

Received: 2025/10/12
Accepted: 2026/06/23
Published: 2026/09/23

Investigating Anti-Aesthetics in Pasolini's "The Gospel According to Matthew": A Study Based on Hal Foster's Framework

MohammadYousof Amiri, Ph.D. Candidate, Department of Art Research, Central Tehran Branch, Islamic azad University, Tehran, Iran.

Hossein Ardalani, Full Proffesor, Department of Philosophy of Art, Ha.C., Islamic Azad University, Hamedan, Iran.

Abstract

The Gospel According to St. Matthew (1964), stands as a monumental work in avant-garde cinema, offering a radical departure from the sanctified depictions of religious narratives typical of mainstream cinema, such as Hollywood epics like Ben-Hur (1959) and The Ten Commandments (1956). Directed by an atheist Marxist, the film eschews conventional idealization, employing a documentary-like realism to present a stark, unadorned, and politically charged interpretation of Christ's life. While extensive scholarship has explored the film's neorealist elements and ideological implications, no prior study has systematically analyzed it through the specific theoretical lens of Hal Foster's concept of the anti-aesthetic. This research addresses this critical gap, posing the central question: How does the concept of the anti-aesthetic manifest in it and what is its relationship to Hal Foster's critical framework? This study aims to analyze the film's anti-aesthetic manifestations by applying Foster's theories as a methodological framework. The research is qualitative in nature, utilizing a descriptive-analytical method. The anti-aesthetic, as articulated by Foster, emerged from postmodern discourse to describe practices that resist traditional notions of beauty, harmony, and aesthetic pleasure, often incorporating a critique of cultural commodification. It signifies not an absence of aesthetics but a critical stance against formalism and a re-engagement with "the real"the materiality of bodies, social trauma, and the abject. This paper adopts Foster's analytical components, examining the film's representational, structural, and political dimensions, including the crisis of modern aesthetics, the break from the autonomy of art, and the production of anti-aesthetic cultural meaning. The findings reveal that Pasolini's film is a profound embodiment of Foster's anti-aesthetic strategy. A central technique identified is the deliberate clash between form and content. Pasolini frequently employs compositions that reference classical religious paintings but subverts them by populating the frame with heterogeneous materials: non-professional actors with weary, "worker-like" faces, harsh and impoverished landscapes, and an unadorned, raw depiction of reality. This juxtaposition creates a critical distance, preventing the viewer from consuming the image as pure aesthetic beauty and instead forcing an engagement with its underlying social and political context. Furthermore, the film's cinematic language systematically dismantles aesthetic idealization. The use of high-contrast, direct lighting strips the subjects of any beautifying aura, emphasizing the ruggedness of faces and locations. The editing rhythm is intentionally inconsistent, shifting between long, meditative takes and fragmented cuts that reflect a modern, fractured sensibility. Miracles are depicted with a deliberate artificiality, which undermines their spectacular nature and foregrounds their narrative function over visual illusion. The analysis concludes that The Gospel According to St. Matthew rejects the autonomy of art, refusing to exist as a self-contained aesthetic object. Pasolini thrusts the sacred text into the arena of class struggle, poverty, and political oppression, aligning with Foster's thesis that anti-aesthetic art returns art to the social sphere. By depicting Christ as a revolutionary figure with a harsh, demanding tone, the film thus aligns with Foster's framework, using anti-aesthetic strategies to deconstruct traditional iconography.

Keywords: Anti-Aesthetics, Hal Foster, Pasolini, Gospel According to Matthew

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۴/۰۷/۲۰

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۵/۰۴/۰۲

تاریخ چاپ مقاله: ۱۴۰۵/۰۷/۰۱

محمدیوسف امیری^۱، حسین اردلانی^۲

واکاوی مفهوم ضدزیبایی در فیلم انجیل به روایت متی پازولینی بر اساس آرای هال فاستر

چکیده

بررسی مفهوم ضدزیبایی در این فیلم پازولینی نه فقط به درک عمیق تری از زیبایی شناسی سینمای آوانگارد کمک کرده است، بلکه نشان می دهد چگونه یک روایت مذهبی می تواند از کلیشه های رایج فاصله بگیرد و از طریق حذف عناصر آرمانی، به یک بازنمایی مستندگونه و واقع گرایانه برسد. در پژوهش حاضر پرسش اصلی آن است که مفهوم ضدزیبایی در فیلم انجیل به روایت متی (۱۹۶۴) چگونه نمود پیدا می کند و چه نسبتی با نظریه ی فاستر دارد. این پژوهش با هدف تحلیل جلوه های ضدزیبایی شناسانه این فیلم و ارتباط آن با آرای هال فاستر انجام شده است. این پژوهش با توجه به هدفی که دارد، از حیث نوع، کاربردی است و در دسته ی پژوهش های کیفی قرار می گیرد. روش پژوهش توصیفی تحلیلی است که با استفاده از چارچوب روش شناسانه نظریه ی فاستر انجام شد. انجیل به روایت متی چنانچه واکاوی شد به وسیله ی طرد انتقادی بیان مرسوم سینمایی در مواجهه با امر مقدس، نمایش واقعیت هایی نظیر فقر، استفاده از بازیگران غیرحرفه ای و بناهای واقعی، ارجاع های نافذ به خوانش چپ گرایانه از انجیل و دوری از بازسازی تاریخ و امر مقدس، ایده های اصلی نگاه فاستر به مفهوم ضدزیبایی را دربر می گیرد.

واژگان کلیدی: ضدزیبایی، هال فاستر، پازولینی، انجیل به روایت متی

^۱ دانشجوی دکتری پژوهش هنر، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

^۲ استاد تمام گروه فلسفه هنر، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران (نویسنده مسئول).

مقدمه

سینما می‌تواند رسانه‌ای بازنمایانگر مفاهیم زیبایی‌شناختی باشد. در این میان، فیلم‌های مذهبی اغلب از رویکردهای کلاسیک و ترکیب‌بندی‌های متعادل برای نمایش شخصیت‌های مقدس بهره گرفته‌اند. از آثار کلاسیکی چون بن‌هور (۱۹۵۹) و ده فرمان (۱۹۵۶) تا فیلم‌های معاصرمانند مصائب مسیح (۲۰۰۴)، زیبایی بصری و فرم‌های هماهنگ به‌عنوان عناصر اصلی در روایت‌های مذهبی سینما استفاده شده است (Graziani, 2015). برخلاف این نمونه‌ها، پازولینی در فیلم انجیل به روایت متی (۱۹۶۴) این رویکرد را کنار گذاشته است و تصویری زمخت، خشن و نازیبا از زندگی مسیح داده است. این فیلم به‌عنوان تفسیری چالش‌برانگیز و منحصربه‌فرد از زندگی مسیح دانسته می‌شود؛ فیلمی که توسط یک مارکسیست خداناباور کارگردانی شده است (Criterion Collection, 2023) و از طریق اثکا به بازیگران غیرحرفه‌ای، نمایش دادن معجزه‌ها بدون جلوه‌های بصری و ارایه‌ی تصویری سیاسی از مسیح، به شدت از روایت‌های حماسی از کتاب مقدس و سنت هالیوود فاصله می‌گیرد. این فیلم توسط برخی مؤمنان و انقلابی‌ها تحسین شد اما از سوی برخی عناصر محافظه‌کار تهدیدآمیز تلقی شد (Verso, 2017).

پازولینی، کارگردانی برجسته در سینمای قرن بیستم است؛ او به‌واسطه تکنیک‌های روایی متمایز و دیدگاه‌های ایدئولوژیک خود شناخته می‌شود که نشان‌دهنده تأثیر عمیق او از زمینه‌های اجتماعی سیاسی زمان خود است (Brunette, 1990). پازولینی در فیلم انجیل به روایت متی (۱۹۶۴) که به‌طور گسترده به‌عنوان یکی از شاهکارهایش شناخته می‌شود، نه فقط روایت مذهبی متفاوتی ارایه می‌دهد، بلکه به بررسی مضامین پیچیده‌ای همچون آزادی، سیاست و زیبایی‌شناسی نیز می‌پردازد (Luzzi, 2014). منتقدان معتقدند، انجیل به روایت متی (۱۹۶۴) نمونه‌ای از سینمای جدید ایتالیا است که در برابر کالایی‌شدن هنر مقاومت می‌کند و زیبایی‌شناسی متعهدانه و آگاهانه اجتماعی را ترویج می‌دهد که هنارهای سینمایی جریان اصلی را به چالش می‌کشد (Davis, 2019).

فیلم انجیل به روایت متی (۱۹۶۴) علاوه بر نوآوری‌های هنری، بحث‌های مهمی در محافل دانشگاهی درباره ماهیت بازنمایی در سینما، به‌ویژه در مورد تنش میان لذت زیبایی‌شناختی و مشارکت سیاسی برانگیخته است. پازولینی با قرار دادن اثرش در چارچوب ضدزیبایی‌شناسی، مخاطبان را به چالش دعوت می‌کند تا با ماهیت ساخته‌شده روایت‌های بصری روبه‌رو شوند و در مورد پیامدهای آن‌ها در یک بستر فرهنگی تأمل کنند (Ebert, 2004). هرچند مطالعات متعددی درباره‌ی فیلم انجیل به روایت متی انجام شده است، اما هیچ پژوهشی به‌طور خاص به تحلیل آن از منظر نظریه‌ی ضدزیبایی نپرداخته است. در این راستا، نظریه‌ی هال فاستر درباره هنر آوانگارد و بازگشت امر واقعی می‌تواند چارچوب نظری متفاوتی برای بررسی این فیلم باشد. مفهوم ضدزیبایی هال فاستر از بحث‌های پیرامون پست‌مدرنیسم پدید آمد و به توصیف اقداماتی می‌پردازد که در برابر مفاهیم سنتی زیبایی، هماهنگی و لذت زیبایی‌شناختی مقاومت می‌کنند. این مقاومت اغلب نقدهایی بر کالایی‌شدن فرهنگ را شامل می‌شود (Foster, 1985: 145). فاستر در بازگشت امر واقع (۱۹۹۶)، علیه این ایده که هنر پست‌مدرن فقط با شبیه‌سازی‌ها سروکار دارد، استدلال کرد و در عوض، درگیری مجددی را با «امر واقع» پیشنهاد کرد، که نه به‌عنوان رئالیسم ساده‌لوحانه، بلکه به‌عنوان دربرگیرنده مادی بدن‌ها، مکان‌های اجتماعی خاص، تروماها و پستی‌ها فهمیده می‌شود (Foster, 1996: 141). چارچوب ضدزیبایی فاستر، رویکرد سنت زیبایی‌شناسی در هنر را نقد می‌کند و بر واقعیت‌های اجتماعی تمرکز می‌کند. او نشان می‌دهد که چگونه عناصر روایی و بصری پازولینی اغلب مفهوم بازنمایی در سینمایی متعارف را مختل می‌کند و بینندگان را تشویق می‌کند تا به جای درک ویژگی‌های رسمی فیلم، با مفاهیم سیاسی آن درگیر شوند. بررسی مفهوم ضدزیبایی در این فیلم نه فقط به درک عمیق‌تری از زیبایی‌شناسی سینمای آوانگارد منجر

می‌شود، بلکه نشان می‌دهد چگونه یک روایت مذهبی می‌تواند از کلیشه‌های رایج فاصله بگیرد و از طریق حذف عناصر آرمانی، به یک بازنمایی مستندگونه و واقع‌گرایانه برسد. هدف از این پژوهش یافتن پاسخ‌های احتمالی حول چگونگی بازنمایی مفهوم ضدزیبایی در فیلم انجیل به روایت متی (۱۹۶۴) و ارایه‌ی تفسیری مبتنی بر آرای هال فاستر در پارادایم پست‌مدرنیستی است. بر این اساس، پرسش اصلی آن است که مفهوم ضدزیبایی در این فیلم چگونه نمود پیدا می‌کند و چه نسبتی با نظریه‌ی فاستر دارد.

روش‌شناسی

این پژوهش باتوجه به هدفی که دارد، در دسته پژوهش‌های کیفی قرار می‌گیرد. روش پژوهش توصیفی تحلیلی است که با استفاده از چارچوب روش‌شناسانه نظریه‌ی هال فاستر، ساختار روشی پژوهش شکل خواهد داد. روش گردآوری اطلاعات، کتابخانه‌ای است، به‌طوری‌که با استفاده از منابع نوشتاری، دیداری و شنیداری شامل اسناد، کتاب‌ها، فیلم‌های سینمایی و مستند، مصاحبه‌های منتشرشده، مقاله‌های علمی پژوهشی و علمی ترویجی، مطالب وبسایت‌ها، داده‌های موردنیاز پژوهش جمع‌آوری خواهد شد. روش تجزیه و تحلیل و استدلال مبتنی بر تفسیر مفاهیم و معانی است که بیش از اثبات فرضیه‌ها، با منشی اقماعی به دنبال شرح و بسط فرضیه‌های پژوهش و نشان دادن شواهدی قانع‌کننده در راستای پاسخ‌های احتمالی به پرسش تحقیق خواهد بود. به این ترتیب، با در نظر گرفتن نظریه‌ی هال فاستر، تمام نماهای فیلم مورد مطالعه قرار خواهد گرفت و مفهوم ضدزیبایی در فیلم انجیل به روایت متی واکاوی خواهد شد.

بر همین اساس، مؤلفه‌های مورد نظر هال فاستر از آثار او گرفته شد و در جدول زیر آورده شده است. نگارنده کوشیده است چارچوبی پیشنهاد دهد که هم روند تحلیل فیلم را منسجم کند و هم مؤلفه‌های اشاره شده توسط هال فاستر را لحاظ کند. هال فاستر به طور کلی به چهار حوزه مفهومی بینایی و بصیرت (Foster, 1988: 84)، پیوند گذشته و حال، تحلیل شکلی در مقابل تحلیل ایدئولوژیک (Foster, 2015: 133) و بحران مدرنیته (Foster, 1983: 9) اشاره می‌کند و در تحلیل‌هایش این مؤلفه‌ها را می‌گنجاند.

جدول ۱: چارچوب روش‌شناختی تحلیل فیلم‌ها (بر اساس آثار هال فاستر؛ تنظیم شده توسط نگارنده)

بُعدها	مؤلفه‌ها	هدف‌ها
وجوه بازنمایانه	بحران زیبایی‌شناسی مدرن، تصادم شکل و محتوا	کشف نشانه‌های فروپاشی یا نقد فرم‌های تثبیت شده هنری، پی بردن به هم‌نشینی یا تضاد میان زبان سینمایی و پیام اجتماعی سیاسی
وجوه ساختاری	گسست از خودمختاری هنر، بازنمایی درون ایدئولوژیک	نشان دادن وابستگی هنر به تاریخ، اقتصاد و ایدئولوژی، تحلیل شیوه‌هایی که در آن هویت، قدرت، طبقه و جنسیت در بازنمایی‌ها رمزگذاری شده‌اند
سیاست‌ورزی فرهنگی	وضعیت پسااقتدار، چندصدایی و ناهمگنی معنایی، تولید ضدزیبایی	تفسیر موقعیت سیاسی اثر در برابر نهادهای مسلط (کلیسا، دولت، بازار)، سنجش پتانسیل انتقادی فیلم در برهم‌زدن گفتمان‌های تثبیت شده، شناسایی ظرفیت‌های بخشی ضدزیبایی در برابر سلطه زیبایی‌شناسی کلاسیک و بازاری

پیشینه پژوهش

میان پژوهش‌هایی که درباره‌ی مفهوم ضدزیبایی انجام شده است، می‌توان به مقاله کریستین هافمن و نظریه‌ی او در حوزه‌ی مطالعات سینما پرداخت که این مفهوم را بر سینمای تجربی تطبیق داد. پژوهش او بیشتر بر فیلم‌های آوانگارد مدرن تمرکز می‌کند و سینمای داستانی مانند آثار پازولینی را دربر نمی‌گیرد

(Hoffman, 2010). همچنین در بررسی پژوهش‌هایی که درباره‌ی پازولینی و فیلم انجیل به روایت متی انجام شده است، چند پژوهش به زبان‌های فارسی، انگلیسی و ایتالیایی حایز اهمیت است. بسیاری از پژوهش‌ها بر رویکرد نئورئالیستی فیلم، عناصر فرمی خاص آن و پیامدهای ایدئولوژیک روایت پازولینی متمرکز شده‌اند. بااین حال، تحلیل آن از دریچه مفهوم ضدزیبایی موردتوجه نبوده است. در ادامه، برخی از مهم‌ترین پژوهش‌ها در این زمینه بررسی می‌شوند. رولان بارت در مطالعه‌ای درباره سینمای مذهبی، انجیل به روایت متی را نمونه‌ای از سینمایی می‌داند که برخلاف جریان مسلط هالیوود، بر سادگی و واقع‌گرایی تأکید دارد و از نمایش عناصر پرزرق و برق رایج در فیلم‌های تاریخی مذهبی اجتناب می‌کند (Barth, 1972). در مقاله‌ای دیگر، فورگاتس درباره‌ی مفهوم ضدزیبایی در سینمای پازولینی، تأکید می‌کند که انجیل به روایت متی از تکنیک‌های سینمای آوانگارد و مستندگونه بهره می‌برد تا از ایجاد فضایی رمانتیک یا تقدس‌مآبانه در مخاطب دوری کند (Forgacs, 2001). بااین حال، تمرکز او بیشتر بر فیلم سالو بوده و تحلیل او چندان بر این فیلم گسترش نیافته است. گرازیانی در مقاله‌ای درباره زیبای‌شناسی بصری پازولینی، این فیلم را نمونه‌ای از زیبای‌شناسی مینیمالیستی و رادیکال دانسته است اما ارتباط آن را با نظریه‌ی فاستر بررسی نکرده است (Graziani, 2015). در میان آثار نوشته شده به زبان فارسی، فرهاد ساسانی در مقاله‌ی «تفسیر معنویت در فیلم سینمایی، بررسی موردی انجیل متی از پی‌یر پائولو پازولینی» به تحلیل مؤلفه‌های سینمای معنوی و شیوه‌های بازنمایی مفاهیم دینی در این فیلم می‌پردازد. ساسانی به تفاوت این فیلم با دیگر فیلم‌های دینی اشاره می‌کند (ساسانی، ۱۳۸۰). همچنین رامتین شهبازی در مقاله‌ی «تحلیل سازوکار روایت پازولینی از «ادیپ» سوفوکل بر مبنای نظریه‌ی پنجره‌های کانونی‌شدگی مانفرد یان»، به این نتیجه می‌رسد چنین آثاری به مثابه عناصری تداعی‌گر، سازوکارهایی را پدید می‌آورند که فرآیند درک را در جهان امروز میسر می‌کند (شهبازی، ۱۳۹۹). پس از بررسی پژوهش‌های پیشین، روشن می‌شود هیچ پژوهشی این فیلم را از منظر مفهوم ضدزیبایی با تکیه بر نظریه‌ی فاستر مطالعه نکرده است.

مبانی نظری

در پژوهش حاضر، به منظور واکاوی مفهوم ضدزیبایی در فیلم انجیل به روایت متی (۱۹۶۴) از چارچوب نظری پیشنهادشده توسط هال فاستر تحت عنوان «ضدزیبایی‌شناسی» استفاده می‌شود. برخلاف رویکردهای سنتی به مفهوم زیبایی، فاستر زیبایی را از قلمرو مستقل، ناب و فارغ از مناسبات اجتماعی بیرون می‌راند. او استدلال می‌کند هنر نمی‌تواند خودمختار باشد و ضدزیبایی برای او به معنای نفی هنر یا زیبایی به معنای مطلق کلمه نیست؛ بلکه نفی آن‌گونه زیبای‌شناسی است که با پنهان کردن تضادهای اجتماعی و سیاسی زیر پوششی از هماهنگی، تناسب و کمال، به ابزاری ایدئولوژیک تبدیل می‌شود. بحث فاستر در ادامه تلاش‌هایی است که در سده‌ی بیستم میلادی برای نقد زیبای‌شناسی سنتی انجام شد. زیبای‌شناسی که اغلب به عنوان مجموعه‌ای مبهم از ویژگی‌ها تلقی می‌شد، به موضوع بحث‌های جدلی نزد نظریه‌پردازان پست‌مدرنیست همچون هال فاستر بدل شده است. این نظریه‌پردازان، با برداشت سده‌نوزدهمی از زیبایی مخالف‌اند و آن را به عنوان شکلی از لذت جویی حسی غیرعقلانی، تجسمی از استانداردهای ذوق نخبه‌گرایانه و ابزار همدست عقلانیت روشنگری مورد نکوهش قرار می‌دهند. اگر زیبای‌شناسی از اواخر قرن هجدهم دستخوش بازسازی‌های گوناگون بوده است، ضدزیبایی‌شناسی نیز همواره با تداوم و گسست‌هایی همراه بوده است. درحالی‌که مناظره‌های ضدزیبایی‌شناسی اواخر دهه ۱۹۶۰ بر «غیرمادی‌سازی» کالای هنری و لذت‌های ادراکی آن تمرکز داشتند، پسامدرنیسم انتقادی دهه ۱۹۸۰، آن چنان‌که در مجموعه‌ی تأثیرگذار ضدزیبایی‌شناسی (۱۹۸۳) به ویراستاری هال فاستر صورت‌بندی شده بود (Foster, 1983)، به طور ژرفی در

نظریه‌های ساختارگرایانه و پساساختارگرایانه ریشه داشت و سوژگی را امری تاریخی و تأثر زیبایی شناختی را برساخته‌ای اجتماعی تلقی می‌کرد. ضدزیبایی‌شناسی نشان می‌دهد که خود مفهوم زیبایی‌شناسی و شبکه ایده‌های آن، مورد پرسش است. برای ضدزیبایشناسان این ایده تردیدبرانگیز است که تجربه‌ی زیبایی شناختی جداگانه، بدون هدف، تقریباً فراتر از تاریخ وجود دارد و هنر اکنون می‌تواند جهانی را به طور همزمان میان ذهنی، عینی و جهانی، یک کل نمادین، ایجاد کند. بنابراین مانند پست مدرنیسم، ضدزیبایی‌شناسی یک موضع فرهنگی در مورد این پرسش است که مقولاتی که زیبایی‌شناسی ارایه می‌دهد، هنوز معتبر است یا نیست.

تحلیل‌های انتقادی فاستر همواره با «سازوکار فزاینده پیچیده صنعت فرهنگ» درگیر بوده و مرزهای نقد فرهنگی را جابه‌جا کرده است. مجلد ویرایش شده فاستر یعنی ضدزیبایی‌شناسی: مقالاتی درباره فرهنگ پست مدرن که نخستین بار در سال ۱۹۸۳ منتشر شد، به طور گسترده‌ای به عنوان سنگ محکی برای بحث و نظریه‌ی پست مدرن شناخته می‌شود و انجیل نقد فرهنگی معاصر توصیف شده است. این مجموعه جایگاه فاستر را به عنوان یک مفسر کلیدی فرهنگ پست مدرن تثبیت کرد و اصطلاح ضدزیبایی‌شناسی را به عنوان مفهومی مهم در این مباحث مطرح کرد. مقدمه او بر این مجموعه به عنوان مفصل‌ترین توضیح مفهوم ضدزیبایی تاکنون شناخته می‌شود. طبق تعریف فاستر در مقدمه‌ی این مجموعه «ضدزیبایی‌شناسی مدل‌هایی از نقد فرهنگی را دربر می‌گیرد که مفهوم زیبایی‌شناسی و طرح‌های مفهومی همراه آن را مورد پرسش قرار می‌دهد، از جمله زیبایی» (Foster, 1983: 15). کار او نقطه‌نظری را ارایه داد که از طریق آن فعالیت‌های متنوع هنرمندان، حامیان و منتقدان می‌توانست همراه با انسجامی گویا در چشم‌انداز پست مدرن درک شود. حال فاستر نقشی محوری در محبوبیت بخشیدن و تعریف ضدزیبایی‌شناسی به عنوان یک چارچوب انتقادی برای درک هنر و فرهنگ پست مدرن ایفا کرد. بیان او از مفهوم ضدزیبایی، این مفهوم را نه به عنوان یک سبک یا نفی ساده زیبایی، بلکه به عنوان مجموعه‌ای پیچیده از شیوه‌های انتقادی ارایه داد. این شیوه‌ها با زیر پرسش بردن خودمختاری حوزه زیبایی‌شناسی، یک ضرورت روش شناختی را برای ردیابی نسبت‌های اجتماعی و سیاسی اشیاء فرهنگی تعیین می‌کنند.

ضدزیبایی‌شناسی آن‌طور که توسط فاستر چارچوب‌بندی شده است، برای مشروعیت بخشیدن و به گفت‌وگو کشیدن انواع شیوه‌های انتقادی در حال توسعه عمل کرده است. این شیوه‌ها، که از رشته‌ها و گرایش‌های نظری مختلف پدید آمده بودند، موضعی تردیدآمیز نسبت به سلسله‌مراتب فرهنگی تثبیت شده داشتند. حال فاستر تبیین می‌کند «ضدزیبایی‌شناسی یک شیوه عمل است، عملی بینارشته‌ای در ماهیت، که به فرم‌های فرهنگی سیاسی شده یا ریشه‌دار در زبان روزمره توجه دارد؛ یعنی به فرم‌هایی که ایده حوزه ممتاز زیبایی‌شناختی را رد می‌کنند» (Foster, 1983: 143).

مؤلفه‌های مطرح شده توسط حال فاستر را می‌توان در سه بُعد بررسی کرد؛ آن‌چنان‌که در این پژوهش از همگی آن‌ها در شکل‌دهی به چارچوب نظری بهره گرفته شده است. بُعد نخست به نقد نظام‌های بازنمایی سنتی بازمی‌گردد. او بر این باور است که نشانه‌ها دیگر پنجره‌ای شفاف به سوی واقعیت نیستند، بلکه خود برساخته‌هایی هستند که واقعیت را تحریف می‌کنند. فاستر در بحث از «بحران بازنمایی»، هنری را ستایش می‌کند که به جای تلاش برای خلق توهم واقعیت یا غرق شدن در فرمالیسم محض، دست به افشای ماهیت ساختگی تصاویر می‌زند. در این رویکرد، هنرمند با ایجاد گسست در روایت، استفاده از فرم‌های تکه‌تکه و ایجاد تصادم میان فرم زیبا و محتوای خشن یا سیاسی، مخاطب را از لذت بصری منفعلانه دور کرده و او را به تفکر وامی‌دارد. این همان نقطه‌ای است که زیبایی‌شناسی متعارف به چالش کشیده می‌شود تا «امر واقع» که اغلب شامل تروما، فقر و خشونت است، بدون پوشش گمراه‌کننده زیبایی‌شناسانه پدیدار شود.

دومین دسته از مؤلفه‌ها به بُعد نهادی هنر معطوف است. این بُعد از آن جهت در تحلیل ساختاری اهمیت

دارد که ایده‌ی «خومختاری هنر» را رد می‌کند. فاستر استدلال می‌کند که هنر همواره در یک بستر نهادی و ایدئولوژیک تولید می‌شود. بنابراین، راهبرد ضدزیبایی‌شناسی آن است که هنر را به عرصه امر اجتماعی بازگرداند. طبق این دیدگاه، فرم‌های هنری نباید فقط در راستای لذت زیباشناختی طراحی شوند، بلکه باید وابستگی خود به تاریخ، اقتصاد و قدرت را آشکار سازند. برای نمونه، در سینما استفاده از نابازیگران، مکان‌های واقعی و دوری از جلوه‌های ویژه‌ی فریبنده که در سینمای جریان اصلی رایج است، راهکارهایی هستند که اثر هنری را از یک کالای لوکس زیبایی‌شناختی به یک کنش انتقادی تبدیل می‌کنند.

سومین بُعد به مؤلفه‌های سیاسی ضدزیبایی‌شناسی تعلق دارد. فاستر در مقدمه ضدزیبایی‌شناسی توضیح می‌دهد که در وضعیت «پسااقتدار»، فرهنگ رسمی و بازار هنر تلاش می‌کنند تا هر امر انتقادی را در خود هضم و کالایی‌سازی کنند (Foster, 1983: 10). در مقابل، «ضدزیبایی» به مثابه نوعی روش مقاومت عمل می‌کند. این رویکرد با به‌کارگیری عناصری که از نظر استانداردهای کلاسیک یا مدرن «نازیبا»، «زمخت» یا «ناقص» محسوب می‌شوند، نسبت به مصرف راحت و بی‌دغدغه اثر تقابل می‌کند. به این ترتیب، اثر هنری به جای آنکه پناهگاهی برای آرامش و لذت باشد، به فضایی برای تنش و آگاهی‌بخشی سیاسی بدل می‌شود. برای مثال، در فیلم انجیل به روایت متی (۱۹۶۴)، این ناهمگونی معنایی و چندصدایی، ابزاری است که از طریق آن می‌توان هژمونی گفتمان‌های مسلط همچون قرائت‌های رسمی کلیسایی یا سینمای تجاری را واسازی کرد.

مطالعه و بررسی فیلم

در این بخش، نخست داستان فیلم به صورت خلاصه روایت خواهد شد و پس از آن، به توصیف و تحلیل نماهای مورد بحث پرداخته می‌شود. در پایان با بحث درباره پرسش‌هایی حول وجوه بازنمایانه، ساختاری و سیاست‌ورزی فرهنگی، تفسیری از فیلم تبیین خواهد شد. داستان فیلم، با روایت تولد مسیح در سرزمین یهودیه آغاز می‌شود؛ سرزمینی که در آن زمان زیر سلطه‌ی امپراتوری روم قرار دارد. فرشته‌ای بر حضرت مریم ظاهر می‌شود و از باردارشدنش خبر می‌دهد. یوسف، شوهر مریم، پس از خواب دیدن پیامی الهی، حضرت مریم را می‌پذیرد. پس از میلاد مسیح و دیدار مجوسیان، خانواده برای گریز از فرمان قتل نوزادان توسط هیروُدس به مصر پناه می‌برند و پس از مرگ هیروُدس به ناصره بازمی‌گردند. فیلم سپس به دوران بزرگسالی حضرت عیسی می‌پردازد؛ زمانی که او توسط یحیای تعمیددهنده غسل تعمید می‌یابد و رسالتش را آغاز می‌کند. در ادامه، صحنه‌هایی از تعلیم‌ها، خطابه‌ها، شفا دادن بیماران و انتخاب حواریون به تصویر کشیده می‌شود. مسیح در مناطق مختلف از جمله جلیل، اورشلیم و صحرای یهودیه سفر می‌کند و آموزه‌های خود را، از جمله موعظه بالای کوه، برای جمعیتی از مردم خطابه می‌دهد. در بخش پایانی فیلم، تنش‌ها میان مسیح و مقامات مذهبی و سیاسی شدت می‌گیرد. او به اورشلیم می‌رود، در معبد سخنانی می‌کند، شام آخر را با حواریون برگزار می‌کند و در باغ جتسیمانی دستگیر می‌شود. حضرت عیسی به دست پونتیوس پیلاطس محاکمه و سپس مصلوب می‌شود. در پایان، نماهایی از به خاکسپاری و ظهور مجدد او نمایش داده می‌شود. روایت فیلم از ابتدا تا انتها به طور خطی و بر اساس متن انجیل متی پیش می‌رود. نخستین نماها، نماهای بسته از صورت حضرت مریم و یوسف است. حضرت مریم در کمال سادگی نمایش داده می‌شود و هیچ سخنی تا انتهای فیلم از او شنیده نمی‌شود. نماهایی به معرفی شهر پرداخته می‌شود. بچه‌ها در حال بازی و چند نما بعدتر، نمای بسته از مسیح در نوزادی دیده می‌شوند. تمام نماها بدون جلوه‌ای ویژه و بی‌آنکه بر امری مقدس تأکید کنند، گرفته شده‌اند (تصویر ۱). بر اساس آنچه وحی شده بود، نماهایی از ترک کردن مریم، یوسف و مسیح با خانه‌شان به تصویر کشیده می‌شود. خانه‌ای که بسیار ساده، کوچک و روستایی است. پس از کوچ

آن‌ها، طبق دستور هیروودس، به شهر برای کشتن بچه‌ها هجوم می‌آورند. نماهایی از کشیده شدن نوزادها از آغوش مادرانشان، کشته شدن آن‌ها و تقلای مادرانشان دیده می‌شود. از نماها خشونت عریان و آشکارا نشان می‌دهد که مرگ نوزادان را بی‌هیچ ملاحظه‌ای روایت می‌کند.



تصویر ۱: حضرت مریم در کمال سادگی؛ منبع: برشی از فیلم.



تصویر ۲: پادشاه در فضایی بدون عظمت و همراه با ضعف و درماندگی؛ منبع: برشی از فیلم.

در صحنه بعد، پادشاه بر تخت دراز کشیده است و بزرگان اطراف او گرد هم آمده‌اند. پارچه‌ای دور سر او بسته شده است. پادشاه به‌گونه‌ای بی‌جلال و بدون عظمت، همراه با ضعف و درماندگی بازنمایی شده است (تصویر ۲). فرشته وحی می‌آورد که «مادر و فرزندش را به سرزمین فلسطین بازگردان». نقش موسیقی تا در این صحنه‌ها و به‌طور کلی، تا انتهای فیلم بسیار برجسته است. پس از آن، یحیی تعمیددهنده دیده می‌شود که غسل تعمید می‌دهد و به درباریان گذران از کنار رودخانه با خشونت فریاد می‌زند «ای افعی‌زدگان! چه کسی به شما وعده داد که می‌توانید از آتش برهید؟». یک نما بر یحیی و نمای بعدیش بر عابرن متمرکز است. آن‌ها تعجب می‌کنند و می‌گذرند. یحیی ادامه می‌دهد «من شما را غسل تعمید می‌دهم تا گناهانتان بخشیده شود، اما پس از من کسی ظهور می‌کند که بسیار تواناتر است». تلاقی رودخانه به‌عنوان امر طبیعی، مراسم غسل تعمید به‌عنوان امر مقدس و فریادهای یحیی به‌عنوان امر خشن، فضای احساسی پیچیده‌ای را القا می‌کند. به‌این معنا، مراسم غسل تعمید در فضایی زیبا پرداخته شده نمایش داده نمی‌شود. سپس، یحیی، مسیح را غسل تعمید می‌دهد و پس از آن، مسیح در حال نیایش و دعا دیده می‌شود؛ ابرها در حرکت‌اند. در

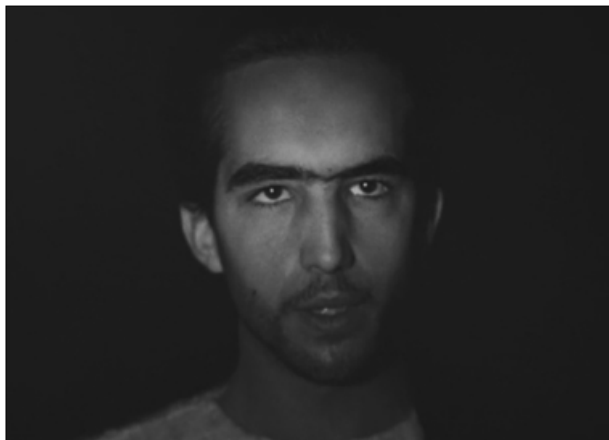
نمای تپه‌ها او تنها است. وقتی وحی می‌آید، تمرکز دوربین بر مسیح کمتر می‌شود. در ادامه، شیطان با ردایی سیاه به او نزدیک می‌شود. چهره‌ی او همچون ساکنان آن شهر، معمولی به نظر می‌رسد و شیطان بودن او را از گفته‌ی مسیح و همچنین ردای سیاهش می‌توان فهمید. تقابل ردای سفید فرشته وحی و ردای سیاه شیطان، تقابلی آشکار و شدید است.

مسیح یاران خودش، یعنی حواریون را انتخاب می‌کند و می‌گوید «من شما را چون گوسفندان میان گرگ‌ها می‌فرستم. پس همچون مارها هوشیار و چون کبوتران ساده و معصوم باشید؛ اما از اعتماد به مردم برحذر باشید». در صحنه‌ای دیگر، مسیح و حواریون به گرسنگان نزدیک می‌شوند. زاویه‌ی دوربین بسیار تند است و از پایین مسیح را در قاب نشان می‌دهد. سکوتی فرامی‌گیرد. گرسنگان به مسیح خیره می‌شوند. در نمای بعد، مردی جذامی به مسیح نزدیک می‌شود و می‌گوید: «سرور بزرگوار! اگر اراده‌ات می‌پذیرد مرا شفا ده». مسیح پاسخ می‌دهد: «اراده‌ام چنین است. پس پاکیزه شو». مرد جذامی دست بر صورت می‌کشد؛ نمایی بسیار بسته از چشم‌های او و در نمای بعد چهره مرد از آثار جذام پاک می‌شود و بهبود می‌یابد. در آغاز این نما، موسیقی ریتمیک و طرب‌انگیزی در پس‌زمینه شنیده می‌شود که تا پایان صحنه ادامه می‌یابد. در نماهای بعد، تک‌گویی‌ها و خطابه‌های مسیح دیده و شنیده می‌شود. صدای مسیح در اغلب تک‌گویی‌ها همراه با لحنی اعتراضی، خشن، فریادگون و سرزنشگر است. بازیگر نقش مسیح با فشار زیاد به حنجره و گلوی این دیالوگ‌ها را می‌گوید و صدای دلنشینی ندارد. درحالی‌که در تصویر فقط حواریون به عنوان مخاطب دیده می‌شوند؛ این لحن و ادبیات به مخاطبی بیشتر از حواریون دلالت دارد. گویی قرار است این خطابه‌ها به گوش جهانیان برسد. نمای بعد، نمایی با پس‌زمینه تاریک است که نور به صورت نقطه‌ای، بر چهره مسیح می‌تابد (تصویر ۳). پس از آن، مسیح با پس‌زمینه آسمان با قاب‌بندی متمرکز و نمایی بسته می‌گوید «گنج خود را در زمین نیندووزید؛ چراکه بید آن را بفرساید یا دزدان نقب زنند و بریابند. گنجینه خود را به ملکوت آسمان‌ها بسپارید».

متن این خطابه‌ها از کتاب مقدس گرفته شده است. تعداد نماهای تک‌گویی مسیح به صورت متوالی به ده نما می‌رسد و فقط در یک نما، موسیقی پس‌زمینه شنیده می‌شود. پس از ده نما، حرکت لباس‌ها همراه با شنیدن صدای باد و صدای زمینه، به تصویر کشیده می‌شود و پس از آن، دوباره خطابه‌ها درحالی قاب‌بندی می‌شود که دوربین از چهره‌ی مسیح فاصله می‌گیرد و او همچنان برای حواریون تک‌گویی می‌کند. آن‌ها نیز با مسیح قدم می‌زنند، او را همراهی می‌کنند و همه توجه آن‌ها معطوف به او است. معجزه‌ها یعنی شفا دادن یک معلول پیش چشم یهودی‌ها، پر کردن سبدهای خوراکی و قدم‌زدن بر روی آب، یکی پس از دیگری نمایش داده می‌شوند. معجزه‌ها فقط از طریق برش‌ها در تدوین فهمیده می‌شوند. اجرای معجزه در صحنه در دریا قدم‌زدن مسیح آن قدر تصنعی است که باورپذیری‌اش را از دست می‌دهد (تصویر ۴). مردم از مسیح و حواریون با دادن غذا استقبال می‌کنند. گفت‌وگوها و مناظره‌هایی میان مسیح و مبلغان و متنفذان یهودی دیده می‌شود. در صحنه‌ای دیگر، به موازی آن‌چه در جریان است، یحیی تعمیددهنده کسانی را می‌فرستد تا مطمئن شود او همان مسیح‌ای موعود است. به مرور، مردمان بیشتری در مواجهه به مسیح قرار می‌گیرند و مسیح در موقعیت‌های مختلف با همان لحن پیشین که میان حواریون موعظه می‌کرد، خطابه‌هایی می‌گوید. هرچه می‌گذرد نماهای بسته مسیح با زاویه‌ی دوربین تندتر و از پایین گرفته می‌شود.

در ادامه، مردی ثروتمند از مسیح می‌پرسد که «چه کار کنم تا حیات جاودانه یابم؟». مسیح او را نسبت به فرامین موعظه می‌کند و وقتی می‌شنود که مرد همه فرامین را رعایت می‌کند، درحالی‌که دوربین به سمت نوکران، قاطران و دارایی‌های باارزش مرد حرکت می‌کند، می‌گوید: «اگر می‌خواهی کامل شوی، هرچه داری بفروش و به فقرا بده که در آسمان گنجی خواهی داشت و آنگاه مرا پیروی کن». پس از آنکه آن‌ها می‌گذرند،

مسیح به حواریون می‌گوید: «مرد ثروتمند به سختی به ملکوت آسمان وارد می‌شود و گذشتن شتر از سوراخ یک سوزن آسان‌تر است از گام نهادن شخص ثروتمند در ملکوت آسمان». در این صحنه، خوانش چپ‌گرایانه فیلم‌ساز از متن انجیل آشکار است. در صحنه‌ی بعد، یحیی تعمیددهنده کشته می‌شود. پس از آن مسیح به حواریون درباره حرکت به اورشلیم می‌گوید. در مسیر، پاسخ‌های مسیح در راستای دوری از زندگی مادی، کودک‌بودن و آماده‌شدن برای ازدست‌دادن همه چیز است.



تصویر ۳: چهره‌ی بدون آرایش مسیح با نورپردازی نقطه‌ای؛ منبع: برشی از فیلم.



تصویر ۴: مسیح در حال قدم‌زدن روی دریا؛ منبع: برشی از فیلم.

مسیح و حواریون وارد اورشلیم می‌شوند. او شهر و بازار را به هم می‌ریزد. توجه‌ها را به خود جلب می‌کند. بچه‌ها و انسان‌های ضعیف و ناتوان بیشتر دیده می‌شوند (تصویر ۵). مسیح با صدایی خشن و الفاظی توهین‌آمیز می‌خروشد نسبت به آن‌هایی که به یحیی تعمیددهنده ایمان نیاوردند. موضوع مالیات دادن به قیصر مطرح می‌شود. تک‌گویی‌های مسیح که با عصبانیت و خشونت کلامی همراه است با موسیقی گُر در پس‌زمینه، تضاد محسوسی دارد. فضا در تقابلی شدید میان نیروها به تصویر کشیده می‌شود. برای مثال، پس از پایان یکی از خطابه‌ها در اورشلیم، سرباز آب‌دهانش را پرت می‌کند. همچنین در نماهای مختلف، مسیح در حال ایجاد و تقویت نوعی آشوب و ازدحام در شهر دیده می‌شود. این تقابل و تضاد به مرور گسترش پیدا می‌کند، به طوری که یهودای استخریوطی به زنی که بر سر مسیح عطر می‌پاشد، می‌گوید: «چرا اسراف می‌کنی؟»

این عطر را می‌توان به قیمت گران فروخت به تقدیم به فقرا کرد». در صحنه شام آخر و نماهای پس از آن، مسیح حواریون را سرزنش می‌کند و به آن‌ها می‌گوید که یکی از شما من را تسلیم خواهد کرد و هیچ‌کدام از شما کنار من نخواهید ماند. آن‌ها حتی نمی‌توانند چند دقیقه مسیح را در حال عبادت نظاره کنند و به خواب می‌روند. در صحنه‌های پایانی، مسیح دادگاهی می‌شود. در نمای محاکمه، دوربین از مسیح فاصله می‌گیرد و به‌طور واضحی از زاویه‌ی یکی از حواریون یعنی متی روایت می‌کند. مسیح نمی‌تواند صلیب را به‌تنهایی بر دوش بکشد. او به صلیب کشیده می‌شود. مریم و بعضی از حواریون در تدفین او حاضر می‌شوند و درمی‌یابند او به آسمان‌ها رفته و از جسم‌ها شده است؛ چنان‌که خود مسیح وعده داده بود. همچنین دو معجزه در صحنه انتهای فیلم دیده می‌شود: نخست زلزله پس از به صلیب کشیده شدن مسیح در پی فریاد او و دیگری جابه‌جا شدن سنگ محل دفن و نبودن پیکر مسیح فردای آن روز. این معجزه‌ها نیز با همان شیوه‌ی معجزه‌های پیشین نمایش داده می‌شوند.



تصویر ۵: حضور بچه‌ها و انسان‌های فرودست همراه با مسیح و حواریون؛ منبع: برشی از فیلم.

یافته‌ها

براساس مؤلفه‌هایی که فاستر تحت عنوان وجوه بازنمایانه معرفی می‌کند، مؤلفه‌هایی که پیش‌تر در بخش روش‌شناسی به آن پرداخته شد، نخست به تفسیر فیلم از دریچه‌ی مؤلفه‌ی بحران زیبایی‌شناسی مدرن پرداخته خواهد شد. چنانچه در تحلیل نماها پیدا است، فیلم مواجهه‌ای پیچیده و دوسویه با سنت زیبایی‌شناسی دارد. پازولینی از یک سو عناصر تصویری همچون ترکیب‌بندی‌های بسته و متقارن در برخی قاب‌ها و ارجاعات آیکونیک به نقاشی‌های مذهبی و تزئینی را به‌کار می‌گیرد تا تأثیر بصری قدرتمندی بر مخاطب القا کند و از سویی دیگر، همان قاب‌های آیکونیک را با مواد ناهمگون همچون بازیگران غیرحرفه‌ای، چهره‌هایی زشت و خسته، پس‌زمینه‌های زمخت و واقع‌نمایانه آشفته می‌کند. این تضاد نشان‌دهنده‌ی انتقاد پازولینی نسبت به چارچوب‌های مرسوم سنت زیبایی‌شناسی در موضوع ترکیب‌بندی است. این فیلم نه فقط تقارن و شکوه سنتی را بازتولید می‌کند، بلکه آن‌ها را چونان پوسته‌ای نمایش می‌دهد که بر واقعیت زمخت و طبقه‌محور اجتماعی کشیده شده است. این پوسته، درزا و پارگی‌های پشتش را نمایان می‌کند، به‌گونه‌ای که انگار پوسته‌ای بی‌پوشش است. به بیان فاستر، پازولینی زیبایی رسمی را با وارد کردن عناصر واقعی مانند فقر، پیری، ادبیات عامیانه و چهره‌های بدون آرایش به درون قاب، منزوی و انتقادی می‌کند. درنتیجه، زیبایی به‌طور کامل انکار نمی‌شود بلکه در برابر محک واقعیت اجتماعی قرار می‌گیرد و این نشانه‌ای از فروپاشی یا نقد فرم‌های تثبیت‌شده هنری است.

درباره‌ی مؤلفه‌ی دیگر از وجوه بازنمایانه یعنی درگیرشدن شکل و محتوا که فاستر مطرح کرده است، می‌توان گفت در فیلم انجیل به روایت متی، شکل و محتوا به طور متقابل بر یکدیگر اثر می‌گذارند. انتخاب بازیگرانی غیرحرفه‌ای و چهره‌هایی کارگراگون، چهره‌هایی نازیبا و صورت‌های گاهی خشن و اغلب معمولی، سوژه‌های فیلم را از جایگاه تقدس دور می‌کند و اجازه نمی‌دهد تصویری آرمانی از شخصیت‌ها ساخته شود. این انتخاب هم با باور پازولینی درباره‌ی همدلی با فرودستان همخوانی دارد، هم فضای مستندگون و واقع‌گرایانه فیلم را تقویت می‌کند. پازولینی قاب‌بندی و ترکیب‌بندی متقارن و مستحکم را در تقابل با کنش‌های زمینی، خشونت‌عریان و فقر قرار می‌دهد. این نوع تقابل شکل در برابر محتوای مذهبی، نوعی فاصله‌گذاری انتقادی را القا می‌کند. به بیانی دیگر، فیلم با فرمی مقدس، محتوایی زمینی و سیاسی را بازنمایی می‌کند. برش‌ها و زمان‌بندی نماها، ریتم ثابتی ندارد؛ گاه برش‌هایی آرام و طولانی دیده می‌شود تا به موقعیت‌های انسانی بپردازد، گاه برش‌هایی ناهمگون و تکه‌تکه که احساس معاصر بودن را تقویت کند. بنابراین، ریتم حامل جهان‌بینی است؛ سکون برای متن مقدس، حرکت برای دردی تاریخی که در فیلم به طور آشکاری محسوس است. انجیل به روایت متی فیلمی سیاه‌وسفید با نورپردازی تضادزا است. نور اغلب به صورت مستقیم می‌تابد؛ در نتیجه چهره‌ها و شخصیت‌ها را از آرایش زیباشناسانه تهی می‌کند و واقعیت زمخت تن‌ها و مکان‌ها را برجسته می‌کند. این شیوه‌ی بیان تصویری از زیبانمایی جلوگیری می‌کند. در مجموع، برای پی‌بردن به هم‌نشینی یا تضاد میان زبان سینمایی و پیام اجتماعی سیاسی، می‌توان گفت شیوه‌های بیان سینمایی فیلم که برشمرده شد، همگی ابزاری برای آشکارگی جهان‌بینی پازولینی است و این همان عمل ضدزیباشناسانه‌ای است که فاستر توصیف می‌کند.

در بُعدی دیگر، بایسته است وجوه ساختاری فیلم بر اساس آرای فاستر تفسیر شود. از این رو، با در نظر گرفتن مؤلفه‌ی گسست از خودمختاری هنر، می‌توان گفت فیلم آشکارا از خودمختاری هنر فاصله می‌گیرد. فیلم به ایده‌ی «هنر برای هنر» تعلق ندارد و این روایت انجیل را به عنوان یک اثر زیباشناسانه محض به تصویر نمی‌کشد. پازولینی متنی مقدس را به عرصه‌ی مسایل طبقاتی، فرهنگی و سیاسی زمان خود وارد می‌کند. همه‌ی زبان سینمایی فیلم به صورت عامدانه بیرون از مفهوم هنر ناب قرار گرفته‌اند تا فیلم درگیر بافت زندگی روزمره و مناسبات قدرت شود. این نزاع با مفهوم خودمختاری هنر، نشان‌دهنده‌ی یکی از سویه‌های خوانش فاستر از ضدزیبایی است که در آن ضدزیبایی معادل با چگونگی بازگشت هنر به عرصه اجتماعی از طریق مستندنگاری و واقع‌گرایی است.

از نگاه فاستر، بازنمایی درون‌ایدئولوژیک دیگر مؤلفه‌ی قابل مطالعه در حوزه مطالعه مفهوم ضدزیبایی در فیلم‌ها است. از این نظر بر اساس آن‌چه در فیلم آمده و در بخش بررسی فیلم به آن پرداخته شد، می‌توان چنین تفسیر کرد که پازولینی سوژه‌ها را نه به عنوان ذات‌هایی مطلق بلکه در بافت گفتمان و تاریخی مشخص ساختار می‌دهد. برای مثال، شخصیت‌های فرودست به مثابه کنشگران جمعی نشان داده می‌شوند. پازولینی جمعیت را به عنوان نیرویی تاریخی به تصویر می‌کشد. آن‌ها در پس‌زمینه نیستند. این چنین سوژه‌های فیلم، در گفتمانی طبقاتی با خوانشی تاریخی قرار می‌گیرند. سوژه‌ی مردم با آموزه‌های مسیح پیوند می‌یابد. فیلم می‌کوشد از منظر گفتمان مذهبی و گفتمان قدرت استبدادی به سوژه‌ها هویت بدهد. سوژه‌های فیلم همچون سوژه‌های مدرن، خودآیین نیستند؛ بلکه تحت‌تأثیر گفتمان‌های موجود شکل می‌گیرند. این فیلم به جای چهره‌سازی، بر بازنمایی مناسبات قدرت و ساختارها متمرکز است. برای مثال، در این فیلم سلسله‌مراتب مذهبی، استثمار اقتصادی، سرکوب سیاسی و نسبت‌های جمعی، سوژه‌ها را محدود و مقلوب می‌کنند. باتوجه به رویکرد فاستر می‌توان چنین نتیجه گرفت که فیلم بر نقش نهادها و گفتمان‌های غالب آن دوره در شکل‌گیری سوژه‌ها تأکید می‌کند. سوژه‌ها در متن گفتمان‌ها ساخت می‌گیرند و پازولینی شخصیت‌ها را

بیش از آنکه واحدهای روان‌شناختی منفرد ببینند، آن‌ها را به‌عنوان شخصیت‌هایی شبکه‌محور و اجتماعی نشان می‌دهد.

در آخرین بُعد از ابعاد مطرح‌شده برای مطالعه‌ی مفهوم ضدزیبایی توسط فاستر، سیاست‌ورزی فرهنگی تحت سه مؤلفه تفسیر می‌شود. نخست از منظر فروپاشی اقتدار، فیلم انجیل به روایت متی، همچنان که اقتدار نهادینه‌شده‌ی دین و قدرت سیاسی را نقد می‌کند، به‌سوی یک مقدس مردمی‌گرایش دارد. دینی که پازولینی نشان می‌دهد، در تلاش است تا از ساختارها و نهادهایی همچون کلیسا فاصله بگیرد و به یک تقدس بومی نزدیک شود. تجربه دینی‌ای که از درون زندگی روزمره، فقر، عوام یا فرهنگ محلی بیرون می‌آید. این نوع تقدس خارج از سازوکارهای رسمی عمل می‌کند و اغلب با خواست‌ها و رنج‌های طبقات فرودست پیوند دارد. این اقتدار به‌نوعی غیرنهادینه‌شده است. پازولینی تمایل دارد وجه تاریخی حضرت عیسی را از کلیشه‌های سازمانی و تشریفاتی کلیسا جدا کند. وقتی نهادهای مذهبی رفتارهای خودمحور و استبدادی از خود نشان می‌دهند، فیلم، آن‌ها را در معرض نقد قرار می‌دهد. پازولینی با نمایش این صحنه‌ها در قاب‌هایی زمخت و بی‌آرایش، در تلاش برای نقد و تضعیف کارکرد آیینی اقتدار است. فیلم همچنین با تمرکز بر مردم حاشیه‌نشین و زبان عامیانه، به‌دنبال نوعی قدرت‌زدایی است. بنابراین، نمایش بی‌رمق و معمولی اقتدار سنتی در تقابل با نمایش همدلانه درد جمعی و رنج مردم قرار می‌گیرد. پازولینی نهاد دین را نقد می‌کند ولی حضور روحانی و پیام مسیح را برجسته می‌کند. فیلم نوعی مقدس اخلاقی و سیاسی می‌سازد که الزاماً با اقتدار روشنفکرانه یا کلیسایی همپوشانی ندارد. فیلم با ایجاد نوعی مرز میان پیام مقدس و نهاد ساقط‌شده، احترامی متفاوت نسبت به معنای دین نشان می‌دهد.

در بیان چندصدایی و ناهمگنی معنایی، فیلم همچنان که دارای عناصر تثبیت‌کننده است، عناصری غیرقطعی نیز در خود دارد. از عناصر صریح، می‌توان به اقتباس مستقیم از متن انجیل اشاره کرد که به‌عنوان شکل‌دهنده فیلم‌نامه و حاضر در بخش زیادی از گفتارها و گفت‌وگوها، معنایی تثبیت‌کننده دارد و در میان صداها حاضر در فیلم، صدایی بلند احساس می‌شود. از عناصر باز و غیرقطعی که در معرض تفسیرهای چندگانه قرار می‌گیرد، می‌توان به صحنه‌پردازی، بازیگردانی و نورپردازی اشاره کرد. این چنین نوعی فاصله‌گذاری معناشناختی میان عناصر مختلف فیلم ایجاد شده است و به این معنا، فیلم ناهمگن و چندصدا است. این تضاد میان «متن مقدس» و «تصویر گسیخته» خوانش‌های متفاوت را ممکن می‌سازد. فیلم همچنان که می‌تواند به‌مثابه یک متن دینی تأویل شود، می‌تواند به‌عنوان متنی سیاسی و تاریخی نیز خوانده شود که انجیل را به‌نفع فرودستان و همبستگی طبقاتی بازخوانی می‌کند. پازولینی گستره‌ی معناپردازی را به‌طورکامل رها نمی‌کند ولی با شیوه‌های بیانی مختص خود و انتخاب‌های مناسب، آن را در معرض چندلایگی مفهومی قرار می‌دهد. همان‌طور که فاستر در ارزش‌گذاری ضدزیبایی تأکید می‌کند، معنا نه از طریق یک ایده‌ی زیباشناختی مرکزیت‌یافته، بلکه به‌صورت مفهومی چندگانه و اجتماعی درک می‌شود. در جست‌وجوی نمودهایی از پیدایش ارزش‌های ضدزیبا می‌توان اشاره کرد که فیلم با نمایش چهره‌ها، بدن‌ها و فضاها بی‌آرایش و برجسته‌کردن آن‌ها، نوعی زشتی را تقدیس می‌کند. این تقدس‌گرایی نه فقط در راستای القای احساسی ضدزیباشناختی، بلکه در راستای بازنمایی واقعیت انسان‌های فرودست نقش ایفا می‌کند. این رویکرد، ارزش‌های زیباشناختی عرفی را به پرسش می‌کشد. انتخاب موقعیت‌های مکانی واقعی، بازیگران محلی و لحنی نزدیک به گزارش، لحنی مستندگون به برخی صحنه‌ها می‌دهد. بنابراین مرز داستان‌پردازی سینمایی و روایت گزارشگون در برخی صحنه‌ها ناپیدا و ناآشکار می‌شود. از این منظر، فیلم «مستند بودن» را به‌عنوان ارزشی انتقادی معتبر می‌داند و بر آن تأکید می‌کند. پازولینی با حذف تجملات نمایشی، استفاده از ریتم‌های نامتعارف و نشان‌دادن رویدادهای زندگی روزمره، در تلاش است تا نظم‌زدایی و تهی‌سازی فرمی را

به عنوان رویکردش به فیلم حفظ کند؛ رویکردی که فاستر آن را راهی برای مقابله با ایدئولوژی های خوش ظاهر نظم ساز می داند. به این ترتیب، انجیل به روایت متی با به رسمیت شناختن ارزش های زشت، آن ها را به عنوان ابزاری برای کنش انتقادی در برابر نظم های اجتماعی و زیباشناختی مسلط مورد استفاده قرار می دهد.

نتیجه گیری

انجیل به روایت متی چنان که واکاوی شد از طریق طرد انتقادی بیان مرسوم سینمایی در مواجهه با امر مقدس، نمایش واقعیت هایی نظیر فقر، استفاده از بازیگران غیرحرفه ای و بناهای واقعی، ارجاع های نافذ به خوانش چپ گرایانه از انجیل و دوری از بازسازی تاریخ و امر مقدس، ایده های اصلی نگاه فاستر به مفهوم ضدزیبایی را دربر می گیرد. رویکرد پازولینی به طور قابل ملاحظه ای با باور فاستر درباره ی ظرفیت هنر برای درگیری انتقادی با ابعاد اجتماعی و تاریخی هم سو است. پازولینی امر مقدس را با بیانی نامقدس درهم می آمیزد و ادراک زیباشناختی مخاطب را دچار سردرگمی می کند. او با کنار زدن لایه های شمایل نگارانه مذهبی و رویکردهای احساسات گرایانه در سینما، راهبردهایی ضدزیباشناختی برای مواجهه با هسته ی رادیکال پیام مسیح و ارتباط پایدار آن با مبارزه برای عدالت و رهایی به کار گرفته است. چنانچه تبیین شد، فیلم انجیل به روایت متی از منظر فاستر نوعی راهبرد ضدزیباشناختی را عملی می کند؛ فیلم هم زمان که زیبایی سنتی را بازمی خواند و با استفاده شیوه های بیانی مستندگون و تمرکز بر طبقه فرودست، آن زیبایی را از درون منقلب می کند. چیدمان صحنه، قاب ها، بازیگرها، نورپردازی، برش ها و ریتم موجود در فیلم همگی در خدمت افشای مناسبات قدرت و بازگرداندن متن مقدس به صحنه ی تاریخ و اجتماع قرار دارند. این چنین رویکرد انتقادی مشخصی علیه اقتدار نهادینه شده دین و قدرت دارد، بی آنکه پیام معنوی متن را نفی کند.

فهرست منابع

- ساسانی، فرهاد (۱۳۸۰). «تفسیر معنویت در فیلم سینمایی؛ بررسی موردی انجیل متی از پی یر پائولو پازولینی». نشریه بیدار. شماره (۱۳)، صفحه های ۲۶-۳۲.
- شهبازی، رامتین (۱۳۹۹). «تحلیل سازوکار روایت پازولینی از «ادیپ» سوفوکل بر مبنای نظریه ی پنجره های کانونی شدگی مانفرد یان». دوفصلنامه روایت شناسی، شماره (۷)، صفحه های ۱۶۷-۱۸۹.
- Barth, J. (1972). Religious cinema and realism: A study of Pasolini's the Gospel According to St. Matthew. Journal of Film Studies, 15(2), 45-60.
- Bradley, R. (2023). Anteaesthetics: Black aesthetics and the critique of form. Stanford University Press.
- Brunette, P. (1990). The cinema of Pier Paolo Pasolini. British Film Institute.
- Criterion Collection. (2023, June 27). The Gospel According to Matthew (1964). Retrieved April 24, 2025, from <https://www.criterion.com/films/31440-the-gospel-according-to-matthew>
- Davis, C. (2019). Pasolini and the Politics of Form. University Press.
- Ebert, R. (2004, March 14). The Gospel According to St. Matthew movie review (1964). RogerEbert.com. Retrieved from <https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-gospel-according-to-st-matthew-1964>
- Forgacs, D. (2001). Pasolini and the Anti-Aesthetic: A Critical Study of Salò and The Gospel According to St. Matthew. Italian Film Journal, 24(3), 78-95.
- Foster, H. (1985). Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics. Bay Press.
- Foster, H. (1996). The return of the real: The avant-garde at the end of the century. MIT Press.
- Foster, H. (2015). Bad new days: Art, criticism, emergency. Verso Books.

- Foster, H. (Ed.). (1983). *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Bay Press.
- Foster, H. (Ed.). (1988). *Vision and visuality*. Bay Press.
- Graziani, M. (2015). Minimalism and Radical Aesthetics in Pasolini's Religious Cinema. *Film Philosophy*, 19(4), 132-150.
- Hoffman, C. (2010). Anti-Aesthetic in Cinema: From Foster to Contemporary Avant-Garde. *European Film Studies*, 22(1), 98-117.
- Luzzi, J. (2014). *A Cinema of Poetry: Aesthetics of the Italian Art Film*. Johns Hopkins University Press.
- Verso Books. (2017, March 30). Subversive Pasolini: La Ricotta and The Gospel According to Matthew — a conversation between Nina Power and Geoffrey Nowell-Smith. Verso Blog. Retrieved from <https://www.versobooks.com/blogs/news/3150-subversive-pasolini-la-ricotta-and-the-gospel-according-to-matthew-a-conversation-between-nina-power-and-geoffrey-nowell-smith>