سینماودین

نوشتهٔ: پی. آدانر سیتنی
ترجمهٔ: حسین سینایی

مقالهٔ سینما و دین از جملهٔ مقالاتی است که «دایرةالمعارف دین» به رابطه و کنش متقابل دین با دیگر دستاوردهای بشری اختصاص داده است (مقالهٔ مربوط به رابطهٔ رمان و دین از همین دایرةالمعارف، پیش ازاین در نشر دانش (س۹. ش۲. بهمن واسفند ۶۷ «ترجمهٔ ناصر ایرانی») به چاپ رسیده است.

آقای سیتنی در این مقاله مضامین دینی در سینما را به نحو تاریخی ارائه می کند، خواه فیلمها جانبدارانه به‌این مضامین پرداخته باشند وخواه غیرجانبدارانه یا حتی مقابله جویانه. همین وجه برخورد تاریخی تنها چهرهٔ مثبت این نوشته است، چون مقاله از حلقه‌های اتصالی بین بررسی فیلمها، تحلیلهای دقیق، طبقه‌بندی ومقایسه عمدتاً تهی است، گسیختگی مقاله نیز از همین جهت است.

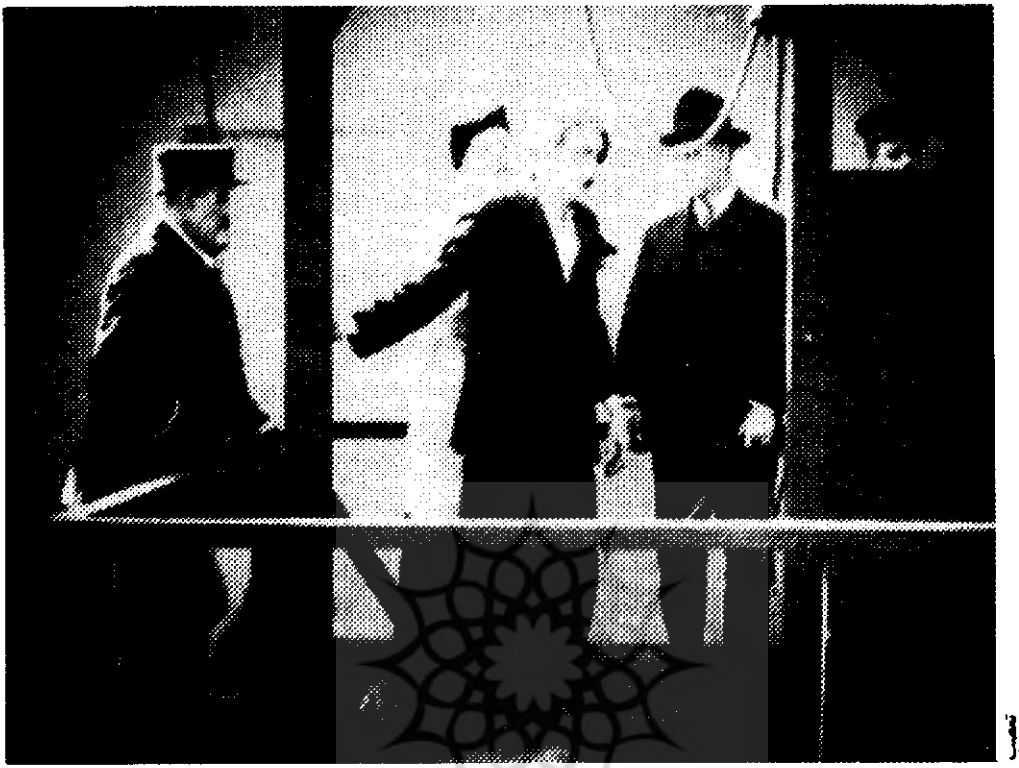
بیان اصیل دینی در سینما بی نهایت نادر است و در سطحی گسترده و به طور مشخص با بزرگترین دستاوردهای سینما به عنوان یك هنر تصادم وهمراهی دارد. از سوی دیگر از دورانهای اولیهٔ سینما ارائهٔ موضوعات دینی بخشی از پیشهٔ فیلمسازی را به خود اختصاص داده است. ژرژ ملیس (George Me´lis)، (Liés جادوگر صحنهٔ فرانسوی، بااختراع فیلم گول زننده و حقه‌آمیز و مجموعهٔ فریبهای بصری آن نظیر برهم نمایی[1] (Super imposition)های شفاف، تسخیرهای ذهنی تکان دهنده (مانند آشکار ونهان شدنهای ناگهانی) ـ که او این کار را با توقف و راه‌اندازی دوربین بدون تغییر پس زمینهٔ صحنه انجام می داد ـ وایجاد تفاوتهای غریب ونامأنوس در مقیاس، سینما را مدیون خویش قرار داد. این امر امکان تبدیل افسانه‌های خیال انگیز و علمی ژول ورن به فیلم رابرای او فراهم آورد. در سال ۱۸۹۸ میلادی یعنی درست سه سال بعد از اولین نمایشهای فیلم، او با یاری گرفتن از همان تکنیکها فیلم وسوسهٔ آنتونی مقدس (Temptation of st. Anthony) را ساخت. او در این کار تنها نبود. در سالهای اولیهٔ سینما، شرکتهای سینمایی در سراسر جهان از موفقیتهای رقبای خویش بهره می جستند. تا حدود سال ۱۹۰۰ میلادی شرکت برادران لومیر (Lumiére) نیز به توزیع فیلم وسوسهٔ آنتونی مقدس اشتغال داشت. تا قبل از جنگ جهانی اول هزاران فیلم که در آنها حقه‌های اعجاب انگیز سینمایی به‌کار رفته بود، ساخته شد. بسیاری ازاین فیلمها تمرکز خویش را بر سنتها و باورهای عمومی مردم نسبت به تابلوی زنده (Tablau Vivant)قرار داده بودند که گاه به اخذ الهام از قطعه‌هایی از نقاشیهای مذهبی می پرداختند[2]. فریبندگی وافسون دائمی این فیلمها ازقدرت جذابیت و ابتکار آنها مشتق می شود که فیلمسازان اولیه با این قدرت جذابیت و ابتکار، به ثبت تجربه‌های بعدی دست یازیدند.

در سال ۱۹۰۷ میلادی «جیووانی پاپینی» (Giovanni Papini) فیلسوف ایتالیایی ازاین نوع (genre) خاص فیلمسازی در یك مقاله با عنوان «فلسفهٔ سینما» دفاع کرد.

او چنین نوشته بود: «جهانی که سینما معرفی می کند با درسهای بسیاری از فروتنی انباشته شده است. این جهان فقط ازتصاویر کوچکی از نور در دو بعد تشکیل یافته است؛ مع هذا احساس حرکت و زندگی را منتقل می کند. این جهان یك جهان روحانی است که به نازلترین حالت خود تقلیل یافته، از اثیری ترین و آسمانی ترین مادهٔ بدون عمق یا صلبیت ساخته شده است. زودگذر است و همانند یك رؤیا، خیالی. . . بانگریستن به این تصاویر درخشان و زودگذر، احساسی شبیه به خدایان در ما برانگیخته می شود و به تأمل در خلقت خود، تصوراتی که واجد آن هستیم وشباهتی که به خدایان داریم، می پردازیم. دراین حال ما بدون اراده مجبور به تفکر دراین مسئله می شویم؛ در حالی که ما به اشکال روی پرده نگاه می کنیم «کسی» به ما می نگرد و از مرتبهٔ بالاتری که به خود نگاه کنیم ـ هر چقدر که خود را انضمامی (Concrete)، حقیقی و جاودان بپنداریم ـ می بینیم که ما فقط تصاویر رنگ شده‌ای هستیم[3] که به سرعت به سوی مرگ

می شتابد، تا به چشمان «او» [آنکه ما را منظور نظر دارد] آرامش بخشد».
(لااستامپا، La Stampa)، تورین، هجدهم مه سال ۱۹۰۷.

ابراز احساسات مبالغه‌آمیز پاپینی در مورد فیلمهای گول زننده (trick film) که او آنها را بدون هیچ دلیلی به فیلمهایی با موضوعات مذهبی محدود می کند، با نوشته‌های بعدی در باب سینما توافق ندارد. پنج سال بعد «انریکو گاتزونی» (Enrico Guazzoni) در کشور خود در فیلمی به نام کجا می روی (Qvo Vadis 1912) به اقتضای داستان آقای «هنری سینکیویچ» (Henry Sienkiewicz)، نوع خاص منظر دینی را که در توسعهٔ بین المللی فیلمهای روایی و بلند (feature film) نقشی قطعی داشت، بنیان نهاد. دراینجا مجموعهٔ فیلمهای عظیم و پرخرج، جانشین بیان وارائهٔ مسائل اعجاب برانگیز شدند واین مجموعه عبارت بود از تماشاخانه (Coliseum) ای مملو از شیرهای واقعی و نمایشهایی که با زمینه‌های دینی ایفا می شد. آخرین یادگار تاریخی ازاین نوع خاص سینمایی، فیلم تعصب (Intolerance) اثر د. و. گریفیث D. W. Griffith 1916) است. این فیلم یک سرهم بندی حماسی است از سقوط بابل، مصیبت وارد بر مسیح [تصلیب او]، روز قتل عام بار تولومئوی مقدس[۲] و یك «قصهٔ جدید» در باب نشان دادن برتری پرهیزگاری فقرا نسبت به ریاکاری اصلاحگرایان دینی.



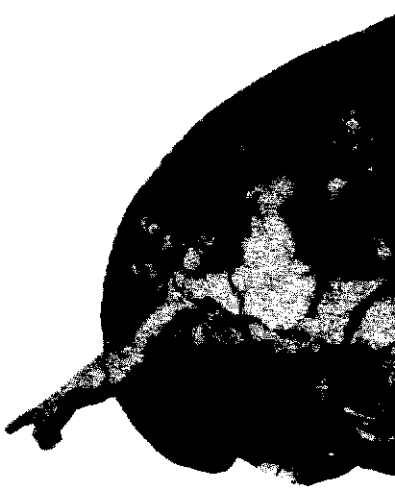
تعصب به عنوان اثری از سینمای پرشکوه، هم در مضمون و هم در قالب، شدیداً برتاریخ این هنر مؤثر بوده است، گرچه خود فیلم ازنظر تجاری یك فاجعه بود. گریفیث با انتقادات وارد آمده بر فیلم جنجالی و نژادگرایانه‌اش به نام تولد یك ملت (The Birth of a Nation) تحریك شد و برای دفاع ازاین فیلم، مجموعه‌ای از موضوعات دینی و مذهبی را به کار گرفت واین عمل اغلب با مبالغه واحساسات وهیجان انجام شد. سخن او این بود که موانع و سرکوفتهای جنسی و امتیازات اقتصادی شدید و مکرر، آن هم از سرغیرت، دین حقیقی را از مجرای اصلی خود منحرف ساخته است. گریفیث هویت اصلی دین اصیل راعشق و تساهل می دانست. وجود بخش (episode) مربوط به بابل [در فیلم تعصب] که در آن یك کشیش سست باور متعصب یك بابلی را به سبب اینکه شاه، آئینی مربوط به عشق دیونوسوسی[5] وضع کرده، تسلیم حکومت می کند؛ مضمون فیلم را به فراتر از زمینهٔ منحصراً مسیحی ووالای آن ارتقاء می دهد. در همین حال، کشتار پروتستانهای هوگونات[6] (Huguenots) در فرانسهٔ قرن شانزدهم به دست کاتولیکها و تکبر وتعدی پروتستانها نسبت به کاتولیکها در بخش «قصهٔ جدید»، به معنی مخالفت صریح با دیدگاه فرقه‌گرایانه بود. بخش پایانی واعجازآمیز فیلم که در آن «مسیحی برهم نمایی شده» ظاهر می شود و به آزاد کردن زندانیان وپایان دادن به جنگ می پردازد، به‌این امر اشاره دارد که فقط یك

الهام یا مکاشفه ووحی می تواند به دور پایان ناپذیر تعصب خاتمه دهد. این فیلم گریفیث با وضعیت پیچیده و خوش ساخت خویش، از مضامین دینی برای دفاع از شیوه‌های آزادمنشانهٔ جنسی که در صنعت تازه تأسیس هالیوود رواج یافته بود، دفاع می کند. او حتی این نکته را با عناوین میانی (intertitles) به ذهن مخاطبین خویش حقنه می کند. نمونهٔ این امر وضع زنی است که در عین بی عفتی و بیوفایی چنین توصیف می شود: «اکنون اجازه بدهید ببینیم چگونه این نمونهٔ فرد مسیحی در داستان امروز ما مورد تأسی قرار می گیرد...» پس از آن، ذکر کلماتی با بار ایمان مسیحی در مراسم عشای ربانی و در «شام آخر» به گریفیث این موقعیت را می دهد که با نیروهای در حال رشد و بعدی تحریم و جلوگیری کننده، مقابله کند.

در سال ۱۹۲۲ میلادی هنگامی که (انجمن) تهیه کنندگان و توزیع کنندگان سینمایی آمریکا (Motion Picture Producers and Distributors of America) ویل اچ. هیز (Will H. Hays) راجهت تنظیم قواعدی برای صنعت بحث انگیز خویش اجیر کردند، تحریم و منعی که گریفیث با آن مقابله می کرد، شکل قانونی یافت. سال بعد سسیل بی. دومیل (Cecil B. Demille) که قبلاً برجسته‌ترین تهیه کنندهٔ فیلمهایی با سبك آزاد منشانه بود، ده فرمان (The Ten Commandments) راساخت. او باتوجه به سنت گریفیث و دیگران، یك درام مبالغه‌آمیز در مورد اکسودوس [مهاجرت قوم یهود] (Exodus) را در برابر یك داستان جدید در مورد یك معمار آزاداندیش می گذارد. این معمار قبل ازاینکه از یك بیماری که از یك زن شرقی به او سرایت کرده، بمیرد؛ کلیسایی سست بنیان را فقط برای دیدنِ درهم فرو ریختن آن بنا می کند و مادرش را می کشد. دراینجا جلوه‌های چشم پرکن پیرایشگری[۷] (Puritanism)، مکافات و کیفری که معمولاً در نمایشهای ملودرام رخ می نمایند، برای کارگردان پوششی جهت طرح زیرکانه و مخفیانهٔ تصویرهای عاشقانه در سیمای دیوانگی فراهم می آورند.

نمایشهای دیدنی آمریکایی که ازانجیل اقتباس شده‌اند، اغلب موقعیت مناسبی رابرای تجربه‌ها و کارهای دقیق واستادانهٔ تکنیکی ایجاد کرده‌اند. فیلم ده فرمان و نیز نسخهٔ سال ۱۹۲۵ فیلم بن هور (Ben - Hur) اثر فرد نیبلو[۸] (Fred Niblo) دارای صحنه‌هایی در دو رنگ و تکنی کالر است. این دو فیلم بعداً در شکل پردهٔ عریض (Wide - Screen) مجدداً ساخته شدند و از حیث مالی موفقیتهای زیادی کسب کردند؛ فیلم ده فرمان توسط خود دومیل در سال ۱۹۵۶ و بن هور توسط ویلیام وایلر (William Wyler) در سال ۱۹۵۹. در این دوره عصر داستانهای جدید وشبیه به هم پایان می یابد. خود این نوع خاص سینمایی، تناقضهای موجود در صنعت فیلم آمریکا رابازتاب می دهد. دراین صنعت، جدیت کار با بودجه‌های عظیم در هم آمیخته است.

پسربچه(The Kid, 1921) که اولین فیلم داستانی و بلند چارلز چاپلین است را می توان یك جابجایی کمدی از داستان جدید و نو تعصب در نظر گرفت. در فیلم گریفیث هنگامی که می خواهند شوهر یك زن جوان را



به سبب جنایتی که مرتکب نشده زندانی کنند، این زن توسط اصلاحگران از بچه‌اش محروم می شود وفقط اعترافی در آخرین لحظات جان شوهر رانجات می دهد. در فیلم **پسربچه**، چاپلین خانه به دوش و ولگرد، کودك نامشروعی را که مادرش فکر می کند او را در اتومبیل یك میلیونی رها کرده قبول و با عشق و محبت از او نگهداری می کند. در اوج ناامیدی قبل ازاینکه سرانجام، پایان خوش داستان فرا رسد، چارلی خانه به دوش در خواب و رؤیا بهشتی را تصور می کند که در آن آدمهای شرور و بدکار فیلم همه فرشتگانی هستند که به شکل زیبایی در آسمان محلهٔ فقیری که چاپلین کودك را از آنجا پیدا کرده بود، معلق و شناورند.

هنگامی که کار چاپلین را ملاحظه می کنیم، یکی از مشکلات جای دادن وجه دینی در تجربه‌های سینمایی رخ می نماید. چاپلین هم وجیه‌ترین چهره در تاریخ این رسانه است وهم سیمایی عمده واصلی از دینداری فطری وطبیعی. اما فقط در **پسربچه** نوعی یگانگی نزدیك میان آن دینداری فطری وطبیعی با دین سنتی وجود دارد. قبل ازفصل مربوط به رؤیا دراین فیلم، مادر بی خانمان و بی کس ازمقابل تمثال مسیح که صلیب را بردوش می کشد، می گذرد- واین امر به وضوح در یك قبرستان واقع می شود. دراینجا دوربین برآن تصویر درنگ می کند و به همین دلیل ما نمی توانیم مشارکت همدردانهٔ چاپلین نسبت به تحمل بار آن زن را بر دوش خویش مغفول بگذاریم. اما او در ارائهٔ صحنه‌ای از عروسی در کلیسا، که در آن یك عروس جوان وغمگین در کنار یك مرد پیر و با ظاهری معمولی ظاهر می شود، سریع عمل می کند. در اینجا یك نمای درشت، داماد را درحالی نشان می دهد که برگلی متعلق به دسته گل عروس که بر زمین افتاده است، لگد می گذارد.

فیلم زائر (The Pilgrim' 1923) دشمنی بسیاری از گروهها و فرقه‌های مسیحی را برانگیخت؛ چاپلین در این فیلم یك محکوم فراری را نشان می دهد که به جای یك وزیر اشتباه گرفته شده است. او کلیسایی را که اشتباهاً در آن خدمت می کند با اتفاقاتی خنده‌آور و تقدیری نجات می دهد. در پایان فیلم محکوم باید توسط یك کلانتر که میلی به بازداشت او ندارد، بدون تعارف ویا اردنگ از طریق مرز مکزیك اخراج شود. پیام چاپلین در مورد برتری فضیلت فطری وطبیعی بر دین رسمی را نمی توان از برتری ذاتی سیمای یك فرد ولگرد و بی خانمان بر اطرافیانش جدا کرد. او مدام موقعیت خویش را به عنوان یك فرد وامانده و پست از نظر اقتصادی و اجتماعی بانوعی پالایش و تهذیب تصور [مانسبت به او و با] هوش و خبرگی و لطف [آن فرد فقیر] به این نحو که آنان که به او ظلم می کنند، خود نیازمند و فقیرند جبران می کند. شاعری بنام «هارت کرین» (Hart Crane) که شعر «چاپلین وار» (Chaplinesque) خود رابعد از دیدن فیلم **پسربچه** نوشته است، چاپلین را

نماد همهٔ شاعران یعنی کسی که کارش گرفتن «یك خرده خنده» از ماست، می شناسد. حتی در فیلم پسربچه نشانه‌هایی از اقتضای خاص هالیوود برای شیوهٔ زندگی هالیوودی وجود دارد: دراین فیلم مادری که نطفهٔ فرزندش بدون ازدواج بسته شده است، به سوی یك ستارهٔ ثروتمند شدن پیش می رود وبه سبب گم کردن فرزند خویش به هر دری می زند، در صورتی که هنرمند لاابالی ای که این زن را باردار می کند تا یك طراح تجاری درجهٔ دوم تنزل رتبه پیدا می کند. چاپلین در اینجا پیروزی فضیلت و راستی را در ستاره شدن می بیند ـ درست در شرایطی که خود او بزرگترین موفقیتهای بین المللی را کسب کرده است.

گرچه فیلمهای چاپلین نوعی دوگانگی عاطفی را نسبت به دین نشان می دهند، بسیاری از بهترین فیلمهای اروپایی دههٔ ۱۹۲۰ صراحتاً ملحدانه بودند و آگاهانه از بی حرمتی به مقدسات برای وارد کردن ضربهٔ روحی یا تأثیرات کمیك بهره می گرفتند. دراین سالها فیلمسازان بزرگ روسی سینما را به عنوان وسیله‌ای برای زدودن تأثیرات و نشانه‌های موهوم پرستی سخت کیشی روسی (Russian orthodox) در دولت اشتراکی بکار می گرفتند. «سرگئی آیزنشتاین» (Sergei Eisenstein) در مشهورترین فیلم خود در میان روشنفکران و تحصیلکردگان سینما یعنی اکتبر (october, 1928) تحلیلی سینمایی از عبارت «به خاطر خدا و میهن» ارائه می کند؛ و این شعاری است که ژنرال کورنیلف (Kornilov) در طی توطئه‌های شکست خورده‌اش علیه انقلاب سرمی داد.

او با برشهای سریع از تصاویر آشنا و مألوف مراسم سخت کیشان مسیحی، تمثالها و صلیبها به بتها و مجسمه‌های عجیب و غریبی از آسیا واقیانوسیه و در حالی که این تصاویر را از زوایای نشان دهندهٔ ساختمان مادی آنها می گیرد، چشم اندازی از انسان شناسی تطبیقی را در برابر ما می گذارد که مفهومی میان تهی از خدا به بینندگان القا می شود. آیزنشتاین در فیلم کهنه و نو (The Old and the new, 1929) یك آیین مذهبی را که در جریان خشکسالی، از انزال باران توسط دعا عاجز است، در برابر یك دستگاه جداکنندهٔ خامه که جدیداً در اختیار یك مجتمع کشاورزی قرار داده شده است، می گذارد و بدین ترتیب تقابل آنها را نشان می دهد. کنایات جنسی وهزل آمیز مربوط به صحنهٔ دستگاه جداکنندهٔ خامه توسط اشارات شرك آمیز و لاابالی گرایانه در فیلم ارائه می شوند. این کنایات مشتمل است بر یك مراسم عروسی میان یك گاو نر مخصوص تولید مثل با یك گاو ماده. استمداد از یك زندگی ساده وابتدایی اجتماعی مبتنی بر شرك، در فیلمهای فیلمساز اوکراینی «الکساندر داوژنکو» (Aleksander Dovzhenko) نیز دیده می شود. او تلویحاً به ما نشان می دهد که مذهب ارتدوکس (سخت کیشی مسیحی) یك پدیدهٔ دخیل خارجی و امپریالیستی در تاریخ جمهوریهای اساساً جمع گرا و اشتراکی

شوروی بوده است. او در فیلم ژونیگورا (Zvenigora, 1928)که شدیداً تحت تأثیر فیلم تعصب اثر گریفیث است، خرافات و موهوم پرستیهای قرون وسطایی و قرن هفدهمی مسیحی را درست در برابر اصلاحات اجتماعی جدید قرار می دهد. داوژنکو در فیلم زمین (Earth, 1930) پس ازانکار خدمات یك کشیش ارتجاعی، ابداع غیراختیاری و خود بهخودی یك آیین عزاداری کمونیستی را (با لوازم شرك آمیز و باستانی اش) به خاطر یك کشاورز انقلابی دستگیر شده، ارائه می کند.

همین مضامین ضددینی به زیباترین فیلمهای ناطق روسی نیز سرایت می کند. آیزنشتاین در روایت ضدنازی خود یعنی فیلم الکساندر نوسکی (Alexander Nevsky, 1938) دشمن را همچون شوالیه‌های آلمانی ای تصویر می کند که به نام مسیحیت، غلبه و نابودی رابه ارمغان می آورند. ژیگاورتوف (Dziga Vertov) در فیلم شور واشتیاق (Enthusiasm, 1931) تصویر زنان ومردان پیری را که مشغول دعا کردن وصلیب کشیدن هستند، باافراد مستی که تلوتلو می خورند برشهای متوالی می دهد تااین دو رابه عنوان دوچهره از «بیماری اجتماعی» با هم ارتباط دهد. این فیلم همچنین باشادی و با لحنی پیروزمندانه تغییر شکل کلیسا به یك باشگاه کارگران را در حالی که شمایل مقدس سوزانده وکارهای دستی قدیمی ازبین برده می شود، نشان می دهد.

به همان ترتیب که فیلمسازان روسی از تدوین به عنوان ابزاری برای استدلال یا دلیل تراشی علیه دین و حملهٔ به آن استفاده می کردند؛ سور رئالیست ها از توانایی سینما جهت بیان امور غیرمعقول بهره‌برداری کردند. به‌این منظور بسیاری از تکنیکهای فیلمهای گول زنندهٔ اولیه برای بیان وارائهٔ تداعیهای آزاد دوباره بکار گرفته شد. در سال ۱۹۲۸ ژرمن دولاك (Germaine Dulac) براساس نوشته‌ای از آنتونین آرتو(Antonin Artaud) (علی رغم نارضایتی عمومی از آرتو) فیلم صدف و کشیش (The Seashell and the Clergyman) را کارگردانی کرد. این فیلم در اعترافات یك کشیش، غرایز جنسی سرکوب شده وبی عفتی او را که به واسطهٔ تحریك یك زن صورت گرفته بوده است، آشکار می سازد. در فیلم عصر طلا(L'äge d'or, 1930) که از فیلمهای ناطق اولیهٔ سالوادر دالی (Salvador dali) و لویی بونوئل(Luis Buñuel) است، بر فراز کلیسای کاتولیکی رم (Roman Catholic) تکه‌ای از مدفوع [یك پرنده] گذاشته شده است، پاپ به خارج شهر رفته ویادداشتی برای وابستهٔ خویش به یکی از پنجره‌های واتیکان الصاق کرده است و مسیح در سیمای یك عیاش جانی که بیرون از یك مهمانی مشغول تلوتلو خوردن است ظاهر می شود، درست به همان شکلی که مارکی دوساد (Marquis de Sade) در کتاب صد وبیست روز ازایام قوم سدوم(120 Days of Sodom) نشان داده است. به همین دلیل انگ کفر و بی دینی در سراسر زندگی کاری، برپیشانی سینمای بونوئل مانده است. اوج بی حرمتی بونوئل به دین در فیلم ویریدیانا(Viridiana, 1961) است که در آن یك گدای زن را به تصویر می کشد در حالی که دوستانش با تقلید اغراق آمیز از

تابلوی شام آخر داوینچی آن را به تمسخر گرفته‌اند، وی عکس فوری می اندازد و گویی دهانهٔ رحم او (Vagina) به مثابهٔ دوربین عمل می کند. فیلم او(El, 1952) اندیشهٔ فدیه شدن [مسیح برای بازخرید گناهان بشر] و بخشش گناه از سوی کلیسا را گزنده‌تر به استهزا می گیرد و صومعه‌ها و دیرها را به عنوان مخفیگاههایی برای مفسدین جنایی وافراد تبه‌کار معرفی می کند. اوحتی قصد داشت قطعه‌ای کفرآمیز رادر فیلم آمریکایی خویش یعنی رابینسون کروزوئه که در همان سال ساخته شد، بگنجاند: این قطعه عبارت است از یك آوای دلسرد کننده و مأیوسانه از لابهٔ یك درمانده به خدا که مضمون آن غیبت باری تعالی است. فیلم نازارین(Nazarin, 1958) بیچارگی و تهیدستی یك مکزیکی را که به معصومیت مسیح شباهت دارد، توضیح می دهد و با احتیاط و سنجیده، نظریهٔ چاپلین را در مورد شادی و پیروزی اخلاقی تهیدستان و ستمدیدگان بازگون می سازد. در اینجا قهرمان فیلم فقط به واسطهٔ اینکه به انجام اعمال خیر اراده کرده است، در اشتباه افتاده، شکست می خورد. اما موارد بسیار واضحتر، دو فیلم سیمون بیابان نشین (Simon of the Desert, 1965) وراه شیری(The Milky way, 1969) هستند که هر دو عبارتند از استهزاهای بی رحمانهٔ رنج وعذاب سیمون استیلیتز مقدس (Saint Simeon Stylites) و زیارت سانتیاگو دوکومپوتسلا (Santiago de Compostela).

گرچه سینما اغلب در بدنام کردن دین از بیان غیرموضع گیرانه، نیرو وابتکار بیشتری به خرج داده است، کار کارل تئودور درایر (Carl Theodor Dreyer) یك استثنای قابل ملاحظه است. بسیاری از فیلمهای اولیهٔ او بر عمق احساس دینی و مهارت فنی آثار دوران بلوغ کاری اش اشاره دارند: فیلم برگهایی ازدفتر شیطان (Leaves from Satan's Book, 1919) مجموعه‌ای از قسمتهای مربوط به شر را از ادوارمختلف تاریخی به سبك فیلم تعصب بدون هیچ میان برش (intercutting) یا تصرفی گرد می آورد. امّا فیلم بیوهٔ کشیش (The Parson's Widow, 1920) توانایی فیلمساز را برانتقال ازکمدی به بیان حرمت وهیبت پوشیده از تقدس نشان می دهد. این فیلم داستان کم ارزشی است دربارهٔ یك وزیر جوان که باید با یك بیوهٔ سالمند به جا مانده از اعقاب یك خانوادهٔ روحانی ازدواج کند تا مقام خویش را محفوظ دارد؛ اما مرگ بیوه در پایان فیلم ناگهان داستان را به مسیر جدیدی می کشاند که به سبب آنکه آنچه پیش ازآن آمده مهم نبوده، کاملاً عمیق وجدی به نظر می رسد. شاهکار درایر یعنی فیلم اردت(otdet, 1955) چنین استراتژی ای را با مهارت و پیچیدگی بیشتر بکار می گیرد. فیلم یکی بود، یکی نبود (Die Gezeichneten, 1922) اولین بروز حملهٔ او برباورهای ضدسامی است که از مدتها پیش ذهن او را مشغول می داشته است. اما هیچ یك ازاین فیلمهای اولیه وجالب او ما را کاملاً برای درك قدرت فیلم مصیبت ژاندارك (The Passion of Joan of Arc, 1928) آماده نمی کند. این فیلم اولین فیلم اصلی او و قانع کننده‌ترین بیان سینمایی از زندگی قدیسان

است.

درایر هنگامی که می خواست طرح فیلمبرداری اسناد تازه کشف شده در مورد ابتلائات و سوزاندن ژاندارك را برعهده گیرد، براین امر واقف بود که عمر سینمای صامت رو به پایان می رود. از آنجا که او به تکنولوژی تازهٔ سینمای ناطق دسترسی نداشت، استادانه یادگاری تاریخی از شیوهٔ صامت خویش ساخت. دراین فیلم دوربینِ متحرك، قاضیان ژاندارك را دنبال می کند، در حالی که مردم پرسشهایی را به نجوا با هم رد و بدل می کنند و معتقدند او را در تله خواهند انداخت واو یاری پاسخ دادن به آنها را نخواهد داشت. سپس حرکتهای تند و پرشی دوربین بر اتهامات گزاف و پرسشهای موذیانه و شیطنت آمیز تأکید می کند. گویی با پیموده شدن طبیعی کلام انسان در فضا آن را به سخن درآورده است. در پیچ و تابهای فراوان دوربین، ژاندارك، ثابت، رقت انگیز و درحال مکاشفه باقی می ماند. او مرکز دایره‌ای آشفته و متلاطم است که محیط و شعاعهای آن راحرکات دوربین می پیماید. وی با اعطای چنین طرح دواری به فیلم خود از یك استعارهٔ موجود در الهیات استفاده می کند که قدمت آن حداقل به قدمت بوئتیوس است.

در این فیلم، مجموعهٔ اکسپرسیونیستی هرمان وارم(Hermann Warm) به یك نوع انتزاع زمخت تحویل می یابد تا به کتابی قرون وسطایی که به ساعات اشاره دارد. توجه متیکولوس (Meticulous) به ابزارها و وسایل شکنجه و جزئیات مربوط به جمعیتی که برسوزاندن واقعی و تکان دهندهٔ ژاندارك شاهدند، جلب می شود. نتیجه نهایی فیلمی است که در آن حدسها، اظهارات و کلمات ژاندارك وهم ترس شدید او را از شکنجه و اعدام وهم الهامات روحانی او را یکجا منعکس می کند.

به بیان طعنه‌آمیز، صلابت هنری واصالت فیلم مصیبت ژاندارك شهرت کارگردان را به عنوان سازندهٔ فیلمهای تجاری موفق از میان برد. درایر مجال کمی برای ساختن فیلم در حیطهٔ سینمای ناطق داشت. باوجود این روز خشم(Day of Wrath, 1943) و اُردت یا کلام(The Word, 1955) در جمع دستاوردهای محوری سینمای دینی قرار می گیرند، در حالی که روح خون آشامی که از قبر خارج می شود(Wampyr, 1932) و گرترود(Gertrud, 1964) حداقل توجه ما را به دلیل شدت غیرمعمولی که این دو فیلم در برخورد با مسئله مرگ در پیش می گیرند به خود جلب می کند.

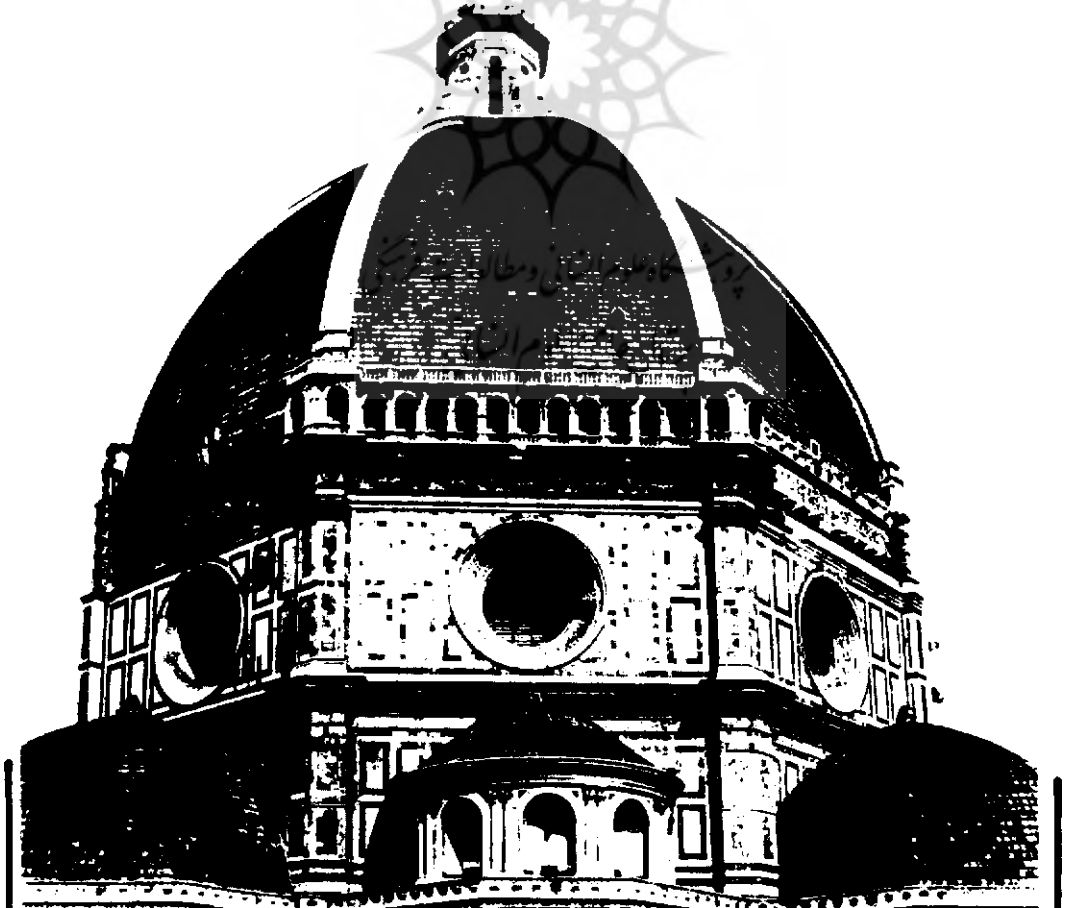
فیلم روح خون آشامی که از قبر خارج می شود درایر، برخلاف فیلمهای دیگری که به همین موضوع می پردازند از تعلیق و پرداخت استادانهٔ شخصیت دست می کشد تا در حالتی رویایی برارائه مرز میان زندگی و مرگ تمرکز یابد. تکنیکهای تجربی فیلم که از فیلمهای اولیهٔ دوران ناطق است شاید در تکوین فیلم روز خشم سودمند افتاده باشد. درایر این فیلم را بعد از وقفه‌ای ناخواسته و یازده ساله ساخت. در فیلم اخیر اشارات فرا طبیعی به شر فقط به تدریج و تقریباً به نحو غیرمحسوس جای واقع گرایی تاریخی نمایش او را که در کلیسای دانمارکی قرن هفدهمی دنبال می شود، می گیرد. فیلمساز داستان خویش در باب

ماجرای عشقی میان زن جوان یك وزیر کهنسال و پسر آن وزیر را به واسطهٔ ازدواجی مقدم بر آشنایی چنان با مهارت بنا می نهد که همدردیهای بیننده بدون هیچ واهمه‌ای و به موقع در فیلم به شور وهیجان زناکاری و به رد جواز طنازی وافسونگری جلب می شود. لذا هنگامی که قهرمان زن به قدرت تخریبی خواستهٔ خویش واقف می شود و مصادف شدن مرگ و زیر پیر را با نفرین خویش بر او به عنوان نشانه‌هایی از قدرت شریرانهٔ خود می پذیرد، ما به عنوان بیننده به واسطهٔ همان لجاجی که با آن مسائل غریب فیلم را از جهت ارتباط آنها با مسائلی که با روابط نامشروع رمانتیك درگیر هستند، قبلاً سوء تعبیر کرده بودیم، در معرض تردید قرار می گیریم. [دراینجا] عنصر گمراه‌سازی که در هستهٔ اصلی تجربهٔ تصویر متحرك و قراردادهای مرسوم آن واقع است در کانون تلاش و تجربهٔ سخت درایر قرار می گیرد. این فیلم در عین حال حکایت وضعیت دانمارك اشغال شده توسط نازیها هم هست، اما فیلمی است که به شدت از شعار و تبلیغات ونتیجه‌گیریهای خودپسندانه اجتناب می ورزد. فیلم در تصویر کردن مسئلهٔ شر فریبکاری آن را تصدیق می کند.

نظیر چنین تغییری در جهت گیری در فیلم اُردت نیز در کاراست. در ابتدا این فیلم یك کمدی محلی دربارهٔ تعصب فرقه‌ای و حزبی به نظر می آید. قبلاً هالیوود با موفقیت افسون و فریبندگیهای آشوبهای مذهبی شکست خورده را در فیلمهایی مانند به راه خود می روم(Going My Way, 1944) و زنگهای کلیسای مریم مقدس (The Bells of st. Mary, 1948)اثر لئومك کاری (Leo Mccarey) مورد بهره‌برداری قرار داده بود. درایر به سرعت بینندگان خویش را متقاعد می کند که نزاعهای مهجور و متروك میان خانوادهٔ بورگن (Borgen) (اعضای تیرهٔ حاکم گروندویگیان Grundvigian) و خانوادهٔ خیاطی محلی (یك اصول گرا) که از طریق یك ازدواج باهم خویشی یافته‌اند، از طریق عقل وخصلت نیك اینگر (Inger) که با بزرگترین پسر خانوادهٔ بورگن ازدواج کرده است، حل خواهد شد. اما در بخشهای میانی فیلم، بامرگ اینگر هنگام وضع حمل، یکباره آهنگ فیلم تغییر می کند و توجه بیشتری به تراژدی خانوادهٔ بورگن و پسر دیوانهٔ آنها یوهانس (Johannes)که فکر می کند مسیح است، معطوف می شود. یك واقع گرایی شدید و پررنگ، توأم با سبك بی مانندی از حرکت دوربین که دائماً در میان شخصیتهای داستان و بدون میان برشی (intercut)[۱۰] از گفتگوهای آنها پیچ و تاب می خورد، مشخصهٔ همهٔ فیلم تا لحظات پایانی آن است؛ سپس اعمال تدوین معمول که به مدت زیادی از آن پرهیز می شد به نحو معکوس برنبش قبر آشکار اینگر توسط یوهانس تأکید می کند. این صحنه به دلیل غیرمترقبه بودن از توانایی بالایی برخوردار است. قراردادهای مرسوم دراین نوع خاص سینمایی همانند فیلم روز خشم ما را به سوء تعبیر در مورد هر اشاره به اتصال حقیقی یوهانس با امور الهی و قبول قضاوت در مورد دیوانگی او هدایت می کند. کمدی روحی نتیجه شده یکی از بیانهای رسا وجدی دنیا در سینماست.

قدرت بی نظیر فیلمهای اصلی درایر تا اندازه‌ای ناشی از زیرپا گذاردن ظریف قراردادهای این نوع خاص از سینماست: [و] اتفاقاً شکاکیت آزادمنشانه در برابر عمق نامنتظر محکومیت تاب نمی آورد. احساسی که در ورای چنین فیلمهایی قراردارد از زمینه‌ای بیرون ازسینما برآمده است. فیلمهای دیگری که به شرح اعمال سحرآمیز یامعجزه‌آسا می پردازند دراین محدوده‌های کلی که اقتضای توقف ناباوری را دارند، باقی می مانند. موفقترین فیلمهای مذهبی به غیر از آثار درایر آنهایی بوده‌اند که بر داستانهایی در مورد نجات شخصی افراد تمرکز داشته‌اند. روبربرسون (Robert Bresson) استاد چنین شیوه‌ای است و فیلمهای او معنویت زیادی را که سینمای قبل ازدههٔ ۱۹۴۰ فاقد آن بود در دلها غرس می کنند.

فیلمهای فرشتگان گناه (Les anges du Péché, 1943) و خانمهای جنگل بولونی (Les dames du Bois de Boulogne, 1945) اثر برسون به ذوقی سرشار و نوعی شیفتگی و جذابیت به همراه داستانهایی حاوی آثاری پیچیده و موفق اشاره دارند؛ اما اولین روش بلوغ یافتهٔ او در فیلم خاطرات روزانهٔ یك



کشیش روستا (The Diary of a Country Priest, 1950) برگرفته از داستان ژرژ برنانوس George Bernanos که در سال ۱۹۳۶ منتشر شد) تبلور می یابد. برسون در تطبیق متن روایت با فیلم، تصاویری از کشیش را درحال نوشتن بر روی صحنه نشان می دهد و مهمتر اینکه او آن تصاویر را با صدای شرح دهندهٔ روی فیلم تقویت می کند. این تأکید بر سازماندهی لفظی ونوشتاری تجربه، علاوه بر انزوا، برپرمعنی بودن زندگی به فیلم درآمده، تأکید می کند. این فیلم تفاوت میان شکست عمومی و توان شخصی یك نویسندهٔ جوان را درحالی که ازسرطان شکم از پا درمی آید، پی می گیرد.

عنوان فرعی فیلم بعدی برسون یعنی فیلم یك محکوم به مرگ فرار کرده (A Man [Condemned to Death] Escaped, 1956) این است: باد هرجا که بخواهد می وزد. این عنوان بر نقش مشیت الهی در ایجاد فضاهایی که قهرمان داستان (یك مبارز عضو جبههٔ مقاومت در زمان اشغال نازیها) در آن فضاها می خواهد برای فرار از زندان و مرگ برنامه‌ریزی کند، تأکید دارد. دراینجا نیز برسون از یك صدای شرح دهندهٔ روی فیلم برای بازگرداندن زمان نمایش از حال موهوم به‌انعکاسی ازتصاویر ناظر به گذشته یاری می گیرد؛ اما به جای پشت سرهم آمدن روایت، تکه‌هایی از موسیقی آیین عشای ربانی موتزارت در گام سی مینور بر روی نوار صدا داخل می شود که قدرت ارائهٔ یك طرح کلاسیك برای وقایع فیلم را داراست. برسون در فیلم جیب بر (Pickpoket, 1959) که برداشت آزادی است از رمان جنایت ومکافات داستایوسکی؛ از صدای روی فیلم، روزنامه و موسیقی بدون هماهنگی (موسیقی لالایی Lully) برای مطرح ساختن نظم پنهان و حرکت ناگزیر به سوی نجات در زندگی بشری که مختارانه به فراتر بودن خود از قانون اخلاقی اشتغال خاطر دارد، استفاده می کند.

این دوره از کار برسون با فیلم نیرومند وانتزاعی محاکمهٔ ژاندارك (Trial of Joan of Arc, 1961) اوج می گیرد. این فیلم یك انکار خودآگاهانه اکسپرسیونیسم و افراط در به کار بردن دوربین در کار کلاسیك درایر [مصیبت ژاندارك] است. ژاندارك برسون همانند دیگر قهرمانهای آثار او، مخلوق سرنوشت و تقدیر است. او یك قدیس یانسنیست[۱۱] (Jan senist) است که در نهایت از چشمپوشی و صرفنظر کردن ازدعوت معین خویش ناتوان است. سیمای تکان دهنده‌ای از ظرافت وزیبایی، الاغی در فیلم ناگهان بالتازار (Au hasard, Balthasar, 1966) است که مجموعه‌ای از صاحبان خویش را تحمل می کند. این رنجها ضعف و فتور او را که در الهیات به آن «گناهان کبیره» می گویند، مجسم می کنند. محاکمهٔ ژاندارك نیز برچشم برگرفتن فیلمساز از تسلاها و تسکینهای کلیسای کاتولیك رمی دلالت دارد، گرچه این تسلاها به صورت فرعی از سرنوشت قهرمانهای فیلمهای او لاینفك اند. سه فیلم از فیلمهای بعدی او یعنی موشت (mouchette, 1966)، یك زن زیبا (A Gentle Creature, 1969) وشاید، شیطان (The Devil, Probably, 1977) مرحله و لحظهٔ نجات ورستگاری را با

صحنه از اندارک

خودکشی منطبق می کنند؛ فیلم دیگر او یعنی **لانسلوی دریاچه**(Lancelot du Lac, 1974) لطف و زیبایی را درکنار طغیانی هلاك کننده جای می دهد؛ و فیلم پول,L'argent) (1983 رستگاری یك قاتل را که با تبر به جنایت می پردازد، پیشگویی می کند. برسون با کنار گذاشتن تك گوییهای روی فیلم، شخصیتهای طراحی شده‌ای را که برما و برخودشان پوشیده‌اند، به‌نحو پیشرفته‌ای ارائه می کند. این حجاب و پوشیدگی که حتی ابتدائی ترین روانشناسیها آن را می درند و ما به جایی رسیده‌ایم که از فیلمها توقع آن را داشته باشیم، به همراه یك سبك کارگردانی که رسایی کار بازیگرانی را (که برسون ترجیح می دهد آنها رامدل بنامد) تحت تأثیر قرار داده و پایمال می کند؛ بر بُعد جبری و تقدیری هنر او تأکید دارد.

در حالی که سینمای هالیوود دینداری خویش را با کشیشها وراهبه‌های نغمه‌سرا نشان می داد، دوتن از کارگردانان پرکار سینمایعنی آلفرد هیچکاك (Alfred Hitchcock) و جان فورد (John Ford) که هر دو به عنوان کارگردانانی کاتولیك پرآوازه شده بودند وهر دو در وجوه عمده‌ای در حوزهٔ قراردادها واصول جاری سینما کار می کردند اغلب نمایشهای اخلاقی را با تلمیحات خاص دینی در هم آمیختند. دینی ترین فیلمهای فورد که به عمد محتوای دینی یافته‌اند از بهترین کارهای او نبودند: فیلم **فراری**(Fugitive, 1947) جرح وتعدیلی کمرنگ از رمان گراهام گرین (Craham Green) به نام **قدرت و افتخار**(The Power and the Glory)است و پدر خوانده‌ها(سه پدرخوانده)god) (Fathers, 1948 که فورد قبلاً نیز در سال ۱۹۱۹ آن را به فیلم درآورده بود (با عنوان**مردان متشخص**Marked Men) شرافت ذاتی محکومان فراری را که مادر در حال مرگی را در بیابان می یابند و مسئولیت کودك او را قبول می کنند با اغراق نشان می دهد. اتفاقاً یکی از نجات دهندگان کودك را به واسطهٔ فرمان کتاب مقدس و تشویقهای معنوی و رفقای مرده‌اش، به «اورشلیم نو» تحویل می دهد. فورد عموماً هنگامی در کار خویش نیرومندتر است که شکاکانه‌تر و پیچیده‌تر به دین نگاه می کند. او در فیلم **دلیجان** ران(Wagonmaster, 1950) باهمین نحوهٔ برخورد به دین، خصلتهای مشابه مورمون های پیرایشگر (Puritonical Mormons)و مردم متظاهر غیراخلاقی را به باد استهزا می گیرد یا در فیلم **مرد آرام**The) (Quiet Man, 1952 تفاوت میان کاتولیسیسم و پروتستانیسیسم را در ایرلند با نوعی هزل مورد بررسی قرار می دهد. فورد برخلاف برسون یا درایر به نحو سازگار ادعا می کند که کار قدرت اخلاقی قهرمانان رواقی یا قهرمانان آهنین

اراده، شتاب بخشیدن به فرایند کسب فضائل اخلاقی توسط افراد سست اراده‌تر است.

هیچکاك در فیلمهای آمریکایی خویش اغلب با ظرافت وزیرکی به برتری اخلاق کاتولیکی سخت کیشانه تصدیق دارد در حالی که بحث از بختکهای اخلاقی کسانی را که به توانایی خویش بر تعیین سرنوشت خویش باور دارند، اختیار می کند. ما وقتی دربارهٔ دوشیزه لانلی هارتس(Miss Lonely hearts)در فیلم‌پنجرهٔ عقبی(Rear Window,1954)که‌تا مرز کشتن خویش پیش رفته است می اندیشیم، جزئیات بدون واسطه نشان می دهد که او حقیقتاً به انجیل رو می کند. به همین دلیل در پایان فیلم به او وحدتی فرجبخش اعطا می شود گرچه توجه اصلی به کششهای جنسی حل نشدهٔ قهرمانان داستان، یعنی عکاس فاجعه‌ها و دوست دختر زیبایش معطوف است. در فیلم سرگیجه(Vertigo, 1958) نیز یك راهبه کلام آخر ـ دعای خیر ـ را برای قهرمان زن که با تطمیع در یك طرح جنایی درگیر شده و به خاطر یك کارآگاه مورد آزار قرار گرفته که تأثر او برای آن دختر به وضوح تا سرحد مرگ خواهی پیش می رود، می زند. در فیلم پرندگان(The Birds, 1968) یك ایرلندی مست وشنگول به همه می گوید که برخورد غیرقابل توصیف پرندگان، «پایان جهان» است؛ اما توجه ما روی مثلث جنسی ملانی(Melanie) ثروتمند میچ (Mitch) عزب و مادر مستبد او استقرار می یابد.

هیچکاك همیشه از تلمیحات دینی برای اشاره به فاصلهٔ صور دنیوی اش از یك ایمان رستگار کننده استفاده نمی کند. در فیلم‌من اعتراف می کنم(I confess, 1952) منشی مخصوص، کشیشی را که به اشتباه مورد اتهام قرار گرفته است از اظهار اینکه او (کشیش) یك جانی نیست تا زمانی که مجرم واقعی سهواً خود را رها کند، باز می دارد. هیچکاك در فیلم مرد عوضی (The Wrong Man, 1957) هنوز سخت کیش تر است. در اینجااو درست هنگامی که نومیدانه طلب یاری می کند یك موسیقیدان ایتالیایی با یأس و ناامیدی به جای کس دیگری شبیه به او به خاطرارتکاب به مجموعه‌ای ازسرقتهای مسلحانه توسط اطرافیان به دام می افتد. هنگامی که او کار خود را به ارائهٔ سبکی از «طهارت قلبی»(Sacred Heart) منحصر می کند، تصاویر به یك دزد واقعی برهم نمایی می شود که در آخرین تلاش خویش برای سرقت دستگیر شده است. اریك رومر (Eric Rohmer) از ستایش کنندگان دراز مدت سینمای هیچکاك، مجموعه‌ای از «افسانه‌های اخلاقی» را که به هزل بر مزایای صبر و توکل برای خوبیهای بزرگتر تأکید دارند، در شکلی که مشعر به مضمونهای مهجورتر هیچکاك هستند، فراهم آورد.

در پایان جنگ دوم جهانی فیلمسازان ایتالیایی برای شکل دادن به یك آگاهی ملی جدید ازطریق هنر خویش احساس مسئولیت کردند. بسیاری از آنها از چپگراهای متعهدی بودند که کلیسا را در فیلمهای خود مورد استهزا قرار داده یا نادیده می انگاشتند. روبرتو روسلینی (Roberto Rossellini) در این میان یك استثناست. فیلم او به نام [رم] شهر بی دفاع(Open City, 1945) جهاد و شهادت

یك کشیش عضو جبههٔ مقاومت را به تصویر می کشد. مهمتر از آن این فیلم به طور نمادی هفت شعیرهٔ دینی را که از کلیسا به عرصهٔ سیاست انتقال یافته است، نشان می دهد. دراین فیلم دوران جدیدی به تصویر می آید که در آن کلیسا با اتحاد چپ (به عنوان وارث نهضت مقاومت) برای ساختن یك ایتالیای دموکراتیك همکاری می کند. در فیلم بعدی روسلینی به نام پائیزا(Paisá, 1946)، او گروهی از تارکین دنیا را با خلقی مهربانانه مورد بررسی قرار داده، نشان می دهد که آنها قادر به فهم رفتار یك کشیش نیروهای مسلح آمریکا که می تواند با یك خاخام یهودی دوست باشد، نیستند. این نگاه به سادگی و خامی رهبانان بعداً در فیلم **گلهای فرانسیس مقدس** (The Flowers of St. Francis, 1950) رشد یافت. این فیلم بیان سینمایی داستان **گلهای کوچك**(Little Flowers) است که با کارگردانی زیرکانه و بازیگران آماتور (بیشتر راهبان فرقهٔ فرانسیسکن) ساخته شده است. حتی بعد از دورهٔ نئورالیسم، دین همچنان نقش مهمی در کار او بازی کرده است. در پایان فیلم **سفر در ایتالیا**(Viaggio in Italia, 1953) یك زوج انگلیسی که ازدواج آنها در فیلم به جدایی می انجامد دوباره هنگامی که در طی جشنوارهٔ سان جنارو(San Gennaro)در ناپل شاهد یك صحنهٔ شگفت انگیز و هیجان آور بودند، با یکدیگر تلاقی می کنند. این کارگردان در اواخر دورهٔ کاری خویش که فیلمهایی تاریخی برای تلویزیون می ساخت، به کشف ابعاد انسانی مسائل موجود در تاریخ دین در فیلمهای **افعال حواریون**(The Acts of Apostles, 1968)، **اگوستین از اهالی هیپو** (Augustine of Hippo, 1927)و **پاسکال**(Pascal, 1975)پرداخت.

فدریکو فلینی(Federico Fellini) که در آغاز دستیار روسلینی بود قدرت و محدودیتهای خیر و نیکی را در افرادی غیرمتعارف وغریب در اولین فیلمهای دههٔ ۱۹۵۰ پی جویی کرد. در دوفیلم **جاده**(La Strada, 1954)و **شبهای کابیریا**(Night of cabiria, 1956) گیولیتاماسینا (همسرفلینی) به ترتیب نقش یك فرد لوده را که از نظر ذهنی آسیب دیده ونقش یك فاحشه را که به طور طبیعی این قدرت به وی داده شده که به سطحی فراتر از زشتی بدکارانهٔ زندگی خویش برسد، بازی می کند. در میان این دو فیلم فلینی فیلم **حقه‌بازی**(The swindle, 1955) راساخت. این فیلم، داستان زندگی یك انسان امین است که در جدال پایانی اش گرفتار انجام وظایف یك کشیش به منظور غارت خانوادهٔ یك فرد افلیج میشود. اما فیلمساز او را درحال و هوای عدالت شاعرانه‌اش که از سوی همدستان شکستی کشنده را متحمل می شود (و خود او نیز تلاش کرده بود که آنها را فریب دهد) مورد عفو قرار داده، از اتهام مبرا کند. برخلاف فورد، فلینی در مورد توانگران و ثروتمندان بسیار سخت گیر است. فلینی در فیلم **زندگی شیرین** (La dolce Vita, 1959) از اشارات دانته‌وار بسیار بهره گرفته است: این فیلم با تمثالی از عجوزهٔ مارموی [اسطورهٔ یونانی]، مجسمه‌ای عظیم الجثه از مسیح که به دنبال آن تصویری از رم از نگاه یك هلیکوپتر می آید، آغاز شده و با استهزای مجسمهٔ ماتیلدا(Matilda) برفراز

کوه پورگاتوری (Purgatory) پایان می یابد. دراین فیلم، قهرمان داستان که یك مقاله نویس خرده‌گیر و شایعه‌پرداز است نمی تواند پیام «ماتیلدا» را بشنود و باعیاشان خسته و ملولی که شب را با آنها گذرانده از صحنه خارج می شود. این دوزخ راساکنان آن باسختی به دست آورده‌اند و در آن به پرورش احساسات خام، خودکشی و معجزه‌های دروغین می پردازند و به نظر می رسد که منتظر پایه‌گذاری مجدد فاشیسم هستند.

پیر پائولوپازولینی (Pier Paolo Pasolini)، قصه‌نویس ایتالیایی در فیلمهای اولیه‌اش در دههٔ ۱۹۶۰ با تأثیر پذیری روحی اش از روسلینی و فلینی دین خویش به آنها را آشکار کرد. در فیلم آکاتونه (Accattone, 1961) که تفسیری طبیعت گرایانه و خشن از فیلم حقه‌بازی فلینی است، دلال محبت در آخرین لحظات زندگی اش رستگار می شود. استفاده از موسیقی باخ بر روی نوار صدای فیلم درسی است که پازولینی از برسون فراگرفته است؛ اما او برخلاف اسلافش باور خویش به خدا را تنزیه می کند. این حقیقت مشخص کنندهٔ لحن فیلم دیگرش به نام انجیل متی (Gospel According to Mathew, 1964) است. این فیلم جلوه‌ای بسیار بنیادی از انجیل است که با اشاراتی به فیلمهای دیگر (به عنوان مثال الکساندر نوسکی اثر آیزنشتاین و مصیبت ژاندارك اثر درایر) همراه شده است، گلچینی مبالغه‌آمیز از موسیقی را بر روی نوار صدای خود دارد و از مشخصات ضدواقع گرایانهٔ عدسیهای زوم برای تأکید برابعاد تمثیلی انجیل سادهٔ متی

بهره‌برداری می کند. ارمانو اولمی(Ermanno Olmi) که آشکارا کاتولیک ترین فیلمساز از فیلمسازان مهم ایتالیایی نسل جدید است، برخلاف پازولینی مایل است توجه بیشتری به ارزشهای زندگی کاری و خانوادگی نسبت به مسائل کلیسا مبذول دارد، گرچه او خود زندگینامه‌ای از پاپ جان بیست و سوم (Pope Jahn xxIII) فراهم آورد.

ژان ماری استراوب (Jean Marie Straub) و دانیل هولـه(Daniéle Huillet) که همانند پازولینی از فیلمهای درایر و برسون درسها آموخته بودند، همانند بسیاری از فیلمسازان دیگر تجربه‌هایی متعالی در جهانی بدون خدا کسب کرده‌اند. در فیلم داماد، کمدین و فاسق (The Bridegroom, the Comedienne and the Pimp, 1968) آغاز آواز مذهبی معراج (Ascension)اثر باخ می آید (در حالی که دوربین خیابانی پر از فاحشه را در مونیخ پشت سر می گذارد) و در پایان شعری از یوحنای مقدس صلیبی (Saint John of Cross)(که مشتمل است بر یك نمایش غیرواقع گرایانه که در آن یك فاحشه به دلال محبت خویش تیراندازی می کند). بارزترین مثال در بحث از دین در فیلمهای آنها، فیلم موسی و هارون(Moses and Haron, 1975) است. این فیلم تفسیری پرتوان از اپرای کامل نشدهٔ شوئنبرگ(Shönberg) دربارهٔ تعالی مطلق (غیرقابل رؤیت ونامتصور) خدای ارائه شده در عهد عتیق است. صحنهٔ تسلیم شدن هارون به آرمان موسی یعنی رقص عاشقانه در برابر گوسالهٔ سامری به عنوان انتزاعی ازعیاشان بابلی گریفیث به تصویر درآمده است. استراوب و هوله انتقاد اپرایی شوئنبرگ از ابتذال واحساس گرایی اپراهای بزرگ را جهت اعلام جرم علیه دینداری سطحی بسیاری از فیلمها مورد استفاده قرار می دهند.

هنگامی که توجه خود را از سینمای غربی به تولیدات آسیایی معطوف می کنیم، ارزیابی شدت وقوت تجربه و بیان دینی در سینما بسیار مشکلتر می شود. فیلم ابله (The idiot, 1951) [برگرفته از داستان‌ابله اثر فئودورداستایوسکی] به کارگردانی اکیراکوروساوا(Akira Kurosawa) نمونهٔ بارزی ازاین امر است. کوروساوا در تطبیق یکی از مهمترین داستانهای «دینی» در سنت اروپایی از طریق پردهٔ سینما ابعاد دینی را کاملاً تجربه کرده است. به همین ترتیب هنگامی که ما دو فیلم راشومون(Rashomon, 1950) وزندگی(Ikiru, 1952) را که به ترتیب کاوشی در باب ابهام حقیقت و مواجهه با مرگ هستند می نگریم، حضور ملموس آیینهای مذهبی تأثیری برجریان انسانگرایانهٔ فیلمها نمی گذارد. مفسران غربی در باب کاربرد زیبایی شناسی آیین ذن (Zen) در فیلمهای ژاپنی بخصوص در مورد اجزای ایستا و هندسی در کارهای یاسوجیروازو (Yasujiro Ozu) قلمفرسایی کرده‌اند. امااگر دین با حساسیتهای انعطاف پذیر همراه شود، آن چنان به سهولت در حوزهٔ فیلمسازی قرار می گیرد که فقط آن دو را به نحو تحلیلی می توان از هم مجزا کرد.

اینگمار برگمن (Ingmar Bergman) برای بینندگان غربی فیلمسازی است که عموماً بیشترین پیوستگی را با بعد دینی سینما داشته است. او شهرت واهمیت بین المللی خویش را در سالهای پایانی دههٔ ۱۹۵۰ با فیلمهای لبخندهای یك شب تابستانی (Smiles of a Summer Night, 1955)، مهر هفتم (The Seventh Seal, 1957) وتوت فرنگیهای وحشی (Wild Strawberries, 1957) کسب کرد. فیلم اول اجزای سحرگونه و شرك آمیز الهیات عاشقانه را در سنتی که عمری به در ازای خود کمدی دارد پیوند می زند. برجستگیهای سینمایی این اثر شامل پرسه‌زدنهای بی هدف چاپلین و فیلم یك روز در روستا (A Day in the Country, 1936) اثر رنوار(Renoir) است. برخلاف زمینه و فضای «طاعون سیاه»، مهر هفتم با تمثیل، مواجههٔ یك سرباز رنج کشیدهٔ جنگهای صلیبی را با مرگ، بدون توجه به وجود خداوند ارائه می کند. فیلم سوم یك نمایش روانشناختی دربارهٔ پزشکی پیر است که شکستهای احساسی در زندگی برای او مشکل ایجاد کرده است. بسیاری از فیلمهای دیگر سینمای برگمن اجزای قلب یا جابه‌جا شدهٔ همین سه فیلم هستند. چشمهٔ باکره (The Virgin Spring,1960) بازگشتی است به فضاهای قرون وسطایی برای پی جویی یك معجزه: این معجزه آن است که در محل تجاوز به یك دختر جوان وقتل او، پس ازانتقام سختی که پدر دختر به خاطر مرگ دخترش می گیرد، چشمه‌ای می جوشد. این بعد تاریخی و شکاکیت دردآوری که از میان گفتگوها به چشم می آید، معجزه را موجه جلوه می دهد. برگمن دراینجا جای تبیین طبیعت گرایانه را باز می گذارد برخلاف درایر که این نظر را مؤکداً رد می کند.

برگمن همواره به روانشناسی دین علاقهٔ بیشتری ابراز می دارد تا به نمودهای آن. سه فیلم‌از میان یك شیشه در تاریکی[در ایران: همچون در یك آینه](Through a Glass Darkly, 1961)، نور زمستانی(Winter Light, 1963) و سکوت,(The Silence 1963) مجموعهٔ سه گانه(Trilogy)ای را تشکیل می دهند که از شناخت دین به عنوان یك پدیدهٔ احساسی فراتر می رود (در فیلم اول، کارین (Karin) که مبتلا به اسکیزوفرنی است تصور می کند که یك هلیکوپتر می آید تا او را به آسایشگاه ببرد واین هلیکوپتر یك

خدای عنکبوت مانند است که قصد تجاوز به او را دارد). این شناخت از دین تنها هنگامی می تواند به آزادی مطرح گردد که با عبارات تأکیدی بیشتری در باب غیبت (یا سکوت) خداوند، تصویر و چهره‌ای خدایی از عشق ترسیم شود. کشیش لوتری فیلم نور زمستانی بحرانی از ایمان را بر دوش می کشد. در فیلم سکوت، برگمن از نوع بیان خویش در مورد افراد زجرکشیده ناشی از محکومیتهای مذهبی، کناره می گیرد و به جای آن مشاهده‌ای آگاهانه و روانکاوانه از برخورد انسانی را قرار می دهد. پس از آن کشیشهایی را که او به صحنه می آورد ـ در دو فیلم فریادها و نجواها(Gries and Whispers, 1973) وفانی والکساندر,Fanny and Alexander) (1982 ـ هیولاهایی بوده‌اند که یا مشرب لاادری داشته‌اند یا دیگر آزاری (Sadism) ریاکارانه.

برتری برگمن به عنوان فیلمسازی که با مسائل دینی سرو کار داشته انعکاسی است از موقعیت تاریخی خود سینما؛ چرا که هیچ اثر سینمایی، حاصل دورهٔ محکومیتهای ناشی از دین نیست. این امر شاید بتواند دلیلی برای رجوع تقریباً عمومی به ارائهٔ آثار تاریخی باشد که‌این خود موجب مواجههٔ سینما با دین می شود. فیلمهای مأخوذ یا مبتنی بر کتاب مقدس فقط پر سر و صداترین آثار هنری در زیرشاخهٔ این سبك سینمایی هستند. کوروساوا، درایر، برسون، روسلینی وبرگمن از جمله کارگردانان جدی ای هستند که به زمینه‌ها و مضامین قرون وسطایی و عصر

نوزایی بازگشته‌اند، به این دلیل که قلمروی را که شکاکیت جدید آن را مغفول داشته، آشکار کنند. دراین قلمرو شاید دین و روانشناسی بتوانند همزیستی داشته باشند. کسی مانند درایر یابرسون اگر بخواهد علائق خود را به نمایشهای امروزین متوجه کند، احتمالاً مشکلاتی با تماشاگران عامی یا تهیه کنندگان پیدا می کند. اما برگمن برخلاف آنهااین روال را به سبب شك عمیق وجدی مذهبی نقض می کند. یکی ازعلائم این نقض ـ یا دست کم تغییر مسیر سرخود برای استنکاف از بیان تجربه‌های دینی در محدودهٔ گذشتهٔ دور ـ تمایلات اخیر در سینمای آمریکا به بیان دین در فضای آینده، آن هم در لفافه، است. فیلمهای **سال ۲۰۰۱: یك ادیسهٔ فضایی** [یا راز کیهان] (2001, A space odyssey, 1968) اثر استانلی کوبریك، ای. تی. (فوق زمینی).(E. T. Extraterrestrial, 1982) اثر استیون اسپیلبرگ و مجموعهٔ سه‌گانهٔ **جنگهای ستاره‌ای**(Star Wars, 1977-1983) اثر جرج لوکاس (George Lucas)، غم غربت(Nostalgia) نسبت به نیروها و موجودات رهایی بخش والهام بخش را در قلمرو افسانه‌های علمی منعکس می سازند. دراین محدوده تصورات متداول نسبت به روانشناسی انسانی مورد ستیز و جدال جدی قرار نمی گیرند.

از پایان جنگ جهانی دوّم در ایالات متحده آمریکا شیوه‌ای از فیلمسازی رشد کرده است که تمایل به تأیید و پشتیبانی از آرزو و اشتیاق

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

رمانتیك نسبت به حفظ «تجربهٔ دینی» بدون هیچ گونه تأملی نسبت به دین دارد. چنین فیلمهایی از نمایشهای روانشناسانه پرهیز دارند وجهانی از اعمال آیینی، نیروهای بنیادی وجاودان واستعاره‌های جادویی ترسیم می کنند. سازندگان این گونه فیلمها قهراً وارثین سنت سور رئالیستی وفیلمسازی انتزاعی در اروپای قبل از جنگ ووارثین دودمان قدیمی تری از ارفه‌گرایی[۱۲](orphism) بومی امرسونی هستند که محصولات هنری را به مرتبهٔ وحی و مکاشفه ارتقا می دهند.

بعضی از فیلمهای اصلی این سبك عبارتند از فیلم مراسم آیینی در زمان تغییر شکل داده شده (Ritual in Transfigured time, 1946) اثر مایا درن(Maya Deren)؛ دو فیلم افتتاح معبد سرخوشی(In auguration of the Pleasure Dome, 1954) و شیطان قیام می کند(Lucifer Rising, 1974) اثر کنت آنگر (Kenneth Anger) که به دلیل اشتغال فیلمساز به آیین آلیستر کرولی (A Leister Crowly)راه دیگری را در پیش گرفته‌اند؛ کمدیهای رمزآلود جیمز بروتون (Games Broughton)؛ فیلم کارتونی و جادویی شمارهٔ ۱۲(در حدود سال No. 12, 1960) اثر هاری اسمیت(Harry Smith)(این فیلم جادوی آسمان و زمین(Heaven and Earth Magic) نیز نامیده شده است)؛ نقاشیهای متحرك افسانه‌ای جیمز ویتنی (James Whitney)و جردن بلسون (Jordan Belson)؛ فیلم مرد انگلیسی از زاویه باز (Wide Angle Saxon, 1975) اثر جرج لاندو (George Landow)؛ و کارهای با

ارزش استان براکیج (Stan Brakhage)که کتاب نظریه پردازانه‌اش به نام استعاره‌ها در برابر چشم (Metaphors on Vision, 1963) اندیشهٔ فیلمسازی به عنوان یك تجربهٔ بصری را بسط وتفصیل می دهد. او در کتاب خویش عباراتی در مورد فیلمسازی می نگارد که عبارات پایینی را تکمیل می کند: «در طول قرون متمادی هنرمند سنت مشاهده و مشاهده پذیر کردن را دنبال کرده است. در زمان ما تعداد بسیار اندکی از ایشان فرایند ادراك بصری را به عمیقترین معنی آن دنبال کرده والهامات و مکاشفات خویش را به حوزهٔ

تجربه‌های سینمایی انتقال داده‌اند. این افراد زبان جدیدی را که تصاویر متحرك امکان آن را فراهم آورده‌اند، خلق می کنند. آنها در حوزه‌ای به خلاقیت دست زده‌اند که واهمهٔ افراد پیشین (از خلق این زبان جدید) بزرگترین ضرورت را برای این عمل ایجاب کرده است و اساساً در تماس بدون رمز و راز با مسائلی چون تولد، سکس، مرگ و جستجوی خداوند حالی پریشان و پر از جذبه دارند».

فرهنگ فیلم، ش ۳۰، ۱۹۶۳

پاورقی

● مشخصات کتابشناسی اصل این مقاله:
Sitney, P.Adams. «Cinema and Religion», The Encyclopedia of Religion 1987, Vol.2,PP 498-505

۱. یا چاپ مضاعف نوعی محو یا همگدازی (dissolve) که در آن هر دو تصویر دارای شدت نوری برابر هستند.

۲. مقصود از تابلوی زنده تصویری از چند نفر است که با هم منظره‌ای را تشکیل می دهند که مانند پردهٔ نقاشی به نظر برسد. ـ م.

۳. توجه داشته باشید که پاپینی باتصاویر سیاه و سفید در سینما برخورد داشت و طبیعی است که قید «رنگ شده» را بر تصاویر بیفزاید. اگر ما امروز می خواستیم همان جملات پاپینی را تکرار کنیم کافی بود بگوییم: «ما فقط تصاویری هستیم که . . . .». ـ م.

۴. مارتولومئودی پاکولودل فاتورینو (۱۵۱۷ـ۱۴۷۲) نقاش صحنه‌های مذهبی، اهل فلورانس. ـ م.

۵. Dionysus خدای یونانی شراب، عشق دیونوسوسی، عشقی است لاابالی مآبانه و احساساتی. ـ م.

۶. پیروان هوگونات. پروتستان فرانسوی. ـ م.

۷ـ عنوان ترکیبی از عقاید اجتماعی، سیاسی، اخلاقی و دینی که در میان پروتستانهای انگلستان و آمریکا رواج دارد. این نهضت در سلطنت الیزابت اول به عنوان نهضتی اصلاحی به منظور رهانیدن کلیسا از مراسم دینی و تسلط روحانیون شروع شد. پیرایشگران کمال جامعه را در استقرار سلطنت الهی می دانستند و طرفدار نظارت مطلق در اعمال فردی بودند. خانواده را دژ دینداری می شمردند و معتقد به اطاعت کامل از قوانین الهی با تفصیلی که درکتاب مقدس آمده است، بودند. نقل به اختصار از دایرة المعارف فارسی مصاحب. ـ م.

۸. برای آشنایی با کارگردانان ذکر شده در این نوشته و فیلم شناسی آنها، خوانندگان فارسی زبان می توانند به کتاب دو جلدی: «رد، اریك، تاریخ سینما، ترجمهٔ وازریك درساهاکیان، تهران، پاپیروس ۱۳۶۵ و ۱۳۶۶» رجوع نمایند. ـ م.

۹. شهری قدیمی در فلسطین در کنار بحرالمیت. بنا به روایت کتاب مقدس خداوند بر این شهر و شهر «عموره» آتشی به واسطهٔ گناهان اهل این دو شهر بارید.

۱۰. پا برش موازی عبارتست از قطع متناوب از یك صحنه به صحنهٔ دیگر و نشان دادن تکه‌ای از یك واقعه و تکه‌ای از واقعهٔ دیگر، طوری که دو ماجرا به طور موازی و متناوب پیش برده شود (دوائی، پرویز. فرهنگ واژه‌های سینمایی، تهران، ادارهٔ کل تحقیقات و روابط سینمایی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی ج ۲، ۱۳۶۵).

۱۱. پیرو تعلیمات یانسن (Cornelis Jansen) که از سال ۱۵۸۵ تا ۱۶۳۸ میلادی می زیسته و معتقد به تباهی و گناهکاری بشر و فیض سرشار الهی و بی ارادگی بشر در مقابل گناه و فیض الهی و تقدیر و کفارهٔ محدود گناهان بوده است. یسوعیون (Jesuits) از دشمنان سرسخت عقاید او بودند و پادشاهان و پاپهای متعدد با این عقاید مخالفت ورزیده‌اند.

۱۲. پیروی از ارفئوس، چنگ نواز و شاعر معروف یونانی که در کار خویش معتقد به وجود اسرار و رموز مذهبی بود.