*Critical Studies in Texts & Programs of Human Sciences*,
Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Monthly Journal, Vol. 22, No. 3, Spring 2022, 469-495
Doi: 10.30465/CRTLS.2022.38782.2408

# A Critical Review on Paul Schrader's Book "*Transcendental Style in Cinema Ozo, Bresson, Dreyer*"

**Mohammadjavad Goharbakhsh*, Shahab Esfandiari****

**Pedram Rostami*****

## Abstract

*"Transcendental Style in Cinema, Ozu, Bresson, Dreyer"* by Paul Schrader, the famous American critic, writer, and director, is one of the few books that explores the relationship between cinema, religion, and related elements beyond various fields such as Semiotics. This book was translated in 2003 by Mohammad Gozarabadi in Iran. The second edition of the book that was published in 2018 included the introduction of slow cinema and Schrader's revision of some of the concepts of this style. The importance of this book could be seen in the method of studying and confronting religion and its elements. Using profound philosophical concepts and Christian background, Schrader establishes stylistic stages in which the most important movies could be read and analyzed through them. This style aims to discover the state in which the transcendental and spiritual manner is expressed in cinema. Therefore, firstly the book and the author are introduced and then by considering both editions, all the concepts in the book are discussed and finally the

* MA Student, University of Art, Tehran, Iran (Corresponding Author), mohammadgoharbakhsh8@gmail.com

** Assistant Professor, Faculty of Cinema and Theater, University of Arts, Tehran, Iran, s.esfandiary@art.ac.ir

*** MA Student, University of Art, Tehran, Iran, p.rostami@student.art.ac.ir

Date received: 2021-12-02, Date of acceptance: 2022-04-24

Copyright © 2018, This is an Open Access article. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

book is criticized from different aspects. The results will demonstrate that the main criticisms on this book can be seen in the levels of method and content.

**Keywords:** Transcendental Style, Transcendence, Criticism, Slow cinema, Cinema

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

*پژوهش‌نامهٔ انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی*، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
ماهنامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال ۲۲، شمارهٔ ۳، خرداد ۱۴۰۱، ۴۷۱ - ۴۹۵

# مطالعه‌ای انتقادی بر کتاب
# *سبک استعلایی در سینما اوزو، برسون، درایر*[۱]

**محمدجواد گهربخش***

**شهاب اسفندیاری**، پدرام رستمی*****

## چکیده

کتاب «سبک استعلایی در سینما، اوزو، برسون، درایر» از پل شریدر منتقد، نویسنده و کارگردان شهیر آمریکایی از معدود کتبی است که رابطه‌ی سینما، دین و ویژگی‌های مرتبط با آن را فراتر از حوزه‌هایی همانند نشانه‌شناسی بررسی می‌کند. این کتاب در سال ۱۳۸۲ با ترجمه‌ی محمد گذرآبادی در ایران به چاپ رسید. ویرایش دوم کتاب در سال ۲۰۱۸ به بازار عرضه شد که شامل معرفی سینمای آهسته و بازنگری شریدر بر برخی از مفاهیم این سبک می‌شد. اهمیت این رساله را می‌توان در نوع بررسی و مواجهه با دین و عناصر آن دانست. شریدر با توسل به مفاهیم عمیق فلسفی و بهره‌گیری از عقبه‌ی مسیحی خود مراحل سبکی را بنیان می‌نهد که مهم‌ترین آثار سینمایی از خلال آن‌ها قابل خوانش و بررسی می‌باشد. این سبک در غایت خود به دنبال یافتن چگونگی بیان امر متعالی و امر معنوی در سینما است. این پژوهش در ابتدا اثر و نویسنده آن را معرفی کرده و سپس کلیه مفاهیم موجود در کتاب با عنایت به هر دو ویرایش آورده می‌شوند. در نهایت این کتاب در

* دانشجوی کارشناسی ارشد سینما، دانشگاه هنر، تهران، ایران (نویسنده مسئول)، mohammadgoharbakhsh8@gmail.com

** استادیار گروه سینما، دانشگاه هنر، تهران، ایران. s.esfandiary@art.ac.ir

*** دانشجوی کارشناسی ارشد سینما دانشگاه هنر، تهران، ایران، p.rostami@student.art.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۹/۱۱، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۲/۰۴

Copyright © 2018, This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose.

زوایای مختلف به بوته‌ی نقد کشیده خواهد شد. نتایج نشان خواهند داد که عمده نقدهای وارد بر پیکره‌ی این کتاب را می‌توان در سطوح روش و محتوا مشاهده نمود.

**کلیدواژه‌ها:** سبک استعلایی، متعالی، نقد، سینما آهسته، سینما

## ۱.مقدمه

رابطه‌ی سینما و دین تاریخی به درازای پیدایش این رسانه محبوب و عامه‌پسند دارد (Wright: 2007: 1). لومیرها در سال ۱۸۹۷ نمایشی از تعزیه‌ی حضرت مسیح را به فیلم درآوردند و ژرژ مه‌لیس (Georges Méliès) در سال ۱۸۹۹ فیلمی نزدیک به ژانر علمی تخیلی ساخت که در آن حضرت مسیح روی آب راه می‌رفت (شریدر،۱۶۴:۱۳۸۳). ادیان و هرآنچه می‌توان آن را به این قلمرو منتسب نمود در طول تاریخ سینما توانستند حیات خود را از خلال ظهور و بروز در ژانرهای مختلف در سینما حفظ کنند (بنگرید به میرخندان،۱۴۲_۱۰۹: ۱۳۹۲). اما دین تنها به حضور در فیلم‌ها بسنده ننمود و توانست در نظریه فیلم نیز جایی برای خود باز کند. آمده آیفر (Amedee Ayfree) و هانری آژل از نخستین اندیشمندانی بودند که با جهان‌بینی مبتنی بر پدیدارشناسی به رابطه‌ی بین دین و تعالی (Transcendence) با سینما پرداختند. آژل معتقد بود که سینما در بعضی از لحظات ممتاز می‌تواند مخاطب را به عرصه مطلق هدایت کند. وی به‌عنوان یک مسیحی به ارزش این عرصه مطلق باورداشت و از خوبی و اهمیت آن آگاه بود (اندرو،۳۹۵-۳۹۴: ۱۳۹۳).

کتاب سبک استعلایی[۲] از پل شریدر (Paul Schrader) یکی از بی‌شمار کتبی است که در رابطه‌ی با ادیان، آئین‌ها و سینما به رشته‌ی تحریر درآمده است. شریدر از چهره‌های اصلی دهه هفتاد آمریکاست و در مقام منتقد فیلم یکی از مهم‌ترین کتاب‌های این دهه و در مقام فیلم‌نامه‌نویس یکی از مهم‌ترین فیلم‌نامه‌های این دهه، راننده تاکسی (Taxi Driver) را نوشته است (جکسن،۱۳۸۸:۷). رویکرد متفاوت نویسنده با دیگر کتبی که در زمینه‌ای مشابه به رشته‌ی تحریر درآمده‌اند، کتاب سبک استعلایی در سینما را شایسته پژوهش می‌سازد. شاید بتوان گفت قاطبه‌ی کتبی که در زمینه سینما و دین نوشته شده‌اند در محدوده نشانه‌شناسی عناصر دینی باقی می‌مانند. این در حالی است که شریدر قصد دارد تا از خلال تدوین و تبیین سه مرحله، سبکی را بنا نهد که قادر است امر متعالی[۳] را به نمایش درآورد. به بیان دیگر تماشاگر از طریق این سه مرحله قادر خواهد بود تا یک فیلم فرضی را در سبک

استعلایی شناخته و خوانش نماید. دیگر ویژگی مهم این سبک را می‌توان تعمیم‌پذیری آن دانست؛ شریدر ضمن بررسی سه کارگردان با خواستگاه‌های دینی و آئینی متفاوت نشان می‌دهد که امر متعالی در سبک استعلایی در قرابت با دین و آئین خاصی قرار نمی‌گیرد بلکه گستره وسیعی از معنای و مدخل‌ها را شامل می‌شود.

پرسش مهم آن که مراحل سبک استعلایی در این کتاب کدام‌اند؟ و شریدر تا چه مقدار در تدوین و تبیین این سبک موفق عمل خواهد کرد؟ این پژوهش بر آن است تا ضمن بررسی کتاب سبک استعلایی در سینما با نگاهی انتقادی به سؤالات فوق پاسخ دهد.

## ۲. مبانی فلسفی سبک استعلایی

پیش از ورود به بحث اصلی کتاب شایسته است تا به شکلی موجز مبانی فلسفی که شریدر را بنا نهادن سبک استعلایی یاری نموده‌اند زیر ذره‌بین قرار گیرند. شریدر در تعاریف این سبک، نوع نگاه به امر متعالی و نمایش آن به‌روشنی از امانوئل کانت (Immanuel Kant) وام می‌گیرد. کانت در انتهای پژوهش‌های فلسفی خود نتیجه می‌گیرد که امر متعالی را نمی‌توان در دسته‌ی حکام تألیفی[۴] پیشین قرارداد. به بیان دیگر این مفهوم یک علم ممکن نیست اما می‌توان آن را به‌عنوان یک تمایل و استعداد طبیعی قلمداد و تصدیق کرد و درک آن را نیز می‌توان به مغالطه قوه عقل نسبت داد (نک قربانی، ۱۵۰_۱۲۶: ۱۳۸۳) شریدر نیز نمایش متعال را تنها در حدود ذهن انسان ممکن دانسته و هرگونه تلاش برای دستیابی به مفهوم اخص تعالی را جسارتی مضحک از سوی بشر می‌داند.

اما در باب وجود استعلا و تدوین مراحل سه‌گانه‌ی سبک استعلایی شریدر بیش‌ازپیش به مارتین هایدگر (Martin Heidegger) نزدیک می‌شود. کلیه‌ی تلاش‌های هایدگر در خوانش خود از استعلا در جهت آن است تا نشان دهد احکام تألیفی پیشین در واقع درک پیشین انسان از وضعیت موجود می‌باشد و این فهم پیشین از موضوع یا همان استعلا، نه یک رابطه‌ی ادراکی بلکه بن‌مایه هرگونه فهم است (عبدالکریمی، ۹۳_۴۵: ۱۳۹۱). به طریق مشابه شریدر در تمامی طول کتاب وجود چیزی به نام سبک استعلایی را بدیهی می‌داند به بیان دیگر وی درصدد اثبات امکان وجود یا عدم وجود استعلا در سینما نیست زیرا اصلاً وجود این سبک مقدمه‌ی هرگونه بحث در مورد آن است. بعلاوه قراردادن روزمرگی به‌عنوان نقطه‌ی آغازین بررسی سبک استعلایی را می‌توان شبیه به شروع تحلیل‌های هایدگر

از دازاین[۵] دانست. وی نقطه‌ی آغازین تحلیل‌های فلسفی خود را با روزمرگی آغاز و سپس به بیان دیگر ابعاد و ویژگی‌های دازاین در دل این مهم می‌پردازد. آخرین نحله‌ی فلسفی که نگارنده کتاب را از لحاظ فلسفی و زیبایی‌شناسی تحت‌تأثیر قرار داده است فلسفه‌ی مدرسی[۶] است. به‌طورکلی تمامی عناصر کتاب سبک استعلایی در روش، تحلیل و زیبایی-شناسی که سمت‌وسویی مذهبی پیدا می‌کنند به‌نوعی از این فلسفه متأثر شده‌اند.

در نگاهی کلی می‌توان سبک استعلایی را در تعریف و نمایش مفاهیمی نظیر امر متعال و امر معنوی متأثر از کانت، در تقدم وجود استعلا بر ماهیت آن و همچنین تدوین مراحل این سبک وام‌دار هایدگر و در زیبایی‌شناسی، مفاهیم مذهبی الهام گرفته از فلسفه‌ی مدرسی دانست.

## ۳. معرفی نویسنده

پل شریدر منتقد، فیلم‌نامه‌نویس و کارگردان آمریکایی است که سال ۱۹۴۶ در گرند رپیدز (Grand Rapids)، میشیگان آمریکا چشم به جهان گشود. عقبه‌ی مذهبی، مسیحی و نوع تربیت وی که مبتنی بر آئین یانسنیسم[۷] بود را می‌توان یکی از اصلی‌ترین دلایل شکل‌گیری کتاب سبک استعلایی، فیلم‌نامه‌ها و فیلم‌هایی دانست که وی به‌رشته‌ی تحریر درآورده و یا ساخته است. شریدر کار خود را با نوشتن نقد برای مجلات مختلف آغاز کرد. رساله‌ی سبک استعلایی به‌عنوان پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد شریدر به‌رشته‌ی تحریر درآمد. این رساله ماحصل تعامل وی در دوره‌ی کارشناسی دانشگاه کالوین[۸] (Calvin University) با دانشجویان حوزه ادیان و مذاهب و کارشناسی ارشد در یوسی‌ال‌ای[۹] (University of California, Los Angeles) با هنرجویان رشته‌ی سینما بوده است؛ لذا کتاب سبک استعلایی در واقع رساله‌ای است که به شکلی آکادمیک رابطه‌ی بین دین و عناصر آن با سینما را بررسی می‌کند و خلأ احساس شده در دودسته بالا را پوشش می‌دهد. سبک استعلایی در سینما تنها کتاب بود که شریدر به‌رشته‌ی تحریر درآورد و در طی دهه‌های بعد تمامی فعالیت‌های شریدر معطوف به نوشتن فیلم‌نامه و کارگردانی فیلم شد. از مهم‌ترین کارهای وی در این زمینه می‌توان به فیلم‌نامه‌ی آثاری همچون راننده تاکسی، گاو خشمگین (Bull Raging) و آخرین وسوسه‌ی مسیح (The Last temptation of Christ) اشاره کرد. در

مقام کارگردانی نیز می‌توان از آثاری همچون ژیگولوی آمریکایی (Gigolo American)، دره-های عمیق (The Canyons) و قانون جنگل (Dog Dog Eat) نام برد.

## ۴. معرفی کتاب و فصول آن

کتاب سبک استعلایی در سینما، اوزو، برسون، درایر ترجمه‌ی محمد گذرآبادی توسط انتشارات بنیاد سینمایی فارابی در سال ۱۳۸۲ به چاپ رسیده است. شریدر در سال ۲۰۱۸ میلادی بعد از گذشت پنج دهه از نخستین چاپ کتاب به بازنگری و افزودن مقدمه‌ای به کتابش مبادرت ورزید. این مقدمه هنوز به کتاب اضافه نشده و به زبان فارسی برگردان نشده است. کتاب سبک استعلایی در ۲۰۰ صفحه و شامل سه بخش اصلی، یک مقدمه و نهایتاً مؤخره و یا نتیجه‌گیری می‌باشد. هر فصل از این کتاب به بررسی آثار یکی از کارگردانانی می‌پردازد که پل شریدر آن‌ها را اسلاف سینمای استعلایی می‌داند. شریدر نخست در فصل اول مراحل این سبک را توضیح، تبیین و سپس این مراحل را در آثار کارگردانان مورد نظرش بررسی می‌کند. اکنون شایسته است که هر پنج بخش کتاب به اختصار زیر ذره‌بین قرار گرفته و به‌اختصار شرح داده شوند.

### ۱.۴ مقدمه

مقدمه کتاب به توضیح سبک استعلایی و قلمرو آن اختصاص دارد. یکی از نکات شایان توجه در باب تعریف شریدر از سبک استعلایی، عنایت وی به واژه «متعال» و مشتقات آن است. فلسفه‌ی کانت استعلایی که از مرز تجربه بگذرد را متعال می‌نامند اما با تأمل در کتاب سبک استعلایی و از خلال تعاریف مربوط به آن می‌توان دریافت شریدر دو واژه متعال و استعلا را در قرابت نزدیک با یکدیگر و بعضاً به‌جای یکدیگر به کار می‌برد؛ بنابراین در کتاب سبک استعلایی امر متعالی و امر استعلایی یکسان فرض می‌شوند.

شریدر در کتاب خود سه تعریف از سبک استعلایی ارائه می‌نماید که مورد نخست به استعلا، دومی به واژه سبک و سومی به سبک استعلایی اختصاص دارد.

«متعال در آن‌سوی تجربه‌ی عادی حواس قرار دارد و در تعریف، آنچه متعال از آن فراتر می‌رود امر درون‌بود (Immanent) است. با این وجود، درباره‌ی ماهیت استعلا در زندگی و

هنر توافق چندانی وجود ندارد.» (شریدر،۱۳۸۳:۹) شریدر استعلا را موضوعی می‌داند که از زمان فلاسفه نخستین وجود داشته مردم‌شناسان، زیبایی‌شناسان و مردم‌شناسان آن را به طرق مختلف تعبیر و تفسیر کرده‌اند. وی برآیند معانی را در سه تعریف خلاصه می‌کند: (همان، ص۱۰)

- «استعلایی» به معنای «متعالی»، «مقدس» یا «کمال مطلوب» یا آنچه رودلف اوتو[۱۰] (Rudolf Otto) مطلقاً غیر (Wholly Other) می‌نامد.
- «استعلایی» به معنای اعمال و آثار هنری بشر که وجهی از «متعال» را بیان می‌کنند یا آنچه میرچا الیاده[۱۱] (Mircea Eliade) در مطالعات مردم‌شناسانه‌ی خویش بر پایه‌ی تطبیق مذاهب، تجلیات قدسی می‌داند.
- «استعلا و تعالی»، به معنای تجربه‌ی دینی بشر که انگیزه آن ممکن است نیاز عمیق روانی یا روان‌نژندی و یا نیروی خارجی یا غیر باشد.

شریدر بر این باور است که کارگردانان این سبک با نقطه‌گذاری تمهیداتی نظیر تکرار، حذف، واقع‌گرایی گزینشی و مواردی از این دست سبک استعلایی را بنا می‌کنند. گزاره‌ای که در بالا شرح داده شد را می‌توان به‌نوعی تعریف عملی سبک استعلایی محسوب نمود.

## ۲.۴ فصل اول

شریدر در این فصل پس از بیان مراحل سبک استعلایی، آن‌ها را آثار در اوزو بررسی می‌کند. وی این موارد را به سه بخش تقسیم و آن‌ها را به طریق زیر شرح می‌دهد:

### ۱.۲.۴ روزمرگی

شریدر در اولین تعریف و توصیف خود از روزمرگی آن را این‌گونه توضیح می‌دهد: «بازنمایی دقیق خمودگی و ابتذال روزمره یا آنچه آیفر آن را روزمرگی می‌خواند» (شریدر،۱۳۸۳:۴۳) و در ادامه این ویژگی را این‌گونه بسط می‌دهد: «مرحله‌ی روزمره می‌کوشد تا همه‌ی گریزگاه‌ها را مسدود کند و هر نوع تعبیر جانب‌دارانه از واقعیت را کنار نهد، حتی اگر این تعبیرات فنون واقع‌گرایی باشد که به طور قراردادی پذیرفته شده است، نظیر شخصیت‌پردازی و استفاده از زوایای متعدد دوربین و اثرات صوتی نمایش. در

مرحله‌ی روزمره هیچ چیز نمایشی و گویا نیست، همه چیز سرد و بی روح است» (همان) واقعیتی که شریدر در مرحله‌ی روزمره به آن نظر دارد در واقع شبیه به چیزی است که در نئورئالیسم وجود داشته و آندره بازن (André Bazin) آن را واقعیت گزینشی می‌پندارد. به‌عبارت‌دیگر کارگردانان سبک استعلایی با انتخاب بخشی از واقعیت، درنگ و سبک-پردازی آن شکلی کاملاً درام‌زدایی شده از روزمرگی را به نمایش می‌گذارند. شریدر برای فهم بهتر این موضوع نماهای نخستین فیلم امبرتود (Umberto D) را به‌عنوان مثال ارائه می-دهد که شامل روزمرگی‌های یک زن خانه‌دار است.

### ۲.۲.۴ ناهمگونی

دومین مرحله از سبک استعلایی ناهمگونی نام دارد که شریدر آن را «تفرقه‌ی واقعی یا بالقوه‌ی بشر و محیطش» می‌داند (همان،ص۴۶). ناهمگونی در واقع نوعی شکاف در مرحله‌ی روزمره است؛ در این مرحله مخاطب به صرافت می‌افتد که شاید چیزی ورای روزمرگی ظاهری در زندگی وجود دارد و این باعث نوعی واکنش دوگانه در مخاطب می-شود. به بیان دیگر دیدگاه مخاطب نسبت به احساسات و عواطفی که در مرحله‌ی اول بدون کارکرد قلمداد شده بود و جهانی که سرد و بی‌روح به نظر می‌رسید تغییر می‌یابد. در واقع این مرحله به‌وجودآورنده‌ی نوعی شکاف معنوی در دل واقعیت سرد و بی‌روح روزمره است. کنش تعیین‌کننده را می‌توان مهم‌ترین عنصر در مرحله‌ی ناهمگونی دانست. این کنش مجموعه اتفاقات و رویدادهایی غیر منتظره است که در مرحله محرومیت روزمره رخ می‌دهد و قواعد مرحله‌ی روزمره را فرو می‌ریزد. شریدر معتقد است کنش تعیین‌کننده تأثیر منحصر به فردی بر بیننده دارد، احساسات بیننده در سرتاسر فیلم همواره پس زده شده است (مرحله‌ی روزمره)، در حالی که او هنوز حس غریب و مبهمی دارد (ناهمگونی)، کنش تعیین کننده تعهدی عاطفی طلب می‌کند که بیننده به شکل غریزی و خودبه‌خود بدان پاسخ می‌دهد. (همان، ص۸۵) شریدر ویژگی لحظاتی که در بخش کنش تعیین‌کننده قرار می‌گیرند را بدین شکل توصیف می‌کند:

> موانع فنی که در مرحله‌ی روزمره بکار گرفته می‌شد به درجات مختلف کنار گذاشته می‌شود، موسیقی اوج می‌گیرد و بازیگران ابراز احساسات می‌کنند. مرحله‌ی روزمره عواطف بیننده را بی‌ارزش می‌ساخت و به وی نشان می‌داد که این عواطف بدون استفاده است درحالی‌که ناهمگونی ابتدا عواطف را تحریک می‌کند و نشان می‌دهد که

شاید این عواطف محلی از اعراب دارد و سپس در لحظه‌ی کنش تعیین‌کننـده ناگهـان و به شکلی توضیح‌ناپذیر واکنش عاطفی بیننده را طلب می‌کند. (همان، ص ۵۱).

### ۳.۲.۴ ایستایی

ایستایی (Stasis) آخرین مرحله از سبک استعلایی است و شـریدر آن را ایـن‌گونـه تعریـف می‌کند: «منظری ساکن از زندگی که ناهمگونی را برطرف نمی‌سـازد بلکـه از آن فراتـر مـی-رود» (همان، ص۵۳). شریدر معتقد است که نمی‌توان به شکلی قطعی به این مهم پاسـخ داد که ایستایی از چه طریقی حاصل می‌شود. مرحله‌ی ایستایی از دوره‌ی ناهمگونی آغـاز مـی-شود و در بین مهم‌ترین بخش مرحله‌ی ناهمگونی یعنی کنش تعیـین‌کننـده و مرحلـه نهـایی قرار می‌گیرد و تجلی متعال را ممکن می‌سازد. شریدر بر این باور است که ایسـتایی ویژگـی تمامی هنرهای مذهبی و در تمامی فرهنگ‌ها مشـترک اسـت. ایـن عنصـر از طریـق ارائـه‌ی نوعی واقعیت ثانوی که به شکلی جدا از واقعیت متعارف و در امتداد آن شکل می‌گیـرد امـر مطلقاً غیر را متجلی می‌سازد. مرحله ایستایی ناهمگونی را رفع نکرده بلکـه آن را بـه مراتـب بالاتری ارتقاء می‌دهد، ایستایی از آن نظر شایان توجه است که ماهیتی شـکل گرایانـه دارد و عواطف بیننده را در شکلی بزرگ‌تر ادغام می‌کند. شریدر معتقد است سبک اسـتعلایی بـرای آنکه به موفقیت برسد باید خود را به شکلی خاص تبدیل کند تـا مخاطـب بتوانـد متعـال را مشاهده و سپس استعلا و تعـالی را تجربـه کنـد و ایـن اتفـاق در آخـرین مرحلـه‌ی سـبک استعلایی یعنی ایستایی رخ می‌دهد. به بیان دیگر در سبک استعلایی تجربه به بیان و مجـدداً به تجربه باز می‌گردد، لذا برای ایجاد مفاهیم تعالی ابتدا لازم است تا تجربـه بـه بیـان تبـدیل شده و شکل یابد. برای درک بهتر، این پـژوهش سـه مرحلـه سـبک اسـتعلایی را از خـلال برآیند تمامی آنچه شریدر در سه بخش کتاب آورده گردآوری و بیان شدند. بـه بیـان دیگـر شریدر در هر بخش از کتاب توضیحاتی را به این سه مرحله اضـافه کـرده و آن‌هـا را بیشـتر تبیین می‌کند. اما پس از تبیین مراحل سبک استعلایی شریدر به بررسـی ایـن مـوارد در آثـار اوزو می‌پردازد. وی در بدو تحلیل آثار اوزو پیشـینه‌ی آئینـی او را زیـر ذره‌بـین قـرار داده و تمامی مراحل را از خلال این مطالعه تبیین می‌کند. شریدر نشان می‌دهد که سـبک اسـتعلایی چگونه از طریق پایبندی اوزو به آئین ذن در آثارش متبلور شده است برای مثـال مـو (MU)[۱۲] از نخستین کوان‌های[۱۳] آئین ذن است که به تهی‌گونگی و خلأ اشاره دارد. نگارنده ایـن مهـم را در قرابت با نقاشی‌های سبک تک گوشه[۱۴] مایوآن[۱۵] (Ma Yuan) دانسته و سـپس آن را بـا

میزانسن‌های اوزو در ارتباط قرار می‌دهد. وی نماهای خالی و تهی از خانه، یک گلدان و یا کوهستان در آثار اوزو را قطعات ختامی می‌نامد و از این طریق مفاهیمی نظیر تضاد انسان با محیطش، خانواده وموارد از این دست را بررسی می‌کند. شریدر در انتهای این فصل به تأملی در باب سینمای استعلایی در شرق و غرب می‌پردازد و بر این باور است که کارگردانان سبک استعلایی اگرچه در دو مرحله‌ی اول دارای تفاوت‌های فرهنگی و اقلیمی می‌باشند اما لاجرم در مرحله‌ی ایستایی شکل مشابه‌ای از تعالی را به نمایش گذاشته و یا در مخاطب ایجاد می‌کنند.

## ۳.۴ فصل دوم

فصل دوم کتاب سبک استعلایی به روبر برسون (Robert Bresson) کارگردان شهیر فرانسوی اختصاص یافته است. شریدر این بخش را نیز به سبک و سیاق فصل پیش با بررسی خاستگاه‌های دینی و آئینی کارگردان آغاز می‌کند. وی در دو نقطه از این فصل به بررسی خاستگاه‌های مسیحی – یانسنی برسون پرداخته و از خلال فلسفه‌ی مدرسی زیبایی‌شناسی آثار وی را زیر ذره‌بین قرار می‌دهد. وی برخلاف فصل گذشته، آثار برسون را از خلال ویژگی‌هایی سبکی و فرمی نظیر طرح، بازیگری، کار دوربین و حاشیه‌ی صوتی مورد مطالعه قرار می‌دهد. در ادامه‌ی فصل شریدر به تبیین مراحل سبک استعلایی در آثار برسون می‌پردازد و در بخش ناهمگونی، تکنیک جدیدی به نام مضاعف‌سازی (doubling) را معرفی می‌کند. وی این اصطلاح را از سوزان سونتاگ (Susan Sontag) وام می‌گیرد و نشان می‌دهد که برسون یک رخداد واحد را به چند طریق نشان داده و آن را به شکل‌های گوناگون تکرار می‌کند. برای مثال در فیلم «جیب‌بر» خاطره‌ای در دفترچه نوشته می‌شود سپس کاراکتر میشل در رجوع به دفترچه خاطراتش این مطلب را می‌خواند: «در سالن یکی از بانک‌های پاریس نشستم» ، در نهایت تصویر میشل هنگام ورود به بانک و نشستن وی روی صندلی نشان داده می‌شود بدین‌گونه یک رویداد از سه جهت نشان داده می‌شود (همان،ص۷۵). این تمهید جهت شکستن واقعیت سرد و بی‌روح روزمره، ورود به مرحله‌ی ناهمگونی و توجه مخاطب کارکرد می‌یابد. این فصل نیز نهایتاً با مطالعه‌ی تطبیقی شمایل بیزانسی مسیح با تصاویر آثار برسون به‌پایان می‌رسد.

## ۴.۴ فصل سوم

فصل پایانی کتاب سبک استعلایی به کارل تئودور درایر (Carl Theodor Dreyer) اختصاص یافته است. شریدر معتقد است که درایر تلاش دارد تا مفاهیم سبک استعلایی را به نمایش بگذارد اما نمی‌توان وی را کارگردان خالص سبک استعلایی محسوب نمود؛ زیرا وی در مرحله نهایی نمی‌تواند ایستایی را به نمایش بگذارد و چرخه‌ی مراحل این سبک را تکمیل نماید. رویکرد شریدر در این فصل تطبیق هر یک از مراحل سبک استعلایی با جریان و یا سبک خاصی است که درایر از آن‌ها بهره می‌گیرد. روزمرگی در آثار این فیلم‌ساز ریشه در کامرشیپل‌فیلم[۱۶] و اکسپرسیونیسم[۱۷] دارد. شریدر توضیح می‌دهد که کشمکش بین این دو دوره و سبک چگونه به آن منجر می‌شود که درایر واقعیتی صوری بیافریند، شیفته‌ی آن شده و هدف و وسیله را با یکدیگر اشتباه بگیرد (همان، ص۱۲۱). تضاد بین دو مورد مذکور در مرحله‌ی ناهمگونی نیز ادامه می‌یابد با این تفاوت که درایر موفق می‌شود این مرحله را آن‌گونه که در سبک استعلایی مرسوم است به نمایش گذارد. همان‌طور که پیش‌تر گفته شد در نهایت درایر موفق نمی‌شود مرحله‌ی سوم سبک استعلایی را با موفقیت به نمایش گذارد زیرا که هنگام فرارسیدن لحظه‌ی ایستایی درایر عناصر کامرشیپل‌فیلم را دست‌نخورده باقی گذاشته و اکسپرسیونیسم را با سبک استعلایی در هم می‌آمیزد (همان، ص۱۲۳).

شریدر در ادامه به بررسی چند اثر نمونه‌ای از درایر می‌پردازد و در نهایت این فصل با مطالعه تطبیقی آثار این فیلم‌ساز با معماری گوتیک پایان می‌پذیرد.

## ۵.۴ نتیجه‌گیری

نگارنده در این بخش نکات مهمی را ذکر می‌کند که آن را به‌اندازه‌ی فصول سه‌گانه کتاب شایان توجه می‌سازد. نتیجه‌گیری در کتاب سبک استعلایی با رابطه‌ی هنر و امر معنوی آغاز می‌شود و سپس با ارتباط سینما و عناصر دینی نظیر معنویت ادامه می‌یابد. نگارنده در این بخش ماهیت و نسبت سینما با امر قدسی را زیر ذره‌بین قرار می‌دهد و در نهایت به آزمونی برای ارزیابی سبک استعلایی فیلم نائل می‌آید. شریدر با توسل به مفاهیمی که ژاک ماریتن (Jacques Maritain) در کتاب «مذهب و فرهنگ» تحت عنوان ابزارهای دربند زمان تشریح نموده است دو نوع ابزار را برای هنر مقدس و نامقدس مفروض می‌پندارد. نخست ابزارهای کثیر، شریدر این عناصر را مرتبط با امور عملی، محصولات مادی و احساسات

جسمانی می‌داند (همان، ص۱۵۶). به بیان دیگر این موارد را می‌توان مرتبط با موضوعات حسی، عاطفی، انسانی و فردی دانست. در مقابل این موارد، ابزارهای کمیاب قرار دارند که واجد ویژگی‌هایی عموماً روحانی هستند و در خدمت تعالی روح قرار می‌گیرند. شریدر معتقد است که هر چه به ذات امر معنوی نزدیک‌تر شویم نیاز به استفاده از ابزار مادی و یا کثیر کمتر شده و استفاده از ابزار کمیاب بیشتر می‌شود (همان). برای مثال شریدر ابزارهای کمیاب در هنر بیزانسی را آن خطوط عمومی و شمایل نگاری آن‌ها می‌داند که شخص را مکلف به تقدیس می‌کنند (همان،ص۱۵۷). در پایان نیز وی صورت اغراق‌شده‌ی این ابزار را فوق کثیر و فوق کمیاب می‌نامد. وی بر این باور است که آزمون سبک استعلایی در واقع بررسی چگونگی حرکت فیلم از سمت ابزارهای کثیر به سمت ابزارهای کمیاب می‌باشد.

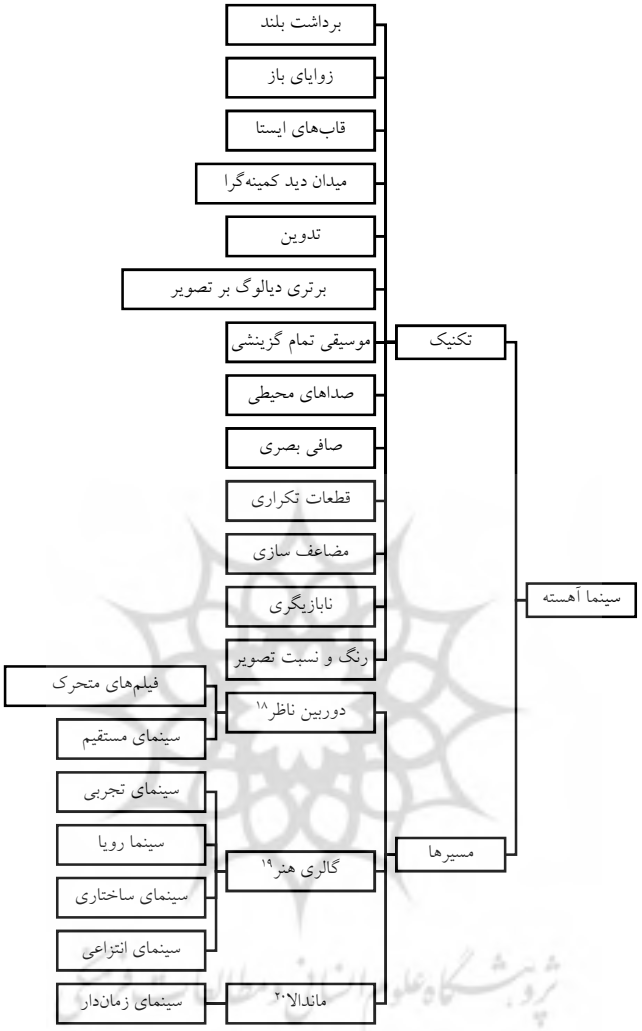
## ۵. سینمای آهسته

سینمای آهسته و یا فیلم‌های آهسته (Slow Movies) گونه‌ی جدیدی است که شریدر در بازبینی کتاب خود و بعد از چهل و پنج سال تحت عنوان بازنگری به کتاب سبک استعلایی افزوده است. سینمای آهسته اصطلاحی نسبتاً تازه است که برای مشخص‌کردن شاخه‌ای از سینمای هنری استفاده می‌شود که دارای ویژگی‌هایی نظیر، روایت‌های کمینه‌گرا (minimal narrative)، جنب‌وجوش اندک و یا حرکات دوربین محدود و زمان نمایش طولانی است. هری تاتل (Harry Tuttle)، چهار معیار سینمای آهسته را، فقدان پی‌رنگ، نبود کلام، کندی و از خودبیگانگی می‌داند. شریدر این اصطلاح را منعطف دانسته و معتقد است که این سینما را می‌توان با صفاتی نظیر انتزاعی، ساکن، ذاتی و بنیانی و استعلایی توصیف نمود. (Schrader,2018:10) وی بر این باور است که سبک استعلایی برابر با سینمای آهسته نیست بلکه یکی از چندین منادی آن است درست شبیه نئورئالیسم بازن که جزئی از آن بود. شریدر اعتقاد دارد که سبک استعلایی به‌عنوان تصویر – زمان تکامل یافته؛ به‌عبارت‌دیگر فیلم‌سازان در مکان‌ها و سنت‌های گوناگون به صرافت افتادند که برای ایجاد یک واقعیت جدید، تأمل، واکاوی خاطرات و در مواردی نادر شبیه‌سازی تعالی، می‌توانند سرعت و زمان فیلم‌ها را تغییر دهند (ibid:8).

شریدر آندری تارکوفسکی (Andrei Tarkovsky) را یکی از اسلاف این سینما دانسته و تمامی مباحث خود را از خلال آثار وی، نظریات هانری برگسون (Henri Bergson)، ژیل

دلوز (Gilles Deleuze) و آندره بازن پی می‌گیرد. «آندری تارکوفسکی در نقطه‌ی اتکا به یک تغییر الگوی زیبایی‌شناختی ایستاده، وی همان‌طور که به‌عنوان یک هنرمند رشد و تعالی می‌یافت به صرافت افتاد که چیزی که وی حقیقتاً به دنبال آن می‌باشد بسیار با قلمرو کسالت و ملال در ترادف است. آهستگی زمان چیزی بود که وی فشار زمانی خواند» (ibid:8). مباحث شریدر در سینمای آهسته را می‌توان به موجزترین شکل خود به دو گروه تقسیم نمود، نخست ارائه عناصر فرمی و سبکی برای شناخت به این سینما و دوم مسیر-هایی برای رسیدن به این سینما که به بیان دیگر جریان‌های سینمایی غیروابسته به روایت هستند که به سینمای مطلوب شریدر نزدیک می‌شوند. در نمودار زیر می‌توان تمامی آنچه شریدر به‌عنوان سینمای آهسته از آن یاد می‌کند مشاهده نمود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی




نمودار ۱- سینما آهسته

## ۶. نقد و بررسی کتاب

کتاب «سبک استعلایی در سینما، اوزو، برسون، درایر» را می‌توان از نقطه نظرات متفاوتی نظیر شکل، ترجمه و محتوا مورد نقد و بررسی قرار داد. این پژوهش ضمن بررسی موارد فوق تمرکز خود را بر روی نقد محتوایی این اثر قرار خواهد داد.

## ۱.۶ نقد شکل

تنها عنصر قابل تأمل در این بخش را می‌توان نوع و شکل طراحی جلد کتاب سبک استعلایی دانست. چاپ اصلی کتاب حاوی تصویر یکی از فیلم‌های درایر است حال آنکه شریدر به‌صراحت اذعان می‌کند که درایر را در نسبت با برسون و اوزو نمی‌توان یک کارگردان خالص سبک استعلایی دانست زیرا وی موفق نمی‌شود مهم‌ترین مرحله‌ی سبک استعلایی یعنی ایستایی را به شکلی درست و شایسته در آثار خود به نمایش درآورد. حال تصویر یکی از آثار درایر بر روی کتاب خود جای پرسش و بحث دارد. جلد کتاب در نسخه‌ی فارسی و در چاپ اول طرحی ساده است اما در چاپ دوم تصویری از پل شریدر بر روی جلد کتاب نقش بسته است که در مقایسه با همتای اصلی آن منطقی‌تر به نظر می‌رسد. شکل و ترتیب قرارگرفتن فصول کتاب در چاپ اول نسخه‌ی انگلیسی منطقی و درست به نظر می‌رسد. اما در چاپ جدید بیش از ۳۰ صفحه شامل گونه‌ی جدید سینمای آهسته، تحت عنوان بازنگری یا تأملی مجدد بر کتاب افزوده شده است که به نظر می‌رسد حجم و مطالب آن درخور یک‌فصل جدید و نه یک بازنگری ساده در ابتدای کتاب باشد.

## ۲.۶ نقد ترجمه و ویرایش

بخشی از این ابهامات در این حوزه را می‌توان مربوط به شیوه‌ی بیان و نگارش شریدر دانست. به عبارتی دیگر نسخه‌ی اصلی این کتاب نیز بعضاً حاوی جملاتی است که نمی‌توان فهم درستی از آن‌ها حاصل نمود. اما ترجمه برخی از واژگان و عبارات نیز خود به مبهم‌تر شدن کتاب منجر شده است. برای مثال در صفحه‌ی ۹ کتاب شریدر برای نخستین‌بار از واژه‌ی «Immanent» استفاده می‌کند که مترجم، معادل فارسی آن را «درون‌بود» استعمال کرده است. حتی معادل فارسی این کلمه نیز معنای مشخصی را به ذهن مخاطب سینما متبادر نمی‌سازد در حالی که این واژه در معنای اصلی خود بر همه‌جا حاضر و ناظر بودن دلالت دارد. دیگر جمله‌بندی‌های نامفهومی که می‌توان آن‌ها را به نگارش کتاب و همچنین ترجمه نسبت داد در صفحاتی مانند ۲۷ پاراگراف آخر، ۸۹ پاراگراف سوم اتفاق می‌افتند. آخرین نکته در این بخش را می‌توان منحصر به مطالب موجود در بازنگری جدیدی که بر کتاب اعمال شده است، دانست. دسته‌بندی سینمای آهسته که یکی از

جدیدترین تقسیم‌بندی‌های موجود در حوزه‌ی نظری سینما می‌باشد؛ هنوز به فارسی برگردان نشده است.

## ۳.۶ نقد روش

مهم‌ترین هدفی که شریدر درصدد است تا به آن دست یابد، تدوین روشی برای بررسی آثاری می‌باشد که می‌توان آن‌ها را استعلایی نامید. به بیان دیگر شریدر در تلاش برای یافتن کیفیات عام این سبک از خلال روش خود می‌باشد. وی رویکرد انتقادی خود را روشی می‌داند که با مسامحه می‌توان آن را روش الیاده – ولفلین[۲۱] خواند؛ ولفلین (Heinrich Wölfflin) یکی از مهم‌ترین مورخان و نظریه‌پردازان سبک در قرن بیستم است؛ وی برای نخستین بار اصول سبک شناسی را تماماً بر صورت مداری متمرکز کرد و کوشید از طریق تطبیق بصری آثار هنری به فهمی کلی از سبک ها برسد. ولفلین با تطبیق و مقایسه تصاویر الگوها، شباهت‌ها و اختلاف‌های آثار هنری را کشف کرد و درنهایت به این نتیجه رسید از طریق همین خصوصیات می‌توان درباره‌ی تک‌تک هنرمندان، سبک‌های منطقه‌ای و دوره‌ای به دیدی کلی دست یافت (ماینر،۲۰۶:۱۳۹۰). در واقع شریدر نیز بر با برشمردن کارگردانان و آثار نمونه‌ای درصدد است تا به تعریف، طبقه‌بندی و تبیین حدود و ویژگی سبک استعلایی دست یابد؛ هرچند شریدر معتقد است که اصطلاح «ولفلین – الیاده» بیشتر جنبه‌ی تداعی‌کننده دارد زیرا وی بیشتر از الیاده به تکنیک‌های معاصر و خودآگاه و بیش از ولفلین به معانی متافیزیکی علاقه‌مند است. در شکل کلی روش شریدر را می‌توان مطالعات تجلیات قدسی در هنر معاصر به‌واسطه تحلیل شکل‌ها و شیوه‌های مشترک در سینما نامید (شریدر،۱۳:۱۳۸۳).

پس از مطالعه کتاب خواننده با اندکی تأمل به صرافت خواهد افتاد که شریدر در نهایت موفق می‌شود تا مراحل و آزمون سبک استعلایی به شکلی تقریبی توضیح دهد. اما نکته‌ی شایان توجه آنجاست که وی هیچ‌گاه نمی‌تواند ابزار و یا ویژگی‌های تحلیلی معینی برای تحلیل آثار کارگردانان این سبک بیابد. به‌عبارت‌دیگر شریدر در تبیین سه‌مرحله‌ای سبک استعلایی از ابزارهای معینی برای بررسی آثار نمونه‌ای استفاده نمی‌کند؛ در فصل اول ابزارهای تحلیل عموماً حول محور آئین ذن و کوان‌های آن حرکت می‌کنند و فیلم‌ها تماماً حول این موارد تحلیل می‌شوند. در فصل دوم علاوه بر خاستگاه‌های مسیحی برسون

عواملی فرمی و سبکی نظیر طرح، بازیگری و.. بررسی می‌شوند. این در حالی است که ویژگی‌های مذکور، در فصل گذشته تنها به شکلی گذرا موردبحث قرار گرفته بودند و تحلیل شایسته‌ای بر آن‌ها صورت نپذیرفته بود. در نهایت فصل سوم تحلیل‌هایی را به نمایش می‌گذارد که کمترین شباهت به دو فصل پیش را داشته‌اند. این فصل به یافتن ویژگی‌های سبکی و فرمی مبادرت می‌ورزد که مبین وام‌گیری درایر از اکسپرسیونیسم و کامرشیپل‌فیلم می‌باشند و در قسمت نهایی نیز مقایسه‌ای تطبیقی بین این آثار و معماری گوتیک صورت می‌پذیرد.

با نگاه به مطالب فوق می‌توان گفت باوجودآنکه شریدر معتقد است بخشی از کتاب پیرو روش ولفلین یعنی یافتن کیفیات عام سبک استعلایی است. اما تحلیل‌های موجود در کتاب هیچ‌گاه به هدف شریدر یعنی یافتن و تدوین کیفیات عام در سبک استعلایی منجر نمی‌شوند و حتی اگر فرض بر محقق شدن این هدف گرفته شود باز هم شریدر نمی‌تواند این کیفیات عام را در طبقه‌بندی خاصی ارائه دهد.

اتخاذ روشی نامعلوم برای تحلیل سبک استعلایی ابهامات متعاقب را در پی دارد. با اندکی تأمل می‌توان دریافت مراحلی که شریدر در توضیح سبک استعلایی به کار می‌برد منحصراً مربوط متن و فیلم‌نامه هستند که شاید بتوان آن را مرتبط با حرفه‌ی شریدر یعنی فیلم‌نامه نویسی دانست. به عبارت دیگر قسمت اعظم این مراحل بدون دیدن فیلم و تنها با مطالعه و تعمق در فیلم‌نامه ممکن است. حال آنکه شریدر سبک استعلایی را سبکی شکل‌گرا دانسته و معتقد است سبک استعلایی در بیان متعال همچون آئین‌های مذهبی عمل می‌کند. در یک آیین مذهبی امور فردی در جمع محو و آئین جمعی به یک شکل بدل می‌شود و این شکل متعال را بیان می‌کند (نک همان، ص ۱۰۱) اما بر خلاف انتظار شریدر ویژگی‌های سبکی و فرمی را در بسط این سبک بیان و یا طبقه‌بندی نمی‌کند. هر چند وی در بررسی هر یک از کارگردانان به برخی از این عناصر اشاره می‌کند. اما همان‌طور که در بالا گفته شد وی نمی‌تواند به هدف خود یعنی یافتن کیفیاتی عام در سبک استعلایی نائل شود و این در حالی است که شریدر در ابتدایی کتاب معتقد است سبک استعلایی از ابزار مادی دقیق یعنی، زاویه‌ی دوربین، گفت‌وگو و مواردی از این دست کمک می‌گیرد (نک همان، ص۸) .

## ۴.۶ نقد محتوایی

عدم ذکر این نکته دور از جانب انصاف خواهد بود که ابهامات موجود در نظریات شریدر تا حدودی به این خاطر است که وی قصد دارد امر قدسی و فرازمینی را در قالب مجموعه مراحل و تعاریف آکادمیک تعریف نماید. لذا ابهام جزئی جدایی‌ناپذیر از سبک وی می‌باشد؛ در این بخش ابهاماتی و تناقضاتی که شاکله‌ی سبک استعلایی را متزلزل و مبهم می‌کنند مورد بررسی قرار می‌گیرند.

نخستین مورد شایان توجه مربوط به تعاریف استعلا و عناصر مربوط به بیان متعالی می‌باشد. سبک استعلایی شریدر نمی‌تواند این موضوع را مشخص کند که تجربه‌ی تعالی را به نمایش می‌گذارد یا مفهوم و معنای اخص تعالی را؟ به عبارت دیگر این سبک در نهایت به کیفیات و یا عناصر سبکی و فرمی منجر می‌شوند که بیان متعال را امکان‌پذیر می‌سازند یا تجربه‌ی متعال را؟ پاسخ به این پرسش می‌تواند تمامی ابهامات موجود در کتاب سبک استعلایی را از میان بردارد. ظاهراً با تعاریفی که شریدر در ابتدای کتاب خود ارائه می‌دهد سبک استعلایی تنها تجربه‌ی تعالی را به نمایش گذاشته و در بهترین حالت می‌تواند مبین امر متعال بوده اما نمی‌تواند بشر را از متعال آگاه سازد و حتی منتقد نیز قادر به تحلیل متعال نیست (نک همان،۱۳_۷). اما شریدر در ادامه و در تحلیل آثار اوزو صراحتاً اعلام می‌کند که فیلم‌های وی تجربه‌ی تعالی و امر متعال را توأمان به تصویر می‌کشند (نک همان، ص ۲۷).

مطلب فوق در بررسی آثار درایر و نتیجه‌گیری کتاب شریدر در بخش ابزارهای کمیاب و کثیر نیز اتفاق می‌افتد و سبک استعلایی، سبکی برای بیان متعال معرفی می‌شود. این مطلب به شکلی مشابه با تعاریف و نقل قول‌های شریدر در ابتدای کتاب در تناقض قرار می‌گیرند. لازم به ذکر است که وی برای توضیح میان تجربه‌ی متعال و بیان متعال، دو مفهوم «هنر استعلایی» و «هنر تجربه استعلایی» را معرفی می‌نماید که البته هیچ‌گاه موفق به تشریح و توضیح تفاوت این دو نمی‌شود. در شکل کلی کتاب شریدر و سبک استعلایی وی نمی‌توانند قلمرو بیان متعالی و آگاهی از متعالی را از یکدیگر تفکیک نماید. لذا نمی‌توان دریافت که کدام کارگردان تعالی و کدام تجربه‌ی تعالی را به نمایش می‌گذارند. این ابهامات را می‌توان به خاستگاه‌های فلسفی در بنیان نهادن سبک استعلایی نیز نسبت داد. سبک استعلایی به‌مثابه متعال در ذهن بشر واجد نگاهی کانت گونه است که متعال را به

عنوان مغالطه‌ی ذهن مطرح می‌نماید. اما اعتقاد به وجود متعال به عنوانی امری تبیین‌ناپذیر بیشتر سمت و سویی مذهبی دارد به نوعی در رابطه با تعاریف کانتی شریدر در تناقض قرار می‌گیرد.

ابهام دیگر که به‌نوعی نتیجه منطقی مباحث بالا است، نقض برخی از ویژگی‌های سبک استعلایی در بررسی کارگردانان این سبک می‌باشد. برای مثال نوع بررسی آثار برسون حکایت از رویکرد مؤلف‌گونه نگارنده دارد. به‌عبارت‌دیگر شریدر، شخصیت فیلم‌ساز را نیز به عنوان یکی از عناصر مورد بررسی در کتاب خود زیر ذره‌بین قرار می‌دهد. حال آنکه این موضوع در تناقض با زیبایی‌شناسی بیزانسی که مبتنی بر گمنامی هنرمند است و همچنین آن دسته از ویژگی‌های سبک استعلایی که در قرابت با هنر بدوی می‌باشد، قرار می‌گیرد (نک همان، ص۱۵). این مهم در مورد آثار اوزو نیز صدق می‌کند؛ شریدر معتقد است چون هیچ ارتباط بی‌واسطه‌ای با ماورا وجود ندارد هر اثری که مبین متعال است باید فردیت و فرهنگ آفریننده‌اش را بیان کند این گزاره باعث ایجاد دو تناقض در آراء وی می‌شود. نخست همان مطلبی است که در بالا مورد بحث قرار گرفت؛ شریدر به نقل از یونگ، هر گونه سخن در مورد وجود متعال و تلویحاً امور ماورایی را جسارتی مضحک از سوی بشر می‌دانست اما بعدتر بر آن است که سبک استعلایی متعال را بیان می‌کند. دومین تناقض هنگامی آشکار می‌شود که شریدر در بخش مربوط به آثار درایر اعلام می‌کند که هنرمند استعلایی باید از هرگونه عواملی که مبین فرهنگ وی یا فردیتش می‌باشد پرهیز کند (همان، ص۱۱۴) و این در حالی است که در بررسی آثار دو کارگردان نخست در کتاب، خواستگاه‌های فرهنگی – آئینی به مهم‌ترین عناصر برای ادامه تحلیل‌ها بدل شده‌اند.

ابهام در سطوح دیگر از جمله تعاریف و مراحل سبک استعلایی نیز وجود دارد برای مثال شریدر هیچ‌گونه توضیحی در باب معنویت، قلمرو و رابطه‌ی آن با تعالی بیان نمی‌کند و تنها از خلال نوشته‌های کلی می‌توان منظور وی از معنویت را آن هم نه به شکلی دقیق درک نمود. شریدر در تبیین مراحل سبک استعلایی در برخی از نقاط نمی‌تواند برای دگردیسی که در این مراحل اتفاق می‌افتد توضیحات روشنی ارائه دهد برای مثال وی در نتیجه‌گیری رساله‌ی خود استدلال می‌کند که برای رسیدن به استعلا امر درون‌بود (Immanent) باید شکسته شود (همان، ص ۱۶۱)حال آنکه شریدر در طول رساله‌ی خود هیچ مطلبی در مورد تعریف و تبیین امر درون‌بود ارائه نداده و همچنین شکسته شدن این

امر را به هیچ مرحله‌ای نسبت نمی‌دهد. اما با توجه به شناختی که از این مراحل وجـود دارد شکسته شدن امر درون‌بود را هم می‌توان به مرحله‌ی روزمره و هـم مرحلـه‌ی نـاهمگونی و کنش تعیین‌کننده نسبت داد. لذا چیستی امر درون‌بود در آراء شریدر، عناصر آن و نسـبت آن با کیفیات سبک استعلایی در ابهام می‌ماند. این سطح از ابهام تا مرحله‌ی ایسـتایی نیـز ادامـه می‌یابد تا حدی که با مطالعه این مرحله از آثار شریدر و حتی مشاهده‌ی آن از خلال فیلم‌هـا نیز نمی‌توان به تعریف و شناخت مشخصی از ایـن مرحلـه دسـت یافـت. ابهـام در سـطوح دیگری از جمله تعاریف مربوط به ابزارهای کثیر، کمیاب و نسـبت دادن برخـی از ویژگـی-های سینماتوگرافی به این مهم نیز اتفاق می‌افتد. به‌عبارتی دیگر برخـی از ویژگـی‌هـایی کـه شریدر آن‌ها را جز ابزارهای کثیر می‌داند به‌وضوح در آثـار هنرمنـدانی نظیـر برسـون و اوزو متبلور شده‌اند. اگرچه شریدر در انتها معترف می‌شود که سبک استعلایی در واقع حرکتـی از سمت ابزارهای کثیر به‌سمت ابزارهای کمیاب است اما هیچ متـر و معیـاری بـرای شناسـایی این ابزارها در اختیار خواننده قرار نمی‌گیرد. بعلاوه با نظر به آثار کارگردانان سبک اسـتعلایی می‌توان دریافت که هیچ ابزاری را نمی‌توان ذاتاً کثیر یا کمیاب دانست بلکه ایـن مـوارد تنهـا در بافت فیلم قابل تقسیم‌بندی به دو گروه مذکور هستند.

یکی دیگر از نکات پر اهمیتی که تقریباً در تمـامی طـول کتـاب شـریدر جـای بحـث و پرسش دارد آن است که سبک استعلایی چه ماهیتی دارد؟ و آیا شامل موضـوعات و درون-مایه‌های دینی و معنوی می‌شود؟ شریدر در چاپ اول کتاب خود پاسخ دقیق و روشـنی بـه این سؤالات نمی‌دهد اما چهل و پنج سال بعد در مقدمه جدید کتـابش ایـن پرسـش را بـه-گونه‌ای پاسخ می‌دهد که ابهام و تناقض بیشتری را ایجاد می‌کند. وی معتقد است کـه سـبک استعلایی «از جهت نظری وابسته به مضامین معنوی نیسـت، امـا در عمـل در اغلـب مـوارد این‌گونه است!» [۲۲](shrader,2018: 22) این جواب به‌ظاهر چیزی است که نـوع نگـاه شـریدر به سبک استعلایی را موجه می‌سازد اما تناقض پیشین را مجدداً مطرح می‌نمایـد. شـریدر در قسمت‌های مختلفی از کتاب خود سبک استعلایی را واجد عناصر دینـی مـی‌دانـد و اساسـاً دین و عرفان مسیحی در آثار دو تن از کارگردانانی سبک استعلایی بسیار پر رنگ اسـت. در نهایت شریدر از بیان موضع خود نسبت به سبک استعلایی طفره می‌رود.

فیلم‌سازان بسیاری سبک استعلایی را به کار گرفته‌اند ولی تعـداد انـدکی از آن‌هـا واجـد دلبستگی، انضباط و تعهد کامل در اسـتفاده‌ی انحصـاری از آن بـوده‌انـد (شـریدر،۱۳۸۳:۱۴)

وی هیچ‌گاه نوع تعهد و البته چیزی که هنرمند استعلایی به آن متعهد است را مشخص نمی‌کند. این منبع را شاید بتوان متعال نامید اما نسبت متعال با دین نیز به طور کلی مشخص نمی‌شود به طور مشابه این اتفاق در مورد امر قدسی نیز تکرار می‌شود. شریدر در پایان رساله‌ی خود نتیجه می‌گیرد که سبک استعلایی، سبکی مناسب برای انتقال امر قدسی در سینما است اما چند و چون این مهم نیز هیچ‌گاه مشخص نمی‌شود. با نگاهی به آثار شریدر می‌توان دریافت در بررسی آثار برسون و درایر سبک استعلایی و عناصر مرتبط با آن یعنی، متعال، معنویت و امر قدسی سمت‌وسویی مسیحی دارد و در مطالعه‌ی آثار اوزو این عناصر به شکلی کاملاً واضح به سمت آئین ذن گرایش پیدا می‌کنند. شریدر هیچ تلاشی جهت مرتبط ساخت مبانی این مفاهیم دینی و آئینی با سبک استعلایی انجام نمی‌دهد. ظاهراً هدف شریدر یافتن کیفیات عام در این سبک است اما نظر به اینکه آئین‌های ذن و بودا واجد تفاوت‌های جدی و اساسی با دین مسیحیت و ادیان آسمانی هستند لذا تعیین مفاهیمی حتی به‌ظاهر کلی از موارد بالا در نظریات شریدر نیز جای بحث دارد.

آخرین نکته مهم این بخش مربوط به سینمای آهسته است. شریدر در تبیین سینمای آهسته برخلاف سبک استعلایی، عناصر سبکی و فرمی را بررسی و طبقه‌بندی کرده و از مراحلی همچون مراحل سه‌گانه‌ی سبک استعلایی خبری نیست. به نظر می‌رسد بعضی از عناصر و مسیرهایی که شریدر در سینمای آهسته بررسی می‌کند در واقع همان عناصر فرمی سبک استعلایی هستند و شریدر نیز خود بر این موضوع معترف است که سبک استعلایی یکی از منادیان سینمای آهسته است. وی سینمای آهسته را رویکردی جدید در معنویت و فرم‌های سینمایی می‌نامد و سبک استعلایی را نیز بخشی از یک جنبش بزرگ‌تر که منفصل از روایت است، یعنی سینمای آهسته می‌داند. (Schrader,2018:1_2) وی در این مقدمه نیز اسیر مشکلی است که در تمامی کتابش با آن دست‌وپنجه نرم می‌کند به عبارتی دیگر ابهام در برخی سطوح سینمای آهسته به‌خصوص رابطه‌ی آن با سبک استعلایی و همچنین معنویت در این سینما به چشم می‌خورند. شریدر نمی‌تواند تعیین کند سبک استعلایی منادی سینمای آهسته یا بخش کوچکی از آن جنبش است؟ از طرفی وی بر این باور است که سینمای آهسته قادر از در سطوحی معینی، معنویت را به نمایش گذاشته و یا تماشاگر را به احساس معنویت نائل کند.

اما شریدر هیچ بنیان فلسفی و نظری قابل قبولی ندارد که صحت ادعای وی در مورد ایجاد معنویت در سینمای آهسته را ثابت کند. بسیاری از شاخه‌های این سینما را نمی‌توان واجد هیچ یک از تقسیم‌بندی‌های معنویت دانست. به عبارتی رسالت این موارد ایجاد معنویت نیست و آن‌ها فارغ از اهداف اصلی و فلسفه‌ی وجودی‌شان و حتی به شکلی فرعی و ناخودآگاه نیز معنویتی ایجاد نمی‌کنند. البته لازم به ذکر است نمی‌توان عدم ایجاد معنویت را به کلیه شاخه‌های سینمای آهسته نسبت داد.

تناقض دیگر زمانی ایجاد می‌شود که سبک استعلایی جزئی از سینمای آهسته پنداشته شود، در صورت مفروض گرفتن گزاره‌ی فوق این پرسش مطرح می‌شود که چرا در بررسی سبک استعلایی تمامی مراحل بر فیلم‌نامه و روایت متکی است؟ درحالی‌که سینمای آهسته در غایی‌ترین شکل خود از روایت تمرکززدایی می‌کند. به نظر می‌رسد این ابهامات تا حدودی از اعتقاد شریدر مبنی بر جدایی فرم و محتوا یا برتری فرم بر محتوا و همچنین دوگانگی موضع وی در مورد دینی بودن مفاهیمی همچون امر قدسی، متعال و در شکل کلی سبک استعلایی ناشی می‌شود.

## ۷. نتیجه‌گیری

در نگاهی جامع می‌توان گفت کتاب سبک استعلایی در سینما اولین و احتمالاً تنها منبع موجود در مورد استعلا و سبک استعلایی در سینما است که به شکلی دقیق این مهم را زیر نظر گرفته و سعی در تشریح امر استعلایی و به‌تبع امر متعالی دارد. شریدر در این کتاب مراحلی جامع و عام برای رسیدن به سبک استعلایی در سینما را تدوین می‌کند و آثار هر یک از کارگردانان خالص این سبک را مورد مطالعه قرار می‌دهد. این امر کتاب وی را به شکل محسوسی در سطحی بالاتر از دیگر کتب موجود در زمینه‌ی سینما، ادیان، آئین‌ها و عناصر مربوط به آن‌ها قرار می‌دهد. سبک استعلایی در تعاریف و رویکردهایش نسبت به امر متعالی و نمایش آن به کانت و در مراحل سه‌گانه‌اش به هایدگر نزدیک می‌شود. اما شریدر در تشریح سینمای آهسته دیدگاهی پدیدارشناسانه اتخاذ کرده و به برگسون، بازن و آمده آیفره نزدیک می‌شود. نتایج نشان می‌دهند ایرادات جدی که به کتاب وارد است در دو بخش روش و محتوا اتفاق می‌افتند. یکی از مهم‌ترین دلایل وجود این ابهامات طیف وسیع و بعضاً متناقض برخی از مبانی فلسفی با یکدیگر است که شریدر در بنا نهادن سبک

استعلایی از آن‌ها یاری می‌گیرد. این مهم خود را در سطوحی نظیر تعاریف مربوط به سبک استعلایی، مراحل آن، تحلیل آثار کارگردانان شاخص این سبک و نسبت سینمای آهسته و سبک استعلایی نشان می‌دهد. بنابراین با بررسی انتقادی این کتاب در سطوح مختلف می‌توان استنتاج کرد که قاطبه‌ی ابهامات و انتقادات در سطوح محتوا و روش ناشی از اتخاذ و التقاط جریان‌های متفاوت فلسفی برای بنا نهادن سبک استعلایی است. در پایان علی‌رغم تمامی ابهاماتی که ممکن است خواننده هنگام مطالعه‌ی کتاب شریدر با آن‌ها مواجه شود می‌توان کتاب وی و سبک استعلایی را حاوی نکات و مطالب درخور توجهی در مورد امر متعالی و در نگاهی جامع بیان متعالی در سینما دانست.

## پی‌نوشت‌ها

۱. کتاب سبک استعلایی در سینما اوزو، برسون، درایر( Transcendental Style in Cinema Ozo, Bresson, Dreyer) / این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نویسنده مسئول با عنوان «بررسی تطبیقی انتقادی آراء پل شریدر و شهید سید مرتضی آوینی پیرامون بیان متعالی در سینما» است.

۲. استعلا به‌معنای فراروی و گذشتن از چیزی است. این واژه در حوزه‌های گوناگون الهیات، عرفان و تصوف، وجودشناسی، منطق، اخلاق و انسان‌شناسی تعاریف و کاربردهای متنوعی دارد(بنگریدبه عبدالکریمی،۱۳۹۱) اما مراد شریدر از سبک استعلایی «نوعی شکل عام بازنمایی و تجسم در سینما که متعال را مجسم می‌سازد»می‌باشد.

۳. کانت اصولی را که تطبیق آنها کاملاً در چهارچوب تجربهٔ ممکن قرار دارد، اصول درون‌بود و دیگر مواردی را که از این مرزهابرون می‌شوند، «امر متعالی» می‌خواند (رضایی و همکاران، ۱۳۸۷:۸۶).

۴. احکام تألیفی پیشین، احکامی هستند که در آن‌ها محمول، چیزی به‌موضوع نسبت می‌دهد که قبلاً در مفهوم موضوع حکم مندرج نیست و با این وجود، آنچه بر موضوع تحمیل می‌شود بالضروره صادق است، یعنی حکم کلی و ضروری است(کاپلستون،۲۳۶:۱۳۸۰).

۵. واژه‌ی دازاین مشتق از دو جزء Da و Sein است. Da به‌معنای اینجا، آنجا و Sein به‌معنای حضور، قابل دسترس بودن، وجود داشتن و در معنای اسمی وجود است که روی هم رفته به‌معنای آنجا هستن، آنجا بود و وجود آنجایی معنا می‌دهد(خاتمی،۱۵۴:۱۳۸۶). این واژه در فلسفه‌ی هایدگر به موجودی اطلاق می‌شود که وجود و هستی‌اش برای او مسئله است

۶. فلسفه‌ی مدرسی یا اسکولاتیک مشتق از واژه‌ی اسکول یا همان مدرسه است، این واژه در ابتدا به مدارسی اطلاق می‌شد که زیر نظر کلیسا و برای مقابله با بدعت‌گزاران و تقویت مبانی دین مسیح و باورهای کلیسایی در برابر ادیان و مذاهب دیگر به تربیت شاگرد می‌پرداختند(نوذری،۱۳۷۳:۷۲).

۷. یانسنیسم یک جریان مذهبی و سپس سیاسی است که طی قرن هفدهم اساسا در فرانسه در واکنش به برخی تحولات کلیسای کاتولیک و مطلق‌گرایی سلطنتی به وجود آمد. این جریان وجه مشخصه‌هایی دارند که عبارت است از تأکید اکید روی نظریات اگوستین مقدس درباره «مرحمت و بخشایش الاهی» که به مثابه نفی آزادی انسان برای انجام کارهای نیک و کسب رهائی مطرح می باشد.

۸. دانشگاه کالوین یک موسسه آموزشی خصوصی مسیحی است که در سال ۱۸۷۶ در گرند رپیدز واقع در میشیگان تأسیس شده است. این دانشگاه براساس تعلیمات دینی پروتستان بنا شده است.

۹. یکی از مطرح‌ترین دانشگاه‌های ایالات متحده که در منطقه‌ی وست‌وود شهر لس‌آنجلس واقع است.

۱۰. فیلسوف و الهی‌دان آلمانی که اثر مهم امر قدسی را به‌رشته تحریر درآورده و در آن به تمایزات میان عقل و ایمان پرداخته است.

۱۱. میرچا الیاده دین‌شناس، هندشناس و پژوهشگر اساطیر و نمادها است که تحقیقاتش بر منابع به غایت استوار تاریخی، مردم‌شناسی و فلسفی مبتنی است، وی به‌سیله‌ی روش هرمنوتیک تاریخی- دینی به کشف معانی و تأویل پیام‌های پنهان اسطوره‌ها، آیین‌ها و نمادها می‌پردازد، پرسش از هستی را، پرسشی راستین و اساسی انسان می-داند(علمی،۳-۱ :۱۳۹۳).

۱۲. مو به‌معنای نفی، تهی‌گونگی و خلاء است. این خلاء معلول نوعی اصل متعال در ذن است و با تنها بودن درک می‌شود(دادگر و همکاران،۵۸:۱۳۹۱).

۱۳. نوعی داستان‌های بین استاد و شاگرد به‌شکل پرسش و پاسخ هستند که استاد به‌وسیله آن‌ها به ارزیابی شاگردانش می‌پردازد.

۱۴. جریانی در نقاشی قرن سیزدهم میلادی ژاپن که برای به تصویر کشیدن موضوع از کمترین ضربات قلمو استفاده می‌کرد. موضوع در این نقاشی‌ها معمولاً در جایی غیر از مرکز قاب به-تصویر کشیده می‌شوند.

۱۵. نقاش مشهور سلسله‌ی سونگ در چین و مبدع سبک تک‌گوشه؛ آثار او الهام بخش هنرمندان چینی مکتب ژه(Zhe) و همچنین نقاشان اولیه ژاپنی شوبون (Shubun) و سسشو (Sesshu) بوده است.

۱۶. این نام به‌دسته‌ای از آثار واقع‌گرایانه با بازی‌های روانشناختی و ناتورالیستی گفته می‌شد که در دهه‌ی ۲۰ میلادی در آلمان رواج داشت.

۱۷. یکی از مکاتب هنری قرن بیستم که به طرد واقعیت و بروز احساسات درونی هنرمند اصالت می‌داد. برخی از ویژگی‌های این مکتب در سینما را می‌توان طراحی انتزاعی دکور، طراحی لباس-های عجیب و غریب، بازی‌های اغراق‌آمیز، حرکات و زوایای غیر متعارف دوربین دانست(نک مداحی، ۱۳۸۵).

۱۸. گالری هنر (Art Gallery): شریدر دومین مسیری که سینما پس از رویگردانی از روایت می‌توان به سمت آن برود را گالری می‌نامد. جریان‌های سینمایی این گروه بر نور ور نگ تمرکز دارند.

۱۹. ماندالا (The Mandala) یک طرح‌واره هندسی است و معمولاً به‌عنوان یک ابزار ایجاد فضایی معنوی شناخته می‌شود این نماد در عرفان‌های شرقی نظیر بودیسم و هندوئیسم به‌عنوان نقشه‌ای که نمایانگر خداوند است کارکرد می‌یابد. آثار مربوط به این دسته مبتنی بر سکون و تحرک اندک دوربین هستند.

۲۰. دوربین ناظر (The Surveillance Camera) در واقع اشاره به آن دست از جریان‌های سینمایی دارد که دوربین در آن‌ها صرفاً در نقش ناظر ظاهر شده و هیچ نقشی در پیشبر روایت و یا القای معنا و مفهوم خاص ندارد.

۲۱. این روش در تلاش است تا با یافتن کیفیات مشترک معنوی و متعالی فیلم‌ها به ویژگی‌هایی تعمیم‌پذیر دست‌یابد و در غایت خود موفق شود تا از خلال این موارد سبکی را بنیان نهد و یا آن را کشف نماید.

22. "[….]This brings up the question of whether transcendental style is tried to spiritual themes. My answer: In theory, no. In practice, more often than not."

## کتاب‌نامه

اندرو، دادلی (۱۳۹۳). *تئوری‌های اساسی فیلم*. ترجمه: مسعود مدنی. تهران: نشر رهروان پویش.

جکسن، کوین. (۱۳۸۸). *شریدر به‌روایت شریدر*. ترجمه: مازیار اسلامی. تهران: نشر ققنوس.

خاتمی، محمود (۱۳۸۶). *مدخل فلسفه‌ی غربی*. تهران: نشر علمی

دادگر، محمدرضا و ملیحه، محسنی (۱۳۹۲). «بررسی تأثیر زیبایی‌شناسی ژاپنی در اهـون‌هـا». نامـه‌ی هنرهای تجسمی و کاربردی. ش ۱۱، صص ۱۰۱_۸۵.

شریدر، پل (۱۳۸۳)، *سبک استعلایی در سینما اوزو، برسون، درایر*. ترجمه: محمد گذرآبادی. تهـران: انتشارات بنیاد فارابی.

عبدالکریمی، بیژن (۱۳۹۱). *هایدگر و استعلا، شرحی بر تفسیر هایدگر از کانت*. تهران: نشر ققنوس.

علمی، قربان. (۱۳۹۳). «الیاده و هستی‌شناسی». دوفصلنامه پژوهش‌های هستی‌شـناختی، سـال سـوم، شماره ۵، صص ۲۱_۱.

قربانی، قـدرت الله (۱۳۸۳). «مسـئله مابعدالطبیعـه در فلسـفه کانـت و هایـدگر». فصـلنامه علمـی – ترویجی دانشگاه قم. سال ششم، شماره دوم و سوم، صص ۱۵۰_۱۲۶.

کاپلستون، فردریک (۱۳۸۰). *تاریخ فلسفه (از ولف تا کانت)*، ترجمه: اسـماعیل سـعادت و منـوچهر بزرگمهر، جلد ۶، تهران: انتشارات علمی فرهنگی.

ماینر، ورنن هایر (۱۳۹۰). *تاریخ تاریخ هنـر*. ترجمـه: مسـعود قاسـمیان. تهـران: فرهنگسـتان هنـر و سمت.

مداحی، آناهیتا (۱۳۸۵). اکسپرسیونیسم در سینما. «مجله‌ی رشد آموزش هنـر». دوره‌ی ۳، شـماره ۲، ص۳۱_۲۹.

میرخندان، سیدحمید و رهبر، مریم (۱۳۹۲). *مطالعات دینی فیلم*. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

نوذری، عزت‌الله (۱۳۷۳). *اروپا در قرون وسطی*. شیراز: نشر نوید.

Schrader, P. (2018). *Transcendental style in film*. University of California Press.

Wright, M. J. (2007). *Religion and film: an introduction*, ib. Tauris, London & New York.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی