

*Critical Studies in Texts & Programs of Human Sciences,*  
Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)  
Monthly Journal, Vol. 22, No. 3, Spring 2022, 441-465  
Doi: 10.30465/CRTLS.2022.38782.2408

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

Mohammadjavad Goharbakhsh<sup>\*</sup>, Shahab Esfandiari<sup>\*\*</sup>

Pedram Rostami<sup>\*\*\*</sup>

### **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 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.

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





## مطالعه‌ای انتقادی بر کتاب سبک استعلایی در سینما، اوزو، برسون، درایر<sup>۱</sup>

محمدجواد گهربخش\*

شهاب اسفندیاری\*\*، پدram رستمی\*\*\*

### چکیده

کتاب سبک استعلایی در سینما، اوزو، برسون، درایر از پل شریدر، منتقد، نویسنده، و کارگردان شهیر آمریکایی، از معدود کتاب‌هایی است که در آن رابطه سینما، دین، و ویژگی‌های مرتبط با آن فراتر از حوزه‌هایی مانند نشانه‌شناسی بررسی شده است. این کتاب در سال ۱۳۸۲ با ترجمه محمد گذرآبادی در ایران چاپ شد. ویرایش دوم کتاب در سال ۲۰۱۸ به بازار عرضه شد که شامل معرفی سینمای آهسته و بازنگری شریدر بر برخی از مفاهیم این سبک بود. 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 عقبه مسیحی خود مراحل سبکی را بنیان می‌نهد که مهم‌ترین آثار سینمایی از خلال آن‌ها قابل‌خوانش و بررسی است. این سبک درغایت به‌دنبال یافتن چگونگی بیان امر متعالی و امر معنوی در سینماست. در این پژوهش ابتدا، اثر و نویسنده معرفی شده و سپس، تمامی مفاهیم موجود در کتاب با عنایت به هر دو ویرایش آورده شده است. درنهایت، این کتاب در زوایای مختلف به بوته نقد کشیده شده است. نتایج نشان خواهد داد که عمده نقدهای وارد بر پیکره این کتاب را می‌توان در سطوح روش و محتوا مشاهده کرد.

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

\* 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



## ۱. مقدمه

رابطه سینما و دین تاریخی به درازای پیدایش این رسانه محبوب و عامه‌پسند دارد (Wright: 2007: 1). لومیرها در ۱۸۹۷ نمایشی از تعزیه حضرت مسیح را به فیلم درآوردند و ژرژ مه‌لیس (Georges Méliès) در ۱۸۹۹ فیلمی نزدیک به ژانر علمی-تخیلی ساخت که در آن حضرت مسیح روی آب راه می‌رفت (شریدر ۱۳۸۳: ۱۶۴). ادیان و هرآنچه می‌توان آن را به این قلمرو منتسب کرد در طول تاریخ سینما توانست حیات خود را از خلال ظهور و بروز در ژانرهای مختلف در سینما حفظ کند (میرخندان ۱۳۹۲: ۱۰۹-۱۴۲). اما دین فقط به حضور در فیلم‌ها بسنده نکرد و توانست در نظریه فیلم نیز جایی برای خود باز کند. آمده آیفِر (Amedee Ayfree) و هانری آژل از نخستین اندیشمندان بودند که با جهان‌بینی مبتنی بر پدیدارشناسی رابطه دین و تعالی (transcendence) را با سینما بررسی کردند. آژل معتقد بود که سینما در بعضی از لحظات ممتاز می‌تواند مخاطب را به عرصه مطلق هدایت کند. او، به‌منزله فردی مسیحی، به ارزش این عرصه مطلق باور داشت و از خوبی و اهمیت آن آگاه بود (اندرو ۱۳۹۳: ۳۹۴-۳۹۵).

کتاب سبک/استعلایی<sup>۲</sup> از پل شریدر یکی از بی‌شمار کتاب‌هایی است که در مورد رابطه ادیان، آیین‌ها، و سینما به رشته تحریر درآمده است. شریدر از چهره‌های اصلی دهه ۱۹۷۰ در آمریکا است 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 کتاب‌هایی که در زمینه‌ای مشابه به رشته تحریر درآمده‌اند، کتاب سبک/استعلایی در سینما را شایسته پژوهش می‌سازد. شاید بتوان گفت که قاطبه کتاب‌هایی 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<sup>۳</sup> را به‌نمایش درآورد. به بیان دیگر، تماشاگر از طریق این سه مرحله قادر خواهد بود تا یک فیلم فرضی را در سبک استعلایی بشناسد و بخواند. دیگر ویژگی مهم این سبک را می‌توان تعمیم‌پذیری آن دانست؛ شریدر ضمن بررسی سه کارگردان با خاستگاه‌های دینی و آیینی متفاوت نشان می‌دهد که امر متعالی در سبک استعلایی در قرابت با دین و آیین خاصی قرار نمی‌گیرد، بلکه گستره وسیعی از معنا و مدخل‌ها را شامل می‌شود.

پرسش مهم آن‌که مراحل سبک استعلایی در این کتاب کدام‌اند و شریدر تا چه مقدار در تدوین و تبیین این سبک موفق عمل خواهد کرد. نگارندگان این پژوهش بر آن‌اند تا ضمن بررسی کتاب سبک استعلایی در سینما با نگاهی انتقادی به سؤال‌های یادشده پاسخ دهند.

## ۲. مبانی فلسفی سبک استعلایی

پیش از ورود به بحث اصلی کتاب شایسته است تا به‌شکلی موجز مبانی فلسفی‌ای را که شریدر در بناکردن سبک استعلایی از آن‌ها استفاده کرده است بررسی کنیم. شریدر در تعریف‌های 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 دسته احکام تألیفی<sup>۵</sup> پیشین قرار داد. به‌بیان‌دیگر، این مفهوم یک علم ممکن نیست، اما می‌توان آن را به‌منزله تمایل و استعدادی طبیعی قلمداد و تصدیق کرد و درک آن را نیز می‌توان به مغالطه قوه عقل نسبت داد (قربانی ۱۳۸۳: ۱۲۶-۱۵۰). شریدر نیز نمایش متعال را فقط در حدود ذهن انسان ممکن می‌داند و هرگونه تلاش برای دست‌یابی به مفهوم اخص تعالی را جسارتی مضحک از سوی بشر می‌داند.

شریدر درباب وجود استعلا و تدوین مراحل سه‌گانه سبک استعلایی پیش‌ازپیش به مارتین هایدگر (Martin Heidegger) نزدیک می‌شود. تمامی تلاش‌های هایدگر در خوانش خود از استعلا به‌منظور آن است تا نشان دهد احکام تألیفی پیشین درواقع درک پیشین انسان از وضعیت موجود است و این فهم پیشین از موضوع یا همان استعلا نه یک رابطه ادراکی، بلکه بن‌مایه هرگونه فهم است (عبدالکریمی ۱۳۹۱: ۴۵-۹۳). به طریق مشابه، شریدر در این کتاب وجود چیزی به نام سبک استعلایی را بدیهی می‌داند؛ به‌بیان‌دیگر، او درصد اثبات امکان وجودداشتن یا وجودنداشتن استعلا در سینما نیست، زیرا وجود این سبک مقدمه هرگونه بحث درمورد آن است. به‌علاوه، قراردادن روزمرگی به‌منزله نقطه آغازین بررسی سبک استعلایی را می‌توان شبیه به شروع تحلیل‌های هایدگر از دازاین<sup>۶</sup> دانست. او نقطه آغازین تحلیل‌های فلسفی خود را با روزمرگی آغاز و سپس، دیگر ابعاد و ویژگی‌های دازاین را در دل این مهم بیان می‌کند. آخرین نحله فلسفی‌ای که نگارنده کتاب را از لحاظ فلسفی و زیبایی‌شناسی تحت‌تأثیر قرار داده است فلسفه مدرسی<sup>۷</sup> است. به‌طور کلی، تمامی عناصر کتاب سبک استعلایی در روش، تحلیل، و زیبایی‌شناسی 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 و ام‌دار هایدگر، و در زیبایی‌شناسی مفاهیم مذهبی الهام‌گرفته از فلسفه مدرسی دانست.

### ۳. معرفی نویسنده

پل شریدر منتقد، فیلم‌نامه‌نویس، و کارگردان آمریکایی است که در ۱۹۴۶ در گرند ریپدز (Grand Rapids) در میشیگان آمریکا چشم به جهان گشود. عقبه مذهبی، مسیحی، و نوع تربیت او را، که مبتنی بر آیین یانسنیسم<sup>۷</sup> بود، می‌توان یکی از اصلی‌ترین دلایل شکل‌گیری کتاب سبک استعلایی، فیلم‌نامه‌ها، و فیلم‌هایی دانست که او به رشته تحریر درآورده یا ساخته است. شریدر کار خود را با نوشتن نقد برای مجلات مختلف آغاز کرد. رساله سبک استعلایی پایان‌نامه کارشناسی ارشد اوست. این رساله ماحصل تعامل او در دوره کارشناسی دانشگاه کالوین<sup>۸</sup> (Calvin University) با دانشجویان حوزه ادیان و مذاهب و کارشناسی ارشد در یوسی‌ال‌ای<sup>۹</sup> (University of California, Los Angeles) با هنرجویان رشته سینما بود؛ لذا کتاب سبک استعلایی در واقع رساله‌ای است که نگارنده در آن به‌شکلی آکادمیک رابطه دین و عناصر آن را با سینما بررسی می‌کند و خلأ احساس‌شده در دو دسته یادشده را پوشش می‌دهد. سبک استعلایی در سینما تنها کتابی است که شریدر تألیف کرده است و در دهه‌های بعد تمامی فعالیت‌های شریدر معطوف به نوشتن فیلم‌نامه و کارگردانی فیلم شد. از مهم‌ترین کارهای او در این زمینه می‌توان به فیلم‌نامه آثاری هم‌چون راننده تاکسی، گاو خشمگین (Bull Raging)، و آخرین وسوسه مسیح (The Last Temptation of Christ) اشاره کرد. در مقام کارگردانی نیز می‌توان از آثاری هم‌چون ریگولوی آمریکایی (American Gigolo)، دره‌های عمیق (The Canyons)، و قانون جنگل (Dog Eat Dog) نام برد.

### ۴. معرفی کتاب

کتاب سبک استعلایی در سینما، اوزو، برسون، درایر ترجمه محمد گذرآبادی در انتشارات بنیاد سینمایی فارابی در ۱۳۸۲ به چاپ رسیده است. شریدر در ۲۰۱۸ بعد از گذشت پنج دهه از نخستین چاپ کتاب به بازنگری و افزودن مقدمه‌ای بر کتابش مبادرت ورزید. این

مقدمه هنوز به کتاب اضافه نشده است. کتاب سبک استعلایی در دوست صفحه و شامل سه بخش اصلی، یک مقدمه، و مؤخره یا نتیجه‌گیری است. در هر فصل از این کتاب آثار یکی از کارگردان‌هایی بررسی شده است که پل شریدر آن‌ها را اسلاف سینمای استعلایی می‌داند. شریدر در فصل اول مراحل این سبک را توضیح می‌دهد و تبیین می‌کند و سپس، این مراحل را در آثار کارگردان‌های موردنظرش بررسی می‌کند.

#### 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 توجه او به واژه «متعال» و مشتقات آن است. فلسفه کانت استعلایی را که از مرز تجربه بگذرد متعال می‌نامد، اما با تأمل در کتاب سبک استعلایی و از خلال تعریف‌های مربوط به آن می‌توان دریافت که شریدر دو واژه «متعال» و «استعلا» را در قرابت نزدیک با یکدیگر و گاهی به جای 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 می‌کند که مورد نخست به «استعلا»، دومی به «سبک»، و سومی به «سبک استعلایی» اختصاص دارد.

«متعال در آن سوی تجربه عادی حواس قرار دارد و در تعریف آنچه متعال از آن فراتر می‌رود امر درون‌بود (immanent) است. با وجود این، درباره 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 و مردم‌شناسان و زیبایی‌شناسان آن را به طرق مختلف تعبیر و تفسیر کرده‌اند. او بر ایند معانی را در سه تعریف خلاصه می‌کند:

- «استعلایی» به معنای «متعالی»، «مقدس»، یا «کمال مطلوب» یا آنچه رودلف اوتو<sup>۱۰</sup> (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<sup>۱۱</sup> (Mircea Eliade) در مطالعات مردم‌شناسانه خویش بر پایه تطبیق مذاهب تجلیات قدسی می‌داند.

- «استعلا و تعالی» به معنای تجربه دینی بشر که انگیزه آن ممکن است نیاز عمیق روانی یا روان‌نژندی یا نیروی خارجی یا غیر باشد (همان: ۱۰).

شریدر بر این باور است که کارگردان‌های این سبک با نقطه‌گذاری تمهیداتی نظیر تکرار، حذف، واقع‌گرایی‌گزینی، و مواردی از این دست سبک استعلایی را بنا می‌کنند. گزاره‌ای را که پیش از این شرح آن رفت، می‌توان به‌نوعی تعریف عملی سبک استعلایی محسوب کرد.

## ۲,۴ فصل اول

شریدر در این فصل پس از بیان مراحل سبک استعلایی آن را در آثار اوزو بررسی می‌کند. او این موارد را به سه بخش تقسیم می‌کند و آن‌ها را شرح می‌دهد.

### ۱,۲,۴ روزمرگی

شریدر در اولین تعریف و توصیف خود از روزمرگی آن را این‌گونه توضیح می‌دهد: «بازنمایی دقیق خمودگی و ابتدال روزمره یا آنچه آيفر آن را روزمرگی می‌خواند» (همان: ۴۳) و در ادامه، این ویژگی را این‌گونه بسط می‌دهد: «مرحله روزمره می‌کوشد تا همه گریزگاه‌ها را مسدود کند و هر نوع تعبیر جانب‌دارانه از واقعیت را کنار نهد، حتی اگر این تعبیرات فنون واقع‌گرایی باشد که به‌طور قراردادی پذیرفته شده است، نظیر شخصیت‌پردازی و استفاده از زوایای متعدد دوربین و اثرات صوتی نمایش. در مرحله روزمره هیچ چیز نمایشی و گویا نیست، همه چیز سرد و بی‌روح است» (همان). واقعیتی که شریدر در مرحله روزمره به آن نظر دارد در واقع شبیه به چیزی است که در نئورئالیسم وجود داشت و آندره بازن (André Bazin) آن را واقعیت‌گزینی می‌پندارد. به‌عبارت‌دیگر، کارگردان‌های سبک استعلایی با انتخاب بخشی از واقعیت، درنگ، و سبک‌پردازی آن شکلی کاملاً درام‌زدایی شده از روزمرگی را به نمایش می‌گذارند. شریدر برای فهم بهتر این موضوع نماهای نخستین فیلم امبرتو د (Umberto D) را برای مثال ارائه می‌دهد که شامل روزمرگی‌های یک زن خانه‌دار است.

### ۲,۲,۴ ناهم‌گونی

دومین مرحله از سبک استعلایی ناهم‌گونی نام دارد که شریدر آن را «تفرقه واقعی یا بالقوه بشر و محیطش» می‌داند (همان: ۴۶). ناهم‌گونی نوعی شکاف در مرحله 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 می‌شود. به بیان دیگر، دیدگاه مخاطب در مورد احساسات و عواطفی که در مرحله اول بدون کارکرد قلمداد شده بود و جهانی که سرد و بی‌روح به نظر می‌رسید تغییر می‌یابد. در واقع، این مرحله به وجود آورنده نوعی شکاف معنوی در دل واقعیت سرد و بی‌روح روزمره است. کنش تعیین‌کننده را می‌توان مهم‌ترین عنصر در مرحله ناهم‌گونی دانست. این کنش مجموعه‌ای اتفاق‌ها و روی‌دادهایی غیرمنتظره است که در مرحله محرومیت روزمره رخ می‌دهد و قواعد مرحله روزمره را فرومی‌ریزد. شریدر معتقد است کنش تعیین‌کننده تأثیر منحصر به فردی در بیننده دارد، احساسات بیننده در سرتاسر فیلم همواره پس‌زده شده است (مرحله روزمره)، در حالی که او هنوز حس غریب و مبهمی دارد (ناهم‌گونی)، کنش تعیین‌کننده تعهدی عاطفی طلب می‌کند که بیننده به شکل غریزی و خود به خود بدان پاسخ می‌دهد (همان: ۸۵). شریدر ویژگی لحظاتی را که در بخش کنش تعیین‌کننده قرار می‌گیرند بدین شکل توصیف می‌کند:

موانع فنی که در مرحله روزمره به کار گرفته می‌شد به درجات مختلف کنار گذاشته می‌شود، موسیقی اوج می‌گیرد، و بازیگران ابراز احساسات می‌کنند. مرحله روزمره عواطف بیننده را بی‌ارزش می‌ساخت و به وی نشان می‌داد که این عواطف بدون استفاده است؛ در حالی که ناهم‌گونی ابتدا عواطف را تحریک می‌کند و نشان می‌دهد که شاید این عواطف محلی از اعراب دارد و سپس در لحظه کنش تعیین‌کننده ناگهان و به شکلی توضیح‌ناپذیر واکنش عاطفی بیننده را طلب می‌کند (همان: ۵۱).

### ۳،۲،۴ ایستایی

ایستایی (stasis) آخرین مرحله از سبک استعلایی است و شریدر آن را این‌گونه تعریف می‌کند: «منظری ساکن از زندگی که ناهم‌گونی را برطرف نمی‌سازد، بلکه از آن فراتر می‌رود» (همان: ۵۳). شریدر معتقد است که نمی‌توان به شکلی قطعی به این مهم پاسخ داد که ایستایی از چه طریقی حاصل می‌شود. مرحله ایستایی از دوره ناهم‌گونی آغاز می‌شود و در مهم‌ترین بخش مرحله ناهم‌گونی، یعنی کنش تعیین‌کننده، و مرحله نهایی قرار می‌گیرد و تجلی متعال را ممکن می‌سازد. شریدر بر این باور است که ایستایی ویژگی تمامی هنرهای مذهبی است و در تمامی فرهنگ‌ها مشترک است. این عنصر از طریق ارائه نوعی واقعیت

ثانوی، که به‌شکلی جدا از واقعیت متعارف و در امتداد آن شکل می‌گیرد، امر مطلقاً غیر را متجلی می‌سازد. مرحله ایستایی ناهم‌گونی را رفع نمی‌کند، بلکه آن را به مراتب بالاتری ارتقا می‌دهد. ایستایی از آن نظر شایان توجه است که ماهیتی شکل‌گرایانه دارد و عواطف بیننده را در شکلی بزرگ‌تر ادغام می‌کند. شریدر معتقد است سبک استعلایی برای آن‌که به موفقیت برسد باید خود را به‌شکلی خاص تبدیل کند تا مخاطب بتواند متعال را مشاهده و سپس استعلا و تعالی را تجربه کند و این اتفاق در آخرین مرحله سبک استعلایی، یعنی ایستایی، رخ می‌دهد. به‌بیان‌دیگر، در سبک استعلایی تجربه به بیان و مجدداً به تجربه بازمی‌گردد. بنابراین، برای ایجاد مفاهیم تعالی ابتدا لازم است تا تجربه به بیان تبدیل شود و شکل یابد. برای درک بهتر این موضوع در این پژوهش سه مرحله سبک استعلایی از خلال برآیند تمامی آن‌چه شریدر در سه بخش کتاب آورده است گردآوری و بیان شده است. به‌بیان‌دیگر، شریدر در هر بخش از کتاب توضیحاتی را به این سه مرحله اضافه کرده و آن‌ها را بیش‌تر تبیین کرده است، اما پس از تبیین مراحل سبک استعلایی این موارد را در آثار اوزو بررسی می‌کند. او در بدو تحلیل آثار اوزو پیشینه آیینی او را زیر ذره‌بین قرار داده و تمامی مراحل را از خلال این مطالعه تبیین می‌کند. شریدر نشان می‌دهد که سبک استعلایی چگونه از طریق پای‌بندی اوزو به آیین ذن در آثارش متبلور شده است. مثلاً، مو (MU)<sup>۱۲</sup> از نخستین کوان‌های<sup>۱۳</sup> آیین ذن است که به تهی‌گونگی و خلأ اشاره دارد. نگارنده این مهم را در قرابت با نقاشی‌های سبک تک‌گوشه<sup>۱۴</sup> مایوان<sup>۱۵</sup> (Ma Yuan) دانسته و سپس آن را با میزانشن‌های اوزو در ارتباط قرار می‌دهد. او نماهای خالی و تهی از خانه، یک گلدان، یا کوهستان را در آثار اوزو «قطعات ختامی» می‌نامد و از این طریق مفاهیمی نظیر تضاد انسان با محیطش، خانواده، و مواردی را از این دست بررسی می‌کند. شریدر در انتهای این فصل به تأملی درباب سینمای استعلایی در شرق و غرب می‌پردازد و بر این باور است که کارگردان‌های سبک استعلایی اگرچه در دو مرحله اول تفاوت‌های فرهنگی و اقلیمی دارند، لاجرم در مرحله ایستایی شکل مشابهی از تعالی را به نمایش گذاشته 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 آیینی کارگردان آغاز می‌کند. او در دو نقطه از این فصل خاستگاه‌های مسیحی - یانسنی برسون را بررسی کرده و از خلال فلسفهٔ مدرسی زیبایی‌شناسی آثار او را واکاوی می‌کند. او، برخلاف فصل گذشته، آثار برسون را از خلال ویژگی‌هایی سبکی و فرمی نظیر طرح، بازیگری، کار دوربین، و حاشیهٔ صوتی مورد مطالعه قرار می‌دهد. شریدر در ادامهٔ فصل مراحل سبک استعلایی را در آثار برسون تبیین می‌کند و در بخش ناهم‌گونی، تکنیک جدیدی را به نام «مضاعف‌سازی» (doubling) معرفی می‌کند. او این اصطلاح را از سوزان سونتگ (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. مثلاً، در فیلم جیب‌بر خاطره‌ای در دفترچه نوشته می‌شود، سپس، کاراکتر میشل در رجوع به دفترچهٔ خاطراتش این مطلب را می‌خواند: «در سالن یکی از بانک‌های پاریس نشستم»، و درنهایت، تصویر میشل هنگام ورود به بانک و نشستن او روی صندلی نشان داده می‌شود و بدین‌گونه یک روی‌داد از سه جهت نشان داده می‌شود (همان: ۷۵). این تمهید با هدف شکستن واقعیت سرد و بی‌روح روزمره و ورود به مرحلهٔ ناهم‌گونی و توجه مخاطب کارکرد می‌یابد. درنهایت، این فصل نیز با مطالعهٔ تطبیقی شمایل بیزانسی مسیح با تصاویر آثار برسون به پایان 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 به‌نمایش بگذارد، اما نمی‌توان او را کارگردان خالص سبک استعلایی محسوب کرد، زیرا او در مرحلهٔ نهایی نمی‌تواند ایستایی را به‌نمایش بگذارد و چرخهٔ مراحل این سبک را تکمیل کند. رویکرد شریدر در این فصل تطبیق هر یک از مراحل سبک استعلایی با جریان یا سبک خاصی است که درایر از آن‌ها بهره می‌گیرد. روزمرگی در آثار این فیلم‌ساز ریشه در کامرشیپیل فیلم<sup>۱۶</sup> و اکسپرسیونیسم<sup>۱۷</sup> دارد. شریدر توضیح می‌دهد که کشمکش این دو دوره و سبک چگونه به آن منجر می‌شود که درایر واقعیتی صوری بیافریند، شیفتهٔ آن شود، و هدف و وسیله را با یک‌دیگر اشتباه بگیرد (همان: ۱۲۱). تضاد دو مورد یادشده در مرحلهٔ ناهم‌گونی نیز ادامه می‌یابد، با این

تفاوت که درایر موفق می‌شود این مرحله را آن‌گونه که در سبک استعلایی مرسوم است به‌نمایش بگذارد. همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، درنهایت درایر موفق نمی‌شود مرحله سوم سبک استعلایی را با موفقیت نشان دهد، زیرا در زمان فرارسیدن لحظه ایستایی عناصر کامرشپیل فیلم را دست‌نخورده باقی گذاشته و اکسپرسیونیسم را با سبک استعلایی در هم می‌آمیزد (همان: ۱۲۳).

در ادامه، شریدر چند اثر نمونه‌ای را از درایر بررسی می‌کند و درنهایت، این فصل با مطالعه تطبیقی آثار این فیلم‌ساز با معماری گوتیک پایان می‌پذیرد.

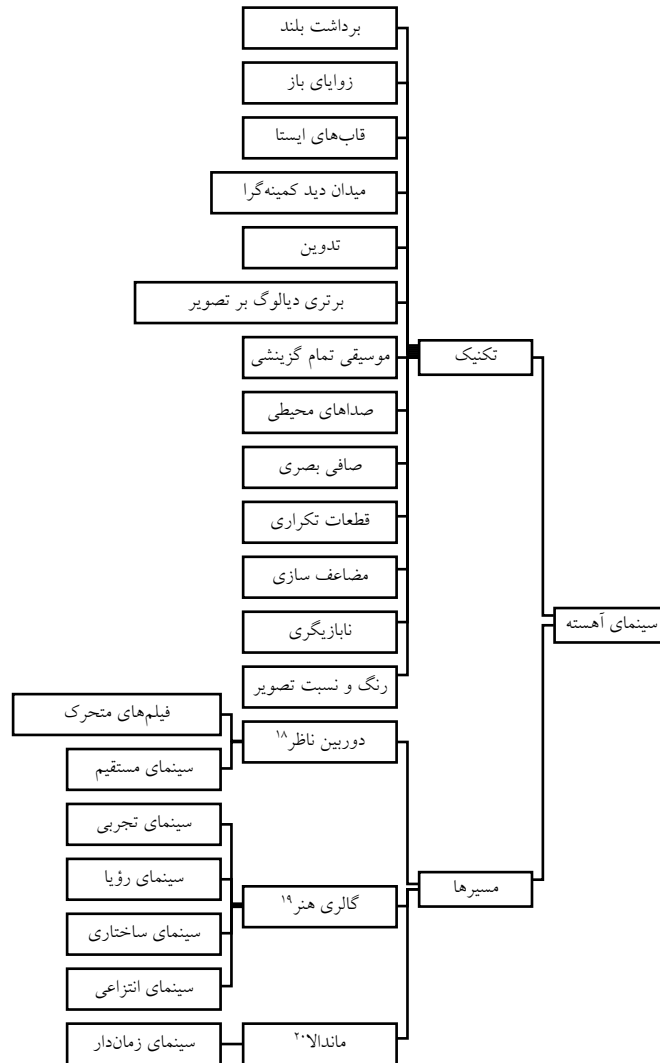
## ۵.۴ نتیجه‌گیری

نگارنده در این بخش نکات مهمی را ذکر می‌کند که آن را به‌اندازه فصل‌های سه‌گانه کتاب شایان توجه می‌سازد. نتیجه‌گیری در کتاب *سبک استعلایی* با رابطه 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 را با امر قدسی مورد بررسی قرار می‌دهد و درنهایت، به آزمون برای ارزیابی سبک استعلایی فیلم نائل می‌آید. شریدر با توسل به مفاهیمی که ژاک ماریتن (Jacques Maritain) در کتاب *مذهب و فرهنگ* ذیل عنوان ابزارهای دریند زمان تشریح کرده است دو نوع ابزار را برای هنر مقدس و نامقدس مفروض می‌پندارد. نخست، ابزارهای کثیر که شریدر این عناصر را مرتبط با امور عملی، محصولات مادی، و احساسات جسمانی می‌داند (همان: ۱۵۶). به بیان دیگر، این موارد را می‌توان با موضوعات حسی، عاطفی، انسانی، و فردی مرتبط دانست. در مقابل این موارد، ابزارهای کم‌یاب قرار دارند که واجد ویژگی‌هایی عموماً روحانی‌اند و در خدمت تعالی روح قرار می‌گیرند. شریدر معتقد است که هرچه به ذات امر معنوی نزدیک‌تر شویم نیاز به استفاده از ابزار مادی یا کثیر کم‌تر و استفاده از ابزار کم‌یاب بیش‌تر می‌شود (همان). مثلاً، شریدر ابزارهای کم‌یاب را در هنر بیژانسی خطوط عمومی و شمایل‌نگاری آن‌ها می‌داند که شخص را مکلف به تقدیس می‌کنند (همان: ۱۵۷). در پایان نیز صورت اغراق‌شده این ابزار را «فوق کثیر» و «فوق کم‌یاب» می‌نامد. او بر این باور است که آزمون سبک استعلایی بررسی چگونگی حرکت فیلم از سمت ابزارهای کثیر به سمت ابزارهای کم‌یاب است.

## ۵. سینمای آهسته

سینمای آهسته یا فیلم‌های آهسته (slow movies) گونه‌ی جدیدی است که شریدر در بازبینی کتاب خود و بعد از ۴۵ سال تحت عنوان بازنگری به کتاب *سبک استعلایی* افزوده است. سینمای آهسته اصطلاحی نسبتاً تازه است که برای مشخص کردن شاخه‌ای از سینمای هنری استفاده می‌شود که ویژگی‌هایی نظیر روایت‌های کمینه‌گرا (minimal narrative)، جنب‌وجوش اندک یا حرکات دوربین محدود، و زمان نمایش طولانی دارد. هری تاتل (Harry Tuttle) چهار معیار سینمای آهسته را فقدان پی‌رنگ، نبود کلام، کندی، و ازخودبیگانگی می‌داند. شریدر این اصطلاح را منعطف می‌داند و معتقد است که این سینما را می‌توان با صفاتی نظیر انتزاعی، ساکن، ذاتی، و بنیانی و استعلایی توصیف کرد (Schrader 2018: 10). او 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 به منزله‌ی تصویر - زمان تکامل یافته است. به عبارت دیگر، فیلم‌سازان در مکان‌ها و سنت‌های گوناگون به صرافت افتادند که برای ایجاد واقعیتی 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 می‌داند و تمامی مباحث خود را از خلال آثار او، 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 به عنوان 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.). مباحث شریدر در سینمای آهسته را می‌توان به موجزترین شکل به دو گروه تقسیم کرد: نخست، ارائه‌ی عناصر فرمی و سبکی برای شناخت این سینما؛ دوم، مسیرهایی برای رسیدن به این سینما که به بیان دیگر، جریان‌های سینمایی غیروابسته به روایت‌اند که به سینمای مطلوب شریدر نزدیک می‌شوند. در نمودار ۱ می‌توان تمامی آنچه را شریدر به منزله‌ی سینمای آهسته از آن یاد می‌کند مشاهده کرد.



نمودار ۱. سینمای آهسته

## ۶. نقد و بررسی کتاب

کتاب سبک استعلایی در سینما، اوزو، برسون، درایر را می‌توان از منظرهای متفاوتی نظیر شکل، ترجمه، و محتوا مورد نقد و بررسی قرار داد. نگارندگان این پژوهش ضمن بررسی موارد یادشده تمرکز خود را روی نقد محتوایی این اثر قرار داده‌اند.

## ۱,۶ نقد شکل

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

## ۲,۶ نقد ترجمه و ویرایش

بخشی از ابهام‌های این حوزه را می‌توان به شیوه بیان و نگارش شریدر مربوط دانست. به عبارتی دیگر، نسخه اصلی این کتاب نیز حاوی جملاتی است که نمی‌توان فهم درستی از آن‌ها حاصل کرد، اما ترجمه برخی از واژه‌ها و عبارات‌ها نیز به مبهم‌تر شدن کتاب منجر شده است. مثلاً، در صفحه ۸۹ کتاب برای نخستین بار از واژه «immanent» استفاده شده است که مترجم معادل فارسی آن را «درون‌بود» آورده است. حتی معادل فارسی این کلمه نیز معنای مشخصی را به ذهن مخاطب سینما متبادر نمی‌سازد، درحالی‌که این واژه در معنای اصلی خود بر ناظر و حاضر بودن در همه‌جا دلالت دارد. دیگر جمله‌بندی‌های نامفهومی که می‌توان آن‌ها را به نگارش کتاب و هم‌چنین ترجمه نسبت داد در صفحه‌هایی از جمله ۲۷ پاراگراف آخر و ۸۹ پاراگراف سوم است. آخرین نکته در این بخش را می‌توان به مطالب موجود در بازنگری جدیدی منحصر دانست که بر کتاب اعمال شده است. دسته‌بندی سینمای آهسته، که یکی از جدیدترین تقسیم‌بندی‌های موجود در حوزه نظری سینماست، هنوز به فارسی ترجمه نشده است.

### ۳,۶ نقد روش

مهم‌ترین هدفی که شریدر درصدد است تا به آن دست یابد، تدوین روشی برای بررسی آثاری است که می‌توان آن‌ها را استعلایی نامید. به بیان دیگر، شریدر در تلاش برای یافتن کیفیات عام این سبک از خلال روش خود است. او رویکرد انتقادی خود را روشی می‌داند که با مسامحه می‌توان آن را روش الیاده-ولفلین<sup>۲۱</sup> خواند. ولفلین (Heinrich Wölfflin) یکی از مهم‌ترین مورخان و نظریه‌پردازان سبک در قرن بیستم است. او برای نخستین بار اصول سبک‌شناسی را به‌تمامی بر صورت‌مداری متمرکز کرد و کوشید از طریق تطبیق بصری آثار هنری به فهمی کلی از سبک‌ها برسد. ولفلین با تطبیق و مقایسه تصاویر الگوها شباهت‌ها و اختلاف‌های آثار هنری را کشف کرد و درنهایت، به این نتیجه رسید که از طریق همین خصوصیات می‌توان درباره تک‌تک هنرمندان و سبک‌های منطقه‌ای و دوره‌ای به دیدی کلی دست یافت (مایر ۱۳۹۰: ۲۰۶). درواقع، شریدر نیز با برشمردن کارگردان‌ها 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 جنبه تداعی‌کننده دارد، زیرا او بیش‌تر از الیاده به تکنیک‌های معاصر و خودآگاه و بیش‌تر 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 ۱۳۸۳: ۱۳).

پس از مطالعه کتاب خواننده با اندکی تأمل به‌صرافت خواهد افتاد که شریدر درنهایت موفق می‌شود تا مراحل و آزمون سبک استعلایی را به‌شکلی تقریبی توضیح دهد، اما نکته شایان توجه آن‌جاست که او هیچ‌گاه نمی‌تواند ابزار یا ویژگی‌های تحلیلی معینی را برای تحلیل آثار کارگردان‌های این سبک بیابد. به‌عبارت دیگر، شریدر در تبیین سه‌مرحله‌ای سبک استعلایی از ابزارهای معینی برای بررسی آثار نمونه‌ای استفاده نمی‌کند. در فصل اول ابزارهای تحلیل عموماً حول محور آیین ذن و کوان‌های آن حرکت می‌کنند و فیلم‌ها حول این موارد تحلیل می‌شوند. در فصل دوم علاوه‌بر خاستگاه‌های مسیحی برسون عواملی فرمی و سبکی نظیر طرح، بازیگری، و ... بررسی می‌شوند، درحالی‌که ویژگی‌های یادشده در فصل گذشته فقط به‌شکلی گذرا مورد بحث قرار گرفته بودند و تحلیل شایسته‌ای بر آن‌ها صورت نپذیرفته بود. درنهایت، فصل سوم تحلیل‌هایی را به‌نمایش می‌گذارد که کم‌ترین شباهت را به دو فصل پیش دارند. این فصل به یافتن ویژگی‌های سبکی و فرمی‌ای



مبادرت می‌ورزد که مبین وام‌گیری درایر از اکسپرسیونیسم و کامرشیپل فیلم است و در قسمت نهایی نیز مقایسه‌ای تطبیقی بین این آثار و معماری گوتیک صورت می‌پذیرد. با نگاه به مطالب یادشده می‌توان گفت باوجود آن‌که 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 نمی‌شود و حتی اگر فرض بر محقق‌شدن این هدف گرفته شود، باز هم شریدر نمی‌تواند این کیفیات عام را در طبقه‌بندی خاصی ارائه دهد.

اتخاذ روشی نامعلوم برای تحلیل سبک استعلایی ابهام‌های بعدی را به‌هم‌راه دارد. با اندکی تأمل می‌توان دریافت مراحل‌ی که شریدر در توضیح سبک استعلایی به‌کار می‌برد منحصرأ مربوط متن و فیلم‌نامه است که شاید بتوان آن را با حرفه شریدر، یعنی فیلم‌نامه‌نویسی مرتبط دانست. به‌عبارت‌دیگر، قسمت اعظم این مراحل بدون دیدن فیلم و فقط با مطالعه و تعمق در فیلم‌نامه ممکن است؛ حال آن‌که شریدر سبک استعلایی را سبکی شکل‌گرا می‌داند و معتقد است سبک استعلایی در بیان متعال هم‌چون آیین‌های مذهبی عمل می‌کند. در یک آیین مذهبی امور فردی در جمع محو و آیین جمعی به یک شکل بدل می‌شود و این شکل متعال را بیان می‌کند (همان: ۱۰۱)، اما برخلاف انتظار، شریدر ویژگی‌های سبکی و فرمی را در بسط این سبک بیان یا طبقه‌بندی نمی‌کند. هرچند او در بررسی هریک از کارگردان‌ها به برخی از این عناصر اشاره می‌کند. اما همان‌طورکه پیش از این گفته شد، نمی‌تواند به هدف خود، یعنی یافتن کیفیاتی عام در سبک استعلایی، نائل شود و این درحالی است که شریدر در ابتدای کتاب معتقد است سبک استعلایی از ابزار مادی دقیق، یعنی زاویه دوربین، گفت‌وگو، و مواردی از این دست کمک می‌گیرد (همان: ۸).

## ۴,۶ نقد محتوایی

ذکر نکردن این نکته دور از انصاف است که ابهام‌های نظریات شریدر تا حدودی به این علت است که او قصد دارد امر قدسی و فرازمینی را در قالب مجموعه‌ی مراحل و تعریف‌های آکادمیک بیان کند. بنابراین، ابهام جزئی جدایی‌ناپذیر از سبک اوست. در این بخش ابهام‌ها و تناقض‌هایی که شاکله سبک استعلایی را متزلزل و مبهم می‌کنند مورد بررسی قرار می‌گیرند.

نخستین مورد مربوط به تعریف‌های استعلا و عناصر مربوط به بیان متعالی است. سبک استعلایی شریدر نمی‌تواند این موضوع را مشخص کند که تجربه تعالی را به نمایش می‌گذارد یا مفهوم و معنای اخص تعالی را. به عبارت دیگر، این سبک به کیفیات یا عناصر سبکی و فرمی‌ای منجر می‌شود که بیان متعال را امکان‌پذیر می‌سازد یا تجربه متعال را. پاسخ به این پرسش می‌تواند تمامی ابهام‌های کتاب سبک/استعلایی را از میان بردارد. در ظاهر، با تعریف‌هایی که شریدر در ابتدای کتاب ارائه می‌دهد، سبک استعلایی فقط تجربه تعالی را به نمایش می‌گذارد و در بهترین حالت می‌تواند مبین امر متعال باشد، اما نمی‌تواند بشر را از متعال آگاه کند و حتی منتقد نیز قادر به تحلیل متعال نیست (همان: ۷-۱۳). اما شریدر در ادامه و در تحلیل آثار اوزو به صراحت اعلام می‌کند که فیلم‌های او تجربه تعالی و امر متعال را توأمان به تصویر می‌کشند (همان: ۲۷).

مطلب یادشده 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 تعریف‌ها و نقل قول‌های شریدر در ابتدای کتاب در تناقض قرار می‌گیرد. ذکر این نکته ضروری است که او برای توضیح میان تجربه متعال و بیان متعال دو مفهوم «هنر استعلایی» و «هنر تجربه استعلایی» را معرفی می‌کند که البته هیچ‌گاه موفق به تشریح و توضیح تفاوت این دو نمی‌شود. در شکل کلی کتاب شریدر و سبک استعلایی او نمی‌تواند قلمرو بیان متعالی و آگاهی از متعالی را از یک‌دیگر تفکیک کنند. بنابراین، نمی‌توان دریافت که کدام کارگردان تعالی و کدام تجربه تعالی را به نمایش می‌گذارد. این ابهام‌ها را می‌توان به خاستگاه‌های فلسفی در بنیان‌نهادن سبک استعلایی نیز نسبت داد. سبک استعلایی به مثابه متعال در ذهن بشر واجد نگاهی کانت‌گونه است که متعال را به منزله مغالطه ذهن مطرح می‌کند، اما اعتقاد به وجود متعال به مثابه امری تبیین‌ناپذیر بیش‌تر سمت‌وسویی مذهبی دارد و به نوعی با تعریف‌های کانتی شریدر در تناقض قرار می‌گیرد.

ابهام دیگر که به نوعی نتیجه منطقی مبحث‌های پیش‌گفته است، نقض برخی از ویژگی‌های سبک استعلایی در بررسی کارگردان‌های این سبک است؛ مثلاً، نوع بررسی آثار برسون حکایت از رویکرد مؤلف‌گونه نگارنده دارد. به عبارت دیگر، شریدر شخصیت فیلم‌ساز را نیز به منزله یکی از عناصر مورد بررسی در کتاب خود زیر ذره‌بین قرار می‌دهد، حال آن‌که این موضوع در تناقض با زیبایی‌شناسی بی‌زاسی که مبتنی بر گم‌نامی هنرمند و نیز

آن دسته از ویژگی‌های سبک استعلایی که در قرابت با هنر بدوی است قرار می‌گیرد (همان: ۱۵). این مهم در مورد آثار اوزو نیز صدق می‌کند؛ شریدر معتقد است چون هیچ ارتباط بی‌واسطه‌ای با ماوراء وجود ندارد هر اثری که مبین متعال است باید فردیت و فرهنگ آفریننده‌اش را بیان کند. این گزاره باعث ایجاد دو تناقض در آرای او می‌شود: نخست، همان مطلبی است که پیش‌ازاین مورد بحث قرار گرفت؛ شریدر به نقل از یونگ هرگونه سخنی را در مورد وجود متعال و تلویحاً امور ماورایی جسارتی مضحک از سوی بشر می‌داند، 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 او یا فردیتش است پرهیز کند (همان: ۱۱۴) و این درحالی است که در بررسی آثار دو کارگردان نخست، خاستگاه‌های فرهنگی - آیینی به مهم‌ترین عنصرها برای ادامه تحلیل‌ها بدل شده‌اند.

ابهام در سطح‌های دیگر از جمله تعریف‌ها و مراحل سبک استعلایی نیز وجود دارد؛ مثلاً شریدر هیچ‌گونه توضیحی در باب معنویت، قلمرو، و رابطه آن با تعالی بیان نمی‌کند و فقط از خلال نوشته‌های کلی می‌توان منظور او را از معنویت، آن هم نه به شکلی دقیق، درک کرد. شریدر در تبیین مراحل سبک استعلایی در برخی از موارد نمی‌تواند برای دگردیسی‌ای که در این مراحل اتفاق می‌افتد توضیحات روشنی ارائه دهد؛ مثلاً، او در نتیجه‌گیری رساله خود استدلال می‌کند که برای رسیدن به استعلا امر درون‌بود (immanent) باید شکسته شود (همان: ۱۶۱)، حال آن‌که شریدر در رساله خود هیچ مطلبی در مورد تعریف و تبیین امر درون‌بود ارائه نداده است و هم‌چنین شکسته‌شدن این امر را به هیچ مرحله‌ای نسبت نمی‌دهد. اما با توجه به شناختی که از این مراحل وجود دارد، شکسته‌شدن امر درون‌بود را هم می‌توان به مرحله روزمره و هم مرحله ناهم‌گونی و کنش تعیین‌کننده نسبت داد. بنابراین، چستی امر درون‌بود در آرای شریدر، عناصر آن، و نسبت آن با کیفیات سبک استعلایی در ابهام می‌ماند. این سطح از ابهام تا مرحله ایستایی نیز ادامه می‌یابد، تاحدی که با مطالعه این مرحله از آثار شریدر و حتی مشاهده آن از خلال فیلم‌ها نیز نمی‌توان به تعریف و شناخت مشخصی از این مرحله دست یافت. ابهام در سطوح دیگری از جمله تعریف‌های مربوط به ابزارهای کثیر، کم‌یاب، و نسبت‌دادن برخی از ویژگی‌های سینماتوگرافی به این مهم نیز اتفاق می‌افتد. به عبارت دیگر، برخی از ویژگی‌هایی که شریدر آن‌ها را از ابزارهای کثیر می‌داند به وضوح در آثار هنرمندانی نظیر برسون و اوزو متبلور

شده‌اند. شریدر در انتها معترف می‌شود که سبک استعلایی در واقع حرکتی از سمت ابزارهای کثیر به سمت ابزارهای کم‌یاب است، اما هیچ متر و معیاری برای شناسایی این ابزارها در اختیار خواننده قرار نمی‌دهد. به‌علاوه، با نظر به آثار کارگردان‌های سبک استعلایی می‌توان دریافت که هیچ ابزاری را نمی‌توان به‌ذات کثیر یا کم‌یاب دانست، بلکه این موارد فقط در بافت فیلم قابل تقسیم‌بندی به دو گروه یادشده‌اند.

یکی دیگر از نکات پراهمیتی که تقریباً در تمامی طول کتاب شریدر جای بحث و پرسش دارد آن است که سبک استعلایی چه ماهیتی دارد و آیا شامل موضوع‌ها و درون‌مایه‌های دینی و معنوی می‌شود؟ شریدر در چاپ اول کتاب خود پاسخ دقیق و روشنی به این سؤال‌ها نمی‌دهد، اما ۴۵ سال بعد در مقدمه جدید کتابش این پرسش را به‌گونه‌ای پاسخ می‌دهد که ابهام و تناقض بیشتری را ایجاد می‌کند. او معتقد است که سبک استعلایی «از جهت نظری وابسته به مضامین معنوی نیست، اما در عمل در اغلب موارد این‌گونه است»<sup>۲۲</sup> (Schrader 2018: 22). این جواب به‌ظاهر چیزی است که نوع نگاه شریدر را به سبک استعلایی موجه می‌سازد، اما تناقض پیشین را دوباره نشان می‌دهد. شریدر در قسمت‌های مختلفی از کتاب سبک استعلایی را واجد عناصر دینی می‌داند و البته دین و عرفان مسیحی در آثار دو تن از کارگردان‌های سبک استعلایی بسیار پررنگ است. درنهایت، شریدر از بیان موضع خود درباره سبک استعلایی طفره می‌رود.

فیلم‌سازان بسیاری سبک استعلایی را به‌کار گرفته‌اند، ولی تعداد اندکی از آن‌ها واجد دل‌بستگی، انضباط، و تعهد کامل در استفاده انحصاری از آن بوده‌اند (همان: ۱۴). او هیچ‌گاه نوع تعهد و البته چیزی را که هنرمند استعلایی به آن متعهد است مشخص نمی‌کند. این منبع را شاید بتوان «متعال» نامید، اما نسبت متعال با دین نیز به‌طور کلی مشخص نمی‌شود. به‌طور مشابهی این اتفاق در مورد امر قدسی نیز تکرار می‌شود. شریدر در پایان رساله‌اش نتیجه می‌گیرد که سبک استعلایی سبکی مناسب برای انتقال امر قدسی در سینماست، اما چندوچون این مهم نیز هیچ‌گاه مشخص نمی‌شود. با نگاهی به آثار شریدر می‌توان دریافت که در بررسی آثار برسون و درایر سبک استعلایی و عناصر مرتبط با آن یعنی متعال، معنویت، و امر قدسی سمت‌وسویی مسیحی دارد و در مطالعه آثار اوزو این عناصر به‌شکلی کاملاً واضح به‌سمت آیین ذن گرایش پیدا می‌کنند. شریدر هیچ تلاشی به‌منظور مرتبط‌ساختن مبانی این مفاهیم دینی و آیینی با سبک استعلایی انجام نمی‌دهد. در ظاهر، هدف شریدر یافتن کیفیات عام در این سبک است، اما نظر به این‌که آیین‌های ذن و بودا

تفاوت‌هایی جدی و اساسی با دین مسیحیت و ادیان آسمانی دارند، بنابراین تعیین مفاهیمی حتی به‌ظاهر کلی از موارد یادشده 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 است و از مراحل هم‌چون مراحل سه‌گانه سبک استعلایی خبری نیست. به‌نظر می‌رسد، بعضی از عناصر و مسیرهایی که شریدر در سینمای آهسته بررسی می‌کند همان عناصر فرمی سبک استعلایی است و شریدر نیز بر این موضوع معترف است که سبک استعلایی یکی از منادیان سینمای آهسته است. او سینمای آهسته را رویکردی جدید در معنویت و فرم‌های سینمایی می‌نامد و سبک استعلایی را نیز بخشی از جنبشی بزرگ‌تر که مفصل از روایت است، یعنی سینمای آهسته، می‌داند (ibid: 1-2). او در این مقدمه نیز اسیر مشکلی است که در تمامی کتابش با آن دست‌وپنجه نرم می‌کند. به‌عبارت‌دیگر، ابهام در برخی سطوح سینمای آهسته به‌خصوص رابطه آن با سبک استعلایی و هم‌چنین معنویت در این سینما به‌چشم می‌خورد. شریدر نمی‌تواند تعیین کند سبک استعلایی منادی سینمای آهسته یا بخش کوچکی از آن جنبش است. از طرفی، او بر این باور است که سینمای آهسته قادر است از در سطوح معینی معنویت را به‌نمایش گذارد یا تماشاگر را به احساس معنویت نائل کند.

شریدر هیچ بنیان فلسفی و نظری قابل قبولی ندارد که صحت ادعای او را در مورد ایجاد معنویت در سینمای آهسته ثابت کند. بسیاری از شاخه‌های این سینما را نمی‌توان واجد هیچ‌یک از تقسیم‌بندی‌های معنویت دانست. به‌عبارتی، رسالت این موارد ایجاد معنویت نیست و آن‌ها فارغ از اهداف اصلی و فلسفه وجودیشان و حتی به‌شکلی فرعی و ناخودآگاه نیز معنویتی ایجاد نمی‌کنند. البته ذکر این نکته ضروری است که نمی‌توان ایجاد نکردن معنویت را به تمامی شاخه‌های سینمای آهسته نسبت داد.

تناقض دیگر زمانی ایجاد می‌شود که سبک استعلایی جزئی از سینمای آهسته پنداشته شود. در صورت مفروض گرفتن این گزاره این پرسش مطرح می‌شود که چرا در بررسی سبک استعلایی تمامی مراحل بر فیلم‌نامه و روایت متکی است؟ در حالی که سینمای آهسته در غایی‌ترین شکل خود از روایت تمرکززدایی می‌کند. به‌نظر می‌رسد، این ابهام‌ها تا حدودی از اعتقاد شریدر مبنی بر جدایی فرم و محتوا یا برتری فرم بر محتوا و هم‌چنین دوگانگی موضع او 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 در مورد استعلا و سبک استعلایی در سینماست که مؤلف آن به شکلی دقیق این مهم را زیر نظر گرفته و سعی در تشریح امر استعلایی و به تبع امر متعالی دارد. شریدر در این کتاب مراحل جامع و عامی را برای رسیدن به سبک استعلایی در سینما تدوین می‌کند و آثار هریک از کارگردان‌های خالص این سبک را مورد مطالعه قرار می‌دهد. این امر کتاب او را به شکل محسوسی در سطحی بالاتر از دیگر کتاب‌ها در زمینه سینما، ادیان، آیین‌ها، و عناصر مربوط به آن‌ها قرار می‌دهد. در سبک استعلایی تعریف‌ها و رویکردها در مورد امر متعالی و نمایش آن به کانت و در مراحل سه‌گانه به هایدگر نزدیک می‌شود، اما شریدر در تشریح سینمای آهسته دیدگاهی پدیدارشناسانه اتخاذ کرده و به برگسون، بازن، و آمده آيفره نزدیک می‌شود. نتایج نشان می‌دهد که ایرادهایی که به کتاب وارد است در دو بخش روش و محتواست. یکی از مهم‌ترین دلایل وجود این ابهام‌ها طیف وسیع و گاهی متناقض برخی از مبانی فلسفی با یک‌دیگر است که شریدر در بنانهادن سبک استعلایی از آن‌ها یاری می‌گیرد. این مهم خود را در سطوحی نظیر تعریف‌های مربوط به سبک استعلایی، مراحل آن، تحلیل آثار کارگردان‌های 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 قاطبه ابهام‌ها و انتقادهای در سطوح محتوا و روش ناشی از اتخاذ و التقاط جریان‌های متفاوت فلسفی برای بنانهادن سبک استعلایی است. در پایان، با وجود تمامی ابهام‌هایی که ممکن است خواننده هنگام مطالعه کتاب شریدر با آن‌ها مواجه شود می‌توان کتاب او 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 آرای پل شریدر و شهید سیدمرتضی آوینی پیرامون بیان متعالی در سینما» است.

۲. استعلا به معنای فراروی و گذشتن از چیزی است. این واژه در حوزه‌های گوناگون الهیات، عرفان و تصوف، وجودشناسی، منطق، اخلاق، و انسان‌شناسی تعریف‌ها و کاربردهای متنوعی دارد (عبدالکریمی ۱۳۹۱)، اما مراد شریدر از سبک استعلایی «نوعی شکل عام بازنمایی و تجسم در سینما که متعال را مجسم می‌سازد» است.
۳. کانت اصولی را که تطبیق آن‌ها کاملاً در چهارچوب تجربه ممکن قرار دارد، اصول درون‌بود و دیگر مواردی را که از این مرزها برون می‌شوند «امر متعالی» می‌خواند (رضایی و دیگران ۱۳۸۷: ۸۶).
۴. احکام تألیفی پیشین احکامی است که در آن‌ها محمول چیزی به موضوع نسبت می‌دهد که قبلاً در مفهوم موضوع حکم مندرج نیست و باوجوداین، آنچه بر موضوع تحمیل می‌شود بالضروره صادق است، یعنی حکم کلی و ضروری است (کاپلستون ۱۳۸۰: ۲۳۶).
۵. واژه دازاین مشتق از دو جزء Da و Sein است. Da به معنای «این‌جا، آن‌جا» و Sein به معنای «حضور، قابل دست‌رس بودن، وجود داشتن» و در معنای اسمی وجود است که روی هم‌رفته به معنای «آن‌جا هستن، آن‌جا بود، و وجود آن‌جایی» است (خاتمی ۱۳۸۶: ۱۵۴). این واژه در فلسفه هایدگر به موجودی اطلاق می‌شود که وجود و هستی‌اش برای او مسئله است.
۶. فلسفه مدرسی یا اسکولاتیکی مشتق از واژه school یا همان مدرسه است. این واژه در ابتدا به مدارس 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 شاگرد تربیت می‌کردند (نوذری ۱۳۷۳: ۷۲).
۷. یانسنیسم جریانی مذهبی و سپس سیاسی است که طی قرن هفدهم در فرانسه در واکنش به برخی تحولات کلیسای کاتولیک و مطلق‌گرایی سلطنتی به وجود آمد. این جریان وجه مشخصه‌هایی دارد که عبارت است از تأکید بر نظریات اگوستین مقدس درباره «مرحمت و بخشایش الهی» که به مثابه نفی آزادی انسان برای انجام کارهای نیک و کسب رهایی مطرح است.
۸. دانشگاه کالوین یک مؤسسه آموزشی خصوصی مسیحی است که در سال ۱۸۷۶ در گرند ریپلز واقع در میشیگان تأسیس شده است. این دانشگاه براساس تعلیمات دینی پروتستان بنا شده است.
۹. یکی از مطرح‌ترین دانشگاه‌های ایالات متحده که در منطقه وست‌وود شهر لس‌آنجلس واقع است.
۱۰. فیلسوف و الهی‌دان آلمانی که اثر مهم امر قدسی را به رشته تحریر درآورده و در آن تمایزهای عقل و ایمان را بررسی می‌کند.

۱۱. میرچا الیاده دین‌شناس، هندشناس، و پژوهش‌گر اساطیر و نمادهاست که تحقیقاتش بر منابع به‌غایت استوار تاریخی، مردم‌شناسی، و فلسفی مبتنی است. او با روش هرمنوتیک تاریخی – دینی معانی و تأویل پیام‌های پنهان اسطوره‌ها، آیین‌ها، و نمادها را کشف می‌کند و پرسش از هستی را پرسش راستین و اساسی انسان می‌داند (علمی ۱۳۹۳: ۱-۳).
۱۲. مو به‌معنای نفی، تهی‌گونی، و خلأ است. این خلأ معلول نوعی اصل متعال در ذن است و با تنهایی‌بودن درک می‌شود (دادگر و دیگران ۱۳۹۱: ۵۸).
۱۳. نوعی از داستان بین استاد و شاگرد به‌شکل پرسش و پاسخ است که استاد به کمک آن شاگردانش را ارزیابی می‌کند.
۱۴. جریانی در نقاشی قرن سیزدهم میلادی ژاپن که برای به‌تصویرکشیدن موضوع از کم‌ترین ضربات قلم‌مو استفاده می‌شده است. موضوع در این نقاشی‌ها معمولاً در جایی غیر از مرکز قاب به‌تصویر کشیده می‌شوند.
۱۵. نقاش مشهور سلسله سونگ در چین و مبدع سبک تک‌گوشه. آثار او الهام‌بخش 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 دهه ۱۹۲۰ 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 را در سینما می‌توان طراحی انتزاعی دکور، طراحی لباس‌های عجیب و غریب، بازی‌های اغراق‌آمیز، و حرکات و زوایای غیرمتعارف دوربین دانست (مداحی ۱۳۸۵).
۱۸. گالری هنر (art gallery): شریدر دومین مسیری را که سینما پس از روی‌گردانی از روایت می‌تواند به سمت آن برود «گالری» می‌نامد. جریان‌های سینمایی این گروه بر نور و رنگ تمرکز دارند.
۱۹. ماندالا (The Mandala) یک طرح‌واره هندسی است و معمولاً به‌منزله ابزار ایجاد فضایی معنوی شناخته می‌شود. این نماد در عرفان‌های شرقی نظیر بودیسم و هندوئیسم به‌مثابه نقشه‌ای که نمایان‌گر خداوند است کارکرد می‌یابد. آثار مربوط به این دسته مبتنی بر سکون و تحرک اندک دوربین است.
۲۰. دوربین ناظر (the surveillance camera) درواقع اشاره به آن‌دسته از جریان‌های سینمایی دارد که دوربین در آن‌ها فقط در نقش ناظر ظاهر می‌شود و هیچ نقشی در پیش‌برد روایت 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 دست یابد و در غایت خود موفق شود تا از خلال این موارد سبکی را بنیان نهد یا آن را کشف کند.

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: رهروان پویش.
- جکسن، کوین (۱۳۸۸)، *شریدر به روایت شریدر*، ترجمه مازیار اسلامی، تهران: ققنوس.
- خاتمی، محمود (۱۳۸۶)، *مدخل فلسفه غربی*، تهران: علمی.
- دادگر، محمدرضا و ملیحه محسنی (۱۳۹۲)، «بررسی تأثیر زیبایی‌شناسی ژاپنی در اهون‌ها»، *نامه هنرهای تجسمی و کاربردی*، ش ۱۱.
- شریدر، پل (۱۳۸۳)، *سبک استعلایی در سینما، اوزو، برسون، درایر*، ترجمه محمد گذرآبادی، تهران: بنیاد فارابی.
- عبدالکریمی، بیژن (۱۳۹۱)، *هایدگر و استعلا*، شرحی بر تفسیر *هایدگر از کانت*، تهران: ققنوس.
- علمی، قربان (۱۳۹۳)، «الیاده و هستی‌شناسی»، *دوفصل‌نامه پژوهش‌های هستی‌شناختی*، س ۳، ش ۵.
- قربانی، قدرت‌الله (۱۳۸۳)، «مسئله مابعدالطبیعه در فلسفه کانت و هایدگر»، *فصل‌نامه علمی-ترویجی دانشگاه قم*، س ۶، ش ۲-۳.
- کاپلستون، فردریک (۱۳۸۰)، *تاریخ فلسفه (از ولف تا کانت)*، ترجمه اسماعیل سعادت و منوچهر بزرگمهر، ج ۶، تهران: علمی و فرهنگی.
- مایرز، ورنن هایلر (۱۳۹۰)، *تاریخ تاریخ هنر*، ترجمه مسعود قاسمیان، تهران: فرهنگستان هنر و سمت.
- مداحی، آناهیتا (۱۳۸۵)، «اکسپرسیونیسم در سینما»، *مجله رشد آموزش هنر*، ش ۲.
- میرخندان، سیدحمید و مریم رهبر (۱۳۹۲)، *مطالعات دینی فیلم*، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- نوذری، عزت‌الله (۱۳۷۳)، *اروپا در قرون وسطی*، شیراز: نوید.

Schrader, P. (2018), *Transcendental Style in Film*, University of California Press.

Wright, M. J. (2007), *Religion and Film: An Introduction*, I.B. Tauris, London & New York.