فصلنامه علمی مطالعات هنر و زیباشناسی
دوره اول، شماره۱، پاییز ۱۴۰۰

مطالعهٔ مفهومِ رستگاری و الهیاتِ رهایی‌بخشی در سینمایِ ژانر استعلایی[۱]
مطالعهٔ موردیِ آثارِ روبر برسون،کارل درایر و فرانک کاپرا

بهنام ترابی[۲]
نویسندهٔ مسئول، دانشجوی دکتری تخصّصیِ پژوهش هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات، تهران، ایران.
مینو خانی[۳]
نویسندهٔ دوّم، مدرّس دانشگاه، استادیار، دانشگاه آزاد اسلامی(گروه فلسفه و پژوهش هنر، دانشکدهٔ علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی تهران_شمال)، تهران، ایران.

چکیده

رستگاری و الهیاتِ رهایی‌بخش ریشه‌ای کهن در آیین‌ها، متون مذهبی و سنّت‌های برآمده از نهادهای جامعه بشری دارد. الهیات رهایی‌بخش در کوشش است تا راهی معنوی برای نجات انسان از بحران‌هایِ روحی ارائه دهد. سینمایِ استعلایی در تلاش است با بیان معنویّت در سینما تصویری بی‌طرفانه از تلاش انسان برای رستگاریِ روحی را به تصویر بکشد. هدف از انجام این تحقیق، پاسخ به این پرسش است که مفهوم رستگاری و الهیات رهایی‌بخش در سینمایِ استعلایی چیست و چگونه مفهومِ رستگاری در سینما بروز کرده است؟ روش انجام این تحقیق از منظر هدف، کاربردی_نظری و از منظر شیوهٔ انجام، توصیفی_تحلیلی بود. اطّلاعات نیز به شیوهٔ کتابخانه‌ای به‌دست آمد. نتایج نشان می‌دهد که مفهوم رستگاری در سینما پیوندی نزدیک با مفاهیمی نظیر استعلا و امر متعال دارد، رستگاری در سینما کوششی فردی یا جمعی در راستایِ نیل به نجات از بحران‌هاست، بحران‌هایی که معنا را از زندگی سوژه ربوده‌اند و سینماگرانی نظیر برسون، درایر و کاپرا می‌کوشند تا در بستر ژانر استعلایی، با پیش‌کشیدن مفاهیمی اخلاقی راهی برای نجات نوع بشر از تباهی را در اختیار او قرار دهند، کنش‌هایی که سرانجام به رستگاری سوژه از بحران معنویّت می‌انجامد.

واژگان کلیدی: رستگار، الهیات رهایی‌بخش، ژانر استعلایی، ایمان.

[۱] این مقاله مستخرج از پایان‌نامهٔ کارشناسیِ ارشد رشتهٔ پژوهش هنرِ نویسندهٔ مسؤول، با عنوان مطالعهٔ سیر رستگاری انسان در سینمایِ «آندری تارکوفسکی» است که زیر نظر استاد راهنما، دکتر مینو خانی و مشاورهٔ دکتر شمس‌الملوک مصطفوی در سال ۱۳۹۹ در واحدِ تهران شمال، دانشگاه آزاد اسلامی انجام و دفاع شد.

[۲] behnam.torabi1991@gmail.com
[۳] khanyminoo@gmail.com

مقدمه

مقولهیِ رستگاری در هنر، چه پیش از ادیّان، چه در هنر و ادبیّات مسیحیِ قرونِ وسطا و پس از آن و چه در دوران مدرن توجّه هنرمندان بی‌شماری را به خود جلب کرده است، هنر سینما نیز همچون سایر هنرها از پرداختن به این مقوله بی‌بهره نبوده است. در سینما مفهومِ رستگاری و الهیات رهایی‌بخش در قالب ژانر استعلایی به منصهٔ ظهور می‌رسد. در سینمایِ استعلایی، سینما از یک مفهوم صرفاً مذهبی فاصله می‌گیرد و الهیات رهایی‌بخشی مسیحیّت را در همبستگی با خود به کار می‌گیرد و تصویری بی‌طرفانه از تلاشِ انسان برای رستگاری روحی را به تصویر می‌کشد. در پژوهشِ حاضر در پاسخ به این پرسش که مفهوم رستگاری و الهیات رهایی‌بخشی در سینمایِ استعلایی چیست و چگونه مفهوم رستگاری در سینما بروز کرده است؟ نخست با توجّه به زادگاه سینما در غرب به ریشه‌هایِ الهیات رهایی‌بخشی در مسیحیّت پرداخته شده است سپس الگوی همبستگیِ سینما و الهیات مورد برّرسی قرار گرفته و امر متعال و استعارهٔ زندان در میسحیّت مورد کنکاش قرار گرفته است؛ سپس با مطالعهٔ سینمایی، نمودهایی از مفهوم رستگاری در سینمایِ روبر برسون، کارل درایر و فرانک کاپرا برّرسی شده است.

پیشینهٔ پژوهش

بنابر مطالعات و برّرسی‌های انجام شده موضوع «مطالعهٔ مفهوم رستگاری و الهیات رهایی‌بخش در سینمایِ استعلایی، مطالعهٔ موردی سینمای روبر برسون، کارل درایر و فرانک کاپرا» تاکنون در هیچ مقاله‌ای منتشر یا در پژوهشی در داخل کشور تدوین و مورد برّرسی قرار نگرفته است.

نتایج عمده‌ترین مقالات و پایان‌نامه‌هایِ تخصّصی مرتبط با این موضوع به شرح ذیل است:

- اعظم محمودآبادی در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود با عنوان « برّرسی فلسفی و کلامی آموزهٔ نجات» که در سال ۱۳۸۷ در دانشکدهٔ فلسفه و اخلاق دانشگاه باقرالعلوم و با راهنماییِ استاد علیرضا قائمی‌نیا از آن دفاع نموده، به واکاوی مفاهیم دینی و برّرسی فلسفی و کلامی آموزهٔ نجات پرداخته است.

- مصطفی رضوانی در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود با عنوان «فرم در سینمای دینی؛ به همراه مطالعهٔ موردی بر آثار کارل تئودور درایر» با راهنمایی استاد امیر مازیار در دانشگاه هنر تهران در سال ۱۳۹۵، به سینمای درایر به مثابهٔ «سینمای دارای اثرگذاری دینی» و نیز به مثابهٔ «یک اثر هنری و نه رسانه‌ای» پرداخته است.

- مهدی جوهری در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود با عنوان «برّرسی تأثیر تفکّراتِ ژانسینیستی در فیلم‌های روبر برسون» با راهنمایی محمّد شهبا که در سال ۱۳۹۷ در دانشگاه هنر تهران انجام داده، به برّرسی مفاهیمی نظیر تقدیر الهی، فیض قدسی و تنهایی انسان در سینمای روبر برسون می‌پردازد.

- زهرا رضایی در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود با عنوان «رابطهٔ هنر و رستگاری در فلسفهٔ شوپنهاور» که در سال ۱۳۹۰ در دانشگاه هنر تهران با راهنمایی مسعود علیا انجام شده است، به برّرسی رابطهٔ هنر و رستگاری از نقطه نظر فلسفهٔ شوپنهاور پرداخته است.

- محمّدحسین باقری‌زاده در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «برّرسی کلامی مفهوم خدا در سینمایِ مسیحی آمریکا» که با راهنمایی سیّدحسین شرف‌الدّین که در سال ۱۳۹۶ در دانشگاه معارف اسلامی قم انجام شده است، به برّرسی تقابل مسیحیّت و سینما با برّرسی الهیات پولس قدیس پرداخته است.

روش‌شناسی و منطقِ اجرایی پژوهش

روش تحقیق حاضر از لحاظ هدف، کاربردی_نظری از نظر شیوهٔ انجام، توصیفی_تحلیلی است. از لحاظ شیوهٔ جمع‌آوری داده‌ها نیز کتابخانه‌ای است. حجم عمده‌ای از اطّلاعات اختصاصی این پژوهش از کتاب‌ها، مقالات سینمایی و فلسفیِ چاپ شده، فراهم گردیده است. جامعهٔ آماری این مقاله فیلم‌های ساخته‌شده در ژانر استعلایی بوده و حجم نمونهٔ این تحقیق شامل آثار سینمایی روبر برسون شامل چهار فیلم: ژاندارک، خاطرات کشیش روستا، باد هر کجا می‌خواهد بوزد و جیب‌بر، فیلم اردت اثر سینمایی کارل درایر و فیلم چه زندگی شگفت‌انگیزی ساخته فرانک کاپرا است.

یافته‌های تحقیق

در برّرسی‌های انجام شده در مطالعهٔ مفهوم رستگاری و الهیات رهایی‌بخش در سینمای ژانر استعلایی یافته‌های مورد ذکر حاصل گردید: رستگاری در سینمایِ ژانر استعلایی کوششی فردی یا جمعی در راستایِ نیل به نجات از بحران‌ها است. سینماگر در بستر سینمای استعلایی می‌کوشد تا با به

پیش‌کشیدن کنش‌هایِ اخلاقی، راهی برای نجات نوع بشر از تباهی را در اختیار او قرار دهد. سینماگرانی نظیر برسون، درایر و کاپرا با پیش کشیدنِ مفاهیمی نظیر ایمان، باور، ایثار، معجزه و امید می‌کوشند تا شیوه‌های اخلاقی را برای رستگاری نوع بشر به تصویر بکشند.

بحث و تحلیل

در این تحقیق با استفاده از روش تجزیه و تحلیل کیفی سعی شد داده‌هایِ تحقیق به منظور نیل به اهداف آزمون فرضیّات تحقیق از طریق برّرسی و ارزیابی منابع اسنادی مانند کتب، مقالات علمی، پایان‌نامه‌ها و همچنین پیشینهٔ تحقیق، پژوهش‌ها و مبانی نظری و تئوری مرتبط مورد تجزیه و تحلیل قرار بگیرد. در نهایت به این پرسش اصلی که مفهوم رستگاری و الهیات رهایی‌بخشی در سینمایِ استعلایی چیست و چگونه مفهوم رستگاری در سینما بروز کرده است؟ اینگونه پاسخ داده شد: مفهوم رستگاری در سینما پیوندی نزدیک با مفاهیمی نظیر استعلا و امرِ متعال دارد، رستگاری در سینمایِ ژانر استعلایی کوششی فردی یا جمعی در راستایِ نیل به نجات از بحران‌ها است، بحران‌هایی که معنا را از زندگی سوژه ربوده‌اند و سینماگر در بستر سینمایِ استعلایی می‌کوشد تا با به پیش‌کشیدن کنش‌هایی اخلاقی راهی برای نجات نوع بشر از تباهی را در اختیار او قرار دهد.

رستگاری و الهیات رهایی‌بخش در اندیشهٔ غربی

برای بیان مفهوم رستگاری در مسیحیّت و هنر برآمده از آن، باید نگاهی دقیق به سنّت خداشناسانه در اندیشهٔ غربی انداخت. سنّتی که به گونه‌ای اجتناب ناپذیر بر حسب آزادی و اسارت شکل گرفته است. سنّتی که رستگاریِ انسان را در گرو نجات، رهایی و آزادی از بندِ گناه و نجات دادن کل زندگی انسان از تاریکی و یأس می‌داند؛ بحثی که در چارچوب معنویّت مسیحی الهیات رهایی‌بخش نامیده می‌شود.

الهیات رهایی‌بخش، اصطلاحی است حاکی از جست‌وجوی راهی برای مواجهه‌ای از طریق ایمان با هر آن چیزی که در راه انسان برای تحقّق کلیّت آزادی می ایستد. در قلب این اصطلاح، باور به خداوندی است که محرّک اعظم رهایی است و به شکلی صریح و به معنای دقیق کلمه همسان با آن است. خداوندی که در مسیر آزادیِ کلیّت شر می‌ایستد و مثابهٔ قهرمانی در طرف فقرا، به حاشیهٔ رانده‌شدگان و مظلومان است. الهیات رهایی‌بخش نمایانگر درگیری عمیق مسیحیّت با جهان است که با قصد نمایش آزادیِ بشر در پی پاسخ‌هایی در راستای ایمان می‌گردد. (مارش، ۱۳۸۴). نقش این دست از الهیات همواره بر پیکرهٔ فرهنگ و به تبع آن هنر جامعهٔ غربی باقی مانده است و هنرمندان کوشیده‌اند تا از طریق آن بحث بنیادین معنا را در آثار خود پی بگیرند.

مطالعهٔ ژانر استعلایی

در برّرسی رستگاری و الهیات رهایی‌بخشی در سینما باید به آرایِ فیلمنامه‌نویس و متفکّر آمریکایی "پل شریدر"[۴] اشاره نمود، شریدر در برّرسی مقولهٔ ایمان، آزادی و رستگاری، اصول ایجاد ژانری را در سینما پیش می‌کشد که خود آن را ژانر استعلایی می‌نامد. از نگاهِ شریدر سبک استعلایی چنین معنایی دارد: «نوعی شکلِ عام بازنمایی و تجسّم در سینما که متعال را متجلّی می‌سازد. این روش به‌سادگی چنین تعریف می شود: مطالعهٔ تجلیّات قدسی در هنر معاصر به واسطهٔ تحلیل شکل‌ها و شیوه‌هایِ مشترک در سینما » (شریدر، ۱۳۸۹).

مطالعهٔ سبک استعلایی، شکلی عام و فراگیر از بازنمایی را آشکار می‌سازد. این شکل دارای وحدتی استثنایی است:

«تجلّی یکسان و متعال در تصاویر متحرّک. تفاوت‌های آثار "ازو"[۵]، "برسون"[۶] و "درایر"[۷]، فردی و فرهنگی است. حال آنکه تشابهات‌شان جنبهٔ سبکی دارد و بازتاب یکسان متعالی را در سینما آشکار می‌کند. فیلمسازانِ بسیاری سبک استعلایی را به کار گرفته‌اند؛ ولی تعداد اندکی از آنها واجد دلبستگی و انضباط و تعهّد کامل در استفادهٔ انحصاری از سبک استعلایی بوده‌اند. عناصر سبک استعلایی را می‌توان در فیلم‌های بسیاری از کارگردانان دیگر نظیر:"آنتونیونی"[۸]،"روسلینی"[۹]، "پازولینی"[۱۰]، "رنوار"[۱۱]، "میزوگوچی"، "بونوئل"، "وارهول"[۱۲]، "مایکل

---

[۴] Paul Joseph Schrader

[۵] Ozu Yasujiro(1903_1963)

[۶] Robert *Bresson(1901_1999)*

[۷] Carl Theodor Dreyer(1889_1968)

[۸] Michelangelo Antonioni(1912_2007)

[۹] (Roberto Gastone Zeffiro Rossellini) از پیشگامان مکتب نئورئالیسم سینمایِ ایتالیا

[۱۰] (Pier Paolo Pasolini) از سینماگران نسل دوّم بعد از جنگ ایتالیا، او شاعر نیز است و سینما را به همراه برتولوچی به صورت تجربی آموخته است

[۱۱] (Jean Renoir) از نام آورترین فیلمسازان فرانسه و فرزند پیر آگوست رنوار نقّاش شهیر فرانسوی

[۱۲] Andrew Warhola

اسنو"[۱۳] پی‌گرفت. یکی از پیچیدگی‌های این مبحث آمیختگی و بده بستان سبک استعلایی با سبک‌های دیگر است. سبک استعلایی با حذف یا تقریباً حذف عناصری که در درجهٔ نخست معرّف تجربهٔ بشری است، واقعیّت را سبک‌پردازی می‌کند، و بدین وسیله تسلّط و مناسبت تفاسیر قراردادی از واقعیّت را زایل می‌سازد. سبک استعلایی همچون آیین "عشایِ ربّانی تجربه را به مراسمی تکراری تغییر شکل می‌دهد که می‌تواند بارها به تعالی دست یابد» (همان).

باید توجّه داشت که هنر استعلایی از نظر شریدر تنها هنر دینی و مذهبی نیست بلکه بیانگر به کار بردن شیوه‌ای اخلاقی برای تعالی روحی انسان در قالب پلتفرم سینماست. شیوه‌ای برای رستگاری بشر که می‌تواند معنوی باشد یا فردی و یا جمعی و یا حتی با رهایی از یک استبداد لجام گسیخته به دست بیاید. هر چقدر آگاهی از هستی انضمامی شدیدتر باشد، آگاهی از هستی استعلائی قوی‌تر خواهد بود. آن‌گاه آگاهی ما حیرت‌افزا خواهد شد و باور به اهمیّت فوق‌العاده ارتباط داشتن با هستی به وجود می‌آید، همین‌طور حس پروا، خشیّت و صلح نمود می‌یابد (مارتین، ۱۳۸۹: ۲۳). "الیاده"[۱۴] گفته است:

«هنرمندانی که برای لحظه‌ای مزهٔ استعلا و فراتر رفتن را می چشند، بندهای آهنین فردیّت را می‌شکنند و کلیّت یا جامعیّت را تجربه می‌کنند. آنها نه تنها از محدودیّت‌های فردیّت و خطاپذیری انسانی، بلکه از ناپایداری و شکنندگی انسانی و مشخصاً از آن قدرتمندترین ناپایداری - مرگ - رها می شوند و با آفرینش هنری زمان را به حال تعلیق در می‌آورد» (الیاده، ۱۳۹۲: ۸).

می‌توان گفت سبک استعلایی که شریدر، واقع‌گرایی ذهنی را به واقع‌گرایی بصری نگاه دو بعدی را به نگاه سه بعدی و خداگرایی را بر انسان‌گرایی ترجیح می‌دهد، در ادامه به برّرسی نمونه‌هایی از رستگاری فردی و جمعی در سینما در سبک استعلایی خواهیم پرداخت.

رستگاری روحی در آثار برسون

برسون، فیلمسازِ زمان، ایمان و تنهایی است. برسون با نمایش تنهایی و دشواری زندگی، رنج‌های درونی بشر و بحران درونیِ آن را به تصویر می‌کشد و بر نقش فیض الهی و تابیدن نور ایمان حقیقی بر کاراکترهایش پافشاری می‌کند.

«موضوع تمامی آثار برسون، تصوّر هستی شناسانهٔ جدیدی از موقعیت انسان معاصر در جهان و جدال درونی او است، حتی قهرمانان اسطوره‌ای و تاریخی آثارش، "لانسلو"[۱۵] و "ژاندارک"[۱۶] ، به گونه‌ای ژرف با همان مسائل و دشواری هایی رویارویی‌اند که در برابر انسان معاصر قرار گرفته‌اند. رنج تمامی آنان بیش از هر چیز درونی است و تماس آنها با خارج بهانه‌ای برای کاوش درد معنوی آنها است. برسون با سرچشمهٔ این درد آشنا شده و از این رو شخصیّت‌های آثارش به سوی زندگی مادی و اجتماعی برتر از تعیین‌های تاریخی وجودشان، با دشواری‌های جاودانه‌ای روبرو هستند که میان آنها همانندی درونی ایجاد می‌کند؛ دشواری‌هایی که سابقهٔ آنها به روز آشنایی انسان با جهان درونی و وجدان خود می‌رسد. برسون آثارش را گام‌هایی در راه شناختِ بازتابِ کارکردِ نیروهایی می‌داند که فرانسوی زندگی هر روزه و مادّی موجودند. از این رو پژوهشگری که در پی شناخت آثار برسون است، باید پیوند این آثار را با ایمان برسون برجسته کند. هنگامی که کشیش جوان "آمبریکور"[۱۷] در لحظهٔ مرگ می‌گوید همه چیز فیض خداست و ما از زبان او قطعه‌ی ۵۶۲ اندیشه‌های پاسکال[۱۸] را می‌شنویم. چیزی روی این زمین نیست که نتوانیم در آن نشانه‌ای از مصیبت آدمی در فیض خدایی بیابیم. برسون مهّم‌ترین شکل جدایی و تک‌افتادگی ،یعنی جدایی انسان از گوهر معنوی‌اش را به زبان هنر بیان کرد و در این راه از اشیاء یاری گرفت. چرا که نتیجهٔ آن جدایی آدمی را همچون شیءای و مناسبات انسانی را همچون روابط میان چیزها نمایان می‌کند» (احمدی، ۱۳۹۶).

آزادی در سینمای برسون از جایگاهی ویژه‌ای برخوردار است. «تمام فیلم‌های مجموعه‌ی زندانِ برسون درباره‌ی آزادی روحانی است. در"خاطرات کشیش روستا (۱۹۵۰)"[۱۹] آزادی از طریق محدودیّت‌های مذهبی به‌دست می‌آید. در فیلمِ "یک محکوم به مرگ گریخته است (۱۹۵۶)"[۲۰] گریز از زندان به مثابهٔ آزادی است و در "جیب‌بر (۱۹۵۹)"[۲۱] اسارت به مثابهٔ آزادی است. در

[۱۳] Michael Snow
[۱۴] Mircea Eliade(1907_1986)
[۱۵] Lancelot du Lac
[۱۶] Joan of Arc
[۱۷] Ambricourt
[۱۸] Blaise Pascal
[۱۹] Le Journal d'un curé de campagne
[۲۰] Un condamné à mort s'est échappé ou Le vent souffle où il veut
[21] Pickpocket

فیلم "محاکمه ی ژاندارک"[۲۲] (۱۹۶۱) آزادی در چارچوب ایمان مذهبی و زندان مادّی رخ می‌دهد. سه فیلم آخر برسون، "ناگهان *بالتازار* (۱۹۶۶)"[۲۳] و "*موشت* (۱۹۶۷)"[۲۴] و "*زن نازنین* (۱۹۶۹)"[۲۵] به کاوش در برخی مضمون‌های همیشگی وی و بسط آنها می‌پردازد» (شریدر، ۱۳۸۹).

شخصیّت‌های برسون در پی رستگاریِ روحی هستند. آنها از بیماریِ فقدان ایمان رنج می‌برند و در پی آنند تا روح خود را از اسارت برهاند و رستگار شوند. سینمای برسون، آنگونه که "کلود موریاک"[۲۶] می‌گوید سینمای برسون سراسر درونی است:

«برسون کاری را به انجام می‌رساند که حتی رنوار در "قاعدهٔ بازی"[۲۷] نیز در اجرای آن شکست خورده بود. برسون برای نخستین بار فیلمی درونی ارائه کرد. مگر جز این است که عناصر اصلی سینما زمین انسان و نور آسمان است؟ چهره‌هایی که برسون به ما نشان می‌دهد زمینی نیستند، امّا راه‌ها، خانه‌ها، مزرعه‌ها، همه با چنان وفاداری به طبیعت و زمین در فیلم آمده‌اند که یادآور زندگی و دردهای زمینی کشیش می‌شوند» (موریاک به نقل از احمدی، ۱۳۹۶).

در خاطرات کشیش روستا کشش برسون، همچون مسیح، مرگ را برمی‌گزیند به سوی استعارهٔ *ایثار* پیش می‌رود و خود را قربانی ایمانش می‌کند تا بخشیده شود و از رنج‌هایِ مقدّسش رهایی یابد و رستگار شود او نیاز آدمی به نگرش به درون خویش را درک کرده است و سرانجام از زندان جسم خود رها می‌گردد. آنگاه که:

«کشیش حاملی ضعیف برای رنجی طاقت فرسا است که در متن فیلم خاطرات کشیش روستا عذاب مقدّس خوانده می‌شود. هم چنان که کشیش در مسیر مسیحیّت پیش می‌رود. در می‌یابد که حامل باری ویژه است و عاقبت بدان تسلیم می‌شود: کافی نیست که خداوندگار ما، فیض آن را عطا کند که از طریق کلمات معلّم پیر خود دریابم که هیچ چیز در همهٔ اعصار نمی‌تواند مرا از مکان برگزیده‌ام حرکت دهد، که من زندانی رنج مقدّس او بوده‌ام. رنج در فیلم خاطرات کشیش روستا همچون فیلم‌های ازو، بزرگ‌تر از آن است که یک فرد بتواند آن را بر دوش کشد و نیز بزرگ‌تر از گنجایش محیط است. رنجی که ناشی از آگاهی معنوی کشیش جوان است و به تدریج او را با محیط خویش بیگانه می‌سازد و عاقبت به مرگش منتهی می‌شود. اگر درست بنگریم آنچه به ظاهر طرد شدن کشیش از سوی محیط جلوه می‌کنند، در واقع طرد شدن محیط از سوی کشیش است. نه بدان سبب که او خواستار بیگانگی است. بلکه به این سبب که او ناخواسته در ابتدا آلتِ دستِ رنجی طاقت فرسا و خود آزارنده است. بیماری کشیش به حد کافی واقعی می‌نماید. سلامتی‌اش به آرامی از دست می‌رود و عاقبت آن چه سرطان معده تشخیص داده شده موجب مرگ وی می‌شود. ولی چیزی پیچیده در این‌جا وجود دارد. او هرچه بیمارتر می‌شود، غذا و خواب را راسخ‌تر از پیش رد می‌کند. او خود را محکوم به بر دوش کشیدن آن بار می‌بیند و رنج خویش را با رنج *ایثار*گرانهٔ مسیح پیوند می‌دهد. نیاز او به دادن کفّاره، او را به فنایِ نفس می‌کشاند» (شریدر، ۱۳۸۹).

کشیش تنها تکّه‌های نانی را که آغشته به شراب است می‌خورد. کنایه‌ای از نوشیدن شراب در آیین مقدّس. او به مثابهٔ مسیح است مردی که نیازهایِ جسمی را نادیده می‌گیرد و تا لحظهٔ مرگ این رنج را بر خود هموار می‌سازد.

«او به گونه‌ای تزلزل‌ناپذیر به سوی استعارهٔ شهادت پیش می‌رود. انزوای مقدسِ کشیش روستا، آن چه به ظاهر طرد شدن کشیش از سوی محیط جلوه می‌کند در واقع طردشدن محیط از سوی کشیش است. نه بدان سبب که او خواستار بیگانگی است، بلکه به این سبب که او آلتِ دستِ ناخواسته‌یِ رنجی طاقت فرسا و خود آزارنده است» (همان).

در باد هر کجا می‌خواهد بوزد و یا یک محکوم به مرگ گریخته است. "فونتن"[۲۸] شیوهٔ اخلاقی را برای رهایی برگزیده است، شیوه‌ای مبتنی بر اراده، محبوسی که ایمان خود را از طریق دست‌هایش باز می‌یابد و با بریدن میله‌ها، تراشیدن چوب و بافتن سهم خود را برای رستگاری فردی خود ایفا می‌کند. فونتن تنها در پی رهایی جسمش نیست، ولی شیوهٔ اخلاقی در پی نجات روح خود می‌گردد و در این راه با اراده‌ای شکست‌ناپذیر به پیش می‌رود. شخصیّت‌های برسون انسان‌هایی اخلاقی هستند، "مارسل لربیه"[۲۹] در این باره می‌گوید:

«از نگاه برسون پایان فیلم مهّم نیست. پایانی که به سرنوشت سپرده شده است. نکتهٔ مهّم به نظر او کنش اخلاقی فونتن است. تکرار نماهای درشت چهرهٔ فونتن، فقط دقّت او به کاربرد ابزارِ رهایی‌اش را نشان نمی‌دهد، بلکه اساس آن، نمایش چهرهٔ فونتن

[22] Procès de Jeanne d'Arc
[23] Balthazar, at random
[24] Mouchette
[25] *Une femme douce*
[26] François Mauriac
[27] La Règle du jeu
[28] Lieutenant Fontaine
[29] Marcel L'Herbier

در تجسّم ارادهٔ اخلاقی اوست. فونتن چون کشیش، اراده‌ای برای حل دشواری‌ها دارد که از او انسانی اخلاقی می‌سازد» (لربیه به نقل از احمدی، ۱۳۹۶).

ژاندارک نیز همانند فونتین در پی ایفای نقش خود در جهان است. برسون در ژاندارک ایمانی خدشه‌ناپذیر را به نمایش می‌گذارد.

«ژاندارک نه فقط نمایش ایمان کامل و خدشه‌ناپذیر دختر جوان، بلکه بیش از هر چیز بیانگر این نکته است که ژاندارک چه ساده ایمان داشت و آن را چه روشن و همه‌فهم بیان می‌کرد. برسون گفته است: حال و هوایِ غریبی در این فیلم وجود دارد آنگاه که ژاندارک از صدایی که شنیده سخن می‌گوید. ما حضور هوایی پاک را احساس می‌کنیم. او از تاج خدایی و حضور فرشته‌ها چنان ساده و راحت سخن می‌گوید که ما برای مثال از یک لیوان صحبت می‌کنیم. آنچه را که "قدیس اینیاتسیو لویولا"[۳۰] یک سدهٔ بعد طلب می‌کرد، یعنی عادی شدن مناسبات فراسوی طبیعی، ژاندارک به ما از پیش ارائه کرده بود. کار اصلی برسون در دادرسی ژاندارک نمایش این سادگی ایمان بود. او جای دیگری گفته است: به گمان من ژاندارک در خانوادهٔ عرفان جای می‌گیرد. پای بر زمین دارد و از چیزهایی سخن می‌راند که به آسمان‌ها تعلّق دارند و از همهٔ این چیزها همچون پیش پا افتاده‌ترین موارد این جهان یاد می‌کند. بدین‌سان برسون به سوی طرح ایمان همچون مناسبتی درک‌شدنی و محسوس پیش می‌رود. او دوری و نزدیکی ژاندارک را به زندگی چنان که بود نشان داد، یعنی جنبهٔ خیالی و فاصله‌اش از زندگی را درست تصویر کرد. هنگامی که از ژاندارک می‌پرسند: از کجا دانستی که صدای میشل قدیس را شنیده‌ای؟ خیلی ساده پاسخ می‌دهد: زیرا صدای فرشتگان را داشت و می‌پرسند از کجا دانستی که صدای فرشتگان چنین است؟ او می‌گوید من می‌توانم این صدا را بشناسم به همین سادگی. هنگامی که دادرس از ژاندارک می‌پرسد که آیا به کلیسا اعتقاد دارد یا نه؟ ژاندارک پاسخ می‌دهد کلیسا چیست؟ من به شما و داوری‌تان باور ندارم. شما دشمنان اصلی من هستید. دادرسی ژاندارک محصول ایمان است .برسون گفته است: من ژاندارک را با دیدگان یک مؤمن دیده‌ام و من به آن جهان مرموزی که او در را به روی آن گشود و سپس بست ایمان دارم. ژاندارک حتی بیش از کشیش آمبریکور به عیسی مسیح همانند است. به او نیز خیانت کردند، او نیز به بهای ارزان به دشمنانش فروخته شد، او نیز در این دادگاهی که به زور شمشیر اشغالگران سرزمینش برپا شده بود محکوم شد، او نیز از جانب دوستانش انکار شد و سرانجام همچون مسیح شکنجه شده و به قتل رسید» (احمدی، ۱۳۹۶).

همان طور که فونتن پله به پله از زندان می‌گریزد. حصارِ آن، آخرین مانع در راه آزادی روح است. ژاندارک نیمه امیدوار و نیمه متوقّع است که مسیح و میشل مقدّس به کمکش بشتابند، «حتی از طریق معجزه». ولی آنگاه که درمی‌یابد معجزهٔ رهایی در شهادت او نهفته است، اعتراف باطل خود را پس می‌گیرد و مرگ را بر می‌گزیند.

«ژاندارک می‌گوید: مرگ را بر تحمّل این رنج ترجیح می‌دهم. در شب پیش از سوزاندنش، مشغول به جای آوردن آیین عشای ربّانی و پاسخ گفتن به پرسش‌های برادر "ایز مبارد"[۳۱] است، برادر ایز مبارد می پرسد: آیا اعتقاد دارید که این جسم مسیح است ژاندارک پاسخ می‌دهد: بله و تنها کسی که می‌تواند رهایم سازد. کمی بعد ایز مبارد می پرسد: آیا به رحمت الهی امیدوار نیستی؟ و ژان پاسخ می دهد: «بله و به یاری خداوند در بهشت برین خواهم بود» (محاکمه ژاندارک، ۱۹۶۲).

رهایی ژان در مرگ اوست و فرارش از زندان همان رهایی از جسم است.

«جیب‌بر تنها نمونه از فیلم‌هایِ مجموعه‌یِ زندان است که با صراحت ارزش‌هایِ مذهبی را مطرح نمی‌کند و این در حالی است که فیلم مثال خوبی از نقش کنش‌ِتعیین‌کننده در سبک استعلایی است. در این جا برخلاف خاطرات کشیش روستا و محاکمهٔ ژاندارک به امور معنوی تشبث نمی‌شود و برخلاف یک محکوم به مرگ گریخته است به موضوع فیض نمی‌پردازد. با این حال، این فیلم نیز از سبک استعلایی پیروی می‌کند و کنش تعیین‌کننده عنصر معجزه‌آسایِ درون آن است. فیلم جیب‌بر با قراردادهای آشنای مرحلهٔ روزمره آغاز می‌شود: "میشل"[۳۲] جیب‌بری است که در محیطی سرد و واقعی زندگی می‌کند و از خود احساسی بروز نمی‌دهد. چه برای مادر محتضرش و چه برای "ژان"[۳۳] که دوستی خانوادگی است. ولی میشل شوقی در سر دارد جیب‌بری، وسوسه‌ی جیب‌بری در او، ورای تمایل عادی به گناه و پرسش‌های اخلاقی قرار می‌گیرد. او در یکی از بحث‌هایش با بازرس پلیس مدعی می‌شود که بعضی آدم‌ها بالاتر از قانون‌اند. بازرس می‌پرسد که چه کسی آنها را بالاتر از قانون می‌داند و میشل پاسخ می‌دهد که خودشان. همان‌طور که گفته شد اشتیاق

[30] Ignatius of Loyola
[31] Brother Isambert de la Pierre
[32] Michel
[33] Jeanne

شدیدِ میشل، حسی فزاینده از ناهمگونی می‌آفریند. آنگاه در پایانی غیرمنتظره میشل دستگیر می‌شود و به زندان می‌افتد. پلیس مدّت زمانی به انتظار در میشل کمین کرده است. ولی در لحظهٔ دستگیری روشن نمی‌شود. آیا میشل غافلگیر می‌شود یا آگاهانه خود را تسلیم می‌کند. در صحنهٔ نهایی، میشل که پیش از این آزادانه در گناه زندگی می‌کرد، اکنون در زندان است. ژان برای ملاقات او به زندان می‌آید و میشل از پشت میله‌ها به او می‌گوید که چه راه درازی را طی کرده است تا به تو برسد. این رویدادی معجزه‌آسا است: اظهار عشقِ مردی بی‌احساس در محیطی سرد و انتقال شور و عشق خود از جیب‌بری به ژان. کنش تعیین‌کننده بیننده را مجبور به رویارویی با «مطلقاً غیر» می‌کند، کاری که وی در حالت عادی از آن روی‌گردان است. او با کنش معنویِ توضیح‌ناپذیری در محیطی سرد و بی‌روح رو به رو است که مشارکت و تأیید وی را می‌طلبد» (شریدر، ۱۳۸۹).

رستگاری میشل شباهت عمده‌ای به رستگاری "راسکولنیکف" دارد، نمایشی ناهمگون از رستگاری، مسیری که از میان تاریکی-ها سرانجام به نجات ختم می‌شود. رستگاری‌ای که بهایی گزاف برای ژان را در بردارد، گویی رستگاری "دانته" از راهِ درهٔ تاریکی-ها و قلب دوزخ عبور می‌کند. لویی مال[۳۴] نوشته است:

«برسون فیلمی دربارهٔ اندیشه‌های اخلاقی ساخته و در سینما سنت پاسکال و "بالزاک"[۳۵] را ادامه داده است. ناقدان این فیلم، از درک آن نکته‌هایی عاجزند که حتی بچهٔ ۱۲ ساله‌ای که اندکی آموزش دینی دیده باشد می‌تواند آن را درک کند. دزد انسان است، شمایید، منم، دزد در دست‌های خدا قرار دارد، گناه جیب‌بر با طغیانش در هم می‌شود و این اندیشه‌ایست پاسکال‌گونه. این نمایشِ تجریدی کنش‌هایِ یک گناهکار به گناه، منش راستین آن را بخشیده است. همچون نفی معصومیّت انسان، همواره با آن همراه است. دلیل همانندی جیب‌بر به رمان‌های داستایوفسکی را باید در این مفهوم غیر عادی و جبریِ ارتکاب گناه یافت. در جنایت و مکافات می‌خوانیم: دیگر یک لحظه را هم نمی‌شد از دست داد راسکلنیکف تبر را بیرون می‌آورد با هر دو دست آن را بالا می‌برد و در حالی که به کلی از خویشتن غافل بود، بی‌هیچ زحمتی ،تقریباً بی‌اختیار، ته تبر را بر پیرزن فرود می‌آورد. انگار اصلاً نیرویی در وی نبود. امّا همین که یک بار تبر را فرود آورد قدرتی در او به وجود آمد، به کلی از خویشتن غافل ماند، تقریباً بی‌اختیار، انگار اصلاً نیرویی در وی نبود. گناه چنین پیش می-رود، نیرویِ فرانسوی ما. زورمند و ویرانگر: باد هرجا بخواهد می-وزد، برسون منشِ غیرارادیِ گناه را به یاری دست‌هایِ میشل نشان داده است، میشل چیزی می‌خواهد و دست‌هایش چیز دیگری می‌طلبند»(احمدی، ۱۳۹۶).

میشل با اسارت خود در پس میله‌های زندان به رستگاری می‌رسد، زندان بارقه‌هایی از ایمان را در وجود او متبلّور می‌سازد، اکنون به برّرسی یکی دیگر از بزرگان سینماگر در ژانر استعلایی خواهیم پرداخت بعد از آن چند نمونه در ژانرهای دیگر را نیز بیان خواهیم کرد.

فرانک کاپرا، امیدِجهان

سینمای "فرانک کاپرا"[۳۶] همانگونه که از دیالوگ‌های درخشان "*چه زندگی شگفت‌انگیزی*(۱۹۴۶)"[۳۷] بر می‌آید. سینمایی در ستایش زندگیست. سینمای پذیرفتن زندگی، تسلیم‌ناپذیری و یافتن خوشبختی. سینمای کاپرا نمودی است از خوش‌بینی و باور به سعادت انسان دیدگاه کاپرا نسبت به زندگی. آثار کاپرا همچنین سرشار از خوش‌بینی هستند. این مسأله بیش از هر چیز نتیجهٔ جانب‌داری او از انسان‌های معمولی در تلاش‌شان برای غلبه بر نیروهای قدرتمند است.

«امید در آثار کاپرا بیشتر به خاطر باور به خدا به عنوان نیرویی غایی در زندگی انسان‌هاست که چشم‌انداز پایان محتوم همه انسان‌ها را برای‌مان ترسیم می‌کند. دیدگاه کاپرا نسبت به زندگی چندان متفاوت با آنچه در *رسالهٔرومیان* انجیل آمده، نیست. هنگامی که دریابیم خلقت ما در آرزویِ زمانی است که عزّت خداوندی سرانجام بر ما آشکار شود، احساس خوبی نسبت به زندگی پیدا می‌کنیم. کاپرا با خوش‌بینی، جهانی را به تصویر می‌کشد که تحت حکومتِ خدایی خوب قرار دارد. هرچند که این مسأله در زمان ساخت چه زندگی شگفت‌انگیزی ، امری به شدّت مشروط است. این چشم‌انداز از خالقی که در عین حال تقدیر ماست. ما را به سوی جهان‌های تازه و شیوه‌های زندگی جدیدی رهنمود می‌کند و طنینی مشابه آثار کاپرا دارد. هنگامی که سرانجام شخصیّت‌هایش متوجّه موضوع می‌شوند و به این ترتیب از جایگاه واقعی خود بهره‌مند می‌شوند. چیزی که شبیه یأس و نومیدی به نظر می‌رسد برای مثال در "ملاقات با جان دو (۱۹۶۱)"[۳۸] و "آقای اسمیت به واشنگتن می رود (۱۹۳۹)"[۳۹]

[34] Louis Malle
[35] Honoré de Balzac
[36] Frank Capra
[37] It's a Wonderful Life
[38] Meet John Doe
[39] MR.*Smith* Goes to *Washington*

تنها مقدمه ای برای امید است. در میان تمام آثار کاپرا، چه زندگی شگفت‌انگیزی بهتر از همه حس امیدوارکنندگی را با درک خاصی از عزّت و افتخار به هم می‌آمیزد؛ نوعی خوش‌بینی که آشکارا ملکوت خداوند را دیدرس خود دارد و امیدی مبتنی بر معادشناسی مسیحی. چه زندگی محشری از سویِ اغلب کارشناسان به عنوان شاهکار کاپرا شناخته می‌شود و به دنبال خود انبوهی از فیلم‌هایی با درون‌مایهٔ مشابه را پدید آورد: در "همسر اسقف (۱۹۶۷)"[۴۰] "کری گرانت" را در نقش فرشته‌ای اسکیت‌پوش تصویر می‌کند و نخستین نسخه از فیلم "معجزه در خیابان سی و چهارم"[۴۱] نیز تلاش می‌کند تا از فانتزی و خیال-پردازی‌های کاپرایی بهره‌برداری کند» (براون، ۱۳۸۴).

از آن زمان به بعد و در فواصل زمانی منظّم نیز فیلم‌های بسیاری با ارجاع به فیلم، به زندگی محشری ساخته شده‌اند.

«فیلم‌های امیدوارکننده و شوکت خداوندی فرانک کاپرا انگار با آثار خود از کسانی که از فیلم‌هایی آزرده هستند که ما را خوشحال از سالن سینما بیرون می‌فرستند، می‌پرسد: کجای این که حس خوبی داشته باشیم، بد است؟ چهل سال پس از ساخت *چه زندگی شگفت‌انگیزی* کاپرا با تحسین این گفته فرا جیووانی را نقل می‌کند که اندوه جهان چیزی بیش از سایه‌ای نیست. در پشت این سایه، شادی در دسترس ما نهفته است. در تاریکی تشعشع و هالهٔ نوری است که برای دیدنش تنها باید نگاه کنیم. از شما عاجزانه می‌خواهم که نگاه کنید. کاپرا می‌خواست جادویِ تمام جهان را بر پردهٔ سینما ثبت کند. او به طبیعتی زیبا و موزون باور داشت که در دسترس همه قرار دارد. بر مبنای الهیات طبیعی، شناخت ما از خدا تا حد زیادی آشکار و مبرهن است. این شناخت را می‌توان با نگاهی به زیبایی‌ها و شگفتی‌های جهان به آسانی به دست آورد. لازم نیست کسی این چیزها را بر ما آشکار کند. هر آدم عاقلی می‌تواند از این جلوه‌های طبیعی به وجود خدا پی ببرد. منتقدان الهیات طبیعی می‌گویند در قرنی که مملو از رویدادهای هراس‌انگیز بوده است، ما نمی‌توانیم با چشمانِ خود اثری از عشق و رحمت الهی ببینیم. این چیزها باید به ما شناسانده می‌شوند. فیلم‌های بزرگ ابزاری هستند که می‌توانند آدم‌ها را به آنچه در پس ظاهر امور نهفته است، رهنمود کنند. الهیات طبیعی کاپرا الهیاتی مشروط است. "جرج بیلی"[۴۲]، کسی که چندان اهل نماز و نیایش نیست. هیچ‌گونه شناختی از عین حال ناخشنود و مستأصل است. او به نوعی به مکاشفهٔ "کلارنس"[۴۳] و کارهایی که می‌کند نیاز دارد تا لب به شکرگزاری بگشاید. جرج به خاطر بدهی‌اش به بانک و مشکلات مالی‌اش، از درک این نکته که زندگیِ شگفت‌انگیزی داشته عاجز است. باید فرشته‌ای برای او فرستاده شود تا درک کند که اوضاع جهان همان گونه‌ای که باید، پیش می‌رود. بنابراین باید با خدا از در صلح و دوستی درآید. وظیفهٔ ما جست و جویِ زیبایی است، زیرا ذات خداوند بر مبنای گرایشی طبیعی، به نمایش شکوه خود در اشکال و فرم‌های طبیعی می‌پردازد. کلارنس فرستاده شده است تا چشمان ما را باز کند و شیوهٔ صحیح نگریستن به جهان و داشتن احساسی خوب را به ما آموزش دهد»(همان).جایگاه خود در جهان ندارد. او آدم وظیفه‌شناسی است. ولی در فیلم چه زندگی شگفت‌انگیزی، آسمان نه تنها گویای شوکت خداوند، بلکه گویای عشق آن نیز هست. کلارنس، واکنش آسمان به مصیبت جورج است. کلارنس با سادگی کودکانهٔ خود به جورج، حقیقتِ زندگی را می‌نمایاند و به او یادآور می‌شود که رهایی در مرگ نهفته نیست و رستگاری و جامعه‌اش در پیوند با یکدیگر قرار دارند. کلارنس در نقشِ راهنمایی آسمانی و کودک‌صفت، جورج را به گذشته‌ها فرا می‌خواند و به او فراسوی نیک و بد را می‌نمایاند، برای جورج از گذشته آینه‌ای برای نگاه به آینده می‌سازد و مرگ را برای جورج نه تنها امری گناه‌آلود بلکه امری به مثابهٔ تباهی خانواده و جامعه بر می‌شمارد. در چه زندگی شگفت‌انگیزی رستگاری نه از طریق فرار و خروج سرزمین و نه از طریق مرگ شکل می‌گیرد. ایثار نهفته در چه زندگی شگفت-انگیزی زندگی کردن برای دیگران است. مردی که ایثار می‌کند تا دیگران به رهایی دست یابند از این رو رهایی و رستگاری در چه زندگی شگفت‌انگیزی به هیچ وجه فردی نیست و رستگاری انسان در گرو رستگاری جمعی قرار گرفته است ،جورج بیلی کاپرا مسیحی است که نه با ایثار جان خود بلکه با ایثار زندگی در قالب فداکاری و خدمت به جامعه، رنج‌های مردمان خود را بر دوش می‌کشد و آنها را به ساحل امن سعادت رهنمون می‌سازد.

«در فیلم‌های کاپرا، این خوش‌بینی نسبت به دستاوردهای بشری اغلب شکلی جمعی به خود می‌گیرد. جوامع شهرهای کوچک و خداترس که اعضای آن همگی حامی و پشتیبان یکدیگر هستند، اغلب در تضاد با بی‌اعتنایی و تحمیل شرایط زندگی در شهرهای بزرگ قرار می‌گیرد. شهر "*بدفورد فالز*"[۴۴] به عنوان الگویی برای چگونگیِ کارکرد جوامع بشری عرضه می‌شود. این شهر پارادایمی

[40] The Bishop's Wife
[41] Miracle on 34th Street
[42] George Bailey
[43] Clarence
[44] Bedford Falls

خوش‌بینانه از ملکوت خداوند و شرایط ایده‌آلِ بشری است. چه زندگی شگفت‌انگیزی خانوادهٔ "مارتینی"[45] مهاجرانی ایتالیایی هستند که در یکی از بیغوله‌هایِ "پاتر"[46] زندگی می‌کنند. بر اثر تلاش و کوشش دسته جمعی شرکت "بیلدینگ اند لون"[47]، آنها بالاخره صاحب خانه‌ای از آن خود می‌شوند. در انتهای فیلم نیز جرج‌بیلی به دست گروهی از دوستان مهربانش که در ظاهر نمایندهٔ کل مردم شهر، جز پاتر هستند. از خطر زندانی شدن نجات پیدا می‌کند. چنین فیلم‌هایی طغیانی علیه دریافت‌هایی است که بر مبنای آنها، زندگی سرایی مملو از اشک‌ها و آه‌هایی است که روح را برای زندگی بعدی آماده می‌کنند. همه‌چیز و همه‌کس باید در همین زندگی خوب باشند» (گراهام،۱۳۸۴).

جورج بیلیِ‌کاپرا، انسان معمولی نیست، شمایلی است از قهرمانی معنوی، که ایمان خود را در آغوش فرشتگان باز می‌یابد. رسولی رنجور که با بشارت رهایی به سمت مردمانش باز می‌گردد. مردمی که با آغوش باز او را می‌پذیرند. آنگونه که کاپرا می گوید: «گمان نمی‌کنم او به هیچ وجه انسانی معمولی باشد. به گمان من او خیلی هم آدم خارق‌العاده‌ای است. او امید جهان است» (براون، ۱۳۸۴). فیلم های کاپرا ساده، سرشار از سادگی و ایمان به رستگاری انسان است.

«"فیلم بانویی برای یک روز (۱۹۳۳)"[48] کاپرا از همان ابتدا شاخصی برای سادگی و مهربانی فیلم‌هایش تعیین می‌کند. این ویژگی‌ها به زیر الگویی برای اکثر آثار آتی کاپرا تبدیل می‌شود که از جمله آنها می‌توان به بازسازی همین فیلم با عنوان "جیبی پر از معجزه (۱۹۹۱)"[49] اشاره کرد. "در آقای دیدز به شهر می‌رود (۱۹۳۹)"[50]، آقای اسمیت به واشنگتن می‌رود (۱۹۳۹) و ملاقات با جان دو (۱۹۶۱) شاهد مبارزهٔ فردی غیر مرعوب علیه بدبینی جمعی هستیم که در نهایت با پیروزی او همراه می‌شود. در سال‌های اخیر شماری از زندگی‌نامه‌نویسان تعهّد کاپرا در زندگی واقعی به انسان‌های معمولی را به چالش کشیده‌اند، امّا لااقل این مسأله در فیلم‌های او درون‌مایه‌های همیشگی است. این فیلم مروج این باور هستند که خطاها، اگر آشکار شوند، تصحیح خواهند شد، امّا دورن‌مایهٔ چنین قضاوت بی‌چون و چرایی در مورد پیروزی خیر بر شر، با گذشت زمان هر چه بیشتر در هاله‌ای از ابهام فرو می‌رود» (براون،۱۳۸۴).

شخصیت‌های کاپرا هرگز دوگانه نیستند حتی کوچکترین جوهرهایی از شر مطلق در وجود آنها وجود ندارد، آنها خیر مطلق‌اند. با این حال در جامعه زندگی می‌کنند که در شر احاطه شده است. شاید اشاره به یکی از درسنامه‌های "ناباکوف"[51] درباره ادبیّات اروپا اینجا بی‌ربط نباشد وقتی ناباکوف برای دانشجویانش رمان "دکتر جکیل و آقای هاید"[52] ،"استیونسون"[53] را تحلیل می‌کند به این نکته اشاره می‌کند که دکترجکیل در زمان تبدیل شدن به هاید باز هم هاله‌ای از جکیل را به عنوان ناظر بر اعمال شرورانه خود به همراه دارد او می‌داند که خیری فراتر از درونش نظاره‌گر اوست. از این روست که سرانجام دست به کشتن هاید می‌زند تا حتی به بهای جان خود شر مطلق را نابود کرده باشد (ناباکوف، ۱۳۹۸).

"سی اچ داد"[54] شارح مذهبی انگلیسی بیان می‌کند که ملکوت خداوند از جهاتی در جهان محقّق شده است، فیلم‌هایی چون *آقای دیدز به شهر می‌رود* و *آقای اسمیت به واشنگتن می‌رود*، پایان‌بندی‌های خارق‌العاده‌ای دارند. کاپرا در این فیلم‌ها گناهکاری ساختاری جامعه را تنها با این هدف به دقّت به تصویر می‌کشد که سپس در حلقهٔ آخر فیلم با یک پایان‌بندی خوش-بینانه و دور از ذهن، خود را از شرشان راحت کند. این فیلم‌ها به خوبی مسایل مورد اشاره نیبور دربارهٔ ضعف مفاهیم رهایی‌بخش را به تصویر می‌کشند. نیبور اعتقاد داشت الهیات رهایی‌بخش، به ابعاد جمعی گناهکاری توجّه کافی مبذول نمی‌دارد. بعید است منافع پایگاه‌های قدرت - که خود موضوع بسیاری از فیلم‌های کاپرا هستند - از سوی انسان اخلاقی در جامعهٔ غیراخلاقی، به این آسانی‌ها متحوّل شود. حتی اگر این پایگاه‌های قدرت رویهٔ خود را تغییر می‌دهند و ایدئولوژی های جدید را بپذیرند، باز هم نهادها و ملت‌ها بیشتر از آنکه ساختهٔ دست افراد باشند، محصول قدرت‌ها هستند. البته این به آن معنا نیست که ما باید از کوشش در راه برقراری ملکوت خداوند روی زمین دست بشوییم. تصلیب و رستاخیز عیسی مسیح مهرِ تأیید خداوند بر این نکته است که همین‌جا و هم‌اکنون می‌توان به نجات و رستگاری دست یافت. کاپرا اعتقاد داشت که اگر انسان‌هایِ اخلاقی، به شمارِ کافی بپا خیزند، قادر خواهند بود تا ساختار قدرتی برای اصلاح جامعه غیراخلاقی ایجاد کنند. در چه زندگی محشری چنین تحوّلاتی همراه با نوعی ویژگی موقّتی و غیرقطعی به تصویر کشیده می

[45] Martini
[46] Potter
[47] Building and Loan
[48] Lady for a Day
[49] Pocketful of Miracles
[50] Mr. Deeds Goes to Town
[51] Vladimir Nabokov
[52] Dr. Jekyll and Mr. Hyde
[53] Robert Louis Balfour Stevenson
[54] C.H.Dodd

شوند. هنگامی بانک با بحران رو به رو می‌شود و مردم برای پس گرفتن پول‌های‌شان هجوم می‌آورند، سترگی چنین وظیفه دشواری، وظیفهٔ ایجاد تحوّل در جامعه آشکار می شود. جرج با تضرّع به مردم می‌گوید:

«ما باید همبستگی‌مان را حفظ کنیم. بیشتر مردم هم به حرف او گوش می‌کنند. کم‌کم مردم شهر صاحبخانه‌هایی آبرومند می‌شوند. خودبزرگ‌بینی پاتر اغلب با بی‌اعتنایی مردم شهر رو به رو می‌شود، شهر برای کمک به جبهه‌های جنگ بسیج می‌شود. از نظر کاپرا هر آنچه ممکن است موجب جدایی و تفرقه میان مردم شود، با درک ارزش‌هایی جمعی که جامعه را همبسته نگه می‌دارد، خنثی می‌شود (براون،۱۳۸۴).

در سینمای کاپرا رستگاری جمعی که از فراز تناقض و ابهام اخلاقی به دست می‌آید تجلّی‌ای است از تحقّق ملکوت خدا در قالب رویایی به نام سینما.

درایر، فراخوانی به تعهّد معنوی و معجزه

«در کارنامه‌ی درایر همچون برسون، فیلم‌های اندکی دیده می‌شود: چهارده فیلم در طول پنجاه‌وپنج سال. وی در داشتن مشکلات مالی نیز با برسون هم‌درد بود. تماشاگران غالباً فیلم-هایش را ساکن و خسته‌کننده می‌یافتند؛ وی را منقدان او را بارها کشف و سپس فراموش کردند. او در زمان و مکانی زیست که حتی کمتر از زمان و مکان برسون، پذیرای هنرمندی منزوی و فسادناپذیر بود. درایر در پخته‌ترین و کامل‌ترین مقطع از دوران فیلم‌سازیش، یعنی میان سنین بیست‌ونه تا زمان مرگش در سن هفتادونه سالگی تنها توانست شش فیلم بسازد. درایر برخلاف ازو و برسون، شکل‌گرایی ثابت قدم نبود. او در سراسر دورهٔ کاری‌اش سبک واحدی را پی نگرفت و حتی از این واقعیّت به خود می‌بالید که توانسته برای هر یک از فیلم‌هایش سبکی متفاوت بیافریند: «یک روز منتقدی دانمارکی به من گفت: این احساس را دارم که دستِ کم شش فیلم از مجموع آثار شما از نظر سبک کاملاً با هم تفاوت دارد. این حرف مرا تکان داد چرا که درست همان چیزی بود که در واقع کوشیده بودم تا به آن برسم، یعنی یافتن سبکی که فقط برای یک فیلم ارزشمند است. درایر زندگی خود را وقف پالایش سبکِ استعلایی نکرد، در حالی که این سبک یکی از عناصر همیشگی و بنیادی در رویکرد او به رسانهٔ فیلم محسوب می‌شد. کلود پرین در مطالعهٔ خود دربارهٔ درایر دو مورد از این نیروهای متضاد را یادآوری می‌کند، او می‌نویسد: "به منظور تعریف زیباشناسی درایر، باید با دو مکتب هنری متضاد آشنا شد: "کامرشپیل"[55] و "اکسپرسیونیسم"[56]. پرین نشان می‌دهد که چگونه تنش میان این مکاتب زمینه ساز همهٔ آثار درایر است. بی‌شک این تنش از فیلم‌های درایر جدایی‌ناپذیر است، ولی من معتقدم که این تنش، آن کیفیت معنوی ویژه را که پرین و دیگران به آثار درایر نسبت می‌دهند، توجیه نمی‌کند. همان‌طور که "لوته آیزنر"[57] یادآور می‌شود، تقابل بنیادی میان کامرشپیل و اکسپرسیونیسم، شاخص سبکی پایداری در سینمای اولیّهٔ آلمان بود. ولی هیچ یک از فیلم‌های آلمانی، جهانی از ارزش‌های متعال، آنگونه که در فیلم‌های درایر شاهد آنیم، پدید نیاورده است» (شریدر، ۱۳۸۹).

در "اردت"[58] درایر یوهان دیوانه‌ای مقدّس است که به حقیقت دست یافته است و در پی آن است تا مردمانش را در حقیقت شریک کند او همانند هنرمندی آوانگارد است که توسّط زمانهٔ خود درک نمی‌شود. او در ورای تعصّبات ایستاده و پیام‌آوری است که از آینده‌ای روشن می‌گوید. آینده‌ای که در چشمان مردمان ناباور چیزی جز تاریکی و حقیقتی جز دروغ نمی‌نماید و تنها معجزه می‌تواند اندکی از ناباوری آنها بکاهد معجزه‌ای که کودکی آن را طلب می‌کند. اردت درایر به مثابهٔ نکوهشی است برای ناباوری مردم جهان مدرن در برابر امر معنوی.

«کنش تعیین‌کنندهٔ "یوهان"[59] تا حدی تعهّد معنوی بیننده را موجب می‌شود. اردت بیشتر از فیلم‌های دیگر درایر، ولی به ایستایی ماندگاری منتهی نمی‌شود. می‌توان درایر را با گفتن این که کنش تعیین‌کننده‌ی فیلم شدیدتر از آن بود که ایمانی بیافریند و نیز به خاطر ناکامی‌اش سرزنش کرد، شاید این «ناکامی عمدی بوده است. درایر، همسان با آزو و برسون از عناصر روزمره و ناهمگونی استفاده می‌کند. ولی تمایلی برای آفریدن ایستایی به شیوهٔ آن دو از خود نشان نمی‌دهد» (همان). موضوع فیلم معجزه است. واژه‌ای که بارها از زبان شخصیّت‌های فیلم می‌گذرد، و هر کدام تصوّری از معجزهٔ مقدّس در سر دارند، تا یوهانس در پایان، واژه را معنا کند. درایر در یادداشتی نوشته: هدفِ فیلم من، شکل دادن تدریجی، پذیرش معجزه در دل تماشاگر، یعنی باور مؤلّف از معجزه است. برای این که تماشاگر

---

[55] Kammerspiel

[56] *Expressionism*

[57] (Lotte H. Eisner) منتقد و نویسندهٔ آلمانی_فرانسوی، سهراب شهید ثالث در ۱۹۷۹ مستندی با نام تعطیلاتِ طولانی لوته آیزنر را جلویِ دوربین برده است. همچنین او همسر فرینتس لانگ کارگردان سرشناس آلمانی است. Johannes

[58] Ordet

[59] Johannes

به آرامی پذیرای روحیه‌ای عارفانه، رازآمیز و دینی شود، حس خاص اندوهی مالیخولیایی، از آن دست که در هر مراسم خاک-سپاری پدید می‌آید ضرورت داشت. اگر بتوان تماشاگر را به این حد از آرامش و درون‌گرایی رساند، دیگر او آسان خودش را به معجزه خواهد سپرد. چرا که به مرگ اندیشیدن، اندیشه به مرگ خویش است و همین سبب می شود که آدمی ناآگاهانه امید به معجزه را دامن بزند. در این حالت روحیهٔ دیرباوری و شک از میان می‌رود. در فیلم تماشاگر از یاد می برد که به تماشای یک فیلم نشسته است. باید تشویق شود و شاید بهتر باشد بگویم باید سحر شود و چنین بیندیشد که در کار تماشای کنشی مقدّس است، تا هر ناباوری‌اش بی‌اثر شود، و دیگر خاموش در انتظار نماند» (احمدی، ۱۳۸۱).

معجزه‌ای که به درخواست کودک تقاضا می‌شود که از قضا نام همسر "بورگن"[۶۰]، بر اوست و شاید تصویری باشد از مادر خود درایر که برای او سرچشمهٔ همه خوبی‌هاست، مادری که در کودکی از میان می‌رود و در خاطر درایر عمیقاً باقی می‌ماند، مادری که در اردت به شکل معجزه‌آسایی زنده می‌گردد و شاید نشانه‌ای است از آرزویِ دیرین و خواستهٔ قلبی که از کودکی فقدان مادر را احساس کرده است. امر محالی که درایر و در چارچوب سینما آن را عملی می‌کند. در حقیقت این درایر است که معجزه می‌کند و با تحقّق این امر محال به رستگاری می‌رسد و مادرِ مارن را که نمودی از مادر خود اوست باز می‌یابد. رستاخیز ایگنر از مرگ نه تنها امر متعال و بازگشت خود او به زندگی است بلکه رستگاری و تحقّقِ آرزوی یوهان، کارگردان و مخاطب نیز است.

نتیجه‌گیری

مفهوم رستگاری و الهیات رهایی‌بخشی در بستر سینمایِ استعلایی مورد ارزیابی واقع شد، در پژوهش حاضر الهیات رهایی‌بخشی در چارچوبِ مفاهیمی نظیر استعارهٔ زندان، امر متعال و الگوی مسیح و فرهنگ، مورد برّرسی قرار گرفت و نمونه-هایی از رستگاری در سینمایِ استعلایی جهت تبیین این مبحث بیان گردید تا این تحقیق در نهایت به این پرسش اصلی پاسخ دهد:

- مفهوم رستگاری و الهیات رهایی‌بخشی در سینمایِ استعلایی چیست و چگونه مفهوم رستگاری در سینما بروز کرده است؟

در پاسخ به این پرسش نتایج زیر به دست آمده است:

مفهوم رستگاری در سینما پیوندی نزدیک با مفاهیمی نظیر استعلا و امر متعال دارد، رستگاری در سینما ژانر استعلایی کوششی فردی یا جمعی در راستایِ نیل به نجات از بحران‌ها است، بحران‌هایی که معنا را از زندگیِ سوژه ربوده‌اند و سینماگر در بستر سینمایِ استعلایی می‌کوشد تا با به پیش‌کشیدن کنش‌هایی اخلاقی راهی برای نجات نوع بشر از تباهی را در اختیار او قرار دهد، کنش‌هایی که سرانجام به رستگاری سوژه از بحران معنویّت می‌انجامد و رهایی نوع بشر از بحران‌های روحی را به ارمغان می‌آورد. در سینمای روبر برسون رستگاری پیوند نزدیکی با استعارهٔ زندان در مسیحیّت دارد شخصیّت‌های برسون در پی رستگاری روحی هستند. آنها از بیماریِ فقدان ایمان رنج می‌برند و در پی آنند تا روح خود را از اسارت برهاند و رستگار شوند، رستگاری در سینمای برسون از طریق ایثار و تعهّد بر امر اخلاقی شکل می‌گیرد، در سینمایِ درایر رستگاری با معجزه و ایمان به خدا محقّق می‌گردد و در سینمایِ کاپرا رستگاری با رحمت الهی و امید به نوع بشر در قالب امری جمعی به منصهٔ ظهور می‌رسد.

[60] Borgen

فهرست منابع

کتاب‌ها:

- احمدی، بابک. (۱۳۸۲). امید بازیافته. چاپ دوّم. تهران: نشر مرکز

- احمدی، بابک. (۱۳۸۹). تصاویر دنیایِ خیالی. چاپ چهارم. تهران: نشر مرکز

- احمدی، بابک. (۱۳۹۶). باد هر جا بخواهد می‌وزد؛ اندیشه‌ها و فیلم‌های روبر برسون. چاپ هفتم. تهران: نشر مرکز

- احمدی، بابک. (۱۳۸۱). روز خشم و اردت. چاپ اوّل. تهران: نشر نی

- شریدر، پل. (۱۳۸۹). سبک استعلایی در سینما. ترجمه: محمّد گذرآبادی. چاپ دوّم. تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی

- ناباکوف، ولادیمیر. (۱۳۹۲). درس‌گفتارهای ادبیّات اروپا. ترجمه: فرزانه طاهری. چاپ دوّم. تهران: نیلوفر

- مارتین، دیوید. (۱۳۸۹). هنر و تجربه امر دینی. ترجمه :مجید داوودی. چاپ آول. تهران: سورهٔ مهر

-الیاده، میرچا. (۱۳۹۲). نمادپردازی امر قدسی و هنرها. ترجمه: مانی صلاحی عمامه. چاپ اوّل. تهران: نیلوفر

مقالات:

- براون، استیون. (۱۳۸۴). «خوش‌بینی و امید؛ ارتباط کاپرایی» منتشر شده در کتاب کاوش در الهیات سینما. تدوین‌کننده کلایو مارش. ترجمه: نیما ملک محمّدی. چاپ اوّل. تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی، ص۲۷۲-۲۵۷

- گراهام، جان (۱۳۸۴). «کاربردهای سینما در الهیات». منتشر شده در کتاب کاوش در الهیات سینما. تدوین‌کننده کلایو مارش. ترجمه: امید نیک فرجام. چاپ اوّل. تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی، ص ۵۴-۴۳

- مارش،کلایو (۱۳۸۴). «سینما و تعالیم وابسته به فرهنگ». منتشر شده در کتاب کاوش در الهیات سینما. تدوین‌کننده کلایو مارش. ترجمه: امید نیک فرجام. چاپ اوّل. تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی، ص ۴۲-۲۵

Study of the concept of salvation and liberating theology in transcendental cinema (Case study of the works of Robert Bresson, Carl Dreyer and Frank Capra)

Abstract

Salvation and liberation theology are historically rooted in the customs, religious texts, and traditions originating from the human community institutions. Liberation theory tries to introduce a spiritual solution for saving the human from mental crises. Transcendental cinema tries to express spirituality to present an objective image of the human's effort for achieving mental salvation. This research aims to answer the question "What is the concept of salvation and liberation theology in transcendental cinema and how has the concept of salvation appeared in cinema?". In terms of purpose, the research is an applied one, and in terms of method, it is a descriptive-analytical study. Data collection was done by the library method. The results show that the concept of salvation in cinema is closely bound to concepts such as transcendence and greatness. Transcendence in cinema is an individual or collective effort to get rid of the crises that have eliminated meaning from the subject's life. In transcendental cinema, the cineaste tries to propose a solution for saving the human from declination by inspiring ethical actions that lead to the subject's salvation from spiritual crises.

Keywords: salvation, **liberation theology**, **transcendental genre**, **faith**