سینما و دین

یادمان هست که با آمدن فیلم محمد (ص) گویی مسألهٔ «سینمای دینی» حل شده بود؛ آن شور و التهاب سالهای اولیهٔ انقلاب، این فیلم را می خواست تا به کرسی نشاند و بظاهر الگویی شود از برای فیلمسازی لکن در سینمای ایران، مسأله به این ختم نشد ـ خوشبختانه؟ ـ و همچنان سینمای دینی، تعریف ناشده ماند و هر کس به سلیقهٔ خود به راهی رفت.

در این میان بیش از همه تصور بر این است که انتخاب یک داستان مذهبی و نوشتن سناریویی که در آن دیالوگ ها دینی باشد، یا اخلاق دینی، از پیامبران یا داستان حواشی پیامبران، همانا که فیلمی دینی ساخته ایم، ساده تر، آنکه هر موضوعی دینی، در سینما، می دهد «سینمای دینی»! این تلقی چنان است که گویی نمی توان از زندگی و ماجرای مردم امروزی فیلمی دینی ساخت، و اگر هست، هم این مردم امروزی می باید در نقش دینی ظاهر شوند، یا در نقش قهرمانانی که در راه دین، حاضرند به شهادت. یا خود شهیدند. گویی حماسهٔ دین جز شهادت امر دیگری نیست. همهٔ این، «سینمای دینی» را در ایران، به سوی نوعی سینمای تبلیغاتی برده است. چون داستان فیلم، زمینهٔ دینی را می نماید، دیالوگ و رفتار، تبلیغ این زمینه اند.

به نظر می رسد که «سینمای دینی» هنوز راهی نیافته که بتواند خود را به عنوان سینما مطرح کند، نه سینما را به عنوان ابزار ابراز وجود و تبلیغ یک امر. وقتی سینما، وسیلهٔ تبلیغ می شود، دیگر از آن نمی توان انتظار حرکت و موجودیتی هنری ـ فرهنگی داشت، چون از حیطهٔ هنر خارج شده، تبلیغی که از چنین سینمایی می توان برگرفت، در حد آگهی تبلیغاتی است و نه چیزی بیشتر.

سینمای دینی، در جهان این راه را با چنین نظراتی طی کرد. از سینمای صامت تا کنون. از *تعصب* گریفیث، تا *شاه شاهان* ـ در ۱۹۲۷ و در ۱۹۶۱ ـ تا *موسیو ونسان* ـ در ۱۹۴۷ بر اساس زندگی ونسان پل قدیس انقلابی و عاشق فقر ـ هیچ کسی یا کمتر کسی *تعصب* گریفیث را به عنوان فیلم دینی می گیرد. اما *شاه شاهان* را بی فاصله در مقولهٔ فیلم دینی می آورند. لابد به دلیل سوژهٔ آن. اما که امروز از برای ما، *شاه شاهان* با آن چهره های غربی ـ که به زور می خواهند جایگزین چهره های عبرانی شوند ـ فیلمی است امریکایی، نه دینی. چندان که خود ایشان نیز نوشته اند:

> یک نمونهٔ ناامید کنندهٔ عظیم دیگر، شاه شاهان در سال ۱۹۶۱ است. پرداخت به ترتیبی بود که گویی یک جنبش زیرزمینی ضدنازی است که در آن باراباس و یهودا با یکدیگر همکاری می کنند(!) تا اختناق رومی ها را درهم شکنند، و مسیح در یک انقلاب عمومی سیاسی دستگیر می شود. که ممکن است تعبیر جالبی باشد، اگرچه خیلی با ارزش نیست. عدم تأکید بر الوهیت مسیح، حذف معجزات، صحنه های من درآوردی مثل دیدار مسیح از یحیی تعمید دهنده در سلولش، حتی ممکن است قابل قبول باشد با این همه فیلم با نوعی بدفهمی از قبیل عرضهٔ یک نمایش جنگی نامناسب، یا دکور اضافی رنگی، و بیش از همه به خاطر نقش مسیح ـ جفری هانتر ـ ضعیف شده بود. فیلم بشدت از نظر تجاری مشهور شد به عنوان «من یک مسیح تین ایجر» هستم. تنها ستایشی که همه می توانند از آن بکنند، اینکه بالاخره سالومه یی ارائه شده بود که به ترتیبی سنش به سن سالومهٔ واقعی می آمد.
>
> ـ ایوان باتلر ـ «دین در سینما»

و همین طور است *ماجراهای عهد عتیق در آغاز* با آن حوای مو بور و احیاناً تافت زده با ترسی نه چندان پذیرا، و جرج سی. اسکات، به جای ابراهیم که خنجر فرامی کشد تا اسحق را ـ آنان هنوز معتقدند که این اسحاق بوده که از برای قربانی رفته ـ حلق ببرد، با فورم نمایشی، اما بدون درون، یا مرگ هابیل و فریاد قابیل که «آیا منم که برادرم را کشته ام». و این فریاد و سؤال از ریچارد هریس آیا باورپذیر است؟ می توان به این صحنه ها سینمای دینی گفت؟

می توانیم گفت اینها سینمایی هستند که در آنها از موضوعات دینی از برای داستان پردازی استفاده شده است. این نوع تولیدات همان قدر در داستانهای دینی جاذبه می یابند که در یک داستان پلیسی. و از علاقهٔ مردم به این داستانهاست که استفاده می کنند. این تهیه کنندگان از جمله جناب سیسیل ب. دومیل، که طی دوران دراز تهیه کنندگی خود از هر داستانی چند نسخه ساخته، می دانند که یک داستان دینی، چند میلیون شنونده دارد. ـ چه موافق، چه مخالف ـ و می توان با اطمینان بر آن سرمایه گذاری کرد. اگر بویژه از فرمولهای کلیشه یی سینما در آن غافل نبود: از سکس پنهان تا ستاره های ریز و درشت، تا حادثه سازی های به اصطلاح دراماتیک؛ چنانکه ملت حسابی سرگرم شود. این سینما به جای آنکه خود دارای شور مذهبی باشد، شور مذهبی بیننده را بکار می گیرد. این شور مذهبی را، این میل ناخودآگاه اسطوره ـ مذهبی را، این ناخودآگاه قومی را وسیله قرار می دهد تا کالایی که عرضه کرده پرفروش شود، یا به مقاصد پنهان دیگری بپردازد، که در برخی از فیلم ها، ـ و چرا برخی که در اکثریت ـ هدف است: در توجیه ارض موعود، در توجیه و مشروعیت بخشیدن بر برخی از اقوام در تبلیغ نژادی. مگرنه اینکه مسیح ناصری، چشم آبی مو بوری است با قیافهٔ صلح جویی، به شباهت صلح جویی سپاه صلح! شاید اگر بر هر کودکی از کودکان جهان چه غرب و شرق بخواهند مسیحی نقش کند، آیا مسیحی بجز این مسیحای الگو شده نقش خواهد کرد؟ و این نشان می دهد که از سینمای دینی چه برآمده، که نه دین، که یک تحریف اساسی نژادی صورت گرفته. و چنان که عامهٔ مصرف کنندهٔ سینما نیز توقعی جز این ندارد. از *کوادیس تا نشان صلیب*، گرچه به سُنت سنت جان روایت شود، اما که در واقع به سنت سیسیل ب. دومیل است، که می داند امریکا یک امپراطوری جهانی است، نگهبان و پاسدار فرهنگ غرب، با همهٔ سنت ها و همهٔ منازعات که می باید یک بار دیگر در تاریخ بر آن فائق آمد.

اینکمار برگمن، مُهر هفتم.

می باید بعد از جنگ پلوپونز، اکنون یک بار دیگر ثابت کرد که غرب همواره پیروز است و این پیروزی دست بر قضا، یک جنگ دریایی دیگر است و این که اگر در آن بار تنگی خلیج می توانست به نفع یونان تمام شود، این بار نخستین ضرب شصت اتمی می توانست کار را یکسره کند. و به اینجا ختم نشود که می باید اکنون همچنان برتری فرهنگی را اثبات کرد، وگرنه این پیروزی هم فراموش می شود، که اگر در آنجا دونده ماراتن یک نفس می دود، تا این پیروزی را به دولت شهر خود برساند. این فیلم ها نیز یک نفس از غرب ـ غرب وحشی ـ تا به شرق می دوند تا این پیروزی را از آستین زیبایی های تزئینی خود بدرآورند، که غرب فقط ماشین و چرخ دنده نیست، که مذهب و اسطوره هم هست، و چه اسطوره هایی زیباتر از این؟

آیا مخالفتی با این اسطوره هاست؟ نه بل، که هرآنچه هست، در ساختار این فیلم هاست. در ساختاری که به همان سان طراحی شده که یک کادیلاك. یک شیئی صنعتی خوش تراش و منکوب کننده. همانقدر طراحی صنعتی می باید معضلات فنی را حل کند، که موضوعات تجاری را. باید روانشناسی طراحی آن گونه باشد که یک شیئی در خود حامل عنصر پذیرفته شدن و سرکوب گری باشد. پس یک ماشین می باید بیش از جایگیری خود، عریض و طویل باشد. هرچه طویل تر، عریض تر، خودنماتر و تحمیل کننده تر. و همین را به نحوی در ساختار این فیلم ها می بینی. و چگونه می بینی؟ در صحنه آرایی های عظیم، و در به اصطلاح جلوه های ویژه ـ افکت ـ مبهوت کننده. دریا به واقع دو بخش می شود: راستی راستی دو بخش می شود. و موسی و یارانش از دریا می گذرند. و فرعون و سپاهش هم به میان دریا می زنند و آب دوپاره شده و عقب نشسته، بر روی آنها درمی غلطد. و کلام خدا با چرخش مارپیچ گلولهٔ آتش بر لوح حک می شود، و دهان من و تو بازمی ماند از این همه عجایب. از این همه ترفند. از این همه عظمت. آیا معجزهٔ موسی دوباره تکرار می شود؟ و این معجزه از کشور یانکی ها تجلی می کند.

این فیلم ها، هرچه هستند ـ تجاری، هنری، اپیک، سیاسی یا حتی بگیریم استعماری، یا کمیک ـ اما دینی نیستند. این فیلم ها، فرم و ساخت دینی ندارند، آنها ساخت فیلم های حادثی، یا جنایی و حتی وسترن دارند، که به جای سوژهٔ وسترن، و صحراهای وسترنی ـ غربی ـ داستانی دینی دارند با اغراق گویی هایی در بازی، صحنه آرایی، و مستندات با شکوه لباسها و اشیاء و دکور. و این همه عواملی است که نخست عظمت سازندهٔ این فیلم ها را برمی نماید، پس از آن نفوذپذیری و در عین حال نادسترس بودن موضوع را و سپس در لابلای این دو عظمت، مقاصد پنهان سیاسی ـ قومی را.

اکنون دیگر مشخص شده است که هالیوود نقشی اساسی حتی در انتخابات امریکا دارد، چه رسد به مقاصد بنیانی تر. وقتی هالیوود می تواند از کشتار بی امان سرخپوستان و مردم واقعی سرزمین امریکا، حماسهٔ تاریخی بسازد، و ششلول بندان خود را به عنوان قهرمانان تاریخ ساز معرفی کند، پس در مقاصد دیگر هم می تواند که به نتایج دلخواه رسد. این نتایج هرچه باشد، دین نیست. دین به معنای ایمان داشتن به غیب نیست، بل ایمان داشتن به عظمت یک امپراطوری و عظمت آن دینی است که بر ساختهٔ آن امپراطوری است.

این همه، مخالفت، یا تحقیر این فیلم ها نیست که در جای خود می توانند مطرح باشند. می توانند فیلم هایی باشند از نوع فیلم های حادثه ای که در نوع خود موفق یا ناموفق باشند و از نظر فن و مقدار تأثیر گذاری یا سبک خود جالب و آموزنده، یا حتی نقطه عطفی باشند. بل تنها گفتن این است که ادعای این دست فیلم ها با ظاهر دینی که به خود گرفته اند و می گیرند، و برخی نویسندگان سینما نیز پذیرفته اند، دربست پذیرفتنی نیست، و لزومی ندارد که ما بر این ظاهرآرایی عوام فریبانه تسلیم شویم.

چگونه پس فیلم هایی را که ادعای دینی بودن دارند، دینی بدانیم، یا ندانیم؟ فیلمی از عیسی مسیح را، با شعاع درخشان نورها که از ابرهای سپید پاك تیغه کشیده و نوید انوار رحمت خداوندی بر رنج دیدگان جهان است، آیا نمی باید حتماً مذهبی دانست؟ شک در همین است. این فیلم ها، با این ظاهر و با این طیلسان، آیا گرگهایی در لباس میش نیستند؟ یا خود ندانسته با همین ظاهر، کلیشه یی نیستند از دین؟ که به دلیل کاربرد کلیشه یی تصاویر و کلام و موسیقی از ماجراهای دینی، و اعمال قدیسان،

با آن قیافه های سترگ و دست نیافتنی و ابروهای تا به تا، دین را به پوسته یی متظاهر و طبلی توخالی نموده اند. واقعیت این است که پذیرفتن چهرهٔ هزار نقش چارلتون هستون، یا پیتراتول، یا جفری هانتر، در قالب این قدیسان و مظهران الهی، جز آنکه خلط مبحثی باشد، کاری نتواند بود.

مسألهٔ بکارگیری و مصرف داستان و روایت دینی، حاصلش به لزوم سینمای دینی نیست. و گاه و بسیار باشد که لوث کنندهٔ مسألهٔ دین شود. هر فیلم، سخنی است در متن زبان سینما، این سخن فیلمی است که می تواند دینی باشد یا نه. سخن فیلمی دینی چه و چگونه می تواند بود؟ جست و جو در نفس مسألهٔ ایمان شاید که راهگشا باشد. بازگردیم به اصل، به اساسی ترین مشخصهٔ آنان که به خلوص ایمان رسیده اند. و برسیم به این که آیا این مشخصه در فیلمی هست یا نه؟ این مشخصه را نمی توان از طریق قیاس به نفس یا از طریق ارضاء علایق بینندگان یا سلیقهٔ عادت کردهٔ عموم، تعریف کرد.

ایمان، باور به غیب است. و غیب امری است بحت و بسیط و همچنین اصیل. اصیل ترین امر هستی. انسان از طریق توسل به اصیل ترین هستی ها، خود اصیل می شود. آنگاه آنچه می گوید و انجام می دهد، نه یک کلیشه یا شعار یا نصیحت و... که حرکتی است جوهری و بنیانی.

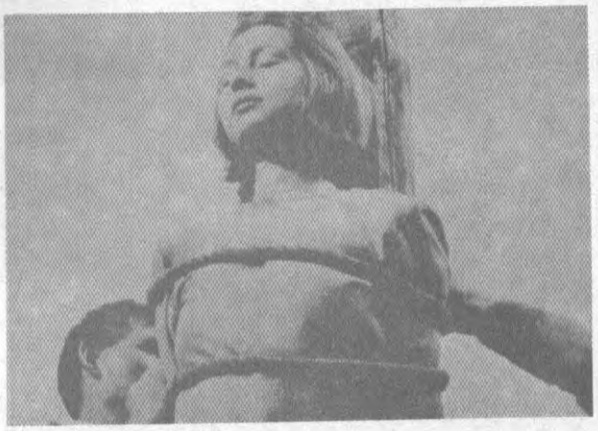
طریق توسل، تراش خود است. انسان خود را می تراشد تا جوهر خویش را صیقل دهد. این جوهر صیقل یافته، لایق وصل به حق می شود. فیض حق ساری است اما، تا بلور تراش یافته نشویم، این فیض را دریافت نخواهیم کرد. ایمان، این صیقل و تراش ساختار دهنده است. و مؤمن، وجود ساختار یافته یی است که لایق جذب و بازتاب هزار وجهی انوار حق است. امام حسین(ع) تنها مجموعه یی از ماجرا، یا رفتار و گفتار الهی نیست، بل خود ساختاری الهی است. وجود او، وجود ساختاری ایمان است. از این است که او می تواند آیین خدشه ناپذیر حج را ناتمام گذارد، می تواند بیعت نکند، می تواند از یاران خود بخواهد تا شهید شوند و شهادت آنان را تضمین کند. وگرنه در طول تاریخ، بسیار داشته ایم کسانی که با ظلم جنگیده اند و همهٔ هستی خود را در این راه داده اند. محترم اند و مقدس. اما حسین، وجود اصیلی است که به وجود جوهری اصلی پیوسته و امر او امر آن وجود اصیل است. در این مرحله هر حرکت او، حرکت اصیل و نویی است. هیچ چیز تکراری و کلیشه یی در وجود او نیست. همهٔ اعمال او جوهری است و خاصه. و چنان تراش یافته که هیچ امر زائدی در آنها نیست. نه آرایی، نه پیرایه یی، نه قصدی خارج از این اصالت. فی المثل، آری که حسین شایسته ترین بود بر این که امیرالمؤمنین باشد. اما این امری است انضمامی، و زائده یی بر جهت اصیل وجود حسین؛ این امر، جزیی است که به خودی خود در حیطهٔ وجود آن مظهر می گنجد، اما حسین در این محدوده های جزیی نمی گنجد، که او اصیل تر از آن است که این محدوده حوزهٔ عمل او

پیر پائولو پازولینی، انجیل به روایت متی.
موریس کلوش، موسیو و نسان.

باشد. این دو عموم و خصوص مطلق اند. او از برای حق می جنگد، و حق شامل همهٔ حقوق هاست در این جهان و آن جهان. اعمال او وصل به مبدأ است، و مبدأ محیط بر همه چیز است و در عین حال مبری از همه چیز.

این محیط بودن و مبری بودن، شاخصه یا نمایهٔ جوهر دینی است. از این است که احکام دینی ساده است و شامل. و آیه های قرآن کریم، ساده اند، اما شمول و ابعادشان می توان گفت بینهایت اند. بسیار کسان باشند که بگویند در قرآن آیه ها مکرر هست. اما که نه این است. در ساختار و متن قرآن، حتی آیه های مکرر به عین، تکراری نیست، در هر مقطع و متن مفهومی خاصه و اصیل دارد. حتی آنجا که می گوید یا ایهاالذین آمنوا... هربار وجهی جدید و اصیل از ایمان آوردن را اشاره دارد، که با سهل خوانی و سهل انگاری نمی توان به آن رسید. این جوهر بسیط و ساده، در عین سادگی، رمز خود را از برای ساده انگاران بازنمی کند. عرق ریزی روح می خواهد تا به این سادگی هزار تو رسید. رسیدن که هیهات، نزدیک شد.

این ساده بودن و جوهری بودن، این بسیط بودن و شامل بودن را در فیلم های تجاری-دینی امریکایی بازنمی یابیم، -که دارد الگوی فیلم های به اصطلاح دینی ایرانی هم می شود. و نمونه هایی رخ داده است-آنها فقط دارای موضوعات دینی هستند و موضوع دینی داشتن، دلیل بر دینی بودن نیست، که می تواند ضددین باشد و سخت سخیف و مبتذل. این فیلم ها را می توان قیاس کرد به نمازی از روی ریا. ساده انگاران، این نمازها را می پذیرند و این پینه های پیشانی را دلیل می دانند. و ریا چه گسترده است و شایع که این همه دستاویز عوامفریبی



روبر برسون، محاکمهٔ ژاندارک.
کارل تئودور درایر، ژاندارک. [فالکونتی]

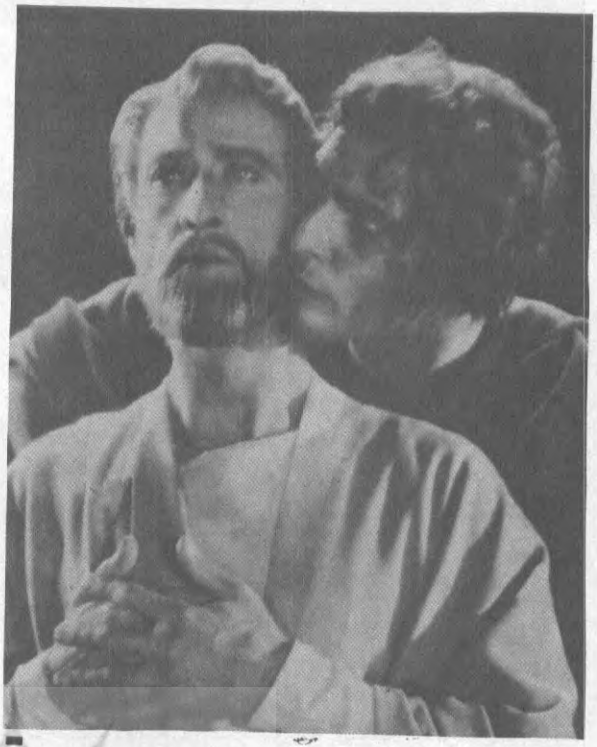
است. در جامعه یی عوامفریبی به این نشانه هاست و در جامعهٔ دیگر عوامفریبی به نشانه های دیگر. و همواره عوامفریبان بوده اند. و چه ربطی به حقیقت دین.

سخن فیلمی دینی، آن تراش یافتگی را برخود دارد. مقصودی بجز رسیدن به ابعاد ایمان ندارد. از پیرایه ها به دور است. نه اینکه ساده لوحانه است. که ساده است و شامل. این فیلم ها به شعار متکی نیست یا به رفتارهای نمایشی دینی ـ اخلاقی. بل به جوهر ایمان متکی اند. این فیلم ها آینه های صیقل یافته اند. آینه های صیقل یافته یی که به یکباره وجهی از جوهر حق را منعکس می کنند. آینه، خود موجودی اخلاقی نیست، از این رو هم اصلاً ریایی در او نیست: بل ساخت یافته تا نورها را منعکس کند. او فقط نور را منعکس می کند، نه تاریکی را. این چنین ساختی مشخصهٔ سخن فیلمی دینی است.

آیا فیلمی چنین به وجود آمده است؟ ما در جهان نسبت ها زندگی می کنیم. پس می توان جست که چه فیلم هایی به این نسبت نزدیک شده اند؛ به این مشخصه. این فیلم ها نه فقط به دلیل داشتن داستانی و موضوعی دینی یا اخلاقی، بلکه به دلیل داشتن فرم و ساختار دینی، می توانند دینی باشند.

در این باب دو نمونه از کاردرایر، و آن بحثی که برسون ـ یا اشاره یی ـ بر کار درایر دارد، شاید تا حدی بتواند روشنگر باشد که مسأله چیست:

درایر، *ژاندارک* را می سازد. تا مفهوم شهادت و ایثار را که همواره از دلمشغولی های او بوده اند، متبلور کند. سرایش پیروزی جان بر جسم. و چند سالی بعد با تجربه یی که از ژاندارک گرفته بود، *اوردت* (کلام) را می سازد. ژاندارک درایر، این قدیسهٔ آماده به شهادت، از طریق نور و کلوزآپ به انتقال رنج می پردازد؛ او رنج را از درون خود به چهرهٔ خود انتقال می دهد. و درایر آن را با تضاد نور و نزدیک شدن به این چهره، به بیننده انتقال می دهد. ما ریزترین جنبش پوست ژاندارک را ـ فالکونتی را ـ می بینیم. این چنین نزدیک شدنی، خود یک نوع زاویهٔ دید است. یک نوع دیدن است. اما دیدنی ذایل کننده. این دسترسی و چنین نزدیکی، شدت حسی خاصی را برمی انگیزد، که انتقال دهندهٔ رنجی اسطوره یی ـ تاریخی است. رنجی است که با پوست فالکونتی، مادی و ملموس شده است. گویی به آن دست می کشی. می توان به آن ملتجی شد. می توان بی محابا به آن دست یازید. این دست یازیدن بی محاباست که یکباره، فیلم را از تقدس دینی به تحلیل حسی از رنج تنهایی، و رنج شهادت تقلیل می دهد. و فیلمی که سرود ستایش پیروزی جان بر جسم می توانست بود، شگرد انتقال حس رنج به بیننده می شود. همین شگرد است که برسون آن را به شگرد مهیب تعبیر می کند، و از آن تبری می جوید. ما با خضوع می پذیریم که ژاندارک درایر یک حرکت پیشرو در سینماست. و به تعظیم از آن ستایش می کنیم. اما درایر با این پیشرفتن، خود را از تجلی دینی دور می کند. پوست چهرهٔ فالکونتی، حجابی است که ما از آن عبور نمی توانیم کرد. که خود حجاب خود است و می باید از میان برخیزد. این حجاب آنقدر تکرار می شود، و لمس می شود، که سوختن این حجاب نیز بدون تصور این حجاب ممتنع می شود. برسون اما در *محاکمهٔ ژاندارک*، سعی می کند این خلوص درونی ژاندارک را در خلوص تصویری به دست آورد. تصویر امری وجودی می شود که در کنار وجود خالص ژاندارک، خالص می شود. گویی تصویر در کنار ژاندارک وجود دارد؛ نه اینکه تصویری از ژاندارک به دست دهیم. که ژاندارک یا هر قدیسی به دست آمدنی نیست. بل ما وجوهی از او را در هر مرحله از زمان بازمی یابیم. تصاویر با سایه روشن آرایه نمی یابند، بل ما چون ژائری از زاویه های خاص، ژاندارک را می بینیم، از زاویه یی مایل ـ ۴۵ درجه ـ و فاصله ما با ژاندارک به تقریب همواره ثابت است. ژاندارک در فضای خود است. قدیسی است دست نیافتنی، امّا زمینی. ایمان خود را در محیط خویش می پراکند. او حجاب این فضای روحانی نیست. بل وجود او، فضا را به وجودی مقدس تبدیل می کند. اینجا آن تبدیل و استعلایی که می باید، در اجسام و اشیاء اتفاق می افتد. ما قاضیان را از روبرو می بینیم و با آنها رودر روییم. اما با ژاندارک همپلو. به این ترتیب بیننده در مقام یاران و همنشین ژاندارک نشسته است، بی آنکه این فاصله حذف شود و تبدیل به نوعی شناخت مادی و اشتراک در رنج شود. رنج، حسی خاصه است و اشتراک در آن جز فریبی نیست. ژاندارک از برای اعلام حقیقت است. نه ابراز حسی از حقیقت یا خود؛ آن حس دینی، سرمایی است تکان دهنده، نه در برابر خداوند، که در برابر حادثات، و از این طریق استواری عبرت انگیزی است که از حضور حق نشأت گرفته. این استواری گرمابخش است و آیین مند. این خلوص ساختار یافته، آیین مند شده است. آیین مندی رفتاری در هر دو اثر، از دو



نیکلاس ری، شاه شاهان.

طریق نموده شده. در رفتاری که در حرکت و ترکیب بندی تصاویر درایر دیده می شود، و در زاویهٔ دید و رفتار بشدت ساده شده و بی پیرایهٔ عناصر فیلم برسون.

اما درایر، در فیلم *اردت*، تمام عناصر مادیی را که در ژاندارك او مانع رسیدن به یک تجربهٔ دینی بوده اند، کنار می گذارد. و یکباره به آن خلوص ابهام آور در ساخت می رسد. *اردت* با کلام آغاز می شود. با نفرین مسیح. با هشدار مسیح. در سادگی بادی که می وزد، و علفزاری که به خود می لرزد، و جامه یی که در باد پریشیده است و نوری که به ابهام چیزهایی را بروز می دهد. ما تا به آخر با وجود فضایی مقدس روبروییم. ایمان کودکی که کرامت وجود یک مؤمن را می زایاند و ما از نور پنجره ها، از استقرار آیینی اشیاء، به وقوع یک معجزهٔ دیگرباره باور می کنیم، و می پذیریم که نگاهی متافیزیک می تواند این جهان و آن جهان را یکی کند. در این فیلم، درایر بجای آنکه به نقشینه های خود نزدیک شود و آنها را به حجابهایی از حسهای زمینی تبدیل کند، با تنظیم آیینی فضا، و رفتارها، همهٔ موجودات و نورها را تبدیل می کند به اشاره کنندگان روحی که نگران زمان و مکان است. این روح عظیم، سرانجام وجود خود را به عنوان تضمین کنندهٔ زندگی در میان می نهد. نه از طریق وجودی دست یافتنی و نزدیک شدن همذات شونده، بل با اشتراك رفتاری آیینی که میان بیننده و سازنده از طریق زاویهٔ دید و فاصلهٔ تعیین کننده بوجود می آید. آنگاه این معجزه، پذیرا و حتمی الوقوع می شود.

سخن فیلمی دینی، به این ترتیب با نخستین تجربیات در کارهای درایر و برسون به ثمر می رسد. کدورت ها و خشونت های جهان مادی، ساده، حتی به سادگی و بی آلایشی یک کره خر، به سؤال کشیده می شود. خرکی که چون خر مسیح ـ نه که خود به واقع خر مسیح است ـ زنده شده از قرون و اعصار، چون خر آن پرسنده از خداوند، که این ویرانی چون آباد خواهد شد؟ و خداوند او را به مرگی طولانی درآورد و سپس برانگیخت و پرسید که چند در خواب بودی؟ گفت به روزی یا پاره یی از روزی. و خداوند گفت به خر خویش بنگر. و آنگاه آن خر پوسیده و استخوان فروهشته را به قدرت برآورد. این خر ـ بالتازار نام ـ در فضاهای مختلفی می رود. و همان پاك بی آلایشی است که در کنار دو کودك. یا به زیر ران دو فیلسوف حراف، یا به کار گرفته توسط جوانان خاطی. و مرگش به واقع، مرگ دوبارهٔ خر عیسی است، که بره های عیسی به دور او جمع می شوند و ما این موجود بی آلایش را همان می بینیم که در مرگ آرام خود، پاکی را از برای جهان و از برای بره های عیسی بجا می گذارد.

این ساختار آیینی و به خلوص رسیده از همهٔ پیرایه ها، نه اینکه فقط موضوعات متافیزیک یا اخلاقی را مطرح کند که خود ساختاری منشوری است که وجوه مختلف این مفاهیم را می تاباند، و نه به قصدهای دیگر، جز به قصد آشکار شدن. همچون بی پیرایگی آینه. چون همهٔ پیرایه ها را از خود به دور کرده، اگر بیننده به اندازهٔ سازنده خالص شود، می تواند در این تجربهٔ دینی و آیینی شرکت کند. این شرکت آیین مند مخاطب و سازندهٔ با هم، تجربهٔ دینی را امکان پذیر می سازد.

همین امر، در مسیح *به روایت متی* از پازولینی، به نحوی معکوس یافت می شود. پازولینی، متمایل به سوسیالیزم و اندیشه های مادی، برانگیخته می شود تا مسیح را از این دید، به عنوان یک مارکس جوان و طلایهٔ مارکس نشان دهد. مسیح از نظر او یک انقلابی عصر خود است. مسیح اخموی مادی، علیه مظالم اجتماعی می جنگد. سخنرانی های او با لحنی خشونت بار ادا می شود. آن لحن آرام مسیح، حذف می شود.

اما در این فیلم، پازولینی ناخواسته به سوی خلوصی که برخاسته از جملات متی است، پیش می رود. مسیح او، یک انسان بی پیرایهٔ اسپانیایی ـ انریک ایرازوکی ـ است. همان قدر قبیله یی و حتی بدوی. اما با رفتاری خلاصه شده و مقید به آیین. با همان چشمان سیاه عمیق و چهرهٔ سوخته از مصائب. این بار به واقع مسیح، ناصری است. ـ به خلاف عیسی ناصری زفیرلی، که از بطن هالیوود برخاسته، ناصریه مکان تظاهر اوست، نه عینیت وجود او ـ رفتار آیین مند اشیاء و آدمها، و ساختار استیلیزه ـ تراش یافتهٔ ـ تصاویر، معجزات او را، از زنده کردن تا رفتن بر روی آب را در حوزهٔ وجودی شعله ور از باور، ممکن می کند. و خود تصاویر معجزهٔ وجود می شوند. گرچه استعارهٔ پازولینی از طریق کلوزآپ های خیلی نزدیک، یادآور مصائب ژاندارك درایر است، خاصه در بخشهایی فرعی، مثلاً فریسیان و کاهنان با آرایش موهای برج آسا و متفرعنانه و هرود و سربازان، و مرد جوان توانگر، اما در مابقی، نقاشی های اولیهٔ ایتالیایی دیده می شود، خاصه فرشتگان بوتچلی وار زیبا، که انسانی شده اند، اما همچنان فرشته وار. این سیاه و سفید که حتی جاهایی همهٔ خاکستری خود را از دست می دهد. این حرکتهای هندسی عمودی و افقی که جز این نمی توانند بود، بشدت به خلوص رفتاری مسیح خالص نزدیک می شوند. و حتی می شود گفت با سردی به روح واقعیت این انجیل نزدیک می شود. تنها در هنگام تصلیب، احساسات شخصیه در مریم مقدس، بروز داده می شود که اثری تکان دهنده دارد. حتی

مجموعهٔ سخنرانی های مسیح که به صورت کلوزآپ های پی در پی و پرش یافته، همچون مجموعه مصاحبه های تلویزیونی نموده شده، به دلیل یکباره بودن و غیرمنتظره بودن ترکیب و خشونت تصویر و ترکیب ها و خلوص آنها و سادگی آنها، به اصالت می رسد و بجای از میان بردن تقدس مسیح، و مادی کردن او، ـ آنچه منظور مستقیم پازولینی بوده ـ این وجود را نافذ و گویا می کند و از این طریق، با خشونت، روحانیت مسیح برملا می شود. این است که ایفا کننده نقش مسیح ـ ایرازوکی ـ بعد از اتمام فیلمبرداری، یکباره ناپدید می شود، و سالیان بسیار گم می ماند. گویی بار این مسیح بودن را در سالهای طولانی اختفا تحمل می کند. شاید که راهی دراز تا به جُلجتای وجود خود را با صلیب مسیح طی کند. در این اواخر، در جایی، در جمعی که بحث این گم بودن بوده است، دست بر قضا ـ که دست بر قضا نیست، خود قضاست ـ خواهر او سرمی رسد و اعلام می کند که چند روز است تا پیدا شده.

پازولینی به رغم اندیشهٔ خود، تسلیم آن نیروی درونی خود ـ که در فیلم های دیگر او نیز برمی آید، چون تئورما و دیگرها ... ـ شد. و فیلم تمایل خالص او را به غیب، نشان می دهد.

این امر در فیلم روسلینی به نحوی دیگر نموده شده. مسیح روسلینی، تقرب دیگری است به آیین مندی ایمان. فضای کلی دوران اسطوره یی مسیح ساخته می شود. سپس دوربین، همچون یک خبرنگار عجول و دیده ور، به میان این واقعیت می آید، و از هر گوشهٔ آن خبری و خرمنی می چیند. مسیح بعد از پایین آوردن از صلیب در واقع چون جواهری است که هر لحظه ممکن است از دست بشریت گم شود. این آرامش تراش یافتهٔ بدنی که دیگر موجودی عادی نیست، بل هیأتی است از نور و رنگی خاص، به جوهری ابدی از زیبایی تبدیل شده. این جوهری ابدی ممکن است از دست خارج شود. عروج او، این خروج است. این فضایی آیینی و پیراسته، ما را به دوران مسیح می برد، و از آن خبری بازمی آورد. هرچند این خبر، سراسر، خبر از ایمان نیست، اما در لحظاتی به چنان شدتی از ایمان نزدیک می شود که در تابلوهای رافائل؛ با همان رنگهای آبی.

این رویارویی با جهان غیب، در فیلم هایی چون ترز، و مهر هفتم، می توان یافت. آنها نیز به چنان صیقلی که در کار کسان پیش دیده ایم، ـ اما به نسبتی ـ نزدیک می شوند. آنان نه گویندگان مسائل اخلاقی و متافیزیک که سیر کنندگان در مسائل اخلاقی و متافیزیک اند. مرگ در مهر هفتم، همچون مرگ خستهٔ فریتس لانگ، در سادگی چند حرکت خلاصه شده، از لباس تا رفتار، چون حرکتهای ساده شدهٔ شطرنج، که در عین سادگی می توانند تا بینهایت متغیر شوند و همواره بالقوگی های دیگری در این خانه های سادهٔ چهارگوش کشف شود.

از نمونه های گزینش منفی می توان به فیلم های کن راسل، *راه شیری* بونوئل، و *آخرین وسوسهٔ مسیح* اشاره کرد. اینان، بدون دریافت ذات خلوص یافتهٔ مسیح، در واقع به تصویری از جهان معاصر از مسیحیت کلیسایی بسنده کردند. پیرایه های این مسیحیت متظاهر به آیین مند بودن را به عنوان نفس مسیح گرفته اند، و از این تصور تاریخی کم بُعد، به ساختاری کم بُعد نیز رسیده اند. ساختاری که پذیرش آن به عنوان حتی یک واقعیت مادی ملموس، بسختی امکان پذیر است. بخش نهایی *آخرین وسوسهٔ مسیح*، از آنجا که فرشتگان با آن بالهای مصنوعی، میخ های مصنوعی را از پای مسیح به در می آورند، به یکباره سبک و ساختی دیگر می یابد. گویی تعلیقه یی است بر فیلم اصلی. حتی سبک و نور و رنگ و رفتار در این بخش با تمام متن متفاوت است. آنچنان تفاوتی که با اغتشاشی آشکار از حرکت دوربین، رفتار، و کمپوزیسیون تصویر روبرو می شویم. از این رو این بخش نهایی، نه تنها پذیرفتنی نیست، حتی می توان به آن اهمیتی نداد.

و نیز می توان بسیاری از الگوهای دیگر شمرد، از سن فرانسیس داسیز کاویانی. و زفیرلی، تا مسیح، سوپراستار. وبر گفت چگونه است رسیدگی ها و نارسیدگی ها. مسألهٔ سینمای دینی ـ نه، سخن فیلمی دینی ـ هنوز برجای است، اما آنچه می تواند مسلم باشد، که گزیدگی داستان و حکایات و زمینه های دینی ـ اخلاقی، مجوزی بر دینی بودن این فیلم ها نیست، که بل گاه مخرب این زمینه ها و پوشانندهٔ آنها نیز هست. که در آن صورت این زمینه ها محمل اثبات اموری خارج از خود می شوند، فی المثل اثبات حقانیت قومی برتسلط برسرزمینی، بی آنکه آشکارا چیزی از این امر گفته شود. چون ده فرمان و امثالهم.

آنچه ما را به سخن فیلمی دینی نزدیک می کند، کشف ساختار درونی مراحل ایمان است و رسیدن به این ساختار در کل فیلم و آن لحنی که می تواند این ساختار را به عرصه آورد، و به اصالت نزدیک شود. نمی توان با ساخت سینمای حادثی، و با شعار و با ارائه جملات مذهبی، به تنهایی مدعی عرضهٔ سینمای دینی شد. هیأت دینی، با تظاهر دینی، دو امر متناقض است و حتی نافی هم. شاید شیطان برسون، می تواند فیلمی دینی باشد و هست. اما عیسی ناصری زفیرلی، مشکوکم که فیلمی است دینی، یا فیلمی حماسی و پرساز و برگ از یک ماجرای دور، و از معجزاتی که نمایش است.

سخن فیلمی دینی را دست کم گرفته ایم. و پنداشته ایم که با هر لحنی می توان سخن از دین گفت. اما دین شرایط درونی و بیرونی خود را دارد. با هر شرایطی کنار نمی آید. و نمی تواند در هر هیأتی متظاهر شود. از این است که ـ از این کنار نیامدن است ـ اکثر پیامبران و امامان و اولیاء شهید شده اند. اما دین می تواند در هر جایی و در هر هیأتی باشد. چون خداوند در همه جا هست. و رحمت او در همه جا هست. فیض او در همه جا هست، نور او. اگر در تشرفی از آیین، از همهٔ پیرایه ها برائت جستیم، و در فقر و خلوص، چون منشوری از بلور، تراش یافتیم، شاید بشود که نورهای شگفت ایمان را بازتابیم. ■