Representing the death and resurrection of the male protagonist in the classic Hollywood film "Ben-Hur" (1959, William Wyler) based on the theories of Robert Bly (Jungian analytical psychologist)[1]

Abstract

Mythological critic, as one of the considered approaches to film critic, explores in hidden motives and images of narrative and visual structure of films, which related to myths. Our purpose from the word "Myth" is not limited by its literal meaning, as "the narrations which concentrate on "divine sources"", but also in a Jungian concept, implies any archetypes that manifest and express themselves in legends or folks, of course in the collective unconscious. Anyway, focusing on mythologists and Jungian analytical psychologists theories, whose efforts in topics about myth, religion and psyche made a connection between human collective heritage and cultural-ritual products, will gain double importance. Carl Gustav Jung had proved that this collective heritage (myths, rites, symbols and art products) has an undeniable effect in human psyche's growing and prosperity; so it should not be ignored, as by positivistic and Freudian thinking. This research tries to illuminate the male hero's "Initiation" and "Resurrection" in an iconic epic of classic Hollywood cinema, with a descriptive-analytical approach and qualitative method. In the other word, this research explains the male hero's ascension from crudity to maturity and "individuality" in Carl Gustav Jung thought, based on Robert Bly (Jungian mythologist and psychologist) theories. We will understand that this "Resurrection" in our case study, happens in an external level (epic-heroic) and an internal level (mystic), following Christian myths and believes. Both of them perform their own particular functions.The external resurrection is naturally related to "external" issues and dramas, such as battle, survive and trying to defeat a "real" enemy in the external "real" world, in our particular case. But in the other side, the internal resurrection is about the male protagonist's challenges in his own "internal" war with emotions and mental forces. So he would have some problems with his faith, lifestyle or his old worldview. In internal mystic resurrection, the enemy is not a clear "materialistic" object in the outworld; but a hidden vague existence in his stormy spirit which is represented by wrath, violence, doubt and other shadows. In this dramatic situation, "Resurrection" is related to Christian salvation and redemption. The male hero dies and will be reborn, with a new worldview, life-world and lifestyle, as he moves from crudity to maturity; he is "initiated" to a higher level of spirituality. In our case, this mental journey occurs by Christian faith and Jesus Christ's life and destiny, as a divine ancestry for the hero character. However, Robert Bly and Jungian ideas will give us some criterion literature, motives and archetypes which can help to understand this initiation and resurrection process better. Jung psychology uses archetypes in order to understand the ancient structure of psyche deeper; from this perspective, this structure is not important for its true or fictional content; but for its "psychological" effect and function. Also, Bly's researches on modern man's psychological issues, will give us a dramatic pattern with eight levels which describes initiation and resurrection of the male protagonist to access to a self-conscious. This pattern will be analyzed on our case study.

[1] This article is extracted from the first author's master thesis, entitled: "Representing the death and resurrection of the male protagonist in three classic Hollywood evangelical films in the 50s and 60s based on the theories of Robert Bly (Jungian analytical psychologist)" under the supervision of the second author at the Tarbiat Modares University.

Keywords:
Ben Hur (1959), Carl Gustav Jung, Classic Hollywood Cinema, Death and Resurrection, Initiation, Robert Bly

آماده انتشار هنرهای زیبا

بازنمایی مرگ و رستاخیز قهرمان مرد در فیلم کلاسیک هالیوودی «بن هور» (۱۹۵۹، ویلیام وایلر) بر اساس نظریات رابرت بلای (روان‌شناس تحلیلی یونگی)[۱]

چکیده

نقد اسطوره‌شناختی به‌عنوان یکی از رویکردهای التفات شده نقد فیلم، جویای کنکاش در بن‌مایه‌های نهفته در ساختار روایی و بصری فیلم است که به‌نوعی از انواع به اسطوره‌ها مربوط شده است. منظور از اسطوره، نه صرفاً معنای لفظی آن به‌مثابه روایت‌هایی که به «سرچشمه‌ها» می‌پردازند، بلکه بیش‌تر در معنایی یونگی، هر سرنمونی است که در سیمای صورت مثالی تنیده در ناخودآگاه جمعی، خود را در قالب افسانه‌ها و داستان‌های عامیانه نمایان می‌سازد. در این میان، توجه به آرای اسطوره‌شناسان و روان‌شناسان تحلیلی مکتب کارل گوستاو یونگ که با کوشش‌هایشان در زمینه اسطوره و دین و روان، پلی مابین میراث جمعی بشر با آثار فرهنگی برقرار کردند، اهمیتی مضاعف می‌یابد. این تحقیق کوشیده است تا با اتکا به روش تحقیق کیفی و نیز رویکرد توصیفی - تحلیلی، به واکاوی مفهوم «تشرف» و «رستاخیز» قهرمان مرد در یک فیلم شاخص سینمای کلاسیک هالیوودی در ژانر حماسی (اپیک) بپردازد و در پرتوی آرای رابرت بلای (اسطوره‌شناس پیرو روان‌شناس تحلیلی یونگ)، سیروسلوک قهرمان مرد را در این اثر از مرحله خامی و ناپختگی تا رسیدن به آنچه که یونگ «فرایند تفرد»اش می‌نامید، تبیین نماید. خواهیم دید که این «رستاخیز» ذیل باورها و میتوس‌های مسیحی، به ترتیب در دو سطح «برونی» (حماسی) و «درونی» (عرفانی) صورت‌گرفته است که هر یک کارکرد خود را ایفا می‌کنند.

کلمات کلیدی:

بن هور (۱۹۵۹)، تشرف، رابرت بلای، سینمای کلاسیک هالیوود، کارل گوستاو یونگ، مرگ و رستاخیز

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

[۱] مقاله حاضر برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده اول با عنوان «بازنمایی مرگ و رستاخیز قهرمان مرد در سه فیلم انجیلی هالیوود کلاسیک در دهه‌های ۵۰ و ۶۰ میلادی براساس نظریات رابرت بلای (روانشناس تحلیلی یونگی)» می‌باشد که با راهنمایی نگارنده دوم در دانشگاه تربیت مدرس ارائه شده است.

مقدمه

سینمای کلاسیک هالیوود در دهه‌های ۱۹۵۰ تا ۱۹۶۰ به تولید شماری فیلم‌های «اپیک» (حماسی) اقدام کرد که بعضی از آن‌ها ملهم از رمان‌ها و رمانس‌های تاریخی بودند و برخی نیز داستان‌های مرتبط با کتاب انجیل (عهد عتیق و عهد جدید) را به تصویر می‌کشیدند. این دومین دسته که به «فیلم‌های انجیلی» معروف شدند، تا آنجا که به بن‌مایه‌ها، کلیشه‌ها و «میتوس‌های دینی» گره می‌خوردند با استقبال گسترده تماشاگران نیز مواجه شدند. در حقیقت، اپیک‌های انجیلی در عین آنکه برای هالیوود پول‌ساز بودند، با مذاق طبقه متوسط آمریکایی در سال‌های امیدواری مذهبی پساجنگ سازگار بودند و به‌موازات گسترش جنگ سرد با ابرقدرت شرقی مدعی بی‌خدایی، عملاً آن‌ها را از حیث ایدئولوژیک برای رویارویی با «بلوک شرق» آماده می‌کردند؛ بدین ترتیب که مخاطب آن روز آمریکایی با همذات‌پنداری با شخصیت‌های این آثار گذشته تاریخی را در زمان حال بازتولید می‌کرد و خود را در تقابل با یک «دیگری» به نام کمونیست‌های روسی می‌فهمید؛ لذا جهان سرمایه‌داری دین‌دار از نظر عاطفی برای مواجهه با دشمن بی‌ایمان از طریق «میتوس‌های دینی» مسلح و مجهز می‌شد. از سویی دیگر، این فیلم‌ها با بهره‌وری از جدیدترین فناوری‌های سینما به رقابت با رسانه نوظهور خانگی به نام تلویزیون می‌شتافتند که بر آن بود تا تماشاگران سینما را از طریق مشاهده برنامه‌های خود خانه‌نشین کند؛ بنابراین، اپیک‌های هالیوودی به‌ویژه در ابعاد پرده عریض و جذابیت بصری فیلم رنگی و نمایش ستارگان زیبای مرد و زن، به‌ویژه فیلم‌های انجیلی که تلویزیون توانایی رقابت با آن را نداشت، ضمن آنکه نوعی ابراز وجود از جانب آپاراتوس سینمایی و امکانات انحصاری آن محسوب می‌شدند، گونه‌ای قدرت‌نمایی ایدئولوژیک هم بودند به این معنا که «جهان سرمایه‌داری هر عیبی که داشته باشد دست‌کم به خدا باورمند است»؛ لذا این دیدگاه پیش از هر چیز، واکنشی به مسائل زمانه بود.

به باور برخی از اسطوره‌شناسان رسانه‌های هنری قرن بیستم میلادی آینه تمایلات سنتی فروخفته بشر مدرن محسوب می‌شدند؛ گذشته از نقاشی، موسیقی یا ادبیات مدرن، این هنر سینما بود که چه در مضمون و چه در ساختار، سیمایی اساطیری را ترسیم می‌کرد. به‌عبارت‌دیگر، مخاطب قرن بیستمی در فیلم‌های سینمایی تصاویر و نمادهایی را می‌دید که خودآگاه مدرن برای چند سده در ناخودآگاه جمعی دفنشان کرده بود. در این میان، استقبال گسترده از فیلم‌های حماسی یا اپیک‌های انجیلی هالیوود، بی‌تردید افشاگر نوعی گرایش پنهان به عالم اساطیر به شمار می‌رفت؛ زیرا این فیلم‌ها جهانی مؤمنانه را که سرشار از افسون و معجزات الهی بود به تصویر می‌کشیدند که در پیوند با درون‌مایه‌ها و نقش‌مایه‌های کهن‌سال مذهبی و نیز با فولکلورها، افسانه‌ها و رمانس‌های قدیمی، برای مخاطبان قرن بیستمی دلنشین، مرهم و حتی تخدیرکننده بود و از طرفی، نشان از عکس‌العمل به وقایع روز داشت.

در پاره‌ای از این فیلم‌ها که مرتبط با میتوس‌های کتاب مقدس بودند، قهرمان مرد شخصیتی حاشیه‌ای، لیکن بنا به جهان فیلمیک اثر فردی محوری بود که تماشاگر روایتی از تحول و دگردیسی او را به‌موازات حوادث مذکور در جهان دینی مشاهده می‌کرد؛ بدین نحو که قهرمان دستخوش وقایعی می‌گردید که زندگی و اندیشه‌اش را زیرورو می‌ساخت و این‌همه در حالی رخ می‌داد که زندگی و تصلیب عیسی مسیح (ع) در تشرف الهی او جریان داشت، یا آنکه اساساً داستان پس از ماجرای مرگ و رستاخیز او در صدر مسیحیت می‌گذشت. وجه اشتراک این که قهرمان فیلم‌ها رستگار می‌شد و این رستگاری میسر نبود مگر از رهگذر پیوند با کهن‌الگو و نیای اساطیری مرگ و رستاخیز که در شمایل عیسی مسیح امکان‌پذیر می‌شد؛ همان‌سان که او برای رستگاری بشر مصلوب می‌شد و سپس رستاخیز می‌یافت، قهرمان مرد این فیلم‌ها نیز با پشت سر نهادن رنج‌ها و سختی‌هایی جسماً و روحاً رستاخیز می‌یافت و در پرتوی اندیشه‌ای مسیحی از نو زاده می‌شد؛ به دیگر سخن، به فیض مسیحی شدن «تشرف» می‌یافت. اما منازل آیینی تشرف بیانگر آن بود که برای تولد، ابتدا باید مرد و سپس از معبر رنج و ریاضت به حیات جدید «پاگشا» شد که مرتبه وجودی والاتری محسوب می‌شد. این ریاضت، با طی نوعی الگوی قهرمانی محقق می‌گردید که مطابق آن، قهرمان مرد از ناپختگی به پختگی می‌رسید و نسبت وجودی‌اش با عالم پیرامون خویش دگرگون می‌شد.

در این تحقیق قصد بر این است که سیر مرگ و رستاخیز (تشرف) قهرمان مرد در یکی از مهم‌ترین اپیک‌های انجیلی سینمای کلاسیک هالیوود به نام «*بن هور*» (۱۹۵۹)، بر اساس آرای رابرت بلای (روان‌شناس یونگی) تبیین و تحلیل شود؛ بنابراین، پرسش‌های مقاله چنین مطرح شده است:

۱. تشرف (مرگ و رستاخیز) در جهان اسطوره چه کاربستی دارد؟

۲. با توجه به اینکه فیلم برگزیده از میتوس‌های مسیحی و رمانس‌های دوره تاریخی مربوط به آن وام‌گرفته شده است، تشرف از نظر مسیحیت چه معنایی دارد و نسبت آن با رستگاری چیست؟

۳. قهرمان این فیلم به چه طریق از الگوی فردیت یونگی و «مرگ و رستاخیز» در سفر قهرمان طبق نظریات رابرت بلای پیروی کرده است؟

روش تحقیق

در این مقاله از طریق مشاهده فیلم و رجوع به منابع کتابخانه‌ای، با رویکردی توصیفی - تحلیلی به مطالعه و بررسی بن‌مایه کلیدی «مرگ و رستاخیز» قهرمان مرد در فیلم یادشده پرداخته خواهد شد. همچنین، ازآنجاکه ما با تبیین چیستی و چگونگی یک اثر هنری سروکار داریم، روش تحقیق ما هم ناگزیر کیفی خواهد بود. رویکرد توصیفی - تحلیلی به ما کمک می‌کند تا در عین دستیابی به مختصاتی مطلوب از شخصیت قهرمان، پیشینه‌اش و روایت‌شناسی فیلم، به درک درستی از زیر متن آن برسیم. وانگهی، رهیافت پدیدارشناسانه یاری‌مان می‌کند تا بدون گرفتاری در پیش‌داوری‌ها، از دریچه‌ای توصیفی به فیلم نزدیک شویم تا ابتدا آن را در کلیتش بفهمیم، سپس درعین‌حال در سطح بصری پیگیر ترجمان سینمایی مضامین ذکرشده، در تراز شمایل‌شناختی و ریخت‌شناختی فیلم باشیم؛ تا از این رهگذر میان روایت و تصویر نوعی پیوند برقرار شود.

لازم به ذکر است که چنانچه گفته شد، مقاله حاضر بیش‌تر بر قسمی رویکرد «اسطوره‌ای» به فیلم موردبحث تکیه دارد و در همین امتداد است که از آرا روان‌شناسی یونگی مدد می‌جوید. درواقع ضمن اینکه ضروری است تا به بافت تاریخی فیلم و جامعه‌شناسی آن در برهه زمانی موردنظر توجه شود، این تحقیق تمرکز عمده‌اش را بر تفسیر تماشاگر از فیلم و تجربه اول‌شخص او از اثر قرار خواهد داد؛ در غیر این صورت، رویکرد پدیدارشناسانه به تعلیق خواهد افتاد و فیلم صرفاً به حیث ایدئولوژیک یا جامعه‌شناختی‌اش فروکاست خواهد یافت. حال دراین‌بین، آرا رابرت بلای و نظریات امثال یونگ، کمبل یا الیاده، ادبیات معیاری را در اختیار ما قرار می‌دهند تا مفهوم «رستاخیز» و «تشرف» قهرمان مرد را در اثر فوق بررسی و تحلیل کنیم. ازاین‌رو، مطابق با تقسیم‌بندی نوئل کارول، نوشتار ما جایی میان «نقد» و «تفسیر» گنجانده خواهد شد. (کارول، ۱۳۹۸)

از طرفی، مراد از لفظ «بازنمایی» در این نوشتار، بر معنای آن به‌عنوان روشی در نقد ادبی یا یک ترم در نظریه انتقادی و علوم‌انسانی که از دهه شصت میلادی به بعد مرسوم شد، دلالت ندارد؛ بلکه تنها به جهت تحت‌اللفظی آن اشاره می‌کند. ما آن را همسان با واژه‌ای چون «تصویر»، «انعکاس» یا «بررسی» در نظر می‌گیریم؛ بدین مفهوم که با استمداد از آرا رابرت بلای، یک مقوله فلسفی - اساطیری چگونه در فیلم موردنظر به تصویر درآمده است.

پیشینه پژوهش

برای جستجوی تبار این نوع از پژوهش، می‌بایست در پی هر گونه تحقیقی بود که متکی بر رویکرد «اسطوره‌شناختی»، به یک اسطوره یا اثر هنری پرداخته باشد. رابرت بلای در کتاب «مرد مرد» کوشیده است تا با تکیه به اسطوره «آیرون جان»، الگوی «فردیت»‌ای، در معنای یونگی آن، برای قهرمان مرد ترسیم کند. در الگوی او، قهرمان مرد با «مرگ در منطقه امن روزمره» و «رستاخیز در غرائز خفته باستانی» است که به تکامل، شکوفایی و تفرد خواهد رسید. (بلای، ۱۴۰۱) همچنین، رابرت جانسون در

کتاب «*اسطوره جام مقدس: سفر قهرمانی مرد امروز*» کمابیش همین الگو را بر اسطوره «پارسیفال و جام مقدس» پیاده کرده است. او نیز بسان بلای، و در حکم یک روان‌شناس یونگی، جویای بن‌مایه‌های مربوط به مردانگی و فردیت در اسطوره پارسیفال است. چه در داستان شوالیه قرون‌وسطایی نیز ما با جوانی خام و نابلد و نازپرورده طرفیم که در پی سلسله وقایعی، از دنیای روزمره خارج می‌شود و پا به قلمروی ناشناخته‌ها می‌نهد تا راز جام مقدس را دریابد. باتوجه‌به اینکه اسطوره جام در قیاس با داستان بلای بیش‌تر پایه در میتوس‌های مسیحی دارد، ما حتی می‌توانستیم در تحلیل خود از این فیلم انجیلی هالیوودی، به الگوی قهرمانی جانسون استناد کنیم. (جانسون، ۱۴۰۳)

به‌علاوه، در سپهری غیر روان‌شناختی، شاهرخ مسکوب نیز در جستار بلند «*سوگ سیاوش: در مرگ و رستاخیز*» بر آن است تا مضامین «مرگ و رستاخیز» را در اسطوره «سیاوش» شاهنامه پی بگیرد. از نگاه او نیز مرگ ناعادلانه سیاوش (نماد بی‌گناهی و کسی که به‌رسم این جهان واقف نیست) و رویش استعاری درخت از خون او، و سپس امتداد منشش در آیین‌های ایرانیان، به‌مثابه آنچه که خود حاضر نیست، لیکن هماره از غیب ظاهر می‌شود و بر جهان تأثیر می‌گذارد، نمونه‌ای از اسطوره «مرگ و رستاخیز» است. هرچند مسکوب جز مواردی نادر صراحتاً از «تشرف» نام نمی‌برد، اما می‌توان تحلیلش را از مرگ و رستاخیز ذیل آیین‌های تشرف گنجاند و فهمید. (مسکوب، ۱۴۰۳)

از طرفی، محمد هاشمی در مقاله‌ای کوشیده است تا دو فیلم «*بن هور*» و «*ال سید*» را با اتکای به مؤلفه‌های ژانری و ذیل نظریه کارکردی ژانر تحلیل و بررسی کند. (هاشمی، ۱۳۹۸)

در کنار موارد فوق، باید از تلاش‌های جفری ریچاردز نام برد که در کتاب «*دنیاهای باستانی هالیوود*» کوشیده تا با طبقه‌بندی ژانری و زیر ژانری اپیک‌های کلاسیک هالیوود، اسلوب بازنمایی جهان باستان و حماسه‌های «عهدین» را در این آثار تحلیل کند. (Richards, 2008) همچنین، دِرک الی در کتاب «*فیلم اپیک: اسطوره و تاریخ*» از بافتار اساطیری اپیک‌های انجیلی و رومی - یونانی پرده برمی‌دارد و آن را با توجه به تطبیقات و حواشی تاریخ سینمایی‌شان ارزیابی می‌کند. (Elley, 2014)

یافته‌های پژوهش (مبانی نظری تحقیق)

زمینه و زمانه روان‌شناسی یونگ

عصر روشنگری به‌مثابه طلایه‌دار مدرنیته غربی، سر آن داشت تا با تاسی به‌نوعی خردگرایی مبتنی بر علم و عقل بشری، انسان را از یوغ زنجیرهایی که تاکنون بدان گرفتار بود، برهاند و از این رهگذر، او را بر جهان بیرونی (طبیعت) مسلط گرداند. در همین راستا بود که گفتمان «راسیونالیسم» (خردگرایی) مدرن، هویت خود را در تقابل با یک «دیگری» اعم از باورهای مذهبی، الهیاتی، اسطوره‌ها و افسانه‌ها تعریف کرد و به این دستاویز، مخزن عظیم روان بشری را از این میراث کهنه و باستانی زدود و آن‌ها را به اعماق تاریک این مخزن راند و در آنجا مدفون ساخت. (دورانت، ۱۳۹۹)

بااین‌وجود، از اواسط قرن نوزدهم بعد، در حاشیه سنت خردگرایی غربی، به‌تدریج افکار و جنبش‌هایی پدیدار شدند که در واکنش به پارادایم حاکم مدرنیته، توجه خود را به بخش‌های تاریک و ازیادرفته روح بشری معطوف ساختند. از بطن چنین جنبش‌هایی بود که اساساً علوم‌انسانی راهش را از علوم طبیعی جدا ساخت و کوشید تا خود را از گرایش‌های پوزیتیویستی (اثبات‌گرایانه) حاکم بر آن عصر رها سازد. (مرادی، ۱۳۹۷) رمانتیسم در هنر و فلسفه، جنبش «طوفان و تلاطم» و در تحلیل آخر، فلسفه امثال نیچه و شوپنهاور و کی‌یرکگور را می‌بایست ذیل همین خردگریزی واکنشی فهمید؛ وجه مشترک جملگی این جریان‌ها، یکی تمرکز بر قوای غیرعقلانی و بل ضد عقلانی زندگی و وجود بشری است، و دیگری اینکه تقریباً در همه آن‌ها گونه‌ای «اصالت زندگی» جای خود تفکر، تعقل و «زندگی به منزله مجموعه‌ای از تأملات انتزاعی درباره هستی» را می‌گیرد. شاید نقطه اوج این دومین رویکرد به زندگی را بتوان در فلسفه عقل‌گرایانه هگل جست که با اینکه مظهر ایده‌آلیسم آلمانی بود و خود نیز پایه‌ای در جنبش رمانتیسم داشت، لیکن با تحمیل یک

«روح» عقلانی و هدفمند به سیر تاریخ و فراسوی آن، خود را در آن متجسد می‌ساخت و سرانجام نیز به آزادی و خودآگاهی دست می‌یافت. اما مطابق با جنبش‌های عصیانگر قرن نوزدهم، زندگی کلیتی است که هرگز در تمامیتش به فهم بشر درنمی‌آید. در این حال، به قول کی‌یرکگور، زندگی دیگر یک مسئله نیست که باید «فهمیده» شود، بلکه «تجربه»‌ای است که بایستی «زیسته» گردد. اصالت «زندگی» و «تجربه» و ارجحیت «هستی» بر «اندیشه»، نزد شوپنهاور بسان «اراده حیات»، نزد نیچه همچون «اراده قدرت»، نزد کی‌یرکگور همان «خدا» و نزد امثال مارکس و فروید نیز مساوق با «نیروی طبقاتی» یا «روان ناخودآگاه» درک می‌شد. (مرادی، ۱۳۹۷)، (دورانت، ۱۳۹۹) و (بیزر، ۱۳۹۸)

جنبش روانکاوی نیز در مقام یکی از ثمرات چنین واکنش‌هایی، بر آن بود تا بشر را به‌مثابه یک «موجود ناشناخته» در نظر بگیرد و در پیچ‌وتاب آن کنکاش کند. در اندیشه فروید است که انسان نه صرفاً از جنبه خودآگاه وی که بیش‌تر با نگاه به نیروهای کور ناخودآگاهش که حتی بر شخص او نیز ناشناخته‌اند، در نظر گرفته می‌شود. بااین‌وجود، شاید بتوان گفت که فروید در تبیین خود از تاریخ و طبیعت روان بشر، دست‌کم از دیدگاه خاصی، در چهارچوب جهان‌نگری روشنگری باقی ماند و برای عقل‌گرایی آن ارزشی عملی قائل شد. روانکاوی، با کارل گوستاو یونگ بود که به «روان‌شناسی تحلیلی» رسید و بیش از فروید، کانون توجهش را بر بخش‌های مغفول‌مانده روان بشری قرارداد. یونگ با طرح نظریه «ناخودآگاه جمعی»، دامنه گرایش‌ها، انرژی‌ها و پیش‌دریافت‌های بشری را بسیار فراتر از تجارب فردی وی دانست؛ «ناخودآگاه جمعی» منبع و مخزنی سرشار از اسطوره‌ها، نمادها و رؤیاها بود که بنا به هر فرهنگ، زبان ویژه خود را می‌یافت و همچون یک میراث، به هر نسل منتقل می‌شد. یونگ مجموعه این تصویرها و نمادها را که در کنه روان بشر مستتر بودند و گونه‌ای «انرژی»، نیرو یا مظهری از مظاهر حیات را با خود حمل می‌کردند، و البته از سویی در انواع خاص طبقه‌بندی می‌شدند و در این خصوصیات با همتایانشان مشترک بودند، «کهن‌الگو» یا «سرنمون» می‌نامد. (فوردهام، ۱۳۹۸)، (یونگ، ۱۳۹۸) و (هالیس، ۱۴۰۲)

در چنین چشم‌اندازی است که «دین» در روان‌شناسی یونگ که خود آن را روان‌شناسی «ژرفا» یا «اعماق» می‌داند، به خود معنی می‌گیرد. یونگ برخلاف فروید که نگاهی تکامل‌باورانه و اثبات‌گرایانه به طرح و تکوین دین داشت و تا حدی از پیش‌فرض‌های زیست‌شناسی و انسان‌شناسی معاصرش نشئت می‌گرفت، دین را بخش مهمی از روان بشر می‌داند که در تحقق و شکوفایی آنچه که او فرایند «فردیت» یا «تفرد»اش می‌نامد، نقشی بسزا دارد. «فردیت» از نظرگاه یونگ همان «جمع اضداد»، و به وحدت و تمامیت رساندن کلیه قوای روح بشری است که در طی آن انسان به پختگی و وقوع همه ظرفیت‌هایش توأمان می‌رسد. در این بافتار، دین از طریق فردیت «خویشتن» انسان را به فعلیت می‌رساند. «خویشتن» مرز میان خودآگاه و ناخودآگاه، و درحقیقت تمامیت میان آن دو، و در تحلیل آخر، عمیق‌ترین هسته مرکزی روان و همان مقصد و مقصود فرایند فردیت است. ریشه و خاستگاه دین نیست که از دید یونگ شایان توجه است؛ بلکه نفس وجود آن و تأثیرگذاری‌اش بر روان بشر، خود گویای ارزش «کارکردی»، روانی و «وجودی» آن خواهد بود؛ بنابراین، واقعیت «مادی» دین و پدیدارهای دینی مهم نیستند، بلکه صرف اینکه آن‌ها واقعیت «روانی» دارند، یعنی بخشی از تجربه زیسته بشری‌اند و لذا می‌بایست مورد تحلیل قرار گیرند. در همین راستا است که یونگ «مسیح» را نه از جنبه تاریخی یا الهیاتی آن که از حیث «کهن‌الگویی»‌اش مدنظر قرار می‌دهد؛ «مسیح» برای یونگ نه همان «عیسی ناصری» که نوعی صورت ازلی و مثالی، همان «پسر انسان»، «آنتروپوس»، و درواقع جلوه‌ای از جلوه‌های «خویشتن» در روان آدمی است. به عبارتی، «مسیح» برابر است با تحقق فرایند فردیت. همچنین است درباره کهن‌الگوی «بودا» یا اشکال «ماندالا» در هند یا «خضر» در اسلام. (یونگ، ۱۴۰۰، ۱۴۰۱a و ۱۴۰۱b) و (هسه، ۱۴۰۰)

یونگ در «*روان‌شناسی و دین*» می‌نویسد:

«این بیانات اساطیری که از درون ساحت مسیحی و نیز از بیرون آن نشئت می‌گیرند، حاکی از صورتی مثالی هستند که خود را اساساً در همان سمبولیسم و نمادگرایی... به نمایش می‌گذارد. مضمون تمام این

محصولات نمادین و سمبلیک ایده وجود یک هستی فوق‌العاده قدرتمند و فراگیر، کامل و بدون عیب و نقصی است که از طریق یک بشر با ابعاد و اوصافی قهرمانانه... به‌نمایش‌درآمده است. این ایده مثالی - ازلی انعکاسی از کلیت فردی است، یعنی خود یا نفس (خویشتن)ای که در فرد، به‌مثابه تصوری ناخودآگاه وجود دارد...» (یونگ، ۱۴۰۱b، ۱۹۵)

به بیان دیگر، «مسیح» مظهر و سرنمونی از کهن‌الگوی «مرگ و باززایی» (تشرف، رستاخیز) نیز هست که ما در ادامه بدان خواهیم پرداخت. از نگاه روان‌شناسی یونگی، هر گونه طی طریق و پشت سر نهادن فرایند فردیت، مستلزم مرگ در جسم و روح پیشین و زایش در جسم و روح جدید است. گذار از مرتبه پست پیشین به مرتبه والای پسین، درآمدی بر تمامیت اضداد روان، و شکوفایی ظرفیت‌ها خواهد بود. (یونگ، ۱۴۰۰) و (هسه، ۱۴۰۰) به طور خلاصه، باید گفت که در اندیشه یونگی، این جنبه‌های تاریک و غیرعقلانی روان بشر است که در عمل قدرت و تأثیر کلیدی‌تری دارد؛ یونگ بر آن است که انسان مدرن از تضاد هولناک میان ناخودآگاه با خودآگاه نحیف و شکننده روی آن که بسان یک پوسته و رویه نازک عمل می‌کند، رنج و عذاب می‌کشد. بشر عصر مدرن با انکار پایه و بنیان روان خود، سر آن دارد تا نوعی عقلانیت جعلی را به ناخودآگاه «اهریمنی» و ناشناخته‌اش تحمیل کند، حال‌آنکه نمی‌تواند. (یونگ، ۱۴۰۱b، ۶۶)

رابرت بلای و فرایند تفرد قهرمان مرد

رابرت بلای به‌عنوان یک اسطوره‌شناس و روان‌شناس یونگی، در دهه هشتاد میلادی کوشید تا با توسل به آرای مکتب تحلیلی یونگی از سویی، و نظریات اسطوره‌شناسان و پژوهشگران ادیانی نظیر میرچا الیاده یا جوزف کمبل از دگر سو، برای آنچه که «بحران مرد مدرن»اش می‌نامید، راه چاره‌ای بیابد. این بحران از منظر بلای، در چیستی و چگونگی زیست مرد مدرن (آمریکایی) و نحوه مواجهه او با غرائز، امیال، ناخودآگاه، خودآگاه و البته تعادل و توازن میان این دو است که در روابط اجتماعی، ازدواج و برخورد با مسائل بنیادین زندگی به خود نمود می‌گیرد. بلای در کتاب اصلی خود «*مرد مرد*» (در عنوان اصلی، «*آیرون جان: کتابی درباره مردان*») به طرح نظریاتش می‌پردازد و با تاسی به اساطیر و آیین‌های «تشرف»، به‌ویژه اساطیر اسکاندیناوی و در رأسشان اسطوره «آیرون جان» که محور پژوهش مصداق ساز بلای خواهد بود، معضل مرد مدرن را موشکافی کرده است. او سه نسل از مردان آمریکایی (که به‌مرور و طی فرایند جهانی‌شدن به اقصی‌نقاط جهان سرایت یافته است) را طبقه‌بندی می‌کند: نسل اول، همان مردان موسوم به «کلاسیک»ای بودند که ما شمایلشان را در سینما در امثال جان وین یا جیمز استوارت سراغ داریم. مردان متعلق به نسل گذشته، سنت‌های کهن، جهان مردسالارانه و ارزش‌های مبتنی بر حمایت، خانواده، وفاداری و رهبری. نسل دوم همگام با جنبش زنان در اواسط قرن بیستم رخ‌نمود؛ نسلی که دوشادوش زنان ایستاد و برای حقوق ایشان جنگید و به‌نوعی همدلی و هم‌ذات‌پنداری با زنان رسید. اما نسل سوم که بلای وجود بحران را در روانشان حس می‌کند، گروهی از مردان را شامل می‌شود که قربانی آسیب‌شناسی جنبش زنان شده‌اند. آن‌ها شناختی از حقیقت «مردانگی» و وظایف خود به‌عنوان یک «مرد» ندارند و در بیان بهتر، از «طبیعت مردانه» خود منفک شده‌اند. چنین مردی هر گونه ارتباط با طبیعت و غرائز خود را مذموم و مردود می‌شمارد و در این حالت، پناه‌بردن به غرائز به نحوی کاریکاتوری، در بی‌بندوباری و مواد مخدر، یا پهلوانی جعلی و «قلدرمآبی» خلاصه می‌شود. مرد مدرن از غیاب «آیین»، «سنت» و «راهبر»هایی که بدو راه‌ورسم زندگانی را نشان دهند، در مشقت است. نقد بلای به مرد مدرن از پهنه روان‌شناختی، مشابه ردیه نیچه است، بر انسان مدرن (واپسین انسان) که آن را «نیهیلیسم» (نیست‌انگاری) می‌نامید. مرد مدرن بلای پادرهوا است، چه «قصه»، اسطوره و کانون معنابخشی ندارد که میان تن و جان، روح و جسم او پیوند و اتحادی برقرار نماید. (بلای، ۱۴۰۱، ۲۲-۲۴)

وانگهی، بلای برای یافتن این «راهبر» و «آیین»، به سرچشمه‌ها می‌زند و در این راه اسطوره آریایی «آیرون جان» را محور تحلیلش از مرد مدرن و پادزهر انفعال روانی وی قرار می‌دهد. «آیرون جان» به طور موجز، حکایت شاهزاده نوجوانی است که مرد «پشمالو»ی خطرناکی را که در قفسی در قصر پدرش پادشاه زندانی است، به پیروی از وسوسه او و در معامله با او آزاد می‌کند؛ درحالی‌که کلید این قفس زیر «بالش مادر، ملکه» قرار دارد. با آزادی مرد پشمالو که «آیرون جان» نام دارد، دست شاهزاده زخمی می‌شود و او نیز ناگزیر، برای دوری از ننگ خیانت و بدنامی، همراه مرد پشمالوی بدوی راهی جنگل می‌شود. در این میان، ماجراهای بسیار بر وی می‌گذرد و شاهزاده پس از طی منازل متعدد، از جمله کار در آشپزخانه (خاکسترنشینی)، ملاقات با پادشاه سرزمین مجاور، دیدار با شاهدخت، نبرد با دشمنان و الخ درنهایت هویت پیشینش را بازمی‌یابد و با شاهدخت ازدواج می‌کند؛ درحالی‌که می‌فهمد «آیرون جان» در اصل و اساس پادشاهی بوده که در پی یک نفرین، به هیبت آن مرد پشمالو مسخ شده و اینک با کوشش و ریاضت شاهزاده در طی منازل سلوک و پختگی و «فردیت»، او نیز هویت حقیقی‌اش را بازیافته است.

بلای شخصیت «آیرون جان» را همان استاد راهبر، پیر فرزانه، و به بیان شخصی خویش «شیرمرد» در نظر می‌گیرد. «شیرمرد» (به برگردان فریدون معتمدی) درواقع معادل رسایی از ترجمه تحت‌اللفظی «مرد وحشی» یا «مرد غارنشین» در کلام بلای است. «شیرمرد» همان بخش از روان هر مرد است که به غرائز و رانه‌های باستانی و کهن وی گره‌خورده، و اینک در ناخودآگاه جمعی نهفته است. او راهبری درونی است که قهرمان مرد را به شور، جنون، «مو»، خودانگیختگی و «طبیعت» سوق می‌دهد؛ همه آنچه که تمدن مدرن سعی دارد تا زیر نقاب «عقل و خرد» منکوب و مستور کند. بلای می‌نویسد:

«... وحشی‌گری، روح زمین و روح انسان را مجروح می‌کند و مرد وحشی زخم‌دیده‌ای است که نمی‌خواهد زخمی بودنش را بپذیرد. اما «شیرمرد» زخم‌هایش را شناخته است. او بیش‌تر شبیه یک کشیش یا استاد ذن، یا شمن و حتی یک هیزم‌شکن است تا یک موجود وحشی.» (بلای، ۱۴۰۱، ۱۷)

و: «... زمانی فرامی‌رسد که مرد جوان باید با شیرمرد صحبت کند و به‌زودی درمی‌یابد که گفتگو با شیرمرد راجع به دین‌داری و عقل و یا حتی «آگاهی برتر» نیست، بلکه درباره چیزی مرطوب، تاریکی و ازلی است...» (بلای، ۱۴۰۱، ۳۳)

به دیگر سخن، «شیرمرد» یک کهن‌الگو است. او قهرمان مرد را از منطقه امن روزمره (بالش مادر، زنانگی جعلی و قلبی) به در می‌کند و به اعماق ناشناخته‌ها (جنگل، برکه، زیرزمین، زخم) می‌برد تا گسستی را که میان قوای مختلف روانش افتاده، پر کند و آن را به تمامیت برساند؛ همان چیزی که از نگاه یونگ شرط تحقق «فردیت» و شکوفایی «خویشتن» است؛ لذا بلای با تأویل رمزی اسطوره آیرون جان و نیز مددگیری از آیین‌های تشرف و حتی کیمیاگری قرون‌وسطی، الگویی هشت‌مرحله‌ای از سیر پختگی و فردیت قهرمان مرد ترسیم می‌کند که هر یک از مراحل آن، ترجمان روان‌شناختی یکی از منازل سفر پر هراس و خطر شاهزاده در قصه آیرون جان خواهد بود. چنان قهرمانی، ضمن آنکه به درک درستی از توازن مردانگی و زنانگی در وجودش می‌رسد، قدرت مهرورزی و جنگاوری را توأمان در روانش جای خواهد داد. شاید بتوانیم شالوده اندیشه بلای را در تقابل «جنون» با گونه‌ای «عقلانیت مبتذل روزمره» که مجال رشد را از قهرمان می‌گیرد، ادراک کنیم. سوای جزئیات فنی الگوی قهرمانی بلای، سوخت محرک قهرمان مرد او نوعی رویارویی «خودانگیخته»، «خلاقانه» و جنون‌آمیز با نیمه‌تاریک هستی است؛ چنانچه در نزد ابرانسان نیچه بود.

اکنون مختصراً به بررسی هشت مرحله الگوی فردیت بلای، در پرتوی اسطوره «آیرون جان» می‌پردازیم:

بالش و کلید: شاهزاده که مجذوب سبعیت و رازآمیزی آیرون جان در قفس شده و از طرفی توپ «طلایی»اش در قفس او افتاده، به توصیه وی کلید را از زیر بالش مادر برمی‌دارد و مرد بدوی را آزاد می‌کند. در حین گشودن در، دستانش زخمی می‌شود؛ اما نهایتاً با سیمای نادم و گریان زندانی فراری را همراهی می‌کند. بلای این مرحله را نخستین عمل جسورانه قهرمان می‌داند؛ «برداشتن کلید از زیر بالش

مادر» کنایه‌ای از خروج از محدوده امن خامی و روزمرگی است؛ و زخمی که کلید به انگشت می‌زند نیز خبر از بهایی می‌دهد که روان انسان برای تجربه‌های جدید خواهد پرداخت. درواقع ورود به مسیر آیین گونه سلوک و تشرف، ازآنجاکه عروج به مرتبه‌ای والاتر از هستی است، همواره مستلزم حدی از سختی و ریاضت است و چنانچه خواهیم دید، سیر فردیت قهرمان مرد مشحون از چندین مرگ و رستاخیز خواهد بود. در این حال، «شیرمرد»، نماد راهبر و غرائز باستانی، نا روزمره و خودانگیخته، وظیفه این زایمان را به عهده خواهد داشت. (بلای، ۱۴۰۱، ۵۶)

موی طلایی: برخلاف توصیه آیرون جان، شاهزاده سه بار به برکه ممنوعه در جنگل نزدیک می‌شود و بر اثر تماس با سطح جادویی آب، دست و مویش به رنگ طلا درمی‌آید. «طلا» که بلای آن را رمز دریافت متعالی و نور ایزدی می‌داند، درک جدیدی است که قهرمان از موقعیت نوین خود به دست خواهد آورد. به‌ویژه که «مو» در تناظر با «شیرمرد»، نیروهای خفته ناخودآگاه جمعی را به یاد می‌آورد. (بلای، ۱۴۰۱، ۹۰-۷۷)

سرانجام، شاهزاده در پی نافرمانی از شیرمرد، مصلحتاً ناگزیر به متارکه‌اش می‌شود. روند طرد و هبوط حکمت‌آمیز او تازه آغاز شده است.

خاکسترنشینی: شاهزاده وارد شهری جدید می‌شود. او که اینک از مقام و مرتبت پیشین خود «افول» کرده، جهت امرارمعاش ناگزیر به کار در آشپزخانه سلطنتی، در زیرزمین قصر می‌گردد. بلای این «فرود» را نوعی ورود عامدانه و اندیشمندانه به اعماق، به «تاریکی» می‌داند: درحقیقت، قهرمان برای زایش مجدد و رستاخیز، ناچار است که ابتدا در جسم و روح کهن خود «بمیرد»؛ و این مردن و سپس باز زاییدن چیزی جز همان «تشرف» نیست. میرچا الیاده در کتاب «*آیین‌ها و نمادهای تشرف: اسرار تولد و نوزایی*»، فرایند تشرف را برهم‌زدن نظم کهن و فراگیری آشوب (خائوس)، مشابه حالتی جنینی و پیشاکیهانی، و سپس شکل‌گیری نظم و سامانی نوین از بطن تاریکی بینابینی تشریح کرده است. ازاین‌روی، هر گونه تصویری که دال بر تاریکی، سقوط و نکبت به ژرفا، سیالیت و روانی باشد، استعاره‌ای از تشرف خواهد بود؛ از جمله دریا، آب، غار، زیرزمین و کام هیولا. نور از درون تاریکی سر برخواهد آورد. همچنین، الیاده آیین تشرف را در جوامع کهن به سه دسته تقسیم می‌کند: تشرف‌های مربوط به بلوغ که در آن جوان نو بلوغ را از مادر جدا می‌کردند، به وی زخمی می‌زدند و او را با رنج و درد و ریاضت در محوطه‌ای ایزوله شده تنها می‌گذاشتند یا برایش قصه‌ها و رسوم و آیین اجدادی را بازگو می‌کردند؛ تشرف مربوط به انجمن‌های سری؛ و بالاخره، تشرف‌های شمنی، عرفانی و حماسی که در آن شمن یا کاهن مبتلا به قسمی جنون و مالیخولیای ایزدی می‌شود که نشانه گزینش او است؛ سپس در مناسکی آیینی، از کوه، نردبان یا درخت که از نمادهای عروج و لذا رستاخیزند، بالا می‌رود. ایضاً، در تشرف‌های حماسی، نظامیان به سیما و سکنات گرگ یا خرس درمی‌آیند تا برای تشریفات نظامی و سربازی مهیا گردند. (الیاده، ۱۳۹۷ و a۱۴۰۰)

بنابراین، شاهزاده (قهرمان مرد) از برای رشد و شکوفایی، لاجرم بایستی از سامان کهنه (منزلت اشرافی) خارج شود، به خاکستر بنشیند تا در سامانی نو (فردیت) زایش یابد. (بلای، ۱۴۰۱، ۱۴۹)

دیدار با پادشاه: شاهزاده در مقام آشپز به دربار پادشاه شهر راه می‌یابد، اما به دلیل آشنا نبودن به راه‌ورسم اشرافی، رانده می‌شود. نزد بلای، پادشاهی برابر با نظام‌های ارزشی و اخلاقی و هنجاری است که خود سه سطح دارد: «پادشاه زمین» که همان فرمانروای دنیوی است؛ «پادشاه ملکوت» که مساوی است باخدا و ارزش‌های آسمانی؛ و «پادشاه درون» که ارزش‌های خودخواسته و خود آفریده را تشکیل می‌دهد؛ در تحلیل نهایی، به قول معتمدی، مترجم کتاب بلای، این سه سطح روی‌هم همان «خویشتن» یونگی قهرمان را می‌سازند که مظهر تمامیت است. به گمان بلای، مرد مدرن از درهم‌ریختگی این سه سطح و غیاب نوعی نظام ارزشی رنج می‌برد. (بلای، ۱۴۰۱، ۱۵۸-۱۷۰)

باغ و زن - خدا: شاهزاده در حکم باغبان، برای شاهدخت در باغ گل می‌برد و در این حین، شاهدخت متوجه موهای طلایی پسرک ناشناس می‌شود. باغ نزد بلای، فضای لطیف و زنانه است و شاهدخت، به‌واقع

آنیما (نیمه زنانه) قهرمان مرد را نمایندگی می‌کند. او برای پختگی به توازن میان دونیمه وجودش نیاز دارد و نکته آنکه، این نیروی زنانه در فرافکنی بیرونی که درون شخص همو است. (بلای، ۱۴۰۱، ۲۰۹-۲۱۱)

مرحله پهلوانی: میان کشور جدید با لشکریان مهاجم جنگ درمی‌گیرد و شاهزاده به طور ناشناس، با اسبی لنگ به میدان می‌تازد و دشمنان را شکست داده، پادشاه را پیروز می‌کند. پهلوانی در پندار بلای نه لزوماً کلیشه‌های زورمندی و سلطه‌جویی که بیش‌تر ناظر بر آداب و مرام سنتی جوانمردی، جنگاوری و شجاعت است که تنها نزد آن‌کس به فعلیت خواهد رسید که در تعادل با قوای زنانه‌اش باشد. اسب «لنگ» نیز از وجود نقصی در قهرمان حکایت دارد که ضمن آنکه هنوز رفع نشده، لکن در مسیر فردیت بدان احتیاج خواهد شد. (بلای، ۱۴۰۱، ۲۵۰)

اسب‌های سرخ، سفید و سیاه: در جشنی که به‌افتخار شاهدخت برگزار می‌شود، شاهزاده سه روز متوالی، هر بار با سه اسب که از شیرمرد به عاریت گرفته، به ترتیب رنگ‌های سرخ، سفید و سیاه، ناشناس در مراسم حاضر می‌شود و سیب جایزه را می‌قاپد. در جهش واپسین، پای او توسط حضار زخم می‌خورد و لذا هویتش لو می‌رود. بلای این سه‌رنگ را نمادی از اوضاع وجودی آدمی می‌داند: سرخ از شور و شرار و خشم و شهوت و امیال افسارگسیخته می‌آید؛ سفید که در سیر تکاملی پله بعدی است، حمل بر صلح و خیرخواهی و اخلاق‌گرایی می‌شود؛ و سیاه که ایستگاه آخر است، از طنزی تلخ، خلأ، تهی و بی‌تفاوتی وحدت وجودی علامت دارد. این سه‌رنگ، تمثیل سه حال‌وهوای روانی‌اند که هر مردی در طول عمر و طی تفرد، می‌بایست از آن ایستگاه توشه‌ای بردارد و از آن درگذرد. سیاه اوج و مقصد این جاده است. ناگفته نماند که این سه‌رنگ نزد کیمیاگران نیز، گرچه به جهت معکوس، جایگاهی ویژه داشتند. (بلای، ۱۴۰۱، ۳۰۹-۳۰۰)

دیدار با شیرمرد و کشف هویت: پس از اعلان هویت پسرک ناشناس، و آشکاری افتخارات جنگی او و نیز عقبه و گذشته شاهانه‌اش، مراسم ازدواج او با شاهدخت برگزار می‌شود. در این میان، پادشاهی جدید با خدم‌وحشم وارد کاخ می‌شود و شاهزاده را در آغوش می‌گیرد. او همان آیرون جان است که به گفته‌اش، در اصل یک شاه بوده و در پی یک نفرین به کالبد آن مرد پشمالو مسخ شده است. اینک او نیز همراه با کوشش‌های شاهزاده، از قید نفرین رهایی می‌یابد. به اعتباری، «شیرمرد» از آغاز هم جزئی از روان قهرمان مرد است و هر مردی با طی منازل دشوار «تشرف»، رستاخیز می‌یابد و درواقع «خویشتن»اش را آزاد و محقق می‌سازد. در این معنا، «شیرمرد»، استاد راهبر، «پادشاه درون و ملکوت»، جملگی جلوه‌هایی از «خویشتن» هستند که راهنمای درونی ما است. قهرمان مرد اکنون به «فردیت» رسیده است؛ چه میان قوای مختلف او، از طبیعت تا خودآگاهی، از غریزه و میل تا عقل و تعالی، نوعی «تمامیت» حکم‌فرما شده است. (بلای، ۱۴۰۱، ۳۴۶)

«*بن هور*» (۱۹۵۹) به‌مثابه اپیک کلاسیک هالیوود

پیش از آنکه به تفسیر فیلم موردنظر بر اساس آرای رابرت بلای بپردازیم، بد نیست اختصاراً فیلم را در بافت تاریخی آن در نظر آوریم. سینمای هالیوود در حدفاصل دهه‌های ۵۰ و ۶۰ میلادی اقدام به تولید شمار وسیعی از فیلم‌های ژانر اپیک (حماسی) نمود. به باور برخی، این فیلم‌ها ضمن آنکه در رقابت با رسانه‌های نوظهور از جمله تلویزیون، برای سینما و استودیوهای هالیوودی پول‌ساز بودند و از فناوری‌های جدید پرده نقره‌ای رونمایی می‌کردند، باتوجه‌به محتوای ایدئولوژیک خود که اغلب برگرفته از کتاب مقدس، میتوس‌های یهودی - مسیحی، رمان‌ها و رمانس‌های تاریخی، و بازتولید و بازنمایی‌شان در نظام کالایی صنعت - فرهنگ بودند، در بحبوحه جنگ سرد، جامعه آمریکا را برای مقابله با بلوک شرق مجهز می‌ساختند. (یعقوبی، ۱۳۸۷)، (بوردول و تامسون، ۱۳۹۶)، (Potter et al., 2022) و (Richards, 2008, 95-130)

ازاین‌گذشته، این فیلم‌ها با زیر متن «گذشته‌گرایانه»، سنت دوستانه و اسطوره‌پردازانه خود و نیز در سایه استقبال گسترده‌ای که از آن‌ها می‌شد، آینه‌ای از تمایلات و تعلقات فروخفته بشر مدرن بودند که اینک پس

از چند قرن سرکوب خردباورانه و مدرنیستی، در اشکال جدید بازمی‌گشت تا نیروهای نهفته ناخودآگاه جمعی را فعال سازد. به اعتقاد الیاده، اساطیر هرگز از بین نمی‌روند، تنها به اشکال جدید و باب روز بازتولید می‌شوند. (الیاده، ۱۴۰۱) استقبال طبقه متوسط یا محافظه‌کار آمریکایی از سینمای اپیک «انجیلی» را می‌توان نمونکی از این کشش و کشاکش فرهنگی دانست. (Santas et al., 2014) و (Elliott et al., 2014)

در این دید و دریافت، فیلم «*بن هور*» (۱۹۵۹) را می‌بایست پیش از هر چیز، محصول و زاده مستقیم جنگ سرد دانست؛ جدال درونی قهرمان فیلم میان غبار و ته‌مانده ایمانی که هرآن دستخوش تباهی است، و یورش گسترده عناصر خارجی که توگویی با ارجاع به «واقعیات» جهان حسابگرانه بیرون، اس و اساس این ایمان را در معرض تهدید قرار می‌دهند، به اعتباری همان تقابلی است که یک مخاطب آمریکایی دهه ۵۰، در کوران جنگ سرد، در ساحت روانی خویش تجربه می‌کند. به‌علاوه، چنانکه ذکر شد، پرواضح است که فیلم با احیای نوستالژی مذهبی و آیینی مخاطب ملی یا جهانی‌اش در بافتی ملودراماتیک، حق را به کدامین جانب می‌دهد و راه نجات از این تضاد و تقابل وجودی، از این «تردید» مرگبار را چه می‌داند: فیلم به‌نحوی ضمنی و تلویحی، مبین، مبشر و مبلغ نوعی «صلح مسیحایی» است، شاید از سنخی که در باورهای طبقه متوسط پروتستان آمریکایی آن سالیان وجود داشت. از سویی دگر، سوای کارکرد ایدئولوژیک فیلم (که مسلماً همه ذات و ارزش آن را نمی‌توان به صرف این حیث فروکاست)، باید به نقش منبع ادبی و اقتباسی فیلم نیز در ترسیم جهان‌نگری‌اش اشاره نمود: رمان لیو والاس تصویر کمابیش روشنی از ذهنیت یک آمریکایی مسیحی پیرامون «رستگاری» و «رستاخیز» مسیحی ارائه می‌دهد؛ لیکن باید توجه داشت که رمان مربوط به قرن نوزدهم، و لاجرم ثمره تجربه زیسته مربوط به آن زمینه و زمانه است؛ آن‌گاه که با فیلم سروکار داریم، همواره باید مدنظر قرار دهیم که فیلم تفسیر و روایت «قرن بیستمی» خود را با جمله مؤلفه‌هایش (جنگ‌های جهانی، جنگ سرد، مک‌کارتیسم) از رمان عرضه می‌کند. به عبارتی، در این خوانش قرن نوزدهم به قرن بیستم منتقل شده است. هرچند، می‌توانیم هسته و ریشه زیرمتن‌ها و درون‌مایه فیلم را درباب مفاهیمی همچون «رستگاری»، «ایمان» و «رستاخیز»، در خط روایی رمان والاس بجوییم؛ به‌ویژه که پایان‌بندی رمان نیز (که در فیلم ناموجود است) بر آن صحه می‌گذارد: جودا بن هور سال‌های سال با استر زندگی، و ثروتش را وقف تبلیغ مسیحیت می‌کند؛ حال آنکه فیلم عمدتاً بر شفای روحی (ایمان) و جسمی (جذام خانواده هور) قهرمان داستانش متمرکز شده است. (والاس، ۱۳۹۹)

وانگهی، آثاری نظیر «*بن هور*» که روایت‌شناسی خود را نه بر بنیان مطلقه کتاب مقدس که حول قصه، رمانس یا رمانی حول وقایع مندرج در انجیل پی می‌ریختند، معمولاً از زاویه‌ای سوم‌شخص، داستان قهرمانی را به تصویر می‌کشیدند که نقاط عطف زندگی‌اش در حاشیه و به‌موازات زندگی مسیح رخ می‌داد، و این دو محور احتمالاً جایی با هم تلاقی می‌کردند و موجب رستگاری و «هدایت» قهرمان می‌شدند؛ بنابراین، با کاربست این ترفند، تماشاگر می‌توانست همذات‌پنداری بیش‌تری با قهرمان اثر بنماید. اینجا است که «مسیح» بازنمایی شده در نظایر این آثار نیز، بیش‌تر مشابه همان صورت ازلی و مثالی مسیح است که یونگ از آن سخن می‌گفت. فراتر از آنکه با «عیسا»ی تاریخی سروکار داشته باشیم، با تصویر و سرنمون آن در یاد و یادواره قهرمان مرد مواجه هستیم؛ چونان نور و حضوری که از غیب بر راهش ظاهر شده، سپس ناپدید می‌شود. پس چنین «مسیح»ای اغلب غایب است، تا ظاهر، هرچند که «حاضر» باشد. (Elley, 2014, 42-50)

صحیح است که نظریات رابرت بلای به‌طورکلی همخوانی چندانی با «قهرمان تیپیکال مسیحی» ندارند، اما ما فرایند فردیت او را بیش‌تر از جنبه کیفی و زیبایی‌شناختی در فیلم خود به کار خواهیم بست؛ بدین معنی که سیاق رویارویی شورمندانه قهرمان مرد فیلم با مرگ، رنج، سختی و مآلاً رستاخیز او است که اهمیت دارد، و نه الزاماً محتوای این رویارویی (الهیات و باورهای مسیحی)؛ چنانچه بلای جایی در کتاب خود حتی شخص «عیسی مسیح» را نیز به‌رغم تعالیم به‌شدت عاطفه‌گرای خویش، چندان به‌دور از روحیه بدوی،

جنون‌آمیز و پرشرر «شیرمرد» نمی‌بیند؛ چه او نیز جویای اصالت و ندای «خویشتن» باستانی‌اش بود. (بلای، ۱۴۰۱، ۳۲-۳۳) درثانی، پیش‌تر گفتیم که «خویشتن» یونگی نیز از جنبه‌ای نمود و مترادف «مسیح» مثالی است. (هسه، ۱۴۰۰، ۲۳۹) و (یونگ، ۱۴۰۱a) ثالثاً، به گمان برخی، همه سرنمون‌ها و کلان الگوهای مدرن (از جمله ابرانسان نیچه یا شیرمرد بلای) در بن و ریشه، همان «انسان کامل» و «فرزانه خردمند» کلاسیک هستند که سرمشق ابرانسان مسیحی بود؛ گرچه که این دین و وام را به نحوی وارون و واکنشی ادا کرده‌اند. (شایگان، ۱۴۰۱، ۱۳۳) لذا رویکرد نظری بلای به‌عنوان شکلی به‌روزشده از اندیشه‌های کلاسیک یونگ، ما را در فهم بهتر نمادها و آیین‌های تشرف و رستاخیز در فیلم موردبحث یاری خواهد داد؛ به‌خصوص که فیلم پیش‌روی ما در بافتار سینمای کلاسیک و نیز در متن ژانر اپیک مربوط به فضای جنگ سرد، می‌تواند گونه‌ای شمایل و فیلم آیکونیک به شمار آید.

اینک به‌اختصار به بررسی آرای رابرت بلای در سیر مرگ و رستاخیز قهرمان «*بن هور*» (۱۹۵۹) خواهیم پرداخت.

بحث

مرگ و رستاخیز قهرمان مرد در «*بن هور*» (۱۹۵۹، ویلیام وایلر)

افتتاحیه فیلم درواقع صحنه تولد مسیح در بیت‌اللحم است. ازآنجاکه در ادامه درمی‌یابیم قهرمان فیلم، جودا بن هور، با عیسی ناصری کمابیش هم‌سن‌وسال است، پس این افتتاحیه نتیجتاً درآمدی بر زایش قهرمان فیلم نیز خواهد بود. به عبارتی، جودا و مسیح همزاد هم‌اند. بدین ترتیب، وقایع آینده فیلم جملگی ذیل این افتتاحیه فهم و درک می‌شوند. سکانس مغ‌ها و بیت‌اللحم، سرنمون و سرچشمه‌ای اساطیری است، بر آنچه که قرار است بر قهرمان رخ دهد. طالع مسیح و جودا، جایی به هم گره خواهد خورد. در این راستا، تیتراژ تازه پس از این دیباچه، بر پرده نقش می‌بندد.

بالش و کلید: خروج از محدوده ناپختگی: اگر مطابق با الگوی بلای و قصه «آیرون جان»، «بالش مادر» را مساوق با عالم روزمره و ایمن جودا بن هور در نظر بگیریم، آن‌گاه «کلید» زیر این بالش و خروج «شیرمرد» (قوای ناشناخته روان) او از این عالم، به نحوی کنایه‌آمیز همان فریب‌خوردن از دشمنش مسالا است. جودا جوان اشراف‌زاده خامی است که بی‌بهره از تجربه، دوست را از دشمن تشخیص نمی‌دهد و همه را چنان درمی‌یابد که می‌نمایند، و نه چنانچه حقیقتاً هستند. پس مسالا او را فریب می‌دهد و برایش دسیسه می‌چیند، همان‌سان که انگشت شاهزاده در گشودن درب قفس زخمی می‌شود؛ می‌دانیم که بعدها همین انگشت زخمی است که طلا می‌شود، همان‌طور که تبعید و اسارت جودا مقدمه‌ای بر فردیت و خودآگاهی‌اش خواهد شد. منطقه امن و روزمره (ارزش‌های جعلی زیست‌ناشده) به قسمی استعاری با «مادر و خواهر» جودا پیوند خورده‌اند؛ همنشینی این جوان با خانواده‌اش مصادف است با غوطه‌وری در نوعی وابستگی نابالغانه به داشته‌ها و زیسته‌ها. پس جودا آن‌گاه از «قصر مادری» خارج، و با شیرمرد همراه می‌شود که پای به جاده سختی و اسارت و تبعید می‌نهد. ما «شیرمرد» را در این فیلم در سه سطح می‌فهمیم: شخص «مسیح» که به منزله نمادی از اسرار و ناشناخته‌ها و «پادارزش» رومی «انتقام»، بارها و دورادور جودا را حمایت، و در مشقات و فردیت راهبری‌اش می‌کند؛ بالتازار، یکی از سه مغ فرزانه که پس از بازگشت جودا از تبعید او را از وسوسه‌ها انذار می‌دهد؛ و استر، نامزد و معشوقه‌اش که در پله واپسین همو موجب پیوست جودا و مسیح، و حکماً رهایی و رستگاری‌اش می‌شود. درواقع «شیرمرد» سه مظهر و نمودار دارد که یکسر به شخصی واحد (مسیح) دلالت می‌کنند.

موی طلایی: دستاورد شیرمرد: گفتیم که طلا شدن مو و اعضا استعاره از دستاوردی معنوی بود که از همراهی با شیرمرد نصیب شاهزاده شد. جودا در آغاز تبعید، هنگامی که از فرط عطش در آستانه مرگ است، نجار گمنامی را ملاقات می‌کند که آبش می‌دهد. ما باتوجه‌به داده‌های فرامتنی، و نیز در پرتوی

صحنه‌های آغازین فیلم هویت این مرد ناشناس را می‌شناسیم. در اینجا شیرمرد خود پای به میدان می‌نهد تا به معنایی، قهرمان مرد را در آغاز مرحله «خاکسترنشینی» دلگرم نماید. بازنمایی سیمای مسیح در این حال، در قالب مردی بی‌چهره و بی‌صدا که توگویی صرفاً حضوری گذرا یا تابشی مستعجل است که به‌زودی پس ابر نهان می‌شود، بی‌شباهت به «امر قدسی» نزد رودلف اتو نیست: رازی که در ما احساس هیبت می‌کارد. درباره‌اش چیزی نمی‌توان گفت، فقط باید آن را تجربه کرد و رفت. (اتو، ۱۳۸۰) مسیح در این موقعیت، تنها یک «صورت مثالی»، یک کهن‌الگو است؛ چه ما سرنخی از خصایص تاریخی‌اش نمی‌بینیم. او تا آنجا اهمیت دارد که نشانگانی را در روان جودا شعله‌ور سازد. از سویی، او جودا را با «آب» احیا می‌کند؛ سوای معنای آیینی آب در مسیحیت (تعمید)، در اینجا شاهد طنینی از «تشرف» هم هستیم؛ آب رمزی است که نظم کهن جودا را در هم می‌کوبد تا او را در روحی نو زنده کند. یک آشوب میانجی پیشاکیهانی است. (الیاده، ۱۴۰۲، ۱۸۹-۱۹۰) به‌علاوه، آب «زندگی‌بخش» نیز به شمار می‌آید و جان می‌بخشد. در ادامه نیز مسیح را بارها وبارها با لایت موتیف «آب» (جنبه سرنمونی آن، برکه شیرمرد) خواهیم دید که در قطعه میکلوش روژا نیز با نوای چنگ و ترمین تداعی شده است. مسیح و جودا و افسر رومی هر سه در یک «مثلث» جادویی‌اند؛ پیرامونیان در عمق میدان تار شده‌اند، زیرا در سطح دیگری از وجود هستند که این سه. زمان و مکان این سه، هر یک به طریقی، تابع منطق «معجزه» است. بدین منوال، جودا به راهبری «شیرمرد»، عازم «زیرزمین» و «خاکسترنشینی» می‌شود.

تصویر ۱. *اولین ملاقات قهرمان با شیرمرد بر سر آب* ؛ دقیقه ۵۵:۵۳
منبع: بایگانی شخصی نویسندگان.

خاکسترنشینی: پاروزنی: «زیرزمین» برای جودا مجازاً در «دریا» تبلور می‌یابد. طرفه آنکه تبعید او جایی در «زیر» عرشه، در کشتی رومی سپری شده است. «دریا» به‌عنوان مجمعی سیال و روان، شعاعی است از موتیف «آب»، در مقام تداعی‌گر مسیح: هم یادآور حضور ناپیدای شیرمرد راهبر است، هم نیروهای کور ناخودآگاه جمعی را نمایندگی می‌کند، و هم بیانگر موقعیت «آشوبناک» و «پیشاکیهانی» قهرمان مرد است؛ وضعیت «آستانه»‌ای او که قاعدتاً نخستین تشرف و رستاخیزش را رقم خواهد زد. او به مدت سه سال، «خاکسترنشین» شده و به اعماق «تاریکی»، به «شکم هیولا» فرو غلتیده است. به‌علاوه، عرشه تاریک کشتی نیز می‌تواند مترادف با زهدان مادر، موقعیت بینابینی باشد (الیاده، ۱۴۰۰a)

از این‌ها گذشته، وایلر عملیات «پاروزنی» را همچون نوعی «تشریفات» آیینی بازنمایی کرده است؛ ما شمایل‌شناسی و ریخت‌شناسی آیین تشرف حماسی را در آن می‌بینیم: زندانیان در ردیف‌های منظم و مرتب، بی‌لباس (خارج از نظم پیشینی، به پیکر پیشازایش) و در مشقت و ریاضت یک کنش واحد و مداوم را تکرار می‌کنند؛ افسران نظاره می‌نمایند؛ سرکارگر با چکش همچون یک رهبر ارکستر ایشان را هدایت می‌کند، رسمی که در برخی آیین‌های تشرف وجود داشت. در این میان، با تاسی به انواع مونتاژ آیزنشتاین، می‌توان

از ترکیب تدوین‌های متریک، ریتمیک، کنترپوان، لایت موتیف، ساختاری و متضاد در سکانس معروف پاروزنی سخن گفت که در آن از کاهش یا افزایش ریتم و تمپو، ظرفیت‌های بالقوه صدا، تصویر و ضرباهنگ ریاضی‌وار و قطعه‌قطعه موسیقی برای برساخت معنایی خلاقه بهره گرفته شده است. (امامی، ۱۳۹۶) نتیجه آنکه جودا بن هور در قیاس با سایر زندانیان «متمایز» می‌نماید و پنداری نزد کنسول آریوس، از نوعی «فره ایزدی» برخوردار است که عاقبت نیز نجاتش خواهد داد؛ چنانچه در دیدار با نجار ناصری و ماجرای آب و تعمید هم رخ داد: نیروی الهی شیرمرد به قهرمان منتقل شده است.

و سرانجام، هنگام حمله مقدونیان، آن‌گاه که همه زندانیان به رعب و جنبش افتاده‌اند، جودا آرام و متین به انتظار می‌نشیند؛ مطابق بینش اساطیری، هر فرد خود را با عمل نیای اساطیری‌اش می‌سنجد که در روزگارانی دور رخ داد و هر عملی تا آنجا معتبر است که تقلیدی از این نیا باشد. (الیاده، ۱۴۰۰b) جودا نیز خود را خلف پیغمبران و پدران قوم خویش می‌داند و باور دارد که خدایش به فریاد وی خواهد رسید؛ لذا فرمان آریوس به آزادی جودا، جایی فراز عرشه، مجاور طناب (نردبان)، بالای میله‌ها و با زمینه آسمان نمایان شده است؛ چه جودا در آستانه «عروج» (تشرف) به مرتبه نوینی از هستی است.

در نگاهی جامع، می‌توان چگونگی بیان سینمایی «تشرف» را در سکانس پاروزنی، مطابق جدول زیر شرح داد:

رایانامه انتشار هنرهای زیبا

جدول ۱. *انواع مونتاژ و کارکرد معنایی آن‌ها در سکانس «پاروزنی»* ؛ منبع: نویسندگان.

نوع مونتاژ	توضیح محتوا (صدا و تصویر)	کارکرد
ریتمیک	تنظیم ضرباهنگ موسیقی با برش نماها.	خلق حال‌وهوای نظم و انضباط نظامی در راستای مراسمی شبه آیینی.
کنترپوان	برش تصاویر همزمان با اصوات خارج از کادر (شلاق، امواج، پرندگان).	برساختن فضا، مکان و جغرافیای دورافتاده و ایزوله زندانیان.
ساختاری	برش اجزای مختلف صحنه به هم از جمله بن هور، زندانیان، چهره آریوس، تقلای سرکارگر و دلهره افسر رومی.	ترسیم کلیت و تمامیت محیط کشتی و عرشه و زیرزمین، و قیاس اجزای گوناگون با هم.
متضاد	برش حالات متضاد و متعارض به یکدیگر؛ عزم و پایداری بن هور به سستی و رخوت باقی پاروزنان؛ خونسردی آریوس به دلهره افسر رومی.	نمایش «برگزیدگی» قهرمان مرد در قیاس با سایر زندانیان؛ اینکه نیرویی ناشناخته او را در سختی‌ها نگهداری می‌کند. همچنین، نشان‌دادن نیت درونی آریوس.
لایت موتیف	تکرار برخی نماها میان نماهای دیگر، بسان نوعی تأکید و اعلان؛ مانند چکش سرکارگر، یا پاروزدن بن هور.	برساختن حس «ملال» و حالات تکرارشونده در ردیف‌های ثابت، یکسان و منظم.
متریک	سیر صعودی ریتم و روند نزولی تمپو، و چینش منطقی نماها بر اساس رویکردی تنش‌زا و همگام با موسیقی؛ از آغازی آرام و تعلیقی تا پایانی پرتنش و پر اکشن.	برساختن احساسات متعارض بن هور و آریوس به یکدیگر که از احتیاطی ملال‌انگیز، تا هیجانی سبعانه طی برگزاری تشریفات پاروزنی اوج می‌گیرد.

تصویر ۲. *پاروزنی در دریا (خاکسترنشینی) - تشرف حماسی*؛ دقیقه ۰۴:۶۱
منبع: بایگانی شخصی نویسندگان.

مقام پادشاهی: بن هور پس از آزادی، در سطح «پادشاه زمینی» هم با سزار دیدار می‌کند، و هم به‌نوعی «فرزندخوانده» کنسول آریوس می‌شود. لیکن این همه داستان نیست؛ چه «رستاخیز» نهایی صرفاً در مرتبه «پادشاه زمین» رخ نخواهد داد؛ جودا بایستی از آن بگذرد و وارد «پادشاهی ملکوت» شود. این مقام را در فیلم ما نخست استر و بالتازار (که از جلوه‌های شیرمرد بودند) و سپس شخص مسیح اشغال خواهند نمود. چه این هر سه (درحقیقت یک تن) امتداد نوعی نظام ارزشی «عمودی» و ایزدی‌اند که بر زندگی قهرمان مرد اثر می‌نهد و او را دستخوش یک استحاله وجودی می‌کند. برآیند و نتیجه این نظام ارزشی که همان «خویشتن» یا «پادشاهی درون» جودا را برخواهد ساخت، تنها پس از پایان تشرف و رستاخیز حماسی (اولی، تبعید) رخ‌داده است.

آیین پهلوانی: ارابه‌های میترایی: سیرک ارابه‌ها به اعتباری، محل تحقق تمام‌عیار تشرف حماسی است که در پاروزنی و تبعید گذشت. اگر این اولین تشرف در کار مهیاسازی جودا برای یک نبرد عینی و «خارجی» بود، سیرک ارابه‌ها این نبرد را در ترازی ظاهری و آشکار برگزار می‌کند. به‌علاوه، بن هور با ارابه‌ای با «چهار اسب سفید»، و از برای رهاورد نعمت و برکت برای قوم خویش وارد این سیرک می‌شود؛ ضمن اینکه نام پدرش (هور) نیز بر خورشید و نور و فره الهی دلالت دارد. پس ما در این صحنه شاهد گونه‌ای نمادپردازی از آیین میترای رومی نیز هستیم که قهرمان مرد را به خویشکاری این ایزد باستانی مربوط ساخته است. (مرکلباخ، ۱۴۰۳، ۳۷-۳۸) و (الیاده، ۱۴۰۲، ۱۵۳-۱۵۴)

با پایان این فصل، با پیروزی بر مسالا، رستاخیز اول جودا که در سپهری بیرونی، حماسی و نظامی محقق می‌شد، پایان می‌یابد؛ اما اینک او وارد سطح دیگری از دگردیسی روحی می‌شود که در آن دشمن نه واضح و بیرونی که شخصی و درونی است؛ پس چنین رستاخیزی ناچار «عرفانی» و شمنی است. جودا با ورود به بحران جذام خانواده‌اش، دگربار به «تاریکی» (غار، دره جذامیان) می‌غلتد؛ لیکن این بار «انتقام» و «سلحشوری» چاره کار نیست؛ هرچند که مالیخولیای شمنی جودا، او را در باورهایش به تردید می‌افکند و به کین‌جویی وسوسه‌اش می‌کند.

زن - خدا و افول به اعماق: برخلاف الگوی بلای، مهره الهه (استر) پس از مرحله پهلوانی به تحرک می‌افتد. نقش استر درواقع تعدیل و تلطیف فضای «سرخ» جنگ است؛ جودا به واسطه او است که از تشرف حماسی، به آستانه رستاخیزی عرفانی - روحانی می‌رسد. پیش‌تر گفتیم که استر در بنیان مظهری از «شیرمرد» و ایضاً «پادشاه ملکوت» به شمار می‌رود. کارکرد او در «بن هور» همچون نقش زن در حماسه‌های کلاسیک است: زن در مقام یاریگر قهرمان مرد، مادر، خواهر یا همسر او؛ از خود سرشت و ماهیتی ندارد. پلی است که قهرمان را به «مسیح» خواهد رساند. (مسکوب، ۱۴۰۳)

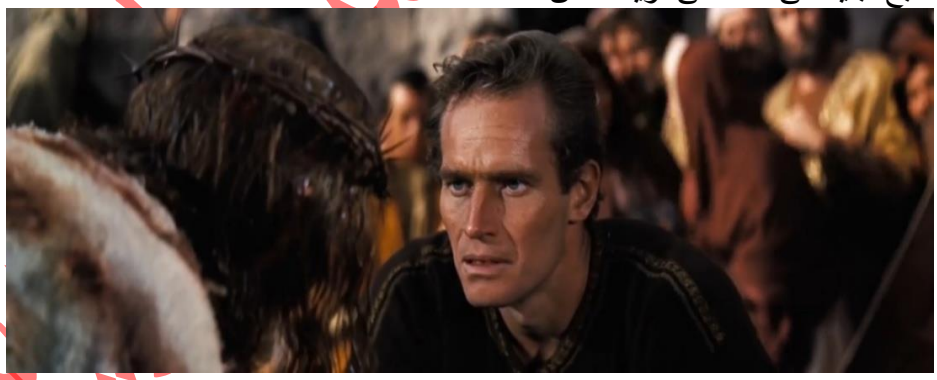
رنگ‌های سه‌گانه: باز بالعکس الگوی بلای، جودا در بادی کار، در موقعیت «سفید» زیست می‌کند؛ عالمی از صلح‌جویی، خیرخواهی و نیک‌نفسی که به خامی و ساده‌دلی می‌زند. او باید از «سفید» بازگردد و ابتدا

در خشونت و سبعیت «سرخ» سر کند که همان دوران تبعید و رزم خواهد بود؛ همان‌که از جودا جنگاور و مبارزی برای انتقام می‌سازد. اما با ورود به رستاخیز دوم (عرفانی)، او به‌تدریج از سرخی کین و انتقام، به سیاهی شک و تعلیق و همدلی میل می‌کند که مجازاً آن را در «سیاهی» غار جذامیان، در ژرفای دره می‌بینیم که خود فی‌نفسه نوعی نماد باززایی و تشرف است. این «سیاهی» ضمن آنکه مبین اندوهی وجودی است، سرانجام جودا را نرم و ملایم ساخته، به‌سوی آموزه محوری مسیحی که همان «عشق به دیگری» و «عشق به دشمن» است، خواهد کشاند. بدین‌سان، جودا در «سیاهی»، منتهی از جنبه مثبتش، به شیرمرد (مسیح) می‌رسد.

کشف هویت راهبر: جودا در راه جلجتا، در «جاده اندوه» است که برای اولین‌بار، به هویت ناجی نخستینش پی می‌برد: نجار ناشناسی که با آب زنده می‌کرد، همان مرشدی است که قصد تصلیبش دارند. رویارویی مجدد این دو در سکانس آب، با واژگونی همان میزانسن پیشین، ما را بسان یک چرخه، به آغاز فیلم بازخواهد گرداند؛ مسیح و جودا، راهبر و شاگرد، دو همزادند. مسیح بخشی از جودا است که اکنون با نرم‌شدن قلب و روح وی، شخصاً بر فراز صلیب «آزاد» می‌شود. از طرفی، با تصلیب مسیح برای گناهان بشر، رستاخیز روحانی و واپسین جودا در یک نماد به فرجام رسیده است: شفای جذامیان. اگر جذام جسم خاندان هور را تسخیر کرده بود، خشم و نفرت روح جودا را به زنجیر می‌کشید. حالا با شفای آن‌ها همساز با منطق «جادویی» شیرمرد و تصلیبش، روح جودا نیز «رستگار» می‌شود و دشمنی با رومیان را کنار می‌گذارد.

در تحلیل آخر، «فردیت» و «رستاخیز» جودا همان «رستگاری» او است؛ پیروی موبه‌مو از نیای اساطیری و صورت مثالی (مسیح). او دو بار مرد و زنده شد، اول بار در جسم و به‌قصد ستیز، دوم بار در روح و از برای رهایی، رستگاری و «عشق». او اینک در تمامیت مطلق رنگ «سیاه»، در آشتی میان قوای گوناگون، و همگام با «شیرمردِ رهاشده» است. در بازگشت به آغاز بحثمان، می‌توانیم این «رستاخیز» و «رستگاری» را معادل با نظیرش در رمان والاس قلمداد کنیم؛ گرچه که ما از مبانی نظری دگرسانی برای درک و نیل به آن مدد جستیم. (والاس، ۱۳۹۹)

تصویر ۳. آخرین ملاقات با شیرمرد در جلجتا - واپسین رستاخیز؛ دقیقه ۱۹۲:۳۱
منبع: بایگانی شخصی نویسندگان.



جدول زیر دو روند عمده تشرف و رستاخیز را در فیلم، براساس سرگذشت و سرنوشتشان نشان می‌دهد:

جدول ۲. *تشریح سیر و انواع تشرف (مرگ و رستاخیز) قهرمان مرد در «بن هور» (۱۹۵۹) در پرتوی علائم و نتایج آن*؛ منبع: نویسندگان.

نوع تشرف (رستاخیز)	بازه زمانی	چگونگی	فرجام
حماسی (پهلوانی)	از آغاز تبعید تا پیروزی در مسابقه	مقابله با مسالا در مقام انتقام، ورزیدگی جسمی	پیروزی و انتقام
عرفانی و روحانی	از دیدار با جذامیان تا شفای خانواده به دست مسیح پس از تصلیب	تردید و کینه و مالیخولیا؛ دشمن درونی به‌جای دشمن بیرونی	رهایی از خشم و نفرت؛ شفای خانواده به‌مثابه تمثیل خارجی درمان روح

نتیجه‌گیری

ما در این مقاله از آرای یک روان‌شناس یونگی (رابرت بلای) پیرامون فردیت قهرمان مرد مدد جستیم تا سیر پختگی، تشرف (مرگ و رستاخیز) قهرمان مرد را در فیلم «*بن هور*» (۱۹۵۹) واکاوی کنیم؛ درواقع اندیشه رابرت بلای ادبیات معیار و بن‌مایه‌هایی را در اختیارمان قرارداد تا از چشم‌اندازی یونگی، درک ژرف‌تری از مفهوم «مرگ و رستاخیز» داشته باشیم. در الگوهایی چنین، نظیر کمبل یا بلای، مهم نیست که روایت‌شناسی فیلم عیناً و به‌نحوی ماشین‌وار با مراحل مدنظر متناظر باشد؛ بلکه باید جویای تصاویر و نقش‌مایه‌هایی بود که ورای ظاهر مراحل آن الگو نهان شده‌اند و به‌عنوان مرجع استعاره در فیلم جلوه‌گرند.

دیدیم که در فیلم ما، این فرایند در دو سطح رخ داد؛ نخست در لایه‌ای خارجی و برونی که همان تشرف حماسی و پهلوانی (پاروزنی و ارابه‌رانی) بود و به انتقام و نبرد ختم می‌شد، دوم در مرتبه‌ای درونی که رستاخیزی روحانی و عرفانی (تردید و ایمان و جذام) بود و به گرویدن قهرمان به مسیح منتهی گشت. در این حال، «رستاخیز» همان «رستگاری» مسیحی بود که مطابق آن، هر شخص تا «نمیرد و بار دیگر زاده نشود، ملکوت خدا را نخواهد دید». آموزه‌ای که پایه و اساس میتوس‌ها، رمانس‌ها و حکایات قرون‌وسطایی مسیحی را شاکله بخشیده است.

آماده انتشار هنرهای زیبا

References

- Elley, D. (2014). *The Epic Film: Myth and History*. Routledge.
- Elliott, A., Richards, J., Harty, K., Jancovich, M., Stow, R., Burgoyne, R., Sturtevant, P., Hall, S., Maty Ba, S., Bridge, D., & Kaul Dhar, A. (2014). *The Return of the Epic Film: Genre, Aesthetics and History in the Twenty-first Century*. Edinburgh University Press.
- Potter, A., Gardner, H., Curley, D., Solomon, J., Stafford, E., Rea, J., Cyrino, M., Day, K., Magerstadt, S., Hobden, F., Wynell-Mayow, J., Kozak, L., Safran, M., & Paul, J. (2022). *Ancient Epic in Film and Television*. Edinburgh University Press.
- Richards, J. (2008). *Hollywood's Ancient Worlds*. Continuum.
- Santas, C., Wilson, J., Colavito, M., & Baker, D. (2014). *The Encyclopedia of Epic Films*. Rowman & Littlefield.

- اتو، رودلف (۱۳۸۰). *مفهوم امر قدسی*. ترجمه همایون همتی (چاپ ۱). نقش‌جهان.
- الیاده، میرچا (۱۴۰۲). *رساله در تاریخ ادیان*. ترجمه جلال ستاری (چاپ ۷). سروش.
- الیاده، میرچا (۱۴۰۱). *اسطوره و واقعیت*. ترجمه مانی صالحی علامه (چاپ ۷). پارسه.
- الیاده، میرچا (۱۴۰۰a). *آیین‌ها و نمادهای تشرف: اسرار تولد و نوزایی*. ترجمه محمدکاظم مهاجری (چاپ ۳). پارسه.
- الیاده، میرچا (۱۴۰۰b). *اسطوره بازگشت جاودانه*. ترجمه بهمن سرکاراتی (چاپ ۶). طهوری.
- الیاده، میرچا (۱۳۹۷). *خدای ناپدیدشونده: زالموکسیس*. ترجمه مانی صالحی علامه (چاپ ۱). نیلوفر.
- امامی، همایون (۱۳۹۶). *فیلم مستند: درام و ساختار دراماتیک* (چاپ ۲). ساقی.
- بلای، رابرت (۱۴۰۱). *مرد مرد*. ترجمه فریدون معتمدی (چاپ ۷). مروارید.
- بوردول، دیوید و تامسون، کریستین (۱۳۹۶). *تاریخ سینما*. ترجمه روبرت صافاریان (چاپ ۱۰). مرکز.
- بیزر، فردریک (۱۳۹۸). *رمانتیسم آلمانی: مفهوم رمانتیسم آلمانی اولیه*. ترجمه سید مسعود آذرفام (چاپ ۱). ققنوس.
- جانسون، رابرت الکس (۱۴۰۳). *اسطوره جام مقدس: سفر قهرمانی مرد امروز*. ترجمه تورج رضا بنی‌صدر (چاپ ۸). لیوسا.
- دورانت، ویل (۱۳۹۹). *تاریخ فلسفه*. ترجمه عباس زریاب خویی (چاپ ۳۱). علمی و فرهنگی.
- شایگان، داریوش (۱۴۰۱). *آسیا در برابر غرب* (چاپ ۶). فرزان روز.
- فوردهام، فریدا (۱۳۹۸). *مقدمه‌ای بر روان‌شناسی یونگ*. ترجمه مسعود میربها (چاپ ۴). جامی.
- کارول، نوئل (۱۳۹۸). *درباره نقد*. ترجمه صالح طباطبایی (چاپ ۴). نی.
- مرادی، محمدعلی (۱۳۹۷). *بنیادهای فلسفی علم فرهنگ* (چاپ ۱). علمی و فرهنگی.
- مرکلباخ، راینهولد (۱۴۰۳). *میترا: آیین و تاریخ*. ترجمه توفیق گلی‌زاده (چاپ ۳). اختران.
- مسکوب، شاهرخ (۱۴۰۳). *سوگ سیاوش: در مرگ و رستاخیز* (چاپ ۱۰). خوارزمی.
- والاس، لیو (۱۳۹۹). *بن‌هور*. ترجمه اسماعیل شایگان (چاپ ۲). ثالث.
- هاشمی، محمد (۱۳۹۸). مطالعه موردی: «بن هور» و «ال سید»؛ ژانر حماسی در سینما: تعریف‌ها و کارکردها. *نشریه فیلمنگار*، *۱۸* (۲۰۰-۲۰۱)، ۶۷-۷۰. https://magiran.com/p2698662
- هالیس، جیمز (۱۴۰۲). *ردپای خدایان*. ترجمه آرزو محمودیان (چاپ ۲). بنیاد فرهنگ زندگی.
- هسه، هرمان (۱۴۰۰). *دمیان*. ترجمه رضا نجفی (چاپ ۴). افق.
- یعقوبی، حسین، (۱۳۸۷). *تاریخ سینمای جهان (۱۸۹۵-۲۰۰۷)* (چاپ ۱). روزنه.

- یونگ، کارل گوستاو (۱۴۰۱a). *خاطرات، رؤیاها، تأملات*. ترجمه امیر لاهوتی و محمدرضا اخلاقی‌منش (چاپ ۲). جامی.
- یونگ، کارل گوستاو (۱۴۰۱b). *روان‌شناسی و دین*. ترجمه عبدالرحیم گواهی (چاپ ۱). جامی.
- یونگ، کارل گوستاو (۱۴۰۰). *انسان و سمبول‌هایش*. ترجمه محمود سلطانیه (چاپ ۱۳). جامی.
- یونگ، کارل گوستاو (۱۳۹۸). *ناخودآگاه جمعی و کهن‌الگو*. ترجمه فرناز گنجی و محمدباقر اسماعیل‌پور (چاپ ۲). جامی.

آماده انتشار هنرهای زیبا