فصلنامه علمی رسانه‌های دیداری و شنیداری/ دوره هفدهم/ شماره ۳ / پیاپی ٤٧/ پاییز ١٤٠٢/ ١٠٢_٦٥
Journal of Audio_Visual Media, Autumn 2023, 65_102

بررسی ابعاد و قابلیت‌های سبک استعلایی در «فیلم جستار»[1]

محمدرضا درخشان[2]؛ عماد حسینی[3]

تاریخ ارسال: ۱۴۰۱/۱۲/۲۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۶/۰۴

چکیده

سبک استعلایی، رویکردی خاص در هنر است که در طلب دستیابی به امر متعال و نامحسوس در قامت امر محسوس، سابقه و سنتی معتبر و درخور اعتنا از خود برجای گذاشته است. امکان بهره‌وری از این رویکرد در هنرهای دیداری، دغدغه‌ای است که هنرمندان و منتقدان زیادی همچون واسیلی کاندینسکی در نقاشی یا پل شریدر در سینما، بخشی از پژوهش‌ها یا آثار خود را معطوف به آن کرده‌اند. همچنین یکی از مهم‌ترین گونه‌هایی که غالباً در ارتباط با شهود دانسته می‌شود، فیلم تجربی (در این مقاله، به‌طورخاص، فیلم‌جستار) است. این پژوهش با استفاده از روش کیفی، درصدد پاسخ به نقاط مبهم سبک استعلایی و جای‌گذاری آن بر بستر فیلم‌های جستارانه با هدف بازنمایی امر متعال و شناخت خصیصه‌نماهای سبکی در محل تلاقی سبک استعلایی و فیلم‌جستار است. این تحقیق، به روش تطبیقی، صورت گرفته و با بررسی داده‌های موجود در این حوزه و ساختاربخشی آنها از بدایت امرِ فیلم‌جستار و سبک استعلایی تا تلقی‌های مدرن‌شان، آنها را تشریح می‌کند و به تلاقی‌گاه این سبک با فیلم‌جستار و توانایی‌های فیلمیک آن از دریچه آرای پل شریدر می‌پردازد. دستیابی به این مفاهیم چندجانبه طبیعتاً نیازمند نگاه جدیدی است که این امر با مطالعه تطبیقی حاصل می‌شود. نتایج پژوهش، تحقق‌بخش این انگاره است که تمهیدات فرمی فیلم‌جستار، رویکردی نوین در برخورد با سبک استعلایی است و فیلم‌جستار دارای توانایی بالقوه در نائل شدن مخاطب به تماشای امر متعال در قاب تصویر است.

پرتال جامع علوم انسانی

واژه‌های کلیدی

سبک استعلایی، فیلم تجربی، فیلم‌جستار، سینمای شهودی، سینمای ساختاری.

۱. این مقاله براساس نظر گروه دبیران و سردبیر فصلنامه، پژوهشی است.

۲. دانشجوی کارشناسی‌ارشد، گروه تلویزیون، دانشکده تولید رادیو و تلویزیون، دانشگاه صداوسیما، تهران، ایران. oveisderakhshan@gmail.com
۳. استادیار گروه تلویزیون، دانشکده تولید رادیو و تلویزیون، دانشگاه صداوسیما، تهران، ایران.
emad.hoseini@iribu.ac.ir

مقدمه

یکی از قدیمی‌ترین امیالی که صیرورت هنر را به خود گره زده، میل چنگ زدن به امر غیرمادی و نامتناهی‌ست. از همین سبب، مفهوم طلبِ تعالی (باب استفعال در زبان عربی در معنای طلب نمودن چیزی استفاده می‌شود و دلیل استفاده از این باب درمورد مکتب استعلاگرایی می‌تواند همین موضوع باشد) یا برگردان فارسی‌اش، ترافرازندگی، از دیرباز مرهون تمهیدات هنری‌ست. هنگامی که این طلب نمودن به بستر هنر می‌نشیند رنگی یک‌سر متفاوت به خود می‌گیرد. هنر استعلایی در طلب محسوس نمودن امورِ نامحسوس بوسیله‌ی قابلیت‌های فرمی خویش است؛ چه موفق به ساخت این تجربه شود و چه شبحی از آن را نمایان کند. مدد رساندن به دریافت حس درونی (کاندینسکی، ۱۹۱۲) رویکردی مشخص است که مرکزی‌ترین وظیفه‌ی هنر استعلایی‌ست. هنر استعلایی باید همواره در سیلان باشد، چرا که به رازی عظیم‌تر اشاره دارد؛ و نیز به این دلیل که نشان‌دهنده‌ی رابطه‌ی بشر با امر مقدس است (شریدر، ۱۹۷۲). در سینما، مسائلی مانند از هم‌گسیختگی روایت، بحران واقعیت تصویری و تمایل به ذهنیت را می‌توان از اصلی‌ترین مسائل هنر استعلایی برشمرد.

از کتاب «معنویت در هنر» نوشته‌ی کاندینسکی تا کتاب «هنر مقدس» تیتوس بورکهارت، نظریه‌پردازان هنر در تلاش‌هایی مشطط دست به معنایابی و یا معناسازی برای لغتی (term) که آن را «استعلایی» می‌نامیم کرده‌اند. اگرچه این تلاش‌ها دستاوردهای نظری مهمی به همراه داشته‌اند (بهترین مثال این مورد را می‌توان مقاله‌ی «سبک معنوی در سینمای برسون» سوزان سانتاگ دانست که حتی شریدر نیز متاثر از آن است) اما این تلاش‌ها در جهت شناسایی ساخت فرمال منسجمی که در فیلم‌های به خصوصی تکرارشونده باشند ناتوان بوده‌اند. در تصدیق این نظر نویسندگان: به نظر رابرت جانستون این لغت (discipline) همچنان در «طفولیت نسبی» (جانستون، ۲۰۲۰) خود به سر می‌برد.

از آن‌جایی که هنر استعلایی در جوف قالبی مشخص صورت‌بندی نگردیده است، از این لفظ برای اطلاق به بخش بسیار زیادی از فیلم‌ها (حتی فیلم‌هایی با

مضامین مذهبی) استفاده می‌شود. با وجود پذیرفتن این امر که چندین نوع از سبک استعلایی قابل بررسی‌ست اما به جهت استخراج مسلک درونی هنر استعلایی از نقطه‌دید فرمی، باید اصول این سبک را مشخصا صورت‌بندی نمود. این امر توسط پل شریدر در کتاب «سبک استعلایی در فیلم: ازو، برسون، درایر» انجام شده و می‌توان آن را به عنوان مهم‌ترین اصل پذیرفته‌شده در این حوزه در نظر گرفت. اگرچه فرایند استعلایی تفصیل شده توسط شریدر ناظر به سینمای داستانی‌ست اما خصیصه‌نماهای فرمی سبک استعلاییِ شریدر بی‌شباهت به ساختار سویه‌ای خاص از فیلم‌های تجربی و خصوصا فیلم‌جستار نیست. توجه به این نکته که فیلم‌جستار گونه‌ایست حاصل شده از نیازهای زمان، اهمیت حیاتی این موضوع را دو چندان می‌کند؛ همانطور که نوئل بورچ اذعان می‌کند، فیلم‌جستار نیاز زمانه‌ی ما و نیاز انسان معاصر است (بورچ، ۱۹۶۹). پرداختن به فیلم‌جستار از منظر سبک استعلایی (با توجه به ریشه‌های فیلم‌جستار در جستار ادبی و البته فیلم‌های شاخص سینمای ذهنی) چشم‌اندازی نو از این گونه‌ی فرّار به ما اعطا می‌کند.

پیشینه‌ی پژوهش

از میان افرادی که در باب سبک استعلایی در فیلم سخن به میان آورده‌اند، پل شریدر را با کتاب «سبک استعلایی در فیلم: ازو، برسون، درایر» منتشر شده در سال ۱۹۷۲ می‌توان سرآمد دانست. او در این کتاب مقوله‌ی سبک استعلایی در سینما را به صورت کامل شرح داده و به برآیند دقیقی از این سویه‌ی فرمی در سینما می‌رسد. علاوه بر این، سخن‌های زیادی در حیطه‌ی هنر استعلایی به صورت عام بیان شده که نقاط عطفی در تاریخ هنر شناخته می‌شوند.

همچنین در میان پژوهشگران فارسی زبان، مقالات متعددی در این رابطه به نگارش درآمده. رساله‌ی «بررسی تطبیقی جلوه‌ها و فرم سبک استعلایی در سینمای ایران و هالیوود، با تأکید بر فیلم‌های *راننده تاکسی*، *مسیر سبز*، *رنگ خدا* و *آتش سبز*» نوشته‌ی محمدرضا خجسته در سال ۱۳۹۸ به راهنمایی دکتر احمد الستی و دکتر حسن بلخاری را می‌توان از این دست‌ها پژوهش‌ها دانست. البته این پژوهش صرفا بر سویه‌ی انطباقی سبک استعلایی با سینمای ایران تاکید داشته

و بدنبال شناخت خصیصه‌نماهای فرمی به صورت عام نبوده است. از این حیث می‌توان رساله‌ی آقای رضا جهدی در سال ۱۴۰۱ را نمونه‌ی مطلوب‌تری برشمرد؛ او در رساله‌ی « بررسی چگونگی ظهور امر قدسی در بیان سینمایی بر مبنای آرای رودلف اتو» دست به شناخت خصیصه‌نماها و کیفیت امر متعال در فرم سینما می‌زند.

در حوزه‌ی فیلم‌جستار نیز، تعدد منابع جدیدی که به صورت روزافزون نشان‌گر گسترش گفتمان جستارانه در سینمای ناداستانی هستند هدف این تحقیق را پروار می‌کنند. کتاب‌های «جستارهایی بر فیلم‌جستار» ۲۰۱۷، «فیلم‌جستار: گفتمان، سیاست و چشم‌انداز» ۲۰۱۶، «دوربین شخصی: سینمای ذهنی و فیلم‌جستار» ۲۰۰۹، از حیث مطالعه‌ی اکتشافی و کتاب «فیلم‌جستار چگونه می‌اندیشد» ۲۰۱۷ از حیث پژوهش در حوزه مکانیسم درونی فیلم‌جستار توانایی نویسندگان در استفاده‌ی صحیح از داده‌های موجود را دوچندان کردند. همچنین، علی‌رغم مکنون بودن موضوع برای بسیاری از پژوهشگران فارسی‌زبان، اما در چند سال گذشته میل روزافزونی در جهت مکشوف داشتن فیلم‌جستار به کار بسته شده. در مهم‌ترین موارد می‌توان به این پژوهش‌ها اشاره داشت: «امکانات انیمیشن مستند در استفاده از فرمت فیلم‌مقاله در ابداع شیوه بیانی جدید» نوشته‌ی پژمان علی پور ۱۳۹۶، «بررسی تطبیقی روایت در تئاتر مستند (شیوه ورباتیم) و فیلم جستار»نوشته‌ی آیدا علی‌نیا ۱۴۰۱ و مقاله‌ی «جستجوی عناصر و الگوهای فرمی «فیلم-مقاله» در فیلم های مستند ایرانی» نوشته‌ی مازیار نعمتی ۱۳۹۷؛ اگرچه این پژوهش‌ها دست به گسترش مرزهای قلمروی سینمای ناداستانی زده‌اند، اما تحقیق پیش‌رو با مرتبط نمودن فیلم‌جستار و سبک استعلایی، در صدد خلق موقعیت استثنایی درک لایه‌های زیرین فیلم‌جستار است.

در نهایت با در نظر گرفتن این پژوهش‌ها و موارد موجود در آن‌ها، این چنین به نظر می‌رسد که موضوع فیلم‌جستار و همچنین سبک استعلایی هرکدام مستقلا ظرفیت پژوهشی بسیار زیادی دارند که پژوهش های انگشت‌شمار ذکر شده، بر این حقیقت صحه می‌گذارند.

چارچوب نظری

الف. سبک استعلایی

از آنجا که شناخت یک پدیده نیازمند شناخت اصول تغییرناپذیر آن است تا بتوان عنوان «سبک» بر آن گذاشت، مبداء «سبک» آن‌جاست که آثار در حیطه‌ی ویژگی‌های خود اشتراکاتی با آثار هنرمندان دیگر داشته باشند که وجه شباهتشان متمرکز بر همان اصل اولیه باشد (شریدر ۱۹۷۲). طبق این مسئله سبک استعلایی هنگامی قابل شناخت است که هنرمندانی با فرهنگ‌هایی حتی بی‌ارتباط به یکدیگر از روش‌های مشابهی برای بیان عواطف معنوی خود بهره گیرند. در اینصورت با کنار هم گذاشتن این خصیصه‌نماهای سبکی، می‌توان روش آن سبک را به عنوان یک روش ثابت و قابل استفاده به کار گرفت. منتقدین بسیاری برای توصیف این فیلم‌ها، از تعابیری مانند معنوی یا زاهدانه به‌کار برده‌اند (به عنوان مثال مقاله سوزان سانتاگ در رابطه با سینمای روبر برسون با عنوان «سبک معنوی در سینمای روبرو برسون»). سبک استعلایی ماهیتا مذهبی یا دینی نیست و مضامین مذهبی ارتباطی با آن در مقام «فرم» ندارند. با وجود اینکه سبک استعلایی همانطور که از نامش پیداست در صدد طلب تعالی است و نشانگر راهی برای تقرب به «متعال» است، اما موضوع تعالی‌یافته در این آثار بسیار متفاوت و غالبا شخصی است. چیزی که این فیلم‌ها را از این جهت به یکدیگر پیوند می‌دهد این است که در ناب‌ترین آن‌ها، هدف و روش مشخص و یکسانی بکار می‌رود. سبک استعلایی مانند «فیلم دینی» اصطلاحی مبهم نیست. فیلم‌هایی که از سبک استعلایی بهره می‌برند جایگاه آه و افسوس مخاطبین نیستند و به راحتی می‌توانند شامل مضامین مذهبی یا دینی نباشند؛ کما اینکه بسیاری از این فیلم‌ها نیز چنین‌اند. سبک استعلایی تنها و لزوما یک «سبک» است. در تعریف پل شریدر می‌توان آن را فرا رفتن از امر درون-بود[1] دانست و بر همین اساس آن را می‌توان تا حدودی مرتبط با مفاهیم «مطلقا غیر»، «تجلیات قدسی» و حتی «اشراق» دانست که به‌ترتیب در مطالعات رودولف اتو، میرچا الیاده و سهروردی با آن برخورد می‌کنیم.

1. Immanent

سبک استعلایی با تلاش برای از بین بردن ردپای تمامی قراردادهای موجود در دیگر مکاتب و سبک‌های موجود در هنر، میلی برای بوجود آوردن خصلتی ناب دارد؛ که البته این خلوص نه صرفا در فرم و نه صرفا در محتوا صورت می‌گیرد، بلکه در بستر کلی اتمسفر این سبک رقم می‌خورد. از دید سانتاگ دلیل این مسئله «اندیشه‌ورزانه»[1] بودن این سبک به حساب می‌آید و سرد بودن را ایجاد فاصله‌ای برای برانگیختن فکر می‌داند (سانتاگ، ۱۹۶۴). سبک استعلایی می‌کوشد بشر را تا آنجا که از عهده کلمات و تصاویر و مفاهیم برمی‌آید به امور توضیح ناپذیر و نادیدنی نزدیک گرداند. و برای نیل به این هدف، سلاحی جز حقیقتِ عادیِ پیش روی چشمان بشر ندارد. لذا این نحوه‌ی چیدمان و ساختاربندی حقیقتِ پیش روی چشمان است که امر متعال را بیان می‌دارد. در این سبک، فیلم از حقیقت روزمره شروع کرده و با استفاده از همان، نه تنها از حقیقت روزمره فراتر می‌رود بلکه بر ما چنین می‌نمایاند که امر متعال‌گردیده همان حقیقت ابتدایی است. هدف سبک استعلایی این است که امر بسیط یا حتی بی‌نهایت را به حقیقت ساده و انضمامیِ روزمره اضافه کند؛ یعنی جنبه الهیِ حقیقتِ عادی و پیش چشم.

اگر با دیدگاه سبک‌شناسانه به مراحل قابل دریافت در سینمای برسون و ازو و... نگاه کنیم، سه بخش قابل دریافت است که هم در ساختار روایی و هم در ساختار بصری فیلم به وقوع می‌پیوندند. این سه مرحله عبارتند از: ۱. مرحله روزمره[2] که بازنمایی ساده‌ی زندگی روزمره است. از دیدگاه شریدر «مرحله‌ی روزمره، ابتدایی‌ترین جلوه‌های زندگی را تقدیس می‌کند» (شریدر، ۱۹۷۲) این مرحله می‌کوشد تا هر تعبیر جانبدارانه‌ای از «واقعیت» را کنار نهد. این مرحله همان است که آن را «زیبایی شناسی سطح» می‌نامند. توجه متعصبانه به جزئیات دقیق در ظروف چینی و فرش‌های اسلامی و معماری بیزانسی مشهود است. این می‌تواند برآمده از این مسئبه باشد که آن‌ها معتقد بودند دستیابی به معانی عرفانی، تنها از راه تمرکز بر جزئیات است. ۲. مرحله ناهمگونی[3] این مرحله بازنمایی تفرقه‌ی بالقوه‌ی بشر و محیطش است که از طریق ایجاد واکنشی دوگانه در بیننده ایجاد می‌شود. یا

۱. اندیشه‌ورزانه بودن اصلی‌ترین و مهم‌ترین ویژگی فیلم‌جستار است که در بخش بررسی‌های سانتاگ ارتباطش با سبک استعلایی بیان می‌شود.

2. The everyday

3. Disparity

به تعبیر شریدر «شکافی در حال رشد در سطح راکد واقعیت روزمره که از محیط عینی فیلم سرچشمه نمی‌گیرد» (شریدر، ۱۹۷۲). ۳. مرحله ایستایی[1] آخرین مرحله‌ی سبک‌پردازی در سبک استعلایی است که منظری ساکن از زندگی را به نمایش در می‌آورد. «این مرحله ناهمگونی را برطرف نمی‌سازد بلکه از آن فراتر می‌رود» (شریدر، ۱۹۷۲) ایستایی تصویری از واقعیت ثانوی ارائه می‌دهد که می‌تواند مستقل از واقعیت متعارف قرار گیرد.

ب. فیلم‌جستار

جستار فرایند جستجو و کندوکاو درباب مسائل بوسیله‌ی درنگی ژرف در فکر است؛ و این جستجوی عینی (ابژکتیو) به حضور ذهنیت (سوبژکتیویته) فردی مقید است.تئودور آدورنو در مقاله‌ی «جستار به مثابه‌ی فرم» ایده‌هایی از خصیصه‌نماهای فرمِی جستار را مطرح می‌کند که نه تنها کمک بسیار زیادی به بهتر شناخته شدن این گونه‌ی ماهیت‌گریز می‌کند، بلکه تبدیل به پیش‌زمینه‌ی ذهنی و عملیِ اکثر جستارنویسان و حتی فیلم‌جستارسازان می‌شود. او در این رساله معتقد است «جستار» یک تحقیق و تفحص درونی در ذهن نویسنده است و بستر نویسنده چیزی جز افکار و اندیشه‌ها نیست. او جستار را به یک فرش تشبیه می‌کند؛ از دیدگاهِ او سویه‌های متفاوت «فکر» (به عنوان هسته‌ی اصلی جستار) همچون تار و پود فرش در یکدیگر تنیده می‌شوند:

> جستار در یک مسیر و جهت به پیش نمی‌رود، بر عکس نکته‌ها در آن همچون فرش به هم می‌تنند. باروری اندیشه‌ها به چگالی بافت آن بستگی دارد. متفکر در جستار در عمل فکر نمی‌کند، بلکه بی‌آنکه تار و پود فکرش بگسلد، خود را به پهنه‌ی (زیرانداز) تجربه‌های فکری و ذهنی بدل می‌کند.

در این‌جاست که گفته‌ی آلدوس هاکسلی فیلسوف بریتانیایی بهتر درک می‌شود؛ از دیدگاه او «جستار، ابزاری است ادبی برای گفتن کم و بیش هر چیز درباره‌ی کم و بیش همه‌چیز» (هاکسلی، ۱۹۵۸) این مسئله باعث شده است که جستار خصلتی

1. Stasis

بی‌شکل و منعطف داشته باشد؛ البته نه به‌معنای همه‌چیزگویی و بی‌قاعدگیِ بی‌منطق. دیدگاهِ آنی دیلارد جستارنویس امریکایی این قضیه را روشن‌تر می‌کند. از دید او «هر متن ناداستانی، خود قواعد خود را می‌سازد» (دیلارد، ۱۹۹۸). لحظاتِ تامل، خود نتیجه‌ی جستار هستند. جستار درواقع راه و روش و فرایند تفکر است، یا با قرض گرفتن تعبیر ژان‌لوک گدار (در عقیده‌ای که نسبت به ساز و کار سینما دارد) می‌توان گفت «نمایش روند تفکر» (پورمحمدرضا، ۱۳۹۸).

فیلم‌جستار تابحال مترادف با فیلم‌هایی بوده‌اند که فیلم‌ساز در آن‌ها از جنبه عینی و بدون ایده‌ی مستند فاصله گرفته و مسیری را به سمت ارائه «تز» طی می‌کند (به‌نظر می‌رسد بخشی از این برداشت بدلیل سبقه‌ی سیاسی فیلم‌جستار برای مبارزات اجتماعی است و از طرفی خصلت جسورانه‌اش که آن را تبدیل به زبان اقلیت‌ها کرده) و به قصد ارائه‌ی «ایده‌ها» به شکل چالش‌برانگیزی امر مستند و داستانی را در یکدیگر ممزوج می‌کند. به گفته جانتی «جستار، نه داستان است و نه حقیقت، بلکه واکاوی شخصی‌ای‌ست که شور و خرد نویسنده را توامان درگیر خود می‌سازد» نگاه‌های غالب بر این نکته متفق هستند که فیلم‌جستار محل تلاقی فیلم مستند و آوانگارد است. اما نورا آلتر تاکید می‌کند که فیلم‌جستار «ژانر نیست چرا که می‌کوشد به الزامات و چارچوب‌های فرمال، مفهومی و اجتماعی تن ندهد».

اولین بحث صریح دررابطه با فیلم‌جستار توسط هانس ریختر فیلمساز آوانگارد آلمانی انجام شده است. او در مقاله‌ی «فیلم‌جستار: فرم جدید فیلم مستند» که در سال ۱۹۴۰ منتشر شد، شکل جدیدی از سینما را معرفی می‌کرد، که قادر به خلق تصاویر براساس تصورات ذهنی و به تصویر کشیدن مفاهیم بود. (راسکارولی، ۲۰۱۷) ریختر در ادامه برخی از ویژگی‌های منسوب به این فرم را اینگونه معرفی کرد: «تلاقیِ مرزهای ژانری و عبور از آن‌ها، امکان ابتکار و آزادی از قراردادها و محدودیت‌های بیانی، پیچیدگی و بازتابندگی» (ریختر، ۱۹۴۰). مقاله‌ی تاریخی الکساندر آستروک با عنوان «تولد یک آوانگارد جدید: دوربین-قلم» که در سال ۱۹۴۸ منتشر شد، بسط‌دهنده‌ی همان ایده‌ی ریختر بود. آستروک در این مقاله، سینما را با ادبیات مقایسه می‌کند و گونه جدیدی از سینما را معرفی می‌کند که قادر به بیان تفکر به طرزی بازتابنده و بی‌واسطه خواهد بود (آستروک، ۱۹۴۸).

آندره بازن در نقد خود با عنوان «درباره‌ی فیلم *نامه‌ای از سیبری*» اثر کریس مارکر که نخستین بار در سال ۱۹۵۸ در «فرانس آبزرواتور» منتشر شد معتقد بود که این فیلم «شبیه به هیچ یک از فیلم‌های مستندپایه‌ای که پیش از این دیده‌ایم نیست». بازن اثر مارکر را جستاری می‌داند که توسط فیلم ثبت شده است و بر ارزش‌های متن مکتوب در مواجهه با تصویر، تاکید می‌نهد.

مفهوم تدوین کلامیِ بازن، یادآورِ مفهوم فرشِ آدورنو است که در آن «ایده‌ها یک مسیر را در پیش نمی‌گیرند و جنبه‌های بحث در یکدیگر تنیده می‌شوند». مفهومی که بازن وارد بافت مبحث خود می‌کند را می‌توان (همچون نسبت آدورنو با جستار ادبی) به عنوان اولیه‌ترین خصیصه‌نمای فرمیِ فیلم‌جستار دانست؛ یعنی «دیالکتیک صدا و تصویر».

بیان مسائل از طریق مجراهایی رخ می‌دهد که راسکارولی آن‌ها را «بیانگر»[1] می‌خواند. این بیانگر به شکلی کاملا آشکار و قاطع، بازنمای دیدگاه‌های مولف فیلم و سخن‌گوی اوست (حتی اگر پشت نام‌ها و پرسوناهای متعدد و مختلفی پنهان شود) و از طریق و روش‌های متفاوتی وجود خود را بروز می‌دهد. بیانگر فیلم می‌تواند صدای گفتار باشد یا حضورا در خود فیلم دیده شود که معمولا این امر، کارگردانِ فیلم بودنِ او را پنهان نمی‌کند. می‌تواند به عنوان آلترایگوی فیلم‌ساز و در قالب کاراکتری دیگر نمایش داده شود، یا در موارد کمتری این بیانگر می‌تواند به عنوان میان‌نویس حضور داشته باشد یا حتی بالکل حضور نداشته باشد (که در آن‌صورت امر سوبژکتیو به شکلی دیگر منتقل می‌شود (راسکارولی، ۲۰۱۷).

ج. سینمای شهودی؛ سینمای ساختار

سینمای ساختاری یا سینمای ساختارانه گرایش جدیدی در سینمای آونگارد دهه شصت میلادی امریکا بود که بر اساس سادگی مفرط و مینیمالیسم شدید فرمی در فیلم تشکیل شد. پل شریدر در انتهای کتاب خود، فیلم‌های این گرایش را نزدیک‌ترین زمینه‌ی موجود در حوزه‌ی فیلم‌های تجربی به سبک استعلایی می‌دانست، و والاترین نمونه‌ی آن را هم فیلم «طول موج» از مایکل اسنو

1. enunciator

می‌دانست. سینمای ساختاری در جهت مخالف جریان فرمال پیش از خویش بوده است. به‌صورت کلی این سینما، سینمای ساختار است. در این گونه، شکل کل فیلم از پیش مشخص و معین شده است، و آن، شکلِ اولین امپرسیونی است که از فیلم درک می‌شود. فیلم ساختاری روی شکل خود تاکید می‌کند و محتوایش حداقلی و تابع چارچوب کلی و متمم آن است. این مسئله از جهت خودبیانگری شباهت بسیار زیادی به فیلم‌جستار دارد. یکی از ویژگی‌های مهم فیلم ساختاری از دیدگاه آدام سیتنی بدین قرار است: موقعیت ثابت دوربین (قاب ثابت) (سیتنی، ۲۰۰۲). البته به گفته‌ی خود سیتنی همیشه این ویژگی در فیلم حضور ندارد.

سیتنی اذعان می‌کند که در سکانس افتتاحیه‌ی فیلم *سایه‌های نیمروزِ* حمید و درن، شاهد ریشه‌های آگاهیِ سینمای اول شخص هستیم. این مسئله مستقیما ما را به سمت فیلم‌جستار و میل اول شخصش سوق می‌دهد. از آنجایی که فیلم ساختاری به طرز افراطی به قلمروی تمایلات ناب در سینما قدم می‌گذارد پس کوچک‌ترین تصمیمات کارگردان نشان از حضور او به عنوان مولف در متن فیلم خواهد داشت. چیزی که در سینمای بعضی از کارگردان‌ها شکلی از سینمای اول شخص و شخصی می‌گیرد؛ یعنی نوعی از سینما که ارتباط مستقیمی با فیلم‌جستار دارد.

روش پژوهش

از این جهت که نویسندگان در تلاش برای به ثمر نشاندن درکی جدید از نسبت میان سبک استعلایی و فیلم‌جستار هستند، و در نتیجه‌ی آن، در صدد به دست آوردن تعریفی جدید از سینمای جستارانه هستند، بهترین مسیر از جهت تطبیق دادن این دو حوزه‌ی مجزا در نسبت با یکدیگر است، در نتیجه روش متصور برای پژوهش حاضر، روش مطالعات تطبیقی است. مطالعات تطبیقی، شناخت یک پدیده در پرتو مقایسه است که با توصیف و تبیین نقاط اشتراک و اختلاف صورت می‌پذیرد (حمید قاسمی، ۱۴۰۰). در مطالعات تطبیقی هدف صرفا مقایسه نیست بلکه هم‌نهشت کردن مواردی‌ست که پیوندشان ممکن به نظر می‌رسد. از همین جهت، در این پژوهش آنچه با سبک استعلایی در صدد تطبیق است درک نسبتا مبهم موجود از فیلم‌جستار است.

از آنجا که مطالعات تطبیقی در اغلب موارد با روش‌های توصیفی یا آزمایشی قابل اجرا هستند، و همچنین از این جهت که متون تالیفی در رابطه با فیلم‌جستار محدود و در زبان فارسی نادر هستند، با تلفیقی از روش‌های توصیفی-تحلیلی به این هدف نائل می‌شود. زیرا این پژوهش نهایتا بدنبال شناختی فراتر از هم‌نهشتی صرف نیز هست، وآن شناخت خصصیه‌نماهای حاصل از این هم‌نهشتی است. همچنین این پژوهش دارای سویه‌های موردمحور است و موارد آن، نمونه‌های موجود از سینمای جستارانه است که نام برخی از فیلمسازان شاخصش به میان خواهد رفت. موردمحور بودن یک پژوهش تطبیقی نشان‌دهنده‌ی این است که آن پژوهش «در پی فهم و تفسیر رخدادهای مشخص در تعداد اندکی از موارد است» (راگین و زارت، ۷۳۸). این پژوهش که از طریق مسیر جمع آوری داده‌ها، تحلیل یافته ها و در نهایت، بحث و نتیجه گیری پروار گشته، در مسیر خود تمامی منابع موجود در حوزه‌ی فیلم‌جستار را مورد مطالعه قرار داده و موضوعاتی که به صورت بالقوه توانایی ارتباط با سبک استعلایی دارند را استخراج کرده تا از این طریق خصیصه‌نماهای فرمی فیلم‌جستار در نسبت با سبک استعلایی صورت‌بندی گردند. همچنین این مطالعه را طیف متفاوتی از فیلم‌های سینمای جستارانه همراهی می‌کند تا موردهایی برای صحه گذاشتن بر نتایج پژوهش باشند.

یافته‌های پژوهش

از آن جهت که مقاله‌ی حاضر درصددتبیین ابعاد استعلایی فیلم‌جستار و تطبیق آن‌ها با یکدیگر در جهت شناخت ساختاری جدید است، نتایج حاصل شده از این مفروضات در اجزاء و عوامل جداگانه ارائه می‌گردند و در جهت قابل دست‌یابی‌تر شدن یافته‌ها، آن‌ها به صورت خطی ارائه می‌شوند:

جزء اول: عوامل فرمی سبک استعلایی و فیلم‌جستار

سبک استعلایی واقعگرایی ذهنی را بر واقعگرایی بصری ترجیح میدهد[1]. نگاه دو بعدی را بر نگاه سه بعدی و خداگرایی را بر انسان‌گرایی. سبک استعلایی از همین جهت دارای قرابت با بدوی گری است. دلیل این قرابت به تعبیر شریدر این است

۱. این نکته یکی از مهم‌ترین عواملیست که سبک استعلایی را با فیلم‌جستار و امر ذهنی در فیلم‌جستار پیوند می‌دهد.

کـه هـردوی آن‌هـا نـوع بشـر و جهـان را در وحدتـی عمیـق کـه اسـاس نگـرش دینـی[1] آن‌هـا را تشـکیل می‌دهـد محصـور می‌سـازند. آثـاری کـه حائـز چنیـن فرمـی هسـتند غالبـا بیـش از هـر چیـز ارجاع‌دهنـده بـه شـکل کلـی خـود هسـتند (ایـن، بـا اغمـاض، همـان چیزی‌سـت کـه توسـط سـیتنی تحـت عنـوان سـینمای سـاختارانه صورت‌بنـدی شـد: بسـط دادنِ «شـکلِ اولیـن امپرسـیونی کـه از فیلـم درک می‌شـود») بـا توجـه بـه ایـن موضـوع، وحدت‌گرایـیِ وصـف شـده توسـط شـریدر بیـش از آن‌کـه در سـاحت محتـوا قابـل بررسـی باشـد یـک امـر فرمی‌سـت (بـا در نظـر گرفتـن اهمیـت سـاخت فرمـی در سـبک اسـتعلایی). امـا ظاهـرا آن‌چـه وی را تهییـج بـه ایـن اسـتنباط کـرده، الگـوی تکرارشـونده‌ای اسـت کـه در طـول تاریـخ هنـر نسـبتی مسـتقیم میـان هنرهایـی کـه جنبـه‌ی بدوی‌گرایانه‌شـان بـه همـان انـدازه‌ی جنبه‌هـای معنوی‌شـان اسـت، وجـود دارد. شـریدر در رابطـه بـا ایـن الگـوی تکـرار شـونده و ظهـور سـبک اسـتعلایی در سـینما و ارتباطـش بـا بدویت‌گرایـی چنیـن می‌نویسـد:

> هـر زمـان کـه بدویت‌گرایـی دینـی از درون فرهنگـی متعلـق بـه عصـر پسـا یونانـی ظهـور کـرده، سـبکی نویـن در هنـر اعـم از بیزانسـی، گوتیـک یـا سوپریمتیسـم به‌وجـود آمـده اسـت. ایـن سـبک نـو و جدیـد در سـینما «سـبک اسـتعلایی» نـام دارد. (شـریدر، ۲۷۹۱)

نکتـه مهمـی درون ایـن برداشـت شـریدر و اشـاره‌اش بـه سوپریماتیسـم نهفتـه اسـت؛ ارتبـاط هنـر مـدرن و معنویـت (کـه در مرحلـه‌ی بعـدی قابـل ارتبـاط بـا فیلم‌جسـتار اسـت)، از دیـدگاه کاندینسـکی نیـز مـورد تاییـد قـرار گرفتـه اسـت، او در اشـاره بـه ظهـور هنـر مـدرن اعـلام می‌کنـد:

> ... و بدین‌سـان هنرهـا بـه حریـم یکدیگـر وارد می‌شـوند و بـا اسـتفاده مناسـب از ایـن آمیـزش، هنـری حقیقتـا مانـدگار سـر بـر خواهـد آورد. هنرمنـدی کـه خـود را در امکانـات معنـوی هنـر خـود غـرق کنـد، در سـاختن هـرم معنـوی کـه بـه زودی سـر بـه آسـمان می‌سـاید، یـاوری بـا ارزش اسـت.

۱. احتمال دارد منظور از دینی اینجا بیشتر اشاره به آیین (ritual) داشته باشد.

در نهایت ذکر این نکته بسیار مهم است: اشاره به ارتباط میان بدوی‌گرایی و معنویت در ساحت هنر صرفا در جهت تایید این مسئله است که طبق الگوی تاریخی، سبک استعلایی در جایگاه صحیحی برای منصه و ظهور قرار دارد. و همچنین مهم‌تر از آن، قرابت میان بدوی‌گرایی و معنویت موید وجود ساختار فرمی مشخصی‌ست که آشکارا در برابر فرم‌های مسلط (چه تصویر و چه روایت) در بدنه‌ی غالب خالقین آثار هنری به مقاومت به پا می‌خیزد و ساختار خود را به عنوان آلترناتیوی جدید عرضه می‌کند؛ این بدین معنی‌ست که هر هنرمندِ تخت‌گرای مدرنِ مکتب‌ندیده‌ای را نمی‌توان تحت عنوان هنرمند «معنوی» دسته‌بندی کرد.

مراحل روزمره و ناهمگونی در سبک استعلایی، مسیری دشوار را برای عواطف بیننده ایجاد می‌کند، به این امید که او به پذیرش و درک مفهومی از زندگی گرایش یابد که بر طبق آن همه عواطف، هرچند متناقض، به خودی خود نیرویی ندارند بلکه صرفا بخشی از یک شکل کلی‌اند که وحدت درونی همه پدیده‌ها را بیان می‌کنند. ایستایی در صورت موفقیت، همدلی را به درک زیباشناسانه و تجربه را به تجلی و عواطف را به فرم تبدیل می‌کند و این کلید سبک استعلایی در بیان «متعال» است.

از آن جهت که رمز و رازِ وجود، در قالب شکل درآمده، پس ناگزیر تصویر باری عظیم بر دوش داشته که نمی‌توان و نباید آن را به دایره تعاریف،کوتاه کرد. برسون در مصاحبه‌ای می‌گوید:

> دوست دارم در فیلم‌هایم حس روح یک انسان و حضور چیزی مافوق بشر را که می‌توان آن را خدا نامید، به تماشاگر انتقال دهم.

آمده آیفره می‌نویسد: «شخصیت‌های برسون، هم‌چون خداوند حتی در بالاترین حد رازگویی، هرگز چیزی جز راز خود را آشکار نمی‌سازند»(آیفره، ۱۹۶۱). برسون خود نیز نمی‌تواند این دلایل را فاش سازد، آیفره اضافه می‌کند «آن‌ها آدم‌هایی هستند که راز نهایی‌شان نه تنها فراتر از درک بیننده، که فراتر از درک خود برسون است». هنرمند می‌تواند واکنش بیننده به یک شکل ویژه را پیش‌بینی کند، ولی در لحظه ایستایی، آن‌گاه که هنر با عرفان درمی‌آمیزد، «بیننده باید احساس کند که من به‌سوی ناشناخته می‌روم و نمی‌دانم وقتی بدان رسیدم چه رخ خواهد داد». (سانتاگ، ۱۹۶۴)

الف. عامل ابزار کمیاب

شریدر در انتهای مباحث خود عنصری کاملا خارجی را به بافت پژوهشی خویش اضافه می‌کند. او در تلاش برای مرتبط ساختن شکل‌های معنوی در هنر، از استعاره‌ای یکسر غیر هنری بهره می‌برد. استعاره‌ای که بر تکنیک‌های هنری متکی نیست، بلکه در عوض به انواع اعمال صالح نسبت داده می‌شود. ژاک ماریتن در کتاب *مذهب و فرهنگ* (۱۹۳۰) دو نوع از «ابزارهای دربند زمان»[۱] را تشریح کرده است. اگرچه این ابزارها عمدتا به کارهای مفید[۲] اطلاق می‌شود، او آن‌ها را برای ارجاع به هنرمندان و خداشناسان نیز به کار می‌گیرد، که اگر بسطشان دهیم می‌توان آن را به دو شکل کلی هنر، یعنی مقدس و نامقدس نیز نسبت داد. نخستین نوع از این ابزارهای در بند زمان، یعنی «ابزارهای کثیر»[۳] آن‌هایی است که «به اقتضای طبیعت خود نیازمند میزان معینی توفیق حسی است». ابزار نوع دوم، یعنی «ابزارهای کمیاب»[۴]، ابزارهایی مناسب برای روح است. «این ابزارها هرچه از بار ماده فارغ‌تر باشند، منزوی‌ترند و هرچه نادیدنی‌تر، موثرتر. چرا که آن‌ها ابزارهایی ناب برای فضیلت روح است». ابزارهای کمیاب برای توفیق حسی ساخته نشده است بلکه در خدمت تعالی روح است. چون این ابزارها «ابزارهای مناسب حکمت است». بنابراین، ابزار شاعران و فیلسوفان است.

ماریتن می‌نویسد «باید دانست که در ابزارهای مادی نظم و سلسه مراتب وجود دارد» (ماریتن، ۱۹۳۰). ابزارهای کمیاب والاتر از ابزار کثیر است. هرچند که هر دو سنخ مادی است، ابزارهای کمیاب ابزاری برای نزدیکی به هدف است: «هرچه به ذات امر معنوی نزدیک‌تر شویم، نیاز به ابزار مادی که در این راه استفاده می‌کردیم کاهش می‌یابد». از دیدگاه شریدر، نسبت میان ابزار کثیر و کمیاب می‌تواند معیاری برای درجه «معنویت» یک اثر هنری باشد. یک کار هنری هرچه بیش‌تر بتواند با موفقیت ابزارهای کمیاب را در میان یک اجتماع کثیر،

۱. این خاصیت انحصار در زمان، ظاهرا برآمده از کیفیت فلسفی سینما به‌عنوان مدیومی است که در بستر زمان جریان دارد؛ مانند موسیقی.

۲. ترجمه عبارت good works به تعبیر آقای گذرآبادی «کارهای مفید» است. ظاهرا مقصود ژاک ماریتن در این متن انطباق اعمال صالح دینی با کنش‌های هنری بوده.

3. moyens temporels riches

4. moyens temporels paurres

تجسم بخشد، به «مقصود» استعلایی خود نزدیک‌تر شده است. البته در این جا با معیاری دقیق سروکار نداریم، ولی این معیار دست‌کم از دیدگاهی کلی معتبر است. سبک استعلایی رابطه‌ای ثابت میان ابزار کثیر و کمیاب نیست، بلکه فعل و انفعالی پویا است که ضرباهنگی زمانی و فضایی می‌آفریند. این سبک می‌تواند به تدریج ابزار کثیر کم‌تر و ابزار کمیاب بیش‌تری را به کار گیرد. بنابراین یکی از راه‌های تعیین «کیفیت معنوی» یک سبک سینمایی، آزمودن طریق خلاص شدن آن سبک از ابزارهای کثیر ذاتی خود و جایگزین کردن ابزارهای کمیاب است. حال آنکه فیلم کمیاب استعلایی کاملا و تنها از ابزار کمیاب استفاده کرده و هرچه غیر از آن را حذف و پالایش می‌کند. یعنی: ناب‌گرایی در دل ناب‌گرایی.

به صورت کلی ابزار کمیاب در تعابیر شریدر را می‌توان معادل امر سوبژکتیو در فیلم دانست. پل شریدر بعضی از فیلم‌های ساختارانه را حاوی وجهی از سبک استعلایی می‌داند که خود نام آن وجه را «فیلم ایستایی» می‌گذارد. این فیلم‌ها از حیث سبک استعلایی، با استفاده‌ی افراطی از ابزار کمیاب، صرفا در بُعد ایستایی امتداد یافته است و نظرگاهی منجمد از زندگی را در طی زمانی معین می‌آزماید. معروف‌ترینِ این فیلم‌ها را می‌توان فیلم *طول موج* اثر مایکل اسنو دانست که شریدر برای تعریف از آن، از توصیف «درخشان» استفاده می‌کند. شریدر این فیلم را موردی عینی از ایستایی یک فیلم سبک استعلایی می‌داند، یعنی انتزاع و بسط یک صحنه ختامی به طریق ازو.

ب. عامل آگاهی دیالکتیک

بیشتر فیلم‌های ایستایی در تلاش هستند تا نوعی آگاهی استعلایی را به شیوه‌ای که به نقاشی معاصر نزدیک‌تر است به‌وجود آورند. این فیلمسازان همانند کاندیسکی، ابزار کثیر را مسلم فرض می‌کنند و تنها در حیطه ابزار کمیاب عمل می‌کنند. فیلم کمیاب محصول نگاهی سرد و منطق‌گرا به سبک استعلایی است. سبک استعلایی جدیدی که شریدر می‌گوید، طبق سیاق او دلالت بر فیلم‌هایی دارند که ذهنیت و امر ذهنی در آن غالب است. شریدر با پا گذاشتن در بیان فیلم کمیاب به این نتیجه می‌رسد که گونه‌ی دیگری از سبک استعلایی وجود دارد که بالکل ناشناخته است. می‌توان از این جهت آن را عاری از افراطی همچو

افـراط فیلم‌هـای کثیـر دانسـت کـه در همـان سـبک اسـتعلایی برسـون و ازو، فیلـم از ابـزار کثیـر بـه سـمت ابـزار کمیـاب حرکـت می‌کنـد و هـدف نهایـی‌اش حـذف ابـزار کثیـر اسـت. حـال اینکـه ایـن مسـئله، نقطـه ابتدایـی فیلـم کمیـاب اسـت کـه از آن مسـیرش را شـروع می‌کنـد. از اینجـا می‌تـوان بدیـن نکتـه پـی بـرد کـه فیلـم کمیـاب همانطـور کـه شـریدر پیـش بینـی می‌کـرد چیزی‌سـت کـه تابحـال ناشـناخته باقـی مانـده. پـل شـریدر در انتهـای کتـاب خـود تعریفـی از هنـر معنـوی ارائـه می‌کنـد کـه منطبـق بـا انگاره‌هـای ایـن مقالـه اسـت:

> در هـر هنـر و در هـر عصـری، امـر اسـتعلایی مناسـب‌ترین جایـگاه و سـبک خویـش را می‌یابـد. هنـر اسـتعلایی بایـد همـواره در سـیلان باشـد، چـرا کـه بـه رازی عظیم‌تـر اشـاره دارد؛ و نیـز بـه ایـن دلیـل کـه نشـان‌دهنده رابطـه بشـر بـا امـر مقـدس اسـت.

آن‌چـه در ایـن نقطـه بسـیار حیاتـی اسـت، تمایـز میـان سـبک اسـتعلایی و نتیجـه‌ی آن اسـت. فیلمـی کـه از ایـن سـبک بـرای پیش‌بـرد فراینـد معنـوی اسـتفاده می‌کنـد، نهایتـا، در طلـب ایجـاد تجربـه‌ی امـر تعالی‌یافتـه در مخاطـب خویـش اسـت. داده‌هـای موجـود در پژوهش‌هـای شـریدر گویـی چنیـن فـرض می‌کننـد کـه ایـن دو در یکدیگـر تنیـده گشـته‌اند.

بـرای تفصیـل تمایـز میـان ایـن دو بایـد بـه شـریدر رجـوع کـرد، امـا نـه بـه کتـاب سـبک اسـتعلایی، بلکـه بـه مقدمـه‌ی جدیـدی کـه وی در سـال ۲۰۱۷ بـر روی ایـن کتـاب نوشـته. او در ایـن مقدمـه بـه اتفاقاتـی کـه در حـوزه‌ی سـینمای هنـری پـس از نـگارش نسـخه‌ی اول کتـاب رخ داده اشـاره می‌کنـد و بـا بازاندیشـی در مفهـوم سـبک اسـتعلایی، تـلاش می‌کنـد تـا مرزهـای آن را تثبیـت کنـد، امـا بـه حفره‌هـای موجـود در متـن اصلـی اشـاره‌ای نمی‌کنـد تـا ایـن بسـتری شـود بـرای بررسـی بیشـتر آن توسـط پژوهشـگران ایـن حـوزه. ژیـل دلـوز در کتـاب گران‌سـنگ خـود، «سـینما ۲»، بـه ایـن شـکاف توجـه می‌کنـد:

> بـر خـلاف کانـت، آمریکایـی هـا بـه سـختی بیـن اسـتعلایی و امـر تعالی‌یافتـه تمایـز قائـل مـی شـوند: از ایـن رو تـز شـریدر، بـه اوزو

> نسبت «تعالی‌یافته» می دهد؛ همان چیزی که او همچنین در برسون و حتی درایر آن را تشخیص می دهد (دلوز، ۵۸۹۱).

اگرچه شریدر در مقدمه‌ی جدید خود، پاسخگوی چنین شکافی نیست، اما تلویحا اشتباه نظری خود را می‌پذیرد:

> دلوز بر پیچ و مهره‌های سبک استعلایی مسلط شده است؛ این چیزی است که من در تلاش برای درک آن بودم. ذهن ما چنین مهندسی شده که تکمیل‌کننده‌ی تصویری]کامل[بر صفحه]ی سینما[باشد (شریدر، ۸۱۰۲).

با پذیرفتن چنین نقصی در پژوهش‌های شریدر، می‌توان چنین تعبیری داشت که نسبت بین سبک استعلایی و امر متعال چیزی فراتر از یک درهم‌تنیدگی صرف است. دارکو استراین در مقاله‌ی خود با عنوان «مسئله‌ی تعالی‌گرایی در سینما» به همین موضوع اشاره می‌کند: «با در نظر گرفتن مفهوم استعلایی و متعال، *سوءتفاهم* شریدر واضح‌تر می‌شود ... او از این لفظ (استعلایی) برای اطلاق لحظه‌ی ورود امر متعال هم استفاده می‌کند، همانطور که در اوزو، درایر و برسون مثالش را می‌آورد» (استراین، ۲۰۲۱). آنچه استراین در تلاش برای بازگو کردن آن است، غافل بودن شریدر از روش مدرسی تعالی‌گرایی در فلسفه است، آنچنان که خود همین را با در نظر گرفتن رویکرد الهیاتی شریدر دچار نقصان می‌یابد: «او از تئوری اپیستومولوژی‌محور به سمت الهیات سوق پیدا می‌کند، زیرا در نظر او خدا یا هر مفهوم قابل تعویض با آن (مانند «طبیعت» در آثار اوزو که اشاره به شهود ذنیستی دارد) در نهایت متعال قرار دارد. اشتباه شریدر محصول نگاه سطحی وی به فلسفه‌ی ایدئالیستی آلمان است» (استراین، ۲۰۲۱).

چنین برداشتی می‌تواند صحیح باشد، اگر به سنت کانتی تعالی‌گرایی رجوع کنیم. در این رجعت، اهمیت امر دیالکتیک در چنین فیلم‌هایی دو چندان خواهد بود. لزوما این امر همان چیزی‌ست که در سینمای جستارانه که آشکارا وام‌دار سنت دیالکتیک جستار هستند، رخ می‌نمایاند. با وجود ظرایف مقولات نظام فلسفی کانت حتی تا امروز، که این متن نگاشته می‌شود، مکاتب مختلف کانتی نیز کاملا با یکدیگر اتفاق ندارند. با این حال اگر نقد دلوز را بپذیریم، می‌توان

چنین برداشت کرد که سبک استعلایی نیازمند ساختاری دیالکتیک است که بر اساس فرایندی قطره‌چکان ادراک مخاطب را به چالش می‌کشد؛ این برداشت ظاهرا در تضاد با ماهیت سینمای داستانی‌ست که از جهتی نتیجه‌ی مطلوبی به حساب می‌آید، زیرا می‌توان ساختار دیالکتیک فیلم‌جستار را به عنوان هسته‌ای استعلایی برای این گونه فرض کرد. یافته‌های استراین نیز تاحدودی موید این مسئله هستند: «این خطا در واقع از نادیده گرفتن یا شاید جهل شریدر از «فرایند» تفکرورزانه‌ی دوگانه‌ای ناشی می‌شود که در آن شناخت واقعیت بیرونی نتیجه‌ی پیشرفت دیالکتیک ادراک است (استراین، ۲۰۲۱). در هر صورت این مسئله در بخش آخر این نوشتار تثبیت خواهد شد.

ج. عامل ساختارانگی

در این میان توجه به این نکته ضروری است که سینمای ساختاری همان چیزی‌ست که شریدر در توصیف گونه‌ی جدید سبک استعلایی، آن را منطبق بر خصیصه‌نماهای مدنظر خود دانست (یعنی حذف ابزار کثیر). سینمای ساختاری شدیدا در تلاش برای جدا کردن استعاره‌ی سینماییِ آگاهی از بینایی و حرکت بدن، که در فیلم‌های پیشین سینمای آوانگارد وجود داشته است، و جایگزینی آن با آگاهی از جریان ذهن است. در سینمای ساختاری استراتژی‌های ادراکی برجسته می‌شوند. همانطور که سیتنی اذعان می‌دارد «سینمای ساختاری سینمای ذهن است تا سینمای چشم» (سیتنی، ۲۰۰۲). اشتراکات سینمای ساختارانه با سینمای جستارانه در این نقطه محسوس‌تر می‌شوند. طبق مسائلی که در فصول قبل به تفصیل گفته شد حضور جستار در سینما مساوی‌ست با حضور فکر. حضور جریانی از ذهنیات و درونیات فیلمساز که از طریق خصیصه‌نماهایی سوبژکتیو و ذهنی منتقل می‌شوند. از آن‌جا که سینمای ساختارانه (در اینجا به عنوان سبکی کاملا تجربی از سینما) استراتژی‌های ادراکی را جایگزین استراتژی‌های بصری (که در جنبش تجربی پیشین خود وجود داشت) می‌کند و رویکرد خود را کاملا روی امور ذهنی می‌گذارد بیش از هرچیز سوبژکتیو سینمای ساختاری اثبات می‌شود. مایکل اسنو خود در رابطه با ساختار فیلمش چنین اشاره می‌کند:

قصد داشتم فیلم مجموعه‌ای باشد از سیستم عصبی‌ام، اشارات

> مذهبی و ایده‌های زیبایی‌شناییام. یک بنای زمانی در ذهن داشتم که در آن هم ارزیِ زیبایی و غم گرامی داشته شود، در نظر داشتم بکوشم بیانیه‌ای صریح در باب زمان و مکانِ فیلم ناب پیش نهم، توازنی میان «وهم» و «حقیقت». بیانیه‌ای یکسر در باب دیدن.

به زعم انت میکلسون این فیلم استعاره‌ای از خودآگاهی است. تفسیر رسای وی رابطه‌ی این فیلم با پدیدارشناسی را آشکار می‌کند:

> درحالی‌که دوربین میدان دیدش را به تدریج محدود می‌کند و تا وقتی به مقصد نهایی خود برسد بهت و حیرت ما را برانگیخته و سپس برطرف می‌کند، ما از عدم قطعیت به سوی قطعیت حرکت می‌کنیم، و در این بین در خلوص شگرف حرکت دوربین آهسته و بی‌همتایش مفهوم سرشت نمای «افق» هر فرایند سوبژکتیو و اساسی را به مثابه ویژگیِ قصدمندی تعریف می‌کند.

سیتنی اذعان می‌کند اسنو نه تنها پیوند محکمی با استعلاگرایی دارد، بلکه استعلاگراییِ اسنو را استوار بر ایجاد دیالکتیکی بین خیال و خیال‌زدایی (واقعیت) می‌داند. نقطه‌ی اوج متافیزیکیِ طول موج لحظه‌ی وارد شدن به سطح تصویر عکاسی است. این مسئله مستقیما بنیان‌های فکری شریدر را به میان می‌آورد، تا مهر تایید دیگری بر ارتباط فرم دیالکتیک در سینما و سبک استعلایی سینمایی باشد. سینمای ساختاری در لحظاتی دارای کیفیت‌های استعلایی‌ست. و این لحظات دارای ویژگی‌هایی‌ست که در فیلم‌جستار نیز شاهدش هستیم. برخورد این دو سبک نشان‌دهنده‌ی اصالت آن خصیصه‌نماهای فرمی برای نمایش امر متعال بر پرده‌ی سینماست.

د. عامل مکتب ادبی جستار استعلایی

مکتب جستار استعلایی را می‌توان مهم‌ترین نقطه‌ی اتصال میان سنت جستار و سنت استعلاگرایی دانست. افرادی چون رالف والدو امرسون و هنری دیوید ثورو نه تنها از مهم‌ترین شخصیت‌های تاریخ استعلاگرایی هستند، بلکه از مهم‌ترین جستارنویسان تاریخ نیز به شمار می‌آیند. بارزترین وجوه استعلاگراییِ امروز را

می‌توان منتسب به این جریان دانست. اگرچه نقطه‌ی بدوی در مکتب استعلاگرایی اعتراض به وضعیت رایج فرهنگ و جامعه‌ی امریکا در آغاز قرن نوزدهم بود اما سطح فرهنگی استعلاگرایی از این مرحله عبور کرده و سنتی غنی پایه‌گذاری شد. در باور استعلاگرایانه، وضعیتی روحانی به وضعیت تجربی جهان تعالی می‌بخشد و تنها با شهود فردی قابل ادراک است و نه با روش مذاهب سنتی (امرسون، ۱۸۳۶). این مسئله که استعلاگرایی تجربه‌ی شخصی را به عنوان دریچه‌ای برای شهود وضعیت روحانیِ جهان می‌داند، در هسته‌ی مرکزیِ اتصال جستار (به عنوان فرمی شخصی) و استعلاگرایی (به عنوان یک سبک یا مکتب) است. بررسی تفصیلی و جزء به جزء جستار استعلایی موضوع گسترده‌ایست، اما اگر صرفا با دیدگاهی کلی و سطحی به سراغ خصیصه‌نماهای مکتب جستارنویسیِ استعلاگرایانه برویم می‌توانیم وجوه عاطفی، سیلان‌مدار و البته شخصیِ جستار را در ارتباطی تنگاتنگ با استعلاگرایی بدانیم. هنری دیوید ثورو در مقدمه‌ی کتاب گران‌سنگش والدن یادآور شده:

> همیشه یک نفر متن را می‌نویسد؛ همان شخصِ اول که چه مستقیم و چه غیرمستقیم این کار را انجام دهد؛ نفر اول همیشه اوست، که علاوه بر اینکه صدای متن را شکل می‌دهد نقش خواننده را هم می‌سازد (ثورو، ۴۵۸۱).

این شخص اول که گفته شد درواقع ابزاری برای بازتاب همان روند تفکر است. جستار از طریق نمایاندن روند تفکر، تلاش می‌کند شخصیت مولف را بازنمایی کند. آن‌چه برای او اهمیت اساسی دارد، بیش از آن‌که موضوع باشد، فعالیت ذهن جستجوگر است. جستارساز (چه جستارنویس، چه فیلم‌سازی که فیلم‌جستار می‌سازد) به کشف حقایقی که خود درهای‌شان را به‌دست دارد تظاهر نمی‌کند بلکه به پرسش‌ها مجال می‌دهد تا در جایی دیگر سربرآورند، دقیقا آن‌جا که بیننده‌ی جسم‌مند جای دارد. معنای چنین متن یا چنین فیلمی را چنین دیالوگی برمی‌سازد، دیالوگی که در آن مخاطب نقش مهمی ایفا می‌کند. مونتنی هرگز در خطر از کف دادن نفس (اگو) خویش نبود، نفسی که هیچ‌گاه از نمایش اشتقاق و ازهم گسیختگی رادیکالش بازنایستاد. این نکته شاید با تلقی

عمومی از استعلاگرایی (که ریشه در معنویت دارد) در تضاد باشد. اما به هر حال، نفس فرد با همه اشکال مختلفش، نیرویی وحدت‌بخش به شمار می‌رود. البته که تعبیر او از نفس فردی، حتی با خصلت «مطلقا خاص» بودنش، هرگز به معنای نفس منزوی و ایزوله‌ی ژان ژاک روسویی (من به تنهایی) نبود. هر چند به شکل متناقض‌نمایی، عام و جهانشمول بود: «هر فردی در خود صورت کاملی از وضعیت بشری را حمل می‌کند». و حتی در هنگامه‌ی بی‌شکلی و مرکزگریزی نیز گویی همواره نظمی پنهان وجود دارد. این مسئله ما را به یاد دیدگاه گدار درمود نسبت امر شخصی و عام در فیلم‌سازی می‌اندازد: «هر امر شخصی، وجهی از آغشته شدن به امور عمومی (public) به همراه دارد» (پورمحمدرضا، ۱۳۹۸).

جزء دوم: عوامل اصلی فیلم‌جستار در تقاطع با سبک استعلایی

الف. عامل مدرنیته‌ی فرم

نقش جستار برای آدورنو، «تجاوز به قواعد اندیشه» است. همانطور که میشل بولوس واکر در «تبدیل شدن به کندی: فلسفه، خواندن و جستار» در این رابطه اظهار کرده، چنین تجاوزی در هزاره جدید همچنان ادامه دارد، در زمانه‌ای که حالت‌های جایگزین فلسفه، مانند تفکرِ آهسته ظاهر می‌شوند:

> در عصر فزونیِ تکنوکراسی، نیازِ ما به جستار و مقاومتِ ضد سیستماتیکِ آن، از همیشه بیشتر اهمیت دارد. جستار دربرابر تقلیل و تنزل فکر به مقاومت برمی‌خیزد، آنچه که آدورنو در جایی دیگر از آن به عنوان عقلانیت ابزاری یاد کرد. [...] قانونِ درونیِ فرمِ جستار، بدعت است! و این بدعت در میان رفتار و نگرش احترامی(به شکل متناقض‌نما) نهفته است که جستار به سمت تفکر اشارت می‌کند. جستار با امتناع بسیار عجولانه برای به چنگ آوردن جهان، درکِ آن با بدست آوردنِ مهارش، صحبت به‌طور قاطعانه، اختصار و تحلیلِ آن، فلسفه‌ی آینده را به ما ارائه می‌دهد – چیزی که امید به تعامل آهسته با پیچیدگی و ابهام جهان را داراست (۴۷۲).

ولی چگونه ضد زمان بودن و مقاومتِ ضد سیستماتیکِ فیلم‌جستار به وقوع

می‌پیوندد؟ روشِ فلسفه‌ی آینده بودنش چیست؟ بحث آدورنو درباره‌ی فرمِ جستار، یک نقطه‌ی آغاز روشنگر در این زمینه است. آدورنو انفصال و تغیر را در هسته‌ی عملکرد جستار قرار می‌دهد. بنابراین او می‌نویسد:

> در جستار، جنبه‌ی اقناعی ارتباطات، به طرزی مشابه با علمکرد بسیاری از صفات در موسیقیِ مستقل، از هدف اصلی خود خارج شده و مبدل به بیانی خالص از ارائه‌ی در خود، شده است. این تبدیل به ساختاری اقناعی می‌شود که نمی‌خواهد موضوع را استنساخ کند، بلکه می‌خواهد آن را از مجرای مفهومی‌اش، بازسازی نماید.

بنابراین جستار، به جای تکرار کردن موضوعش و ارائه‌ی یک استدلال بسته درمورد آن، بر روی قسمت های پراکنده‌ی آن موضوع کار می‌کند. در این روش، جستار از اتصالِ اجباری پرهیز می‌کند و در یک نظامِ انفصالیِ افراطی کار می‌کند. «منفصل بودن» (آدورنو ۱۹۸۴، ۱۶۴) و «مجاورت» (۱۷۰) عباراتی هستند که توسط آدورنو نیز مورد استفاده قرار گرفتند، که بر روی شکست و جایگاه متفاوت عناصر که منطق بلاغیِ جستار را هویت می‌بخشد، تاکید می‌کند. دقیقا این جنبه‌ی دیالکتیکال است که باید مورد توجه قرار بگیرد، زیرا فیلم، تفکرِ خود و به ویژه تفکر غیرکلامیِ خود را از طریق عمل انفصالی بیان می‌کند. اگرچه تا کنون فیم‌جستار به عنوان یک سینمای کلامی مورد مطالعه قرار گرفته، که شدیدا به تفسیر گفتار متن متکی است، اما منطق بلاغیِ آن محدود به متنِ گفتاری یا نوشتاری نیست. ویژگیِ آن، هنگامی که با جستار ادبی مقایسه می‌شود، درواقع تکثیر و افزایش سطوح معانی و دلالت است.

ب. عامل عدم لزوم حضور گفتار متن

تمرکز بر شاخه‌ای از فیلم‌ها که از ساختاری متمم برای مدیریت تجربه‌ی ادراکی خود استفاده می‌کنند، چنین می‌نمایاند که موضوع پژوهش درحال انحراف از فیلم‌جستار است (به عنوان گونه‌ای که گفتارمتن نقش اساسی در آن ایفا می‌کند). بحث شخصی بودن در نسبت با امر ذهنیِ نامحسوس، تا حدودی تعاریف فیلم‌جستار را به چالش می‌کشد. اما حقیقت این است که فیلم‌جستار

می‌توانـد حتـی گفتـار متـن نداشـته باشـد. در ایـن دسـته از فیلم‌هـا (ماننـد *بیسـت و چهـار فریـم* ۲۰۱۶ اثـر عبـاس کیارسـتمی) امـر ذهنـی بـه جـای گفتـار متـن، بوسـیله‌ی تمهیـدات سـینماییِ دیگـر رقـم می‌خـورد. بـه عنـوان مثـال در ایـن فیلـم عاملـی کـه فضـای ذهنـی را رقـم می‌زنـد اطنـاب اسـت (ایـن اطنـاب بـا فیلم‌هایـی کـه اسـاسِ تجربـه‌ی ادراکـی دارنـد متفـاوت اسـت. از دیـدگاه نویسـندگان فیلمـی ماننـد بیسـت و چهـار فریـم تمایلـش بیشـتر بـه سـاختار دیالکتیـکال فیلم‌جسـتار اسـت نـه تجربـه‌ی ادراکـی سـینمای ریتـم کنـد). مخاطـب به‌وسـیله‌ی اطنـاب موجـود در فیلـم تـلاش می‌کنـد تـا درکـی منطقـی بیـن پلان‌هـا ایجـاد کنـد و ایـن همـان امـر دیالکتیـکال اسـت. وجـود یـک عامـلِ بـه خصـوص از میـان تمهیـدات فیلم‌جسـتار ضـرورت مطلـق نـدارد. نکتـه آن اسـت کـه، در حالـی کـه صـدای مولـف، پیـش نیـاز مسـلم و ضـروری جسـتار ادبـی اسـت، سـینما قـادر اسـت تـا ذهنیـت مولـف را در سـطوح مختلفـی بیـان کنـد. همان‌طـور کـه پـل آرتـور اذعـان مـی‌دارد:

> از آن‌جـا کـه فیلـم به‌طـور همزمـان در سـطوح اسـتدلالی چندگانـه‌ای عمـل می‌کنـد – تصویـر، گفتـار، میان‌نویس‌هـا، موسـیقی – صـدای منفـرد و تعین‌بخـشِ جسـتار ادبـی در منشـور چندکانالـه‌ی سـینما، پخـش و پراکنـده می‌شـود. شـکل ظهـور یـا جـای‌گاه صـدای مولـف فیلـم می‌توانـد لحظـه بـه لحظـه تغییـر کنـد یـا از طریـق مونتـاژ، حرکـت دوربیـن و از ایـن قبیـل تمهیـدات فرمـال، به‌شـکلی آشـکار فـاش گـردد (آرتـور، ۳۰۰۲).

ایـن چندلایگـی در بطـن جسـتار را می‌تـوان طبـق گفتـه‌ی هولدهایـم در «جسـتار بـه مثابـه‌ی آگاهـی در فراینـد» بهتـر درک کـرد:

> زندگـی، تجزیـه و پراکَنـش صـرف نیسـت، زندگـی، رونـد جـاری امـا ناتمـام اتصـالِ منفصل‌هـا و پیونداندن گسسـته‌ها نیـز اسـت. و ایـن رونـد و فرآینـد، جوهـر وجـودی جسـتار اسـت (هولدهایـم، ۴۸۹۱).

شـاید برخـی ایـن را بـا یکپارچگـی ابـدی، ابژکتیویتـه‌ی مطلـق، کلیـت مبتنـی بـر طبقه‌بنـدی، یـا انسـجام و پیوسـتگی نظام‌منـد اشـتباه بگیرنـد. ابژکتیویسـم و

سوبژکتیویسم بازتابی از یکدیگرند (هولدهایم، ۱۹۸۴). قطب‌ها را باید برای تقریب و پیوندی استعلایی و دیالکتیک فعال کرد و این فعال‌سازی وظیفه ممتاز و متمایز جستار است. یادمان باشد که فیلم‌جستار در متن یک بحران تاریخی ظهور کرد.

جزء سوم: تطبیق عوامل در نمونه‌ی «والدن»

با پذیرش این امر که فیلم‌جستار ریشه در سنت ادبی جستار دارد، تحقق هدف این تحقیق در گرو این حقیقت است که جستار استعلایی (به‌عنوان گونه‌ای از جستار که تمرکز بیشتری بر تعالی‌گرایی دارد) چه نسبتی با فیلم‌جستار دارد. انطباق میان کتاب «والدن» اثر هنری دیوید ثورو (از مهم‌ترین نویسندگان مکتب تعالی‌گرایی) و فیلم‌جستارِ «والدن» اثر جوناس مکاس را می‌توان به عنوان یک نمونه‌ی بارز دانست (همچنین، این دو اثر مضامین مشترکی نیز دارند که مکاس در آن متاثر از ثورو است). زعم نویسندگان بر این است که خصلت‌های جستار استعلاییِ امریکایی به‌صورت کاملا مشخص در فیلم‌جستارهای امریکایی ورود پیدا کرده‌اند و این کلیدی برای شناخت مکانیسم استعلاییِ فیلم‌جستار است. شکل آمریکاییِ فیلم‌جستار پیوندی عمیق با استعلایی‌گرایی آمریکایی دارد با توجه به داده‌هایی که گفته شد ، می‌توانیم به برآیندی کاملا نو و تاکنون‌مکنونی از پیوندهای نامرئیِ فیلم‌جستار با امر استعلایی دست پیدا کنیم.

جوناس مکاس پروژه‌ی *والدن* را با هدف بازگشت به طبیعت و ایجاد درک جدیدی از زندگی روزمره در طبیعت انجام داد. آثار او در قالب نوعی فیلمسازی به عنوان فیلم‌های روزنگارانه در مجموعه‌ای از تأملات مربوط به تلاش برای تعیین پارامترهای فیلم‌جستار توصیف شده‌اند. فیلم‌جستار و جستار، به عنوان منظومه‌ای بین مکاس و ثورو نه تنها شامل علاقه‌ای مشترک در رابطه بین هنر و طبیعت است، بلکه مهم‌تر از آن ارزش گذاری آشکال روزمره‌ی کار و توجه به این به عنوان وسیله‌ای برای تغییر تجربه‌ی زیبایی‌شناختی است. سیتنی استدلال می‌کند که «فیلم روزنگاره» یا فیلم خانگی می‌تواند اصطلاحات گمراه‌کننده‌ای برای تعیین آثار مکاس باشد، کار مکاس این است که چگونه فیلم‌های او با قرار گرفتن در روند وقایع تجربه‌های روزمره، زمینه‌ی عمل فیلم‌سازی را بازتعریف می‌کنند و چگونه ویژگی‌های آن‌ها، درک معمولی فرد را از فیلم و همچنین از روزمرگی از بین می‌برد.

این مسئله را در پیوند عمیق با مرحله‌ی اول سبک استعلایی شریدر، یعنی مرحله‌ی روزمره، می‌بینیم. این نوع فیلمسازی به جای قلمروی روزمره‌ی غیراستثنایی، ملال و تجربه را که نقطه مقابل مقوله‌ی هنر متعارف است به عنوان فرصتی برای ابراز خود می گیرد؛ یعنی قلمروی روزنگاره/فیلم خانگی. تجربه زیبایی‌شناختی سیتنی عملکرد هنری مکاس را به عنوان «خودزندگی‌نامه‌ی رمانتیک» (سیتنی، ۲۰۰۲) توصیف می کند. دیوید جیمز ویژگی‌های رایج مکاس را به این صورت خلاصه می‌کند:

> از این [رمانتیک‌های انگلیسی و تعالی‌گرایان آمریکایی] هم موقعیت نمونه اولیه‌ی هنرمند مدرن و هم روش‌های عمل هنری به ارث رسیده: اثر هنری به عنوان یک وحدت نظام‌مند، رسماً خودمختار و ایجاد شده در اجتماع هنرمندانِ دیگر یا در خلوت روستایی، به عنوان تسکین دهنده‌ای برای از خود بیگانگیِ مدرنیته و همچنین اسطوره‌زدایی به‌طور عام و زدودن فرهنگ صنعتی به‌طور خاص (جیمز، ۲۹۹۱).

همانطور که مشهود است، ساختارانه بودن در عین ذهنی بودن، شهودی بودن در عین شخصی بودن و وحدت فرمی در عین مرئی ساختن متعال، هم‌آهنگی‌های فیلم‌جستار و سبک‌استعلایی‌اند. هدف مکاس از برداشتن مرز بین کار و زندگی و در نتیجه ادغام فاصله‌ی بین کار و اوقات فراغتِ ناشی از مدرنیته‌ی سرمایه‌داری، دلایلی که هنری دیوید ثورو برای آزمایش خود در والدن ارائه کرد را تداعی می‌کند:

> من به جنگل رفتم زیرا می‌خواستم آگاهانه زندگی کنم. فقط با حقایق اساسی زندگی روبه‌رو شوم و ببینم آیا می‌توانم آنچه را که آموزش می‌داد یاد بگیرم؛ نه اینکه هنگام فرا رسیدن اجلم دریابم که زندگی نکرده‌ام. من نمی خواستم چیزی را زندگی کنم که زندگی نبود، زندگی بسیار ارزشمند است. من نمی خواستم عزلت را تمرین کنم، مگر اینکه کاملاً ضروری باشد. می‌خواستم عمیق زندگی کنم و تمام جوهره‌ی زندگی را بمکم، آنقدر محکم و دلیرانه زندگی کنم که تمام آنچه را که زندگی نبود از بین ببرم.

دو سال تنهایی نسبی ثورو در تالاب والدن، نمونه ای از خوداتکاییِ امرسونی بود. در اینجا می‌توان به شباهت اولیه‌ی تعهد به زندگیِ آگاهانه که مستلزم تأمل در تجربه‌ی روزمره است اشاره کرد؛ و این عین همان چیزی‌ست که شریدر از الزامات سبک استعلایی می‌دانست. مکاس، در ثورو مدلی برای پرداختن به این سوال دید که چگونه زندگی کنیم، چگونه طبیعت و تجربه را در زندگیِ مدرن تلفیق کنیم.

در حالی که ابزار رسمی ثورو برای دستیابی به این نوع تجربه از طریق نوشتن بود، مکاس تامل جستارانه‌ای را به حوزه‌ی سینما وارد کرده و گسترش داد. با وجود اینکه هر اثری که با توجه به درکِ ثورویی، ساخته شده است بر تنهایی تأکید می کند، نه ثورو و نه مکاس هیچکدام گوشه نشین نبودند: حرکت آن‌ها به طبیعت، وسیله‌ای برای اجتناب از تمدن نبود بلکه جستجوی راهی برای ایجاد یک زندگی «آگاهانه‌تر» بود (گایکن، ۲۰۱۶). مقوله‌ی جیمز درمورد «دفتر خاطرات فیلم» اثر مکاس که او آن را «فیلم خاطره» می‌نامد، برای درک آثار سینمایی مکاس مفید است:

> دفتر خاطرات فیلم، کارکردهایی را برای دستگاهی آغاز کرد که به‌طور بنیادی استفاده‌های آوانگارد صنعتی و ارتدکس را رد می‌کرد. با زیاده‌روی‌ها و تضادهای جدید. آن نه تنها ژانری‌ست که اشکال هژمونیک رسانه را در یک رویه‌ی خصوصی جدید سینمایی به چالش می‌کشد و در فرایند زندگی ادغام می‌کند، بلکه فیلم‌خاطره آن عمل خصوصی را به یک درگیری عمومی نیز بازمی‌گرداند. متن و ساخت یک محصول، یک اثر هنری مستقل از آن‌ها.

در اینجا ما با مفاهیمی روبرو می‌شویم که پل شریدر پیشتر آن‌ها را شرح کرده بود؛ اما نکته‌ی حائز اهمیت این است که آن فرایند استعلایی مد نظر شریدر این بار به شکل دیگری درحال رخ دادن است. او آغاز این فرایند را از طیفی از روزمرگی می‌دانست که به شگفت‌زدگی ایستایی و پایانی از تصویر ختم می‌شود. اما اکنون این مسیر را می‌بینیم که در بستر فیلم‌جستارهای مکاس به وقوع می‌پیوندد.

به عقیده‌ی اولیور گایکن، کمال در جریان رویدادهای روزمره رخ می دهد. آن‌ها به دنبال ربوده شدن از دامی هستند که سرنوشت هر روزه است. این مسئله درواقع نوع نگاه خاص به چیزهاست، نوعی مسحور شدگی دربرابر امور روزمره با نگاه نزدیک‌تر به آن‌ها. این حقیقت به دفعات در چنین فیلم‌جستارهایی که بر پایه‌ی تصاویر خانوادگی، ویدیوهای خانگی و تصاویر پیش پا افتاده و ساده هستند به چشم می‌خورد. اگر این حقیقت را بپذیریم که فیلم‌جستار استعلاییِ مدنظر گایکن از طریق بازنگری به امور روزمره و دریافت اموری مترقی‌تر از آن‌ها خود را به ما نمایانگر می‌کند، پس این مسئله تابعی از بعد خاص متعال در لایه‌ی زیرین تصویر در سبک استعلایی شریدر است؛ به این گواه که طبق نظر شریدر، فیلمساز به تصاویری که برای مخاطبین عام سینما چیزی معمولی جلوه می‌نمایند لایه‌ای از احساسات معنوی می‌افزاید، بدون اینکه تصویر حامل عامل گرافیکی خاصی باشد، بلکه از طریق فرایند فیلم و تمهیدات سینمایی.

اما این فرایندی که در فیلم‌جستار موجود است، با فرایندی که شریدر در رابطه با فیلم‌های داستانی بیان کرده است دارای تفاوت‌هایی می‌باشد که البته این چیزی طبیعی‌ست. زیرا ما با گونه‌ای کاملا متفاوت روبرو هستیم. فیلم‌های مکاس فرایندی که در رابطه با این الحاق امر متعال به تصویر روزمره گفته شد را در آنی واحد اعمال می‌کنند نه در مسیری خطی که شریدر آن را پیش‌تر بیان کرده بود. آن‌ها با نگاهی متفاوت به همان تصویر روزمره، مخاطب را ملزم به برداشت آن احساسات معنوی از آن تصویرها می‌کنند. به بیان بهتر، مکانیسم دیالکتیکال فیلم‌جستار اینجا وجود خود را نمایان می‌کند. همانطور که پیش‌تر گفته شد فیلم‌جستار مبتنی بر دیالکتیک است و همچنین کاری که مکاس می‌کنت نیز همین است. آن‌ها فرایندی سنتزگونه در فیلم خود ایجاد می‌کنند؛ یا به بیان گایکن «قرار دادن امور روزمره در معرض فرایند بیگانه‌سازی و دوباره‌سازی مفهوم» (گایکن، ۲۰۱۶). آن‌ها پس از نشان دادن امر روزمره، با شگفتی آن امر را برای مخاطب کاملا بیگانه می‌کنند، گویی که مخاطب در حال تماشای چیزی خاص و جدید است، سپس در این خلل از امر روزمره معنایی جدید به دست مخاطب می‌دهند که سرتاسر با پیشفرض‌های وی در مخالفت بود. این همان مکانیسم استعلایی فیلم‌جستار ناظر به امر روزمره است؛ که این البته برآمده از نگاهی

بسیار شاعرانه و سرشار از شور و شعف به فیلم است.

سیتنی تاکید می‌کند که سبک فیلمسازی مکاس یک ژانر سینمایی جدید از روشن‌ضمیری‌های ممتد و مستقل از زمان، مکان، و حال و هوای لحظه‌ای زودگذر را ایجاد کرده است؛ سبک تکه تکه. او مدام فیلمساز و بیننده را با غوغایی فوق العاده، وقایع پیرامون خودش و ما را یادآوری می‌کند. سیتنی استدلال می کند که برای مکاس، این لحظات گواه توانایی سینما برای به چنگ آوردن تکه‌های جدایی از بهشت است (۲۰۰۸:۹۶). والدن نامی برای خانه است، و برای آنچه می‌بینید یک حالت ذهنی است، با توجه به لحظه‌ی حال. او در قسمت‌های بعدی دفتر خاطرات فیلم، گاهی این حالت را «بهشت» می نامد. تکه‌های بهشتی که والدن در بر دارد، در درجه اول باید در رابطه با طبیعت درک شوند. همانطور که ثورو از تالاب والدن به عنوان نقطه‌ای برای اندیشیدن و اجتناب از سرعت تجربه شهریِ صنعتی‌شده استفاده کرد، مکاس نیز از والدن به‌عنوان نمادی برای ارتباط از دست رفته با طبیعت دوران کودکی خود در روستایی در لیتوانیا استفاده کرد. طبیعت مکاس در داخل شهر (مثلاً در پارک مرکزی) و مهمتر از همه، در ذهن او قرار دارد: همانطور که اسکات مک دونالد اشاره می کند، «دوربین مکاس نسخه قرن بیستمی از خانه ثورو است. ... ثورو پژواک مدرن خود را در فیلم‌های خانگی هنری و بدون بودجه‌ی مکاس می‌یابد» (مک‌دونالد، ۲۰۰۱).

نتیجه‌گیری: حالت بهشت

نوشتار حاضر که با هدف نشاندن الحان سبک استعلایی بر بستر فیلم‌جستار شکل گرفت، اکنون در صدد پاسخ به آن‌ها در مقام خصیصه‌نماهای فرمی است. آنچه پیشتر در باب داده‌های موجود و عوامل انطباقی در جواب به پرسش‌های این نوشتار رفت تماما خصائل آینه‌گون سینمای جستار را پذیرفته و تلاش نمودند تا آن‌ها را در جایگاه عمل فیلمسازی مشخص کنند. و این جز با بدست آوردن طیفی از انتزاعی‌ترین نظریات در حوزه‌ی ساختارانگی و دیالکتیک و تبدیل آن‌ها به وجوه فرمیِ قابل تشخیص در فیلم میسر نبود. این نوشتار در صدد تبیین آن است که با در نظر گرفتن تمهیدات سینمایی فیلم‌جستار، این گونه، دارای ظرفیت و قوام بیان استعلایی است. این ظرفیت با توجه به خصائل فرمی سبک استعلایی

قابل سنجش و نمایان کردن است. در وهله‌ی اول از این جهت که مراحل تصاعدی سبک استعلایی در آن قابل ردیابی‌ست و سپس از این منظور که، ساختار دیالکتیک فیلم‌جستار از دیدگاه سینمای شهودی به عنوان تمهیدی استعلایی پذیرفته گشت.

الیور گایکن در ابتدای مقاله‌ی خود برای گشودن بحث خود درباب انطباق جستار استعلایی و فیلم‌جستار، از مفهوم «وحدت» بیان شده توسط تئودور آدورنو استفاده می‌کند، که خود وام‌گرفته از گزین‌گویه‌ای از نیچه است:

> جستار ... وجودش بر اساس معیارهایی ابدی سنجیده نمی‌شود، بلکه به‌واسطه‌ی گزین‌گویه‌ای سرشار از ذوق از بیان نیچه در اواخر عمرش سنجیده می‌شود: «اگر یک لحظه‌ی واحد را ثبوت کنیم، بنابراین نه تنها خود، بلکه تمام هستی را ثبوت می‌کنیم. زیرا هیچ چیز، نه در خودمان و نه در چیزها، خودبسنده نیست: و اگر روح ما از شادی به لرزه درآمده و مانند یک تار به صدا درآمده است، برای ایجاد این یک رویداد به تمام ابدیت نیاز است - و در همین لحظه‌ی ثبوت، تمام ابدیت در جریان است، نیک نامیده شده، رها شده، موجه و تایید شده است» (آدورنو ، ۱۹۸۴ نقل از نیچه، ۱۸۸۶)

دیوید جیمز نیز همانطور که پیشتر گفته شد، مطالبی در رابطه با استعلاگرایی در اثر هنری اذعان کرده بود و اصل آن را وحدتی نظام‌مند تعریف کرده بود. حضور این وحدت در چنین فیلم‌هایی بر اساس همان «فرایند» وضوح پیدا می‌کند؛ حال این تاکید بر سادگی، احساسات معنوی و در نهایت تعالی‌گرایی که در رابطه با چنین آثاری گفته شد در بستر اتمسفری خاص اتفاق می‌افتند؛ اتمسفری که پیشتر شرایطش گفته شد و زاینده‌ی آن، فیلم‌جستار، و ساخته شدنش در گرو پیگیری خصیصه‌نماهای فیلم‌جستار است. اتمسفر استعلایی تمام تمهیدات استعلایی را در لحظه‌ای واحد جمع می‌نماید؛ همان آنِ واحد. چیزی که سبک استعلایی آن را صورت‌بندی نمود و سینمای ساختارانه آن را عملی کرد و جوناس مکاس نمونه‌ی آن را در فیلم‌جستار به ما نشان داد. در این مکانیسم تمام آن سه مرحله‌ی استعلایی شریدر توأمان به وقوع می‌پیوندند. سادگی، احساسات معنوی و تمام چیزهایی که از آن صحبت به میان رفت در بستر این اتمسفر کیفیت‌های

جدیدی پیدا می‌کند؛ میل آن دارم تا این حالت را «اتمسفر استعلایی» و یا «حالت بهشت» بنامم.

پی. آدام سیتنی در کتاب سینمای شهودی در باب مکاس سخن به میان برد؛ سیتنی در همان کتاب به فیلم‌های مایکل اسنو تعدادی ویژگی‌های مخصوص منتسب کرد و آن‌ها را خصیصه‌مند نمود که شرحش رفت. همان سینمایی که شریدر بدون ذکر ویژگی‌هایش سبک استعلایی می‌دانست اکنون زیر نظر آدام سیتنی خصیصه‌مند شد. سپس دریافتیم آن خصائصی که سیتنی بیان کرده بود به‌صورت غیرمستقیم در فیلم‌جستار هم موجود است؛ علی‌الخصوص فیلم‌جستار استعلایی: این زیرگونه‌ی از نو شناخته شده. نه تنها فیلم‌های اسنو بلکه دیگر فیلم‌های ساختارانه با فیلم‌جستار قرابت‌های زیادی دارند، نه به این معنا که در حوزه ژنریک به هم نزدیک باشند، بلکه خصائص مشترک زیادی دارند که نمونه‌ی آن را در فیلم‌جستار استعلایی مشاهده می‌نماییم. اما باید دریافت فیلم‌جستار استعلایی چه شکلی‌ست و دارای چه کیفیاتی‌ست.

همانطور که گفته شد فیلم ساختاری با فیلم جستار ارتباط‌های مشخص و واضحی داشت. مسئله‌ی درنگ و تفکر و تصاویر ایستایی که در هسته‌ی این نوع فیلم‌ها هستند بیش از پیش هدف تحقیق را شفاف می‌کنند. چنین تلقی می‌کنیم که تفکر برانگیز بودن و درنگ بخشی از این نوع سبک استعلایی‌ست. این محوریت تفکر و درنگ در آن‌جایی حادث می‌گردند که فیلم جنبه‌های ذهنی‌اش افزایش پیدا می‌کند. این مسئله در فیلم‌جستار که منتهی‌الیه ذهنیت در سینماست به اوج خود می‌رسد. همچنین، تلقی دیگری که در این تلاقی‌گاه وجود دارد، استعلایی بودن امر دیالکتیک در فیلم است. مبرهن است که فیلم ساختاری کارکردهای دیالکتیکال دارد، از طرفی دیگر این حقیقت را نیز می‌دانیم که فیلم‌جستار گونه‌ای‌ست که دیالکتیک در هسته‌ی اصلی آن قرار دارد. و از آنجایی که طبق برایند آدام سیتنی و پل شریدر سینمای ساختاری از جهت درنگ دیالکتیکال خود، دارای تمهیدات استعلایی‌ست، پس فیلم‌جستار نیز به سبب بهره‌مندی از سیستم دیالکتیکال خودبیانگر و تامل‌گرای خود، بدون هیچ شک و تردیدی همان گونه‌ی استعلایی جدیدی‌ست که شریدر اعلام کرده بود. علاوه بر این، می‌توان اینگونه برداشت کرد، که دیالکتیک در فرم سینمایی یک تمهید استعلایی‌ست

و از جهت فرمی، اگر در فیلمی برایندی دیالکتیکال به وقوع بپیوندد، آن فیلم از تمهیدی استعلایی استفاده کرده است.

طبق اذعان خود پل شریدر(۱۶۶)، فیلم‌هایی مانند طول موج، همان ویژگی‌های سبک استعلایی را دارند اما به شکلی دیگر. اینجا تاکید مسیر بر روی سینمای ناداستانی است. زیرا بصورت کلی مدیوم تغییر می‌کند. و این مدیوم لوازم و تمهیدات مخصوص خود را دارد. این مسئله در ذات خود یک مقیاس جدید می‌سازد. زیرا همانطور که فیلم اکسپریمنتال الزاما داستانی نیست، فیلم‌جستار هم نیست. فیلم‌جستار ریشه‌های خود را در مستند می‌یابد. در فیلم‌جستار، سبک تصاعدیِ (پراگرسیو) استعلاییِ مدنظر شریدر تبدیل می‌شود به یک اتمسفر. اتمسفری که در آن، تصاعد استعلاییِ شریدر وجود ندارد، اما تمام خصیصه‌نماهایی که شریدر تشریح کرده بود وجود دارند. این انگاره را چه چیزی توان تثبیت دارد: مراحل، در طول یکدیگر نیستند، بلکه در عرض یکدیگر واقع می‌گردند. درواقع یک عمل دیالکتیک رخ می‌دهد، به این جهت که فیلم‌جستار گونه‌ای دیالکتیکال است. دلیل این اتفاق وجه رمانتیسیستی و مدرن فیلم‌جستار است؛ که طبق گفته‌ی سیتنی در حالت تغزلی خود قابل ردیابی‌ست. حالت کرخت و البته سرشار از شعفی که لحظه به لحظه میل دارد مخاطب را بالا بکشد. و این از همان ابتدای فیلم محسوس است. زیرا اتمسفر استعلایی از قیود زمانی آزاد است: تماشای جریان یک تکه چوب روی رود یا نماهای ممتد از برکه در فیلم *پنج*، یا تصاویر خانوادگی مکاس در فیلم *همین که قدم می‌زدم بارقه‌هایی کوتاه از زیبایی را دیدم*، یا تصاویر نیویورک در فیلم *نامه‌هایی از خانه‌ی* آکرمان، یا تصاویر سیال سوکوروف در فیلم *مرثیه‌ای برای یک سفر*.

طبق چیزی که در باب سبک استعلایی در سینما گفته شد، این سبک دارای سه مرحله است: ۱. روزمره ۲. ناهمگونی ۳. ایستایی. اکنون هرکدام از این مراحل را از منظر فیلم‌جستار جداگانه بررسی کرده و در نهایت محصول جستارانه‌ی سبک استعلایی بیان می‌گردد.

۱. مرحله‌ی روزمره

فیلم‌جستار به سبب خصلت بی‌واسطگی و همچنین به سبب خصلت شخصی بودنش همیشه در صدد ساختن فضایی از امور ساده و در عین حال عادی است. از مکاس با نشان دادن کارهای عادی‌اش در خانه گرفته تا سوکوروف که تجربه‌ی سفر به مناطق جنگی را تبدیل به خاطرات روزمره می‌کند یا فرایند بازدید از یک موزه را تبدیل به یک سفر معنوی می‌کند و تا آکرمن که به نامه‌های مادرش و گشت و گذار روزمره‌اش در نیویورک خصلتی تغزلی می‌بخشد.

گذشته از این امر، رویکردهای مخصوصی که سینمای جستارانه‌ی روزنگارانه دارد کاملا امر روزمره را اساس خود قرار می‌دهد. سینمای روزنگارانه‌ی جوناس مکاس کاملا در صدد تبیین یک حقیقت است: تبدیل تجربه‌ی روزمره به چیزی فراتر از آنچه به نظر می‌رسد.

۲. مرحله‌ی ناهمگونی

ناهمگونی: به زعم نویسندگان این خصلت درواقع همان امر دیالکتیک (یا طبق مباحث لارا راسکارولی، دیالکتیکال) است که قلب فیلم‌جستار را می‌سازد. امر دیالکتیک در فیلم‌جستار به هدف ساختن فضایی برای ایجاد معانی جدید است. چیزی که هدف سبک استعلایی است. طبق چیزی که پل شریدر اذعان داشت ناهمگونی مرحله‌ای بود که در آن، فیلم با عناصر جدیدی روبرو می‌شد که تقریبا حالت مخالفی با اتفاقات پیشین داشت، یا به هر طریقی، چیز جدیدی به بستر روزمره‌ی فیلم اضافه می‌کرد. ناهمگونی برای او در فیلم‌های ازو اتفاقاتی بود که برای شخصیت‌ها رخ می‌داد و ساخت روزانه‌شان را تغییر می‌داد، در فیلم‌های برسون نریشنی بود که روی فیلم اضافه می‌شد. به عقیده نویسندگان ناهمگونی در فیلم‌جستار همان عنصری‌ست که باعث ایجاد لایه‌ای جدید در فیلم می‌شود. این به نوعی عامل ایجاد اصطکاک یا آنتی‌تزی می‌شود که از میان آن، مطالب عمیق‌تر به بیان سینمایی درمی‌آیند، یا از زبان شریدر «به گونه‌ای ناگهانی و غیر منتظره ظاهر می‌شود و از محیط عینی فیلم سرچشمه نمی‌گیرد». همین به تنهایی اثبات‌کننده‌ی این مسئله است که «ناهمگونی» مدنظر شریدر همان «دیالکتیک» است که در فیلم‌جستار گفته شد.

۳. مرحله‌ی ایستایی

مرحله‌ی ایستایی ناهمگونی را برطرف نمی سازد؛ بلکه از آن فراتر می‌رود. این کاری‌ست که مرحله ایستایی در سبک استعلایی می‌کند. و حالا تنها چیزی که می‌توان درمورد فیلم‌جستار استعلایی گفت این است که سرتاسر ایستایی‌ست. فیلم‌جستار استعلایی تاکیدش برروی ثبوت تصویر و حرکت ذهن است. نکته‌ی جالب توجه اینجاست که از دیدگاه شریدر درحالی که ما وارد مرحله‌ی ایستایی می‌شویم ناهمگونی همچنان در فیلم حضور دارد. می‌توان این‌چنین برداشت کرد که فیلم‌جستار استعلایی همان تصویر ایستایی‌ست که البته کرخت است و البته دیالکتیک است. یک جنبه‌ی زنده و چندبعدی که در آن واحد یکپارچه است؛ هم موزاییکی بودن فیلم‌جستار را دارد و هم یکپارچگی فیلم ساختارانه را.

فیلم، مرحله‌ی روزمره را نشان داده و منزه کرده و به لایه‌ی عمیق‌ترش که همان قلمروی متعال است دست می‌یازد. اما این امر باید اثبات شود که چرا این ویژگی‌ها در فیلم‌جستار استعلایی در عرض یکدیگر حضور دارند نه در طول هم. از آن‌جا که فیلم‌جستار مانند دیگر سبک‌های ناداستانی فاقد درام مرسوم در سینماست پس پیرنگ طولی درمورد آن صدق نمی‌کند، و به همین دلیل است که ویژگی‌های فرمی‌ای که منوط به طول هستند نیز درمورد آن صادق نیستند. لذا فیلم‌جستار نمی‌تواند حائز آن ویژگی‌ها به‌صورت طولی باشد. ویژگی‌هایی که پل شریدر بیان کرده با وجود اینکه در طول فیلم رخ می‌دهند اما منحصر به درام داستانی نیستند. یعنی آن خصائص فرمی در بستر داستان نیست که رخ می‌دهند بلکه در بستر تمهیدات سینمایی‌ست. و اگر آن خصائص را در هر گونه‌ی دیگری بتوان به کار بست، آن خصائص در ظرف آن گونه شکل می‌گیرند. حال آن خصائص در سینمای ناداستانی جستارانه رخ می‌دهند و به تبع در ظرف فرمیِ این گونه قرار می‌گیرند. خود شریدر تایید می‌کند وجوهی از سبک استعلایی در فیلم‌های ناداستانی و فیلم‌های فیلمسازان آوانگاردی مانند اندی وارهول و مایکل اسنو نیز موجود است.

تاکید اصلی فیلم‌جستار بر روی ساخت یک فضای عمیق و ذهنی است. این

ذهنی بودن که جوهره‌ی آن می‌باشد فیلم را بیشتر و بیشتر به دور شدن از عینیت سوق می‌دهد. به همین سبب مخاطب در فرایند تماشای فیلم، خود را غرق شده درون ذهنیات فیلمساز و یا خودش می‌یابد. در این اتمسفر، ویژگی‌های گفته شده در بالا در یک زمان اتفاق می‌افتند. یعنی ما در همان لحظه‌ای که مرحله‌ی روزمره را داریم، از طریق دیالکتیکِ فیلم‌جستار، ناهمگونی را به فیلم تزریق می‌کنیم و در همان لحظه از فیلم، ایستایی را داریم. مومنتومی به خصوص که تجربه‌ی استعلایی را در خود تکرار و تکرار می‌کند. اینجا تنها تفاوت فیلم‌جستار و فیلم‌جستار استعلایی می‌تواند در این باشد که فیلم‌جستار استعلایی بدنبال فراتر رفتن از تجربه عادی حواس بوسیله‌ی رویکردی جستارانه است.

آن هنگام که ذهن بیننده به پیش‌روی ادامه می‌دهد، می‌توان گفت که او به اعماق تصویر نفوذ می‌کند. این معجزه‌ی هنر مقدس است. اگر این واقعه رخ دهد، بیننده به ورای نقطه‌ای که در هرگونه «ابزار زمانی» (کثیر یا کمیاب) ارزشمند است، حرکت خواهد کرد؛ در واقع بیننده به ورای حیطه هنر گام نهاده است. او به ورای زمان و مکان – سطوح روایی و ترسیمی فیلم – و به منطقه‌ای قدم گذاشته که در آنجا اشیا در ذات خویش حضور دارند. چنین فیلمی درحال ساختن تجربه‌ی وسیع حیات است. چنین فیلمی تجربه‌ی سینمایی خداگونه‌ای می‌سازد ، اما در پهنه‌ی بسیار وسیع‌تری از وجود. تمام ارکان فیلم در خدمت به همین یک هدف است. تجربه‌ای که حالا تمام فیلم را در بر می‌گیرد. این شبیه به اتفاقی‌ست که در سینمای ساختارانه می‌افتد (تاکید فیلم بر روی اولین امپرسیونی که از آن درک می‌شود و فرم یکپارچه‌اش) اما در مقیاسی بسیار وسیع‌تر، تغزلی و استعلایی. تجربه‌ی کرختی‌ای که در عین حال هدفش استعلاست. در :حالت بهشت» زمان و مکان وجود ندارد، فیلم از تمام زنجیرهای مادی خود رها می‌شود. قلمروی وجود محض، رهایی از تمام تفاسیر و مادیات، در عین آغشتگی به آن‌ها (برخلاف شیوه‌ی افراطی سینمای ساختاری). به حسب همین عدم وجود زمان و زنجیرهای مادی، تمام این خصلت‌ها در همدیگر درآمیخته می‌شوند، به هم می‌پیوندند و حالا تمام این عناصر درحال رسیدن به وحدت هستند. حالت بهشت، قلمروی وحدت حقیقی‌ست.

مقصود این تحقیق با پیگیری گفته‌ی پل شریدر در جهت وجود سبک استعلایی در سینمای ناداستانی و همچنین طبق نظرات پی. آدام. سیتنی در تایید دارا بودن خصلت‌های شخصی در سینمای شهودی محقق گردید. همچنین بررسی نمونه‌ی بارز این امر: سینمای جوناس مکاس و انطباقش با سنت استعلایی، وضوح این مقصود را دوچندان نمود. فیلم‌جستار به عنوان یک سینمای ذهنی، از عینیت پرهیز کرده و مخاطب را به درون ذهنیات می‌کشاند؛ و در این فضای ذهنی مراحل بنیادین سبک استعلایی از دیدگاه پل شریدر به موازات با یکدیگر رخ می‌دهند. فیلم‌جستار از طریق تمهیدات خود: ذهنیت، امر شخصی، وجوه الوهی روزمره و تجربه‌ی استعلایی را برای مخاطبین خود رقم می‌زند.

منابع

راسکارولی، لارا. ترجمه: فرزاد، محمدرضا (۱۴۰۰). سینمای ذهنی و فیلم‌جستار. مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی

کوریگان، تیموتی. ترجمه: یزدان‌پناه، نغمه (۱۴۰۰). فیلم‌جستار؛ از مونتنی تا مارکر و بعد. نشر بیدگل

شریدر، پل. ترجمه: گذرآبادی، محمد (۱۳۸۳). سبک استعلایی در سینما: ازو، برسون درایر. بنیاد سینمایی فارابی

سانتاگ، سوزان. ترجمه: اخگر، مجید (۱۳۹۳). علیه تفسیر. نشر بیدگل

کاندینسکی، واسیلی. ترجمه: نورالله خانی، اعظم (۱۳۹۷). معنویت در هنر. انتشارات شباهنگ

برسون، روبر. ترجمه: علیزاد، علی‌اکبر (۱۳۹۸). یادداشت‌هایی در باب سینماتوگرافی. نشر بیدگل

اسلامی، مازیار و گروه مترجمان (۱۳۹۵). سینما و امر تجربی. مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی و نشر رونق

قائد، محمد (۱۳۸۴). پیش درآمد کتاب دفترچه‌ی خاطرات و فراموشی. انتشارات طرح نو

امرسون، رالف والدو. ترجمه: خسروی، مرضیه (۱۳۹۲). طبیعت. انتشارات روزگار نو.

ثورو، هنری دیوید. ترجمه: بهشتی شیرازی، سید علیرضا (۱۴۰۰). والدن. انتشارات روزنه

آستروک، الکساندر. ترجمه: درخشان، محمدرضا (۱۴۰۱). زایش یک آوانگارد نو؛ دوربین-سبک (منتشر نشده).

بازن، آندره. ترجمه: درخشان، محمدرضا (۱۴۰۱). نقد فیلم نامه‌ای از سیبری (منتشر نشده).

پورمحمدرضا، نوید و فروتن، آیین (۱۳۹۸). کنفرانس تخصصی فیلم‌جستار در دانشگاه سوره.

هولدهایم، ولفگانگ. ترجمه: فرزاد، محمدرضا (۱۳۹۹). جستار به‌مثابه‌ی آگاهیِ در فرآیند. مجله‌ی خوانش:

http://khaneshmagazine.com/139901//essay/

نوردکویست، ریچارد. ترجمه: قلندر، نگار (۱۳۹۹). جستار: یک تاریخچه، یک تعریف. مجله‌ی خوانش:

http://khaneshmagazine.com/139901//negar-ghalandar/

Johnston, Robert (2020) ""Transcendence" in Film: An Ongoing Issue," Journal of Religion & Film: Vol. 24: Iss. 2, Article 12.

M. Alter, Nora and Corrigan, Timothy (2017). Essays on the essay film. Columbia University Press .

M. Alter, Nora (2018). The Essay Film After Fact and Fiction, New York. Columbia University Press .

Rascaroli, Laura (2017). How the Essay Film Thinks. Oxford Univer-

sity Press .

A. Papazian, Elizabeth (2016). The Essay Film Dialogue, Politics, Utopia. Columbia University Press .m

Sitney, P. Adams (2002). Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943-2000. Oxford University Press .

Ayfre, Amedee,(1961) "Cinema, et transcendence," in Henri Agel and Amedee Ayfre, Le Cinema et le sacre (Paris: Les Editions du Cerf, 1961) .

Adorno, Theodor W. (1984 [1958]) 'The Essay as Form', translate by Bob Hullot-kentor and Fredric Will, New German Critique.

Dillard, Annie (1998) 'To Fashion a Text', in Inventing the Truth: The Art and Craft of Memoir, Mariner Books; 3rd ed. edition (May 20, 1998)

Deleuze, Gilles (2001). The Image-Time, Cinema 2. (Transl. by H. Tomlinson and R. Galeta), Minneapolis: University of Minnesota Press.

Štrajn, Darko (2021). The Question of Transcendentalism and Cinema, Philosophy and Film Conference in framework of the Philosophical Film Festival 2021.

Sontag, Susan (1966). "Spiritual Style in the Films of Robert Bresson" in Against the interpretation, New York: Farrar Straus & Giroux

Maritain, Jacques (1962). Art and Scholasticism and the Frontiers of Poetry, New York: Charles Scribner's Sons.

Richter, Hans (1940) 'The Film Essay: A New Type of Documentary Film' in Essays on the Essay Film 2017 Columbia University Press.

Burch, Noël (1981) Theory of Film Practice. Princeton University Press.

Walker, Michelle Boulous. 2011. "Becoming Slow: Philosophy, Reading and the Essay." In The Antipodean Philosopher, edited by Graham Robert Oppy and Nick N. Trakakis. Vol. 1. Polymouth, UK: Lexington Books.

Emerson, Ralph Waldo 1843 'The Poet' in Essays: Second Series, Cosimo Classics January 1, 1844.

Holdheim, Wolfgang 1984 "The hermeneutic mode : essays on time in literature and literary theory", Cornell University Press, Ithaca.

Cavell, Stanley (1972) The Senses of Walden. New York: Viking.

James, David E. (1992) 'Film Diary/ Diary Film: Practice and Product in Walden', in To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton University Press.

MacDonald, Scott (2001) 'Jonas Mekas' (Interview)' in A Critical Cinema 2: Interviews with independent Filmmakers. Berkley, CA: University of California Press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی