سینمای ایمان

گزارشی از فیلمهای شاخص با موضوع ایمان مسیحی

کاوه جلالی

پیام ایمان، افزون بر اینکه در قالب آموزه‌های نظری و الهیاتی درآمده، در کسوت کشفیات و مکاشفات زیباشناسانه هم جلوه کرده است. بر این قرار می‌توان مظاهر متنوعی از شاخه‌های مختلف هنری یافت که هر یک به فراخور، تصویر و تمثالی از این مقوله ارجمند، عرضه کرده‌اند. سینما به عنوان یکی از تازه‌ترین قالبها و شاخه‌های هنری نیز از این ماجرا برکنار نبوده است. آنچه در پی می‌آید گزارشی از مهمترین فیلمهایی است که مقوله ایمان را، نفیاً یا اثباتاً موضوع خود قرار داده‌اند. نویسنده بی‌آنکه در وادی و ورطه مناقشات نظری درباره امکان هنر دینی و سینمای دینی بیفکند به یک واقعیت هنری با عنوان مسامحه‌آلود «سینمای ایمان» نظر کرده است و با التزام به شیوه‌ای «گزارشی» مهمترین فیلمهایی را که حول محور ایمان مسیحی ساخته شده‌اند، به رشته تحریر و تصویر درآورده است. اخبار ادیان به حکم اهمیت دادوستد میان هنر و دین می‌کوشد در هر شماره ، مقالاتی از این دست عرضه کند.

◇ ◇ ◇

سنت آگوستین با نوشتن کتاب شهر خدا، بیشتر در پی پاسخ گفتن به این ادعاها بود که سقوط روم به دست بربرها در سال ۴۱۰ میلادی حاصل پشت کردن مردم روم به باورهای دوران شرک و گرویدن به مسیحیت است. در عین حال این عالم بزرگ نخستین تصویر جامع و کامل از ایمان مسیحی را نیز به دست داد و یکی از اولین آثار هنری مسیحی را خلق کرد. در حقیقت شهر خدا نقطه عزیمت دو مفهوم عمیق تاریخی است: هنر مذهبی و تئوریزه کردن ایمان. سنت آگوستین اساس کارش را در این کتاب سترگ بر یک مقایسه بنا کرد: مقایسه میان شهر خدا و شهر انسان و همچنین مقایسه شهروندان این دو شهر؛ بابل، مثالی برای شهر انسان و بیت‌المقدس نمادی برای شهر خدا. شاید این، دست تقدیر بود و شاید هم اراده‌ای ناپیدا که تاریخ هنر مذهبی را به تاریخ سینما پیوند زد.

گریفیث در فیلم تعصب با ابداع تدوین موازی و روایت همزمان چند داستان، ناخودآگاه امکان مقایسه را برای تماشاگران معصوم نخستین فیلمهای تاریخ سینما فراهم کرد. او به روایت چند مقطع حساس تاریخی دست زد و نخستین فیلمهای بزرگ تاریخ سینما را پدید آورد. در فیلم تعصب سقوط بابل و به صلیب کشیده شدن عیسی مسیح دو مقطع از آن مقاطع تاریخی بود.

البته کاملاً درست به نظر می‌رسد که این تقارن عجیب را که پس از گذشت چند قرن به دست آمده محصول توافق پنهانی میان یکی از فرشتگان خدا و نابغه‌ای همچون گریفیث بدانیم، اما مستندات بیشتری نیز در تاریخ سینما وجود دارد که وجود ریشه‌های مشترک بسیار محکم‌تری را میان سینما و دیانت تأیید می‌کند.

آیین و مراسم مذهبی جنبه عینی‌شده ایمان است. در حقیقت ایمان خود را به شکل یک نمایش می‌آراید تا دیده شود. سینما هم قطعاً یک آیین دسته‌جمعی است (چیزی شبیه مراسم عشای ربانی). تماشاگر فیلمها به زائری غریب می‌ماند، به سینما می‌رود، در سکوت و سکون و تاریکی به نقطه‌ای روشن خیره می‌ماند، در دنیایی متفاوت حضوری معنوی پیدا می‌کند و با علم به اینکه متعلق به این دنیا نیست و دست آخر باید آن را ترک کند، در بطن و بستر این آیین غوطه می‌خورد. او درست مثل یک زائر مذهبی احساسی شبیه تجربه دینی را از سر گذرانده است.

یکی از نقاط دراماتیک پیوند سینما و دیانت در وجود یکی از تأثیرگذارترین منتقدان تاریخ سینما یعنی آندره بازن رخ داد. بازن استاد به هم آمیختن اندیشه‌های متفاوت بود: عاشق بی‌قرار سینما، شیفته فلسفه غالب روزگارش یعنی اگزیستانسیالیزم و در آخر کاتولیکی متعصب. بازن به دلیل همین خداباوری غریبش، سینما را اساساً دارای هویتی دینی می‌دانست و معتقد بود سینما در هر حالتی هنری است در جست‌وجوی خدا؛ و باز به همین دلیل ستایشگر پرشور ژان رنوار و روبر برسون بود. بازن برداشت‌های بلند را نماهایی مذهبی می‌دانسته چون نمای بلند امکان سکون و مراقبه را فراهم می‌کند، اجازه دخل و تصرف را از کارگران سلب می‌کند و راه کشف و شهود را باز می‌گذارد. در نمای بلند نوعی آفرینشگری دوجانبه، هم از سوی فیلمساز و هم از سوی تماشاگر صورت می‌پذیرد: فیلمساز محدودیت‌های فنی را فراموش می‌کند و آزادانه واقعیت اطراف را ثبت می‌کند و تماشاگر نیز دقت در جزئیات را در نمای بلند یاد می‌گیرد و خود به کشف معنا دست می‌زند. اگر بازن عمر بیشتری می‌کرد (او در ۴۸ سالگی درگذشت)، احتمالاً از طرفداران سینمای تئو آنجلوپولوس می‌بود، چون استفاده از نماهای بدون قطع و یا به‌اصطلاح پلان سکانس، اصلی‌ترین شیوه او برای فیلمسازی است.

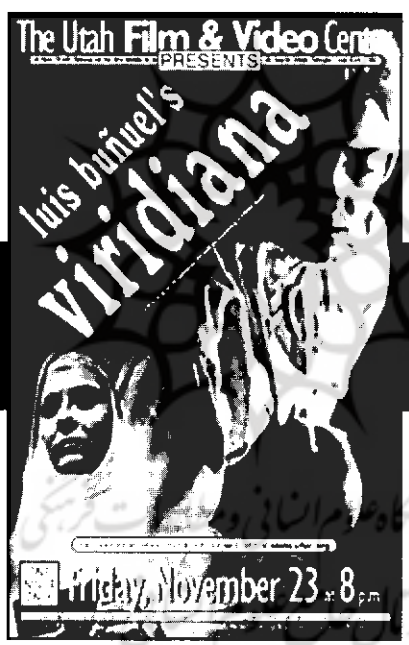
اما ارتباط سینما و دیانت وجه دیگری نیز دارد. وقتی از موضوعاتی همچون سینما، دیانت و یا ارتباط میان این دو یا حتی طرح موضوع ایمان در سینما صحبت می‌کنیم، ناخودآگاه آنچه در وهله اول به خاطر می‌آوریم فیلمهایی هستند که یا به زندگی عیسی مسیح پرداخته‌اند و یا به زندگی قدیسین. معجزات را هم می‌توانیم در همین رده طبقه‌بندی کنیم. این یادآوری ناخودآگاه قطعاً به این دلیل است که این فیلمها آشکارترین نمود حضور مذهب در سینماست. اما وقتی از سینمای مذهبی و یا سینمای «ایمان‌محور» صحبت می‌کنیم، بی‌هیچ تردید گستره‌ای فراتر از این فیلمها را باید در نظر آوریم. تاریخ سینما تاریخ مهربانی است؛ به‌آسانی به ما اجازه می‌دهد هر گونه طبقه‌بندی را تغییر دهیم و دوباره همه چیز را از نو تعریف کنیم.

شاید عنوان فیلم عیسی مسیح سوپراستار (۱۹۷۳) به

کارگردانی نورمن جویسون که به سبک راک اپراهای دهه ۷۰ روایتی متفاوت از زندگی عیسی مسیح ارائه داد، قدری کنایی به نظر برسد. اما به هر حال این واقعیتی است که مسیح از قرن اول میلادی به یک سوپراستار در دنیای هنر تبدیل شده است: از نقاشی گرفته تا ادبیات و در قرن بیستم در سینما. زندگی عیسی مانند هر اسطوره دیگر (چه مذهبی و چه غیرمذهبی) قابلیت فراوانی برای دراماتیک شدن دارد و سینما نیز از همین جنبه استفاده کامل کرده است. همچنان که پیشتر گفته شد گریفیث با فیلم تعصب نخستین تصویر مسیح را به پرده آورد. تعصب را می‌توانیم با عنوان دیگری هم بشناسیم: انجیل به روایت گریفیث. او با تفکرات قرن نوزدهمی و تا اندازه‌ای رمانتیکـه دشواریهای زندگی بشری را در چند مقطع متفاوت و با فرمول «نجات در آخرین لحظه» به تصویر کشید و در نهایت دشواری اصلی زندگی را چیزی به نام تعصب خواند. در روایت به صلیب کشیدن عیسی، این تعصب به صورت جهل معبد یهودی درآمد و گریفیث مسیح را در قامت یک قربانی جهل به نظاره نشسته، اما در عین حال او به لحاظ تاریخی نخستین سند کارگردانی‌شده و یا دکوپاژشده از مراسم به صلیب کشیده شدن عیسی را نیز ارائه داد به گونه‌ای که تمام فیلمهایی که پس از او به این صحنه رسیدند ناخودآگاه به تقلید روی آوردند.

درست نیم‌قرن بعد از گریفیث، پازولینی با فیلم انجیل به روایت متی، بهترین فیلم مذهبی قرن بیستم از نظر کلیسای کاتولیک را ساخت. فاصله بعید مسیح آرام و قربانی گریفیث و مسیح طغیان‌گر و شورشی پازولینی، در اصل فاصله عمیق نگاه سیاسی به مسیح و نگاه رمانتیک به او را به رخ می‌کشید. پازولینی در جغرافیای اثر، دست به هیچ دخل و تصرفی نزد، به فلسطین رفت و قسمتهایی از فیلم را هم همان جا ساخته حتی بعدها فیلم مستندی با عنوان مکان‌یابی برای فیلمبرداری در فلسطین را هم ساخت که درباره سفر به این کشور برای یافتن لوکیشن فیلم انجیل به روایت متی بود. حتی به لحاظ متن هم کاملاً به انجیل متی وفادار ماند (بجز قسمتهایی که حذف شدند) اما آنچه در عمل به روی پرده رفته تصویری ناآرام و بی‌قرار از روح و آمال و آرزوهای خود فیلمساز بود. درواقع پازولینی به جوهره واقعی سینمای مذهبی دست یافته بود و آن هم چیزی نیست جز واقعیتی متافیزیکی که بر پرده تابانده شود. مسیح در فیلم انجیل به روایت متی، هم آن مسیحی است که همه می‌شناسیم و هم به قول پازولینی «طغیان‌گری چپ‌گرا که در یک محیط خرده‌کارگری آماده شورش ظهور می‌کند.» پازولینی درباره اینکه چرا اساساً انجیل متی را برای فیلم انتخاب کرده می‌گوید: «به دلیل اینکه او (متی) انقلابی‌ترین آنهاست؛ او نزدیکترین فرد به مسائل واقعی یک دوران تاریخی است. شخصاً انجیل یوحنا را دوست دارم، اما به زعم من انجیل متی بهترین انجیل برای فیلم شدن است» (پازولینی در گفت‌وگو با اسوالد ستکـه ترجمه بهمن طاهری، ۱۳۵۲).

عیسی بن مریم ساخته فرانکو زفیرللی با لشکری از ستارگان تاریخ سینما (از آنتونی کویین گرفته تا لارنس الیویر، کلودیا کاردیناله، رد استایگر، جیمز میسون و البته رابرت پاول به نقش عیسی) دیگر فیلم مهم این دسته‌بندی



است. زفیرللی همیشه شیفته آثار بزرگ و جاه‌طلبانه بود: اتللو، برادر خورشید، خواهر ماه، رمئو و ژولیت. اما عیسی بن مریم که در ابتدا برای یک سریال تلویزیونی ساخته و سپس به قطع سینما بدل شد، معنایی گسترده‌تر برای واژه جاه‌طلبانه تراشید و در عمل هم موفق از آب درآمد. او با کم‌توجهی به شخصیت سیاسی مسیح، بیشتر مسیح را همان پیامبر الهی که تصویر متعارفی از او در ذهن هست نمایش داد و به معجزات مسیح اصالت بخشید. از سوی دیگر زفیرللی سنگ‌بنای پیوند ژانر مجلل تاریخی (و یا حماسی/ تاریخی) با داستان مسیح را نیز برپا کرد. فیلمهایی نظیر باراباس (ریچارد فلیشر، ۱۹۶۲) و بن هور (ویلیام وایلر، ۱۹۵۹) محصول همین پیوند هستند. توجه کامل زفیرللی به صحنه‌پردازی، بازی رنگ و نور و ابعاد حماسی بخشیدن به اسطوره مسیح از نکات قابل توجه این فیلم هستند.

در کنار پازولینی که سعی در ارائه یک تصویر شخصی از مسیح داشته، مارتین اسکورسیزی با فیلم عجیب آخرین وسوسه مسیح قرارمی‌گیرد که این فیلم اقتباسی از رمان نیکوس کازانتزاکیس بود. اما اسکورسیزی برخلاف پازولینی چندان در قیدوبند مستندات تاریخی نماند. او تفسیر کاملاً مشخصی از مسیح داشت: کسی که مثل هر کس دیگر است و اساساً چندان دغدغه استقرار ملکوت خداوند روی زمین را ندارد. او سفر روحی را آغاز می‌کند و در نهایت نیز موفق می‌شود. اگر تاکنون آخرین جمله‌های مسیح بر صلیب (پدر، چرا مرا تنها گذاشتی) راه را برای نوعی تفسیر دینی باز می‌گذاشته در فیلم آخرین وسوسه مسیح، این یک اعتراض و درواقع شکوائیه‌ای خصوصی و شخصی تلقی می‌شود که به نحوی عجیب هم پاسخ می‌گیرد.

فیلم مسیح مونترال در سال ۱۹۸۹ ساخته شد و یکی از بهترین فیلمهایی لقب گرفت که مسیح را به دوران معاصر می‌آورد و داستان را در عصر حاضر بازسازی می‌کند. فیلم درباره دسته‌ای از بازیگران ناشناس است که برای بازی در نمایشنامه‌ای که بر اساس زندگی مسیح نوشته شده انتخاب می‌شوند، اما ناگهان جای نمایش و زندگی با هم عوض می‌شود و مسیح این نمایش به یک مصلح اجتماعی واقعی بدل می‌شود و دیگر بازیگران به حواریون. مسیح مونترال همان نگاهی را دنبال می‌کند که مسیح را یک منجی و یک مصلح در نظر می‌آورد. واکنش تند مسیح در بازار، در این فیلم به حمله بازیگری که قرار است نقش مسیح را بازی کند به کمپانی تبلیغاتی تبدیل می‌شود که یکی از بازیگران زن را برای تبلیغ یک کالا وادار به عریان شدن می‌کند. این فیلم درواقع ادامه مسیری است که در دهه ۷۰ آغاز شد و مسیح را به یک چهره معاصر تبدیل کرد. فیلم مسیح مونترال بسیار مدیون فیلم پیشرو عیسی مسیح سوپراستار است که در آن بیشترین حق را برای یهودا قائل است و ما بیشتر داستان را از زبان او می‌شنویم.

قطعاً فیلمهایی که به آنها اشاره شد، بخش کوچکی از این گونه آثار هستند و تفاسیر متفاوت‌تری نیز از مسیح در سینما وجود دارد اما این‌ها تنها نمونه‌هایی شاخص از هر جریانی بودند که می‌شد به آنها اشاره کرد.

زندگی مسیح تنها ژانر موجود در شاخه سینمای مذهبی نیست همچنان که بازن نیز در مطلبی در سال ۱۹۵۴ اشاره کرده هر فیلمی که به آیین‌های کلیسا، زندگی قدیسین مربوط شود و یا هر فیلمی که شمایل‌گرایی مسیحی را به عنوان دست‌مایه قرار دهد (آندره روبلف تارکوفسکی بهترین نمونه از این دست به شمار می‌رود) و... در همین ژانر قرار می‌گیرد. داستان راهبه ساخته فرد زینه‌مان با بازی اودری هپورن، ترز ساخته آلن کاوالیه و... تشکیل‌دهنده ژانری هستند که به داستان زندگی راهبه‌ها

می‌پردازند. نمونه‌های متقدم‌تری نیز وجود دارند مثل آهنگ برنلات با بازی جنیفر جونز، نرگس سیاه (مایکل پاول و امریک پرسبرگر، ۱۹۷۶) با بازی دیورا کر و...

اما نقش اصلی ایمان و مذهب در جایی دیگر در تاریخ سینما رقم خورده است؛ جایی دیگر که چارچوب‌های تنگ و محدودکننده سینمای مذهبی، مفاهیم را احاطه نکرده‌اند و ایمان با جنسیتی سیال‌گونه هر نما را پوشش می‌دهد و الزاماً همه چیز هم به نفع ایمان تمام نمی‌شود.

برای شروع بهتر است همه چیز را با روانکاوی مدرن آغاز کنیم. هر کوششی برای به دست دادن تعابیر مدرن از آموزه‌های مسیح و یا اساساً مفهوم ایمان، مدیون کارل گوستاو یونگ خواهد بود. یونگ با بخشیدن شکل یک اسطوره به مسیح و ثبت آن به عنوان یک سرنمون، امکان مدرن شدن تعالیم مسیح همچون عشق و رنج را در دنیایی که شرک مدرن بر ایمان سنتی کاملاً غلبه کرده فراهم کرده است. یونگ با تعریف ماجرای یهوه و ایوب و تقصیرکاری یهوه در رابطه با ایوب، مسیح را تجسد یهوه/ خدا می‌داند که برای رستگاری بشریت در قامت مسیح ظاهر شده تا رنج بکشد و رستگار شود. بنابراین مفهوم ایمان و رستگاری به عنوان ثمره رنج ظاهر شد. به بیانی دیگر رنج و رستگاری به یک مفهوم بدل شدند. در سینما رنج به عنوان جلوه بیرونی و عینی ایمان درآمد. قهرمانان به تصویر کشیدن این عرصه در دو جبهه کاملاً متضاد، بونوئل و برسون هستند. شاید هیچ تعریفی درباره سینمای برسون گویاتر از عنوانی نباشد که پل شریدر روی کتابش گذاشت: سبک استعلایی. این عنوان به‌تمامی سینمای برسون را توضیح می‌دهد. او همه چیز را در نهایت اختصار تنها نشانمان می‌دهد و در نهایت، اخلاق‌گرایی غریبش را به ما تحمیل می‌کند در حالی که در ظاهر هیچ جبری وجود ندارد. برسون را ژانسنیست می‌دانند. لقبی که او هیچ گاه زیر بارش نرفت اما در بهترین و شناخته‌شده‌ترین آثارش یعنی موشت، جیب‌بر و خاطرات کشیش دهکده چنین خصلتی به‌تمامی وجود دارد. فقط کافی است همان رنج و عشق عیسی را به یاد بیاوریم و دوباره به تماشای فیلمهای برسون برویم. در فیلم خاطرات کشیش روستا، کشیش جوان و بیماری که تعصب و پایبندی به مذهب وجود او را می‌آزارد و توسط دیگر کشیش‌ها تحقیر می‌شود، در تنهایی و عزلتی چشمگیر به رستگاری می‌رسد. جیب‌بر حکایت جوان مغروری است که برای ابراز وجود دست به جیب‌بری می‌زند و به زندان می‌افتد اما با پذیرفتن عشق یک دختر جوان رستگار می‌شود. موشت، داستان دختری نوجوان است که توسط یک شکارچی صرعی، هتک حرمت می‌شود و در اوج استیصال دست به خودکشی می‌زند. این فیلم یکی از تلخ‌ترین آثار تاریخ سینماست اما خودکشی موشت با آن لباس سفید و توردار دخترانه و هنگام بازی محبوبش در کنار رودخانه بی‌شک هیچ چیز جز رستگاری را به ذهن متبادر نمی‌کند. برسون از علاقه‌مندان و ستایشگران داستایوفسکی بود و دو فیلم چهار شب یک رویابین و زن ناآرام را مستقیماً از داستانهای داستایوفسکی اقتباس کرد و جیب‌بر هم تا اندازه زیادی وامدار جنایت و مکافات است. رنج و ایمان نقش اساسی در جهان داستایوفسکی ایفا می‌کنند. اصل اصالت رنج بخوبی در هر کدام از این آثار قابل ردیابی است. راسکولنیکف با علم به اینکه با کشتن پیرزن دچار مکافات می‌شود، دست به این کار می‌زند و قهرمان جیب‌بر نیز برای اعلام وجود دست به سرقت می‌زند.

این اصالت رنج و ادبار و در نهایت رستگاری در آثار فیلمساز بزرگ دیگری که او هم عشقی بی‌اندازه به نویسنده روس داشت نمایان است: کوروساوا و ریش‌قرمز. ریش‌قرمز همیشه به این خاطر که فیلم سیاه و تلخی است ملامت شده اما کوروساوا راه خروج را به ما نشان می‌دهد؛ راهی که گذرگاهش از بطن رنج بشری می‌گذرد. در حقیقت پزشک جوان و مغروری که از پایتخت برای کارآموزی نزد ریش‌قرمز می‌آید، انسان شدن و رستگاری را آموزش می‌بیند.

اما در سوی دیگر این میدان نابغه‌ای تمام‌عیار همچون بونوئل نشسته است. بونوئل با همان سرخوشی تند و گزنده‌اش که از سورئالیسم نشأت می‌گیرد، روی دیگری از این سکه را نشان می‌دهد. بونوئل که تا مدتها از نظر کلیسای کاتولیک با شیطان هم‌طراز بود و هر دو را از مطرودان درگاه خداوندی به شمار می‌آوردند، در تعدادی از آثار درخشان خود نه تنها رنج مسیحی را مایه رستگاری ندانست بلکه آنها را نوعی بیماری روانی و چیزی از جنس مازوخیسم در نظر گرفت که تنها موجب تباهی است. ویریدیانا، نازارین و شمعون صحرا در کنار راه شیری، آشکارترین اشاره‌های بونوئل به مذهب کلیسایی هستند. ویریدیانا راهبه جوانی است که هنوز رسماً به خدمت صومعه درنیامده است. او دختری است کمرو که از ترس ازدست دادن ایمان با دیگران معاشرت نمی‌کند. شبها روی زمین سخت می‌خوابد و لباس خشن به تن می‌کند، خود را شلاق می‌زند و عذاب می‌دهد. با آنکه در خانواده‌ای اشرافی زندگی می‌کند، نسبت به مظاهر این نوع زندگی بی‌اعتناست. او خود را وقف گدایان و بیماران می‌کند اما آنها در شبی جنون‌آمیز، مست می‌کنند، اموال خانه‌اش را به سرقت می‌برند و به خود او هم تجاوز می‌کنند. اشارات مذهبی فراوانی در این صحنه‌ها وجود دارد. بونوئل داستان مسیح را به شکل یک پارودی برای ما به وسیله گدایان بازآفرینی می‌کند: صحنه شام که آشکارا شبیه شام آخر داوینچی ترتیب داده شده و یا صدای خروس که سه بار شنیده می‌شود درست مانند هنگامی که خیانت پطروس به عیسی شکل می‌گیرد. آخرین تصویر فیلم در حقیقت پایان این پارودی است.

ویریدیانا با دو نفر دیگر ورق بازی می‌کند و موسیقی راک اندرول اوج می‌گیرد. ویریدیانا کاملاً تسلیم، نادم و مسلوب‌الاختیار به یک رابطه حقیر سه‌نفره تن داده است. کاملاً واضح است که بونوئل چگونه رنج و رستگاری را در این فیلم به دیده تردید نگریسته است. نازارین، قهرمان دیگر بونوئل هم سرنوشت بهتری از

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ویریدیانا پیدا نمی‌کند. این کشیش جوان در مکزیک چنان به سختگیری در اجرای فرامین مسیح معتقد است که حاضر به هیچ گونه سازشی با محیط اطراف نیست. حمایت مستقیم او از بینوایان و رنج‌دیدگان، خشم کلیسای جامع را برمی‌انگیزد و در نهایت نازارین به جوخه اعدام سپرده می‌شود؛ مرگی که حتی جنبه‌ای حماسی نیز ندارد.

بونوئل راوی صادق رویاهای انسان نیز هست؛ او به عنوان سازنده مانیفست تصویری سورئالیست‌ها (سگ آندولوسی)، در هر فیلم، روایتی مستندگون از هزارتوهای ناشناخته روان آدمی ارائه می‌کند و جالب اینکه حتی وقتی فیلم مستند هم می‌سازد باز در یک واقع‌گرایی عریان، وامدار جنبه‌های غیرواقع‌گرا و سورئال باقی می‌ماند. بونوئل در این سرسختی و عدم مماشات و

حتی علاقه به امر فراواقع با یکی از دورترین فیلمسازها به او از لحاظ سبک و حتی درون‌مایه آثار، نزدیکی فراوان دارد: آندره تارکوفسکی. آینه یک مالیخولیای اتوبیوگرافیک است. ایثار در وجهی آخرالزمانی (آپوکالیپسی) همین گونه به نظر می‌رسد. استاکر و سولاریس در شکل و شمایل آثار علمی ـ تخیلی به روایت‌هایی سورئال از آرزوها و اعتقادات بدل می‌شوند. حتی کودکی ایوان، اولین فیلم و به ظاهر بی‌پیرایه‌ترین فیلم تارکوفسکی، با آن نورپردازی شبه‌اکسپرسیونیستی و فیلمبرداری سیاه و سفید، در کنار سکانس‌های کابوس‌گونه، فیلمی متفاوت درباره جنگ جهانی دوم است. با همه اینها وجه مشخصه تارکوفسکی عدم مماشات او با مقوله سرگرمی در سینماست. تارکوفسکی با اعتقادی راسخ سینما را هنری اندیشگون می‌دانست که هیچ قرابتی با «سینما به مثابه سرگرمی» ندارد. برای تارکوفسکی سینما معنایی مترادف با فرهیختگی پیدا می‌کند و به همین خاطر هم هنرش به هنری کمال‌گرا و نخبه‌گرا تبدیل می‌شود؛ چیزی نظیر نقاشی‌های بروگل و یا داوینچی که تارکوفسکی هر جا که می‌تواند ارادتش را به آنها ابراز می‌کند و یا موسیقی باخ که بی‌هیچ پرده‌پوشی، موسیقی عنوان‌بندی آغازین اثرش را با آن می‌آراید.

به دلیل همین اعتقاد است که ذات هنر در اندیشه تارکوفسکی به امری تعالی‌بخش، مذهبی و ایمانی تبدیل می‌شود. تارکوفسکی ذات انسان را برای رستگاری فی‌نفسه کامل می‌دانست و تعالیم و آموزه‌های مسیح را در سه قالب کلی ایثار، عشق و رنج دسته‌بندی می‌کرد. درواقع اینها مضامین کلی آثار تارکوفسکی نیز هستند. او معتقد بود انسان تعالیم مسیحی را در نفس خود دارد چراکه حضور روح‌القدس در پیکر انسان به معنای شرافت بخشیدن به انسان در شکلی معنوی است. انسان لیاقت عروج و فلاح و صلاح را دارد چراکه مسیح در شکل انسان ظهور کرد. این تفکرات اما در هر فیلم به شکلی متفاوت بروز می‌کند. آندری ربلف شاید یکی از نمونه‌ای‌ترین آثار تارکوفسکی به حساب آید. کار ربلف شمایل‌نگاری به شیوه هنر بیزانسی است. تارکوفسکی رنج درونی و ایمانی او را با دست و دلبازی تمام ارائه می‌دهد: ربلف در زمانی زندگی می‌کند که تاتارها کلیساها را می‌سوزانند، مردم را شکنجه می‌کنند و نقاشان و شمایل‌نگاران را کور می‌کنند. اما قهرمان تارکوفسکی در پی مطلق است؛ زیبایی مطلق، چراکه ایمان به خدا و زیبایی در یک سطح قرار دارند. رنجی که تارکوفسکی بر قهرمانش روا می‌دارد دیگر رنج مازوخیستی (خودآزارانه) ویریدیانای اشراف‌منش نیست که بر خود شلاق می‌زد و یا رنج موشت؛ او رنجی هنرمندانه می‌برد که در کارش تجلی یافته است. شاید به همین دلیل قهرمان آخرین فیلم تارکوفسکی ایثار نیز یک هنرمند (بازیگر تئاتر) انتخاب شده و قرار است با ایثار خود دنیا را از نابودی نجات دهد. تارکوفسکی خود در سطح دیگری همکار ربلف است. او هم در این فیلم با فیلمبرداری سیاه و سفید، با استفاده‌های خلاقانه از طبیعت (باران، برف و...) دست به یک شمایل‌گردانی تمام‌عیار زد. سوژه و ابژه در فیلم، وحدتی کم‌نظیر را شکل می‌دهند. تارکوفسکی هم می‌بیند و درست به همان گونه نیز دیده می‌شود. اما این تنها وجه اشتراک فیلمساز با قهرمان‌هایش نیست. الکساندر قهرمان فیلم ایثار، در ابتدای فیلم حکایت اخلاقی یک راهب کهنسال را می‌گوید که درخت خشکی را بر تپه‌ای می‌کارد و سه سال هر روز در وقتی معین به آن آب می‌دهد و در نهایت درخت پس از این سه سال جوانه می‌زند. این حکایت، اشاره‌ای مستقیم به معجزه در اثر استمرار در مراقبه دارد. در حقیقت رنج هنرمندانه عامل معجزه شده است. این راهب کهنسال درواقع خود تارکوفسکی است. فیلم ساختن همان مراقبه یا چیزی همپای آب دادن به درخت خشک است که در نهایت به رستگاری تارکوفسکی ختم شد. تارکوفسکی اندکی زود جهان را ترک کرد (شاید این هم بخشی از رستگاری او بود)، اما فیلمهایی که از خود به جای گذاشت به سند تصویری غنی از حضور متافیزیک در سینما تبدیل شدند. می‌توانیم سینمای او را دوست نداشته باشیم (چنان که خیلی‌ها ندارند) چون تماشای هر فیلم از تارکوفسکی خود به یک رنج هنرمندانه تبدیل شده است. او تماشاگرش را با سینمایی دشوار مواجه می‌کند. باید بسیار صبور باشیم و رنج تماشا را بر خود هموار کنیم و ناگهان بر صلیب، به‌خدای لذت (که یکی از خدایان قادر سینماست) نگوییم آه پدر، برای چه مرا تنها گذاشتی!

استاکر یک فیلم کاملاً مذهبی است با همه اشارات صریح به انجیل‌ها و تاج‌خار و معجزه. قهرمان این فیلم یک نویسنده است که فکر می‌کند از قوه خلاقه تهی شده و به نویسنده‌ای بازاری تبدیل شده و به همراه یک استاد فیزیک، در طلب معجزه به سرزمین ممنوع می‌روند و در نهایت استاکر که شباهتش به مسیح در طول راه کامل شده می‌گوید دیگر به معجزه اعتقاد ندارد. استاکر داستان همه ماست که در طول زندگی همیشه در برابر آزمون دشوار ایمان قرار داریم. به قول آندره بازن هر کس صلیب خود را بر دوش می‌کشد، پس ما این شانس را داریم که صلیب خود را گاهی بر دوش سینما بگذاریم (سینما چیست؟ آندره بازن، ترجمه محمد شهبا).

اسامی برخی از مراکز و کتابفروشی‌های ارائه دهنده مجله در تهران و شهرستان‌ها

تهران:

- شهر کتاب ساعی: خیابان ولیعصر، جنب پارک ساعی، تلفن: ۸۷۱۸۲۰۰
- شهر کتاب نیاوران: نیاوران، روبروی پارک نیاوران، تلفن: ۲۲۹۱۳۵۸
- شهر کتاب آستانه: میدان شهرری، خیابان آستانه، تلفن: ۵۹۰۰۰۱۷
- شهر کتاب شکوفه: خیابان هفده شهریور، خیابان شهید کاظمی، تلفن: ۳۷۹۹۰۹۳
- شهر کتاب ابن‌سینا: شهرک قدس، خیابان خوردین، جنب فرهنگسرا، تلفن: ۸۰۸۹۵۹۴
- نشر دارینوش: قلهک، جنب سینما فرهنگ، تلفن: ۲۰۰۰۴۰۰
- نشر چشمه: خیابان کریمخان زند، نبش میرزای شیرازی، تلفن: ۸۹۰۷۷۶۶
- نشر مرکز: خیابان فاطمی، خیابان باباطاهر، تلفن: ۸۹۷۰۴۶۲
- نشر آگاه: خیابان انقلاب، روبروی دبیرخانه دانشگاه، تلفن: ۶۴۶۷۳۲۳
- نشر توس: خیابان انقلاب، روبروی دانشگاه، تلفن: ۶۴۶۱۰۰۷
- نشر باغ: خیابان ولیعصر، بالاتر از پارک‌وی، روبروی پمپ بنزین، تلفن: ۲۷۱۸۵۵۵
- نشر ثالث: خیابان کریمخان زند، بعد از ایرانشهر، تلفن: ۸۳۲۵۳۷۷

شهرستان‌ها:

- اراک: بلوار قدس، کتابفروشی سازمان تبلیغات اسلامی، تلفن: ۲۲۴۲۵۰۱
- اردبیل: چهارراه امام، کتابفروشی سعدی، تلفن: ۲۲۴۸۶۸۵
- ارومیه: خیابان امام، کتابفروشی انزلی، تلفن: ۲۲۲۸۳۳۸
- اسلامشهر: ایستگاه نوری، مقابل پاساژ بزرگ، محل توزیع نشریات، تلفن: ۲۳۴۲۴۴۱
- اصفهان: خیابان بزرگمهر، کتابفروشی آرش، تلفن: ۲۲۸۳۹۷۰
- تبریز: خیابان طالقانی، روبروی مصلی، شماره ۱۵۰، تلفن: ۰۹۱۱۴۱۶۵۷۶۱
- چالوس: میدان آزادی، سازمان تبلیغات اسلامی، تلفن: ۲۲۱۷۷۰۵
- رشت: خیابان علم‌الهدی، کتابفروشی طاعتی، تلفن: ۲۲۴۱۱۶۹
- سنندج: خیابان امام، کتابسرای نوروزی، تلفن: ۲۲۲۶۹۶۲
- شیراز: تقاطع رودکی و فردوسی، مؤسسه پیغام امروز، تلفن: ۲۳۳۳۷۲۶
- کرمان: چهارراه ارک، فروشگاه نوین، تلفن: ۲۲۲۲۸۶۴
- کرمانشاه: میدان ارشاد اسلامی، سرپرستی روزنامه همشهری، تلفن: ۸۲۳۸۰۵۸
- کیش: کتابفروشی روحی، تلفن: ۴۴۲۰۰۱۴
- قائم‌شهر: میدان طالقانی، کتابفروشی بلال حبشی، تلفن: ۲۲۳۱۸۵۹
- قم: میدان شهدا، خیابان حجتیه، شماره ۷۱، کتابفروشی طه، تلفن: ۷۷۴۰۵۹۶
- مشهد: چهارراه دکترا، کتابفروشی حضرت امام خمینی، تلفن: ۸۴۳۰۱۴۷

علاقه‌مندان استفاده از سایت اینترنتی مجله اخبار ادیان میتوانند به آدرس http\\:j.iid.org.ir مراجعه کنند.

اخبار ادیان

موسسه گفت‌وگوی ادیان موسسه‌ای غیر انتفاعی است که در جهت نزدیکی و همسخنی ادیان تلاش می‌کند. از خوانندگان و علاقه‌مندان درخواست می‌شود با اشتراک این نشریه گامی در جهت تحقق رسالت تقریب میان ادیان بردارند. در صورت تمایل می‌توانید بهای اشتراک مجله را به ازای هر شماره درخواستی ۵۰۰۰ ریال (در داخل کشور) به حساب جاری ۹۸۰۶۱۸۵۱ بانک تجارت شعبه آفریقا کد ۳۰ به نام موسسه گفت‌وگوی ادیان واریز کنید و فیش آن را همراه با فرم اشتراک و نشانی دقیق خود برای ما بفرستید تا مجله برای شما ارسال شود.

هزینه ارسال نشریه به عهده اخبار ادیان است.

نام و نام خانوادگی:

سن:

تحصیلات:

شغل:

مدت اشتراک:

تلفن:

استان: شهرستان:

آدرس دقیق پستی:

کد پستی: