

سینما و مرگ

سرشناسه: روشنی‌پایان، میلاد، ۱۳۶۴ -
عنوان و نام پدیدآور: سینما و مرگ: درباره‌ی نامیرایی و تصویر/میلاد روشنی‌پایان.
مشخصات نشر: تهران: ققنوس، ۱۳۹۷.
مشخصات ظاهری: ۲۱۶ ص.
شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۲۷۸-۴۳۴-۶
وضعیت فهرست‌نویسی: فیبا
یادداشت: کتابنامه.
یادداشت: نمایه.
موضوع: مرگ در سینما
موضوع: Death in motion pictures
موضوع: مردگان در سینما
موضوع: Dead in motion pictures
رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۷ ۴۹ م / ۱۹۹۵/۹ PN
رده‌بندی دیویی: ۷۹۱/۴۳۶۵۴۸
شماره کتاب‌شناسی ملی: ۵۲۶۵۲۴۱

سینما و مرگ

درباره نامیرایی و تصویر

میلاذ روشنی پایان





انتشارات قنوس

تهران، خیابان انقلاب، خیابان شهدای ژاندارمری،

شماره ۱۱۱، تلفن ۴۰ ۸۶ ۴۰ ۶۶

ویرایش، آماده‌سازی و امور فنی:

تحریریه انتشارات قنوس

* * *

میلاذ روشنی‌پایان

سینما و مرگ

درباره‌نامه‌رایی و تصویر

چاپ اول

۷۷۰ نسخه

۱۳۹۷

چاپ رسام

حق چاپ محفوظ است

شابک: ۶ - ۴۳۴ - ۲۷۸ - ۶۰۰ - ۹۷۸

ISBN: 978 - 600 - 278 - 434 - 6

www.qoqnoos.ir

Printed in Iran

۲۱۰۰۰ تومان

فهرست

۷	مقدمه
۱۱	تجسد مرگ و جهانِ هم‌پایگانِ تصویرها
۳۷	مرگِ عاشق و پوئسیس حرکت
۶۳	نامرده و نامیرایی تصویر
۱۰۹	آفرینش زندگی و امکانات هیولا
۱۴۹	کلمهٔ مرگ و پیروزی تصویر
۱۸۳	رستاخیز و بازگشت جاودان تصویرها
۲۰۷	کتابنامه
۲۱۳	نمایه

مقدمه

مقدمهٔ این کتاب نیز همانند کتاب‌های دیگر در آغاز می‌آید و همانند کتاب‌های دیگر در پایان نوشته شده است. هیجان آغاز با نوشتن مقدمه در پایان کار از راه می‌رسد و این درست همان زمانی است که فصل‌های کتاب روی یکدیگر آوار شده‌اند و نویسنده ناچار است از لایه‌های آن‌ها برخیزد و با آخرین عمل قهرمانانهٔ خود، با نادیده گرفتن همهٔ بیراهه‌ها و بن‌بست‌ها، به خوانندگان خود نقشهٔ راه دهد. نقشه‌ای نه‌چندان فروتنانه که همهٔ نابسامانی‌ها، پراکندگی‌ها و میانبرهای کتاب را در افق خود محو می‌کند و همچون معجزه‌ای در فردای روز زلزله نظم را برپا می‌کند. همین جاست که نویسنده برای نخستین و آخرین بار سرگردانی انسانی خود در متن کتاب را فراموش می‌کند و از چشم‌اندازی آسمانی روحی وحدت‌بخش در قطعات پراکندهٔ کتاب می‌دمد تا قطعات متن در وحدتی اندام‌وار در کنار یکدیگر قرار گیرند.

اما مقدمه توهم نظم است. توهمی که بر نابسندگی‌های متن سرپوش می‌گذارد و از میان ویرانی‌هایی که متن بر جا می‌گذارد یک (و تنها یک) راه درست را همچون بشارتی نجات‌بخش تحمیل می‌کند. این‌که کتاب دربارهٔ چیست، ضرورت آن چیست، و چگونه نسبت فصل‌ها با یکدیگر

ایدهٔ مرکزی را پروبال می‌دهد، همه و همه با اقتدار پوشالی مؤلف بزرگ می‌شوند و مقدمه را به کاتالوگی راهنما تبدیل می‌کنند که شیوه‌های استفادهٔ بهینه را آموزش می‌دهد. از این رو، مقدمه‌ها با تمام وجود دست و پا می‌زنند تا با سرکوب حیرانی‌های مؤلف مشروعیتی دوباره به او دهند تا لرزش گام‌هایش در پروژهٔ نجات به چشم نیاید. گویی جهان به انتظار نقشهٔ راه نشسته است تا پرسش‌های حل‌ناشده یا در متواضعانه‌ترین ژست دست‌کم یکی دو پرسش جزئی سرانجام به پاسخ برسد.

اما از سوی دیگر، هیچ‌چیز در آشوب محض پدیدار نمی‌شود. پدیدار شدن لحظهٔ رنگ باختن آشوب است چرا که هر چیز با چیز شدنش به منزلهٔ بخشی از یک سازمان‌یابی است. نوشتن کتاب شدت همین مسئله را می‌آزماید، چرا که خواه‌ناخواه هر متنی گرداگرد یک مرکز جاذبه شکل می‌گیرد. همان‌گونه که بلانشو می‌گوید: «یک کتاب، حتی کتابی از هم‌گسیخته، دارای مرکزی است که کتاب را به سوی خود می‌کشد. مرکزی بدون ثبات که زیر فشار کتاب و شرایط تألیفش جابه‌جا می‌شود. با این حال، این مرکز همچنان ثابت است و اگر اصیل باشد خود را جابه‌جا می‌کند و در این شرایط همانی که هست باقی می‌ماند اما همواره مرکزی‌تر، پنهان‌تر، نامطمئن‌تر و سلطه‌جوتر می‌شود. کسی که کتاب می‌نویسد از سر اشتیاق به این مرکز و ناآگاه از آن می‌نویسد» (Blanchot, 1989, V).

مرکز جاذبه‌ای که در سر تا سر این کتاب سرگردان و پنهان و سلطه‌جو مانده است (خواهد ماند!) مرگ است. مرکزی که نه فقط نقطهٔ گرانس بلکه همزمان نقطهٔ گریز است. این گریز می‌توانست به هر سویی باشد و در بهترین حالت به یک جهندگی مدام تبدیل شود؛ به یک واگرایی ناب. اما این هدف ظاهراً بی‌هدف، اول به دلیل ناتوانی ضروری من و دوم به دلیل مهارناپذیری و سوسهٔ گزینش، ناممکن است. و سوسه در این جا

سینما را انتخاب می‌کند. سینمایی که در پایان قرن نوزدهم از دلِ اسباب‌بازی‌های ویکتوریایی بیرون آمد و در تاریخ کوتاه رشدِ سرسام‌آورِ خود، نه فقط نگاه‌های اکراه‌آمیز اندیشه را به سوی خود چرخاند، بلکه به اسبابی برای اندیشیدن تبدیل شد. همین توانایی سینما در گسترده‌تر شدن گسترهٔ اندیشه بهانهٔ کافی برای انتخاب آن است. اگر سینما توانی جدید در اندیشیدن است، پس می‌توان در / با سینما به مفهومی همچون مرگ هم اندیشید. این بهانه در سرتاسر کتاب حفظ می‌شود، اما زیر سایهٔ این گریز و سوسه‌انگیزتر قرار می‌گیرد که چگونه می‌توان نسبت خودِ سینما و مرگ را آزمود. در این گریز، دیگر مسئله این نیست که چگونه فیلم‌ها (به منزلهٔ فراورده‌های سینما) دربارهٔ مرگ می‌اندیشند، بلکه مسئله این است که چگونه سینما بنا بر مؤلفه‌ها و بنیادهای هستی‌شناختیِ خود رویاروی مرگ قرار می‌گیرد.

و در پایان بلندترین سپاس‌هایم را تقدیم به همهٔ کسانی می‌کنم که در کنارم بودند و پیش از همه، به همسر مهدیه دهاقین، مسعود علیا، علی خدادادی شاهپوند، محمدرضا ابوالقاسمی، البته به پدرم و مادرم.

تجسد مرگ و جهانِ هم‌پایگانِ تصویرها

در ابتدای فیلم *مُهر هفتم* (برگمان، ۱۹۵۷)، بلافاصله پس از چند نمای توصیفی، مرگ به سراغ شوالیه می‌آید. مرگ، با بازی بنگت اکروت،^۱ جنتلمنی رنگ‌پریده با سری طاس و صورتی اصلاح شده است که ردایی سیاه به تن کرده است. شمرده‌شمرده حرف می‌زند، به شکل آزاردهنده‌ای مؤدب و اهل گفتگوست و حتی پیشنهاد گستاخانه‌ی شوالیه برای مبارزه در شطرنج را هم می‌پذیرد. بازی شطرنج با این شرط آغاز می‌شود که در مدت بازی شوالیه زنده بماند و در صورت پیروزی شوالیه مرگ او را رها کند. شوالیه برای به تأخیر انداختن مرگش فرصت می‌گیرد تا پاسخ پرسش‌های الهیاتی‌اش را پیدا کند و مرگ هم فرصت می‌یابد تا با سرگردان کردن شوالیه تفریح کند. مرگ می‌داند که پیشاپیش پیروز است و بازی شطرنج، با تمام کنایه‌های آشکارش، تأییدی عقلانی-منطقی بر پیروزی نهایی اوست. مرگ درست در بحرانی‌ترین مرحله‌ی ایمانی شوالیه فرا رسیده است؛ درست زمانی که شوالیه دست و پا می‌زند تا صدای

1. Bengt Ekerot

خداوند را بشنود. اما مهر هفتم گشوده شده است و سکوت خداوند فراگیر: «می‌خواهم خداوند دستش را به سویم دراز کند، چهره‌اش را آشکار کند و با من حرف بزند، اما او سکوت کرده است. از تاریکی او را صدا می‌زنم، اما انگار کسی آن‌جا نیست.» شوالیه در جستجوی خداوند رؤیت‌پذیر است، اما این مرگ است که در سکوت خداوند رؤیت‌پذیر شده است. مرگ شوالیه فرا رسیده است. شوالیه پیش از آن‌که تسلیم مرگ شود، از او فرصت می‌خواهد تا ابهام‌های دینی‌اش را به یقین تبدیل کند اما بی‌مسئولیتی مرگ در قبال پرسش‌های شوالیه مشکوک است. ظاهراً مرگ از جانب کسی فرستاده نشده است، و قرار نیست با گرفتن جان شوالیه او را به مکانی موعود در بینش مسیحی ببرد. مرگی که عاشق شطرنج و رقص است نامطمئن‌تر از آن است که مرگی مسیحی باشد. با این حال، مسیحیت از دروازه دیگری وارد می‌شود. از دروازه آموزه‌ای که شالوده‌اش را پی‌ریزی کرده است: آموزه تجسد.

مرگ در فیلم برگمان نه یک مفهوم زبانی بلکه مفهوم متجسد است؛ مفهومی که جسم شده و به درون مرزهای زندگی آمده است. همان مسئله آشنا برای مسیحیت؛ به گفته هری ولفسن،^۱ نخستین پیشگامان مسیحیت، در نخستین سده‌های بالندگی این آیین، دو باور سنتی یهودیان، یعنی حکمت ازلی^۲ و مسیحای ازلی،^۳ را احیا کردند (ولفسن ۱۳۸۹، ۱۸۶). بنا بر این باورها، حکمت ازلی و مسیحای ازلی در مقام دو وجود غیرمادی پیش از آفرینش جهان نزد خداوند حاضر بودند. حکمت همان شریعت بود که با وحی بر موسی منکشف شد و مسیحای ازلی نیز بنا بود از سلاله داود متولد شود. پولس رسول از همین باورهای سنتی برای تثبیت مسیحیت سود می‌برد و در طرحی مبتکرانه حکمت ازلی و مسیحای ازلی را بر یکدیگر منطبق می‌کند و دو وجود ازلی را یک وجود و در هیئت

1. Harry Wolfson 2. preexistent wisdom 3. preexistent Christ

عیسای ناصری در نظر می‌گیرد. «حکمت یا شریعت ازلی در نظر او همان مسیحای ازلی است. وحی و انکشاف شریعتِ موسی و تولد عیسی از نظر او دو مرحلهٔ متوالی در انکشاف‌ها و تجلیات زمینی حکمت ازلی هستند؛ نخستین وحی و انکشاف به شکل الواح سنگی و کتاب، و دومین وحی و انکشاف در هیئت بدن انسان صورت گرفت» (۱۸۶). اما مسیحیت به این هم قانع نبود.

حکمت ازلی، که در باور یهودیان واسطهٔ آفرینش جهان و مفهومی برگرفته از محتوای حکمت سلیمان و آیه‌های متعددی از کتاب مقدس و کتاب‌های قانونی ثانی بود، بایست با خودِ خداوند این‌همان می‌شد و آموزهٔ تجسد نه فقط تجسد حکمت ازلی بلکه بایست با رسیدن به سرحداتِ خودِ تجسد خودِ خداوند را نیز توضیح می‌داد. به این ترتیب بنا بر پیش‌نخستین پدران کلیسای مسیحی، بدن مسیح بدن خودِ خداوند هم بود؛ بدنی که خدا به میانجی آن در میان ما آمده است. قاطع‌ترین تکیه‌گاه برای این ایده نخستین آیات انجیل یوحناست که با تکان‌دهنده‌ترین ترتیب واژه‌ها گزارش زندگی مسیح را آغاز می‌کند: «در ابتدا کلمه بود و کلمه نزد خدا بود و کلمه خدا بود [...] و کلمه جسم گردید و میان ما ساکن شد» (یوحنا ۱: ۱-۱۴).^۱ کلمه (لوگوس) راز پنهان است، راز پنهانی که هم نزد خداوند و هم خودِ خداوند است و با ظهور عیسی مسیح آشکار می‌شود. در این‌جا آشکار شدن سکونت است و رأی نهایی سکونت خداوند در بدن انسان است.

یوحنا آماده می‌شود تا یکی از بنیادی‌ترین فرض‌های الهیات مسیحی را با اقتباس از نامه‌های پولس و فلسفهٔ فیلون برپا کند. فرضی که به نقطهٔ عزیمت پدران کلیسای مسیحی در طرح‌اندازی مفهومِ خدا-انسان تبدیل

۱. تمامی ارجاع‌ها به کتاب مقدس از ترجمهٔ قدیم (۱۹۰۴) گرفته شده‌اند، مگر آن‌که به استفاده از سایر ترجمه‌ها اشاره شده باشد.

می‌شود. این مفهوم در شکل بدوی خود همواره محل آشتی اغلب پدران کلیسا بوده و اختلاف‌ها صرفاً در چگونگی شرح آن بوده است. مثلاً بیشتر مناقشه‌های تاریخی از جمله مناقشهٔ پیروان آپولینارس با آبای راست‌کیش مثل گرگوری نازانزیوسی، نمسیوس و آگوستین نه بر سر تجسد بلکه مجادله بر سر چگونگی تجسد بوده است. اما با وجود تمام این مناقشه‌ها، که در بسیاری موارد به صدور تکفیرنامه‌های پیاپی انجامید، در نهایت آبای راست‌کیش کلیسا توانستند تعریف خود از چگونگی تجسد را تحمیل کنند. به اعتبار رأی آن‌ها، که به‌ویژه در تعریف رسمی شورای کالسدون به یکی از اعتقادات جزمی کلیسا تبدیل شد، تجسد نتیجهٔ اتحاد خداوند و انسان است. در این معنا، خداوند در مقام عنصر غالب و انسان، که شامل بدن انسانی و نفس ناطقه است، به یک شخص تبدیل می‌شوند. در حالی که این شخص به‌تمامی هم خداوند است و هم انسان.^۱

تمام ابهام‌های سرگیجه‌آوری که در این اعتقاد وجود دارد در افق خلاقیت هیجان‌انگیز آن محو می‌شود. خدا با بدن انسان سخن می‌گوید، عمل می‌کند، می‌آمرزد و بر مبنای میراثی که بعدها لوتر پایه‌گذاری کرد به صلیب کشیده می‌شود. این مهم‌ترین و عمیق‌ترین آموزه‌ای بود که الهیات مسیحی را برای غلبه بر انتزاع مهیا می‌کرد. نخستین نتیجه آن بود که متعال‌ترین مفاهیم، چون لوگوس و خداوند، از مرزهای زبانی-مفهومی خود رها شدند و عینیت یافتند. به این ترتیب، تجسد به تمهیدی برای مرزبندی و حدگذاری مجدد یک مفهوم تبدیل می‌شود. در تجسد،

۱. این اتحاد نزدیک به یکی از انواع اتحادی است که ارسطو با عنوان «اتحاد با غلبهٔ عنصر غالب» (union with predominance) شرح داده بود. بر مبنای این اتحاد، پیوند میان دو جزء منجر به درآمیختن آن دو جزء و تولید امر سوم نخواهد شد، بلکه نسبت جزء ضعیف‌تر (انسان) به جزء قوی‌تر (الوهیت) مانند نسبت ماده به صورت خواهد بود (ولفسن ۱۳۸۹، ۳۸۵-۴۸۸).

نامحدود و محدود می‌شود و قدرت مطلق تا مرتبهٔ قدرتی که برای بشر قابل ادراک باشد نزول می‌کند. مسیح میانجی نامحدودیت پدر و محدودیت انسانی می‌شود. این مهم‌ترین روش نجات در مسیحیت است که به واسطهٔ آن گناه نخستین آدم در رخداد هبوط جبران می‌شود چراکه خداوند خود در جسم گناه ظاهر می‌شود تا گناه انسان را بشوید. بسیاری از نویسندگان مسیحی، به‌ویژه نویسندگان سنت آلمانی قرن نوزدهم، برخلاف انگاره‌های راست‌کیش که خودمحدودسازی خداوند را نمی‌پذیرفتند، در جستجوی راهی برای درک نتایج آن بودند. مثلاً، تجسد در نوشته‌های گوتفرت توماسیوس،^۱ تصمیم خداوند برای کنار گذاشتن مطلق‌های متافیزیکی خود مانند قدرت مطلق، علم مطلق و همه‌جا‌حضور فرض می‌شود و در دیدگاه رادیکال‌تر ولفگانگ گس،^۲ این تصمیم نه‌فقط منوط به کنار گذاشتن تمام مطلق‌های متافیزیکی است، بلکه گسترهٔ آن تا کنار گذاشتن تمام مطلق‌های اخلاقی نیز کشیده می‌شود (مک‌گراث ۱۳۹۲، ۴۲۳). در چشم‌اندازی که گس طراحی می‌کند فرایند تبدیل نامحدود به محدود در کامل‌ترین شکلش طی می‌شود. الهی به انسانی تبدیل می‌شود و یک مفهوم شاکلهٔ انتزاعی خود را به نفع بدل شدن به جسم رها می‌کند.

فیلم برگمان صورت دیگری از همین رهایی است. همان‌گونه که خداوند خویشتن را تهی کرده است تا صورت انسان را بپذیرد (نامه به فیلیپیان ۲: ۷)، مرگ در فیلم برگمان نیز گسترهٔ انتزاعی و مفهومی خویش را رها کرده است تا در هیئت انسان با شوالیه دیدار کند. آنچه فیلم برگمان از مسیحیت می‌آموزد روش در هم شکستن نظامی است که بر دیالکتیک تضادها بنا شده است. در این روش مرزهای قاطعی که میان امور ذاتاً متضاد فرض شده‌اند با مکانیسم تبدیل محو می‌شوند: تبدیل امر مجرد به

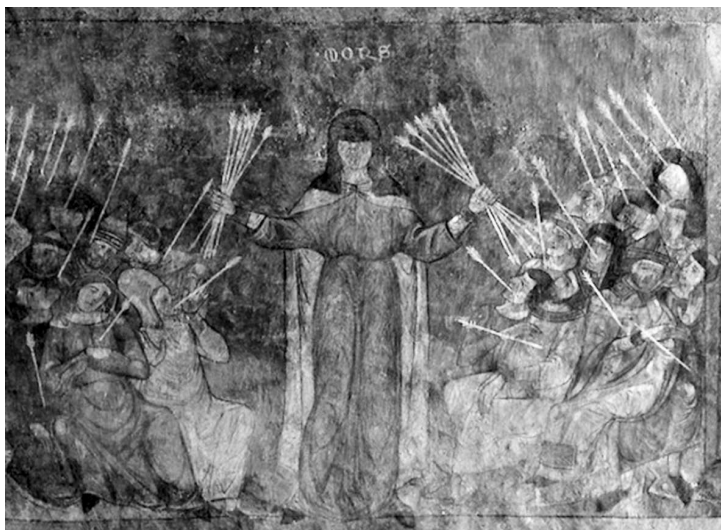
امر جسمانی و رخداد مرگ به شخصیت مرگ. نخستین پیامد این تبدیل رفع تناقض‌هایی است که تضادها ساخته‌اند. هر دوگانه‌ای که بر بنیاد تضادها شکل می‌گیرد (گرما / سرما، خیر / شر، روحانی / جسمانی) محصول حدگذاری پایدار و دوجانبه‌ای است که قطب‌های این دوگانه می‌سازند. این نخستین فرض دیالکتیک است. هر قطب ماهیت خود را مدیون قطب دیگر است. یک حدگذاری پایدار و دوجانبه که به واسطه آن تصور مفهومی مانند گرما بدون تصور سرما ممکن نخواهد بود و برعکس. این الگو را می‌توان با یک تعمیم حداکثری به منزله منطق دوگانه ساز تضادها در نظر گرفت. آنچه امر روحانی را می‌سازد امر جسمانی است و جسمانی آن چیزی است که روحانی نیست. در این جا هر قطب خط کناره‌نمای قطب دیگر را می‌سازد و به این ترتیب طرفین این دوگانه در برابر تناقض‌ها عایق‌کاری می‌شوند. اما فروریختن این الگو مجوزی برای تبرئه تناقض‌هاست. همان مجوزی که تجسد به مسیحیت هدیه می‌دهد. خدای مسیحی می‌تواند برای آمرزش گناه در جسم گناه ظاهر شود چرا که جسم فاسد همان روح نجات‌بخش خواهد بود.

مهر هفتم حتی با بی‌روایی بیشتری از این مجوز استفاده می‌کند. مرگ، که ظاهراً فقط به منزله نفی زندگی قابل تعریف است، در فیلم برگمان به درون مرزهای زندگی و زندگان می‌آید. در این جا مرگ دیگر یک مفهوم حدگذار نیست که تنها کارکردش ترسیم خط کناره‌نمای زندگی باشد، بلکه بدن، جسم و طبیعت زندگی را پذیرفته و به بخشی از جهان رؤیت‌پذیر زندگی تبدیل شده است. اما کار برگمان عمل متهورانه‌ای نیست که فقط با دستگاه غول‌آسای الهیات مسیحی قابل قیاس باشد. او در ادامه همان سنتی قرار دارد که با هدف به دام انداختن نمادین مرگ در زندگی از گیل‌گمش و کتاب مردگان مصر آغاز شده بود و در نقطه اوج خود در قرون وسطی (دوره‌ای که قصه مهر هفتم در آن می‌گذرد) به درجات

شگفت‌انگیزی از بالندگی رسیده بود. قرون وسطی با جنگ‌های صلیبی، قحطی، سوزاندن در آتش و البته طاعون دوران همه‌گیری مرگ است (که شاید فقط با قرن بیستم قابل مقایسه باشد). در این دوران همه‌گیری، زمانی که همهٔ ابزارهای دفاعی یکی‌یکی از کار می‌افتادند، به‌ناچار پرسش «چگونه می‌توان مرگ را مهار کرد؟» به دست ترانه‌ها و شمایل‌ها و پرده‌های نقاشی افتاد؛ تنها جایی که امیدواری‌ها برای غلبه بر ناپیدایی و همه‌جاحضوری مرگ باقی می‌ماند و مرگ چهرهٔ خود را آشکار می‌کرد.

مثلاً، ادبیات فولکلور اسکاندیناوی در قرون وسطی شخصیتی به نام پستا^۱ آفرید که ارتباطی مستقیم با طاعون داشت. پیرزنی گوژپشت با چشمانی برآمده که به‌تناوب شن‌کش و جارو به دست می‌گرفت. اگر پستا با شن‌کش می‌آمد به معنی رهایی از طاعون، و اگر با جارو می‌آمد به معنی پیروزی طاعون و مرگ بود. پستا واکنشی در برابر وحشت طاعون بود، اما نقاش‌ها می‌توانستند با کشیدن شن‌کش در دستان او کورسوه‌های امید را خیالپردازی کنند. گرچه همهٔ این خوش‌بینی‌ها با کشتارهای طاعون محو می‌شد، دست‌کم نقاش‌ها این بخت را داشتند تا طاعون را در خط‌ها و رنگ‌های پرده‌های نقاشی به دام بیندازند. به این ترتیب طاعون می‌توانست جایی خارج از بدن طاعونیان رؤیت‌پذیر شود. علاوه بر شخصیت پستا، که حوزهٔ نفوذش محدود به اروپای شمالی و اسکاندیناوی بود، نمونه‌های دیگری نیز سر برآوردند که یکی از شگفت‌انگیزترین آن‌ها دیوارنگارهٔ مرگ سیاه در کلیسای سن آندره در شهر لوودیوی فرانسه^۲ است. «در این دیوارنگاره، مرگ زنی زیباست که در مرکز کمپوزیسیون قرار گرفته است. دست‌هایش را باز کرده و در هر دستش چند نیزه گرفته است. اجتماع طاعونیان در دو سویش ملتسمانه زانو زده‌اند، و بدنشان پذیرای نیزه‌هایی است که زن پرتاب کرده است.

1. Pesta 2. *The Black Death*, Lavaudieu, France, St-André



دیوارنگارهٔ کلیسای سن آندره در لوودبوی فرانسه (قرن چهاردهم)

نیزه‌ها درست به همان نقاطی از بدن حاضران برخورد کرده‌اند که غالب تاول‌های طاعون در آن‌جا شکل می‌گیرد» (DesOrmeaux 2007, 30). این یکی از معدود تصاویری است که در آن‌ها مرگ ظاهری آراسته دارد و یکی از بی‌شمار تصاویری است که در آن‌ها نیزه‌ها استعاره‌ای از طاعون‌اند. در پرده‌های قرون وسطایی تنوع این استعاره‌ها، که هر بار یکی از ابزارهای مرگ را معرفی می‌کردند، چشمگیر است. اما اگر نخواهیم در میان این ابزارهای مرگ سرگردان شویم، می‌توانیم دوباره به فیلم برگمان بازگردیم. در مهر هفتم، مرگ به جای پرتاب نیزه کیش-مات می‌کند. مرگ سیاهپوش شیفتهٔ شطرنج است و شوالیه این نکته را در دیوارنگاری‌های کلیسایی دیده است. برگمان ایدهٔ «شطرنج‌بازی با مرگ» را مستقیماً از نقاشی دیواری کلیسای تبی^۱ در شمال استکهلم گرفته است. اما این

1. Täby Church



نقاشی شطرنج مرگ در کلیسای تیبی استکهلم (قرن پانزدهم)

نقاشی دیواری نمونه‌ای منحصر به فرد نیست. زندگی به مثابه شطرنجی که سرانجام آن کیش-مات شدن با مرگ است باوری متداول در اروپای عصر طاعون بود. «در یکی از شعرهای جان لیدگیت،^۱ راهب انگلیسی ببری سنت ادموندز،^۲ که ترجمه‌ای آزاد از یک شعر فرانسوی با عنوان رقص مرگ^۳ است، شهبانو و یک بانوی نجیب‌زاده کسانی معرفی می‌شوند که دست‌آخر با طاعون کیش-مات می‌شوند» (62). همچنین می‌توان در کلیسای سنت اندروئِ نورویچ،^۴ دیوارنگاری دیگری یافت که تشابه شگفت‌انگیزی با نقاشی کلیسای تبی دارد (63). در این دیوارنگاره، مرگ در هیئت یک اسکلت ملبس شطرنج را در مقابل یک اسقف چیده و منتظر پایان بازی است. حرکت آخر در این بازی عمل نهایی مرگ است. مرگ به زندگی آمده است تا اسقف را شکست دهد. همانند نقاشی کلیسای تبی، در این نقاشی نیز مرگ به شکل اسکلت تصویر شده است. همان موتیف متداولی که در هنرهای تجسمی قرون وسطی به فراوانی یافت می‌شود و به‌ویژه در فرهنگ قرون وسطای متأخر به انبوه تصویرهای کلیسایی با موضوع «دیدار با مرگ» راه یافته بود. در بسیاری از این نقاشی‌ها، مانند نقاشی‌هایی که موضوعشان دیدار «سه سوار زنده و سه مرده»^۵ است، اسکلت‌ها از تابوت‌ها برخاسته‌اند و به زنده‌ها هشدار می‌دهند که آنچه می‌بینند فرجام آن‌هاست. ترس از مرگ، که یکی از بنیادی‌ترین باورهای قرون وسطی است، با ترسیم بدن‌های زوال‌یافته، مستقیماً عبارت Memento mori را تشدید می‌کرد. مرده‌ها مرگ را یادآوری می‌کنند و برای ترسیم هولناکی آن از بدن‌های پوسیده خود مایه می‌گذارند. اما بخش بزرگی از این آثار، مانند دیوارنگاره‌های کلیسای تبی و سنت اندرو و همچنین آن دسته از آثار که موضوع محبوب رقص

1. John Lydgate 2. Bury St. Edmunds 3. *La Danse Macabre*
4. Church of St. Andrew in Norwich 5. 3 Quick and 3 Dead

مرگ^۱ را انتخاب کرده بودند، چیزی بیشتر از جانبخشی به مرده‌های پوسیده را در خود دارند. اسکلت در این آثار دیگر مرده‌ای برخاسته از تابوت نیست، بلکه به شمایی برای تجسم بخشیدن به خود مفهوم مرگ تبدیل می‌شود؛ استعاره‌ای تجسمی برای رؤیت‌پذیر کردن مفهومی که از مرزهای زندگی عبور کرده و در آن حاضر شده است. در رقص مرگ، چه در چوب‌تراشه‌های^۲ هایدلبرگ و چه در آثار مشهوری نظیر مجموعه کارهای برنت نوتک،^۳ مرگ در هیئت یک اسکلت یا جسد پوسیده پیشاهنگ گروهی از محکومان است که پشت سر مرگ به رقص درآمده‌اند. در این جا واژه رقص می‌تواند بلافاصله در منطق طاعون درک شود؛ مجموعه‌ای از حرکات غیرارادی و دیوانه‌وار که ناشی از مسمومیت عصبی-عضلانی و بی‌اختیار شدن بدن طاعونیان است (Karen 2013 and DesOrmeaux 2007). طاعون بدن‌ها را از کنترل خارج می‌کند و کنترل نهایی آن‌ها را به دست مرگ می‌سپارد. حتی اگر پیوند بی‌اختیاری بدن در طاعون و رقص صرفاً انگیزه‌ای اولیه برای خلق نگاره‌های رقص مرگ باشد و این انگیزه به تدریج تأکیدش بر این پیوند را به نفع نوعی زیباشناسی نمادین از دست داده باشد، همچنان فرمانروایی مرگ بر بدن مردگان ایده‌ای نیرومند برای تفسیر واژه رقص باقی می‌ماند.

پلان مشهوری در سکانس پایانی مهر هفتم وجود دارد، که آشکارا مرتبط با همین دیوارنگاره‌های رقص مرگ است. شوالیه و همراهان او در دورنمایی ضدنور و در صفی رقصان به دنبال مرگ راه افتاده‌اند و از فراز یک تپه به سوی مکان نامعلومی در حرکت‌اند که فیلم علاقه‌ای به صحبت درباره آن ندارد. مرگ پیشاپیش صف مردگان می‌رقصاند و می‌برد. این نما قرینه تمام نماها و صحنه‌هایی است که مرگ در زندگی با شوالیه زنده دیدار کرده است. این نمای مرگ است. نمایی برای توصیف وضعیتی که

مرگ حاکم مطلق است. پیش از این نما و در تمام نماهای پیشین، این مرگ است که به جهان زندگی نفوذ می‌کند ولی در این نما زندگی و زنده‌ها هستند که به جهان مرگ وارد شده‌اند. مرده‌ها همچنان در حرکت‌اند اما «حرکت» بخشی از زندگی است. ما در این‌جا با طرح کاملی از درونماندگاری^۱ روبه‌رویم. مرگ درونماندگار زندگی است. مرزهای مرگ در مرزهای زندگی فرو ریخته است. در این‌جا آنچه زندگی را از مرگ متمایز می‌کند تفاوتی درون زندگی و در نسبت‌های زندگی است. تفاوت جهان مرگ و جهان زندگی فقط در تفاوت ژست‌هاست. شوالیه ژست اندیشمند، پرسشگر، و مردد خود را از دست داده و ژست رقصنده را گرفته است. همان‌گونه که یونس^۲ از ژست کلبی، خشمگین و ناسازگار خود به ژست رقصنده درآمده است. مرگ و زندگی دیگر دو مفهوم متضاد نیستند که یکی با نفی دیگری معنادار شود. آن‌ها صرفاً وضعیت‌های متفاوت ژست‌اند. بدن‌های متحرکی که در جهان مرگ با نوعی برنامه‌ریزی جدید حرکت می‌کنند؛ نوعی تغییر کاربری نرم‌افزاری که ژست‌ها را با یک سویچ روحانی تغییر داده است. از روح زندگی به روح مرگ، و هر دوی این روح‌ها ساکن بدن‌های متحرکی شده‌اند که در دو سطح متفاوت زندگی قرار دارند. مرگ در فیلم برگمان فقط یک مرگ محض و وابسته به یک افسردگی اجتناب‌ناپذیر اومانستی نیست. این مرگی نیست که تمام پرسش‌های شوالیه را بی‌پاسخ بگذارد، بلکه مرگی است که همه این پرسش‌ها را از موضوعیت خارج می‌کند، چرا که وضعیت پس از مرگ در فیلم برگمان وضعیت رقص ابدی است. جایی که شوالیه اندیشنده به شوالیه رقصنده تبدیل می‌شود. جایی که همه نظام‌های منطقی و تودرتوهای عقلانی به تعلیق درمی‌آیند و حرکات بدنی

1. immanence

۲. Jöns: ملازم شوالیه با بازی گونار بیورنستراند (Gunnar Björnstrand).

کاتوره‌ای، بی‌قید و سازمان‌نیافته، در فقدان هر نوع پرسشی، جای آن را می‌گیرند. نمایی که برگمان از رقص مرگ و مرده‌ها گرفته است همچنان درون مرزهای زندگی است. آن‌ها حرکت می‌کنند، ساز می‌زنند و دست‌های یکدیگر را گرفته‌اند. اما آیا این نما صرفاً نمونه‌ای دیگر از همان دیوارنگاره‌ها و سروده‌ها و شمایل‌هایی است که در پی تجسد نمادین مرگ بودند؟

این نما در فیلم زاویه دید یکی از شخصیت‌های فیلم به نام یوف^۱ است؛ بازیگری دوره‌گرد که همراه همسر و فرزندش، تحت نظارت یک کارگردان نمایش‌های سیار، در شهرها و روستاهای بین راه، کمدی‌های سطح پایین اجرا می‌کند. یوف خیالبافی هیپروتی است. کسی که اطمینان دارد پسر بچه‌اش روزی شعبده‌باز بزرگی می‌شود و می‌تواند توپی را در هوا معلق نگه دارد. اما او گرانیگاه فیلم برگمان است؛ نقطه تعادل و تعدیل نیروهای فرساینده‌ای که در جریان بازی شطرنج میان شوالیه و مرگ متراکم شده‌اند. یک دلکک لوده که نوعی بصیرت جادویی دارد. کسی که ناگهان به نقطه‌ای خیره می‌شود، مبهوت می‌شود و با چشمانی پر از اشتیاق باکره عذرا را می‌بیند که پسر خدا را به گردش صبحگاهی آورده است. یوف هرگز به مرگ فکر نمی‌کند، پرسش‌های پیچیده ندارد اما می‌تواند با روان‌پریشی معصومانه خود مفاهیم را احضار و رؤیت‌پذیر کند.

طرح مهر هفتم، پیش از آن‌که به فیلم تبدیل شود، در تئاتر مدرسه مالمو به ذهن برگمان رسیده بود. او نمایشنامه‌ای پر از تک‌گویی به نام چوب‌نگاره^۲ نوشته بود که بازیگران آماتور مدرسه آن را به صحنه بردند. یکی از چندین تفاوت مهم آن نمایش با فیلم مهر هفتم این بود که در نمایش مالمو شخصیت یوف وجود نداشت (بیورکمان ۱۳۷۷، ۱۵۱). شوالیه و

۱. Jof با بازی نیلز پوپه (Nils Poppe).

مرگ بدون هیچ ناظرِ درون‌متنی‌ای در کشاکش بودند. اما حضور یوف در فیلم، با ایجاد یک زاویه دید جدید، وزنه مؤثری برای تنظیم روابطِ درون‌متنی پدید می‌آورد و همچنین به امکانی برای بازتولید نوع متفاوتی از رابطه میان تماشاگران و فیلم تبدیل می‌شود. این زاویه دیدی است که به یک میانجی برای پیوند دو جهان تبدیل می‌شود. یوف در ابتدای فیلم شخصیتی حاشیه‌ای است، شخصیتی فرعی و بانمک که در جریان کشمکش نفسگیر شوالیه و مرگ آنراکت‌های مفرح ایجاد می‌کند. شوالیه و مرگ سیاهپوش در کانون توجه روایت هستند و از همان آغاز تماشاگران را برای یافتن نسبت‌های روایی و کنش‌های مورد انتظار تشویق می‌کنند. تماشاگران با نخستین نماهای فیلم به جهان دونفره شوالیه و مرگ سیاهپوش وارد می‌شوند و آن را در منطق قراردادی روایت درک می‌کنند. از سوی دیگر، تماشاگران مشکل‌چندانی با ادراک مکان-زمان واقعی فیلم در عصر طاعون ندارند، یعنی همان جهانی که همسر یوف، کشیش، سارق، کارگردان نمایش، نقاش کلیسا و همه شخصیت‌های دیگر فیلم در آن قرار دارند. همه این شخصیت‌ها یا در مواجهه با مرگ سیاهپوش قرار نمی‌گیرند و می‌توانند در این جهان واقعی بمانند یا در نهایت در منطق روایی فیلم وارد معادله شوالیه و مرگ سیاهپوش می‌شوند (صحنه روبه‌رو شدن با مرگ سیاهپوش در قلعه). به این ترتیب دو جهان ملموس – یکی جهان شوالیه و مرگ که در منطق روایت توجیه می‌شود و دیگری مکان-زمان قصه فیلم که در منطق بازنمایی تاریخی باورپذیر است – به سرعت شکل می‌گیرند. اما فقط یوف است که از این هر دو جهان می‌گریزد. از یک سو فانتزی‌های او بیش از آن است که در منطق جهان واقعی توجیه‌پذیر باشد. همه آنچه او در خیالات خود می‌بیند به عنوان نماهای ذهنی خارج از روایت و در نتیجه خارج از حساسیت‌های دراماتیک تماشاگران قرار می‌گیرند، و از سوی دیگر او هرگز با مرگ

سیاهپوش رو به رو نمی‌شود اما، برخلاف همهٔ کسانی که از این مواجهه محروم‌اند، او تنها کسی است که می‌تواند مرگ سیاهپوش را ببیند و از این طریق به یک ناظر استثنایی تبدیل می‌شود. صحنه‌ای که یوف، در اوایل فیلم، مریم عذرا و مسیح را می‌بیند به سرعت از دید تماشاگران به مثابهٔ نمایی ذهنی تفسیر می‌شود. نمایی که نه در جهان واقعی فیلم توجیه‌پذیر است و نه ارتباطی با محور اصلی روایت دارد. نمایی جداافتاده و پرت که بلافاصله زاویهٔ دید یوف را به عنوان زاویهٔ دید ذهنی و منحصر به او، که با نوعی ساده‌لوحی بیمارگون همراه است، از روایت خارج می‌کند. کانون‌های این زاویهٔ دید به سادگی تصاویر خیالپردازانه و رؤیاگونهٔ یوف تفسیر می‌شوند. منطبق این تفسیر بیش از اندازه آشناست؛ یوف خیالبافی می‌کند. پس او صرفاً می‌تواند وقعه‌ای کمیک در روایت اصلی فیلم و زنگ تفریحی در جهان واقعی فیلم باشد. یوف تا این‌جا آدم مسخره‌ای است که زاویهٔ دید تفننی‌ای را با خود وارد فیلم کرده است، اما در اواسط فیلم، در صحنه‌ای که او در جنگل کنار همسرش لم داده است و ناگهان شوالیه و مرگ سیاهپوش را در حال بازی شطرنج می‌بیند، ورق برمی‌گردد. آنچه او می‌بیند دیگر نمایی ذهنی و انحصاری و بخشی از رؤیاپردازی‌های او نیست، او در حال دیدن چیزی است که روایت فیلم آن را تأیید می‌کند. این همان صحنه‌ای است که به زاویهٔ دید یوف مشروعیت می‌دهد و یوف را از همهٔ سبکسری‌هایی که تا این‌جا متوجه او بوده است تبرئه می‌کند. این لحظه‌ای تعیین‌کننده در فیلم برگمان است. لحظه‌ای که در آن زاویهٔ دید یوف به زاویهٔ دید تماشاگران پیوند می‌خورد و درون روایت قرار می‌گیرد. لحظه‌ای که تماشاگران ناچارند به زاویهٔ دید یک آدم مسخره – همان صفتی که برگمان در مصاحبه با بیورکمان به او نسبت داده است – بپیوندند. پلان رقص مرگ اوج توانایی‌های یوف و بهترین زمان برای یافتن دومین شباهت تماشاگران و یوف است. یوف و تماشاگران تنها کسانی

هستند که قادرند لحظه پس از مرگ را ببینند. آن‌ها تنها کسانی هستند که مستقیماً با مرگ سیاهپوش روبه‌رو نشده‌اند، اما توانسته‌اند او را ببینند. تماشاگران از ابتدا ناظر روایت فیلم بوده‌اند و یوف نیز با تأخیری هوشمندانه از میانه‌های فیلم به آن‌ها پیوسته است. اکنون تماشاگران به زاویه دیدی پیوسته‌اند که در ابتدای فیلم آن را خارج از روایت گذاشته بودند. نمای رقص مرگ نمایی است که یوف می‌بیند، و البته نمایی که تماشاگران نیز ناچارند آن را از زاویه دید یوف ببینند. مالخولیای یوف به تماشاگران نیز سرایت کرده است. این نما درست به واسطه همان منطقی درک می‌شود که پیش‌تر فانتزی‌های تصویری یوف را می‌ساخت. نمایی که درست مشابه نمای پیشین مریم و مسیح است اما این بار با روایت فیلم تأیید شده است. می‌توان این روند را وارونه کرد؛ تماشاگران با شروع فیلم پیشاپیش در همان جهانی قرار دارند که جهان یوف است اما آن‌ها فقط زمانی به آن پی می‌برند که زاویه دید یوف و جهان یوف وارد روایت می‌شود. جهانی که در آن هر مفهومی می‌تواند به امری رؤیت‌پذیر تبدیل شود. در صحنه پایانی فیلم، مکانی که یوف در آن ایستاده است و به رقص مرگ نگاه می‌کند، هنوز در اختیار زندگی است. مکانی امن در جهان زندگی که زاویه دیدی برای دیدن جهان مرگ مهیا کرده است.

یوف شهوت دیدن دارد. نه فقط دیدن هر آنچه دیدنی است بلکه دیدن هر آنچه امکان دیدنی شدن دارد، هر آنچه می‌تواند رؤیت‌پذیر باشد، حتی ایده رقص مرگ. نمایی که یوف از رقص مردگان می‌بیند به سادگی می‌تواند نوعی توهم تصویری باشد که ذهن خیالباف و تصویرساز یوف ساخته است. یک image که محصول imagination در عام‌ترین معنای آن است. این دو تصویر یعنی تصویر جهان واقعی و تصویر ذهنی در دوگانه‌انگاری متداولی که بخشی جدانشدنی از فهم متعارف است با یک اختلاف سطح معنادار از هم تفکیک می‌شوند.

تصویر واقعی همواره «آن‌جا» است اما تصویر ذهنی «این‌جا» در درون است؛ همان تفاوتی که میان جهان ابژکتیو و برساخته‌های سوپژکتیو نیز فرض می‌شود؛ هر دو تصویر وجود دارند، اما در دو سطح وجودی متفاوت. تصویرهای جهان خودایستا، انضمامی، بی‌تردید و به شکلی همگانی رؤیت‌پذیرند و همواره تصویرهایی فرض می‌شوند که بیرون از مداخله‌های ذهن ایستاده‌اند و بنابراین شایستهٔ عنوان واقعی هستند. اما تصاویر ذهنی، چه روگرفتی مستقیم چه ترکیبی ناهمگون و چه سرهم‌بندی مالیخولیایی از تصویرهای جهان بیرون باشند، نه فقط اعتمادناپذیرتر و بی‌ثبات‌تر از آن‌اند که تصویرهایی واقعی باشند بلکه حتی بعید است بتوانند تصویر باشند. آن‌ها بیش از آن‌که متعلق به جهان واقعی تصویر باشند، به یک جهان انتزاعی، همان جهانی که مأوای مفاهیم است، تعلق دارند. و عجیب نیست که تاریخ فلسفه همواره برای پیوند زدن مفاهیم و تصویرهای ذهنی و سوسه شده است. این پیوند دست‌کم از زمانی که ارسطو اعلام کرد، «هیچ تفکری بدون تصویرهای ذهنی ممکن نیست»،^۱ جدی گرفته شد و به‌ویژه در عصر پساروشنگری به استخراج‌الگویی جامع برای سنتز مفاهیم انتزاعی منجر شد. بر مبنای شکل ساده‌شدهٔ این الگو، تصویرهای جهان تصویرهای ذهنی را شکل می‌دهند و تصویرهای ذهنی مفاهیم را می‌سازند. به این ترتیب فاصلهٔ واقعیت انضمامی تصویرها تا انتزاع زبانی مفاهیم با حرکت از جهان واقعی به یک

۱. ارسطو این تصاویر را فانتاسماتا (phantasmata) می‌نامد و، اگرچه تعریف او از این واژه میان تصاویر بازتابی و محصولات هنری تا نمودها و فرآورده‌های ذهنی در نوسان است، قطعات صریحی که در کتاب دربارهٔ نفس (*De anima*) وجود دارد تعریف فانتاسما به مثابهٔ تصویر ذهنی را موجه می‌کند: از آن جمله در *De Anima* 431a 15-20 & 432a 8-12. برای مطالعهٔ بیشتر نگاه کنید به:

Thomas, Nigel J. T., "Mental Imagery", in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2017 Edition), edited by Edward N. Zalta [last access November 2016].

جهان انتزاعی پیموده می‌شود. در این حرکت آنچه در جهان وجود دارد راهی به سوی جهان ذهن می‌یابد و در آن‌جا می‌تواند در زیست انتزاعی جرح و تعدیل شود، تغییر یابد و نسبت‌های جدیدی بپذیرد. اما این حرکت همواره حرکتی یکطرفه است. فقط تصویرهای جهان واقعی می‌توانند به جهان انتزاعی تصویرهای ذهنی و مفاهیم نفوذ کنند. ظاهراً مفهوماً و تصویرهای ذهن راهی به جهان واقعی ندارند. آن‌ها صرفاً می‌توانند در عملی نمادین مانند آنچه در دیوارنگاره‌ها و شمایل‌های رقص مرگ به ثمر رسیده است «بازنمایی» شوند. همان نوع آشنا از بازنمایی که از طرف فاعل انسانی با ترجمه تصویرها و مفاهیم ذهنی به خط‌ها و رنگ‌ها و فیگورها انجام می‌شود. اما محصولات تصویری این بازنمایی، که غالباً زیر عنوان محصولات هنری طبقه‌بندی می‌شوند، هرگز تصویرهایی هم‌رتبه با تصویرهای واقعی جهان نیستند. آن‌ها چه از جانب انواع افلاطون‌گرایی‌ها تحقیر شوند و چه از سوی انواع رمانتیک‌مآبی‌ها ستایش شوند همواره تصویرهایی بیگانه با جهان خواهند ماند. تصویرهایی خاموش که تفاوت هستی‌شناختی خود را مانند نشانی نازدودنی بر پیشانی دارند. همین تفاوت است که همواره جهان بازنمایی‌ها را با یک فاصله هستی‌شناختی از جهان واقعی جدا می‌کند. نه فقط بازنمایی نقاشانه رقص مرگ بلکه حتی بازنمایی نقاشانه یک درخت معمولی نیز فقط در منطق این فاصله معنا دارد. تصویر نقاشانه یک درخت هرگز در بعد هستی‌شناختی خود هم‌پایگان با تصویرهای ادراکی در جهان واقعی نیست. این صورت دیگری از دوگانه‌انگاری است که این بار با تولید دو جهان، جهان نمایش و جهان بازنمایش، سر برمی‌آورد.

در هم شکستن این دوگانه‌انگاری نیازمند جهانی است که همه تصویرها را در یک پایگان هستی‌شناختی قرار دهد، جهانی همچون جهان مسیحی که، پس از تشخیص ناتوانی «کلمه» در نجات‌بخشی، از

شاهراه تجسد کلمه را به جسمی در میان جسم‌های دیگر تبدیل کرد. مسیحیت برای رسیدن به این طرح درونماندگار آخرین سنگر انتزاعی و روحانی خود، یعنی کلمهٔ خداوند، را نیز به نفع امر رؤیت‌پذیر قربانی کرد تا دست‌نیافتنی‌ترین امر رؤیت‌ناپذیر نیز بدنی مانند بدن‌های دیگر و تصویری همچون تصویرهای دیگر جهان باشد. این هرگز به آن معنا نیست که مسیحیت جهان روحانی را که همچنان با پدر و روح‌القدس مقاومت می‌کرد کنار گذاشت، بلکه اهمیت آن در این است که یک مابازای جسمانی از ملکوت خداوند، به منزلهٔ نمایه‌ای که رد خداوند را در خود داشت، به جهان خاکی آورد. این معادل جسمانی چیزی به جهان خاکی می‌داد که در مؤمنانه‌ترین تصویرهای ذهنی ساکنان زمین پیدا می‌شد. به این ترتیب، بندبازی مسیحی در پرتگاه شرک مسیر بازگشت را می‌گشاید. مسیری که از تصویر ذهنی و مفهوم خداوند به جسم و بدن خداوند منتهی می‌شود. اما این جهان درونماندگار، که توانایی هم‌پایگان کردن تصویرهای ذهنی و تصویرهای جهان را دارد، در جبههٔ غیرالهیاتی چگونه به دست می‌آید؟ ظاهراً همهٔ امیدها به سینماست.

سینما نیز با تأخیری دوهزارساله رسالت مسیحیت برای تولید جهانی از تصویرهای هم‌پایگان را به عهده گرفت. آنچه سینما را به مسیحیت نزدیک می‌کرد حذف هرگونه منطق بازنمایانه بود. همان‌طور که مسیحیت برای رسیدن به جهانی دیگر، جهانی در حد فاصل جهان روحانی محض و جهان جسمانی محض، قانع به تصویر بازنمایانهٔ خداوند در شمایل‌ها و قراردادهای جهان جسمانی نبود و جهانی پی‌ریزی کرد که با حضور جسم خداوند هر دو جهان روحانی و جسمانی را بدون گرفتار شدن در قراردادهای بازنمایی در خود داشته باشد، سینما نیز بنا داشت جهان خود را بنا کند. جهانی که همزمان هم تصویرهای جهان واقعی و هم تمام آنچه را در مقابل تصویر شدن مقاومت می‌کرد در خود داشته باشد.

اگر مسیحیت برای تولید جهان خود بایست به خلق گونه‌ای جدید به نام خدا-انسان دست می‌زد که با تصعید روح به جسم و تبخیر جسم تا سرحدات روح شکل می‌گرفت، سینما نیز به خلق تصویری جدید دست زد: تصویر سینماتوگرافیک، تصویری که با تبخیر جهان و تصعید ذهن به دست می‌آمد. تصویری که سینما از اشیای جهان نشان می‌داد نوعی قرارداد انسانی برای ارجاع به واقعیت جهان نبود، بلکه خود واقعیت جهان بود که در تصویربودگی ناب خود آشکار می‌شد. تصویر سینماتوگرافیک درخت هرگز تصویری نبود که با قراردادهای بازنمایی به دست آمده باشد. این خود درخت بود که تصویر خود را به سینما داده بود. از سوی دیگر هر آنچه در جهان واقعی از تصویر شدن سر باز می‌زد می‌توانست خود را به پایگان همین تصویر برساند.

با تصویر سینماتوگرافیک هر چیزی می‌توانست تصویری از تصویرهای جهان باشد و تفکیک تصویرهای ذهنی از تصویرهای واقعی از موضوعیت خارج می‌شد. نمای رقص مرگ در فیلم برگمان، از این نظر که یک تصویر است، هیچ تفاوتی با دیگر تصویرهای فیلم ندارد. زمانی که این تصویر مانند تصویرهای دیگر روی پرده می‌افتد، به اندازه همه تصویرهای دیگر فیلم رؤیت‌پذیر و به همان اندازه واقعی است. این نما از حیث هستی‌شناختی هرگز نمی‌تواند نوعی توهم تصویری باشد. در این جا اعتمادی که سینما از صداقت افراطی خود در نمایش واقعیت به دست آورده است به نمای رقص مرگ نیز تعمیم می‌یابد. نمای رقص مرگ همان تصویری است که جهان واقعی امکان تصویر بودن را از آن گرفته است. سینما در این جا همان آپاراتوس نجات‌بخشی است که رقص مرگ را به هستی می‌آورد. همان هستی‌ای که تصویرهای واقعی جهان نیز بدون آن که واقعیتشان انکار شود به آن تن داده‌اند.

آنچه در این جا اهمیت دارد فروریختن همه سلسله‌مراتبی است که