سینما و دین
نگاهی به سینمای برگمن، کوبریک و درایر

احمد جلیل‌زاده

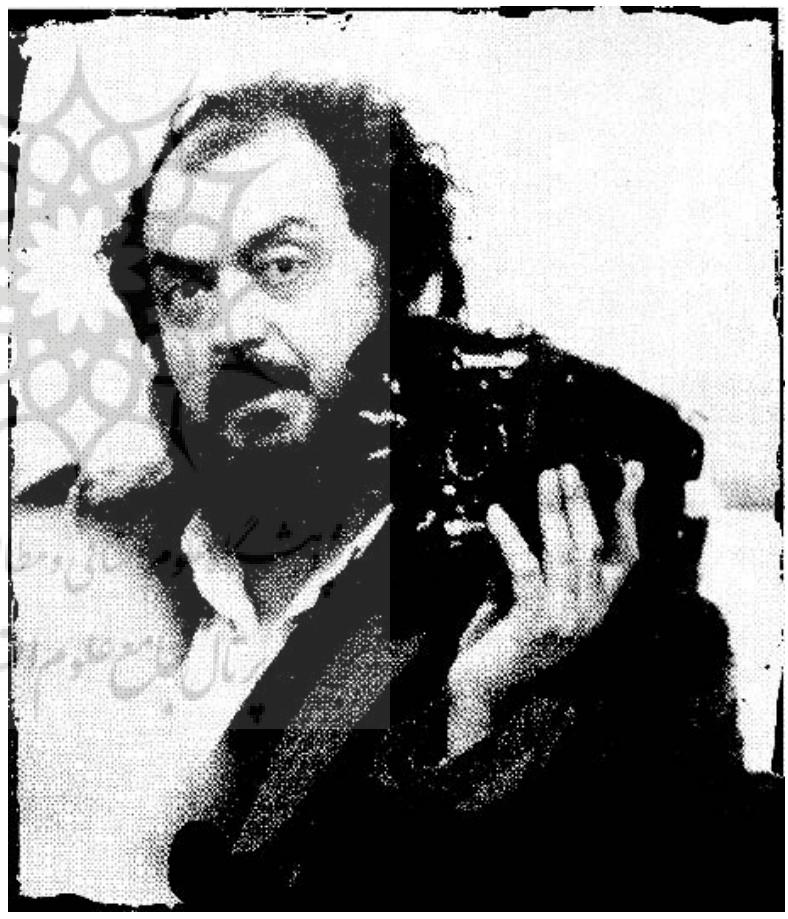
مقدمه:

تاکنون فیلم‌های بسیاری به جنبه‌های فلسفی و دینی و هم‌چنین ماهیت هستی انسان پرداخته‌اند، اما شمار اندکی از آنها موفق شده‌اند مفهوم معنوی زندگی و مرگ را به نحوی که در توان هنرهای دیگر نبوده و تنها با دیدن فیلم قابل تجربه باشد، بیان کنند. از نظر تحلیل سینمایی تعیین حدود عنصر تجرید و درک آنها تنها از طریق بررسی دقیق ارزش‌های سینمایی یک فیلم امکان‌پذیر است. مسئله‌ی تفاوت اساسی بین یک روش ادبی تفسیری و یک روش سینمایی در تجزیه و تحلیل فیلم به مسئله‌ی سینما و استقلال آن به عنوان یک هنر خاص مربوط است، به این معنی که رسانه‌ی فوق نباید به عنوان شاخه‌ای از هنرهای دیگر که بساهنگام اصول زیباشناسی آنها بر سینما تحمیل می‌گردد، شناخته شود.

بیان اندیشه‌ی رستاخیز از نظر زبان سینمایی کاری دشوار و دقیق است گو اینکه، چنین صحنه‌هایی در فیلم‌های ترسناک یا فیلم‌های مذهبی پر زرق و برق فراوان به کار می‌رود. تقریباً در همه‌ی موارد نمایش بازگشت دوباره‌ی انسان، صورت یک حقه‌ی بصری مکانیکی را به خود می‌گیرد و حاصل همه‌ی این حقه‌ها نمایش پیش پا افتاده‌ای از این یا آن افسانه است که به قصد آماده ساختن تخیل تماشاگر برای پذیرش حوادث، فراتر از تجربه تنظیم می‌شود.

بررسی عالمانه‌ی فیلم و دین مستلزم تکیه بر نیروی نظام یافته‌ی سنتی در ورای آنهاست و نیز حرمتی که از آن سنت سرچشمه می‌گیرد. البته این گفته، پیوند دین و فیلم را پیش فرض می‌کند. اما امروزه این پیش فرض کاملاً مصداق یافته است، هر چند مفروضات نخستین که همزمان با پیدایش سینما در مقام یکی از اشکال هنری فرهنگ جدید آغاز شد، در نهایت به بحث درباره‌ی 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 ماده‌ی خامی باقی خواهد ماند که کارگردان، آن را روی نوار سلولوییدشکل خواهد بخشید. به علاوه نمی‌توان انکار کرد که روان آدمی یا طبیعت، همیشه اثری از یک وجود مقدس را در خود خواهد داشت.

منشأ هنر سینما نیز مانند سایر هنرها روان آدمی است و واقعیت فیزیکی انسان و طبیعت همچنان ماده‌ی خامی باقی خواهد ماند که کارگردان، آن را روی نوار سلولوییدشکل خواهد بخشید



استنلی کوبریک

بدیهی است که سنت نظام یافته‌ای که پیش‌تر از آن سخن به میان آمد، همان نسبت ادبیات و دین است، به هر حال دانش عالمانه، ادبیات و دین بیش از این می‌تواند در خدمت نقد دینی سینما باشد. در واقع اگر قرار باشد تأویل دینی فیلم بر بنیانی استوار و نه بر شالوده‌ای سست بنا شود، باید منقدان ابعاد دینی فیلم، از منبع پربار بینشی که حاصل بیش از سی سال پژوهش نظام یافته در زمینه‌ی ارتباط ادبیات و سینما است، بهره گیرند.

اساساً دشمنان دین همیشه از مذهب علیه مذهب استفاده کرده‌اند. آنان مذهب را وسیله‌ی تخدیر انسان و توجیه نظام‌های موجود غیرانسانی جلوه داده‌اند، در این گونه موارد محبت کلیسایی به گونه‌ای عمل کرده است که انسان همواره در اضطراب گناه بسر می‌برد و به قول برگمن فیلم‌ساز سوئدی همیشه صاحب یک وجدان گناهکار است. به دلیل تسلط این اضطراب، این نوع مسیحیت بازدارنده‌ی عشق انسانی است.

آنچه برگمن در فیلم مهر هفتم (۱۹۵۷) به تصویر می‌کشد، یعنی جمعیتی را در حال شکنجه کردن خود نشان می‌دهد واقعیتی است که به مسیحیت کاتولیک در قرون وسطی برمی‌گردد. برگمن صاحب شعور و احساس مذهبی است. مهر هفتم علاوه بر ویژگی‌هایی که دارد به طور کلی در جست‌وجوی تثبیت اندیشه‌ای انجیلی است یعنی فروتنی جهان را فرا خواهد گرفت و این چیزی است که اولریش مقدس به آن اشاره کرده است. مهر هفتم در میان آثار برگمن تنها اثری است که اندیشه‌ای دینی را در پی دارد. نام فیلم از بخشی از کتاب مکاشفه‌ی یوحنا گرفته شده است که به سکوت خداوند در زمان گشودن مهر هفتم به وسیله‌ی عیسی مسیح، اشاره می‌کند.

شوالیه در مهر هفتم اظهار می‌کند که: ما در کلیسا از ترسمان بتی می‌سازیم و نامش را خدا می‌گذاریم این خدا همان خدای کلیساست که به دلایل مبهم بودنش، حالتی از ترس و اکرام را برمی‌انگیزد. همچنان‌که کارین در فیلم «همچون در یک آینه» او را به صورت عنکبوتی زشت می‌بیند. عنکبوتی که با پاهایش حالتی از تسلط را

می‌رساند عنکبوتی که جهان را در تور خویش می‌بافد. این عنکبوت در فیلم «همچون در یک آینه» سمبلی است از خدای کلیسا. این همان خدایی است که در مهر هفتم شاهد خشونت کلیسا است، خدایی که سوزانده شدن دختری جوان را به جرمی واهی می‌بیند و سکوت می‌کند. او شریک ظلم کلیساست.

برگمن در اوایل فیلم مهر هفتم شوالیه را نشان می‌دهد که در فضای تاریک و ساکت جلو محراب زانو زده و تصاویر قدیسین با نگاه‌های خیره متوجه اوست. چهره‌ی مسیح به سوی بالا متمایل است و دهانش با فریادی از هم گشوده مانده است. در انتهای قوس سقف، شیطانی پشم‌آلود انتظار روحی بیچاره را می‌کشد. لحظه‌ای کوتاه می‌گذرد و آنگاه چهره‌ی مرگ از پشت محراب ظاهر می‌شود. این صحنه که در پوشش آب‌های آسمانی و در کنار نمادهای مذهبی جلوه می‌کند، نمایشگر گوشه‌ای از نمودهای عینی مذهب در آثار برگمن است.

اما گاه این نمودها هیچ نشانه‌ی عینی از مذاهب تلویحاً القاءکننده‌ی نیروی ماوراءالطبیعه را به دست نمی‌دهند. مثلاً آخرین نمای فیلم مهر هفتم تصویر شش تن را نشان می‌دهد در پوشش سیاه و بر فراز تپه‌ای غبار گرفته که با شلاق‌های مرگ ضجه‌کنان به جلو رانده می‌شوند. فضای تصویر آن‌چنان تیره است که گویی این شش تن زیر بار سنگین ابرهای سیاه ناتوان مانده‌اند.

برگمن با ساختن فیلم همچون در یک آینه (۱۹۶۰) احساس می‌کند دلیل واقعی حضور خدا را پیدا کرده است. خدا عشق است و عشق خداست. او همه‌ی انواع عشق در جهان را خدا می‌داند این نگرش با خود آرامش و امنیت بزرگی برای او به ارمغان می‌آورد.

آنچه برگمن در سکانس آخر همچون در یک آینه در پی آن بود، این است که هر انسان در درون خود نوعی تقدس به همراه دارد. به زعم برگمن تنها تقدسی که در جهان وجود دارد همین تقدس درونی است.

در فیلم زندان یکی از کاراکترها می‌گوید: اگر فردی بتواند به خدا اعتقاد داشته باشد مشکلی نخواهد داشت، و اگر کسی نتواند به خدا باور داشته باشد راه حلی وجود نخواهد داشت.

فیلم شرم (۱۹۶۸) در حالی پایان می‌گیرد که قهرمان فیلم از خدا شکوه می‌کند. شکوه از اینکه خداوند مصائب دنیوی را با پادرمیانی خود پایان نمی‌دهد. اما با وجود اراده‌ی خدا، آنچه برای بشر باقی می‌ماند شرمندگی است.

استانلی کوبریک نیز برخی از آثار خود را در حدفاصل میان فلسفه‌ی وجود و راز هستی ساخته است. او که متولد ۲۶ جولای ۱۹۲۸ است فیلم اودیسه فضایی ۲۰۰۱ را در (۱۹۶۸) ساخت این فیلم نگاهی نسبتاً امیدبخش به انسان و تکنولوژی برتر آینده دارد. با وجود زوایای گاه تاریک فیلم در این اثر از تشویش‌ها و اضطرابات فیلم‌های دیگرش همچون دکتر

روبر برسون و پوستر فیلم‌هایش:
جیب‌بر، پول، شاید شیطان، یک محکوم به مرگ گریخت

استرنج لاو (۱۹۶۴) و پرتقال کوکی (۱۹۷۱) اثری دیده نمی‌شود. در اودیسه فضایی ۲۰۰۱ مقابل عزم و اندیشه‌ی انسان و تکنولوژی ماشینی، ماشین آشکار می‌شود. در این فیلم انسان در همزیستی کائنات گام بلند خود را به سوی پویایی اخلاقی و تکنولوژیکی برمی‌دارد.

اودیسه فضایی ۲۰۰۱ را مشخصاً اولین فیلمی دانسته‌اند که بر مبنای عقاید فریدریش نیچه ساخته شده است باتوجه به نظر نیچه درباره‌ی انسان و خدا و نظر کوبریک درباره‌ی فلسفه‌ی وجود می‌توان پذیرفت نظریه‌ای که در این فیلم بیان می‌شود به گونه‌ای از نظرات نیچه الهام گرفته است. بررسی این نظریه می‌تواند روشنگر پاره‌ای از مسائل مطرح شده در فیلم باشد.

کوبریک در گفت‌وگویی می‌گوید: اعتقاد راسخ دارم که می‌توان یک تعریف علمی جالب از خدا ارائه داد و آن این که اگر بشر ظرف چند میلیون سال به این همه پیشرفت نائل شده باشد در کرات دیگر که چندین میلیارد سال از عمر آنها می‌گذرد در صورت وجود حیات پیشرفت‌ها باید در سطح غیرقابل تصوری باشند. نتیجه آن که جسم بشر که فقط معرف قالب شکننده و میرایی برای حفظ مغز و معتاد به ضروریات مزاحم مثل خوردن، خوابیدن و غیره است به تدریج از میان خواهد رفت و مغز در صدف محکم‌تر و شاید بدون مرگ جای خواهد گرفت. نتیجه‌ی اجتناب‌ناپذیر تکوین این فرم زندگی، انتزاعی شدن مغز به صورت تفکر خواهد بود. بدین صورت که در زندگی در حالت تفکر مطلق و بدون جسم فیزیکی ادامه خواهد یافت.

تکوین این فرم روحانی و دینی زندگی را کارل درایر در آثارش جاودان کرده است. در دنیای درایر زنان نقش کاربردی ویژه‌ای دارند به ویژه در فیلم‌های مصائب ژاندارک، گرترود و روز خشم این رویکرد به اوج خود می‌رسد. درایر در ۱۹۲۷ حماسه‌ی مصائب ژاندارک را خلق کرد که شاهکار بی‌همتای سینمای صامت به شمار می‌رود. در این فیلم فضاهای هندسی منطبق با فضا و تصاویر درشت‌نما به همراه میان‌نویس‌های موجز، گویا تصویری روشنگر از ستایش رنج و درد و عشق به رستاخیز و حقیقت را ارائه می‌دهد.

کارل تئودور درایر و فیلم‌هایش:
مصائب ژاندارک، اوردت

درایر در (۱۹۵۵) فیلم کلام را ساخت. در فیلم کلام روحانیت خاصی به چشم می‌خورد که از اندیشه‌های مذهبی کای مونک ناشی شده است. داستان درباره‌ی یک دهقان پیر و سه پسر اوست که در مزرعه‌ای زندگی می‌کنند. یورگن پیر از شوریدگی یکی از پسرانش به نام یوهانس نگران است. میگل پیر، دیگر پیرمرد به همراه دختر کوچکش مارن و همسرش اینگر خانواده‌ی کوچکی را تشکیل داده‌اند. اینگر در هنگام زایمان می‌میرد. فیلم روایت زندگی اعضای این خانواده را دنبال می‌کند. یوهانس شخصیت اصلی فیلم شوریده حالی است که دیگران مغبونش می‌پندارند اما معجزه‌ی یوهانس که کلام مقدس را بر زبان می‌راند در همین شوریدگی اوست. یوهانس نشانی از کلام مقدس را در خود حمل می‌کند. نام اثر کای مونک نیز بیانگر این مفهوم از کلام است یعنی همان که در اندیشه‌ی انجیلی مقدس و

مطهر است. زمانی که هیچ چیز نبود کلام وجود داشت و با خدا بود و یوهانس این کلام مقدس را به همراه دارد. یوهانس که از ناراحتی روحی رنج می‌برد معتقد است که می‌تواند جسد اینگر را که در تابوت وسط تالار قرار دارد به زندگی دوباره بازگرداند و از خدا می‌خواهد به او کلمه‌ای را که به مردگان زندگی دوباره می‌بخشد، بیاموزد. مارن کوچک که به معجزه اعتقاد دارد به یوهانس می‌گوید: او را از خواب مرگ بیدار کن، اما یوهانس نوید می‌دهد که مادرت به بهشت می‌رود ولی کودک مایل است که یوهانس با کلام مقدس معجزه‌ای برایش به ارمغان آورد. پس یوهانس نام عیسی مسیح (ع) را بر زبان می‌راند و اینگر آرام آرام به حیات دنیوی بازمی‌گردد. با این صحنه‌ی جادویی است که فیلم پایان می‌پذیرد.

نکته‌ی جالب توجه در این مرحله اعتبار سینمایی محیط ماوراءالطبیعی فیلم از طریق توازن سبک بین اجزاء متشکله است که آن را تثبیت می‌کند و نتیجه‌ی آن ریتم جدیدی است که با زندگی درونی شخصیت‌ها و حالت مناسب حادثه مطابقت دارد.

تحت تأثیر این دید سینمایی مسحورکننده و نیرومند، تماشاگر این امکان را که اینگر به زندگی دوباره بازگشته است، می‌پذیرد، زیرا به آن چنان حالت هیپنوتیک مغزی رسیده است که مفهوم معنوی حادثه بیش از امکان منطقی آن برایش اهمیت دارد.

درایر در عین حال در آثارش موفق می‌شود مکانیسم درونی اشتیاق انسان را برای به دست آوردن قدرت‌های خاص خداوند، آشتی‌ناپذیری او را با تصور مرگ به عنوان پایان کار و یا بر عکس پذیرش مرگ را به عنوان آغاز یک زندگی روحانی دوباره ترسیم کند. درایر بدین ترتیب افق‌های بکر و دست‌نیافتنی را در عرصه‌ی سینما می‌گشاید که او را در کنار قهرمانان آثارش جاودان کرده است.

منابع:

۱. فرهنگ فیلم‌های مک میلان. چاپ لندن، ۱۹۸۶

۲. بشریک، ویلیام. سینما ۵، شماره ۲۴.

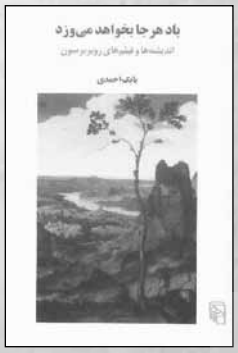
۳. رمی، جان. قصه بصری و تأویل دینی فیلم، فارابی شماره ۳، تابستان ۷۲

۴. نشانه‌ی دینی در آثار درایر. فارابی، شماره ۱، زمستان ۱۳۷۱

۵. سلیمی، جواد. راز کیهان، فارابی شماره ۳، تابستان ۱۳۷۲.

۶. ر. می.جان وبرد، مایکل. تأملاتی در باب سینما و دین. ترجمه‌ی محمد شهبا، تهران: بنیاد سینمایی فارابی، ۱۳۷۵

۷. ارجمند، مهدی، ۱۳۷۸ سینمای متعالی. تهران: حوزه‌ی هنری



باد هر جا بخواهد می‌وزد
(اندیشه‌ها و فیلم‌های روبر برسون)
بابک احمدی
نشر مرکز

«باد هر جا که بخواهد می‌وزد و صدای آن را می‌شنوی لیکن نمی‌دانی از کجا می‌آید و به کجا می‌رود، هم‌چنین است هر که از روح متولد گردد».

برسون از آن دسته کسانی است که دیدگاهی تازه درباره‌ی سینما شکل داد و بیان کرد. گفت‌وگوها همه درباره‌ی فیلم‌هایند و کتاب در حاشیه‌ی ساختن آنها شکل گرفته و نظراتش در مورد هنر فیلم نوآورانه است. هدف اصلی او دست یافتن به هنر مستقل و آزاد سینماتوگراف است که در تقابل با سینما قرار دارد. به عقیده‌ی برسون درک این نکته که سینماتوگراف قادر است دست از تقلید روش‌ها و فنون ویژه‌ی هنرهای دیگری چون تئاتر و داستان‌نویسی بردارد و اصول، قاعده‌ها و روش‌های خاص خودش را بیافریند نخستین گام و در واقع مهم‌ترین گام در راه تکوین این هنر جدید است.

اهمیت آثار برسون در این است که همگی از راه نظریه‌ای زیبایی‌شناسانه ـ فلسفی توجیه می‌گردند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی