در راستای تمایل اصلی این نشریه برای بررسی سینما از دیدگاه تفکر دینی، طبیعی است که به تجربیات و کوششهای نویسندگان فرهنگهای دیگر نیز نظری بشود. بدیهی است استنباط این نویسندگان از دین و تأویل و تفسیر دینی، مبتنی بر معنایی است که در سنت و فرهنگ آنها حضور دارد. لذا انتشار این گونه مقالات - از جمله مطلب ذیل - تنها به لحاظ آشنایی با انواع نگاههای موجود در رابطهٔ میان «دین و سینما» می‌تواند مورد توجه باشد.

فارابی

مباحث نظری

جان. ر. مَی

ترجمهٔ محمد شهبا

قصهٔ بصری و تأویل دینی فیلم

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

در اواخر فیلم **جنگ ستارگان** ساختهٔ جورج لوکاس، صحنهٔ عرفانی مآب سبُکی وجود دارد که در آن بن *اُبی* - وان کنوبی به لوک فضانورد اطمینان می‌دهد که «نیروی غیبی» با او خواهد بود. اما چنین صحنه‌ای فقط به باریکترین معنا می‌تواند ربطی به «دین در سینما» داشته باشد و بظاهر برای کسانی که دلمشغولی آنان رابطهٔ «دین و سینما»ست نیز نکته‌ای قابل توجه ندارد، جز اینکه استعاره‌ای است از نوع مرسوم. این صحنه، صریحاً به این ایمان متدینان استناد می‌کند که بنابر آن نیرویی برخاسته از ماورا آنها را تأیید و صیانت می‌کند و لذا آنها باید باب امکان تجربهٔ دینی را همچنان مفتوح نگه دارند. از این لحاظ، دین در درون فیلم است. آنچه در این صحنه برای مقصود من حایز اهمیت است، نمادین ساختن «در دست گرفتن» دانش یا بینش است: به این معنا، این صحنه استعاره‌ای است که مستقیماً از دغدغهٔ معاصر ما در خصوص ارتباط درونی دین و فیلم سخن می‌گوید.

بررسی عالمانهٔ فیلم و دین، مستلزم تکیه بر نیروی سنتی نظام یافته در فراپشت آنهاست و نیز حرمتی که از آن سنت سرچشمه می‌گیرد. البته این گفته، مشروعیت وحدت دین و فیلم را از پیش، فرض می‌کند. اما امروزه این پیشفرض کاملاً مصداق یافته است، هرچند مفروضات نخستین که همزمان با پیدایش سینما در مقام یکی از اشکال هنری فرهنگ جدید آغاز شد، در نهایت به بحث دربارهٔ یک شکل هنری کاملاً دنیوی، یعنی فرزند تکنولوژی، انجامید. منشأ هنر سینما نیز مانند سایر هنرها، روان آدمی است و، واقعیت فیزیکی انسان و طبیعت همچنان مادهٔ خامی باقی خواهد ماند که کارگردان آن را روی نوار سلولوییدِ شکل خواهد بخشید. بعلاوه، نمی‌توان انکار کرد که روان آدمی یا طبیعت همیشه اثری از وجود

مقدس را در خود خواهد داشت. صورت ازلی و شیء مقدس، غیرقابل منع باقی می‌ماند. به هر حال، در این زمینه، مفروضات نظری مدفون شده‌ای هم وجود دارد که باید آنها را نبش قبر کرد و شناخت. اما برای انجام دادن این امر، فعلاً باید بررسی خود را از حیطهٔ تحول معقول فراتر ببریم.

بدیهی است که سنت نظام یافته‌ای که پیشتر از آن سخن گفتیم، همان نسبت ادبیات و دین است. البته فیلم و ادبیات مترادف نیستند. کسانی که تأویل فیلم را به حد تجزیه و تحلیل اجزای ادبی آن - یعنی طرح، شخصیت‌پردازی و بویژه گفتگوها - تقلیل داده‌اند، به فیلم کم لطفی روا داشته‌اند. البته جای انکار نیست که این عناصر ادبی، بخشی از ساختار کلی فیلمهای نمونهٔ فرهنگی جامعه ما را تشکیل می‌دهند. به هر حال، دانش عالمانهٔ ادبیات و دین بیش از این می‌تواند در خدمت نقد دینی سینما باشد. درواقع اگر قرار باشد تأویل دینی فیلم بر بنیانی استوار بنا شود نه بر شالوده‌ای سست، ضروری است منتقدان ابعاد دینی فیلم، از منبع غنی بینشی که حاصل بیش از سی سال پژوهش نظام یافته در زمینهٔ ادبیات و دین است، بهره گیرند.

بحث بر سر دین و ادبیات، به عرضهٔ سه دیدگاه متمایز در مورد رابطهٔ متقابل آنها منجر شده که تا حدودی بر مراحل تاریخی آنها منطبق است. این همپرسهٔ (دیالوگ) نظام یافته‌ای که به آن اشاره می‌کنم، واجد دو رکن اساسی است: اول تمیز اینکه ، ادبیات و دین هر دو یک عنصر مشترک دارند به نام زبان؛ دوم، تمیز اینکه هر دو از دیدگاه اخلاقی حاکم بر رابطه‌شان، سانسور، ناراضی‌اند.

«دیگری فرمانی» (heteronomy؛ «قانون در بیرون است»)، موضع تی. اس. الیوت را در مقالهٔ مشهورش به نام «ادبیات و دین» مندرج در **مقالاتی دربارهٔ عصر قدیم و عصر جدید** (۱۹۳۶)، به خوبی بیان می‌کند.[۱] به عقیدهٔ الیوت، از آنجا که ایمان مسیحی برتر از ادبیات است، معیار حکم دربارهٔ عظمت ادبیات را فقط در خارج از ادبیات می‌توان یافت؛ یعنی، در الهیات. الیوت قبول داشت که «ادبیات چیست» را فقط بر مبنای معیارهای ادبی باید تعریف کرد؛ اما اصرار داشت که در ارزیابی عظمت ادبیات، ایمان باید مداخله کند. فرض این تلقی الیوت که «تمییز مسیحی» نیز نامیده می‌شود، این است که در تحلیل نهایی، می‌توان آثار مسیحی و دینی را به روشنی از آثار غیردینی تمیز داد.

نظر دوم از آن پاول تیلیچ است که آن را در مقاله‌ای به نام «دین و فرهنگ دنیوی» در **عصر پروتستان** (۱۹۴۸) عرضه کرد[۲]. او با اتکا به دیدگاهش دربارهٔ ایمان به عنوان نمودی از دغدغهٔ غایی انسان و دیدگاهش دربارهٔ خدا به عنوان بنیاد هستی انسان، خدا فرمانی (theonomy؛ «قانون خداست») را مطمئنترین ترکیب و تألیف از ادبیات و دین نامید. به گفتهٔ او، ادبیات و دین هیچ کدام نمی‌تواند دربارهٔ دیگری داوری کند، زیرا هیچ یک مطلق نیست. خدا قانون است، اساس مقصود دین و معنای ادبیات است. این دیدگاه که «خوش مشربی مسیحی» (christian Amiability) نیز خوانده می‌شود، به همان اندازه به ادبیات ارزشمند دینی متمایل است که به طرزی گریز - ناپذیر به دغدغه‌های انسان می‌پردازد. حتی ویرانگرترین الزامات بشری را می‌توان جلوه‌هایی، هرچند منفی، از عمیقترین نیاز انسان دانست که در پی تشخیص و تعیین بنیاد هستی

خویش است.

جدیدترین دیدگاه دربارهٔ درک رابطهٔ دین و ادبیات، چنان برنظریاتی از نظریه‌پردازان متفاوت استوار است که نمی‌توان آنها را به یک منتقد واحد نسبت داد. با این حال، ر. و. ب. لوییس در مقاله‌ای به نام «در بیشه‌های زغال اخته استوار بایست»[۳] به همان صراحت و وضوح دیگران به تشریح خود فرمانی (autonomy؛ «قانون در درون است») می‌پردازد.[۴] براساس این دیدگاه، معیارهای داوری دربارهٔ دستاورد هر نظام باید از درون همان نظام سرچشمه گیرد؛ لذا ادبیات را نمی‌توان بیش از الهیات و دین، تابع یک معیار بیگانه قرار داد. منتقدان قائل به خود فرمانی ادبیات، از مسئولیت بررسی ابعاد دینی ادبیات نمی‌گریزند؛ بلکه برعکس، انتظار یافتن این قبیل مصطلحات دینی یا مبتنی بر الهیات را در یک اثر ادبی ندارند. هر گونه بحث دربارهٔ لحن دینی یک اثر باید به زبان همان متن انجام شود. عنوان مقالهٔ لوییس که از استعارهٔ امرسون دربارهٔ ثبات ایمان پاک دینان (Puritan) اولیه گرفته شده، بیانگر کل مطلب است: بدین معنا که هرگونه بررسی دربارهٔ گشودگی اثر به روی یک بینش خاص دینی، فقط در صورتی موفق خواهد بود که منتقد در بررسی جزئیات غیرانتزاعی و تصاویر خاص متن مورد بررسی «استوار بایستد». منتقد عملاً باید به تشابه ادبی مفاهیم دینی یا مبتنی بر الهیات راضی و قانع باشد، مثلاً، ساختارهای اسطوره‌ای و تصاویر و نمادهای صورتهای ازلی.

سبک متعالی در فیلم به قلم پاول شریدر، که تقریباً به حجم یک کتاب است، نخستین مقاله در زمینهٔ دین و فیلم بود. در این مقاله، شریدر کوشیده بود سبک سینمایی را، که آن را با هنر والا

با تکیه بر بینشهای مأخوذ از نظریهٔ رابطهٔ ادبیات و دین، باید پذیرفت که تأویل فیلم هم از دیدگاه دینی و هم از دیدگاه مذهبی نه تنها ممکن است بلکه (اگر در برخی موارد ضروری نباشد) مطلوب نیز هست.

و راستین دینی مرتبط می‌دانست، تبیین کند[۵]. شریدر - که فیلمنامهٔ فیلم رانندهٔ تاکسی ساختهٔ اسکورسیسی را نوشته است و این فیلمنامه، انکار صریح مسلّمات زندگینامه نویسی است[۶] - با تصدیق سطوح مختلف معنای «متعالی» مشابهتهای جالبی را میان سینمای یاسوجیرو ازو و نقاشیهای ذن، سینمای رو بر برسون و شمایل نگاران بیزانسی، سینمای کارل درایر و معماری گوتیک مطرح می‌کند. شریدر در فیلمهای این سه کارگردان، آن «تفاوتهای مهجور و نادر معانی» (سبک متعالی) راکشف می‌کند که آگاهی از «باری تعالی» یا «مطلقاً» دیگر را موجب می‌شود. سینمای متعالی به گونه‌ای همدلی را به تماشاگر منتقل می‌کند که انگار در لحظهٔ اوج کشمکش، تصویر متوقف می‌شود و تماشاگر به درون تصویر فرو می‌رود. با آنکه شریدر به کارگردانهایی می‌پردازد که خارج از حیطهٔ سنتهای خاص دینی قرار دارند، خود را به تحلیل آن سبک سینمایی محدود می‌کند که کلاً دینی است و در تحلیل نهایی، امکان نقد مذهبی را رد می‌کند.

با تکیه بر بینشهای مأخوذ از نظریهٔ رابطهٔ ادبیات و دین، باید پذیرفت که تأویل فیلم هم از دیدگاه دینی و هم از دیدگاه مذهبی نه تنها ممکن است بلکه (اگر در برخی موارد ضروری نباشد)، مطلوب نیز هست. به هر حال این گونه نقد، کمترین تأثیر را درگرایش ذهنی و همیشگی نقد - که در اینجا بیشترین مجادلهٔ من متوجه آن است - دارد. برطبق این گرایش، منتقد خود فرمانی [خود قانونگذار خویش بودن] سینما را نوعی شکل هنری لحاظ می‌کند. بدین ترتیب، هرگونه بحث دربارهٔ جنبه‌های دینی یا مذهبی سینما باید حتی‌الامکان به زبان خود فیلم محدود باشد. وظیفهٔ منتقد آن است که نمونهٔ مشابه سینمایی هر پرسش دینی یا مذهبی را بیابد.

احتمالاً بررسی مختصر برخی از مسائل مربوط به تأویل مبتنی بر مفروضات دیگر فرمانی و خدافرمانی، بهترین مقدمه برای پیشنهادی است که می‌خواهم در اینجا دربارهٔ شیوهٔ تماشای فیلمها، با توجه به خودفرمانی آنها، از زاویهٔ دینی مطرح سازم. بحث در این زمینه را به مقالهٔ چارلز مولر تحت عنوان «مقاله‌ای دربارهٔ شیوه‌های درک دین و ادبیات»[۷] مدیونم. در نگرش جدید نقد فیلم از زاویهٔ دینی، می‌توان صورتهای دیگری از گفته‌های مولر دربارهٔ درک ادبیات را به خوبی تمیز داد.

ارزیابی بُعد دینی فیلم از دیدگاه *زندگینامه*-نویسی آشکارترین نمونهٔ دیگر فرمانی در نقد فیلم است. کاربرد کلی‌تر این نوع ارزیابی معمولاً از رجوع به نیّات صریح کارگردان در ساختن یک فیلم بخصوص سرچشمه می‌گیرد. چنین نقدی از آن روی دیگر فرمان است که فیلم را نه با عناصر خاصش در مقام هنری سینمایی بلکه آن را با مقیاس «پیشینهٔ دینی» یا «نیّت مشهود» ارزیابی می‌کند. این گونه منتقدان در معرفی کارگردانان خواهندگفت که فلانی «ملحد علنی» است. دیگری «مسیحی معتقد» است و سومی «در پی برگرداندن ذات عرفان شرقی به تصاویر متحرک» است. فرض این عده بر آن است که نیّت یا ایمان - یا فقدان آن - بناگزیر بر دستاورد هنری حاکم است. باید **انجیل به روایت متی** ساختهٔ پیرپائولو پازولینی را دید تا پی‌برد که یک کمونیست به چه طرز اعجاب‌برانگیزی می‌تواند شخصیت مسیح (ع) را ترسیم کند. این فیلم در زمرهٔ معدود فیلمهای موفق دربارهٔ زندگی حضرت مسیح (ع) است. از سوی دیگر، اگر با چشم بصیرت نگاه کنیم، حتی نیّت مشهود نیز گاهی «ثمر خوب» به بار می‌آورد. همانگونه که **عیسای ناصری** ساختهٔ فرانکوزفیره‌لی مؤید آن است. اگر در نظر داشته باشیم که هیچ یک از اناجیل چهارگانه مدعی ارائهٔ تصویری کامل از مسیح (ع) نیست - حتی اگر اناجیل چهارگانه راکنار هم بگذاریم باز پرسشهای بی‌شماری بی‌پاسخ خواهد ماند - آن گاه «بشارتهای» دقیق **عیسای ناصری** زفیره‌لی و پویایی مسیح مارکسیست و محدود پازولینی نیز از معانی اصیل مبتنی بر الهیات خالی نیست.

پائولین کیل در گفتگویی با باشگاه هنرهای شیکاگو (ACC) در سال ۱۹۷۵، با ذکر اینکه بسیاری از بهترین فیلمهای دههٔ هفتاد آمریکا را کارگردانان کاتولیک ساخته‌اند، به نحو خطرناکی به مرز ظریف تأویل دیگر فرمان نزدیک شده بود. آنچه ارزیابی او را از آثار رابرت آلتمن، فرانسیس فورد کاپولا و مارتین اسکورسیسی، از سقوط به ورطهٔ تأویل «زندگینامه نویسانهٔ» صِرف نجات داد، این نکته بود که او «سبک پرحسّ» آنان را به غنای پیشینهٔ دینی قومی منسوب دانست - نه به ایمان یا عمل یا نیّت دینی. او با ذکر اینکه این کارگردانان «برای نخستین بار به زندگی امریکایی می‌پردازند»، مجدداً سبک فیلم را با میراث معنوی فرهنگی مرتبط دانست.

بعلاوه، فیلمهایی را که به مطالب صریحاً دینی می‌پردازند نیز می‌توان فیلمهای دینی نامید - بسیاری از منتقدان هنوز همین نگرش را دارند، گیریم که امروزه بسی کمتر از چند دههٔ قبل است. این مطالب صریحاً دینی شامل طیف گسترده‌ای است از حماسه‌های پرطول و تفصیل دینی - زندگینامه‌های مقدسان و پیامبران و نیز روایات مقدس اسطوره‌ای - تا معرفی اجمالی اشخاص، اماکن و امور دینی. هالیوود، داستانهای حماسی

انجیل را حکایت مأنوس جهان غرب ساخته است. اما تماشاگر آگاه برحسب غریزه می‌داند که علت هنر - و دین - معمولاً غیرقابل اقامه است. شاید اقتباس ادبی از داستانهای **انجیلی** به ترویج اسامی و رویدادهای مقدس - و عمدتاً هنرپیشه‌ها و استودیوها - کمک کند اما برای دین مسیح بجز تصدیق ذهنیتی بنیادگرا، کاری نمی‌کند. حقیقت امر آن است که اگر منتقد، تصویر یا موقعیتها یا حکایات صریح دینی را دلیل استوار دینی بودن فیلم بداند، به دردسر خواهد افتاد.

ده فرمان ساختهٔ سیسیل . ب. دومیل با اینکه مو به مو بر طبق «سِفْر خروج» است، فقط این تأثیر را در بیننده می‌گذارد که انگار خداوند «مدیر تماشاخانهٔ الهی» است. در فیلم **جن‌گیر** ساختهٔ ویلیام فردکین، مراسم کاتولیکی خارج کردن ارواح پلید از بدن بیماران مبتلا، تا حد انشقاق دریای سرخ ترفیع می‌یابد، اما هنگامی که آماسها فرو می‌خوابد و خون و تهوع بند می‌آید، فقط تصویر ساده‌لوحانه‌ای از شیطان باقی می‌ماند و نه نشانه‌ای از تجربهٔ اصیل شرّ مسلّط بر بدن دخترک. علی‌رغم نیّت بظاهر خیر فیلمساز، این فیلم تصویر تکان دهنده‌ای از سوء استفاده از دین است - دخترکی که تحت لوای معالجه، و با استفاده از تصلیب، برای مرتعش کردن بدن او [و خروج روح پلید]، شکنجه می‌شود. در برخی از موارد نادر؛ اما شاد سینمایی معاصر که مطالب صریح دینی استهزا شده است می‌توان دید که تمسّک به این مطالب صریح تا چه حد می‌تواند موجب سردرگمی باشد. لینا ورتمولر که نگاهی غمخوارانه به تضادهای درونی انسان دارد، در فیلمهای **وسوسهٔ مینی** و **هفت زیبارو**، حضور مریم مقدس و فرزند او را دقیقاً به عنوان قدیسان محافظ روسپی خانه تصویر می‌کند. در جایی دیگر گفته‌ام که حتی این دو فیلم را می‌توان تأویل دینی کرد[۸].

سومین شکل تأویل دیگر فرمان، در مضمون فیلم ریشه دارد، بویژه در مضامینی که به طور مرسوم به ایمان دینی یا رفتار اخلاقی ربط دارند، یعنی: راز، تعالی، شرّ، عشق برادرانه، آزادی، لطف و عنایت، وجدان، سکس و غیره. در مرحلهٔ معینی از تأویل، نمی‌توان از بحث دربارهٔ مضمون اجتناب کرد؛ زیرا هر اثر هنری که همچون فیلم، واجد مبنایی ادبی باشد به طور پایدار حساسیت دوره‌های تاریخی و تاریخ اندیشه‌ها را منعکس می‌کند. به هر حال، هنگامی که مضامین خاصی منفک شوند و جدا از بافت کلّی خود در فیلم موردبحث و قضاوت قرار گیرند، می‌توان گفت که دیگر فرمانی به نحوی مشهود مبنای نقد قرار گرفته است. مثلاً در زمان نمایش فیلم **آخرین تانگو در پاریس** ساختهٔ برناردو برتولوچی، در مطبوعات دینی از همین گونه نقدها نوشته شد؛ یعنی دیدگاه این فیلم دربارهٔ جنسیت انسان، بدون توجه به فضای آشکارا آخرالزمانی آن موردبحث قرار گرفت. اما در اینجا قصد ندارم که با تحقیقات عالمانه، بافت مضمونی یک دوران خاص - مثلاً بحث سکس در سینمای دههٔ ۶۰ - را ارزیابی کنم، بلکه توجه من معطوف به آن نوع بحث دیگر فرمان از مضامین دینی در یک فیلم خاص است که از خارج از فیلم مقولاتی را به آن تحمیل می‌کند یا تأثیر یک مضمون خاص را با پیشفرضهایی عقیدتی می‌سنجد. بحثهای کلامی دربارهٔ «روح» که مبتنی است بر اشاراتی به «نیروی غیبی» در فیلم **جنگ ستارگان** یا حضور «**فرشتگان**» در

برخورد نزدیک از نوع سوم ساختهٔ استیون اسپیلبرگ

کشتی فضایی بیگانه در حال فرود، حسی از مقبولیت مطبوع را ارائه می‌دهد که با تشعشعات آسمانی آن تناسب دارد. اینکه انسانها در صدد برخورد واقعی با موجودات مافوق زمینی بودند و سرانجام به خواستهٔ خود رسیدند،نوعی بیان اسطوره‌ای امید است که بسیار دینی‌تر از این احتمال است که شاید آن موجودات، پیام‌آورانی فرشته‌گون باشند.

صحنه‌های پایانی فیلم **برخورد نزدیک از نوع سوم**، تحمیل مقولات خارجی را نشان می‌دهد، در حالی که ردّ اقتباس پیتربروک از کتاب **سالار مگسها** اثر ویلیام گلدینگ به بهانهٔ اینکه بیش از حد کالوینیستی[9] است، پیشفرضهای عقیدتیی را که همه به آنها عقیده ندارند، برملا می‌کند.

آن نوع تأویل دینی فیلم که صرفاً برگسترش شخصیت‌پردازی تأکید می‌کند، اغلب بر مفروضات خدا فرمان استوار است. وجود قهرمان سینمایی - و امروزه، بیشتر ضد قهرمان سینمایی - در خود جهان فیلم، روشنترین بینش را دربارهٔ نگرش آن فیلم به هستی در اختیار ما قرار می‌دهد؛ این، مطمئنترین روشی است که کارگردان می‌تواند دیدگاهش را در مورد جهان ارائه دهد. **شبی که در خانهٔ مو بودم** (My Night at Maud's) ساختهٔ اریک رومر، دنیایی را به تصویر می‌کشد که در آن، شخصیت اصلی از رابطهٔ نامشروع با «مو» اجتناب می‌کند، زیرا اساس هستی را مبتنی بر طرح و هدف می‌داند نه بر تصادف. اما این حس بنیادی در قبال زندگی، همیشه به این حد که در فیلم رومر مشهود است، آشکار نیست.

آنچه کشف انگیزه‌های نهفتهٔ شخصیتها را خدا

فرمان می‌سازد، این پیشفرض منتقد است که دغدغهٔ اساسی، هر چند واضح ارائه شده باشد، جستجوی بنیاد هستی انسان یعنی خداوند است. در تحلیل فیلمهای فیلمسازان معروف اروپایی، مانند برگمن و فللینی و بونوئل،این پیشفرض به وجهی پیچیده به نفع دین بروز می‌یابد.

آیا تصدیق «سکوت خداوند» معادل عمل از روی ایمان است؟ اگر به این پرسش پاسخ مثبت دهیم، همان گونه که اغلب در تأویل «دینی» فیلمهای کارگردانان فوق صادق است، اگر در کرانهٔ خدا فرمانی لنگر نینداخته باشیم، دست کم از حوالی آن گذر کرده‌ایم.

آنچه، دست کم از نظر من، منطقی‌تر به نظر می‌رسد، کشف دلایلی است که بتوانیم با اصطلاحات سینمایی بگوییم بعضی فیلمها به روی جهان بینی دینی گشوده‌اند یا نه، البته بدون توجه به شهرت فیلمساز یا اتکا بر پیشفرضی که در جهت دغدغهٔ غایی باشد. هر رویکردی به تأویل دینی فیلم که خود فرمانی آن را به عنوان یک شکل هنری مدنظر بگیرد مسلماً باید آن ابعاد ساختار صوری فیلم را کشف کند که نمایانگر تشابه بصری با پرسشهای دینی یا مذهبی است. از آنجا که امروزه دیگر بحث دربارهٔ رابطهٔ ادبیات و دین به روشنی بیان شده است، نباید انتظار داشت که برای اینکه اثری دینی به حساب آید، زبان دین یا الهیات در آن آشکار باشد. در واقع، اگر خود-فرمانی یک اثر هنری مدنظر باشد، چنین انتظاری اساساً نابجاست.

آن پرسشهای دینی یا حیطه‌های بنیادی دغدغهٔ دینی کدام است که باید مشابه سینمایی آن را بیابیم؟ هیوستون اسمیت در اثر بسیار معروفش به نام **ادیان بشر** از سه پرسش اساسی سخن

هر شیوهٔ نگرش به فیلم از دیدگاه دینی که خود فرمانی هنر سینما را مد نظر گیرد، مستلزم دینی یا مذهبی خواندن فیلم نیست. دقیقتر آن است که بگوییم آیا جهان بینی فیلم در معرض تأویل دینی یا مذهبی یا تخصیص تجربهٔ ایمانی قرار دارد یا نه.

می‌گوید که مایهٔ تقسیم‌بندی اهل دین است. شایان ذکر است که این پرسشها به زبان هر روزی بیان شده‌اند - درست مانند تمثیلات مسیح دربارهٔ سلطنت[10]. ما در خصوص رابطه‌مان با دنیا می‌پرسیم: «آیا ما از آن خود هستیم یا می‌توانیم به پشتیبانی غیر، امیدوار باشیم؟» به عبارت دیگر، آیا جهان اساساً در قبال ما بی‌اعتناست یا اینکه دوست ماست؟ با نگاه به دیگران می‌پرسیم: «آیا از دیگران جداییم یا اینکه اتحاد با آنان تقدیر ماست؟» انسانها مستقل‌اند یا وابسته؟ و دست آخر در مورد خودمان در حیرتیم که «آیا غرض ما مآلاً عقل است یا احساس؟» آزادی انسان در گرو عقل است یا عاطفه؟ سه پرسش فوق از دیدگاه دینی یعنی اینکه ما در پی سه چیز هستیم: ذات خداوند، مسئلهٔ شرّ، امکان رستگاری. هر پرسش دو شق دارد؛ پاسخ به این پرسشها، تقریباً نمایانگر تفاوتهای دینی شرق و غرب است. در هر مورد، نخستین پاسخ، مبین دیدگاه شرقی است. یعنی جهان غیرشخصی و فرد منزوی از اجتماع که با ریاضتهای روحی از خویش رهایی یافته است. دومین پاسخ، مبین ادیان غرب است - یعنی نیروی شخصی، رابطهٔ اجتماعی و عشق آزادیبخش. در سنت غربی، مسیحیت از هر لحاظ از ادیان یهود و اسلام متمایز است: حقیقت مطلق نیکخواهی خود را در مهربانی و لطف نشان می‌دهد نه در عدالت؛ ما ناتوانیم از اینکه پایان را از بندگناهان این دنیا رها سازیم؛ و سرانجام، عشق آزادیبخش از طریق تصویر و قدرت مسیح (ع) که خود را قربانی کرد، حاصل می‌آید.

پس منتقد بُعد دینی فیلم چگونه می‌تواند در یک اثر، پرسشهای دینی یا مذهبی را تمیز دهد؟ از نظر تداوم بصری، تمام فیلمهای نمونهٔ فرهنگی، قصه‌اند. بعلاوه، قصه در فیلم در عناصر صوری آن قابل تمیز است - یعنی در ترکیب‌بندی، حرکت، تدوین. لذا اگر منتقدان متأله، فیلم را به عنوان قصهٔ بصری نگاه کنند، خود فرمانی فیلم معنا می‌یابد.

جان دومینیک کراسن در کتاب **فاصلهٔ تاریک: دربارهٔ الهیات قصه**، مورد متقاعد کننده‌ای را ارائه می‌دهد و اسطوره و تمثیل را دو حد ابتدا و انتهای قصه می‌شمارد. به عقیدهٔ او، اسطوره جهان را بنا می‌کند و تمثیل آن را ویران می‌کند: «اسطوره فقط در تلاش تبیین آنچه در قصه آشتی ناپذیر می‌نماید، نیست بلکه از طریق و از درون و به وسیلهٔ این تلاش، آشتی را امکانپذیر می‌سازد.»[11] لذا امتیاز اسطوره، یعنی وظیفهٔ اصلیش، فراهم آوردن امکان آشتی است. به زعم کراسن، نکتهٔ مهمتر آن است که باور کنیم این راه حل بیشتر از راهِ عمل به آن،امکان می‌یابد. از سوی دیگر، تمثیل در پی تغییر دادن ماست نه اطمینان دادن به ما. تمثیل نیز همچون اسطوره، کارکردی دوگانه دارد. کراسن می‌گوید: «کارکرد ظاهری تمثیل عبارت است از ایجاد نقیض در یک موقعیت کاملاً مطمئن؛ اما کارکرد اصلی آن، چالش با نظام بنیادی آشتی است، آنهم از طریق آگاهی دادن به ما که آشتی در واقع ساختهٔ خود ماست... فرض کنید خانه‌ای زیبا و دلپذیر ساخته‌ایم، اسطوره‌به ما اطمینان می‌دهد، اما تمثیل در گوشمان نجوا می‌کند که درست روی گسل زمین لرزه قرار داریم.»[12]

در فاصلهٔ میان اسطوره و تمثیل که دو حد ابتدایی و انتهایی قصه‌اند، چند نوع دیگر هم قرار دارد که از آن جمله است هجو، حکایت اخلاقی، داستان. در اینجا ذکر این موارد خالی از لطف و

فایده نیست. زیرا هر یک از آنها در زمینهٔ تداوم بصری مصداق دارد، گرچه اسطوره و تمثیل رابطهٔ نزدیکتری با معنای دینی دارند. شلدن ساکس در کتاب **رمان و شکل اعتقاد** این نمونه‌های واسط را ارائه می‌دهد (که براساس مطالعات او در بارهٔ رمان نویسهای قرن هیجدهم است). کراسن این نمونه‌ها را برحسب جهان بیان می‌کند.[۱۳] اگر در یک سوی طیف، اسطوره، جهان را بنا می‌کند و در سوی دیگر، تمثیل، آن را ویران می‌سازد، حکایت اخلاقی مدافع جهان است. داستان به بررسی یا توصیف آن می‌پردازد و هجو آن را مورد حمله قرار می‌دهد. الگوی این نمونه‌ها و رابطهٔ درونی آنها را می‌توان چنین ترسیم کرد:

تمثیل هجو داستان حکایت اخلاقی اسطوره

هم اسطوره و هم تمثیل به عنوان شکلهایی از قصه، کاملاً در تاروپود دین تنیده شده‌اند. در واقع این دو، انواع اصلی قصه‌اند که برداشت خود دین را از جهان به روشنی بیان می‌کنند؛ یعنی جوهرهٔ میراث دینی‌اند. آنچه در مورد این شکلهای قصه – که اساساً دینی‌اند – قابل ذکر است، این است که این شکلها، حکایت تضادهای انسان است؛ تضادهای انسان با خودش، تضادهای انسان با انسان و تضادهای انسانها با هم. اگر به کتب مقدس یهود و مسیحیت به عنوان متونی آشنا رجوع کنیم، در می‌یابیم که اسطوره و تمثیل یک وجه تمایز دیگر هم دارند. یهوه تقریباً همیشه جزو شخصیتهای اسطوره‌ای است، بویژه در کهنترین روایات سِفْر تکوین (باغ عدن، هابیل و قابیل، برج بابل)، در حالی که تقریباً هیچ‌گاه در تمثیلات، ذکری از او نرفته است (سِفْر روت، تمثیل حزقیل دربارهٔ روسپی، زن یوشع). این نکته بالأخص در تمثیلات مسیح (ع) به معنای دقیق آن مصداق

دارد – یعنی آن حکایات خود بسنده‌ای که دقیقاً تمامی ساختارهای صوری داستان کوتاه مرسوم را در خود دارند. در واقع بجز تمثیل برزگر که در روایات نویسندگان اناجیل مختصر به عنوان استعاره‌ای دربارهٔ خداوند و کلمهٔ او و، انسان در مقام مستمع تأویل شده است، سایر تمثیلات مسیح (ع) ابداً استعاره محسوب نمی‌شوند بلکه حکایاتی ساده از تضادهای برجسته شدهٔ انسان‌اند. اگر هم این تمثیلات از حقیقت مطلق سخن گویند، آن را در قالب داستان ارائه می‌دهند – یعنی غیر مستقیم، استعاری، نمادین[۱۴].

بعلاوه، ساختارهای دیگری از اسطوره و تمثیل وجود دارد که به پرسشهای اساسی دینی مربوط است. هربرت ریچاردسن درکتاب **تعالی** از سه اسطورهٔ تعالی در دورانهای متوالی تاریخ سخن می‌گوید که تقریباً منطبق‌اند بر دوران ابتدایی، دوران مسیحیت و دوران معاصر.[۱۵] این

سه اسطوره به ترتیب عبارت‌اند از: اسطورهٔ جدایی و بازگشت، اسطورهٔ کشمکش و دفاع، اسطورهٔ یکپارچگی و تبدیل. دو اسطورهٔ نخست، آشکارا بر همان ساختار تقابل - حل و فصل که کراسن تشریح می‌کند قرار دارند؛ اسطورهٔ سوم نیز بر الگوی کراسن منطبق است، مشروط بر آنکه این پیشفرض را بپذیریم که یکپارچگی در تضاد با واقعیت خودآگاهی است. بررسی تاریخی ریچاردسن دربارهٔ اسطوره‌های تعالی، با اندکی تغییر، در مورد بحث کنونی ما دربارهٔ پرسشهای همیشگی دینی - یعنی رابطهٔ انسان با جهان (پرسش دربارهٔ خداوند)، رابطهٔ انسان با سایر انسانها (مسئلهٔ شرّ) و رابطهٔ انسان با خودش (ماهیت رستگاری) - نیز مصداق می‌یابد. اسطورهٔ جدایی و بازگشت به همان اندازه بیانگر دیدگاه غربی دربارهٔ مبدأ و مقصد خطی انسان است که بیانگر الگوی دوْری دگرگونی توهمی در دیدگاه شرقی دربارهٔ جهان است. به هر حال در بحث فعلی ما، الگوی اسطوره‌ای «عید خمسین بابل» مسئلهٔ شر را که در ادیان غربی بیان شده است، بهتر ارائه می‌دهد. لذا، تفرقه و وحدت در مقام یک ساختار روایی، مؤید تمایز دیدگاههای غربی و شرقی در تأکید بر استقلال و وابستگی درونی است، مشروط بر آنکه تفرقه را «درون» و «میان» تلقی کنیم. در این صورت، کشمکش و دفاع، یعنی دومین الگوی اسطوره‌ای تعالی ریچاردسن، برای پاسخ به پرسش رستگاری، آن گونه که در ادیان جهان ارائه می‌شود، کفایت می‌کند.

کل قصهٔ ایمان مسیحی نیز به تناسب، حالت اسطوره‌ای ویژه‌ای یافته است و هر یک از این الگوهای اسطوره‌ای تعالی را می‌توان ساختارروایی بنیادی آن محسوب کرد. این قصه با حکایت «عیسای ناصری» آغاز می‌شود، اما به عنوان شناخت یا بیان ظریف وجود و عمل یک جامعهٔ ایمانی، به اسطورهٔ مسیح (ع) تبدیل می‌گردد. (در اینجا، به تمایزی که در قرن نوزدهم میان عیسای تاریخی و مسیح ایمانی قائل بودند، توسل می‌جویم). اگر از دیدگاه دریافت شخصی یا جهان منعکس در روایات، به ایمان مسیحی بنگریم، این ایمان، *اسطوره* است. اما این نوع دریافت شخصی پیشرفته که قاعده یا معیار ایمان است، باگذشت قرنها به شکوفایی رسیده است. نخستین نمود این دریافت شخصی که پیروان عیسی (ع) می‌توانند به آن توسل جویند، به طور معمول، اگر نه منحصراً، در تمثیلات عیسی (ع) یافت می‌شود و از همان وضوحی برخوردار است که سخنان او (واژه «عیسی» را تعمداً به کار می‌برم). نکته‌ای که می‌خواهم در اینجا ذکر کنم

این است که نخستین نمونه‌های معرفت دینی که در قصه آشکار می‌شود، به صورت تمثیل است نه به صورت اسطورهٔ کامل. زیرا رهبر دینی باید تعلیماتش را از آن دریافت شخصی که در شنوندگان تأثیر می‌گذارد، تمایز بخشد.

در اینجا طنز دیگری هم وجود دارد. تمثیل بیش از اسطوره در پیدایش نوع جدیدی از داستان دینی در تاریخ و نیز در انگیزش دریافت شخصی دینی در رفتار فردی انسانها، نقش داشته است. تمثیل، شکل ادبی مشترک در تکوین تاریخی و تجربهٔ دینی فردی است. این شکل ادبی، بیشترین نزدیکی را به انگیزش در قبال ایمان دینی دارد. سروری عیسی (ع) و ترویج مسیحیت طی قرون متمادی، به طرزی ساده؛ اما قابل درک، بر مبنای تمثیل بوده است.

جدایی و بازگشت، تفرقه و اتحاد، کشمکش و دفاع، ساختارهای آشتی‌اند یعنی ساختارهای اسطوره و الگوهایی روایی‌اند که جهان را بنا می‌نهند. همانقدر که تمثیل بر عدم وجود راه حل تأکید می‌کند، پایداری راز و عدم اتحاد و حضور همیشگی کشمکش، روایتهای تمثیلی را مطابق با پرسشهای دینی شکل می‌دهند. تمثیلات تعالی نیز مانند اسطوره‌های مشابه، برحسب تنش قصه بیان می‌شوند - یعنی برحسب خطر نه امنیت، ضعف نه قدرت، مرگ نه زندگی - و در این زمینه، هیچ تمایزی میان شرق و غرب وجود ندارد. بالأخص، تمثیلات مسیحی با به چالش طلبیدن مخاطب برای مواجهه با نامنتظره بودن شفقت، ناتوانی ناشی از دیو درون و، نگرانی ناشی از محبت یکطرفه و بلاعوض، جهان را نابود می‌کنند. نمودار ذیل، حدود تمثیل و اسطوره را در نسبت آنها با سه پرسش اساسی دینی که بر مبنای دیدگاههای شرق و غرب متمایز شده‌اند، نشان می‌دهد؛ مواردی که زیر الگوهای اسطوره‌ای طبقه‌بندی شده است، مجدداً بر تمایز شرق و غرب تأکید می‌کند، در حالی که کاربرد واقعی ساختارهای تمثیلی، مشخصاً دالّ بر دیدگاههای مسیحی است.

البته این گونه ساده کردن حدود قصه، که به هر حال برای نمونه‌شناسی لازم است، نوعی تغییر شکل است. زیرا شکل و معنا از نظر زیبایی-شناختی غیرقابل تفکیک است حتی اگر تجزیه و تحلیل و شناخت، مستلزم تمایز آنها باشد. تمثیلات عیسی (ع) لزوماً دربارهٔ پرسشهای اساسی دینی است. در اینجا توسل به آنها می‌تواند تأثیر تمایز اجتناب ناپذیر میان ساختار و معنا را تعادل بخشد.

بدون شک، توسل به فیلمهای تمثیلی و اسطوره‌ای، هم می‌توانند در روشن ساختن قواعدی که به تجرید متمایل است مفید باشد و هم، امیدوارم، تبیین بیشتر اعتبار قصهٔ بصری را به عنوان هرمنیوتیک (تأویل) دینی / مذهبی فیلم فراهم آورد. مثالهای آتی، شامل دو دسته آثار است؛ آثار قابل تأویل دینی و آثار غیرقابل تأویل دینی. بعلاوه، سعی کرده‌ام از ذکر نمونه‌هایی از آثار کارگردانان مرسوم «دینی» خودداری کنم. دنیایی که فیلم محلهٔ چینیها ساختهٔ رومن پولانسکی (۱۹۷۴) بنا می‌نهد، هالهٔ اسراری را که خانوادهٔ نوآه کراس را در برگرفته، می‌زداید و از اینرو، به مصایب بشری بی‌اعتنا نیست بلکه عمیقاً شریرانه است. ایولین مولری، به طور غریزی می‌گوید که امکان ندارد بتواند دخترش را از چنگال پدر خودش آزاد کند زیرا پدر با تجاوز به او، پدر دخترش نیز شده است. ایولین بر سر

جهان	دیگران	خویش
(حقیقت مطلق)	(شرّ)	(رستگاری)
بی‌اعتنا/دوستانه	مستقل/وابسته	حکمت/رحمت

حدود قصه

	اسطوره (جهان را بنا می‌نهد)	
جدایی و بازگشت	تفرقه و اتحاد	کشمکش و دفاع
(نظم‌بسته/گشوده)	(تمامیت/ مشارکت)	(اشراق/عشق نجاتبخش)
	تمثیل (بنیاد جهان را ویران می‌کند)	
خطر- نه - امنیت	ضعف - نه - قدرت	مرگ - نه - زندگی
(راز)	(دیو درون)	(محبت بلاعوض)

کارآگاه گیتز فریاد می‌کشد که «او پلیس را خریده است!» با این حال، ایولین هیچ‌گاه قصد فرار نمی‌کند و با اشارهٔ پدر، با گلولهٔ پلیس مضروب می‌شود و در حالی که نوآه دختر - نوه دختریش را تسلی می‌دهد، ایولین بر روی چرخ اتومبیلش جان می‌سپارد. گیتز سردرگم زیر لب می‌گوید: «هنوز هم امکان دارد». افسران برجستهٔ قانون، به جنایت سازمان یافته، خدمت می‌کنند. همان‌طور که رابطهٔ ارباب و رعیتی در حکایات **انجیل** دال بر رابطهٔ خدا و انسان است، دنیای **محلهٔ چینیها** نیز به طور کلی در قبال تصویب حساسیت دینی ایستادگی می‌کند. بدون شک، انتخاب محلهٔ چینیهای لوس‌آنجلس که محله‌ای شرقی است به عنوان محل وقوع رویداد ناامیدکنندهٔ اوج فیلم، حالتی رندانه دارد. جهان‌بینی تئاتریستی فیلم، هرچند که عملاً همچون آیینهای هندو و بودایی محدود شده است، ملایمتر از آن دو به نظر می‌رسد. اما در واقع در هیچ یک از این سه آیین، جهان آن طور که پولانسکی آن را می‌بیند، شریر نیست.

فیلم دیگری که حالت اسطوره‌ای دارد و الگوی آن مانند **محله چینیها**، جدایی و بازگشت است؛ اما به الگوی دوری حساسیت دینی شرقی نیز وفادار است، فیلم **روزهای بهشت** (۱۹۷۸) اثر ترنس مالیک است. این فیلم در شیکاگو در اوایل قرن بیستم آغاز می‌شود و در همانجا یا در شهری شبیه شیکاگو پایان می‌یابد. در این چارچوب روایی، فیلم شرح سفر یک مجرم فراری، معشوقه‌اش و، خواهر کوچک اوست. آنان زنده می‌مانند و حتی با زیرکی نبوغ‌آمیزی خودشان را به عنوان کارگران مزرعه‌ای در تگزاس جا می‌زنند و به زندگی ادامه می‌دهند. فیلم چهار فصل را در بر می‌گیرد، از یک فصل درو تا فصل دروبعدی. زنها زنده می‌مانند تا در فصل بعد باز به درو بپردازند.

اما مردها - مرد فراری و کشاورز تگزاسی - همراه با خزان طبیعت به نحو خشنی کشته می‌شوند: بظاهر به عنوان تاوان اختلاط خیر وشر که هم در انسانها وجود دارد و هم در طبیعت. خواهر کوچک و بیسواد مرد فراری، که نسبتاً دور از ماجراست، می‌گوید: «هیچ کس کامل نیست، هر انسانی، نیمی فرشته است و نیمی اهریمن.» اما داستان فیلم، در قیاس با حاصلخیزی و سرشاری طبیعت در مقام دوم قرار می‌گیرد؛ و حتی اینکه کشاورز با خشم و غضب خرمن گندم را به آتش می‌کشد، هم ارز با حملهٔ نابودکنندهٔ جیرجیرکها نیست. فیلمبرداری زیبای نستورالمندروس، بی‌اهمیتی گذر انسان را در مقابل جلوهٔ مهیب مرگ و تولد مجدد طبیعت، مورد تأکید قرار می‌دهد. تولد مجدد طبیعت با فیلمبرداری تأخیری رشد سریع دانه‌های گندم به نمایش در می‌آید. نمای خارق‌العاده‌ای از سقوط جام شراب به ته رودخانه، متعادل کنندهٔ یک نما از زاویهٔ پایین است که سقوط جسد جوان فراری را در آب نشان می‌دهد: یعنی هم انسان و هم شیء دست ساختهٔ انسان به طبیعت باز می‌گردند.

فیلم **دوستت دارم رُزا** (۱۹۷۲) اثر موشه میزراهی به همان اندازه که به سنتهای عبری و سنتهای حسنهٔ مورد تأیید مسیحیت وفادار است، به نحو درخشانی واقعگراست. این فیلم، الگوی تاریخی جدایی و بازگشت را در چند سطح متفاوت نشان می‌دهد. اینکه طبق انتظار، رُزا در مرگ به «نسیم» می‌پیوندد، ایمانی را که در قدرت عشق برای اعتلای تاریخ وجود دارد تبیین می‌کند. مرگ نسیم، چهارچوب لازم را برای داستان فراهم می‌آورد تا عشق دوران کودکی آنان نشان داده شود. این عشق، بر جدایی زمان و مکانی آن دو غلبه می‌یابد. این فیلم مهم، که متأسفانه چندان مورد استقبال تماشاگران امریکای شمالی قرار نگرفت - دست کم تا زمانی که فیلم بعدی میزراهی یعنی **مادام رزا** (۱۹۷۷) به نمایش در آمد -، اساساً اسطوره‌ای است؛ یعنی دنیای آن بر امکان تاریخی گشوده است. از سوی دیگر، دنیای سینمایی استنلی کوبریک که شبیه به دنیای سینمایی آلفرد هیچکاک است، نیز دربارهٔ امور غیرمنتظره است و اکثر آثار مهم سینمایی او، همچون **اودیسهٔ فضایی ۲۰۰۱**، **پرتقال کوکی** و **باری لیندون**، نمونه‌هایی اعلا از تمثیل سینمایی هستند. در حالی که شخصیتهای هیچکاک ناگزیر در می‌یابند که امور ظاهری تا چه حد فریبنده‌اند، دنیای کوبریک دنیایی است که با سنت اصیل تمثیل، توان انسان را نابود می‌کند؛ یعنی عمدهٔ پیشفرضها و تلاش او را برای شروع مجدد، برای اینکه خودش را از پیامدهای ندامت بار اعمالش مبرا سازد، بر باد می‌دهد.

منتقد متأله فیلم به این نکته خواهد رسید که دومین پرسش عمدهٔ دغدغهٔ دینی - یعنی پرسش دربارهٔ استقلال یا وابستگی درونی و متقابل انسان - اغلب آن نوع دیدگاه را دربارهٔ داستان رقم می‌زند که دست کم به آگاهی از وجود یا عدم وجود یک بُعد دینی در فیلم یاری می‌رساند. فیلم **دوندهٔ ماراتن** (۱۹۷۶) اثر جان شله زینگر، احتمالاً به آن دلیل که به رمان ویلیام گلدمن وفادار است، نمی‌تواند برداشت مذهبی را موجب شود. بِیْب لِوی برحسب کنجکاوی می‌خواهد از راز قتل پدرش سر در آورد و به این ترتیب، ناخواسته به دنیای وحشیانهٔ جاسوسی و جاسوسهای دو جانبه فرو می‌غلتد. در این دنیای وحشیانه، تغییر چهرهٔ نژادپرستی و خشونت مجاز و رسمی، اندک

است. تصویر عنوانبندی، که بر روی چهرهٔ لِوی واضح می‌شود، هم نمایانگر انزوای بشر است و هم نشان دهندهٔ از خود بیگانگی کسی که باید مدام از جامعه بگریزد.

در میان فیلمهای اسطوره‌ای، نمونه‌ای بهتر از **شکارچی گوزن** (۱۹۷۸) اثر مایکل چیمینو برای بیان کرامت رواقی «انسان منزوی» نمی‌توان یافت. این فیلم نیز همچون دستمایهٔ ادبیش یعنی رمان **سلاخ گوزن**، فرد آمریکایی را به عنوان قهرمان «انسانی» می‌ستاید، گرچه تغییرات چیمینو در شخصیت ساختهٔ جیمز فنیمور کوپر فرد را به طور آشکارتری قربانی این سقوط تصویر می‌کند. دی. اچ. لارنس در مقالهٔ کلاسیکی که دربارهٔ رمان کوپر نوشته است، آن را چنین توصیف می‌کند: «غریزیترین آمریکایی... مردی منزوی، تقریباً فارغ از خود، رواقی مسلک، بردبار.»[۱۶] آنچه باید از رمان **سلاخ گوزن** نوشتهٔ کوپر استنباط کرد، در فیلم چیمینو - گرچه به گونه‌ای هنری - آشکار

پرتقال کوکی اثر استنلی کوبریک

تنش خشونت‌آمیز میان آلکس (مالکوم مک داول) و «نوچه»هایش (جیمز مارکوس، و وارن کلارک)، نمونه‌ای است از تنش حل ناشدهٔ درون انسان - و نمونه‌ای است از تضاد بظاهر حل ناشدنی فرد و جامعه. یکی از مضامین مکرر کوبریک این است که انسانها، بهترین توان خود را نابخردانه بر باد می‌دهند.

است. در فیلم چیمینو، مایکل سلاخ گوزن ویتنام، از اینکه می‌تواند فقط با یک تیر گوزن را به خاک اندازد، به خود می‌بالد. او، برخلاف همکاران کم شانسش، با همین دقت خونسردانه از گلولهٔ رولت روسی ویت کنگها جان به در می‌برد و زندگی نو وخودبسنده‌ای را در اجتماع از سر می‌گیرد، در مراسم شامی که پس از تشییع جنازهٔ دوستش «نیک» برگزار شده است شرکت می‌کند و همصدا با سایران، سرود «خدا نگهدار آمریکا باشد» را سر می‌دهد. رندی فیلم در آن است که هم تفرقه و هم اتحاد را در گرو اعتماد به نفس کامل، قلمداد می‌کند.

فیلمی که دنیای آن نیز همچون عنوانش نمایانگر اسطورهٔ وابستگی درونی است، فیلمی است از جوشوا لوگان به نام **پیک نیک** (۱۹۵۶). این فیلم از نمایشنامه‌ای به قلم ویلیام اینگ اقتباس شده؛ اما از آن فراتر است. نمایشنامهٔ مذکور بظاهر به رنج ناشی از نزدیک بودن به بستگان در شهری کوچک - رابطهٔ نزدیک مادر - دختری در خانواده - می‌پردازد. اما فیلم بر اهمیت روابط انسانی تأکید می‌کند و «عشق به خود» را ثمرهٔ جلب محبت دیگران می‌داند. ماجرای فیلم در شهری کوچک در میانهٔ غربی امریکا می‌گذرد. هال در این شهر کوچک غریبه است. میج قربانی عشق مادر است و همین او را از خانواده‌اش جدا ساخته است. هال و میج یک مشکل مشترک دارند، یعنی هر دو جوانانی جذاب و کم اراده‌اند. در فیلم **پیک نیک** این کشمکش از طریق عشق دو جانبه‌ای که هال و میج به هم وعده می‌دهند، حل و فصل می‌شود. گرچه هر یک به تنهایی شهر را ترک می‌کند - و ما حدس می‌زنیم که در جایی دیگر به هم ملحق خواهند شد - اما در نمای واپسین فیلم، نوعی آشتی بصری وجود دارد؛ یعنی اتومبیل حامل میج و قطار حامل هال در فاصلهٔ دور افق به هم می‌رسند. این امید اندکی که فیلم ارائه می‌دهد، بی‌چون و چرا تأیید اسطوره‌ای وابستگی درونی انسانهاست.

عروسی ساختهٔ رابرت آلتمن، که همچون اکثر آثار او به بیان اهمیت مراسم اجتماعی در جامعه می‌پردازد، دربارهٔ تناقضی است که اساس تمثیل مسیحی را شکل می‌دهد: بزرگترین ضعف ما، قدرت ماست. **عروسی** از جمله فیلمهای آلتمن است که شخصیتهای فراوانی دارد - چهل و هشت عضو و دوستان و کارگزاران دو خانواده. این فیلم از مراسم «اسقف اعظم» به رهبری یک اسقف پیر، آغاز می‌شود و تا خروج آخرین میهمان ادامه می‌یابد. در تصاویری با تدوین عالی، شخصیتها با هم می‌آمیزند، کلنجار می‌روند و اسرار خود را برملا می‌سازند - البته این اسرار هراس‌انگیز نیست بلکه نمونه‌ای است از آنچه در مقبره‌های سفیدرنگ آمریکایی مدفون است. وقتی در انتها، فرشتهٔ سیاهی را می‌بینیم که از چمنزار جلوی ساختمان خانواده داماد برمی‌آید، می‌دانیم که این، نگاهی است به تیرگی درون قلبمان. در واقع می‌توان گفت که بزرگترین قدرت ما، توانایی کشف دائمی جنبه‌های بد وجودمان است.

فیلمی که آشکارا به آخرین پرسش از سه پرسش اساسی دینی مدنظر ما - یعنی رستگاری - می‌پردازد، فیلم **اندرونیها** (۱۹۷۸) اثر وودی آلن است. احتمالاً به دلیل تقلید از برگمن، وودی آلن دنیایی را تصویر می‌کند که نسبت به حساسیت دینی، اگر نگوییم مخالف، دست کم بی‌اعتناست. یک زندگی زناشویی سی و چند ساله فرو می‌ریزد، زیرا شوهر ناگهان اعلام می‌کند

که دارد از خانه می‌رود. زن از نظر روحی در هم می‌شکند - همان گونه که بظاهر قبلاً نیز در هم شکسته بود. اما اینک به طور کامل دستخوش پریشانی می‌شود. زن که نام او ایواست، دکوراتور داخلی ساختمان است و تمایل فراوانی به

● سرپیکو

فضاهای باز و سرد و رنگ قهوه‌ای روشن مایل به خاکستری دارد. یکی از سه دختر او می‌گوید: «مادر همیشه در حال طراحی ساختمانی بود که در آن زندگی کنیم». این هشدار واجد دو کارکرد است: فضای فیزیکی، نوعی زیبایی سرد و بیروح دارد؛ انزوای شخصیتها که فقط با ضمیر درونی خودشان سروکار دارند، هراس‌انگیز است. آنان که هیچ گاه توان در آغوش کشیدن یکدیگر را نداشته‌اند، عشق را به کنار گذاشته‌اند و اینک در درون خویش به جستجوی نوعی کمال روحی‌اند؛ اما تمام آنچه نگاه خیره و خودپرست آنان می‌یابد، پوچی و بیحاصلی است.

فیلمنامهٔ بسیار پیچیدهٔ پنلوپ گیلیات، در دستهای جان شله زینگر به طلای اسطوره‌ای تبدیل شده است. فیلم **یکشنبه، یکشنبهٔ خونین** (۱۹۷۱) احتمالاً نخستین فیلمی است که به یک مثلث عشقی همراه با نوعی انحراف جنسی می‌پردازد. یک پزشک مرد و یک مدیرهٔ کارگزینی، هر دو عاشق یک مجسمه ساز پریشان، باب الکین، می‌شوند. واحد وصل مکالمات تلفنی آنان نیز یکی است. انحراف موجود در فیلم، کاملاً رندانه است: تنها راه حل عشق در هم پیچیدهٔ آنان، که خطوط درهم تلفن و پیامهای عوضی نماد آن است، در گرو عقلشان است نه احساسشان. وقتی دکتر هیرش والکس گِروویل با غیبت طولانی و احتمالاً دائمی معشوقشان مواجه می‌شوند - الکین اعلام می‌کند که برای یک سفر تجاری به آمریکا می‌رود - در می‌یابند که می‌توانند به رابطه‌شان ادامه دهند زیرا مدتی برای هم چیزی بوده‌اند و مهمتر از آن، به قول الکس، چون «بعضی وقتها هیچ چیز بهتر از هر چیز است.» قبول محدودیت - «هیچ چیز کامل نیست» -

رستگاری از طریق اشراق است.

الگوی اسطوره‌ای کشمکش و دفاع، در اقتباس هوشمندانهٔ میلوش فورمن از رمان **پرواز برفراز آشیانهٔ فاخته** (۱۹۷۵) اثر کن کیسی نیز مشهود است. این کشمکش، کشمکش با مقررات است که در اینجا به این صورت نشان داده می‌شود که رییس آسایشگاه روانی، آشکارا دیوانه‌تر از ساکنان آن است. به جزای رهبری طغیان علیه مقررات تیمارستان، مک مورفی زیر عمل جراحی مغز قرار می‌گیرد تا اعصاب حسّی و حرکتیش ضعیف شود. این عمل، تلاشی عمدی برای نابودی روح اوست. رییس «بروم»، سرخپوست آرام و غول‌پیکر با حس ترحم، به زندگی مک مورفی که بدتر از مرگ است، خاتمه می‌دهد. این قتل، هرچند غیرمنطقی؛ عملی است از روی عشق و به قصد آزادی روح مک مورفی. آخرین صحنهٔ این فیلم، یکی از خارق‌العاده‌ترین تصاویر سینمایی در زمینهٔ رستاخیز است: رییس بروم در حال پریدن از پنجرهٔ مشبکی است که چند لحظهٔ قبل در اوج فوران قدرت فوق انسانیش آن را درهم شکسته است. اگر مک مورفی، نشانهٔ مسیح اسطوره‌ای است، سرپیکو (۱۹۷۳) تمثیل خالص است، قصه‌ای معاصر دربارهٔ عشق یکجانبه و بلاعوض که رنج مسیح نمونهٔ آن است. فیلم سیدنی لومت، روایت داستان واقعی فرانک سرپیکو است؛ پلیس نیویورکی که «شیپور» فساد در نیروی پلیس را «می‌نوازد» (این مسئله به مذاکرات «کمیسون ضربت» راه می‌یابد) و پس از سوء قصدهایی که برای قتل او صورت می‌گیرد، بالأجبار کشور را ترک می‌کند و می‌گریزد. او هنوز از انتقام «هیئت حاکمه» فراری است.

من در این پیشنهادخود که فیلمها را به عنوان قصهٔ بصری بنگریم تا توان دینی آنها مشخص شود، بر ساختار قصه تأکید کرده‌ام. فرض من بر آن بوده که خود عناصر فیلم و اثرات زیبایی شناختی آنها - یعنی رسانهٔ بصری و شفاهی برای قصه - همانقدر که تداوم، اصلی اساسی در سینماست، در جایی دیگر مورد بررسی کافی قرار گرفته‌اند. آن دسته از تکنیکهای سینمایی که معمولاً در تداوم سهیم‌اند، پشتوانهٔ تمامی ساختارهای خاص قصه‌اند. با این حال، شایان ذکر است که برخی از عناصر سینمایی برای ارائهٔ بصری دغدغه‌های اساسی انسان دربارهٔ جهان، دیگران و خویش، مناسبتر از سایر عناصرند. برای نمونه، ترکیب‌بندی تصویر، حرکت دوربین و تدوین در شکل بخشیدن به دنیای فیلم مؤثرترند، در حالی که انتخاب واقعیتهای فیزیکی، نوع نما (فاصلهٔ دوربین) و میزانسن، به طور کلی نمایانگر رابطهٔ درونی انسانها یا فقدان آن است. در نهایت، معمولاً هدف از زاویهٔ دوربین و برش، القای حس خاصی در تماشاگر در جهت موضوعات انسانی است.

دست آخر، هر شیوهٔ نگرش به فیلم از دیدگاه دینی که خود فرمانی هنر سینما را مدنظر گیرد، مستلزم «دینی» یا مذهبی، مثلاً «مسیحی»، خواندن فیلم نیست. هرچند واژه کوتاهتر از عبارت است و تمایل انسان به خلاصه‌گویی است، دقیقتر آن است که بگوییم آیا جهان‌بینی فیلم در معرض تأویل دینی یا مذهبی یا تخصیص تجربهٔ ایمانی قرار دارد یا نه. اگر چنین نباشد، نباید در گفتن آن تردید روا داشت.

پاورقیها

1 - T.S. Eliot, *Essay Ancient and Modern* (New York: Harcourt, Brace, 1936); rpt. in *The New*

5 - Paul Schrader, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer* (Berkeley: Univ. of California Press, 1972).

۶ - فرض زندگینامه‌ای که استنباط نادرستی از تفسیر دیگر فرمان است، به این برابر گذاری سهل تمایل دارد که پیشینهٔ فکری هنرمند - یعنی آموزش، وابستگی دینی وعقاید نظری - را با پیشرفت هنریش معادل می‌داند. در این مورد می‌توان فرض کرد که تقدیر شریدر از سینمای متعالی، آفرینش هنری او را شکل داده است. **راننده تاکسی** و فیلمهای اخیری که شریدر نوشته یا کارگردانی کرده است (**یقه آبی** و **درمانده**) صرفاً در زمرهٔ سینمای متعالی است.

7 - Charles Moeller, "Religion and Literature: An Essay on Ways of Reading," in *Mansions of the Spirit: Essays in Literature and Religion*, ed. George A. Panichas (New York: Hawthorn Books, 1967), 59 - 73.

8 - Ernest Ferlita and John R.May, *The Parables of Lina Wertmüller* (New York: Paulist Press, 1977).

۹ - پیروی از عقاید جان کالوین. او معتقد بود که آموزش گناهان در انحصار کشیشان کاتولیک نیست و هرکسی می‌تواند مستقیماً از خداوند بخشش بطلبد - م.

10 - Huston Smith, *The Religions of Man* (New York: Harper and Row, 1958), 133.

11 - John Dominic Crossan, *The Dark Interval: Towards a Theology of Story* (Niles, Ill. : Argus Communications, 1975), 53.

12 - Ibid., 57.

13 - Sheldon Sacks, *Fiction and the Shape of Belief* (Berkeley: Univ. of California Press, 1966), 7, 24 - 26.

14 - For fuller treatment, see my *The Pruning Word: The Parables of Flannery O'Connor* (Notre Dame: Univ. of Notre Dame Press, 1976), Ch. I, "The New Hermeneutic and the Parables of Jesus."

15 - Herbert W. Richardson, "Three Myths of Transcendence" in *Transcendence*, ed. Herbert W. Richardson and Donald R. Cutler (Boston: Beacon Press, 1969), 98 - 113.

16 - D.H. Lawrence, *Studies in Classical American Literature* (New York: Thomas Seltzer, 1923), 92.

Orpheus , ed. Nathan A.Scott, Jr. (New York: Sheed and Ward, 1964), 223 - 35. See also Cleanth Brooks, *The Hidden God: Studies in Hemingway, Faulkner, Yeats, Eliot, and Warren* (New Heaven: Yale Univ. Press, 1963); John Gardner, *On Moral Fiction* (New York: Basic Books , 1978) - Gardner does not write, of course, from any acknowledged religious perspective, but rather from a viewpoint of "ethical" heteronomy; Jonh Killinger, *The Failure of Theology in Modern Literature* (New York: Abingdon Press, 1963); Martin Jarrett - Kerr, *Studies in Literature and Belief* (London: Rockliff, 1954); Randall Stewart, *American Literature and Christian Doctrine* (Baton Rouge: Louisiana State Univ. Press, 1958); and Sallie McFague TeSelle, *Literature and the Christian Life* (New Haven: Yale Univ. Press, 1966).

2 - Paul Tillich, *The Protestant Era* (Chicago: Univ. of Chicago Press, 1957), 55 - 65. See also Nathan A. Scott, Jr., *Modern Literature and the Religious Frontier* (New York: Harper, 1958); *Rehearsals of Discomposure: Alienation and Reconciliation in Modern Literature* (New York: Kings Crown Press, 1952); *Three American Moralists: Mailer, Bellow, Trilling* (Notre Dame: Univ. of Notre Dame Press, 1973); and Amos N. Wilder, *The New Voice: Religion, Literature, Hermeneutics* (New York: Herder and Herder, 1969); *Theology and Modern Literature* (Cambridge : Harvard Univ. Press, 1958) -

وایلدر در *The New Voice*، مفروضات خدا فرمان قبلیش را اصلاح می‌کند و به آن نوع خود فرمانی نزدیک می‌شود که به جای ایمان، زبان را بنیاد اصلی رابطهٔ ادبیات و دین می‌داند.

3 - Hold on Hard to the Huckleberry Bushes

4 - R.W.B.Lewis, *Trials of the Word: Essays in American Literature and the Humanistic Tradition* (New Haven: Yale Univ. Press, 1956), 97 - 111. See also Robert Detweiler, *Story, Sign, and Self: Phenomenology and Structuralism as Literary - Critical Methods*