ریخت‌شناسی تطبیقی سینمای دینی در شرق و غرب

Comparative Morphology of Religious Cinema in the East and the West

چیستا یثربی

۱۸۸
شماره‌ی هفتم، آبان‌ماه

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

به درخت بادام گفتم: «با من از خدا سخن بگو!»
درخت بادام شکوفه داد که: «خدا سخن می‌گوید.»
شاعر چینی، مقدمه‌ای از یک فیلم چینی به‌نام **صبح به خیر**

شب‌ها می‌خواهم با آن فرشته سخن بگویم
اگر او به چشمانم گام نهد،
شاید بپرسد: «بهشت را می‌بینی؟»
باید پاسخش را دهم که «بهشت سوخته است...»
ریلکه، ویم وندرس، **برلین زیر بال فرشتگان**[1]، سینمای آلمان

هر بار که سخن از سینمای دینی به میان می آید، خودبه خود دو مفهوم «خیر» و «شرّ» به ذهن متبادر می شود؛ در حالی که شیوه ی بیان و تجسم تصویری خیر و شرّ در سینمای دینی شرق و غرب با هم متفاوت است و همین تفاوت مبنا و اساس ریخت شناسی متفاوت این دو نوع سینما قرار می گیرد. اصولاً درام از دل مذهب جوشید ولی در سیر تحولات خود از آن فاصله گرفت. امّا هنوز درام مذهبی یک نوع مشخص از سینما است. البته میان درام مذهبی شرق و غرب تفاوت است و درواقع، تفاوت ساختار و عناصر تشکیل دهنده این دو نوع سینما را از یکدیگر متمایز می کند و بررسی مفهوم سینمای دینی بدون رسیدن به وجوه این تمایز ممکن نیست.

سینمای دینی غرب را می توان به مثلثی تشبیه کرد که هر ضلع آن به یکی از سه زاویه ی «خداوند»، «بشر» و «شیطان» منتهی می شود. در حالی که سینمای دینی شرق، نه مثلث، بلکه دایره ای است که در مرکز آن پروردگار و در محیطش تمام مخلوقات جهان قرار دارند و یا پاره خطی است که انسان را در کوتاه ترین فاصله به خالقش می رساند. درواقع، سینمای دینی غرب دارای سه بُعد است: بُعد اول نمایش پروردگاه، بُعد دوم نمایش بشر و بُعد سوم نمایش شیطان یا مانع و سد رابطه ی پروردگار و بشر. در حالی که سینمای دینی شرقَ، همچون نقاشی و مینیاتور شرقی، دوبعدی است: بُعد اول تمثیلی از پروردگار و بُعد دوم تمثیلی از تمام مخلوقات جهان هستی است.

اصولاً هنر دینی و به ویژه سینمای دینی ما را به سوی نخستین تجربه های هنر در نزد بشریت سوق می دهد. در آن زمان که هنر نوعی افسون ساحرانه و گونه ای ابزار آیینی تلقی می شد، نیاز انسان به تجسم بخشیدن به ناشناخته ها، او را به سوی مراسمی رهنمون ساخت که بعدها شکل تمرکز یافته اش هنر نام گرفت.

اگر هنر به معنای تشکیل تصویرها و تجسم های ذهنی بشریت باشد، هنر هفتم، یا هنر سینما، کامل ترین شکل هنری در جهت مصداق کاربردی این تعریف به شمار می رود. از این دیدگاه، همه ی مسائلی که به طریقی بشریت را به خود مشغول داشته است، در هنر سینما تجلی تصویری می یابد. در میان دغدغه های بشری، «دین» که یکی از ماندگارترین و ثابت ترین فصل مشترک نسل های بشری بوده، در سینما تجلی تصویری می یابد. به همین دلیل، چه بخواهیم و چه نخواهیم، در طول تاریخ سینما، با شکلی به عنوان «سینمای دینی» روبه رو می شویم؛ سینمایی که در تلاش است تا پاسخ گوی ناب ترین نیازهای معنوی و کمال جویانه ی روح بشر باشد.

در این میان، سینمای دینی شرق و غرب از لحاظ ریخت شناسی تفاوت های اساسی با یکدیگر دارند که رئوس این اختلافات محتوایی و یا ریخت شناسانه عبارت اند از:

۱. مهم ترین تفاوت سینمای دینی غرب و شرق در این است که سینمای دینی غرب پاسخی برای ناامیدی و جست وجوگری های انسان است که بهترین نوع آن سینمای فیلم ساز سوئدی، اینگمار برگمن، است. درباره ی برگمن گفته اند: «نظر او همیشه معطوف به روزنی در تاریکی است! او می خواهد پاسخ پرسش های هراس انگیز و دعاهای ناامیدانه ی خود را بشنود.» امّا سینمای دینی شرق به منزله ی تجلیل و عبادت جهان و یا درک طبیعی هستی است. سینماگر شرقی از طریق سینما راهی برای یافتن امید و یا ایمان جست وجو نمی کند؛ زیرا ایمان و امید را در قلب خویش دارد و اکنون با ابراز هنرش، درک عابدانه و ستایش گرانه ی خود را از جهان هستی بیان می کند.

در آثار سینماگران دینی غرب، هراس، دغدغه و اضطراب وجودی . همانند آن چه فیلسوفان اگزیستانسیالیست بیان کرده اند . با نگاهی آخرالزمانی به وضعیت معاصر بشر وجود دارد. به همین دلیل، سینماگر دینی غرب به دنبال روزنه و بارقه ای برای جست وجوی عشق، ایمان و رستگاری روح است؛ در حالی که سینماگر شرقی بدون اضطراب وجودی و با نگاهی عاشق به جهان می نگرد. در یونان قدیم، مردم به منظور برداشت های صرفاً تفنّنی، اخلاقی، عاطفی و یا زیبایی شناختی به دیدن نمایش نمی رفتند، بلکه با ایمان و اعتقاد به آن مکان می رفتند تا زمینه های اعتقادی، معنوی و اخلاقی خود را با دیدن آثار دینی تقویت کنند و به نوعی نیرو یا انرژی دست یابند تا بتوانند با آن، روان خود را پاک نگاه دارند و به وظایف روزمره ی خود بپردازند.

سینمای دینی شرق نیز همین روح و کارکرد را دارد و شاید به همین دلیل در آن، واقع گرایی جای خود را به

نمادگرایی پیچیدتری می‌دهد؛ نوعی نمادگرایی که هر لحظه روح و ذهن بیننده‌اش را به چالش می‌طلبد. درواقع، سینمای دینی شرق منتقد واقع‌گرایی صرف است. هنر شرقی همیشه از ناتورالیسم و رئالیسم و تقلید گریزان بوده و معتقد است که با بهره‌گیری از نمادها، مَخاطَب به سطوح بالاتری از معنا و درک عواطف ارتقا می‌یابد. این ویژگی در مینیاتور شرقی نیز وجود دارد که در آن به جای سه بعد فضایی، تنها دو بعد دیده می‌شود و آدم‌ها و اشیا به جای آن‌که نسخه‌ی تقلیدی و مابه‌ازای واقع‌گرایی جهان و مخلوقات باشند، نماد یا نشانه‌ی آن‌ها به شمار می‌روند.

سینمای دینی غرب را می‌توان به مثلثی تشبیه کرد که هر ضلع آن به یکی از سه زاویه‌ی «خداوند»، «بشر» و «شیطان» منتهی می‌شود. در حالی که سینمای دینی شرق، نه مثلث، بلکه دایره‌ای است که در مرکز آن پروردگار و در محیطش تمام مخلوقات جهان قرار دارند و یا پاره‌خطی است که انسان را در کوتاه‌ترین فاصله به خالقش می‌رساند

زمان سینمای دینی شرق متعلق به هیچ فضای واقعی نیست و در واقع مافوق آن است؛ در حالی که در سینمای دینی غرب، زمان و مکان دقیقاً مشخص شده و عینی است. در این زمینه، می‌توان به آثار پاراجانُف یا آثاری از فیلم‌سازان ایران اشاره کرد. فضای سینمای دینی شرق، عالَم مثال است؛ عالَمی ورای جهان عینی و مادی که از درون نفس انسان سرچشمه می‌گیرد. امّا فضای سینمای دینی غرب دقیقاً در عالَمی مادی رخ می‌دهد که در آن دیگر تضاد و تعارض انسان با نفسش مطرح نیست، بلکه انسان در برابر یک نیروی شرّ عینی و بیرونی در خارج از وجود خود، که شیطان یا تمثیلی از شیطان است، قرار می‌گیرد. به همین دلیل، در سینمای دینی غرب، «وقوع ایمان» همیشه مسئله‌ی اصلی است؛ در حالی که در سینمای دینی شرق، ایمان از پیش وقوع یافته و به‌عنوان پیش‌فرض و کلام بدیهیِ فیلم تلقی می‌شود.

۲. دومین ویژگی سینمای دینی شرق توانایی سینماگران شرقی برای تبدیل اشیا معمولی و تمام مخلوقات عالم به آثار و نشانه‌های دینی بوده است. در آثار فیلم‌سازان ایرانی، فیلم‌سازان ژاپنی چون کوبایاشی، فیلم‌سازان هندی چون ساتیاجیت رای، شاجی کارون و ویجیا مهتا، و فیلم‌سازان روسی چون پاراجانف و تارکوفسکی، تمام وسایل مورد استفاده‌ی روزمره مانند قالیچه، لباس، بشقاب، کوزه، کتاب، نقاشی‌ها، تابلوها و حتی حیوانات به آثار و نشانه‌های جهان معنوی و تصاویر خیال‌انگیز عالم قدسی و ملکوتی بدل شده‌اند. در عین حال، هر یک از این عناصر و اشیا در فیلم به عنصری زیبایی‌شناختی تبدیل گشته، خلاقیت و حساسیت مخاطب را برمی‌انگیزاند. هنرمند در این‌جا نه خالق زیبایی، که کاشف آن است. سینمای دینی شرق در هر چه می‌بیند، عنصر زیبایی و کمال را جست‌وجو می‌کند و حاصل این جست‌وجوی خود را سخاوت مندانه در معرض دید و خیال تماشاگر قرار می‌دهد. مثال این نوع سینما فیلم‌های **مهابارتا** و **رامایانا** از کشور هند، **رنگ**

انار (۱۹۶۹) و **افسانه‌ی قلعه‌ی سورام**[۲] از پاراجانف ارمنی، **ایثار و نوستالژیا یا غم غربت** (۱۹۳۸) از آندری تارکوفسکی، **کوآیدان** (۱۹۶۴) از ماساکی کوبایاشی است. از نمونه‌های آن در ایران می‌توان آثاری از مجید مجیدی را نام برد.

امّا در سینمای دینی غرب، تمام اشیا و وسایل باید به دلایل کاربردی در فیلم حضور داشته باشند و هرگز از اشیا به عنوان امکانات زیبایی‌شناختیِ صرف استفاده نمی‌شود. از دیدگاه سینمای غرب، هنر باید کاربردی باشد و هر شی و تصویری به دلایل هدف‌داری و سودمندیِ مورد استفاده واقع شود. این فایده‌ی اشیا و کل عالم مخلوقات است که انسان را برای یک زندگی دینی و خداپسندانه آماده می‌سازد. به این ترتیب، تفاوت دو نگاه غربی و شرقی به عالم خلقت و مخلوقات جهان مشخص می‌شود. انسان شرقی و بالطبع سینماگر شرقی جهان را برای جهان می‌خواهد و عالم مخلوقات را همان‌گونه که هست، به عنوان نماد یا نشانه‌ی قدرت پروردگار و از تجلیات صفات جمال او تلقی می‌کند. او نگاهی ابزرای و کاسب‌گرانه به جهان ندارد و کثرت تمام مخلوقات هستی را وحدتی از نشان خالقش می‌داند. در حالی که در تفکر غرب، و بالطبع در سینمای غربی، هر جزء از جهان به دلیل سودمندی و کارایی‌اش در خدمت انسان اصالت پیدا می‌کند و تمام مخلوقات هستی به آن دلیل واجد ارزش‌اند که انسان را برای رسیدن به پروردگار و یک زندگی دین‌مدارانه یاری می‌دهند. هنرمندان شرق به خوبی می‌دانند که میان هنر و زندگی فاصله‌ای نیست و تخیل آن‌ها به طریقی ادامه‌ی زندگی‌شان است. این تخیل در لحظه به لحظه‌ی معاش و زندگی روزمره‌ی آن‌ها حضور و نمودی بارز دارد. در حالی که هنرمندان غرب هنر را از زندگی جدا می‌دانند و آن را برای زندگی بهتر و متعالی‌تر به کار می‌برند و درواقع به جنبه‌های ملموس، عینی، مادی و کاربردی هنر و به‌ویژه هنر سینما در عرصه‌ی دین نظر دارند که به همین دلیل سینمای دینی آنان رنگ تبلیغ و یا دعوت مستقیم به خود می‌گیرد. امّا سینمای دینی شرق برداشتی از زندگی و آیین و رسوم زندگی مردم کوچه و خیابان است. از این دیدگاه، نشانه‌ها و نمادها در سینمای شرق تکیه‌گاهی برای تفکر به شمار می‌روند؛ عنصری که سینمای دینی غرب فاقد آن است. دقیقاً به همین دلیل، سینمای دینی شرق با مناسک و آیین‌ها پیوندی ناگسستنی دارد.

۳. مسئله‌ی خودآگاه در سینمای دینی غرب و شرقی یکی از بزرگ‌ترین وجوه تمایز این دو نوع سینما به شمار می‌رود. اصولاً، باید در نظر داشت که مذهبی بودن یک فیلم محدودیت‌های خاص موضوعی را برای آن ایجاد می‌کند. بنابراین، آن دسته از فیلم‌های سینمای غرب که فیلم‌های دینی یا مذهبی نامیده می‌شوند. از آثار کلاسیکی چون **عیسی بن مریم، ده فرمان** [کریشتف کیشلوفسکی، ۱۹۸۹]، موسی [جانفرانکو دبوسیو، ۱۹۷۵] و **آواز برنادت**[۳] گرفته تا آثار جدیدتری چون ترز (آلن کاوالیه، ۱۹۸۶)، **فرانچسکو** (لیلیانا کاوانی، ۱۹۸۸) و **ژاندارک**[۴]. عملاً مسئله‌ی دین و مذهب را در نقطه‌ی محوری فیلم قرار می‌دهند. این آثار بیش‌تر به دلیل ارزش دینی خود در زمره‌ی آثار ماندگار سینمایی جهان به شمار می‌روند. در این آثار، رابطه‌ی تنگاتنگی میان مذهب و سینما وجود دارد و سینماگر دینی به دنبال موضوعات کاملاً ملموس و عینی در زمینه‌ی دین است.

امّا در سینمای اصیل دینی شرق، دین به گونه‌ای ناخودآگاه در بافت و ساختار فیلم وجود دارد و فیلم، بی‌آن‌که صرفاً به موضوعی دینی و یا حماسه‌ای مذهبی محدود شود، جان و روح خود را از ظهور در دنیای معنوی، عرفانی و ملکوتی می‌گیرد. ازاین‌رو، در سینمای شرق داوری سینمایی از داوری دینی جدا نیست و زمینه‌ی مشترک میان دین و سینما درواقع رفتار مخاطب است. فیلمی که می‌بینیم بر رفتارمان نسبت به همنوعانمان تاثیر می‌گذارد و دین نیز الگوهای رفتاری ما را در زندگی تغییر می‌دهد. در یک کلام، در سینمای دینی شرق، به گونه‌ای ضمنی و نامحسوس، برتری زندگی معنوی بر زندگی مادی احساس می‌شود؛ بی‌آن‌که لزوماً موضوع فیلم به مسائل مذهبی مربوط شود. از این نگاه، آثار مجید مجیدی از ایران، آثا تارکوفسکی و پاراجانف از روسیه و آثار کوبایاشی از ژاپن نوعی سینمای دینی به شمار می‌روند. برای مثال، فیلم **رنگ** انار، ساخته‌ی پاراجانف، زندگی یک شاعر و نوازنده‌ی دوره‌گرد را به تصویر می‌کشد که سرانجام در لباس یک راهب صومعه‌ی دینی از دنیا می‌رود. یا فیلم‌های **سولاریس** (۱۹۷۲)، **استاکر** (۱۹۷۹)، **ایثار** و **غم غربت** از آندری تارکوفسکی که در آن‌ها وقوع ایمان، رستگاری و بخشودگی آدم‌ها در عصر حاضر به شکلی نو نشان داده می‌شود. منطقه‌ی ممنوعه در **استاکر** و یا سرزمین ایتالیا در **غم غربت** محل‌های رازآموزی است و تارکوفسکی با زبان رمز از دنیای قداست و جوهر ایمان می‌گوید، بی‌آن‌که مستقیماً به موضوعات مذهبی بپردازد؛ زیرا اشارات فیلم، با طرح مسئله‌ی امید، تقوی، ایمان، ایثار و اخلاقیات، به نوعی بشر رهاشده و سرگشته‌ی امروز را به چالش می‌کشد. از نمونه‌ی مشابه این سینما در سینمای غرب می‌توان به سینمای برگمن اشاره کرد که در آن، دین و اخلاقیات در روح فیلم حضوری تفکیک‌ناپذیر دارد.

درواقع، در سینمای دینی شرق، موضوع در بافت موقعیت تنیده می‌شود(**بچه‌های آسمان** و **رنگ خدا**[از مجید مجیدی] و **ایثار**، **ناز و نی** [از سعید ابراهیم‌فر]). امّا در سینمای دینی غرب، دین اساساً موضوع فیلم واقع می‌شود.

۴. سینمای دینی شرق رو به سوی حقیقت دارد و جست‌وجو را با رمزوراز نشان می‌دهد. حقیقت در این نوع سینما، مربوط به عالم ماورا و ملکوتی است. در حالی که سینمای دینی غرب در جست‌وجوی حقیقت عینی و کاربردی برای زندگی است. به همین دلیل، سینمای دینی غرب با نوعی رُمانتیسم درآمیخته است و سینمای دینی شرق با نمادگرایی و سمبولیسم. سینمای دینی غرب درنهایت انسان را به سوی خداشناسی رهنمون می‌کند و سینمای دینی شرق به سوی خودشناسی به موازات خداشناسی.

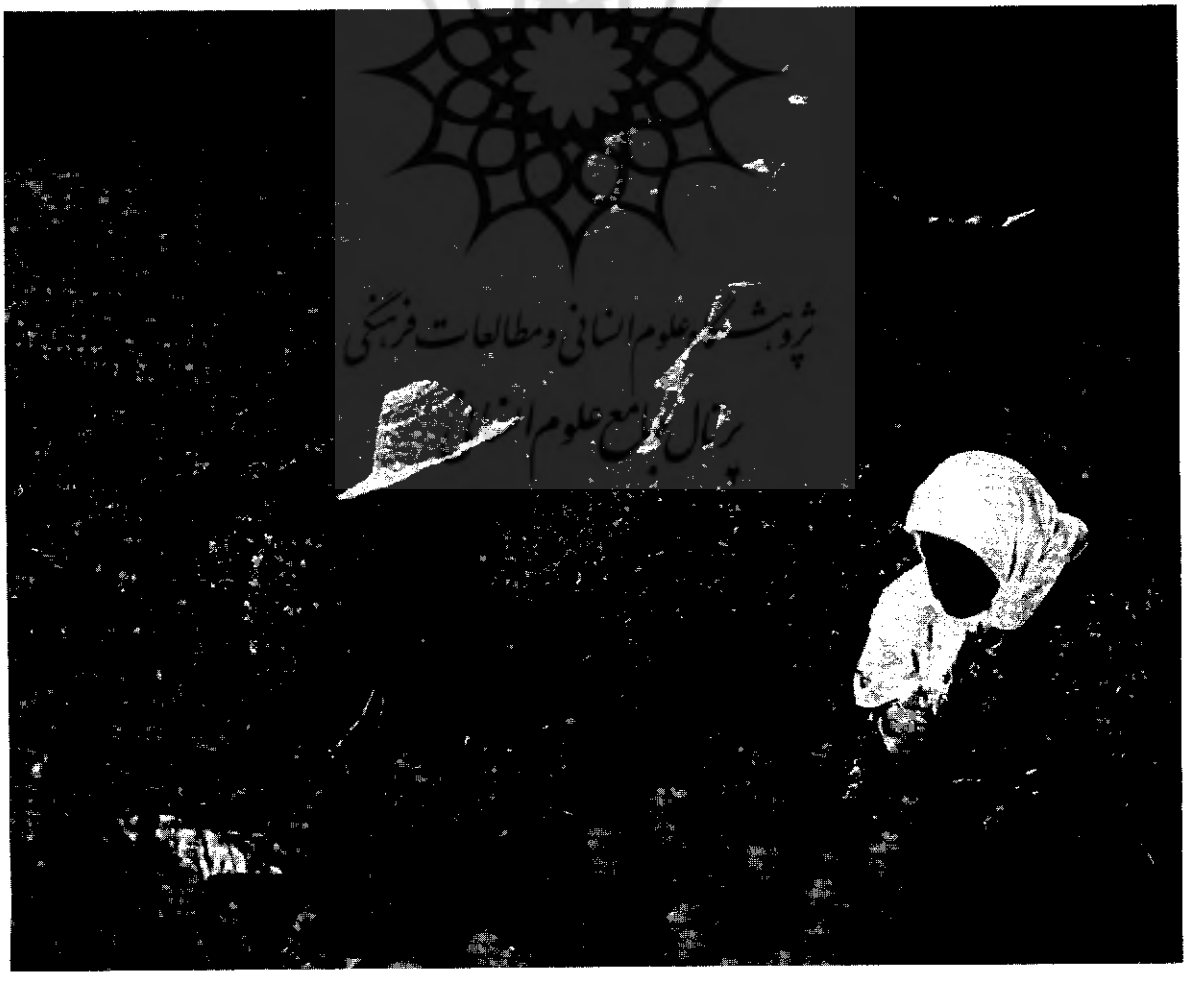
سینمای دینی شرق رو به سوی حقیقت دارد و جست‌وجو را با رمزوراز نشان می‌دهد... در حالی که سینمای دینی غرب در جست‌وجوی حقیقت عینی و کاربردی برای زندگی است

انسان در سینمای دینی شرق، همواره در حال «خلق مفاهیم» است؛ در حالی که در سینمای دینی غرب، انسان در حال «کشف مفاهیم» است. سینمای دینی شرق در تلاش برای ایجاد یک فضای معنوی است، در حالی‌که سینمای دینی غرب رسالتی خاص و هدف‌دار را در زندگی عینی مردم دنبال می‌کند. ارتباط انسان با خداوند و تصویر خلقت بشر از ازل تا ابد موضوع سینمای دینی غرب است. امّا مواجه‌ی انسان با انسان، در جهانی که مدام تحت نظاره‌ی پروردگار است، موضوع اصلی سینمای دینی شرق است. در این سینما، نیازهای معنوی محور اساسی فیم است و به این نیازها به شکل زیبایی‌شناسانه و برگرفته از سنت‌ها و آیین‌های شرق پاسخ داده می‌شود. در چنین مواردی، اثر هنری یادآورنده و هشداردهنده‌ی حق، زیبایی، نیکی و تمام ابعاد خیر جهان است و ساختن فیلم نوعی انجام وظیفه و عبادت در پیشگاه خالق هستی به شمار می‌رود. از این دیدگاه، سینمای دینی شرق از زیبایی‌شناسی ساختاری فیلم جدا نیست، زیرا تماشای فیلم باید همچون یک عبادت، ما را به معرفت درونی و بازآفرینی تجربه‌ی ایمان برساند که درنتیجه نمی‌تواند از زیبایی‌شناسی به دور باشد. نباید از یاد برد که در هنر اسلامی و درنتیجه سینمای اسلامی، همواره «شمایل‌شکنی» باب بوده است. مسلمانان بر این باورند که ذات نامحدود فناناپذیر و یگانه را نمی‌توان در

قالب‌های فناپذیر تجسم کرد. به این ترتیب، صورت بیرونی الوهیت در مراسم آیینی، تصاویر، حجم‌ها و بناها نمود می‌یابد، امّا صورت درونی هرگز نباید به تصویر کشیده شود. این صورت درونی همان باطن و وجه نشانه‌ای است که در همه‌ی موجودات وجود دارد. در سینمای دینی شرق، با تصویرگری ذات مقدس ـ پیامبران و یا اولیا ـ روبه‌رو نیستیم، بلکه با تصویرِ تجسمِ تجلی آن‌ها در امور مختلف مواجهیم. بنابراین، هنرمند شرقی همان‌گونه هنر را پاس می‌دارد که آیین‌ها و مناسک اجدادیَ‌اش را.

سینمای دینی غرب پاسخی برای ناامیدی و جست‌وجوگری‌های انسان است... امّا سینمای دینی شرق به منزله‌ی تجلیل و عبادت جهان و یا درک طبیعی هستی است

به‌این ترتیب، هنر لازم نیست حتماً درباره‌ی خدا و پیامبران باشد، بلکه باید در خدمت خلق خدا و حامل ایده‌آل، تصورات و آرمان‌های والای الهی باشد، و این معنای سینمای دینی شرق است. فیلم‌ساز شرقی زمانی که به سینمای دینی روی می‌آورد، گویی از هنر خود آیینه‌ای می‌سازد تا جلوه‌های مهر و قهر و جلوه‌های جمال و جلال در آن تجلی پیدا کند. بنابراین، در آثار او قالب از محتوا جدا نیست و هر دو در جهت تنها حقیقت هستی شکل می‌گیرند و برای رساندن این منظور از سلسله تصاویر و ترکیب نماهای بصری سود می‌جویند. شاید صحنه‌ی پایانیَ فیلم **بچه‌های آسمان**، وقتی پای سرخ و ورم‌کرده‌ی پسربچه در میان بوسه‌ی ماهی‌ها شناور می‌شود، و یا صحنه‌ای از فیلم از **کرخه تا راین** [ابراهیم حاتمی‌کیا، ۱۳۷۱] وقتی رزمنده‌ی شیمیایی میان شمع‌های روشن کلیسا بر زمین مچاله شده است، از نمونه‌های قابل‌اشاره‌ی سینمای دینی باشد. این نمونه‌ها در سینمای هند، چین، ترکیه، آسیای میانه و ژاپن هر یک به شکلی نمود دارد و به طریقی مفهومی از سینمای دینی را به نمایش می‌گذارد.



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

در پایان، می‌توان گفت ساختار سینمای دینی شرق متافیزیکی و ماوراءطبیعی است و دوزخ، بهشت، برزخ، لاهوت، ناسوت، ملکوت هر یک نمونه‌ها و مصادیق خاص خود را در فیلم به عهده می‌گیرند. سفر و روایت جزء اصلی این نوع سینما است و در بسیاری موارد، حوادث فرعی که در دل حادثه‌ای اصلی رخ می‌دهند، موضوع اصلی فیلم را تجسم می‌بخشند. این شیوه‌ی روایی «قصه در قصه» که از معماری شرقی منشا می‌گیرد، این امکان را به وجود می‌آورد تا قصه‌ای دشوار و انتزاعی به شکلی شفابخش و قابل فهم بیان گردد و از طریق سیر تودرتوی قصه، راهی برای کشف و شهود و سیر و سلوک میسّر شود. این نوع قصه در عین هماهنگی با طبیعت، امکان تزکیه را به مخاطب می‌دهد؛ چراکه تماشاگر شرقی به علت پیچ درپیچ بودن قصه، راه‌حل‌های مختلف را تجزیه می‌کند و در انتها به تزکیه می‌رسد. این الگو در ادبیات شرق .از جمله در **هزار و یک‌شب** .و در ادبیات کلاسیک ایران .از جمله در **هفت پیکر** نظامی، **منطق‌الطیر** عطار، «هفت خوان» **شاهنامه‌ی** فردوسی و «هفت گنبد» **مثنوی**-وجود دارد؛ این مسئله در «هفت سفر سندباد» در **هزار و یک‌شب** به طور کامل دیده می‌شود.

اپیزودیک و تودرتو بودن ویژگی اصلی سینمای دینی شرقی است. همین ساختار را در آثار پاراجانف، فیلم‌ساز ارمنی، نیز می‌بینیم. این ساختار ملهم از نحوه‌ی تفکر جهان مینوی و جهان خاکی است. این تودرتویی به خاطر تزکیه و پاک شدن مخاطب است. دواربودن و ساختار دایره‌ای سینمای شرق نمایان‌گر کمال‌جویی و کمال‌یابی است، زیرا مقصدی در دایره وجود ندارد. انسان در راه حق، همیشه در حرکت است و کمال‌جویی او مانع می‌شود که حتی بهشت را هم مقصد نهایی خود تلقی کند. این توالی معنایی هر قسمت فیلم را به قسمت دیگر ربط می‌دهد و این ساختار، همچون ساختار روایی **هزار و یک‌شب**، سینمای دینی شرق را از درام غربی دور و آن را به شیوه‌ی تفکر شرقی نزدیک می‌کند. در اسلام، تصور عالم غیب و شهادت و در جهان‌بینی هند، تصور گردونه‌ی حیات و در دائو، تصویر دو قطب تبدیل‌شونده‌ی «ین» و «یانگ» به یکدیگر باعث می‌شود حوادثی که در کنار هم چیده می‌شوند ظاهراً رابطه‌ی علت و معلولی نداشته باشند. این ساختار تودرتو مخاطب را به تلاش برای کشف و شهود وا می‌دارد.

در سینمای غرب، داستان از نقطه‌ی صفر به اوج و سپس به فرود می‌رسد که این همان ساختار ارسطویی روایت است. امّا در سینمای شرق، شگرد روایت، «قصه درقصه» و حکایت‌های تودرتو است. این چنین است که امروز سینمای شرق، بیش‌تر از آن که با معیارهای سینمایی سنجیده شود، با مفاهیم عظمت بشری سنجیده می‌شود؛ مفاهیمی که در پس زمینه‌ی ساختار سینمای شرق همواره به شکلی نمود داشته و رسالت فیلم‌ساز را از هنر صرف به عبادتی هنرمندانه تعالی بخشیده است.

به این ترتیب، می‌توانیم ریخت‌شناسی سینمای دینی شرق و غرب را در دو فرمول جداگانه‌ی زیر خلاصه کنیم:

الف) ریخت‌شناسی سینمای دینی غرب

۱) شک و تردید قهرمان همراه با حس اضطراب و ناامیدی؛

۲) تجلی شرّ و ترس؛

۳) شرّ یا شریر قربانی خود را طلب می‌کند، می‌فریبد یا به دام می‌اندازد؛

۴) بهای مقاومت و نزاع در برابر شرّ تعیین می‌شود؛

۵) قهرمان بها را می‌پردازد؛

۶) قهرمان با ازدست‌دادن چیزی که همان بهای مبارزه با شر است، دوباره خیر و نیکی را در جهان حکم‌فرما می‌کند و با این عمل خود، به ایمان و یقین قلبی می‌رسد؛ و

۷) ایمان به وقوع پیوسته و بهای آن نیز توسط قهرمان و یا پیروان او پرداخت شده است؛ مظاهر ایمان تجلی پیدا می‌کند و ترس و اضطراب از یاد می‌رود.

از نمونه‌های این نوع فیلم‌ها در آثار غربی می‌توان به آثار درایر چون **مصائب ژاندارک** (۱۹۲۸)، **برگ‌هایی از کتاب شیطان** (۱۹۱۹)، **یوه‌ی کشیش و دیگری را دوست بدار** و به‌خصوص **گرترود** (۱۹۶۴) اشاره کرد. همچنین است آثار برگمن چون **چشم شیطان** (۱۹۶۰)، **پرسونا** (۱۹۶۶) و **چشمه‌ی باکره** (۱۹۵۹) که در آن‌ها «شک و تردید» و رسیدن به ایمان موضوع اساسی فیلم است.

ب) ریخت‌شناسی سینمای دینی شرق

۱) جهان آزمونی است و قهرمان به آزمون فراخوانده می‌شود؛

۲) از قهرمان درخواست ایثار می‌شود؛

۳) قهرمان با ایثار خود، گویی که به قوانین هستی و خالق آن احترام می‌گذارد؛

۴) مفهوم تسلیم با مفهوم خودآگاهی ارتباط نزدیکی دارد؛ از این رو قهرمان شرقی با خودآگاهی و اختیار، آزمون و شروط آن را پذیرا می‌شود؛

۵) قهرمان در طی آزمون و ایثار، به خودشناسی و آگاهی برتر می‌رسد؛ و

۶) آگاهی برتر قهرمان به کل مخلوقات و همنوعانش منتقل می‌شود. با آزمون ایثار، ایمان قهرمان دوباره سنجیده می‌شود و با آزمون عشق و ایمان، او به مرحله‌ای بالاتر از خودآگاهی و آگاهی هستی ارتقا پیدا می‌کند و نسل خود را نیز به این ارتقا می‌رساند.

از این گونه فیلم‌ها در سینمای ایران می‌توان به **نیاز** ساخته‌ی علی‌رضا داوودنژاد، **پدر**، (۱۳۷۴)، **بچه‌های آسمان**، **رنگ خدا** و **باران** از مجید مجیدی، **عاشق فقیر** از حسین لیالستالی، **از کرخه تا راین** و **مهاجر** از حاتمی‌کیا و **هیوا** (۱۳۷۶) و **نجات‌یافتگان** (۱۳۷۴) از رسول ملاقلی‌پور اشاره کرد.

به این ترتیب، متوجه می‌شویم که تفاوت اساسی ریخت‌شناسی سینمای دینی غرب و شرق در این است که سینمای دینی غرب از ترس، دودلی و تردید شروع می‌شود و قهرمان پس از طی مراحلی، به مرحله‌ی ایمان و وقوع معجزه‌ی یقین و آرامش دست می‌یابد. ولی قهرمان سینمای دینی شرق از ابتدا در مرحله‌ی یقین است، امّا آزمون‌هایی لازم است تا ایمان او دوباره سنجیده شود و او با ایثار و قربانی کردن خویش به مقام بالاتری از درک و آگاهی و به مفهوم والاتری از خودآگاهی برسد و در مراتب هستی بالاتر رود.

بحث خود را با جملاتی از فیلم **افسانه‌ی قلعه‌ی سورام** از فیلم‌ساز شهیر ارمنی، پاراجانف، به پایان می‌بریم:

پسر: «بانو چه کنم که قلعه بر جای بماند؟»

بانو: «طلا... طلا در دیوار قلعه کار بگذارید...»

پسر: «مرم طلا از کجا بیاورند؟»

بانو: «نفهمیدی بدبخت؟ طلا یعنی یک جوان قدبلند، زیبا و چشم‌آبی... اگر ملتی جوانی داشته باشد که حاضر باشد خود را در دیوار قلعه‌ی کشورش زنده به گور کند، آن ملت شکست‌ناپذیر است.»

فیلم با صحنه‌ای تمام می‌شود که جوان خود را در دیوار «قلعه‌ی سورام» زنده به گور می‌کند، در حالی که می‌گوید: «ای مام زمین، مرا بپذیر» و سپس دیگر انبوهی از خاک است که او را می‌پوشاند... چنین است که قلعه‌ی استوار و محکم بر جای می‌ماند و دیگر هیچ دشمنی را به آن راهی نیست.

این شاید یکی از نادرترین تصاویر سینمای دینی باشد. آری به‌راستی باید طلا در دیوار قلعه کار گذاشت و طلا در سینمای شرق، یعنی به کارگیری مفاهیم ارزشی در جای‌جای لحظه‌های فیلم و در خون و نبض ساختار آن. این عاملی است که سینمای دینی شرق را چنین دلنشین می‌کند و اگر چنین فیلمی از چنین حالی و آنی برخوردار باشد، آن فیلم بی‌گمان جاودانه است. حال بار دیگر به دو تمثیل از سینمای دینی شرق و غرب که در ابتدای مطلب عنوان شد، اشاره می‌کنیم. سینمای دینی شرق چنین است:

به درخت بادام گفتم: «با من از خدا سخن بگو!»
درخت بادام شکوفه داد که: «خدا سخن می‌گوید»

و سینمای دینی غرب:

شب‌ها می‌خواهم با آن فرشته سخن بگویم
اگر او به چشمانم گام نهد،
شاید بپرسد: «بهشت را می‌بینی؟»
باید پاسخش را دهم که «بهشت سوخته است...»

یادداشت‌ها

۱. این فیلم با نام **بال‌های شوق** و نیز در ایران با نام **بهشت بر فراز برلین** نیز آمده است؛ محصول ۱۹۸۷. (**پیناب**)

۲. این فیلم محصول سال ۱۹۸۵ و کار مشترک سوگو پاراجانف و دودو آباشیدزه است. (**پیناب**)

۳. **آهنگ برنادت** (۱۹۴۳) از هنری کینگ؛ فیلم دیگری نیز با نام **برنادت** (۱۹۸۸) ساخته‌ی ژان دلانوآ وجود دارد. (**پیناب**)

۴. از ویکتور فلمینگ (۱۹۷۷). (**پیناب**)