

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



در جستجوی سینمای دینی

گفتارهای تخصصی پنجمین جشنواره بین المللی فیلم دینی اشراق

به اهتمام: محمد جواد استادی

ناشر: آفاق حکمت

چاپ: بوستان کتاب

نوبت چاپ: اول/زمستان ۱۴۰۳

شمارگان: ۵۰۰ نسخه

شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۹۵۶۲۳-۴-۳

تمامی حقوق این اثر، برای ناشر محفوظ است.

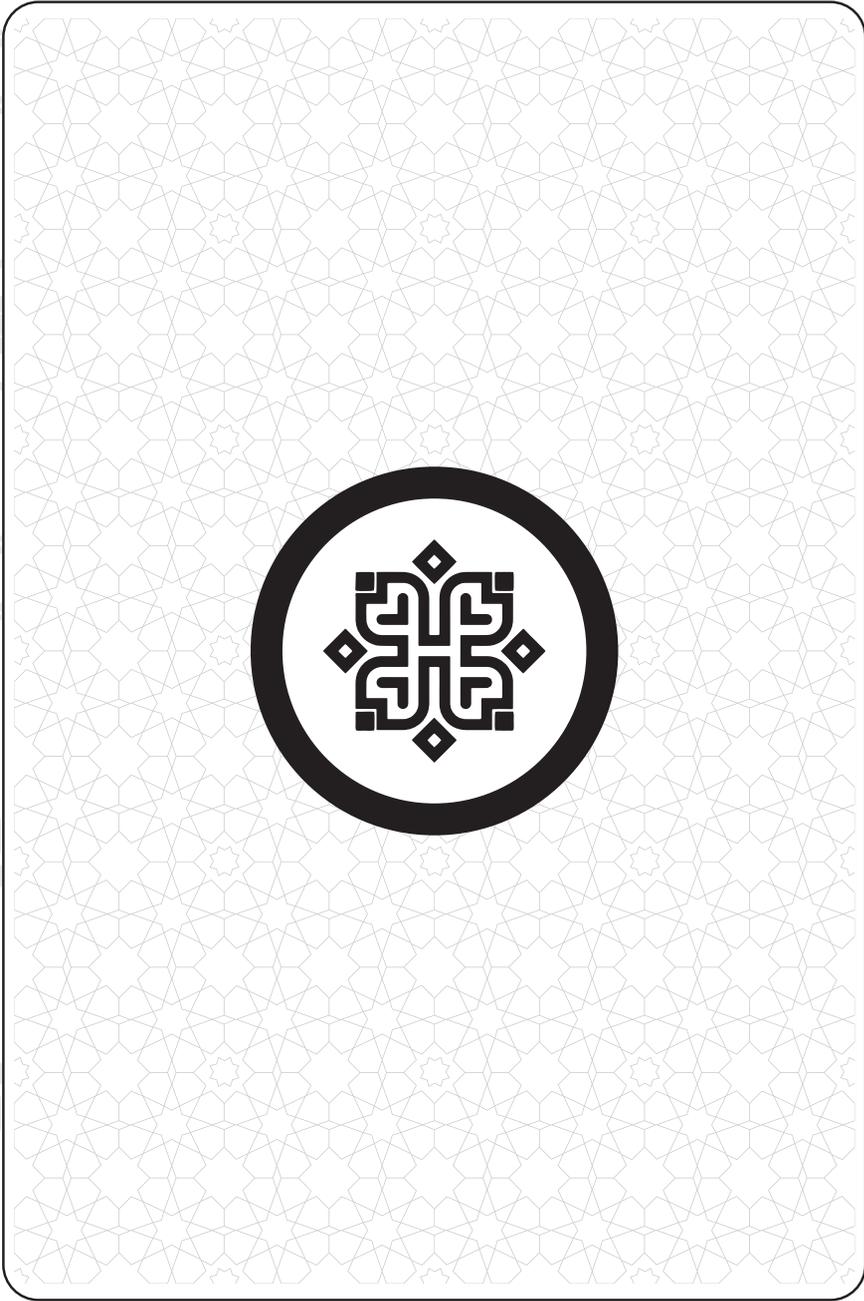
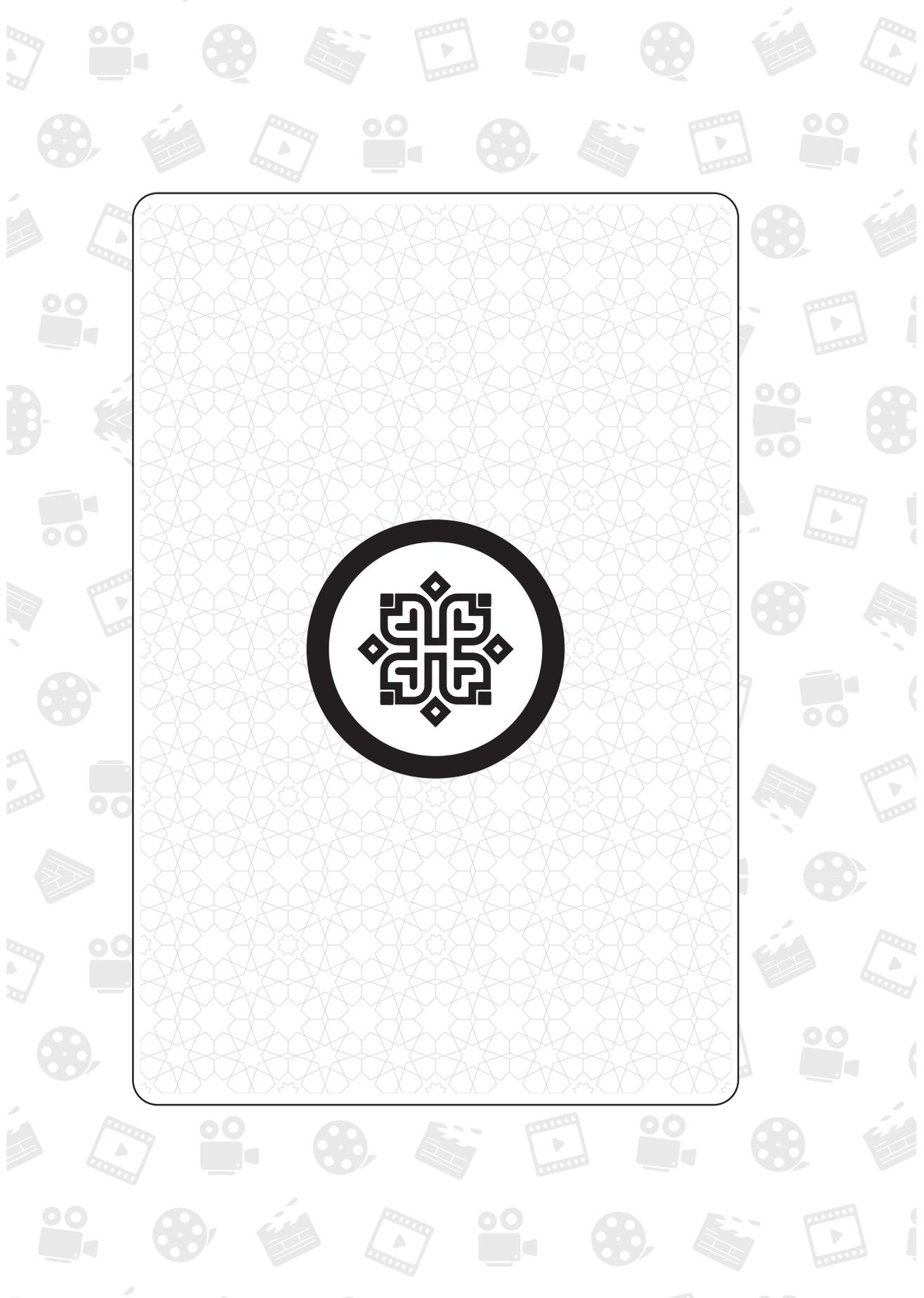




در جستجوی سینمای دینی

گفتارهای تخصصی پنجمین جشنواره
بین‌المللی فیلم دینی اشراق

به اهتمام:
محمد جواد استادی





فهرست مطالب

- دیباچه ۷
- « سینمای دینی از چیستی تا چگونگی؟ ۹
 - مسعود معینی پور
 - ترجمه عربی
 - ترجمه انگلیسی
- « گام‌هایی برای اندیشه‌ورزی در سینمای دینی ۲۵
 - محمدجواد استادی
- فصل اول: مباحث نظری و فلسفی ۲۹
- « سینمای دینی، رویکردی نظریه؟ ۳۱
 - بازخوانی چیستی و امکان‌پذیری سینمای دینی
 - سید محسن هاشمی، عضو هیئت علمی دانشگاه هنر ایران
 - خلاصه بحث
- « بازخوانی نسبت دین و سینما در فرم و محتوا ۴۷
 - علی اصغر فهیمی فر، عضو هیئت علمی دانشگاه تربیت مدرس
 - خلاصه بحث
- فصل دوم: چالش‌ها و جریان‌های فکری ۶۳
- « جایگاه دین و سینما: از پروتستانیزه شدن تا تغییردهندگی ۶۵
 - مجید اسماعیلی، نویسنده، کارگردان و تهیه‌کننده
 - خلاصه بحث
- فصل سوم: فرآوری و دراماتورژی سینمای دینی ۸۳
- « سینمای دینی؛ از تبدیل معنا به فرم تا تحقق زبان مشترک هنر و معرفت ۸۵
 - محمدجواد استادی، پژوهشگر مطالعات فرهنگی
 - خلاصه بحث





- ۱۰۵..... « دراماتورژی دین در سینما: شیوه‌ها، الزامات و رویکردها..... »
- مهدی حمیدی پارسا، رئیس مؤسسه آموزش عالی هنر و اندیشه اسلامی
 - خلاصه بحث
- ۱۲۷..... • فصل چهارم: عناصر فنی و زیبایی شناختی سینمای دینی..... »
- ۱۲۹..... « سینمای دینی؛ الزامات زیبایی شناختی و امکان تجربه جهان دینی در هنر هفتم..... »
- سید مهدی ناظمی، مدرس دانشگاه و پژوهشگر فلسفه هنر
 - خلاصه بحث
- ۱۵۱..... • فصل پنجم: ملاحظات فقهی و شرعی..... »
- ۱۵۳..... « نسبت فقه و سینمای دینی؛ از تولید تا مصرف رسانه‌ای در پرتو الزامات شرعی..... »
- سید حمید میرخندان، استاد و پژوهشگر سینما و رسانه
 - خلاصه بحث
- ۱۶۹..... • فصل ششم: بررسی تاریخی و تحلیلی..... »
- ۱۷۱..... « سینمای دینی؛ از ریشه‌های آئینی تا دغدغه‌های اجتماعی..... »
- گفتاری از محمد رضا مریدی، عضو هیئت علمی دانشگاه هنر ایران
 - خلاصه بحث



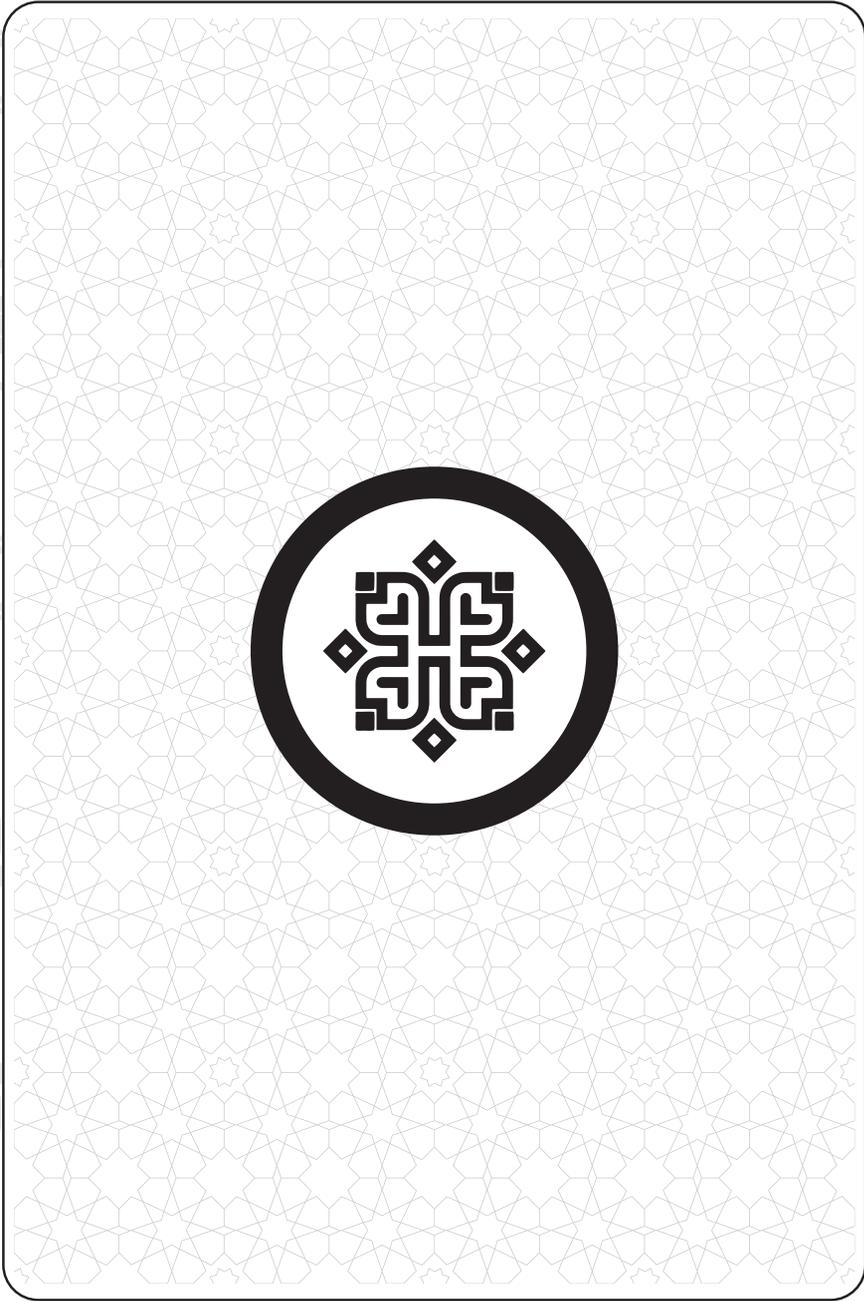
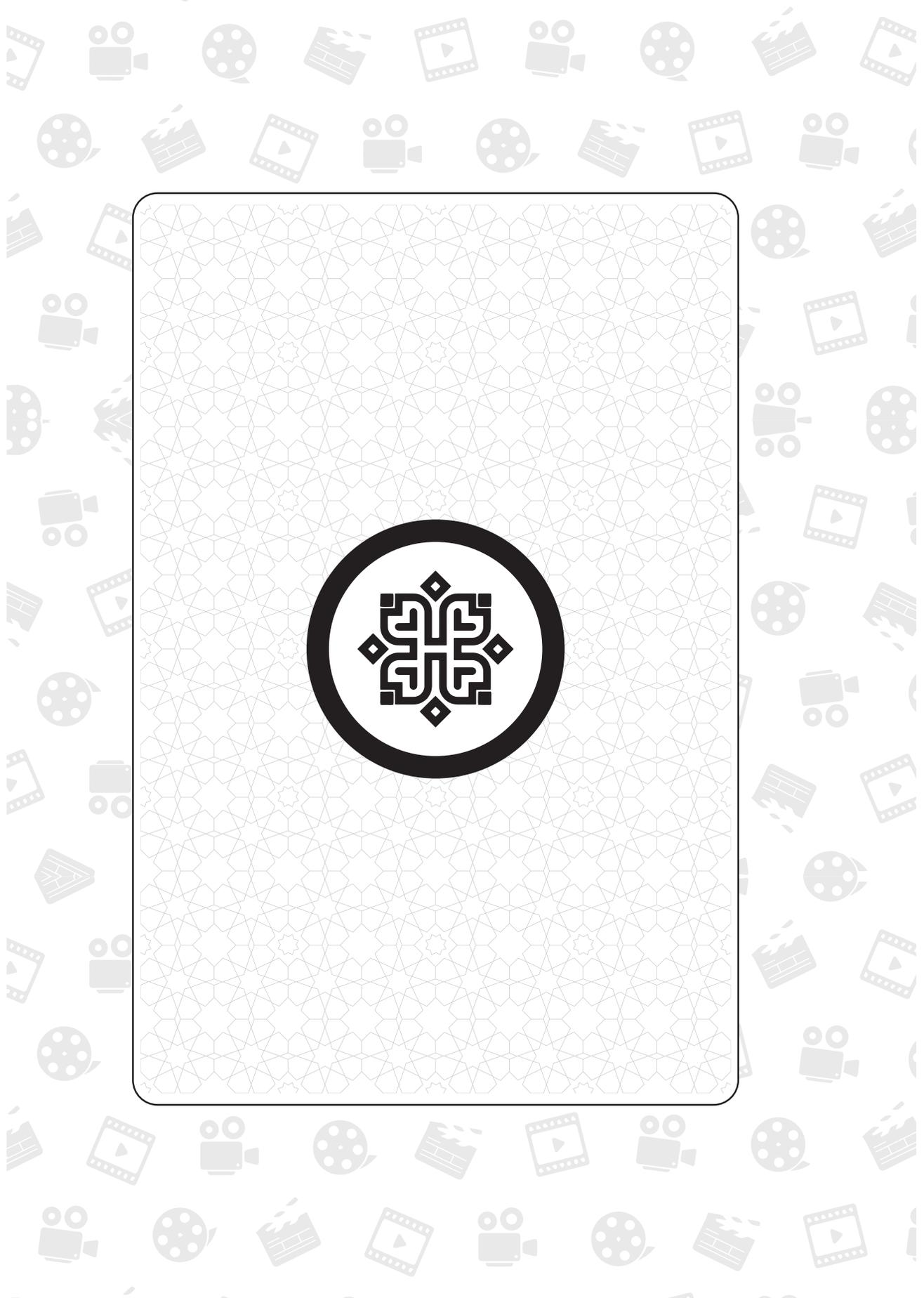


دِباچہ

گفتارهای تخصصی پنجمین جشنواره بین المللی فیلم دینی اشراق

دِباچہ و گفتار دبیر جشنواره: مسعود معینی پور

دِباچہ و گفتار دبیر علمی: محمد جواد استادی





سینمای دینی از چیستی تا چگونگی؟

مسعود معینی پور

اتفاق‌های اجتماعی در جوامع مختلف نشان می‌دهد سینمای یکی از موثرترین رسانه‌های روزگار کنونی است؛ رسانه‌ای که در حال حاضر نقشی فراتر و گسترده‌تر از سرگرمی یا تولید محتوا یافته است. سینما، جهان بینی انسان‌ها را بازآفرینی می‌کند، ارزش‌های فرهنگی و معنوی را به نمایش می‌گذارد؛ بازتولید می‌کند و در نهایت مسیر تغییر و تحول جهان پیرامون ما در زمینه‌های اجتماعی، سیاسی و حتی اقتصادی را فراهم می‌آورد.

در شرایطی که دین یکی از مهم‌ترین حوزه‌های موثر بر زیست انسان است، نمی‌توان به انکار نسبت دین و سینما پرداخت. آیا با توجه به ماهیت سینما، این امکان وجود ندارد که هنر هفتم بتواند بستری برای بازنمایی حقایق متعالی و تجربه‌های معنوی انسان باشد؟ آیا سینما نمی‌تواند یا نباید دینی باشد؟ اساساً چرا باید به سینمای دینی به‌عنوان یک مساله نگاه کرد؟ سینمای دینی برخلاف تصور بعضی افراد، محدود به ایران یا دنیای اسلام نیست، در تمام دنیا، مفاهیم دینی و اخلاقی‌زمانی از سوژه‌های بسیار جذاب برای ساخت فیلم‌های بیگ‌پروداکشن





هستند. هر سال، فیلم‌هایی با بودجه‌های میلیون دلاری در این زمینه ساخته می‌شود و چون مردم به چنین مفاهیمی علاقه‌مندند، درگیشه هم موفقیت‌های لازم را به دست می‌آورند.

امروز جهان مدرن از خلأ جدی معنویت رنج می‌برد و این سینمای دینی است که می‌تواند با اتکا بر ارتباط با مخاطب، این فقدان را پوشش دهد. از سوی دیگر دین در جهان معاصر با حجم‌های متعدد و شبه‌افکنی‌های دامنه‌دار روبه‌رو شده است. سینمای دینی، ابزاری قدرتمند برای مقابله با کلیشه‌ها و سوء تفاهم‌های رایج درباره دین محسوب می‌شود. نباید فراموش کرد که انسان امروزی با حجم انبوهی از پرسش‌های بنیادین وجودی و فلسفی مواجه است که سینما می‌تواند محمل مناسبی برای پاسخ به آن‌ها باشد. چنین نیازهایی ضرورت تبدیل شدن سینمای دینی به یک مساله را تعریف می‌کنند. سینمای دینی، از یک سو بسیار پرچالش است و از سوی دیگر در زمره جذاب‌ترین حوزه‌های مطالعات سینمایی در جهان قرار می‌گیرد.

اصطلاح سینمای دینی، همواره در معرض پرسش‌هایی بنیادین قرار داشته است. آیا سینما می‌تواند ذاتا دینی باشد؟ آیا صرفاً بازتاب موضوع و سوژه‌های دینی، یک فیلم را در دسته آثار دینی قرار می‌دهد؟ یا باید در فرم، روایت و تجربه‌ای که به مخاطب منتقل می‌کند، جلوه‌ای از جهان دینی به چشم آید؟ دست یافتن به مزایای سینمای دینی و حل مسائل آن، نیازمند پاسخ به چنین پرسش‌هایی است.

در ادامه این مطبوعه، مقالاتی می‌خوانید که یک تکاپوی نظری است برای تدقیق این پرسش‌ها و دست یافتن به بخشی از پاسخ‌ها. تلاش کردیم این مفهوم پیچیده و چندلایه را از زوایای مختلف، واکاوی کنیم. از مبانی نظری تا فرآوری معارف دینی در فرم سینمایی، از الزامات زیبایی‌شناختی تا چالش‌های فقهی، و از نگاه‌های تاریخی تا جریان‌های فکری معاصر، هر گفتار قطعه‌ای از پازل سینمای دینی را به



تصویر می‌کشد. یکی از مهم‌ترین چالش‌های موجود در این مسیر، شناخت و درک زمینه‌های نظری سینمای دینی است.

به کمک اساتید دانشگاه سعی کردیم به چالش جدی «سینمای دینی؛ رویکرد یا نظریه؟» پاسخ دهیم. در تکاپوی یافتن پاسخ این پرسش بودیم که آیا سینمای دینی می‌تواند به عنوان یک نظریه مستقل مطرح شود یا صرفاً رویکردی محتوایی است؟

کارشناس بعدی به بررسی نسبت دین و سینما و چالش‌ها و راهکارهای برقراری نسبت میان این دو می‌پردازد. در این گفتار ارتباط میان فرم و محتوای دینی در سینما بررسی و چالش‌های این مسیر تحلیل می‌شود. در نهایت هر دو استاد به این نتیجه می‌رسند که سینمای دینی نمی‌تواند به سطح ظاهری موضوع‌های دینی محدود شود؛ بلکه باید در بطن فرم و روایت خود، تجربه‌ای دینی را برای مخاطب خلق کند.

در گفتارهای بعدی، از این نظریه عبور می‌کنیم و امکان عملیاتی تحقق بروز معارف دینی در قالب سینما را مورد بررسی و واکاوی قرار می‌دهیم. در ادامه فرآیند عملی تبدیل معارف دینی به فرم سینمایی بررسی می‌شود و با تمرکز بر عنوان «تبدیل و فرآوری معارف دینی به فرم سینمایی» به چالش‌های انتقال معانی انتزاعی دینی به زبان سینما پرداختیم و در نهایت راهکار را در توجه به ضرورت پژوهش و خلاقیت پیدا کردیم. البته گاهی با بهره بردن از اصطلاح دراماتورژی می‌توانیم به این پرسش پاسخ دهیم که چگونه می‌توان دین در سینما را دراماتورژی کرد و این امر، چه الزامات و شیوه‌هایی دارد؟ با رویکردی کاربردی، شیوه‌های بازنمایی آموزه‌های دینی در سینما را بررسی کردیم تا به این نتیجه رسیدیم که فرآوری معارف دینی در سینما، نه تنها به شناختی عمیق از دین، بلکه به تسلط بر زبان و تکنیک‌های سینمایی نیز نیاز دارد.



یکی از مهم‌ترین حوزه‌های هنر، توجه به مفهوم زیبایی است. صحبت از سینما



و سینمای دینی بدون توجه به مقوله مهم زیبایی‌شناسی در سینما، امکان‌پذیر نیست. در مجموعه پیش رو، از منظر زیبایی‌شناختی به سینمای دینی پرداختیم و بر اهمیت فرم و زبان سینما در بازنمایی تجربه دینی تاکید کردیم. نورپردازی، موسیقی متن، ریتم و قاب‌بندی، همگی به‌عنوان ابزارهایی قدرتمند برای خلق جهانی دینی معرفی می‌شوند. فرم، نه تنها ابزاری برای انتقال پیام، بلکه بخشی از ماهیت تجربه دینی در سینماست.

و البته می‌دانیم نکته بنیادین دیگری که توجه به آن در سپهر مطالعات سینمای دینی در ایران باید مورد توجه قرار گیرد، بازخوانی نسبت میان فقه و سینماست. سینما، اساساً چه نسبتی با فقه دارد و با چه چالش‌هایی در این حوزه مواجه است؟ فقه چگونه می‌تواند به‌عنوان کمک و یاری‌دهنده‌ای برای سینمای دینی عمل کند؟

در مقاله «فقه و سینما؛ الزامات و چالش‌ها» به بررسی ملاحظات فقهی در مراحل تولید، نظارت و نمایش فیلم‌های دینی می‌پردازیم. این گفتار نشان می‌دهد میان الزامات فقهی و اقتضائات هنری سینما، شکافی وجود دارد که باید به‌دقت مدیریت شود. سینمای دینی، برای تحقق اهداف خود، نیازمند ضوابط روشن و قابل اجرا در حوزه فقه و اخلاق است. موضوع مهم دیگر، نسبت و تعامل میان جریان‌های فکری و فرهنگی موثر در سینمای دینی است. تلاش کردیم به جریان‌های فکری در سینمای دینی و چالش‌ها و فرصت‌های آن توجه و موانع فلسفی و فرهنگی سینمای دینی را بررسی کنیم. این گفتار به نفوذ سکولاریسم و تقابل میان فرم و محتوای دینی اشاره کرده و راهکارهایی برای عبور از این موانع ارائه می‌کند. در این بخش بر ضرورت بازتعریف چارچوب‌های نظری و فرهنگی سینمای دینی تاکید کردیم و به این رهیافت رسیدیم که دست یافتن به سینمای دینی در سپهر فرهنگی و هنری ایران نیازمند مطالعه مسیر پیموده شده و سیاست‌گذاری براساس تجربه گذشته و البته نگاه به آینده است.

در ادامه، سینمای دینی چهار دهه اخیر ایران و روند تکاملی آن را با رویکردی





تحلیلی مورد بررسی قرار دادیم. از مناسک‌گرایی دهه‌های اول تا پرداختن به دغدغه‌های اجتماعی و فردگرایانه در دهه‌های اخیر، این گفتار نقشه‌ای تاریخی از مسیر طی شده ترسیم می‌کند.

در مجموع نگاه تحلیلی به هشت گفتار ارایه شده نشان می‌دهد تحقق سینمای دینی، نیازمند توجه به چند بُعد کلیدی است:

۱. پژوهش‌های بنیادین و عمیق در حوزه فلسفه و سینمای دینی.
۲. تقویت ارتباط میان هنرمندان و متفکران دینی.
۳. توجه به فرم و تکنیک‌های سینمایی به عنوان بخشی از تجربه دینی.
۴. تدوین ضوابط فقهی و اخلاقی شفاف و قابل اجرا.
۵. تربیت نسل جدید فیلم‌سازان آشنا با دین و زبان سینما.
۶. سینمای دینی؛ بستری برای تجربه معنویت.

سینمای دینی تنها در روایت داستان‌های دینی خلاصه نمی‌شود. این سینما باید بستری باشد برای خلق تجربه‌ای معنوی و تأمل‌برانگیز برای مخاطب. در این مسیر، نه تنها محتوا، بلکه فرم و زبان سینما نیز نقش اساسی ایفا می‌کنند. مجموعه هشت گفتار این کتاب، هریک به عنوان قطعه‌ای از پازل سینمای دینی، تصویری روشن و چندوجهی از این مفهوم پیچیده ترسیم می‌کنند. این کتاب که حاصل گفتارهای ارایه شده در نشست‌های پنجمین جشنواره فیلم دینی اشراق است، نه تنها کوشیده به پرسش‌های بنیادی درباره چپستی سینمای دینی پاسخ دهد، بلکه مسیرهایی عملی برای تحقق این سینما در جهان امروز ارایه می‌کند. امید است این اثر بتواند گامی موثر در راستای توسعه گفتمان سینمای دینی و هم‌افزایی میان هنر و معنویت باشد.

مسعود معینی‌پور





السینما الدینیة: من الماهیة إلى کیفیة

مسعود معینی بور

تشیر الأحداث الاجتماعیة فی المجتمعات المختلفة إلى أن السینما من أكثر الوسائل تأثيرًا فی العصر الحالی؛ إنها صناعة تلعب حالیًا دورًا يتجاوز الترفیه أو إنتاج المحتوی. السینما تعید تشکیل رؤية الإنسان للعالم؛ إنها تعرض القیم الثقافیة والروحیة وتعید إنتاجها، وفی النهایة توفر مسارًا للتغییر والتحول فی العالم من حولنا علی المستویات الاجتماعیة والسیاسیة وحتى الاقتصادیة.

فی ظل الظروف التي يُعتبر فیها الدین أحد أهم العوامل المؤثرة علی حیاة الإنسان، لا یمکن تجاهل العلاقة بین الدین والسینما. ألیس من الممكن، بالنظر إلى طبیعة السینما، أن یمکن الفن السابع وسیلة لعرض الحقائق السامیة والتجارب الروحیة للإنسان؟ ألی یمکن أو لا ینبغی أن تكون السینما دینیة؟ أساسًا، لماذا ینبغی أن نتعامل مع السینما الدینیة علی أنها قضیة؟ السینما الدینیة، خلافًا لاعتقاد البعض، لیست محدودة بإیران أو العالم الإسلامی؛ ففی جمیع أنحاء العالم، تُعد المفاهیم الدینیة والمرتبطة بنهایة العالم من أكثر الموضوعات جذابیة لإنتاج الأفلام الضخمة. کل عام، یتم إنتاج أفلام بمیزانیات تصل إلى ملايين الدولارات فی هذا المجال؛ ونظرًا لاهتمام الجمهور بهذه المفاهیم، تحقق هذه الأفلام نجاحًا کبیرًا فی شبک التذاکر.

یعانی العالم المعاصر الیوم من فراغ روحي عمیق، وهنا یتی دور السینما الدینیة





التي يمكنها، من خلال التواصل الفعال مع الجمهور، أن تعالج هذا النقص. في الوقت نفسه، يواجه الدين في عصرنا الحاضر هجمات متكررة ومحاولات تشكيك واسعة النطاق. تُعد السينما الدينية أداة قوية لمواجهة الصور النمطية وسوء الفهم السائد حول الدين. ولا ينبغي أن ننسى أن الإنسان المعاصر يواجه عددًا كبيرًا من الأسئلة الوجودية والفلسفية الأساسية، والتي يمكن أن تكون السينما وسيلة فعالة للإجابة عليها. هذه الاحتياجات تُبرز ضرورة تحول السينما الدينية إلى قضية. السينما الدينية، من جهة، مليئة بالتحديات، ومن جهة أخرى، تعد واحدة من أكثر المجالات إثارة للاهتمام في الدراسات السينمائية العالمية.

مصطلح «السينما الدينية» كان دائمًا موضع تساؤلات جوهرية؛ هل يمكن أن تكون السينما دينية في جوهرها؟ هل يكفي عرض موضوعات وقضايا دينية لتصنيف الفيلم ضمن الأعمال الدينية؟ أم يجب أن تتجلى مظاهر العالم الديني في الشكل، والسرد، والتجربة التي يقدمها الفيلم للجمهور؟ تحقيق فوائد السينما الدينية وحل قضاياها يتطلب الإجابة على مثل هذه الأسئلة.

في هذا المنشور، ستجدون مقالات تمثل محاولة نظرية لتحديد هذه الأسئلة والوصول إلى بعض الإجابات. لقد سعينا إلى تحليل هذا المفهوم المعقد والمتعدد الأبعاد من زوايا مختلفة. من الأسس النظرية إلى تحويل المعارف الدينية إلى شكل سينمائي، ومن المتطلبات الجمالية إلى التحديات الفقهية، ومن الرؤى التاريخية إلى التيارات الفكرية المعاصرة، كل مقالة ترسم قطعة من أحجية السينما الدينية. ويُعد فهم واستيعاب الخلفيات النظرية للسينما الدينية أحد أبرز التحديات في هذا السياق.

بمساعدة أساتذة الجامعة، سعينا إلى مواجهة التحدي الكبير المتمثل في: «السينما الدينية؛ منهج أم نظرية؟». لقد كنا في سعي للإجابة على هذا السؤال: هل يمكن اعتبار السينما الدينية نظرية قائمة بذاتها، أم أنها مجرد منهج يعتمد على المحتوى؟





يتناول الخبير التالي العلاقة بين الدين والسينما، بالإضافة إلى التحديات والحلول الممكنة لإقامة هذه العلاقة. في هذا المقال، يتم دراسة العلاقة بين الشكل والمحتوى الديني في السينما، بالإضافة إلى تحليل التحديات التي تعترض هذا المسار. في النهاية، يتوصل الأستاذان إلى أن السينما الدينية لا يمكن أن تقتصر على الجوانب السطحية للموضوعات الدينية؛ بل يجب أن تخلق تجربة دينية من خلال الشكل والسرد الذي تقدمه للجمهور.

في المقالات اللاحقة، نتجاوز هذه النظرية ونناقش إمكانية تجسيد المعارف الدينية في إطار السينما عملياً. ثم نقوم بدراسة عملية تحويل المعارف الدينية إلى شكل سينمائي، ومع التركيز على موضوع «تحويل وفرز المعارف الدينية إلى شكل سينمائي»، نناقش التحديات المتعلقة بنقل المعاني الدينية المجردة إلى لغة السينما، ونخلص في النهاية إلى أن الحل يكمن في التركيز على البحث والإبداع. في بعض الأحيان، يمكننا استخدام مصطلح «الدراماتورجيا» للإجابة على السؤال: كيف يمكن تحويل الدين في السينما إلى دراماتورجيا، وما هي المتطلبات والآليات اللازمة لذلك؟ من خلال منهج عملي، قمنا بتحليل طرق تمثيل التعاليم الدينية في السينما، ووصلنا إلى استنتاج مفاده أن تحويل وفرز المعارف الدينية في السينما يتطلب ليس فقط فهماً عميقاً للدين، ولكن أيضاً إتقاناً للغة السينمائية وتقنياتها.

يُعتبر الاهتمام بمفهوم الجمال واحداً من أهم جوانب الفن. لا يمكن الحديث عن السينما والسينما الدينية دون التطرق إلى موضوع الجماليات في السينما. في هذا المنشور، قمنا بتحليل السينما الدينية من منظور جمالي، مع التأكيد على أهمية الشكل واللغة السينمائية في تجسيد التجربة الدينية. تُعد الإضاءة، والموسيقى التصويرية، والإيقاع، والتأطير، أدوات فعالة لبناء عالم ديني. الشكل ليس مجرد وسيلة لنقل الرسالة، بل هو جزء لا يتجزأ من طبيعة التجربة الدينية في السينما.

وبالتأكيد، ندرك أن هناك قضية جوهرية أخرى تحتاج إلى اهتمام في إطار





دراسات السينما الدينية في إيران، وهي إعادة قراءة العلاقة بين الفقه والسينما. ما هي طبيعة العلاقة بين السينما والفقه، وما هي التحديات التي تواجهها في هذا السياق؟ كيف يمكن للفقه أن يلعب دورًا مساندًا ومعززًا للسينما الدينية؟

في مقالة «الفقه والسينما؛ المتطلبات والتحديات»، ناقش الاعتبارات الفقهية في مراحل إنتاج ومراقبة وعرض الأفلام الدينية. يوضح هذا المقال أن هناك فجوة بين المتطلبات الفقهية والضرورات الفنية للسينما، والتي تحتاج إلى إدارة دقيقة. لتحقيق أهدافها، تحتاج السينما الدينية إلى معايير واضحة وقابلة للتطبيق في مجال الفقه والأخلاق. الموضوع المهم الآخر هو العلاقة والتفاعل بين التيارات الفكرية والثقافية المؤثرة في السينما الدينية. لقد حاولنا التركيز على التيارات الفكرية في السينما الدينية، وتحدياتها، وفرصها، مع مناقشة العوائق الفلسفية والثقافية التي تواجهها. يشير المقال إلى تأثير العلمانية والتضارب بين الشكل والمحتوى الديني، ويقدم اقتراحات لتجاوز هذه التحديات. في هذا القسم، أكدنا على أهمية إعادة تعريف الأطر النظرية والثقافية للسينما الدينية، وخلصنا إلى أن تحقيق السينما الدينية في الإطار الثقافي والفني لإيران يتطلب دراسة المسار التاريخي ووضع سياسات تبني على الخبرات الماضية، مع النظر إلى المستقبل.

في القسم التالي، قمنا بدراسة السينما الدينية في إيران خلال العقود الأربعة الماضية وتطورها من خلال منهج تحليلي. بدءًا من التركيز على الطقوس في العقود الأولى ووصولاً إلى معالجة القضايا الاجتماعية والفردية في العقود الأخيرة، يرسم هذا المقال صورة تاريخية للمسار الذي سلكته السينما الدينية.

بشكل عام، يُظهر التحليل للمقالات الثمانية أن تحقيق السينما الدينية يتطلب التركيز على عدة أبعاد أساسية:

١. إجراء أبحاث عميقة وجوهرية في فلسفة السينما الدينية.

٢. تعزيز الحوار بين الفنانين والمفكرين الدينيين.





۳. الاهتمام بالشكل والتقنيات السينمائية كجزء من التجربة الدينية.
۴. وضع معايير فقهية وأخلاقية واضحة وقابلة للتنفيذ.
۵. تأهيل جيل جديد من المخرجين المطلعين على الدين وفنون السينما.
۶. السينما الدينية؛ منصة لتجربة الروحانيات.

السينما الدينية لا تنحصر في رواية القصص الدينية فحسب، بل يجب أن تكون منصة لخلق تجربة روحية وتأملية للجمهور. في هذا السياق، لا يقتصر الدور الأساسي على المحتوى فقط، بل يشمل أيضًا الشكل واللغة السينمائية. المقالات الثمانية في هذا الكتاب، كل منها يمثل قطعة من أحجية السينما الدينية، ترسم صورة واضحة ومتعددة الأبعاد لهذا المفهوم المعقد. هذا الكتاب، الذي يضم المحاضرات التي قدمت خلال فعاليات الدورة الخامسة من مهرجان «إشراق» للفلم الديني، لم يكتفِ بالإجابة على الأسئلة الجوهرية حول طبيعة السينما الدينية، بل قدم أيضًا مسارات عملية لتحقيق هذه السينما في عالم اليوم. نأمل أن يكون هذا العمل خطوة فعالة نحو تعزيز قضية السينما الدينية ودمج الفن مع الروحانيات.





ygolodohteMotecnessEmorF:ameniCsuoigileR

Masoud Moeinipour

Social phenomena across diverse societies illustrate that cinema stands as one of the most impactful mediums of the contemporary era—a medium whose role extends far beyond mere entertainment or content creation. Cinema reconstructs human worldviews, exhibits cultural and spiritual values, and reinterprets them, ultimately facilitating transformative change in our surrounding world across social, political, and even economic dimensions.

In a world where religion stands as one of the most significant domains influencing human life, the connection between religion and cinema cannot be overlooked. Considering the essence of cinema, is it not feasible for the seventh art to act as a medium for portraying transcendent truths and spiritual experiences of man? Should cinema not—or can it not—be religious? Fundamentally, why should religious cinema be treated as a subject? Contrary to some people’s beliefs, religious cinema is not confined to Iran or the Islamic world. Worldwide, religious and apocalyptic themes are among the most captivating subjects for high-budget film productions. Every year, films with multimillion-dollar budgets



are produced in this genre, and due to public fascination with such themes, they consistently achieve remarkable box office success.

Today, the modern world suffers from a significant spiritual void, and religious cinema has the potential to bridge this gap by leveraging its connection with the audience. Simultaneously, religion in the contemporary world is confronted with numerous assaults and extensive efforts to sow doubt. Religious cinema serves as a powerful tool for challenging stereotypes and dispelling prevalent misconceptions about religion. We must not overlook that modern humans grapple with an overwhelming array of fundamental existential and philosophical questions, and cinema can be an appropriate platform to address these inquiries. Such imperatives underscore the necessity of elevating religious cinema to a subject of discourse. While religious cinema is highly challenging, it also stands as one of the most fascinating fields within global cinematic studies.

The concept of “religious cinema” has consistently been met with foundational inquiries. Is cinema intrinsically capable of being religious? Does the mere inclusion of religious themes and subjects suffice to categorize a film as a religious work? Or must the form, narrative, and experience conveyed to the audience embody a reflection of the religious world? Achieving the benefits of religious cinema and addressing its challenges necessitates answering these questions.

Within this publication, you will encounter articles that constitute a theoretical endeavor to refine these questions and uncover some answers. We have strived to examine this intricate and multi-faceted concept from diverse perspectives. Ranging





from theoretical foundations to the adaptation of religious knowledge into cinematic forms, from aesthetic imperatives to jurisprudential dilemmas, and from historical viewpoints to modern intellectual trends, each discussion contributes a piece to the mosaic of religious cinema. Among the most critical challenges in this pursuit is the comprehension of the theoretical frameworks that underpin religious cinema.

With the help of university professors, we have endeavored to tackle the significant challenge of “Religious Cinema: Approach or Theory?” Our efforts have focused on determining whether religious cinema can be established as an independent theoretical framework or if it remains solely a content-oriented approach.

The next expert delves into the relationship between religion and cinema, addressing the challenges and strategies for fostering this connection. This discussion investigates the interplay between form and religious content in cinema, while analyzing the obstacles along this path. In the end, both professors agree that religious cinema cannot be confined to the superficial aspects of religious subjects; instead, it should create a religious experience for the audience through its very form and narrative.

In subsequent discussions, we move beyond this theory and investigate the practical feasibility of embodying religious knowledge within the framework of cinema. We, then, delve into the practical process of converting religious knowledge into cinematic form. Focusing on the theme of “Transforming and Refining Religious Knowledge into Cinematic Form,” we tackle the challenges of conveying abstract religious concepts through





the language of cinema. We ultimately identified the solution as prioritizing research and creativity. Sometimes, however, by utilizing the concept of “dramaturgy,” we can address the question of how religion can be dramatized in cinema and what requirements and methods this entails. Adopting a practical approach, we examined the techniques for representing religious teachings in cinema and concluded that the adaptation of religious knowledge into cinematic form demands not only a profound understanding of religion but also mastery of cinematic language and techniques.

Among the most significant realms of art is the consideration of the concept of beauty. It is impossible to discuss cinema and religious cinema without considering the crucial aspect of aesthetics in it. In this collection, we have examined religious cinema through an aesthetic lens, highlighting the significance of form and cinematic language in depicting religious experience. Elements such as lighting, musical scores, rhythm, and framing are all presented as potent instruments for constructing a religious atmosphere. Form is not merely a vehicle for transmitting messages but is an integral part of the religious experience in cinema.

Moreover, we are aware that another fundamental issue demanding focus within the sphere of religious cinema studies in Iran is the re-examination of the connection between Islamic jurisprudence (fiqh) and cinema. Essentially, what is the relationship between cinema and jurisprudence, and what challenges arise in this field? In what ways can jurisprudence function as a facilitator and supporter for religious cinema?

In the article titled “Jurisprudence and Cinema: Requirements





and Challenges,” we explore jurisprudential considerations during the production, supervision, and screening of religious films. This analysis highlights a gap between the demands of Islamic jurisprudence and the artistic imperatives of cinema, necessitating careful management. For religious cinema to fulfill its objectives, it requires clear and actionable standards in the domains of jurisprudence and ethics. Another critical area of focus is the interplay between influential intellectual and cultural movements in religious cinema. We have tried to address the intellectual currents in religious cinema and their associated challenges and opportunities, and to analyze the philosophical and cultural impediments confronting religious cinema. This discussion underscores the influence of secularism and the tension between form and religious content, proposing strategies to overcome these barriers. Within this part, we stress the importance of redefining the theoretical and cultural frameworks of religious cinema, ultimately concluding that the realization of religious cinema within Iran’s cultural and artistic landscape demands an examination of past trajectories, as well as policy formulation based on past experiences and, of course, a forward-looking perspective.

Moving on, we have explored the religious cinema of Iran over the last four decades, focusing on its developmental trajectory with an analytical approach. This discussion charts a historical overview of the journey, from the ritual-centric themes of the early decades to the engagement with social and individualistic issues in more recent years.

In summary, an analytical look at the eight discourses presented demonstrates that the realization of religious cinema requires a focus on several key dimensions:





1. Conducting foundational and profound research in the realms of philosophy and religious cinema.
2. Strengthening the connection between artists and religious thinkers.
3. Paying attention to cinematic form and techniques as components of the religious experience.
4. Establishing clear and implementable jurisprudential and ethical standards.
5. Educating a new generation of filmmakers well-versed in both religion and the language of cinema.
6. Religious cinema as a medium for spiritual experience.

Religious cinema transcends the mere narration of religious tales; it must serve as a platform for crafting spiritual and thought-provoking experiences for its audience. In this endeavor, both content and cinematic form and language play pivotal roles. The eight discourses in this book, each contributing a piece to the puzzle of religious cinema, collectively present a clear and multifaceted portrayal of this intricate concept. This book, derived from the lectures delivered during the 5th Eshragh Religious Film Festival, not only seeks to address fundamental questions about the essence of religious cinema but also offers practical pathways for its realization in the contemporary world. It is hoped that this work will serve as a significant step forward in advancing the discourse on religious cinema and fostering a harmonious integration of art and spirituality.





گام‌هایی برای اندیشه‌ورزی در سینمای دینی

محمدجواد استادی

نسبت میان هنر و دین همواره نسبتی دامنه‌دار، درهم‌تنیده و اثربخش بوده است. دین و هنر دو مؤلفه بنیادین در حوزه فرهنگ و تمدن جامعه انسانی هستند که در تعامل با یکدیگر زمینه تعالی انسان را فراهم می‌آورند. مروری بر تاریخ بشر نشان می‌دهد که مهم‌ترین کارکردهای تاریخی هنر در خدمت دین و اهداف آن بودن است. تجلی زیبایی‌شناختی آموزه‌ها و معارف بلند دینی در پرگار هنر محقق می‌شود. از این روی نهادهای وابسته به دین همواره زمینه توسعه و ارتقای هنر را فراهم آورده‌اند تا بدان جا که می‌توان مدعی بود که امروز وضعیت توسعه‌یافته هنر و قوام آن به شدت وابسته به حمایت تاریخی نهادهای دینی بوده است. البته باید به این نکته توجه داشت که در طول زمان و با دگرگونی جامعه انسانی و توسعه فناوریانه این رابطه با چالش‌هایی نیز مواجه شده است؛ اما در هر حال این رابطه پیچیده، چندلایه و البته پویا و فعال است. دین حتی در عصر کنونی و با وجود شکل گرفتن هنرهای جدید یک منبع الهام و جهت‌بخش مؤثر بوده و البته همین هنرهای جدید به جلوه‌گری زیبایی‌های درونی دین کمک کرده‌اند.





در میان هنرهایی که می‌شناسیم، سینما را می‌توان جامع‌ترین هنر معاصر دانست که از جنبه‌های زیبایی‌شناختی، رسانه‌ای، جذابیت، اقتصادی و روایتگری بر مخاطب بیشترین تأثیر را می‌گذارد. آشکارا، هنر سینما از زمان پیدایش خود با دین، ارتباطی پرفرازونشیب داشته است. این نسبت یکی از مسائل جدی مورد توجه سیاست‌گذاران، پژوهشگران، کارگزاران فرهنگی و البته هنرمندان سینما بوده است که به فراخور نوع فعالیت ایشان در قالب آثار پژوهشی، آثار و تولیدات سینمایی، قوانین و مقررات و یا سیاست‌نامه‌هایی ظهور و بروز یافته است. چنان‌چه نسبت میان دین و هنر پیچیده و چندلایه است، نسبت میان سینما و هنر نیز پیچیده‌تر و مسائل آن نیز ژرف‌تر خواهد بود. بهره بردن سینما از مجموعه‌ای از هنرها، نسبت آن با فناوری، اجتماعی بودن و فراگیری‌اش و مسائلی از این دست متغیرهای بیشتر و بغرنج‌تری را در مسیر تعامل دین و سینما فراهم می‌آورد که کنشگری در این عرصه را به تبع مشکل‌تر خواهد نمود.

در رابطه میان دین و سینما، یکی از اصطلاحات مورد توجه و پرکاربرد «سینمای دینی» است. به‌طور کلی سینمایی که زمینه بازنمایی مفاهیم دینی و معنوی را به زبان سینما فراهم می‌آورد با این حال این اصطلاح همواره با چالش‌های متعدد مواجه بوده و پیرامون آن اصطلاحات و نگره‌های مختلف دیگری نیز شکل گرفته است.

پس از انقلاب اسلامی با رویکرد تمدنی جمهوری اسلامی ایران و با توجه به نگاه بنیادین و جدی رهبر فرزانه انقلاب اسلامی به هنر، تعامل دین و سینما جهت و سرعتی ویژه یافت. حضور فیلم‌سازانی که در جست‌وجوی پرداخت و توسعه امر قدسی و معنوی با زبان سینما بودند فزونی یافت. مضامین و درون‌مایه‌های برگرفته از آموزه‌های دینی و اسلامی، وزنی ویژه در آثار سینمایی در دهه‌های گوناگون پس از پیروزی انقلاب اسلامی یافت. به تبع آن مباحث پیرامون چگونگی نمایش معارف دینی و حدود آن نیز، به یکی از مسائل مهم در سپهر اندیشه فرهنگی جمهوری اسلامی بدل شد.





نهادهای سیاست‌گذار و متولی توسعه بنیادهای دینی نیز در ساحت‌های گوناگون به مسئله «سینمای دینی» اهتمام ورزیده‌اند. دفتر تبلیغات اسلامی حوزه علمیه قم کلان‌نهادی است که کنش‌های خویش را برمدار ترویج معارف اسلامی، تبلیغ دین و پاسخگویی به نیازهای روز فرهنگی و دینی کشور قرار داده است. این نهاد در این مسیر و جهت برقراری نسبت دین با حوزه‌ها و مسائل روزآمد، کنش‌ورزی‌هایی را در حوزه‌های تبلیغ، آموزش و پژوهش تعریف نموده است. مسئله محوری، رویکردی است که این مجموعه در بازه پانزده سال گذشته، کانون فعالیت‌های خویش قرار داده و کوشیده است در مدار مسئله محوری به نیازهای جامعه معاصر ایران پاسخ داده و ارتباط عمیق و کاربردی میان سنت دینی و عرصه‌های نوپدید فراهم آورد.

ازاین‌روی می‌توان مدعی بود که این مجموعه نخستین و مهم‌ترین نهاد حوزوی کشور است که به مقوله هنر در ابعاد گوناگون آن توجه نموده است. توسعه عرصه‌های پژوهشی و مطالعاتی درزمینه هنر دینی، آموزش طلاب و علاقه‌مندان به هنر دینی و تمرکز بر تولید آثار هنری و ادبی در چارچوب مأموریت‌های این مجموعه، کلان‌اقدام‌هایی است که در سالیان گذشته موردتوجه قرار گرفته است. ازجمله این عرصه‌ها می‌توان به توجه به عرصه سینما در برنامه‌های این مجموعه اشاره نمود که از دهه هفتاد هجری خورشیدی با همکاری حوزه هنری انقلاب اسلامی آغاز شد. طرح پرسش‌هایی درباره سینمای دینی، ارتقای سواد سینمایی طلاب، تربیت نسل‌هایی از طلاب علوم دینی در حوزه‌های گوناگون سینما، تولید محتوا در جهت تقویت سینمای ایران و مسائلی ازاین‌دست ازجمله اقدامات قابل توجه دفتر تبلیغات اسلامی در سالیان گذشته است.



یکی از اقدامات مهم در این راستا برگزاری رویدادهایی متنوع جهت شناسایی استعدادها و جهت‌بخشی به کنش هنرمندان در حوزه‌های علمیه و البته فضای



عمومی کشور است. جشنواره فیلم دینی اشراق تجربه‌ای است که در سالیان گذشته با تمرکز بر فیلم‌سازان حوزوی آغاز شد و به مرور توسعه یافت و اکنون شاید بتوان گفت به مهم‌ترین جشنواره‌های سینمای دینی در کشور بدل شده است.

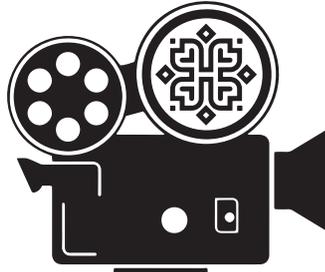
پنجمین دوره جشنواره فیلم دینی اشراق در حالی برگزار شد که در این دوره توجه به عرصه‌های نظری و گفتمانی بیش از پیش مورد توجه قرار گرفت. اضافه شدن بخش‌های متنوع از جمله حوزه پژوهش در سینمای دینی در راستای رویکرد توسعه نظری سینمای دینی اتفاق افتاد. یکی دیگر از اقدامات در این خصوص برگزاری نشست‌های متنوع پژوهشی و تخصصی با حضور اندیشمندان حوزه سینمای دینی در حاشیه این رویداد بود. آنچه اکنون پیش روی شماست مجموعه بخشی از نشست‌های برگزار شده در این رویداد است که در قالب گفتارهایی گردآمده و در یک هندسه محتوایی طبقه‌بندی گردیده است.

امید است این مجموعه روزنه‌ای باشد در راستای دست‌یابی به معنای سینمای دینی.

محمدجواد استادی

دبیر علمی پنجمین جشنواره فیلم دینی اشراق



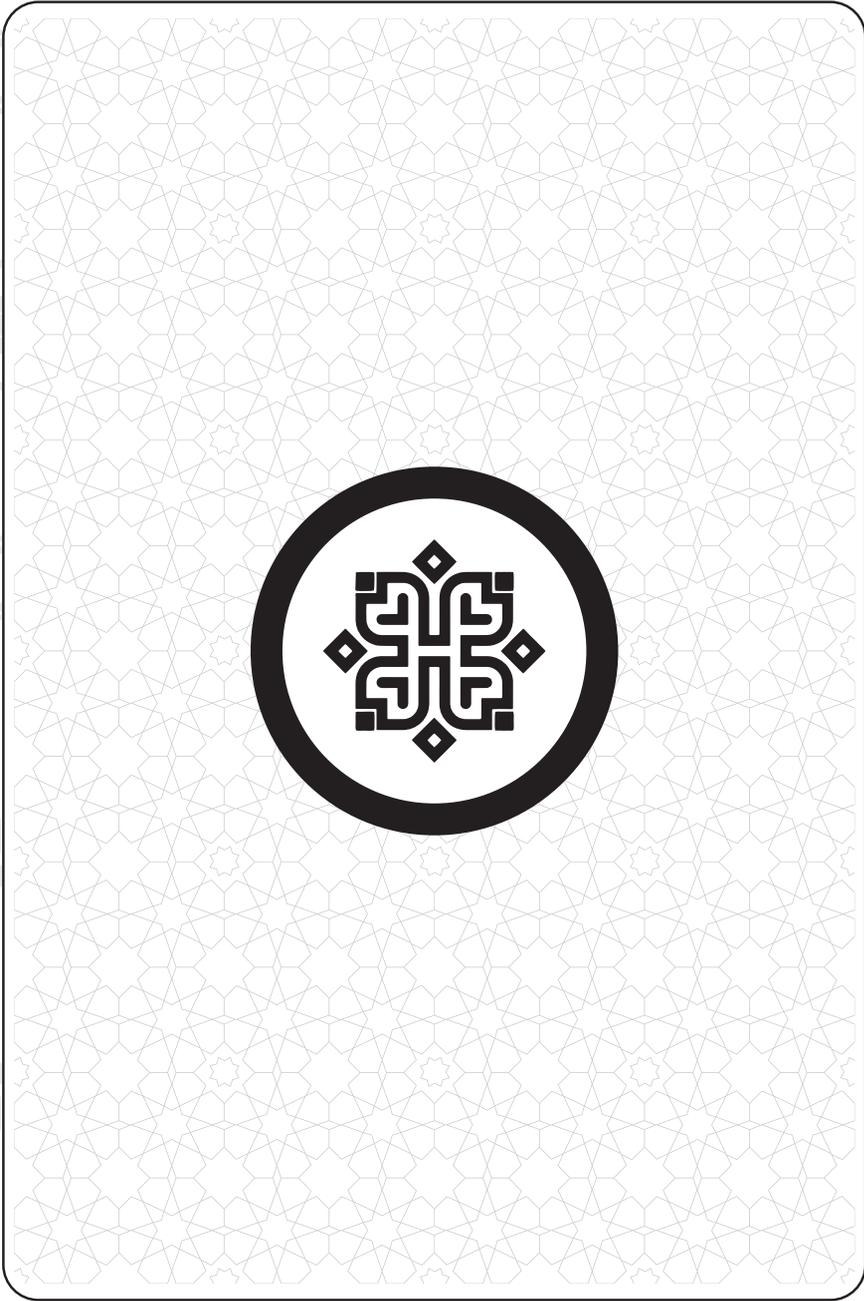
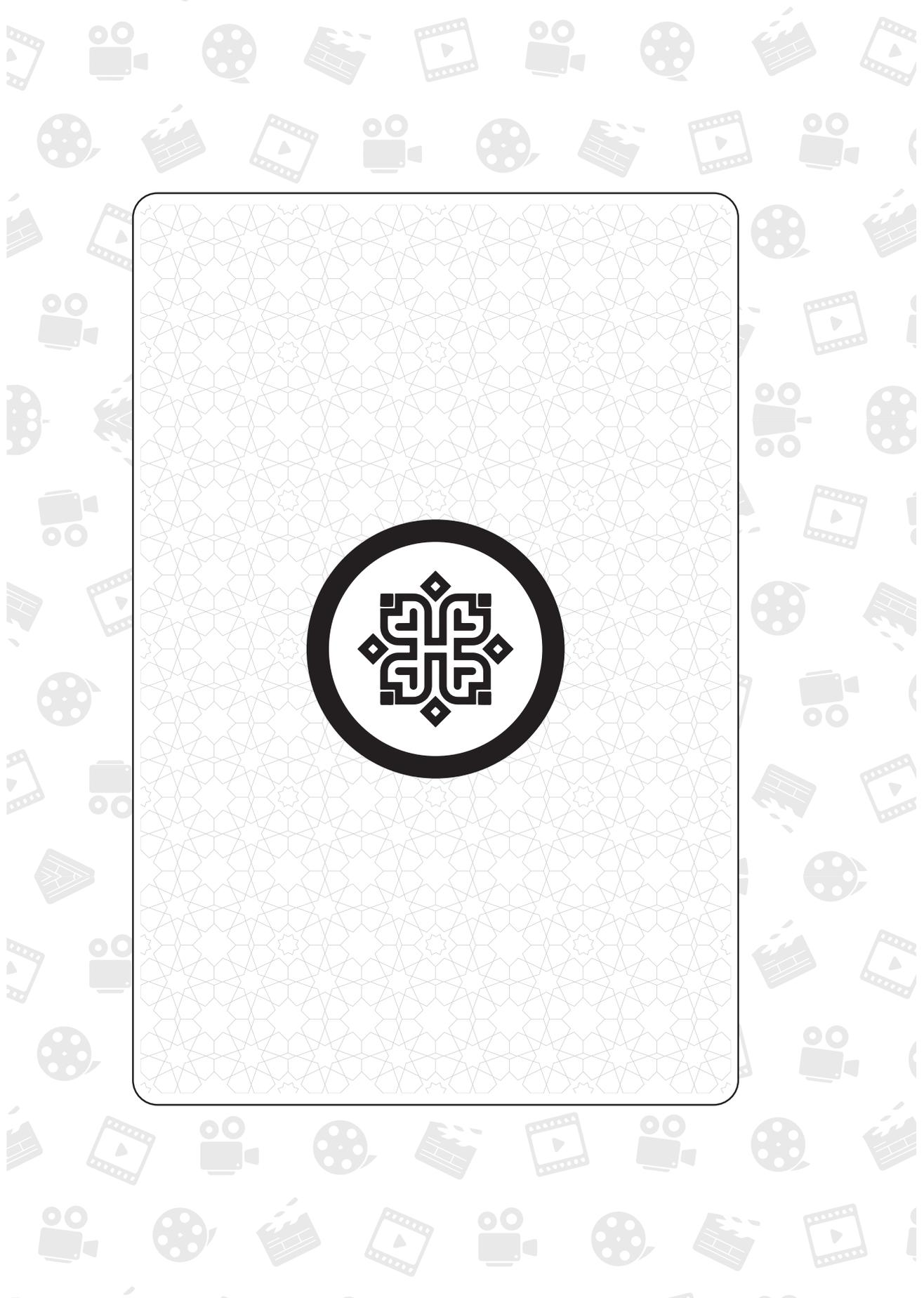


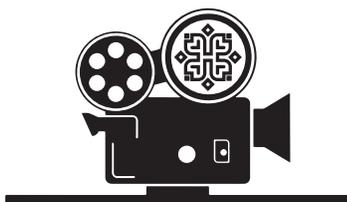
فصل اول: مباحث نظری و فلسفی

گفتارهای تخصصی پنجمین جشنواره بین‌المللی فیلم دینی اشراق

گفتار دکتر سید محسن هاشمی

گفتار دکتر علی اصغر فهیمی‌فر





سینمای دینی، رویکرد یا نظریه؟

بازخوانی چیستی و امکان‌پذیری سینمای دینی

سید محسن هاشمی

عضو هیئت علمی دانشگاه هنر ایران

«مقدمه‌ای بر مفهوم سینمای دینی»

آیا سینمای دینی، رویکرد است یا نظریه؟ اصلاً آیا رسانه می‌تواند دینی باشد؟ آیا از تریبون و منبر، به عنوان یک امکان رسانه‌ای، نمی‌شود محتوای غیردینی مطرح کرد؟ معنای رسانه دینی چیست و امکان رسانه دینی چیست؟ چه نمونه‌هایی برای رسانه دینی می‌شود مثال زد؟ در کتاب معرفت‌شناسی سینمای دینی تا حدی به این موضوعات پرداخته شده است.

«سینما، ابزار دینی یا ذاتاً سکولار؟»

مرحوم شهید آوینی می‌فرمودند سینما ذاتاً سکولار است، نه رحمانی. بسیاری از ایراداتی را هم که به بحث امکان وجود سینمای دینی وارد می‌شود، شاید بتوان با





بحث حکمت هنر پاسخ داد و لازم نیست استدلالاتی از حوزه رسانه برایش مطرح کنیم. شاید با همین حکمت هنر دینی که می‌تواند هنر مسیحی باشد، می‌تواند هنر بودایی باشد، می‌تواند هنر اسلامی باشد، بشود راجع به آن صحبت کرد. گرچه بعضی‌ها معتقدند پسوند دینی را برای هر چیزی گذاشتن، چندان درست نیست که این هم جای طرح بحث دارد که آیا می‌توانیم چیزی به نام «هنر دینی» داشته باشیم یا به قول بعضی از متفکران باید بگوییم هنر مسیحیان، نه هنر مسیحی، یا مثلاً بگوییم هنر مسلمانان، نه هنر اسلامی. این یک بحث عام است که می‌توان طرحش کرد. یکی از مطالبی که در دو فصل اول این کتاب مطرح شده، این است که انحصار رویکردهای دین‌پژوهی را نفی کردیم؛ یعنی این‌طور نیست که کسی به لحاظ پژوهشگر اجازه ورود به حوزه دین را نداشته باشد. کسی که اهل فیزیک نیست، اگر در حوزه فیزیک کار کند، آیا ایرادی بر او وارد است یا نتیجه کار نشان خواهد داد که این کار با چارچوب پارادایمی فیزیک سازگار هست یا نه؟ در مورد دین هم چنین نظری وجود دارد.

«زبان دین در سینما؛ امکان یا توهم؟»

بحث دوم، اثبات امکان زبان دین است که ما چیزی به نام زبان دین داریم. بحث دیگر در حوزه سینمای دینی، این است که آیا سینمای دینی می‌تواند مبتنی بر عقلانیت باشد یا حتماً باید درباره امور اشرافی و شهودی و هیجانی و عاطفی باشد.

«تجربه دینی؛ در فیلم یا در مخاطب؟»

بحث دیگر، بحث تجربه هنر دینی است؛ آیا واقعاً دین نزد مخاطب است و او استنباط دینی از فیلم می‌کند یا اینکه در خود فیلم نهفته است؟ مبحث دیگری که مطرح کردیم، اثبات وجود چیزی به نام معرفت دینی است؛ یعنی یک شناخت





دینی داریم و می‌شود اثبات کرد که این شناخت دینی را کم‌وبیش می‌توانیم داشته باشیم. آیا می‌شود عناصری را با عنوان ذاتی سینمای دینی برشمرد؟ مثلاً تیتراژ را با کدام خط بنویسیم، دینی‌تر است یا آیا اگر این مجموعه رنگ‌ها را استفاده کنیم، سینمای ما دینی‌تر می‌شود؟ مثلاً آیا پلان‌های طولانی بر سینمای دینی‌تر دلالت می‌کنند؟ آیا حرکت‌های آرام‌تر دوربین به نسبت حرکت‌های تند، دینی‌تر است؟ با طرح این پرسش‌هاست که ویژگی‌های سینمای دینی، در مواجهه با سینما، مطرح می‌شود.

«تمایز سینمای معناگرا و سینمای دینی»

یک سری تعریف مفاهیم پایه هم داریم؛ مثل «سینمای معناگرا» که تقریباً از اواخر دهه ۶۰ و اوایل دهه ۷۰ در ایران بر سر زبان‌ها افتاد و بیشتر هم بر اساس ترجمه‌های آثار صاحب‌نظرانی مثل برایانت یا مایکل پرد بود که بحث سینمای معناگرا را مطرح کردند. اگر عام را سینمای معناگرا بگیریم، به صورت خاص سینمای دینی را درآوردند و بعد به صورت اخص سینمای اشراقی پیدا کردیم. همیشه این سؤال وجود داشته است که چرا فلان کارگردان را کارگردان فیلم‌های دینی می‌دانیم و فلان کارگردان را نه. چرا فلان فیلم‌ها را می‌گوییم فیلم‌هایی‌اند که رویکرد دینی دارند و فلان فیلم‌ها نه. به زبان علل اربعه ارسطویی اگر بخواهم صحبت کنم، آیا علت مادی وجود دارد که ما به آن، سینمای دینی می‌گوییم؟ آیا علت فاعلی وجود دارد؟ یعنی سازنده خاصی باید فیلم دینی بسازد؟ مثلاً اگر یکی روحانی فیلم بسازد، می‌شود فیلم دینی؟ آیا علت صوری دارد؟ مثلاً به علت وجود یک سری نکات فرمال در سینما به آن سینمای دینی می‌گوییم؟ یا علت غایی دارد؟ مثلاً اینکه بشارت‌دهنده باشد، انداز دهنده باشد، هدایتگر باشد، آرام‌بخش باشد، اخلاق‌گرا باشد. دکتر اسفندیاری قائل است که گوناگونی وجود دارد و نمی‌شود ویژگی‌هایی را که منجر به سینمای دینی می‌شود، احصا کرد. یک سری از بزرگان و صاحب‌نظران





و نظریه پردازان سینما تمایز هنر را با غیر هنر در دغدغه میرایی بشر جستجو کردند. مثلاً آندره بازن می گوید سینما و عکاسی، نوعی مومیایی کردن است برای حفظ؛ همان طور که در مصر باستان جسد را مومیایی می کردند، ما در هنر همین کار را می کنیم تا مضمون یا فرمی را حفظ کنیم. در این کتاب به یک سری تلقی ها از دین پرداخته ایم که شاید تعبیر نابجا درباره آن ها درست تر باشد؛ یک سری تلقی ها از دین هست که کامل نیست یا نوعی جابه جایی در آن هست؛ مثلاً «دین نهادی اجتماعی است» که اگر فقط از این منظر به دین نگاه کنیم، یک سری گرفتاری ها دارد؛ یا «دین رابطه شخصی است» این ها هم در سینما قابل ردیابی است؛ یا «دین مجموعه ای از باورهای آزموده و نیازموده است» مثل سکه انداختن روی جنازه که یک باور سنتی است یا اسفند دود کردن؛ این ها به لحاظ علمی اثبات کردنی نیست، ولی تلقی دینی از آن هست. در بین نظریه های متفکران، مثلاً بریانت به صراحت می گوید دوران دین های آسمانی گذشته است و دوران دین های اجتماعی مثل سینما شروع شده است. به قول بوردول، در دهه هشتاد، سالانه شانزده میلیارد بلیت سینما در دنیا به فروش رفته و این، صرف نظر از شبکه های کابلی و فیلم های ویدئویی بوده است (آن زمان، هنوز سی دی نیامده بود). خرید این بلیت ها فقط جنبه سرگرمی آن نیست و شاید صرفاً بحث هنر هم نباشد؛ بلکه می شود گفت که ستارگان سینما همان کارکردی را دارند که اسطوره ها، کهن الگوها، قهرمانان و سلبریتی ها در گذشته برای مردم داشتند.

«برداشت دینی از سینما؛ نقش مخاطب در دینی بودن فیلم»

پل شریدر می گوید ما سینمای دینی نداریم؛ ما وضعیت دینی داریم. او در واقع می گوید که سینمای دینی چیزی جز برداشت دینی نیست. ما وضعیتمان را با یک وضعیت دینی تطبیق می دهیم؛ مثلاً در مواجهاتمان در فیلم ها به اصلی مثل پایمردی می رسیم که ممکن است نه به حضرت سیدالشهدا مربوط باشد و نه به





دین؛ بلکه نوعی ایستادگی و حریت و آزادگی را جستجو و به‌عنوان امر دینی از این فیلم «برداشت» می‌کنیم؛ مثلاً فیلم HIGH noon (صلوات ظهر، سر ظهر) که کارگردانش، فرد زینه‌مان، فیلم‌ساز دینی نیست، ولی از مقاومت کلانتر مستعفی در برابر شهری که او را تنها گذاشته و پایمردی این آدم در مقابل همه دلایلی که به او می‌گویند فرار کند، ولی او فرار نمی‌کند، می‌تواند برداشت دینی شود. به‌هرحال سینمای دینی را می‌شود از طریق مضمون و تم جستجو کرد؛ می‌توان از طریق طرح و پلات که منطق دینی بر آن حاکم است یا نه جستجو کرد؛ یا بر اساس داستان و بر اساس تجربه دینی. بنده بعد از نگارش این کتاب و بحث‌ها و طرح‌هایی که در طول این تقریباً ۳۹ سالی که با سینما سروکار داشتم، درنهایت، به این دو بیت رسیدم که اولی از مولاناست که می‌گوید:

«پیش آن چشمی که باز و رهبر است

هر گلی می‌راکلی می‌در بر است»

چشم ماست که می‌تواند در جستجوی آن انسان خلیفه‌الله بگردد؛ و بیت دیگر از مرحوم حاج ملاهادی سبزواری است که می‌گوید:

«موسی نیست که دعوی ان الحق شنود

ورنه این زمزمه اندر شجری نیست که نیست»

موسی که باشیم، درخت شعله‌ور هم برای ما می‌گوید انی انا الله. این موسی بودن ماست که این را پیدا می‌کند.

پرسشگر: ما در بقیه مظاهر تکنولوژی هم همین داستان دوگانه رویکرد یا نظریه را داریم؛ مثلاً در بحث اقتصاد اگر ورود پیدا کنیم، باز با این دوگانه مواجه می‌شویم با تنوع نظریاتی که وجود دارد؛ در بقیه‌اش هم همین‌طور است. نمونه بارزش در حوزه‌های فنی، مثلاً این است که ما سلاح کشتار جمعی می‌خواهیم یا نمی‌خواهیم.





همه جا این تضاد بین مبانی ما و مبانی که آن تکنولوژی بر اساس آن شکل گرفته و آن انسان و دنیایی که می‌خواهد رقم بزند، وجود دارد. در دهه‌های ۷۰ و ۸۰ تقریباً رویکرد این بود که ما می‌توانیم از این ابزار، دینی هم استفاده کنیم یا در خدمت دین استفاده‌اش کنیم؛ یعنی می‌توانیم جنبه‌های خوب این ابزار را نگه داریم و بدهاش را دور بریزیم و بر اساس مطامع خودمان، استفاده کنیم؛ اما تقریباً از دهه ۸۰ مشخص شد که این اژدها به سادگی رام نمی‌شود و ممکن است خودمان را بلعد. به نظر در این دوگانه باید تغییری بدهیم؛ به این صورت که آیا برای دستگاه دینی، اساساً تکنولوژی و ابزار و رویکردهایش قابل هضم هست و دین می‌تواند بر اساس معرفت‌شناسی خودش، چنین ابزاری را تولید کند؟ اصلاً خودش ظرفیت این تولید را دارد یا نه؟ این یک مسئله است. مسئله دوم این است که ما با این گنجینه‌ای که در اختیار داریم، با اقتضائات امروز می‌خواهیم چکار کنیم؟ شاید شهید آوینی هم به دنبال همین بوده است. به هر حال بشر امروز مبتلا به مدرنیته و سینما و صنعت آن است و امروزه که مبتلا به شبکه‌های اجتماعی هم شده. با این می‌خواهیم چکار کنیم؟ به نظر ما دارد که به این موضوع پرداخته شود.

هاشمی: ما که نمی‌خواهیم تجویزی بگوییم سینما مثلاً باید چنین باشد؛ ما بیشتر می‌گوییم این چنین هست؛ اینکه باید چگونه باشد، دیگر کار ما نیست و در حوزه ایدئولوژی می‌آید. ما در زمینه هستی‌شناسی و جهان‌بینی داریم بحث می‌کنیم که سینما این است و در آن، همه نوع محصولی ساخته می‌شود؛ از شنیع‌ترین وسایل می‌تواند در آن باشد تا هادی‌ترین وسایل. واقعاً فیلم‌هایی هست که به علت ترویجی که در حوزه معنویت می‌کند، جهان سر تعظیم در مقابل آن فرومی‌آورد. یکی از بحث‌های دین، بحث معناست و ما دین را منحصر نمی‌کنیم به بحث فقه. هر سینمایی که بتواند معنویت را در بشریت تعالی و رشد بدهد و متذکر شود، برای ما مهم است؛ ولی آنچه به ما کمک می‌کند که برای سینما تکلیف معین





نکنیم، این است که به شیوه تبلیغاتی حضرت پیامبر صلوات الله علیه نگاه کنیم که فرمود: الشریعة اقوالی و الطریقة افعالی الحقیقه احوالی و الحقیقه احوالی؛ شریعت، قول‌های من است و فعل‌های من، طریقی و راه است؛ اینکه من در فلان موقعیت چه کردم، نه اینکه چه گفتم (مثل آن داستان مشهور که پیرزن یهودی، بر سر پیامبر خاکستر می‌ریزد و ایشان حالش را می‌پرسد) و الحقیقه احوالی؛ ما نمی‌دانیم در درون پیامبر چه می‌گذرد، ولی حالات او را می‌بینیم و سخنان او را می‌شنویم. به قولی:

دوش چه خورده‌ای بگو ای بت همچون شکر

تا همه عمر بعد از این روز و شبان از آن خورم

مردم سیره نبی را نمی‌خواندند تا مسلمان شوند؛ حتی قرآن را نمی‌خواندند که مسلمان بشوند؛ بلکه پیامبر را می‌دیدند و مسلمان می‌شدند.

«تأثیر کارگردان در دینی شدن فیلم»

پس نوع زیست این آدم (مثلاً فیلم ساز)، مهم است؛ اینکه خودش چگونه زندگی می‌کند؛ او که به من می‌گوید مثلاً اخلاق‌گرا باش، آیا خودش هست؟ این وجه مهمی در سینمای دینی است که در خود آن فیلم ساز چقدر این اتفاق دینی افتاده است. خودش چقدر به آنچه می‌گوید، عمل می‌کند.

پرسشگر: با در نظر داشتن سینما به عنوان یک ابزار و رسانه تأثیرگذار در حوزه فرهنگی و همچنین جهت‌دهنده به افکار عمومی، با توجه به اینکه دانشگاه، نیرو تربیت می‌کند و بعضاً نیرو می‌خواهد جامعه را از طریق رسانه تربیت کند، تربیت این نیروها در کدام جهت باید باشد؟ اگر سینما را با نگاه دینی بخواهیم بسازیم، آیا باید دین را از آسمان به پایین بیاوریم و زمینی‌اش کنیم که قابل لمس باشد؟ آیا کدواژه‌هایی تعریف بشود مثل همان رفتاری که فرمودید در سیره پیامبر بوده است؟





الآن با این خروجی جشنواره اشراق و امثال آن یا دانشگاه به عنوان محوری که مدیریت می‌کند و به افکار جهت می‌دهد، باید چه راهکاری ببینیم؟ مثلاً علائم راهنمایی و رانندگی را با حساب عقلانیت، برای این رعایت می‌کنیم که به سلامت از این جاده زندگی عبور کنیم. دین چقدر باید ملموس باشد در رفتار که باید‌ها و نباید‌هایش، ما را از زندگی این جهانی عبور بدهد و به سلامت ما را به مقصد برساند؟ تحقق این نگاه با رویکرد هنر سکولار، چقدر دینی و زمینی می‌تواند باشد و کجا این باید برنامه‌ریزی شود؟ یک جای آن دانشگاه است؛ این رویکرد به چه شکلی است؟

هاشمی: در سخن پیشوایان دین داریم که کسی که کارش را می‌سنجد و به انتها می‌رساند و تکمیل می‌کند، یک عمل دینی انجام داده است. بنا باشد، دیوارش را باید تراز بچیند؛ پزشک باشد، باید بیمارش را خوب درمان کند؛ معلم باشد، باید درست درس بدهد. لازم نیست که در ماورا دنبال دین بگردیم. اتفاقاً خود قرآن و کلام وحی به ما الگوی جالبی می‌دهد؛ می‌گوید نگاه کنید به هستی، به طبیعت، به شتر، به مورچه، به زنبور عسل... در کتاب‌ها دنبال خدا نگردید؛ در طبیعت به دنبالش بگردید. طبیعت بهترین کتاب خداشناسی است و به زانو درمی‌آورد و هرچقدر بیشتر علم طبیعت شناسی داشته باشد، بیشتر به زانو درمی‌آورد. قرآن وقتی می‌خواهد بگوید که انسان و سرگذشت و سرنوشتش چگونه رقم می‌خورد، می‌گوید نگاه کنید به تاریخ. پس هم فیلم‌های مستند حیات وحش و نجوم می‌تواند سینمای دینی تلقی بشود و هم فیلم‌هایی که بازگویی تاریخ می‌کند. مثلاً می‌گوید ببینید چگونه ابرهه به مکه حمله کرد و چگونه خداوند، او را سر جایش نشاناد؛ بنابراین کار خاصی نباید انجام بدهید؛ شما فیلم عقلانی بسازید، خودبه‌خود دینی است؛ برچسب حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی هم نمی‌خواهد. فیلم عقلانی، دینی است. نیازی به کار دیگری نیست. خود این برچسب، شما را در مظان اتهام قرار می‌دهد.





پرسشگر: اینجا کلیدواژه دین که می‌آید، انگار یک چیزی هست برای افراد خاص؛ درحالی که برای زیستن انسان است. تلقی عقل با دین یکی است. دین جزء لاینفک زندگی ماست و لذا باید دست‌یافتنی باشد؛ ولی ما وقتی می‌خواهیم آن را در هنر بیاوریم، ماورایی‌اش می‌کنیم.

هاشمی: کاملاً درست است. اگر شما، به تعبیر مرحوم علامه جعفری، حیات معقول را فراهم کنید، خواه‌ناخواه دینی هستید. فیلم «ویولن زن روی بام» (Fiddler on the roof)، ساخته نورمن جويسون، در مورد یک خانواده یهودی متشرع سنت‌گراست که پدر خانواده دغدغه دارد چگونه این شریعت و دین را حفظ کند. این فیلم به شدت دینی است؛ ولی به شدت هم سرگرم‌کننده است؛ چون موزیکال است و اصلاً چیز عجیبی در تاریخ سینما به وجود آورد و موجی از مقالات را ایجاد کرد. فیلم سه ساعت داستان یهودی‌های ساکن روسیه و اینکه چگونه مجبور به مهاجرت از روسیه و ترک سرزمینشان می‌شوند، یعنی داستان یهودی سرگردان را بازسازی سینمایی می‌کند. می‌شود گفت این فیلم دینی است؟ اگر ما مثلاً فیلم‌هایی با موضوع کشمکش‌های مسلمانان و غیرمسلمانان داشته باشیم، فیلم ما دینی است؟ آن چیست که سینمای دینی نامیده می‌شود؟ به نظرم می‌رسد که همه مفاهیم متعالی که بشریت صرف‌نظر از دینش به آن‌ها احترام می‌گذارد و پایبند است و به‌عنوان ارزش به آن‌ها نگاه می‌کند، می‌تواند سینمای دینی تلقی شود. گرچه شعار دینی نمی‌دهد و سرمایه‌گذارش یک نهاد دینی نیست، فیلم دینی است. فیلم با توجه به کارکردش، می‌تواند دینی باشد. من به کارکرد آن نگاه می‌کنم. اگر وقتی من از سینما بیرون می‌آیم، انسان بهتری شده باشم، این سینما کارکرد دینی دارد و اگر انسان بهتری نشده باشم، فیلم کارکرد دینی نداشته. چون مهم‌ترین کارکردش این است که ارتقا بدهد و در سینمای دینی، درباره استعلا و تعالی بخش بودن صحبت می‌کنیم.



**«سینمای دینی؛ ابزاری برای تعالی یا صرفاً رسانه‌ای فرهنگی؟»**

هر فیلمی که تعالی بخش باشد، چه انیمیشن کودک باشد، چه فیلم مستند حیات وحش باشد، چه مسابقه فوتبال باشد، دینی است. هرچقدر بیشتر تعالی بدهد، دینی تر است و هرچقدر ما را از جایگاه انسانی مان تنزل بدهد و از کرامت انسانی دور کند، غیردینی تر است. به همین سادگی! اصلاً نیازی به این تفکیک نیست.

پرسشگر: درباره اینکه گفتید خود فیلم ساز باید متشرع یا متخلق باشد....

هاشمی: بله ولی گاهی یک آدم غیر متشرع و غیرمخلق به اخلاق اسلامی، یک فیلم اسلامی ساخته؛ کما اینکه برعکس آن هم بوده است؛ یعنی کسی که می خواسته فیلم دینی بسازد، ولی ضد دین ساخته؛ به قول معروف: «اگر تو قرآن بدین نمد خوانی، ببری رونق مسلمانی!»

«ملاک‌های سنجش دینی بودن فیلم»

پرسشگر: چندین نشست حول محور همین بحث که «سینمای دینی؛ آری یا خیر؟» برگزار شده و بعضی اساتید قویاً می گویند سینمای دینی داریم و بعضی هم قویاً می گویند نداریم! برخی هم مثل دکتر اسفندیاری قائل به گوناگونی هستند. به نظر من این گوناگونی را نمی شود احصا کرد و حد یقف ندارد؛ به جایی ختم نمی شود. شما می گوئید فیلمی که تعالی بخش باشد و باعث رشد شود، فیلم دینی است، ولو هالیوود بسازد. این را نمی شود نقد کرد؛ خیلی از فیلم‌ها که در سینمای ما ساخته شود، دینی نیست؛ ولو داخل مسجد هم باشد؛ ولو نقش اصلی هم طلبه باشد. بعد فیلمی مثلاً در هالیوود ساخته شده است و در انتها با برداشت ذهنی من مسلمان، این است که این خوب است یا این بد است. ما می خواهیم از این جلسات، به یک تعریفی برسیم و اساتید معیار بدهند که مثلاً اگر این چهار آیتم





را داشت، شاید بشود دینی؛ مهم هم نیست فیلم را آن یهودی در فلان جا ساخته است یا در تهران و قم ساخته شده است. ما بیشتر به دنبال ملاک هستیم. شما بحث گوناگونی که شد، گفتید که نمی شود احصا کرد. این چطوری می شود؟

هاشمی: نگاه ما خیلی می تواند کمک کند؛ یعنی مسلمان با آن معنایی که ما از مسلمان داریم، وقتی فیلمی را می بیند، استنباط مسلمانی خواهد داشت؛ مثلاً در فیلمی به نام گیلانه، داستان مادر یک جانبازی است که سال ها پیش پسرش در جنگ، فلج شده و حالا او مانده است و پرستاری کردن از این فلج نخاعی؛ مادر، قربان صدقه او می رود و مثل پروانه دورش می چرخد. من اگر این صحنه ها را در فیلمی ببینم که تولید ایران نباشد، مشکلی ندارم؛ اما اگر دغدغه من به عنوان مسلمان این باشد که مثلاً این خانم معتمدآریا که آقای بهرام رادان را در نقش پسرش بغل می کند، با هم محرم نیستند و نمی توانست به او دست بزند، نمی توانم استنباط دینی از فیلم داشته باشم. پس این دغدغه ها و به تعبیری وسوسه هاست (الذی یوسوس فی صدور الناس) که نمی گذارد ما استنباط دینی داشته باشیم؛ وگرنه اینکه مادری چنین کاری بکند، خیلی هم زیبا می تواند باشد. عین همین فیلم را مثلاً زینمان با عنوان «مردان» ساخته است؛ مردی که فلج شده و همسرش باید از او پرستاری کند و به جایی می رسد که به جای اینکه زن گله مند باشد، مرد گله مند است که چرا زن با او چنین رفتار می کند. یا مثلاً فیلم «شکستن امواج» که به لحاظ ظاهری، فیلم بسیار شنیعی است؛ داستان مردی است که فلج شده و به همسرش می گوید برود با دیگران خوش بگذراند و تجربه اش را برای او تعریف کند؛ ولی از آن منظر مسیحیت به عنوان قربانی شدن وقتی نگاه می کنید، فیلمی بسیار متعالی است. پس نگاه ماست که دین را به سینما می بخشد یا دین را از سینما جذب می کند. این معیار به نگاه ما برمی گردد. نگاهمان را باید عوض کنیم؛ مثلاً حج در سنت نبوی، پیش از بعثت پیامبر هم وجود داشته. پیامبر صورت حج را حفظ می کند؛ محتوا و نوع نگاه به حج عوض می شود.





پرسشگر: با این تعریفی که برای مفهوم سینمای دینی شد و قبول داریم که تأثیرگذاری، بیشتر از فرم، در بستر سینمای دینی معنا پیدا می‌کند، پیشنهاد می‌کنم برخلاف جشنواره‌های سینمایی که معمولاً فیلم‌هایشان را پیش از نمایش دیده شدن بین مردم، در جشنواره، امتیاز و رتبه می‌دهند، ما جشنواره سینمای دینی را به این صورت برگزار کنیم که در پایان یک سال، همه فیلم‌ها با هر عنوانی ساخته می‌شوند، مردم آن‌ها را ببینند، نه فقط خبرنگار یا قشر خاص که فقط هنری باشد؛ بعد از آن، بر اساس بازخورد مردم و تأثیرگذاری که داشته، فیلم دینی را انتخاب کنیم و بگوییم این فیلم شاید با اینکه کارگردانش هم آن‌طور که ما فکر می‌کردیم، بودجه‌ای نگرفته یا بحث‌های دینی مدنظرش نبوده است، تأثیرگذاری‌اش را بیشتر دیدیم و خانواده‌ها برای تماشایش رفته‌اند و امثال این مؤلفه‌ها که می‌شود برای بحث سنجش میزان دینی بودن یک فیلم در نظر گرفت؛ یعنی بعد از یک سال که همه فیلم‌ها در همه ژانرها و گونه‌هایی که وجود دارد، دیده شدند، آن‌ها را طبقه‌بندی کنیم. در این صورت شاید ایجاد انگیزه‌ای باشد که سال بعد، فیلم‌هایی ساخته شود که خانواده‌های بیشتری ببینند و تأثیرگذاری ناخودآگاه بدون اینکه دستورالعملی باشد، صورت می‌گیرد و خود مفاهیم به این سمت خواهد رفت.

هاشمی: پیشنهاد جالبی است. ولی من فکر می‌کنم که اگر ملاک، مردم باشند، مردم عادی با یک رأی انداختن در صندوق یا کلیک کردن یک شاسی، نمی‌توانند بگویند که این فیلم به بهتر شدن یا انسان‌تر شدن و بخشنده‌تر شدن من و ارتقای وجه رحمانی من، یا هرچه شاخص دین است، کمک می‌کند. گفته شده «هنرمند برای همه کسانی سخن می‌گوید که توانایی سخن گفتن را ندارند»؛ یعنی حرف را او می‌زند؛ بقیه می‌گویند من هم همین حس را دارم و من هم با این موافق هستم؛ یعنی کسی دیگر باید این ملاک را بدهد. اتفاقاً پیشنهاد من این است که جشنواره فیلم دینی یا جشنواره اشراق، فقط برای قشر روحانی برود و روحانیت بگوید که این فیلم به اعتقاد ما دینی است یا نیست.





خلاصه بحث

این گفتار به بررسی مفهوم سینمای دینی و پرسش‌های اساسی پیرامون ماهیت، چیستی و امکان تحقق آن می‌پردازد. ارائه‌دهنده تلاش دارد با واکاوی مبانی نظری و فلسفی، به درکی جامع‌تر از نسبت دین و سینما دست یابد و به این پرسش پاسخ دهد که آیا سینما می‌تواند ذاتاً دینی باشد یا تنها ابزاری برای انتقال مفاهیم دینی است.

۱. چیستی سینمای دینی

سینمای دینی لزوماً به معنای فیلم‌هایی با تم یا محتوای دینی نیست. سینمای دینی باید بتواند تجربه‌ای از جهان دینی را به مخاطب منتقل کند. جهان دینی به معنای بازنمایی مناسبات و ارزش‌های دینی در ساختار و فرم فیلم است، نه صرفاً استفاده از مفاهیم ظاهری دین.

۲. رویکرد یا نظریه؟

سینمای دینی به‌عنوان یک رویکرد: در این نگاه، دین به‌عنوان یک موضوع و محتوا وارد سینما می‌شود.

سینمای دینی به‌عنوان یک نظریه: در این نگاه، سینما به‌عنوان یک ابزار مستقل،





با اصول و مبانی دینی شکل می‌گیرد.

برخی معتقدند سینما ذاتاً سکولار است و نمی‌تواند حامل مفاهیم دینی باشد، درحالی‌که برخی دیگر بر این باورند که سینما می‌تواند بستری برای تجربه دینی فراهم کند.

«۳. عناصر سینمای دینی»

۳.۱ فرم و ساختار

فرم سینمای دینی، کلید اصلی در انتقال جهان دینی به مخاطب است. فرم به معنای آمیزه‌ای از تکنیک‌ها، ریتم، نورپردازی، میزانشن و روایت است که جهان اثر را شکل می‌دهد.

۳.۲ معنا و مضمون

مضمون دینی به تنهایی نمی‌تواند فیلمی را دینی کند.

فیلم باید بتواند از طریق فرم و روایت، تجربه‌ای دینی برای مخاطب خلق کند.

۳.۳ تأثیرگذاری و تعالی بخشی

فیلم دینی باید مخاطب را به تعالی و ارتقاء معنوی سوق دهد.

مهم‌ترین ملاک برای دینی بودن فیلم، تأثیرگذاری آن بر مخاطب و حرکت او به سوی ارزش‌های اخلاقی و دینی است.

«۴. زبان و معرفت دینی در سینما»

آیا می‌توان زبانی دینی برای سینما تعریف کرد؟

آیا می‌توان مؤلفه‌هایی مانند ریتم، قاب‌بندی و موسیقی را به عنوان شاخص‌های





سینمای دینی معرفی کرد؟

درک و تجربه دینی از فیلم، به زبان مشترک میان اثر و مخاطب بستگی دارد.

«۵. چالش‌های سینمای دینی»

۱. ابهام در تعریف سینمای دینی: نبود اجماع در تعریف مفهوم سینمای دینی.
۲. تضاد بین فرم و محتوا: عدم هماهنگی بین فرم سینمایی و محتوای دینی.
۳. تأثیرپذیری از فرهنگ سکولار: سینما به عنوان محصول مدرنیته، ذاتاً سکولار تلقی می‌شود.
۴. مسائل فقهی و اخلاقی: تضادهای اخلاقی و فقهی در فرآیند تولید فیلم.

«۶. معیارهای دینی بودن فیلم»

- تأثیرگذاری معنوی: فیلم باید مخاطب را به سمت معنویت سوق دهد.
- تجربه دینی: مخاطب باید از طریق فیلم، تجربه‌ای دینی و متعالی داشته باشد.
- عقلانیت و اخلاق‌گرایی: فیلم باید بر اساس عقلانیت و اصول اخلاقی استوار باشد.
- جهان دینی: فرم و روایت باید جهانی دینی خلق کنند و مخاطب را درگیر آن کنند.

«۷. سینمای دینی در جهان معاصر»

سینمای مسیحی، به دلیل سنت غنی خود در استفاده از نور، موسیقی و عناصر بصری، توانسته تجربه‌های دینی موفق خلق کند.

سینمای هند، هرچند ادعای دینی بودن ندارد، اما توانسته تجربه‌های معنوی و





مذهبی را به مخاطب منتقل کند.

« ۸. راهکارهای تحقق سینمای دینی

۱. تربیت فیلم سازان آشنا با دین و تکنیک های سینمایی.
۲. بازتعریف فرم و ساختار سینمای دینی.
۳. توجه به عناصر بصری و سمعی (نورپردازی، موسیقی و دیالوگ).
۴. توسعه گفتمان میان اندیشمندان دینی و هنرمندان سینما.

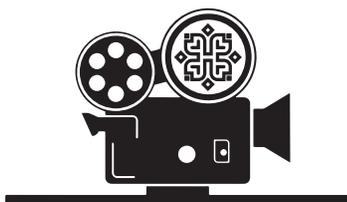
« ۹. تجربه شخصی فیلم ساز

تجربه دینی فیلم ساز، نقش کلیدی در خلق سینمای دینی دارد. فیلم ساز باید درک و ارتباط عمیقی با مفاهیم دینی داشته باشد تا بتواند تجربه ای دینی را به مخاطب منتقل کند.

« نتیجه گیری

سینمای دینی بیش از آنکه در محتوا و تم خلاصه شود، در فرم و تجربه ای است که برای مخاطب خلق می کند. فیلم دینی، فیلمی است که بتواند جهان دینی را در فرم و روایت خود بازآفرینی کند و مخاطب را درگیر تجربه ای معنوی و تعالی بخش سازد. در نهایت، سینمای دینی نیازمند هم افزایی میان دانش سینمایی و فهم عمیق از دین است تا بتواند در بستری هنرمندانه، پیام های خود را منتقل کند.





بازخوانی نسبت دین و سینما در فرم و محتوا

علی اصغر فهیمی فر

عضو هیئت علمی دانشگاه تربیت مدرس

«مقدمه‌ای بر چیستی سینمای دینی»

بحث راجع به نسبت سینمای فیلم با دین و مذهب است و ابعادی که بین این دو مقوله مطرح است. در واقع دین مجموعه‌ای از گزاره‌هایی است که به صورت وحی از جانب خداوند نازل شده و پیامبران الهی آن را بیان کردند و دانش انسان متدین درباره این گزاره‌ها الزامی است؛ اما با آن‌ها متدین نمی‌شود. تدین از جایی شروع می‌شود که کنار این دانش و آگاهی، این گزاره‌ها به صورت قلبی و باور، در روح و شخصیت فرد متدین رسوخ کند و به صورت رفتار از او دیده شود؛ یعنی انسان متدین، هم آگاه به گزاره‌های دینی و هم عامل به آن‌هاست؛ یعنی باید تبدیل به رفتار شود.





«تدین و کارکرد سینمای دینی»

سینمای دینی چیست؟ سینمای دینی، سینما و فیلمی است که صفت دینی داشته باشد و به تعبیری، هدف دین را که انسان‌سازی است، محقق کند؛ بنابراین همان‌طور که هدف دین، هدایت انسان به سوی خدا و انتظام بخشی رفتار و سکنات آدمی بر اساس باورمندی به خداست، سینمای دینی هم سینمایی است که بتواند از طریق متأثر کردن و اغنا کردن مخاطب، او را به راهی هدایت کند که راه دین و دین‌دارها باشد. این یک تعریف از سینمای دینی به اعتبار کارکردش است؛ یعنی سینمایی که کارکرد و خروجی اش، تعمیق ایمان و باور به خدا و پیامبر و شریعت و ارزش‌های شریعت باشد و بتواند مؤثر باشد و مخاطب را متأثر و اغنا کند، سینمای دینی است.

«فرم و محتوای سینمای دینی»

سینما را به‌طور کلی از دو منظر می‌شود بحث کرد: یکی از نظر هدف، محتوا و تأثیر بر مخاطب؛ دوم، از نظر فرم و ویژگی‌های زیبایی‌شناسی، یعنی مختصات سبکی که این یک بحث فنی و بسیار پیچیده است. این‌ها فقط مربوط به مباحث سینما هم نیست؛ کلاً هنر ما، معماری، نقاشی، شعر، تلویزیون، همه ابعادی که تحت عنوان هنر احصایشان می‌کنیم، چنین گرفتاری دارد. ما همه این‌ها را در زمان شاه هم می‌دیدیم و الان هم در سینما و تلویزیون‌های دیگر می‌بینیم. تمایزشان چیست؟ اینکه این‌ها فارسی حرف می‌زنند و مثلاً یک مقدار هم در آن نماز بخوانند، برای سینمای دینی کفایت می‌کند؟! این‌طور نیست. این‌ها که کالبد است و مجموعه‌ای از تکنیک‌هاست؛ آن شاکله و هیئت و چیزی که ما اسمش را زیبایی‌شناسی می‌گذاریم و در واقع روح این کالبد است، کجاست؟



«تأثیر مبانی فلسفی بر فرم سینمای دینی»

فرم سینمای دینی باید برآمده از مبانی فلسفی باشد. اینجا دیگر کلام و الهیات و اعتقادات و ارزش‌های دینی، منجر به شکل‌گیری نوعی از سبک می‌شود. در تاریخ هنر ایران، در تاریخ هنر اسلامی، حتی در تاریخ هنر غرب، مبانی فلسفی، مبانی فکری و جهان‌بینی است که سبک‌ساز است. این اقتضائاتِ خودش را در فرم ایجاد می‌کند و آن فرم است که با هرچه محتوا داخل آن باشد، می‌شود دینی؛ بنابراین ویژگی‌های فرمی و نظام‌نشانه‌شناختی سینمای دینی، برآمده از دین است. فیلم واقعاً سازه پیچیده‌ای است؛ چون تقریباً بسیاری از هنرهای اساسی ماقبل خودش را در خودش منطوق کرده است؛ مثل ادبیات، تصویر، موسیقی، کارگردانی و تئاتر و مثل معماری که هرکدام از این‌ها بعدی از فیلم را ساختند و بدون این‌ها سینما شکل نمی‌گرفت.

«تفاوت سینمای اسلامی و سایر سینماهای دینی»

یکی دیگر از مسائلی که شاید کمتر راجع به آن صحبت شود، این است که وقتی می‌گوییم دین، منظور مطلق دین است یا دین اسلام؟ قطعاً بین سینمای اسلامی و سینمای دینی تفاوت‌هایی هست. بین سینمای اسلامی با سینمای مسیحیت و یهودیت با وجود اشتراکاتی که ممکن است داشته باشند، تفاوت هست. مثلاً «مصائب ژاندارک» درایر که به‌عنوان یک فیلم دینی سینمای شمال اروپا از آن یاد می‌کنند، با فیلم «محمد رسول‌الله» که ما ساختیم، واقعاً متفاوت است؛ یا کارهایی که برسون یا برگمان با موضوعات دینی ساختند یا فیلم‌هایی که مثلاً یهودی‌ها با موضوعات مذهبی ساختند، مثل «ده فرمان» و «بن‌هور» با سینمایی که ما ارائه می‌کنیم، بسیار متفاوت است. پس نمی‌توانیم از سینمای واحد دینی صحبت کنیم. سینما به اعتبار زاویه دینی و مذهبی، متفاوت است. حتی بحثی هم داریم





که هنر شیعه کجاست؟ ما هنر اسلامی را داریم که خیلی از اروپایی‌ها راجع به آن حرف زدند؛ آیا چیزی تحت عنوان هنر شیعه هم می‌توانیم مطرح کنیم؟ مقومات یک هنر چیست؟ مقومات هنر، ریشه در یک سری از ساختارهای فرهنگی، مثل کلام، فقه، اخلاق و خیلی چیزهای دیگر دارد که هرکدام از این‌ها فرم راتحت تأثیر قرار می‌دهد و به یک صورت دیگری رهنمود می‌کند. ما حتی الهیات طبیعی و به قول هگل ادیان طبیعی داریم که این‌ها هم به یک نیروی ناشناخته اعتقاد دارند، ولی ادیان الهی نیستند.

پس بحث هم گسترده هست، هم بسیار پیچیده؛ ولی ادبیات علمی در این زمینه‌ها کم است؛ چون این‌ها دغدغه سینمای غرب نیست. برای تصریح موضوع، چند سؤال مطرح می‌کنم: مثلاً دین به معنای مطلق چه نسبت با فیلم برقرار می‌کند؟ چه تفاوتی بین شرایع مختلف وجود دارد؟ چون ما با یک سینمای دینی روبه‌رو نیستیم. تفاوت ماهوی فیلم دینی با غیردینی چیست؟ این‌ها بحث‌هایی است که در حوزه ریخت‌شناسی یا مورفولوژی از آن بحث می‌کنند.

«حضور دین در فرم و محتوای فیلم»

حضور دین در فیلم، آیا منحصر به محتواست یا در فرم دینی هم هست؟ رابطه سینمای دینی با موضوع دینی چیست؟ آیا سینمای دینی یا سینمای اسلامی لزوماً باید موضوعش اسلامی و دینی باشد؟ نه ممکن است فیلم راجع به اسلام و پیامبر ساخته شده باشد، ولی ضد دینی باشد.

بونوئل، یک فیلم‌ساز خیلی ضد مذهبی و ضد کلیسا بود. مثلاً فیلم «بی‌گناهی مسلمانان» که کامل هم پخش نشد، به مسلمانان بسیار توهین کرد. فیلم کوتاه «تسلیم»، «رمز داوینچی»، یا «آخرین مصائب مسیح» که موضوعش مسیح و دین است، ولی مسائلی را به پیامبر نسبت می‌دهد که واقعاً غلط است. مثلاً فیلم





«در بارانداز» که الیا کازان ساخته و فیلم خوبی هم هست و آن زمان که جریانات سوسیالیسم قوی بود، ساخته شده، ولی فیلم دینی است؛ یعنی ظلم ستیز است و درباره اعاده حق و حقوق کارگراهاست. جالب است که انگیزه‌های آدم‌ها هم به دین ربط پیدا می‌کند. گرچه می‌گویند الیا کازان گرایش سوسیالیستی هم داشته، اما مارکسیست نبوده. فیلمش اجتماعی است، ولی دینی است؛ بنابراین یکی از ملاک‌ها این است که فیلم ممکن است موضوعش دینی نباشد و در ژانرهای مختلف باشد، اما به اعتبار تأثیر، دینی باشد. پس سینمای دینی، هم می‌تواند ژانر نباشد، هم می‌تواند ژانر باشد. اساساً تئوری‌های مربوط به ژانر، چندان گزاره‌های مورد تأیید همگان را ندارد (هم ژانر داریم، هم زیرژانر داریم، مثلاً دو تا ابرژانر داریم که فیکشنال است، فیکشن است، قصه‌ای، مستند. یک ابرژانر دیگر که هرکدام از این‌ها به اعتبارات مختلفی دسته‌بندی شدند).

مسئله دیگر این است که دین از منظر گزاره‌ها و تعلیمات، به بخش‌های مختلف کلامی، الهیاتی، فقهی، اخلاقی و... تقسیم می‌شود. برخی از آیات قرآن، فقهی است؛ مثل «إِنَّمَا الْخَمْرُ وَالْمَيْسِرُ...»؛ آیات اخلاقی هم دارد و بعضی از آیات قرآن، مسلمان‌ها را به اخلاق فاضله و ملکات نفسانی تشویق می‌کند. یکی از بخش‌ها هم کلام است. آیات کلامی هم داریم. ملاصدرا می‌گوید حرکت جوهری و کلاً زیرساخت حکمت متعالیه از قرآن گرفته شده است.

یک سؤال: کدام‌یک از این بخش‌های دین با سینمای دینی ارتباط دارد؟ کدام‌یک از این گزاره‌ها با فیلم دینی نسبت بیشتری برقرار می‌کند؟ کلام یا الهیات یا فقه یا اخلاق؟ باید ببینیم که چه توقعی داریم. الآن بیشترین دغدغه حکومت و مدیریت فرهنگی، فقه است و اتفاقاً ضعیف‌ترین و کمترین ارتباط هم با فقه است. تفاوت‌های نوع تماس الهیات یعنی فقه و اخلاق با فیلم، چه چیزهایی است؟ یعنی وقتی فیلم با الهیات، با فقه یا اخلاق، نسبت برقرار می‌کند، چه پرسش‌هایی





مطرح می‌شود و چه پاسخ‌هایی می‌دهیم؟ هرکدام از این نسبت‌ها تعاملی خاصی و توقعی را ایجاد می‌کند و خروجی‌شان لزوماً یکسان نیست. برخورد عمیق دین با هنر، بعد کلامی (مطالعه دین از زاویه عقل، تبیین عقلانی دین) است و این کلام است که می‌تواند به بحث ابداع زیبایی‌شناسی جواب بدهد. در واقع، جنبه عقلانی دین است که می‌تواند مکتب و سبک بسازد و فقه کمتر. با مکتب، شاکله و ذات آن اثر، متعلق به دین می‌شود؛ اما فیلمی که صحنه‌های آن چنانی ندارد، می‌گویند این فیلم اشکال ندارد. شاید بیشترین اشکالات را داشته باشد، اما از نظر فقهی هیچ مشکلی بر آن مترتب نباشد؛ یعنی یکی در سطح می‌بیند، یکی در عمق.

شر و گناه در فیلم دینی و اسلامی چگونه تعبیه می‌شود؟ بالاخره ذات یک درام، کانسپت، یعنی کشمکش است. اگر شر و گناه در فیلم نباشد، اصلاً درامی شکل نمی‌گیرد و یک فیلم پاستوریزه می‌شود. خشونت، ترس، هیجان، عشق جنسی و غیرجنسی در فیلم دینی چگونه است؟ آیا ما برای اینکه موضوع خوبی را در فیلم بیاوریم، می‌توانیم هر شری را راحت بیاوریم؟ تفاوت هنر، به خصوص فیلم، با یک اثر معقول، یعنی اثری که موضوعش گزاره‌های عقلانی است، این است که ما گزاره‌های عقلانی را می‌پذیریم، ولی لزوماً پذیرش ما به معنای باورمندی مان نیست؛ یعنی شاید روح ما را تحت تأثیر قرار ندهد؛ ولی فیلم و هنر چون معبرش عاطفه است، انسان را دچار تصعید روح می‌کند، باورمند می‌کند، شخصیت انسان را عوض می‌کند، در روح تصرف می‌کند، موجب ایمان می‌شود؛ فقط یک تلنگر ذهنی به آدم وارد نمی‌کند، بلکه او را از یک موقعیت شخصیتی و فکری و اعتقادی و باورمندی، به مراتب بالاتر می‌رساند؛ بنابراین در هنر و سینما، انتقال تجربه مطرح است.

اینکه بگوییم اگر کار بدی کردی، این طور می‌شود، در کتاب‌های اخلاقی هم هست؛ اگر هنرمند بتواند موضوعی را به تجربه مخاطب تبدیل کند، تحول روحی ایجاد می‌کند. پس اینجا دو چیز لازم است: یکی تجربه خود مؤلف یا فیلم‌ساز یا هنرمند که خودش با تمام وجودش تجربه کرده و به آن اعتقاد داشته باشد؛ و دوم





اینکه بتواند این سازه را طوری سامان دهد که مخاطب را متحول کند. اگر این اتفاق بیفتد، این سینما، سینمای دینی می شود. برای اینکه انتقال این تجربه اتفاق بیفتد، ما مجبوریم شر را بیاوریم.

«نمایش شر و گناه در سینمای دینی»

شرشناسی یکی از الزامات فیلم شناسی است؛ وگرنه درام شکل نمی گیرد. با نمایش یک تعداد آدم خوب، مثلاً زن و مردی که خیلی به هم احترام می گذارند، قصه شکل نمی گیرد؛ قصه وقتی شکل می گیرد که اتفاقی بیفتد. آدریان لین می گوید برای اینکه کار بد را به تجربه مخاطب در بیاورم و از آن انزجار پیدا کند و اعتراض کند، باید آن را بچشد! برای همین، فیلم هایش به نحوی است که بعد از دیدنش، باید حافظ خواند، قرآن خواند، دعا خواند تا یک مقدار اثر منفی اش کم شود؛ مثلاً فیلم «بی وفا» که خیانت یک زن به شوهرش را نشان می دهد، بسیار آدم را اذیت می کند و شاید واقعاً بیش از یک بار نتوان دید؛ چون فیلم، خیال ایجاد می کند. این فیلم ها خیلی تأثیرگذار است.

«تجربه دینی در سینما؛ از ذهن تا واقعیت»

فیلم در واقع توصیف نمی کند، گزارش نمی دهد؛ بلکه مخاطب را گویا در معرض انجام یک کار قرار می دهد و مخاطب می ماند و آن عمل. پس یکی از پرسش های اصلی سینما و سینمای دینی، سینمای اسلامی، سینمای اخلاقی این است که انتقال تجربه غیر اخلاقی به مخاطب با هدف مصون سازی او، مثل ویروس ضعیف شده که وارد بدن می کنند تا سیستم بیولوژیک آدم مصون شود تا چه حد مجاز است؟ این بحث خیلی گسترده است و به راحتی نمی توان به جواب این سؤال رسید که چقدر مجازیم این بحث ها را به تجربه مخاطب در بیاوریم و تا کجا مجوز داریم پیش برویم.





«نسبت لذت و جذابیت با سینمای دینی»

بحث دیگر، این است که لذت و سرگرمی و جذابیت که ویژگی‌های ذاتی فیلم‌اند، چه نسبتی با سینمای دینی دارند؟ در این جهان سرمایه‌داری، کسی برای دین و بحث‌های اخلاقی و تعهد، فیلم نمی‌سازد (اگر هم باشد، بعضی مؤسسات مربوطه هستند)؛ در این دنیا همه فیلم می‌سازند که تجارت کنند. برای این کار هم باید لذت را منتقل کرد و لذت، هدف می‌شود. البته در فیلم دینی هم لذت باید باشد؛ اما هدف نیست، بلکه ابزاری است که مخاطب بتواند مقامات بالاتری را تجربه کند.

مسئله دیگر، نسبت دین با ذاتیات و عرضیات فیلم است.

«ذات سینما و امکان تغییر آن در سینمای دینی»

آیا می‌شود در ذات فیلم تصرف کرد؟ ما نمی‌خواهیم به فیلمی بسنده کنیم که موضوعش دینی یا اخلاقی است؛ می‌خواهیم در ماهیتش تصرف کنیم. آیا این کار اساساً امکان‌پذیر است؟ بعضی اعتقاد دارند که ممکن نیست و اساساً تکنولوژی با دین و وجود، نسبتی ندارد؛ همان بحث‌هایی که هایدگر در کتاب معروفش به نام «پرسش از تکنولوژی» مطرح کرده. در ایران هم عده‌ای این طور فکر می‌کنند؛ به خصوص هایدیگری‌ها که می‌گویند فیلم، ذاتاً مسلمان‌شدنی نیست.

ما در حد همان «اکل میته» می‌توانیم نسبت برقرار کنیم؛ یعنی تصرف ما در ذاتیات باشد؛ مثلاً در حد فقه؛ یعنی مثلاً در فیلم زن و شوهر هستند، ولی دست‌به‌هم‌نزنند؛ در حد همین ظواهر تصرف بشود؛ اما ما در تکنیک، در زبان، در شگردها نمی‌توانیم تصرف کنیم؛ چون شگردها متناسب با اقتضائات سرمایه‌داری به وجود آمدند. سرمایه‌داری، در واقع یک نظام فکری است که در آن، وجود و هستی و تربیت و انسان، تعریف دارند و مباحث معرفت‌شناسی دارد. اصلاً یک جهان بینی





است که فیلم خودش را دارد، شهرسازی خودش را دارد، جامعه‌شناسی خاص خودش را دارد؛ ولی ظهورش در اقتصاد است و نظام اقتصادی، ویتزینش است. این سینما هم که از آن درآمده، ذاتاً در خدمت نظام سرمایه‌داری و کسب سود بیشتر قرار می‌گیرد. وقتی سودمندی، مبنای هنر شد، شگردهای بیانی و تکنیک‌ها متناسب با آن شکل می‌گیرند؛ بنابراین ما وارث این سینماییم که اگر نگوییم ذاتاً با آن اختلاف داریم، ولی فرسنگ‌ها اختلاف داریم. تجارب متافیزیکی و شهودی جزو مسئله سینمای غرب نبوده و به همین دلیل، سینمای غرب هم در این زمینه‌ها محرز نیست و درس پس نداده. برای همین، دچار مشکل می‌شویم.

نمونه‌اش، مدل ایرانی فیلمی است که راجع به پیامبر ساخته شد و در آن از آدم‌های گردن‌کلفتی هم استفاده کردند؛ مثلاً تصویر بردار ایتالیایی و نورپرداز خارجی و... در نهایت دیدیم که چه از آب درآمد! پس به این سادگی نیست. احتمالاً کارگردان ایتالیایی برای اینکه صحنه تولد پیامبر صلوات‌الله‌علیه را به نحوی منتقل کند که عادی نباشد، مجموعه نقاشی‌های خانواده مقدس (Holy Family) را که مربوط به صدر رنسانس، برای مکتب شمال ایتالیاست و اثر رافائل، داوینچی، ومیکلانژ است، مطالعه کرده. ترکیب‌بندی‌های این نقاشی‌ها، مثلاً آثار رافائل، بر اساس مثلث است که در الهیات مسیحی، «پدر، پسر، روح‌القدس» است. دقیقاً بر این اساس، آدم‌ها را چیده و در رأس مثلث، مسیح را گذاشته و معمولاً نگاه از قاعده به رأس می‌رود. یا شباهت «مریم صخره‌ها» اثر داوینچی را با حضرت آمنه، مادر گرامی پیامبر و آن کودکی که به دنیا می‌آید، ببینید. تصرف در فرم، یعنی این. آیا ما می‌توانیم چیزی بسازیم که واقعاً متفاوت با آن‌ها و کاملاً دینی باشد؟ این کار در سینمای ما انجام نشده. البته چیزهایی گفته شده؛ مثلاً فضای خارج از کادر که فضایی است که در فیلم حضور دارد، ولی ما آن را نمی‌بینیم. در همین فیلم «محمد رسول‌الله» از این فضای خارج از کادر تا حدی استفاده شده؛ پیامبر را نشان





نمی دهد، ولی حضور ایشان به اعتبار حرکت دوربین است که همان میزانشن است. بنابراین سینمای دینی، سینمای اسلامی درباره این موضوعات باید کاری کند که ابژه در فیلم حاضر باشد، ولی لزوماً دیده نشود. باید برای این‌ها فکر کرد. مثلاً زن و شوهر واقعی که نقش زن و شوهری خودشان را در فیلم بازی می‌کنند، چه مشکلی دارد اگر دست همدیگر را بگیرند؟ قس علی‌هذا این مسائل هست و باید راجع به آن فکر کرد و دست فیلم‌ساز را برای یک سری تجربیات جدید، باز گذاشت؛ ولی زمینه‌اش نیست. مادر قم که مرکز تفقه دین است، چند درس خارج تلویزیونی داریم؟ چند درس خارج موسیقی داریم؟ چند درس خارج فیلم‌نامه داریم؟ علما و بزرگان باید در حوزه فقه فیلم درس خارج بگذارند. بالاخره ارزش فیلم، کمتر از کتب ضاله نیست که در فقه ما در مورد آن بحث شده. برای بومی کردن این موارد باید با روش فلسفی، با روش عقلانی، متعرض این مباحث شد؛ چنان‌که درباره فلسفه فیلم‌نامه، فلسفه گرافیک کتاب داریم. برخی معتقدند که ما اساساً نمی‌توانیم وارد این ذاتیات بشویم. اما من قبول ندارم. هم بعضی از ایرانی‌ها و هم غیرایرانی‌ها می‌گویند که ذات تلویزیون با فیلم فرق می‌کند و حرف‌های جدی را نمی‌توان در تلویزیون زد.

مثلاً نیل پستمن این را در کتاب‌هایش می‌گوید. اگر شاکله فیلم، دینی باشد، صرف نظر از اینکه موضوعش دینی باشد یا غیردینی، می‌تواند تأثیر دینی بگذارد. سینمای غرب و هالیوود، واقعاً تنگناهای خیلی زیادی در رساندن به شهود دارد. عقاد فقط یکجا از طریق یک نوع دی‌زالو توانست به یک شهود برساند. هنر هم با شهود و احساس مخاطب سروکار دارد؛ یعنی باید این را به تجربه ایمانی، به تجربه درونی طرف مبدل کند.

در سینما نمی‌توانیم بگوییم این آدمی که بال دارد، فرشته است! مثلاً حضرت جبرئیل را که ذاتش مجرد است (فَتَمَثَّلَ لَهَا بَشَرًا سَوِيًّا) چگونه در فیلم، تحدید به حدود کنیم؟ چکار کنیم که مخاطب باور کند. زبان سینما در این زمینه ذیق





است. عقاد هم فقط یکجا با یک دیزالو نرم این کار را کرد. چون سینمای هالیوود بود و ایشان هم دستیار سام پکین پا بود که بیشتر فیلم‌های اکشن می‌ساخت و عقاد هم آن طوری یاد گرفته بود؛ ولی سینمای دینی فرق دارد؛ مثل تفاوت نقاشی‌های دوران قرون وسطی در مسیحیت با نقاشی‌های دوره رنسانس که تفاوتشان فقط در موضوع نیست؛ در ریخت است، در فرم است، در شگرد است، در تکنیک است. کجاست تکنیک‌های ما؟

بنابراین ذات سینما، در بستری اتفاق افتاده که مقومش سرمایه‌داری است. ذات سرمایه‌داری هم تولید زیاد و مصرف زیاد و سودپروری است. اقتضای چنین فرهنگی، سینمایی است که با غریزه و لذت و سرگرمی، نسبت پیدا کند. در کتاب‌های سینمایی اول قرن بیستم اساساً سینما به رسمیت شناخته نمی‌شد و می‌گفتند سینما هنر نیست! چون سینما را به کارگرهای کارخانه نشان می‌دادند که بعد از کار، چیزی می‌خواستند که آرامش پیدا کنند برای کار فردا. افراد باشخصیت سینما نمی‌رفتند، تئاتر می‌دیدند. بعدها فیلم جایگاهش را پیدا کرد. سینما اول، یک آپارات بود؛ یک دستگاه مهندسی و فنی بود، دستگاه زیبایی‌شناسی نبود؛ بعدها زیبایی‌شناسی و شگردهای هنری پیدا کرد. بعدها که فریم‌ها پشت سر هم می‌آمد و تبدیل به هنر شد، سینمای غرب، سینمای اروپا، سینمای آمریکا آرام آرام از تجربیات تاریخی خودشان، از رمان، نقاشی، معماری، موسیقی، انواع تئاتر، برای فیلم و سینمایشان دستورالعمل، شگرد و تکنیک درست کردند.

لوکاج کاری به اسم تئوری رمان دارد که می‌گوید اگر رمان نبود، فیلم‌نامه هم به وجود نمی‌آمد. همه این‌ها آمده و شده این سینما. حالا شگردهای ما کجاست! نوع برخورد ما هم باید کلام باشد، عقلانیت باشد. خیلی از فیلم‌ها هست که در آن گناهی اتفاق نمی‌افتد، ولی ذات این فیلم بدترین تأثیر را دارد.





«آینده سینمای دینی؛ از نظر تا عمل»

درباره این‌ها باید فکر کرد و از رهگذر تجربیات خوب و تجربیات غلط، مدام مشق کنیم تا به سینمای دینی و اسلامی برسیم؛ به سینمای شیعی برسیم که اساساً خیلی دور است. مثلاً هنر شیعی، هنر شمایل‌نگار است که در برخی آثار آمده. الآن تمایزات و تفاوت‌های ساختاری و سندی هنر شیعی با هنر اسلامی که تحت تأثیر گفتمان اهل تسنن است، در حال بررسی است. بحثی بسیار پیچیده و فنی است. یک مثال می‌زنم؛ من درسی با عنوان اخلاق و فیلم، اخلاق و سینما در این دپارتمان‌های سینمایی داشتم. در آنجا رابطه اخلاق با فیلم یک رابطه انضمامی تلقی می‌شد. مثلاً یک نفر در فیلم حرف خوب بزند، راست‌گو باشد، راست‌گویی را تبلیغ کند؛ ولی از نظر من واقعاً نسبت فیلم با اخلاق در این حد نیست؛ این باید در فرم باشد. فرض کنید میزانشن ما این باشد که با فرد عزیزی مثل پدر یا مادر یا استادمان یا هرکسی که عزیز است، دعوایمان شود. ما ایرانی‌ها که به بحث اخلاقی اعتقاد داریم، دعوایمان یک حدودی دارد؛ مثلاً حرف‌های رکیک نمی‌زنیم یا می‌خواهیم ری‌اکشنی اتفاق نیفتد. ولی فیلم که نمی‌تواند فقط به دیالوگ بسنده کند. دوربین را روی پدر و فرزند مثلاً، می‌بندیم. پدر شکست می‌خورد و پسر پیروز می‌شود و حرف خود را به کرسی می‌نشانند. به لحاظ بصری، دوربین باید وزن گرافیکی پیروزی پسر را بالا ببرد؛ یعنی پسر باید به جلوی تصویر نزدیک بشود و پشت خود را به پدر بکند و پدر در بک‌گراند کوچک بشود. پسر موفق شده و رو به تماشاگر، جلوی تصویر می‌آید و پدر که شکست خورده، در پشت و کوچک نمایش داده می‌شود. این میزانشن است و میزانشن غلطی هم نیست، خیلی هم درست است، اما اخلاقی نیست!

سینما باید این شگرد را پیدا کند که این شکست پدر و احیاناً ضعیف‌تر بودن منطق پدر از منطق پسر را طوری بصری کند که اخلاقی باشد. فرم اینجا کاملاً تداعی پیدا می‌کند؛ یعنی ما باید فرم اخلاقی را پیدا کنیم. نشان دادن شر، راحت است؛ اما باید کاری کنیم که شر، مخاطب را جری نکند؛ یعنی به اصطلاح، شر در فیلم باشد، اما گستاخ نباشد؛ یعنی فرم اخلاقی در کار باشد.





خلاصه بحث

این گفتار به بررسی رابطه میان دین و سینما، چالش‌های موجود در تعریف سینمای دینی و راهکارهای تحقق آن می‌پردازد. ارائه‌دهنده با طرح پرسش‌هایی بنیادین درخصوص ماهیت سینمای دینی، نسبت دین با فرم و محتوای سینما و تأثیر آن بر مخاطب، تلاش می‌کند تا ابعاد این ارتباط را روشن کند.

«تعریف سینمای دینی»

سینمای دینی، سینمایی است که با هدف تحقق اهداف دینی مانند هدایت انسان به سوی خدا و ارتقای اخلاق و معنویت ساخته می‌شود. این سینما، هم از نظر محتوا و هم از نظر فرم باید برآمده از مبانی دینی باشد و تأثیرات ملموسی بر مخاطب بگذارد.

«چالش‌های سینمای دینی»

۱. ابهام در تعاریف سینمای دینی: عدم تمایز واضح میان سینمای دینی، سینمای معناگرا، سینمای استعلایی و دیگر اصطلاحات مرتبط.
۲. تقابل فرم و محتوا: سینمای دینی باید میان فرم‌های سینمایی و محتوای دینی تعادل برقرار کند.





۳. ضعف در زیرساخت‌های نظری: فقدان پژوهش‌های فلسفی و کلامی در باب سینمای دینی.

۴. عدم ارتباط میان اندیشمندان دینی و هنرمندان: شکاف عمیق میان علما و هنرمندان در درک مشترک از مفاهیم دینی.

«نسبت دین و فرم سینمایی»

فرم سینمای دینی باید از مبانی فلسفی و دینی نشأت بگیرد و صرفاً به بازتاب نمادهای ظاهری دینی محدود نشود.

فرم و محتوا در سینمای دینی باید به گونه‌ای درهم تنیده شوند که پیام اخلاقی و دینی اثر به شیوه‌ای هنرمندانه به مخاطب منتقل شود.

«نقش تجربه در سینمای دینی»

فیلم دینی باید بتواند تجربه‌ای عمیق و تأثیرگذار از مفاهیم دینی را به مخاطب منتقل کند. این تجربه باید به گونه‌ای باشد که مخاطب در سطح عاطفی و روحی درگیر معنا شود، نه صرفاً در سطح ذهنی.

«شر در سینمای دینی»

حضور شر و گناه در فیلم‌های دینی، یک چالش اساسی است. نویسنده معتقد است که شر باید در فیلم حضور داشته باشد تا مخاطب بتواند تجربه‌ای از آن به دست آورد؛ اما این شر نباید گستاخانه یا تحریک‌آمیز باشد و باید به گونه‌ای نمایش داده شود که در نهایت مخاطب به سمت حقیقت و اخلاق سوق پیدا کند.





«لذت و سرگرمی در سینمای دینی»

لذت و جذابیت، ذاتی سینماست و نمی‌توان آن را از سینمای دینی حذف کرد. با این حال، لذت در سینمای دینی نباید هدف باشد، بلکه باید ابزاری برای انتقال معنا و پیام دینی قرار گیرد.

«امکان تصرف در ماهیت سینما»

نویسنده به این پرسش می‌پردازد که آیا امکان تصرف در ماهیت و تکنیک‌های سینما برای خلق یک سینمای دینی وجود دارد؟ او معتقد است که با خلاقیت و بازنگری در تکنیک‌ها، می‌توان به فرم‌هایی دست یافت که منطبق با اهداف دینی باشد.

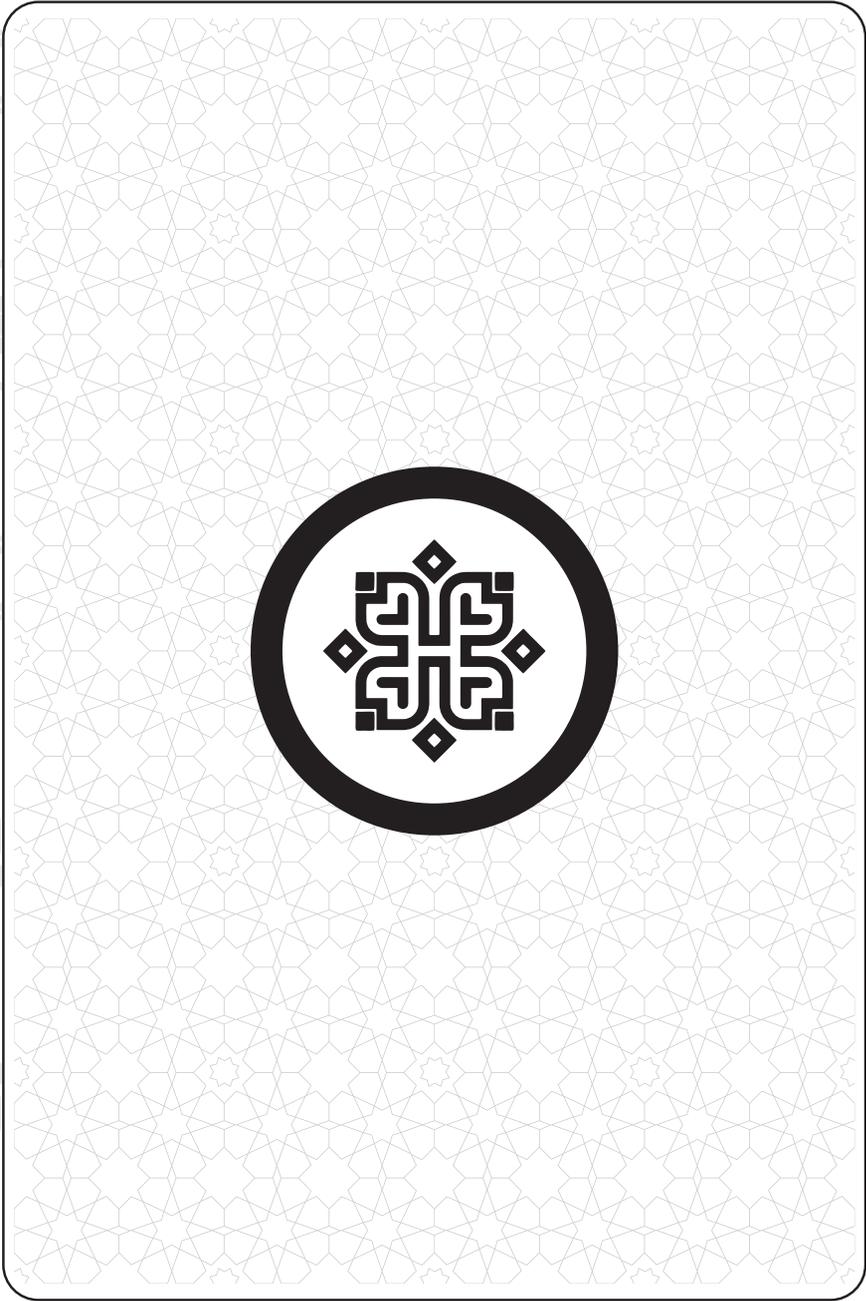
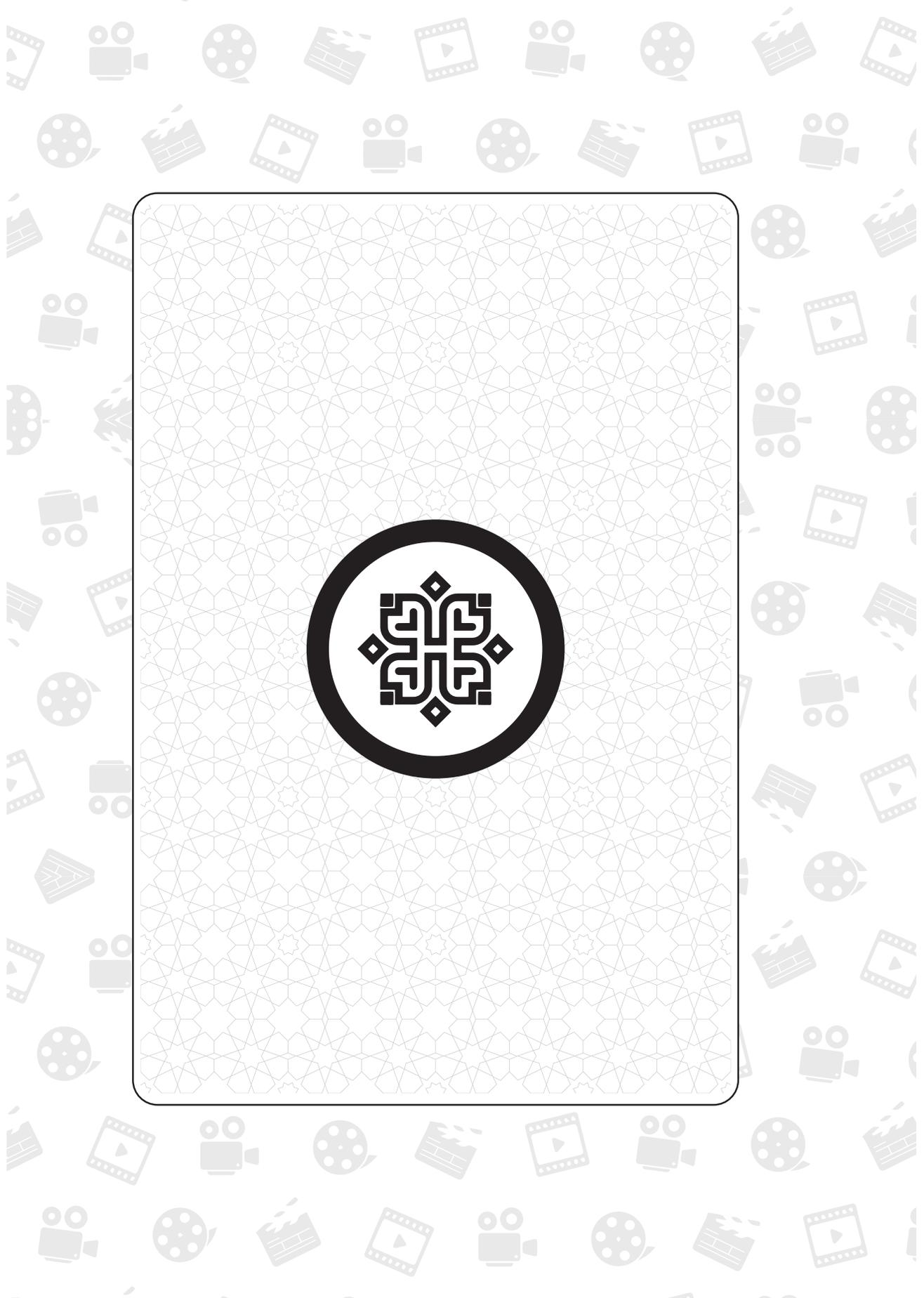
«راهکارها برای تحقق سینمای دینی»

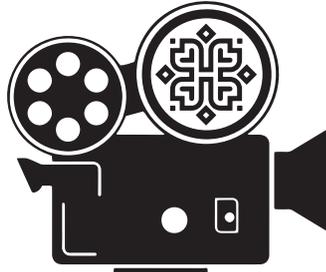
۱. پژوهش‌های عمیق در حوزه فلسفه و کلام دینی.
۲. ایجاد پل ارتباطی میان هنرمندان و اندیشمندان دینی.
۳. بازتعریف فرم و محتوای سینمای دینی با توجه به نیازهای معاصر.
۴. توجه به عناصر فنی سینما مانند تدوین، میزانشن، موسیقی و فیلمنامه‌نویسی از منظر دینی.

«نتیجه‌گیری»

سینمای دینی باید بتواند به گونه‌ای فرم و محتوا را در هم بیامیزد که هم از نظر زیبایی‌شناختی جذاب باشد و هم از نظر معنوی و اخلاقی تأثیرگذار. تحقق این هدف نیازمند پژوهش، خلاقیت و همکاری نزدیک میان حوزه دین و هنر است تا بتوان سینمایی خلق کرد که در عین جذابیت، به تعالی مخاطب کمک کند.



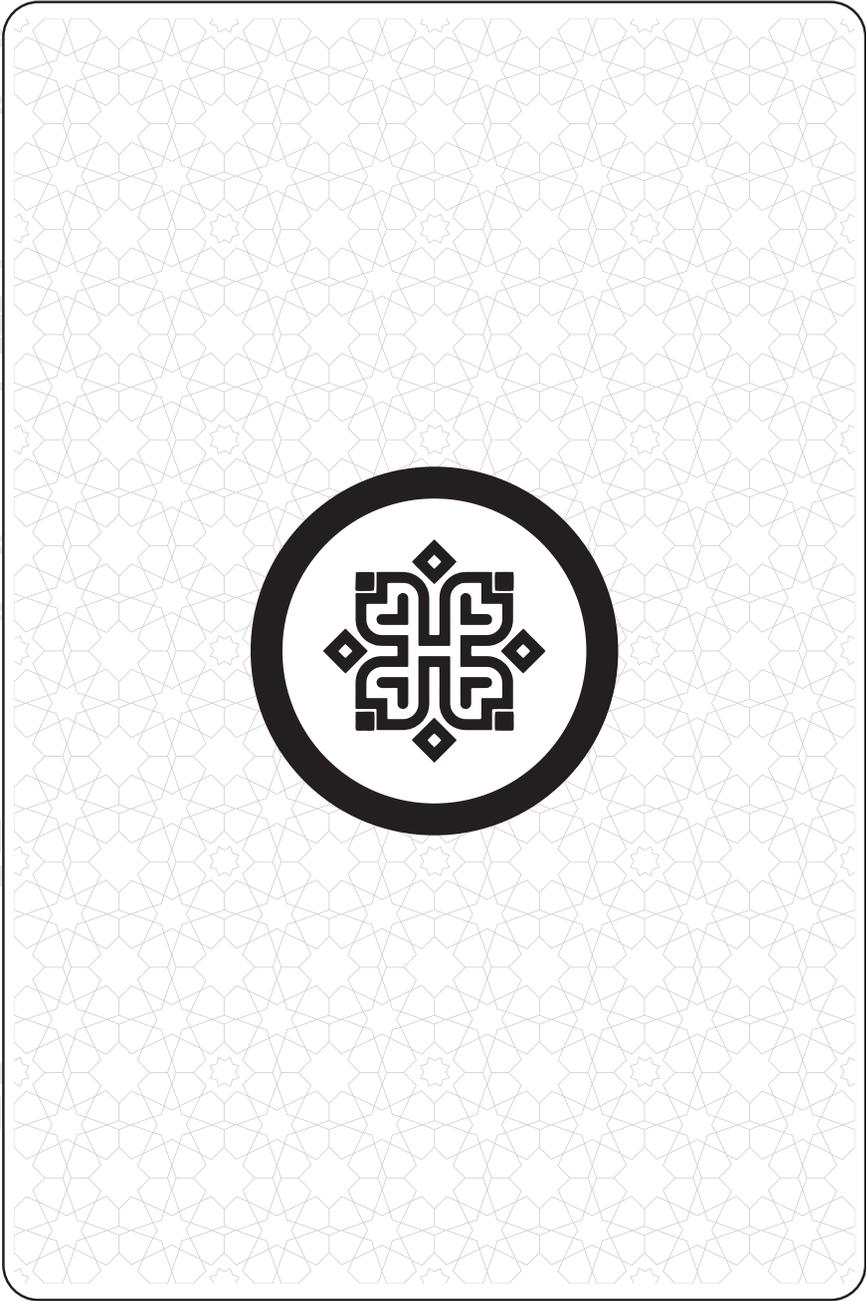
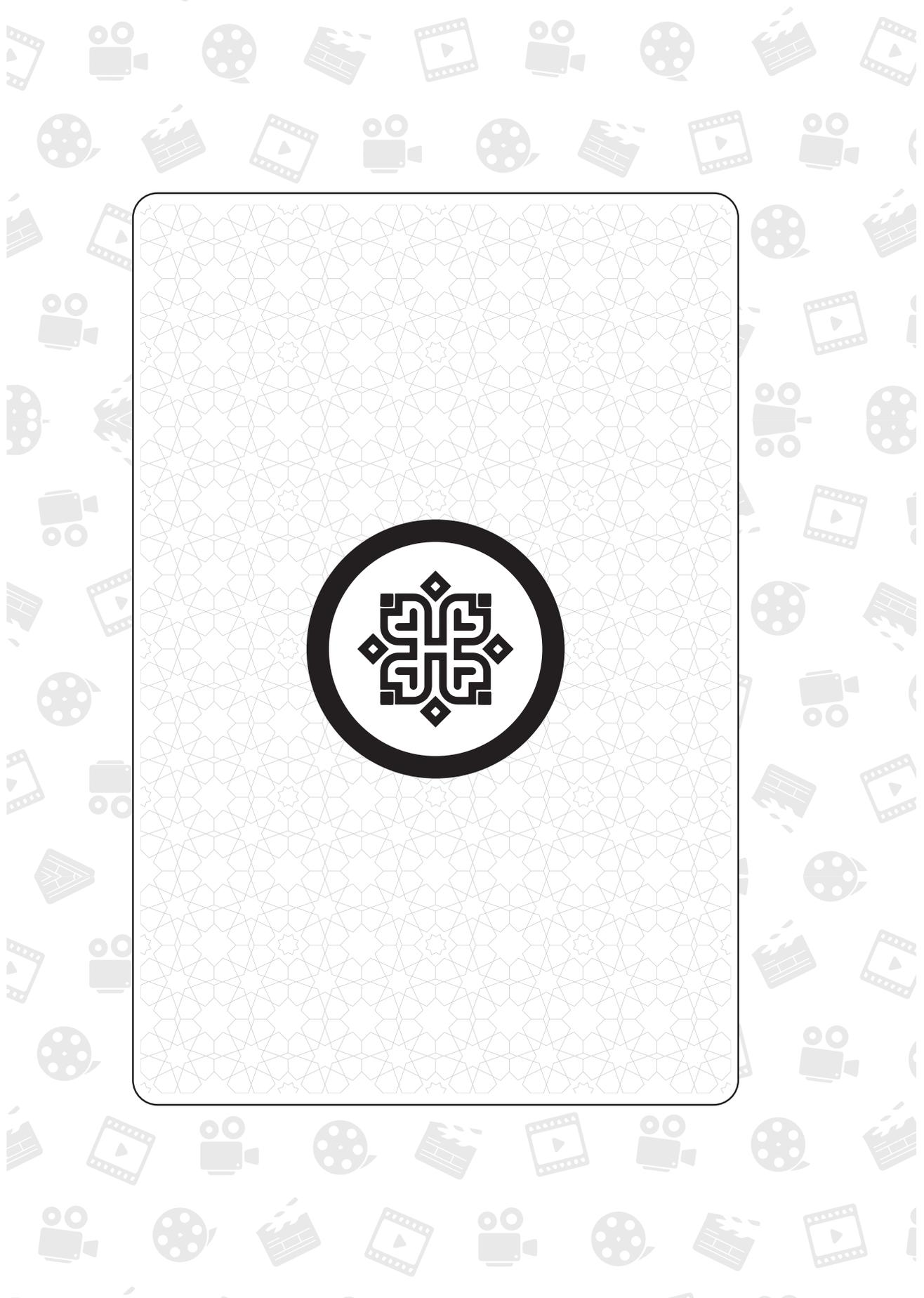


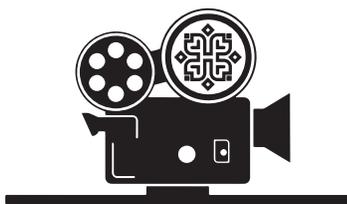


فصل دوم: چالش‌ها و جریان‌های فکری

گفتارهای تخصصی پنجمین جشنواره
بین‌المللی فیلم دینی اشراق

گفتار دکتر اسماعیلی





جایگاه دین و سینما:

از پروتستانیزه شدن تا تغییردهندگی

مجید اسماعیلی

نویسنده، کارگردان و تهیه‌کننده

موضوع بحث، جریانهای فکری رایج در سینمای دینی است. نکته‌ای که باید به آن پردازیم، این است که در بحث سینمای دینی، سینما چیست و دین چیست و بعد ترکیب این‌ها را ببینیم. برداشتها باید دقیق باشد و بدانیم منظور از دین، آیا همین دین اسلام است یا دین مسیحیت، یا دین شینتو، یا دین سائنتولوژی‌های جدید، ادیان توحیدی یا ادیان غیرتوحیدی؟ به طور طبیعی وقتی در بستر جمهوری اسلامی صحبت می‌کنیم، منظور ما دین اسلام است. متأسفانه در فضای کشور خودمان هم برداشت اجماعی در مورد دین وجود ندارد که وقتی می‌گوییم دین، منظور دینی است که پروتستانیزه شده است یا دینی است که پروتستانیزه نشده است! مسیحیت وقتی پروتستانیزه شد، از حوزه دخالت‌های امور غیر فردی پرهیز داده شد. همین تفکر را به طور شگفت‌انگیزی در فضای خودمان هم می‌بینیم؛ هرچند اسم آن را بلند نمی‌گویند، ولی عده‌ای با موضوع سکولاریسم، دارند ساحت‌های غیر فردی را از





دین سلب می‌کنند و این باعث ناتمام ماندن آن برداشتهایی می‌شود که ما از دین می‌خواهیم داشته باشیم.

«تعریف و بازتعریف دین در سینمای دینی»

پس منظور از دین، دینی است که پروتستان‌تیزه نشده است و ساحت‌های کلی و جامعی از زندگی را، چه فردی چه اجتماعی چه سیاسی چه اقتصادی، در برمی‌گیرد. اگر درباره همان دین هم بخواهیم صحبت کنیم، برداشتهایی که از این دین می‌شود، باید دقیق مشخص شود. تعریف علامه طباطبایی از دین که شاید بعضی‌ها زیر بار آن نروند، این است که هر آنچه خوب است، دین است. این تعریف، راه را بر سکولاریسم می‌بندد. اگر در سینمای دینی کار می‌کنید، یک حصری در آن وجود دارد؛ هر آنچه در حوزه دین می‌گنجد، خوب است؛ نمی‌توانی بگویی خوبهایی وجود دارد که در دین نیست و چیزهایی هست که دایره دین نمی‌تواند آن‌ها را پوشش بدهد. همین جاست که می‌بینیم یک دفعه در سینمای ما بعضی از فیلم‌ها را می‌گویند سینمای دینی است و بعضی را می‌گویند سینمای دینی نیست. با این نگاه که هر آنچه خوب است، دین است، باید دامنه و گستره دین را بسیار فراتر از آنچه در ذهن‌هاست، بدانیم و به موضوعات دیگر دین توجه داشته باشیم؛ مثلاً اولویت دین پروتستان‌نیزه‌نشده اسلام، دنیاست یا آخرت؟ آیا تفوق ارجحیتی وجود دارد یا تساوی و تعادل صددرصدی برقرار است؟ درباره موضوعات اساسی دین، چه نظری داریم؟ مثلاً سعادت در دین با مشخصاتی که گفته شد، چیست؟ سعادت آیا مثلاً شهادت است؟

«سعادت در سینمای دینی؛ تعاریف و اولویت‌ها»

باید به این سؤال‌ها جواب بدهیم و تکلیف‌این‌ها را مشخص کنیم؛ چون این‌ها بشدت در سینمای دینی تأثیرگذار است. قبل از انقلاب، تلویزیون، جعبه‌ای





جادویی بود که هرچه می‌گفت، مردم قبول می‌کردند؛ قبل از آن، در خانواده از قول پدر بزرگ، مادر بزرگ، عمه، عمو، خاله، دایی، امام جماعت و معلم پیر محل، مطالب را می‌گفتند؛ ولی دیگر تلویزیون در جایگاه ارجاعی خانواده‌ها و در سبد ارجاعی مردم ایران قرار گرفت و این سبد ارجاعی گفت که سعادت سه چیز است: پولدار شدن، ازدواج کردن، از مرگ نجات پیدا کردن. به همین خاطر اگر در فیلمی قهرمان داستان پولدار نمی‌شد، حال بیننده از دیدن آن فیلم خوب نبود؛ اگر فیلمی به ازدواج قهرمان زن با قهرمان مرد منتهی نمی‌شد، همه می‌گفتند ای کاش این‌ها به همدیگر رسیده بودند. مرگ قهرمان که دیگر اصلاً پذیرفته نبود؛ اما آیا در فضای دینی، رستگاری و سعادت در ازدواج است؟ در پولدار شدن است؟ در نجات از مرگ است؟ یا سعادت در فضای دینی، فراتر از این‌هاست؟ در سینمای دینی باید نسبت خودمان را با این مفهوم روشن کنیم. الآن چهل سال بعد از انقلاب، چند فیلم مثلاً درباره شخصیت‌های بزرگ دوران انقلاب که به شهادت رسیدند، ساخته شده که مخاطب بعد از دیدن فیلم احساس کند دوست دارد شهید بشود؟ آیا مخاطب، در انتهای فیلم می‌گوید حیف شد که از بین رفت و مرد یا می‌گوید خوش به حال او که در عالم هستی منتشر شد و در افق‌ها باقی ماند؟

«دنیا و آخرت در سینمای دینی»

باید تکلیف خودمان را در مورد دنیا و آخرت و مفاهیم مهمی مثل سعادت مشخص کنیم. حد مجاز استفاده از دنیا در فضای دینی، آن هم دین پروتستانیزه شده اسلام، چیست؟ آیا بی‌محبا و مطلق مجازیم که از همه چیز استفاده کنیم؟ یعنی قرار است حقممان را کمال و تمام از این دنیا بگیریم؟ یا نه این دنیا اصلاً جایگاه این اتفاقات نیست؟ نگاه دینی به ما می‌گوید که نمی‌توانیم لذت‌مان را در دنیا کامل کنیم. همه لذت‌ها سقف کوتاهی دارد. اساساً در نگاه دینی، دنیا گذرگاه و محل عبور است، نه اقامتگاه و قرارگاه. اگر این را فهم کرده و پذیرفته باشیم، با این نگاه،





در آثار سینمایی، پیروزی از این دنیا نمی‌شود به دست آورد. الآن بخش قابل توجهی از جوانهای ایران، دغدغه اصلی‌شان دنیاست و به خاطر نداشتن پول و ماشین خوب، با حسرت از جوانی به دوران میان‌سالی و کهن‌سالی خودشان وارد می‌شوند؛ چون احساس می‌کنند دنیا اصل است و همه چیز اینجاست و جای دیگری نیست و بهشت و جهنمی نیست و لذتی غیر از لذت‌های این دنیا وجود ندارد. دلیلش این است که ما دنیا را در سینما این‌طور طراحی و تعریف کردیم که اگر به آن نرسیم، یعنی بدبختی. آن نگاه دینی را هم با حرف نمی‌شود درآورد؛ بلکه باید ادراک بشود تا وقتی می‌بینیم که یک نفر، ماشین گران‌قیمت سوار شده است، از اعماق وجود آه نکشیم و تأسف نخوریم که آن وسیله در اختیار ما نیست.

باید تکلیفمان را درباره نگاه‌های اصلی‌مان مشخص کنیم و تعیین تکلیف قطعی و مشخص و الزام‌وری داشته باشیم. متأسفانه تلویزیون ما گاهی مملو از آدرس‌های خلاف این دین و مملو از پیام‌هایی است که می‌گوید اصل اینجاست، لذت اینجاست، تمامیت اینجاست، منفعت و سود آخر همین‌جاست. این نگاه باید اصلاح شود. موضوع مهم دین، اولویت‌های آن است؛ اساساً دین بر مبنای این است که از بین کارهای خوب، کدام را اول انجام بدهیم. مثلاً شب عاشورا، دینی به گردن من است که باید آن را پرداخت کنم؛ زمینم هم رهاست؛ خانواده‌ام در بیابان اسیرند؛ سیدالشهدا هم تنهاست. از بین این‌ها، کدام اولویت است؟ اگر این مباحث درست نشود، در عرصه اجتماع بخشی از مردم همراهی لازم را نخواهند داشت؛ چون نظام اولویتهایشان در سینما اتفاق نیفتاده است و اولویت‌های دیگری در ذهنشان می‌آید که چیزهای بدی هم نیست. لذا بحث اولویت‌ها و جایگاه‌ها اهمیت پیدا می‌کند. اولویت‌ها یک بحث است و اینکه هر چیزی چه وزنی دارد، یک بحث دیگر است.



« جایگاه تغییر و تغییردهندگی در سینمای دینی

وقتی درباره سینمای دینی حرف می‌زنیم، ناگزیر باید الزامات دین بر سینما وارد شود. وقتی الزامات دین بر سینما می‌خواهد متعین شود، باید جای مشخصی در دین به موضوع سینما داده بشود یا اگر وجود دارد، بازشناسی شود؛ بنابراین باید جایگاه سینما را در دین ببینیم کجاست. اصلاً جایی در دین دارد یا ندارد؟ آیا دین به مقوله سینما و به روح سینما توجهی دارد؟ روح سینما ارسال پیام و تغییردهندگی است. سینما به دنبال این است که آدمها را از حالی به حال دیگر تبدیل کند. موضوع تغییر، در همه جای دنیا و همچنین در فضای دینی ما موضوع مهمی است. جایگاه سینما در دین، جایگاه تغییردهندگی است و تغییردهندگی برای دین مهم است؛ چون همه ما یا تغییر کردیم یا در حال تغییر هستیم یا در حال مقاومت در برابر یک تغییر. همه ما در این حالتها قرار می‌گیریم. جریان تغییردهندگی هم بسیار تخصصی شده است؛ طوری که بلد است به مخاطب بیاوراند که مثلاً الآن در غزه هیچ خبری نیست! با بمب آتش‌زا مردم را در چادرها زنده زنده می‌سوزانند؛ این قضیه اصحاب اخدود در چند هزار سال پیش نیست که رسانه نبوده؛ برای چهل سال پیش هم نیست؛ برای الآن است که رسانه و دوربینها هم هستند و فیلم برداری هم می‌شود؛ مردم دنیا هم می‌بینند؛ ولی آن خروش جهانی که باید علیه این اتفاق شکل بگیرد، شکل نمی‌گیرد. پس معلوم است که این جریان تغییر، در حال مدیریت شدن است که نمی‌گذارد آن خروش اتفاق بیفتد.

وقتی می‌گوییم سینمای دینی، باید اولویتها، جایگاهها ارزشها، وزنها معلوم شود. در دین ما «تغییر دادن» جایگاه بسیار بالایی دارد و اسم آن امر به معروف و نهی از منکر است. ابزار تغییر هم همه چیز است؛ در زمان اهل بیت، شعر ابزار تغییر بود؛ الآن سینما در جایگاه تغییر دادن است؛ ولی روح همان روح است. وقتی می‌خواهیم بگوییم سینمای دینی، باید جای درستی در دین برای آن پیدا کنیم؛ مثلاً اسمش را





بگذاریم ابزار امر به معروف؛ بعضی اسمش را تغییر می‌گذارند، یا اسم‌های دیگر؛ ولی آنچه مهم و متیقن است، این است که اگر این ابزار وجود نداشته باشد، با این وزن دیده نشود، این کارکرد از او درخواست نشود، افکار عمومی آرام‌آرام فاصله می‌گیرند و دور می‌شوند. پس ما درباره این دین حرف می‌زنیم، نه دین حداقلی که قائل به دخالت نکردن است.

«ابزارهای سینمای دینی: از فرم تا محتوا»

از طرف دیگر، سینما یعنی چه؟ سینما یعنی فیلم‌نامه، کارگردانی، تهیه‌کنندگی، فیلمبرداری (نورپردازی)، صداگذاری و صدابرداری و موسیقی، گریم و چهرپردازی، بحث‌های مهم تدوین. تعریف ساده سینما و یک نگاه این است که بگوییم یک فرم داریم و یک محتوا. یک نگاه دیگر این است که وقتی ما در مورد سینما حرف می‌زنیم، درباره یک گرامر و اینکه چگونه یک فیلم را بسازیم، حرف می‌زنیم؛ و همچنین درباره اینکه چه می‌خواهیم بگوییم که این می‌شود بحث فیلم‌نامه. در بحث فیلم‌نامه هم چهار مورد مهم است: اول، موضوع آن است؛ مثلاً عشق، عدالت، مسائل اجتماعی، اعتیاد، طلاق. بعد، داستانی است که انتخاب می‌کنیم که تخیلی است یا واقعی یا اقتباسی یا مبتنی بر فانتزی است (فانتزی با تخیلی فرق می‌کند). دو مورد دیگر، یکی بحث پیام‌های آشکاری است که فیلم می‌تواند داشته باشد؛ و مورد آخر که از همه مهتر است، حسی است که فیلم تولید می‌کند و در واقع پیام‌های پنهان فیلم است که می‌تواند با پیام‌های آشکار کاملاً در تضاد باشد. می‌توان فیلمی درباره عفت و پرهیزکاری ساخت، ولی حس آخر این فیلم این باشد که از زندگی‌ات فقط لذت ببر! نمونه‌های زیادی از این مورد هست. این‌ها بخش محتوایی سینماست.

ما درباره پانزده نوع سینما می‌توانیم حرف بزنیم؛ مثلاً سینمای اجتماعی، سینمای سیاسی، سینمای معنوی، سینمای قدسی، سینمای فلسفی. وقتی





می‌گوییم سینمای دینی منظورمان دقیقاً چیست؟ ما در این موضوعات بشدت نقص داریم. موضوع این سینما چیست؟ مثلاً آیا ما در فضای دینی می‌توانیم در موضوع فحشا فیلم بسازیم؟ آیا دین به ما اجازه می‌دهد؟ این دینی که کاملاً سخنگو است و اصلاً سکوت نمی‌کند، درباره بعضی موضوعات به ما اجازه حرف زدن نمی‌دهد؛ چون وقتی در مورد آن حرف می‌زنی و حتی می‌گویی بد است، بازدارنده نیست. تحقیقات آمریکایی تأکید می‌کند که شما اگر فیلمی بسازید و چیزی مثل مواد مخدر را بگویید بد است و نشان دهید که بد است و در پایان، حتی بگویید که آنچه گفتیم بد است، باعث مرگ می‌شود، بازهم جذابیت دارد و بازدارندگی آن از جذابیتش کمتر است؛ چون تبدیل به تصویر شده است.

«بازنمایی آسیب‌های اجتماعی در سینمای دینی؛ باید‌ها و نبایدها»

پس آیا درباره آسیب‌های اجتماعی سکوت کنیم؟ نه در هرکدام از حوزه‌های آسیب‌های اجتماعی که می‌خواهیم کاری انجام بدهیم، باید کاملاً علمی، مثل همه پدیده‌هایی که در علوم اجتماعی به آن برمی‌خوریم، از چند قدم عقبتر شروع به کار کنیم؛ چون پدیده‌های اجتماعی در جایی که دیده می‌شوند، نیستند؛ کمی آن‌طرف‌ترند و ما درباره آن‌ها خطای دید داریم.

پس وقتی می‌خواهیم بگوییم طلاق بد است، یا در جایی بگوییم خوب است، نباید به خود طلاق پردازیم؛ باید قبل از آن به چیزهای دیگر پردازیم؛ اینجا حاصلش می‌شود طلاق؛ ولی وقتی به طلاق می‌پردازیم، حاصل آن، چیز دیگری می‌شود که نمی‌دانیم چیست؛ مثلاً می‌خواستیم بگوییم که طلاق نگیرید، ولی طرف معتاد شده! دلیلش این است که سینما چیزی است که درباره آن حرف نمی‌زنیم! نشانی چیزی را می‌دهیم که حتی یک کلمه هم درباره آن حرف نزدیم. انتقال حس و القای هستی‌شناسی خودت به مخاطب است. وقتی می‌گوییم سینمای دینی، یعنی





الزامات فضای دینی باید بر سینما حاکم شود. در برابر سینمای دینی، سینمای خنثی وجود ندارد، بلکه سینمای شیطانی وجود دارد. وقتی قواعد دین را رعایت نمی‌کنیم، قواعد ضد دین را رعایت کرده‌ایم و وارد حوزه شیطانی می‌شویم؛ چنان‌که گاهی با دیدن یک فیلم، حالمان خوب می‌شود یا یک فیلم می‌بینیم و حالمان بد می‌شود و دوست داریم کار بد بکنیم و آدم بدی باشیم و از خوبی‌ها بدمان می‌آید. پس معلوم است که ما داریم قواعد را خلق می‌کنیم و دنیایی می‌سازیم که همه چیز در آن هست. این قاب مثل دریچه‌ای است که از آن، یک دنیا را می‌بینیم که همه چیزش به دنیای واقعی نزدیک می‌شود.

الآن پرده‌ها عریض شده است به خاطر اینکه فطرت بشر، این پرده عریض را می‌پسندد و چشم ما از این پرده عریض، تجربه دارد. بدون دانستن قواعد حاکم بر هستی یا با نقض این قواعد، نمی‌توانیم سینمای دینی بسازیم. حتی وقتی موضوع نماز است، اگر به لوازم و اجزای آن آگاهی نداشته باشیم و به متون اصلی اشراف نداشته باشیم، کارمان ضد دینی می‌شود. کارکرد اصلی رسانه در دنیا، از صداوسیما گرفته تا سازمان‌هایی مثل سازمان تبلیغات و مؤسسات وابسته به نهادهای خوب و سینما که همگی اندام حاکمیت هستند، تبدیل موضوعات حاکمیت به چیزی است که مردم می‌فهمند؛ چنان‌که مرد عنکبوتی، حرف‌های هانتینگتون را به مردم می‌زند و مردم می‌فهمند. فوکویاما حرف‌هایش را به دیالوگ کوچکی تبدیل می‌کند و از دهان بن تن به مردم می‌گوید تا بفهمند. رسانه، اندام حاکمیتی و برای حاکمیت است و کارش این است که حرف‌های حاکمیت را بگوید و اگر عیبی وجود دارد، توضیح بدهد و گاف‌ها را بپوشاند و مردم را بر مدار و منظومه حاکمیت نگه دارد و ارزش‌ها را منطقی کند، نه اینکه ارزش‌ها غیرمنطقی شود و مثلاً کسی بگوید حالم از حجاب به هم می‌خورد! این به خاطر این است که رسانه کار خودش را نکرده است. اگر کار خودش را کرده بود، مخاطب با عشق می‌گفت که این حجاب مثلاً





میراث بهترین بانوی عالم هستی، حضرت زهراست و دوست دارم که رعایت کنم؛ اجبار هم نیست. پس ما باید الزامات سینمای دینی را درک کنیم و به آن بدهیم. اگر این الزامات نباشد، داستان ما داستان شیطانی و ضد دین می‌شود، بدون اینکه از ظاهرش معلوم باشد.

شاید فیلم موضوع خوبی داشته باشد؛ مثلاً موضوعش دروغ نگفتن باشد؛ ولی اگر این قواعد را رعایت نکند، کاملاً یک فیلم الحادی، بلکه ضد فطرت خواهد بود. هنر ابزاری است که تأثیر بسیار عمیق، وسیع و ماندگار می‌گذارد. به همین خاطر، کسی که می‌خواهد از این ابزار استفاده کند، باید علاوه بر داشتن استعداد و ذوق و سلیقه و پرتلاش بودن، دانش هم داشته باشد؛ وگرنه حاصل کارش می‌شود یا مرون بالمنکر. زمان اهلیت، یک نفر یک بیت شعر یا یک قصیده می‌گفت، حضرت عباى او را از سکه پر می‌کردند یا لباس تنشان را درمی‌آوردند و به شاعر می‌دادند. الآن شعر، همین سینمای ماست. فیلمی که ساخته می‌شود، باقی می‌ماند. خیلی مهم است که این زبان را درست به حرکت درآورد. باید جایی داشته باشیم که الزامات دینی بتواند کاملاً بر آن سوار شود. به نظرم الزامات مباحث امر به معروف را در حوزه سینما باید دقیق رعایت کنیم؛ یعنی کسی که می‌خواهد امر به معروف کند، باید دانش آن را داشته باشد؛ مثلاً وقتی می‌خواهد بگوید سیگار نکشید، اولاً باید بداند که سیگار بد است و بتواند درباره آن حرف بزند؛ دوم اینکه میزانی از تقید را داشته باشد؛ مثلاً نمی‌تواند درحالی که سیگار گوشه لبش است و دودش را در میکروفون فوت می‌کند، بگوید سیگار نکشید! مردم از او نمی‌پذیرند.

بعضی حرفها در بعضی مدیومها و ژانرها نمی‌گنجد. باید بدانید که هر مطلبی را با چه زبانی بگویید. بعضی مطالب را باید در قالب شعر گفت و بعضی را در قالب فیلم. بعضی موضوعات در حوزه فیلم، باید در قالب فیلم کمدی گفته شود تا مردم راحتتر درکش کنند و نمی‌توان در سینمای جدی از آن حرف زد. در سینمای غرب،





اصطلاحی هست به نام «واو افکت»؛ یعنی مثلاً شخصیتی که از اول تا آخر فیلم گمان می‌شد قهرمان اصلی است، ناگهان در آخر می‌بینیم که خائن بوده است، یا یک نفر که فکر می‌کردیم قاتل است، می‌بینیم پلیس بوده است و با تعجب می‌گوییم: «واو (wow)!»؛ وقتی در سینما این حالت اتفاق می‌افتد، مثل این می‌ماند که دریچه سد را بازکنیم و محتوا با فشار، بیرون بریزد. با گفتن همین «واو»، محتوا با قدرت وارد فضای مغزی و باوری ما می‌شود. به همین دلیل، بخش زیادی از یادگیری دینی ما به خاطر فیلم «الرساله» مصطفی عقاد، فیلم «امام علی» و «مختارنامه» آقای میرباقری و «روز واقعه» آقای شهرام اسدی است. ما تا وقتی در آن حالت شگفتی (خنده، گریه، شگفتی) هستیم، درهای پذیرشمان باز است. به همین دلیل است که پیام‌سانی سینمای کم‌دی، قوی است. از حیث تکنولوژی، آمریکایی‌ها سیاست شرمندسازی دارند؛ یعنی طوری فیلم‌ها می‌سازند که نفر بعدی به سختی بتواند نزدیک به آن فیلم را بسازد. فیلم‌های اروپایی که به بیست میلیون دلار برسد، محدود است؛ ولی فیلم‌های سنگین آمریکا اکثراً بیش از هفتاد هشتاد میلیون دلار است. از حیث روشی، روش اهل‌بیت برای ارسال پیام، موقعیت‌سازی است. امام مجتبی و امام حسین علیه‌السلام وقتی می‌خواهند به یک پیرمرد بگویند که وضویش اشتباه است، موقعیت‌سازی می‌کنند. امام مجتبی علیه‌السلام به او می‌گوید ما دو نفر وضو می‌گیریم و شما قضاوت کن که کدام یک از ما بهتر وضو می‌گیریم. امام مجتبی و بعد هم سیدالشهدا وضویی گرفتند که پیرمرد متوجه اشتباهش شد. این‌ها قواعد سینمای دینی است که اگر رعایت نشود، اسم سینمای دینی بر آن بار نمی‌شود.

آیا برای ساختن یک فیلم دینی، نوشتن یک متن حساب‌شده و متقن، کافی است؟ آیا سینما لزوماً و دقیقاً همین است که الآن وجود دارد؟ بخش زیادی از آن فطری است. به ۱۰ هزار نفر از ۲۵ کشور دنیا پردهای مختلف تصویری را نشان دادند و بر اساس جواب‌های آن‌ها، گفتند گیت مثلاً ۸۶ برای تلویزیون خوب است





و برای سینما کمی عرض آن را بیشتر می‌کنیم. همه این‌ها بر اساس تجربه شکل گرفت. ولی آیا این گرامر، گرامر مطلق است؟ آیا سینمای دینی در حوزه‌بازیگری حرفی دارد یا ندارد؟ اولویت در دین، حیات معنوی است و وقتی حیات معنوی شما در خطر است، برای حیات معنوی دیگران لازم نیست کاری کنید و هرگز نباید از حیات معنوی خودتان برای حیات دنیوی کسی هزینه کنید. شما در حوزه حیات مادی‌تان، اختیار دارید و در فضای دینی، حیات مادی دیگران بر حیات مادی شما ارجحیت دارد و در این صورت، شما انسانی منفق و ایثارگرید و امتیاز مثبت از دین دریافت می‌کنید؛ ولی حیات معنوی‌تان را در هیچ شرایطی حق ندارید به خطر بیندازید. جانتان را می‌توانید بدهید، ولی عاقبت به خیری خودتان را برای هیچ چیزی نباید بدهید.

حیات معنوی، اولویت اول انسان است؛ چون به ابدیت او برمی‌گردد. شما نمی‌توانید در باره میلیاردها میلیارد سال باقی‌مانده از عمر خودتان که بعد از این دنیا وارد آن می‌شوید، خطا پذیر شوید.

«نقش بازیگران در سینمای دینی: باورپذیری و اصالت»

حالا با توجه به این حیات معنوی، سراغ بحث بازیگری می‌رویم. ما نظام بازیگری را جوهری طراحی کردیم که بازیگها الگو می‌شوند؛ چنانکه بعضی وقتی به آن‌ها می‌رسند، اشک می‌ریزند، بغلشان می‌کنند، عین او لباس می‌پوشند و حرف می‌زنند. آیا ما در فضای سینمای دینی اجازه داریم موقعیتی به وجود بیاوریم که یک نفر در جایگاه نبی اکرم یا در جایگاه اولیای خدا بنشینند، در حالی که آن اقتضائات را ندارد؟ شاید گفته شود که این اقتضائات این کار است؛ اما این اقتضائات چقدر اجباری است؟ مثلاً دو فیلم در ایران توانسته از غشای سخت‌گیرانه و نفوذناپذیر تمدن غرب عبور کند: فیلم «بچه‌های آسمان» و فیلم «به رنگ خدا»؛ هیچ‌کدام از این دو





فیلم، هنرپیشه ندارند!

سینمای دینی سینمایی است که امدادش به عهده خداست. امداد الهی جزو ویژگی‌های حق است؛ یعنی خدا نشر و گسترشش می‌دهد و مهرش را در دل‌ها می‌اندازد که مردم آن را ببینند. سینمای دینی باید با رعایت لوازم یک کار خوب، وارد بحث حق و باطل شود. سینمایی که به اسم سینمای دینی کار می‌کنیم و می‌خواهیم امداد الهی برای آن اتفاق بیفتد، باید لوازم حق در آن رعایت شود. اگر بخشی از باطل در آن وجود داشته باشد، مردم دوستش نخواهند داشت و آن را نمی‌بینند. متأسفانه در این چهل سال بعد از انقلاب، ما از این نوع فیلم‌ها بسیار کم ساختیم. خیلی‌ها سینمای دینی را با سینمای تاریخی و با سینمای تاریخ مذهبی اشتباه می‌گیرند و فیلم تاریخی که می‌سازند، فکر می‌کنند فیلم دینی است. برای اینکه به سینمای دینی نزدیک شوید، باید لوازم دین را در آن کاملاً رعایت و اجرا کنید. الآن دنیای سینما بازیگر محور است. البته بازیگرها برای اینکه محبوب شوند، حتماً ویژگی‌های خوب خدایی در آن‌ها به وجود آمده. خیلی از بازیگرها مشهورند، ولی محبوب نیستند و مردم دوستشان ندارند. محبوب شدن به واسطه یکسری ویژگی‌هایی است که در خودشان به وجود آوردند.

چقدر از عوامل، بدون باورهای دینی، مجازند در یک پروژه دینی فعالیت کنند و تأثیر خاصی در فیلم نداشته باشند؟ نمی‌شود بازیگر بی‌دین، نقش قدیسه را بازی کند و بعد فیلم سینمای دینی بشود. در فیلم «مصائب مسیح» آقای میل گیبسون، به پیشینه بازیگر نقش حضرت مسیح و حتی به آینده او توجه شده و گفته شده که در قراردادهای تهیه‌اش ذکر شده که ایشان دیگر حق بازی کردن در فیلم بد را ندارد؛ چون انگارهای ذهنی مخاطب نباید تغییر کند. با این ملاحظه است که کلیسای کاتولیک به میل گیبسون مدال داد و گفت که تو مسیحیت را زنده کردی. به خاطر اینکه او کار بزرگی برای مسیحیت کرد و بعد از «مصائب مسیح» رشد اسلام‌گرایی





در تمدن غرب کاهش یافت و مسیحیت دوباره در افق‌ها قرار گرفت؛ به خاطر اینکه لوازم آن رارعايت می‌کند. باید به این سؤالات در فضای سینمای دینی جواب بدهیم که آیا می‌توانیم از ابزار بد، از ابزار کثیف، از ابزار گناه‌آلود و پلید و شیطانی در سینمای دینی استفاده کنیم و نتیجه بگیریم؟ آیا برای رسیدن به این همه ملاحظات در سینمای دینی وقت و امکانش را داریم؟ آیا مسیر راهبردی برای این اتفاق وجود دارد یا ندارد؟ به هر حال باید یک قدر متقین از این اتفاقات را لحاظ کنیم و دست از اقدام برنداریم. چاره‌ای نداریم جز اینکه هنرمندان را در معرض شناخت‌های بهتر و ادراک‌شده، نه مباحث اجباری و صلبی و سخت قرار دهیم؛ چون باورهای آدم‌ها تبدیل می‌شود به آثار دیدنی و پذیرفتنی. ان شاء الله این جشنواره و روند جشنواره‌ها هرچه بیشتر به این مضامین توجه و برایش راه‌های مناسب را پیدا کنند.

« رویکرد قرآن به داستان‌گویی و پیام‌رسانی دراماتیک

سؤال: شما فرمودید پرداختن به یکسری از موضوعات، باعث تبلیغشان می‌شود؛ نمونه‌اش در قرآن، در داستان حضرت یوسف و آن اتفاقی است که بین زلیخا و حضرت یوسف افتاد و قرآن آن را به گونه‌ای بیان می‌کند که اصلاً از باب‌های هالیوودی شاید نتوان دید؛ مثلاً در این داستان، قرآن لباس را سه جا نماد قرار می‌دهد: یک بار لباسی که گرگ دریده است؛ یک بار لباسی که در آن اتاق هفت در دریده می‌شود؛ و یک بار لباسی که باعث شفای چشم‌های پیغمبر خدا می‌شود (فلما جاء البشیر...). قرآن لباسی را که قرار بود گرگ پاره کند، سالم می‌آورد و می‌آورد و در آن فضای شهوت پاره‌اش می‌کند. فضای نمادسازی قرآن جوری می‌شود که اصلاً معنا و فضا را عوض می‌کند و یک چیز دیگری می‌گوید که اگر هالیوود بود، آن را جزادیت جسمانی می‌دید، ولی قرآن به گونه‌ای بیان می‌کند که مخاطب، آیات خدا را می‌بیند. ادبیات دراماتیک قرآن شاید بیشتر نقطه و علامت تعجب باشد، ولی سینمای ما علامت سؤال شده و الآن سینمای دنیا به سمت علامت سؤال می‌رود و علامت سؤال را جذاب می‌داند،

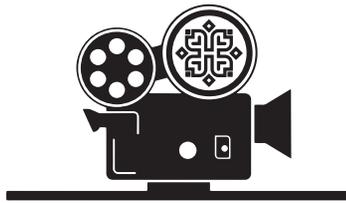




نه نقطه. حسن و قبح را عقل با ناخودآگاهی که دارد درک می‌کند؛ الآن این ناخودآگاه را پر کردند و حسن و قبح را از آنجا دارند انتقال می‌دهند و یک نظریه رسانه‌ای هست که می‌گوید آن قدر سواد رسانه‌ای را بالا ببریم که دیگر با آن سواد رسانه‌ای، آن ناخودآگاه مدیریت شود؛ در صورتی که قرآن این کار را نمی‌کند؛ قرآن داستان را تعریف می‌کند و ساختار دراماتیک را در داستان‌هایش استفاده می‌کند. این فضا در سینمای ما اصلاً رعایت نشده و نزدیک هم نشده است. ابتدا شاید یک مقدار نزدیک بودیم؛ ولی وارد این فضا نشدیم و اتمسفر را درک نکردیم. چطور وارد این اتمسفر شویم؟

مجید اسماعیلی: این هم بحث مهمی است؛ مخصوصاً در قصه حضرت یوسف، در عبارت «همت به و همت بها لولا ان رءآ» می‌توانست از عبارات‌های غیر از «رءآ» استفاده کند؛ مثلاً می‌توانست بگوید «لولا ان فهم»، «لولا ان ادرك»، «لولا ان اعتقد»، ولی می‌گوید: «لولا ان رءآ»، یعنی یک دیدنی اتفاق افتاده است. البته بعضی‌ها این «همت به» را تفسیر خاصی کردند و گفتند به معنای لغزش حضرت یوسف نیست؛ به معنای اشتباه یا لغزشی است که حضرت موسی انجام داده است؛ یعنی حضرت یوسف قطعاً اهل گناه نبود؛ برای جلوگیری از گناه فرار کرده است. این مثال، مثال خوبی است برای این مطلب که گفتیم برای نکوهش یا بیان یک موضوع در سینما، نباید مستقیم به سراغ همان موضوع برویم؛ چنان‌که موضوع این داستان، حجاب و حتی عفاف و پاکیزگی نفس حضرت یوسف هم نیست و ما درباره یک موضوع دیگر از این داستان استفاده می‌کنیم. درباره این جنس از بیان‌ها بایلیزاد حرف بزنیم و گفت و شنود کنیم.





خلاصه بحث

این گفتار به بررسی جریانهای فکری حاکم بر سینمای دینی و چالشهای اساسی پیش روی آن می‌پردازد. ارائه‌دهنده با طرح پرسش‌هایی بنیادین درباره چیستی دین و سینما، تلاش دارد نسبت این دو مفهوم را روشن کرده و چارچوبی عملی برای شکل‌گیری سینمای دینی ارائه دهد.

«۱. چیستی دین و سینمای دینی»

ارائه‌دهنده تأکید می‌کند که در فهم سینمای دینی، باید ابتدا تعریف دقیقی از دین ارائه شود. آیا منظور از دین، تنها اسلام است یا شامل دیگر ادیان هم می‌شود؟ دین در این مقاله به‌عنوان یک منظومه کامل از اخلاق، فقه و کلام در نظر گرفته می‌شود که هم ساحت فردی و هم ساحت اجتماعی را شامل می‌شود.

سینمای دینی، سینمایی است که هم در فرم و هم در محتوا متأثر از آموزه‌های دینی باشد و اهدافی همچون هدایت مخاطب و تعمیق ارزش‌های دینی را دنبال کند.

«۲. چالش‌های سینمای دینی»

ابهام در تعاریف سینمای دینی: نبود اجماع در تعریف سینمای دینی و تفاوت در برداشت‌ها.





تأثیرات سکولاریسم: نفوذ دیدگاه‌های سکولار که دین را به ساحت فردی محدود می‌کنند.

ناهماهنگی فرم و محتوا: عدم تطابق فرم سینمایی با محتوای دینی. اولویت‌های نادرست: غلبه مفاهیمی چون ثروت، لذت و موفقیت دنیوی بر ارزش‌های معنوی در فیلم‌ها.

«۳. نسبت دین با مفاهیم اساسی سینما

سعادت و رستگاری: در سینمای دینی، سعادت فراتر از لذت دنیوی تعریف می‌شود.

نمایش شر و گناه: حضور شر در سینمای دینی باید به گونه‌ای باشد که مخاطب از آن عبرت بگیرد و نه تحریک شود.

لذت و سرگرمی: لذت در سینمای دینی باید ابزار انتقال پیام باشد و نه هدف نهایی.

«۴. الزامات سینمای دینی

ارائه‌دهنده معتقد است که برای تحقق سینمای دینی، باید الزامات زیر رعایت شود:

توجه به اولویت‌های دینی در تولید فیلم.

هماهنگی بین فرم و محتوا.

استفاده از روایت‌های نمادین و هنرمندانه برای انتقال مفاهیم دینی.

ایجاد تعامل میان متفکران دینی و هنرمندان.



«۵. نقش تغییر در سینمای دینی»

سینما ابزاری قدرتمند برای تغییر است و هدف سینمای دینی نیز ایجاد تغییر در نگرش‌ها و باورهای مخاطب در جهت آموزه‌های دینی است. این تغییر باید به گونه‌ای باشد که مخاطب با پذیرش قلبی، به سوی معنویت و اخلاق هدایت شود.

«۶. نمونه‌های موفق و تجربیات جهانی»

فیلم‌هایی مانند «مصائب مسیح» به کارگردانی مل گیسون و آثار ماندگار ایرانی مانند «بچه‌های آسمان» و «به رنگ خدا» نشان می‌دهند که سینمای دینی می‌تواند هم تأثیرگذار باشد و هم مورد استقبال جهانی قرار گیرد.

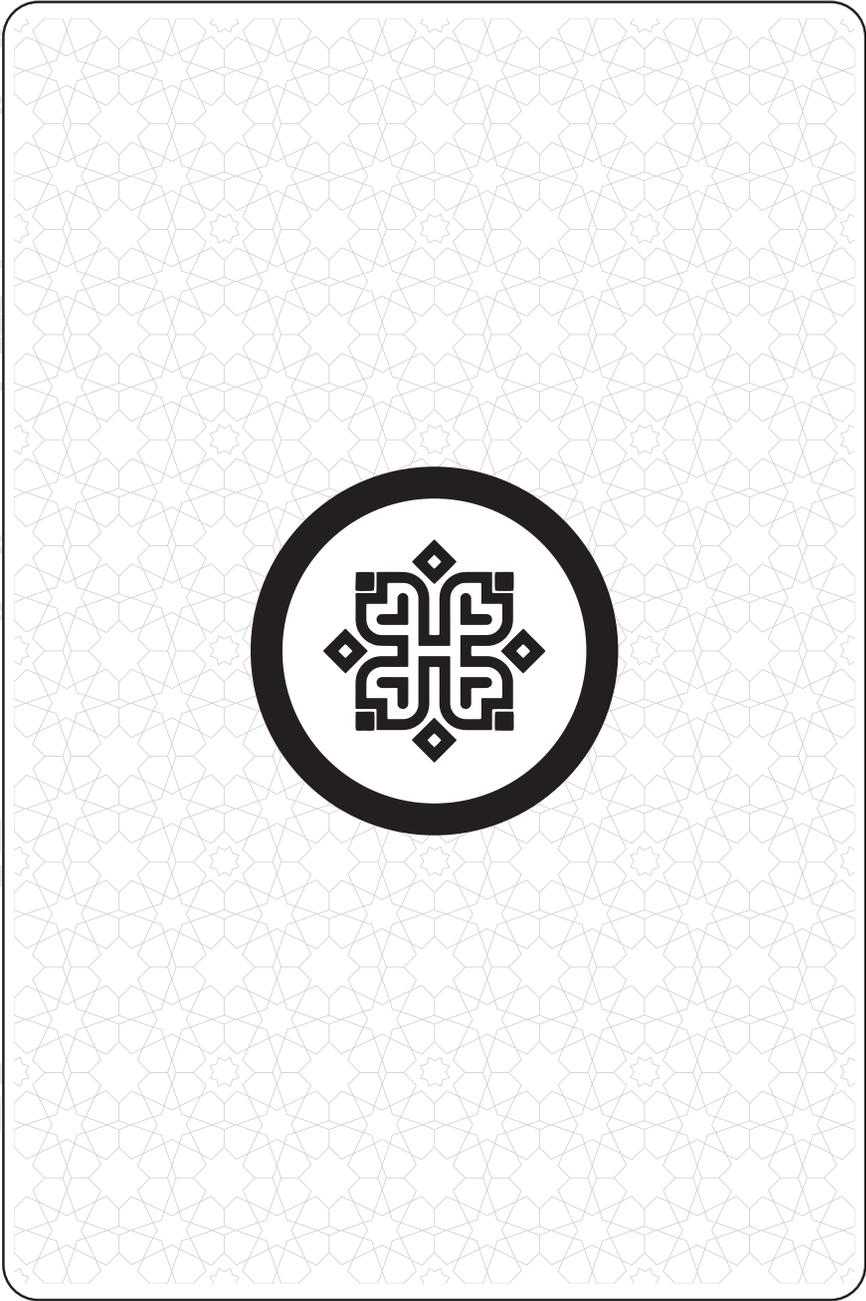
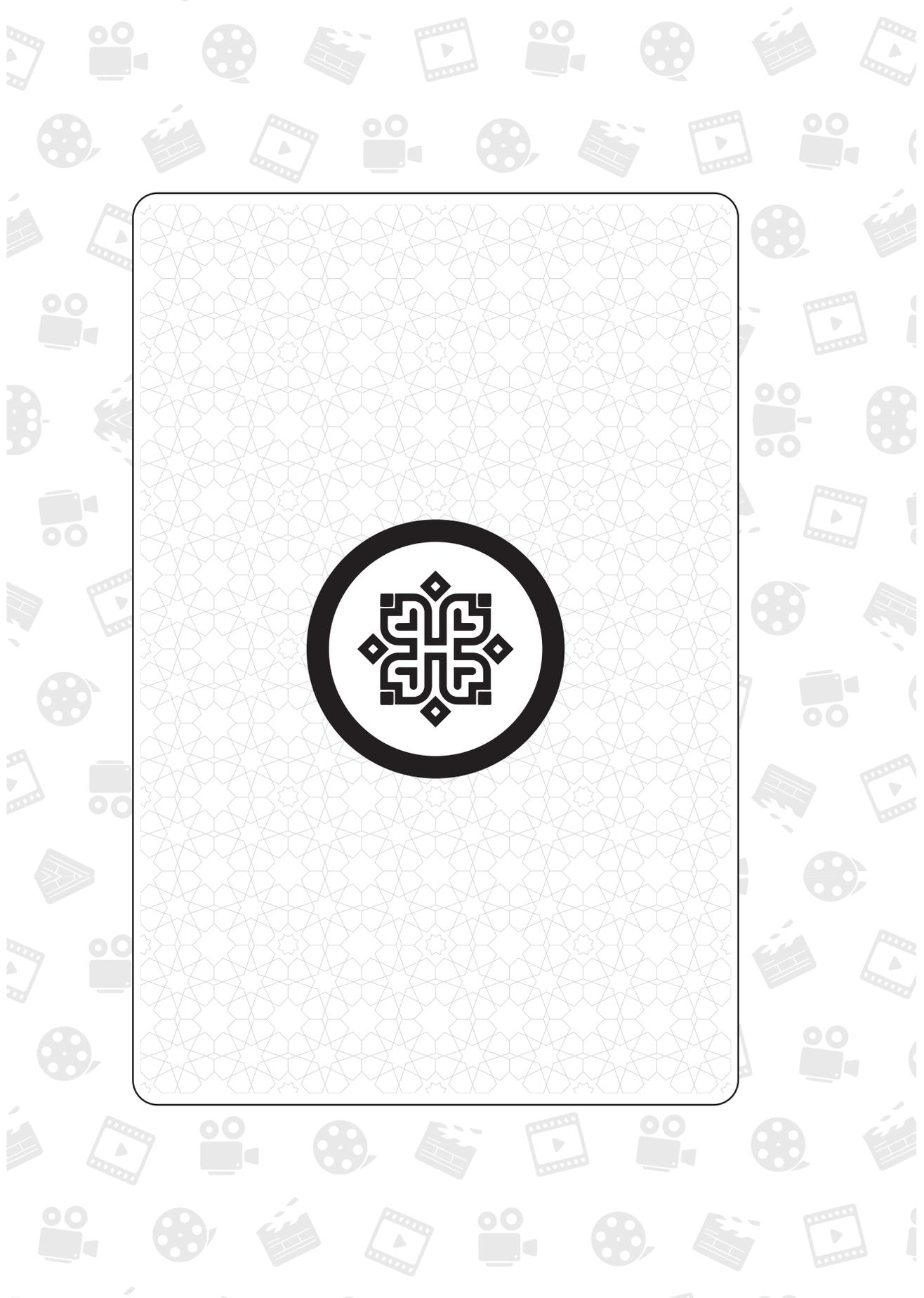
«۷. راهکارها برای تحقق سینمای دینی»

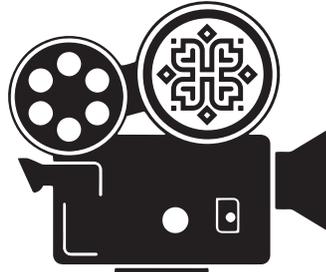
بازتعریف دقیق سینمای دینی و اهداف آن.
آموزش و پژوهش عمیق در حوزه فلسفه هنر و سینما.
تقویت ارتباط بین حوزه‌های علمیه و سینماگران.
استفاده از تکنیک‌های سینمایی در راستای مفاهیم دینی.

«نتیجه‌گیری»

سینمای دینی نه تنها باید از نظر محتوایی بر ارزش‌های دینی استوار باشد، بلکه در فرم و روایت خود نیز باید ساختاری منطبق بر آموزه‌های دینی داشته باشد. برای دستیابی به این هدف، نیاز به یک نگاه جامع و عمیق به ماهیت دین و سینما وجود دارد و این امر تنها با تعامل مؤثر بین اندیشمندان دینی و هنرمندان امکان‌پذیر است.





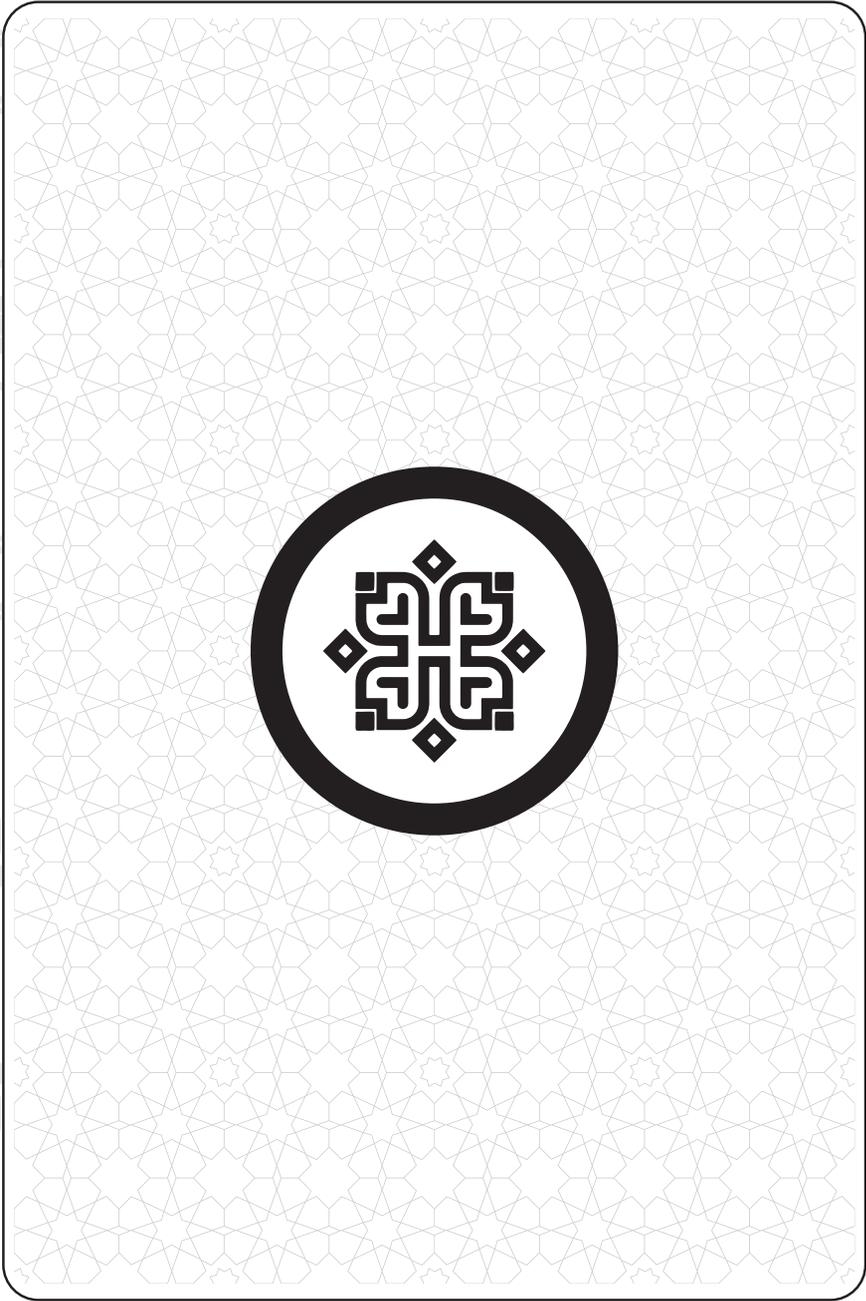
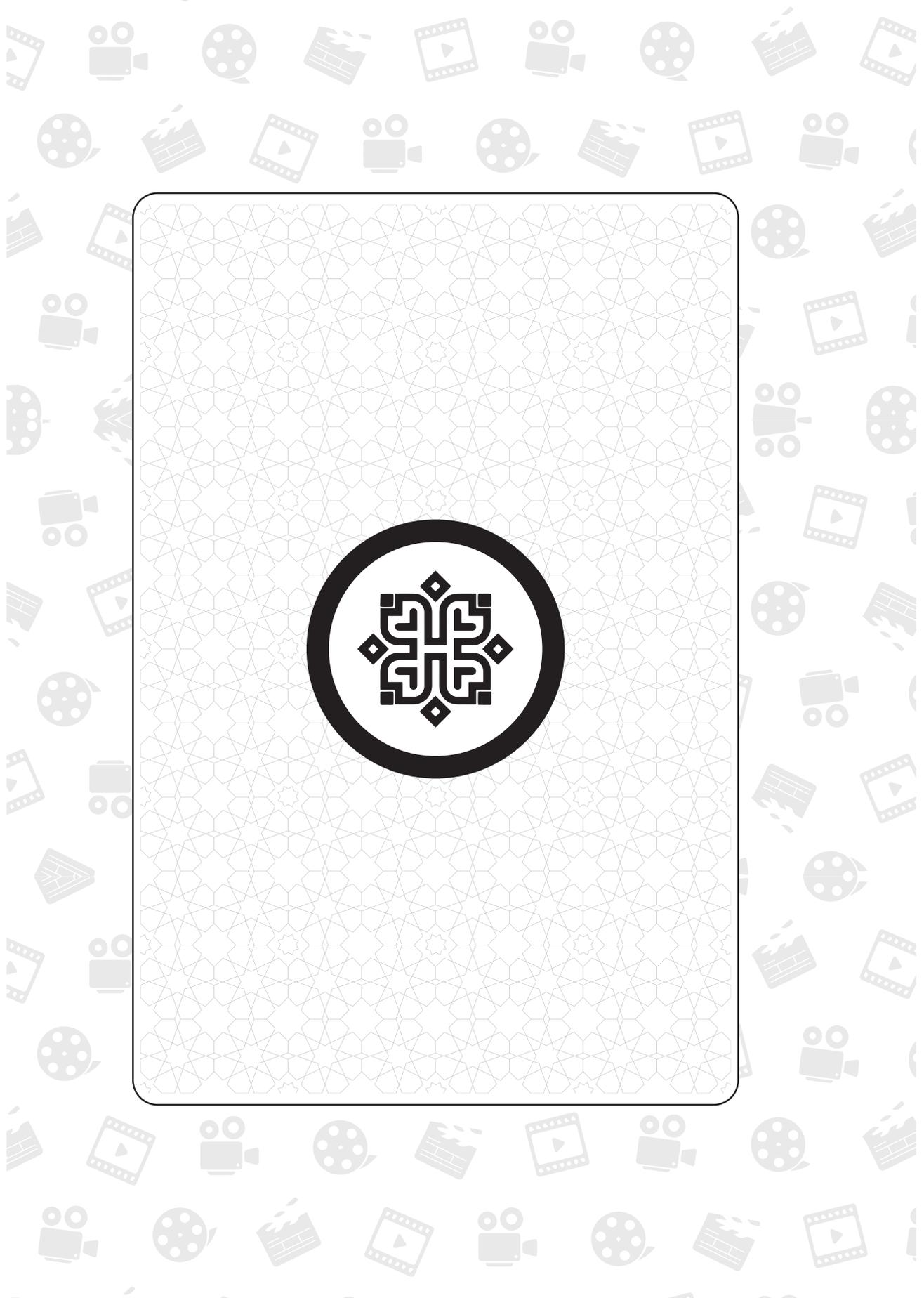


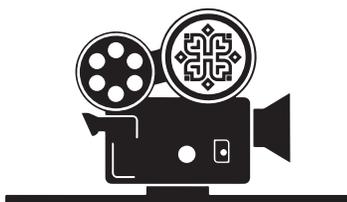
فصل سوم: فرآوری و دراماتورژی سینمای دینی

گفتارهای تخصصی پنجمین جشنواره
بین‌المللی فیلم دینی اشراق

گفتار محمد جواد استادی

گفتار حمیدی پارسا





سینمای دینی؛

از تبدیل معنا به فرم تا تحقق زبان مشترک هنر و معرفت

محمد جواد استادی

پژوهشگر مطالعات فرهنگی

دفتر تبلیغات اسلامی حوزه علمیه قم در راستای انجام رسالات و مأموریت هایش، یکی از قالب‌های مهمی که در دستور کار قرار داده، برگزاری جشنواره‌ها و رویدادهای هنری، با هدف شناسایی استعدادها و توانمندسازی آن‌ها و ایجاد جریان‌های برای هدایت این استعدادها و هنرمندان در راستای مأموریت‌های فرهنگی است که به عهده‌اش است. جشنواره فیلم دینی اشراق، یکی از این رویدادهاست که در سالیان گذشته در دفتر، برنامه‌ریزی شده و دو سال پیش، چهارمین دوره این جشنواره برگزار شد و امسال هم دوره پنجم این جشنواره با تغییرات مثبت و با توسعه در ابعاد مختلف برگزار می‌شود.

یکی از رویکردهای مهم جشنواره فیلم دینی اشراق در دوره پنجم، توجه به عرصه‌های اندیشه‌ورزی است. بر این باور هستیم که هنر، مهم‌ترین ابزار برای





ملموس کردن و تجلی اندیشه است. هرچقدر هم که پیگیر اندیشه‌های کنش‌ورزانه باشیم و این کنش‌ها اتفاق بیفتد تا زمانی که این اندیشه در اختیار توده‌های مردم قرار نگیرد و بر آن‌ها اثر نگذارد، انگار عملاً اتفاقی نیفتاده است. پس علاوه بر فضای اندیشه‌ورزی، نیازمند این هستیم که زمینه تبدیل این اندیشه به فرم‌های مخصوص را هم ایجاد کنیم. سینمای یکی از زبان‌های جدی برای این کار است. عنوان بحث، تبدیل و فراوری معارف دینی به فرم سینمایی است. آیا این ادعاست یا یک امکان است؟ به عنوان فردی که کمی در حوزه سینمای دینی پژوهش کرده، معتقدم سینمای دینی در حال حاضر به معنای واقعی‌اش در هیچ کجای جهان محقق نشده است و ما باید تلاش کنیم که این اتفاق بیفتد. این امکان وجود دارد که معارف دینی را به کمک فرم‌های سینمایی بازنمایی کنیم؛ اما در حال حاضر محقق نشده است و تنها تلاش‌هایی در این راستا داشتیم.

«چالش‌های مفهومی سینمای دینی»

قبل از این بحث باید مقدماتی را در نظر بگیریم. ما اساساً در عرصه تعاریف دچار مشکل هستیم. وقتی قرار است درباره یک مقوله صحبت و راجع به آن سیاست‌گذاری و برنامه‌ریزی کنیم، به خصوص در عرصه‌ای مثل سینما که نیازمند ورود به فضای تولید است، طبیعتاً باید در تعاریف به یک اجماعی رسیده باشیم. بزرگ‌ترین چالش ما در تحقق تبدیل معرفت به فرم در سینما، این است که نتوانستیم به تعاریف عملیاتی برسیم؛ نمونه واضحش این است که ما از اصطلاحاتی مثل سینمای استعلایی، سینمای مذهبی، سینمای اسلامی، سینمای معناگرا و سینمای دینی که فراوان در فضای اندیشه‌ای و سینمایی کشور با آن‌ها مواجه هستیم، یک تعریف دقیق نداریم و این‌ها را به جای هم به کار می‌بریم و تفاوتشان را با هم نمی‌دانیم. مثلاً راجع به سینمای معناگرا، یک دوره‌ای در شبکه چهار تلویزیون برنامه‌ای به نام سینمای معناگرا پخش شد که هر شب فیلمی را با این موضوع یا





مفاهیم دینی پخش، و آن را نقد می‌کردند؛ در یک یا دو دوره از جشنواره فیلم فجر هم دبیر جشنواره و مدیر وقت، بخشی به نام سینیمای معناگرا به جشنواره اضافه کرد. چند سال بعد، این موضوع به کلی از دستور کار خارج شد؛ چون منتقدینی این بحث را مطرح کردند که اصطلاح «سینیمای معناگرا» در فضای نظری سینیمای ایالات متحده آمریکا بنیان گذاشته شده و اساساً رویکرد یا کارکردهایی که ما از سینیمای دینی توقع داریم که بتوانیم دین را به کمک سینما بازتاب دهیم، ندارد و یک جاهایی ضد دین هم عمل کرده است.

درواقع عده‌ای معتقدند که سینیمای معناگرا یا به دین نمی‌پردازد یا حتی گاهی زاویه هم با دین پیدا می‌کند. پس وقتی این تعاریف برای ما روشن و مشخص نیست و درباره آن کار نکردیم، می‌تواند به ضد خودش هم تعریف شود!

«پیوند اندیشه و فرم در سینیمای دینی»

نکته بعدی این است که در کشور ما اساساً بین فضای اندیشه و فضای فرم در حوزه سینما اتفاق جدی نیفتاده. فلسفه سینما مسئله مهمی است که ما به آن نپرداختیم. ما می‌خواهیم از سینما به عنوان یک ابزار، به عنوان یک زبان استفاده کنیم؛ پیش از آن باید پرسش‌های بنیادین خودمان را از سینما و درباره سینما مطرح کنیم و فلسفه می‌خواهد این پرسش‌ها را پاسخ بدهد و چستی را برای ما مشخص کند. اساساً تا با فلسفه آشنا نباشیم و فلسفه چیزی را که می‌خواهیم از آن استفاده کنیم، ندانیم، هیچ وقت نمی‌توانیم در راستای اهداف از آن حوزه استفاده کنیم.

در پیوند این حوزه هم دچار مشکل هستیم. در رشته‌های دانشگاهی ما هم چیزی که وجود دارد، ابعاد فنی سینماست که با آن‌ها هم بسیار فاصله داریم؛ یعنی سرفصل‌ها در رشته‌های فنی سینما در دانشگاه، هیچ ارتباطی به مباحث جدید ندارد. در سینیمای دینی ما به دراماتورژی، چقدر توجه شده و اساساً چقدر





دراماتورژی را می‌شناسیم؟ دراماتورژی یعنی اینکه ما بتوانیم یک مفهوم را، یک معنا را، یک قصه را به متنی تبدیل کنیم که ظرفیت دراماتیک و اجرایی داشته باشد. اتفاقاً دراماتورژی در سینمای دینی، بسیار پیچیده‌تر از دراماتورژی در خیلی از ژانرها یا گونه‌های دیگر سینمایی یا نمایشی است. و سینما که معنای دینی و معرفت دینی را در آن به فرم تبدیل می‌کنیم، چالشش از هر جای دیگری بیشتر است.

«تقلیل‌گرایی؛ آفت سینمای دینی»

بحث مهم دیگر این است که ما در جمهوری اسلامی، در فضای علوم انسانی و حتی در فضای علوم اسلامی آن، دچار یک تقلیل‌گرایی (ریداکشنیسم^۱) هستیم. تقلیل‌گرایی یعنی ابزاری را در جایگاه غیرواقعی‌اش یا در یک جای غیرطبیعی استفاده کنیم که در این صورت، هم خودمان دچار آسیب می‌شویم، هم آن ابزار دچار آسیب می‌شود. مثال ساده‌اش، استفاده ما از مجموعه نرم‌افزاری مایکروسافت آفیس است که نرم‌افزار ورد یکی از نرم‌افزارسازی آفیس است و ما در کل، سه یا چهار درصد از ظرفیت آفیس را استفاده می‌کنیم یا بیش از ۹۵ درصد از امکانات نرم‌افزار اکسل را اصلاً بلد نیستیم. اینجا دچار یک تقلیل‌گرایی هستیم. وقتی پدیده زیارت را به عنوان یک پدیده دینی که می‌تواند جزئی از سینمای دینی باشد، به کنش‌های صرفاً مناسکی زائر تقلیل می‌دهیم و به ظرفیت عظیمی که در آن نهفته است، توجه نمی‌کنیم، می‌بینیم آثار ساخته شده در سینمای ما که پیرامون زیارت حضرت رضا علیه‌السلام است، تقلیل پیدا کرده به مناسکی که مرتبط به زائر است؛ در صورتی که اگر بخواهیم زیارت را در سینما بازتاب دهیم، باید به دنبال تبدیل اندیشه حضرت رضا علیه‌السلام به فرم‌هایی باشیم که مخاطب از آن‌ها لذت می‌برد و جذبشان می‌شود و در ناخودآگاهش تأثیرگذار است؛ یعنی آن معنا به او منتقل می‌شود؛ ولی به دلیل تقلیل‌گرایی، این اتفاق نیفتاده است. جدا از مسئله امکانات سینما، ما

۱. Reductionism



معانی سینمای دینی را هم خوب نمی‌شناسیم و شناخت دقیق از دین و نسبت آن با هنر به‌طور کلی نداریم. در نتیجه سینمای دینی محقق نخواهد شد.

«سینمای دینی؛ یک ژانر یا یک امکان؟»

نکته‌ای که به‌عنوان مقدمه باید به آن بپردازیم، این است که سینما یک هنر یا یک هنر-صنعت است که الآن به بُعد صنعت آن (اقتصاد هنر، اقتصاد سینما) کار ندارم اعتقاد من این است که الآن سینمای دینی یک ژانر نیست، ولی می‌تواند ژانر بشود (آنچه مطرح می‌کنم، دیدگاه‌های شخصی بنده به‌عنوان پژوهشگر این حوزه است و دیدگاه‌های دبیرخانه نیست). یکی از مؤلفه‌های ساده ژانر، مخاطب‌پسند بودن است؛ یعنی اگر یک گونه‌ای در هنری، مخاطب‌پسند نشود و مورد توجه آحاد مخاطب و جامعه قرار نگیرد، نمی‌تواند ژانر باشد. سینمای دینی زمانی می‌تواند ژانر بشود که حداقل، مؤلفه مخاطب‌پسندی را داشته باشد.

یک عنصر مهم سینما سرگرمی است. سرگرمی در دید بسیاری از آقایان، معنایی سخیف است، ولی من آن را سخیف نمی‌دانم. مارتین اسلین در کتابش به نام دنیای درام اشاره می‌کند که یکی از اهداف درام، سرگرمی است. کسی برای موعظه شدن و دریافت پیام‌های اخلاقی به سینما نمی‌رود؛ به سینما می‌رویم که سرگرم شویم و اوقات فراغتمان را بپرکنیم. پس برای تولید اثری در این مدیوم حتماً باید به سرگرمی توجه کنیم. نکته مهم این است که هدف، سرگرمی نیست؛ هدف، انتقال معناست؛ ولی برای انتقال معنای مدنظر، این ابزار باید بتواند با کمک جذابیت، مخاطب را سرگرم کند. وقتی مخاطب سرگرم شد، این امکان فراهم می‌شود که معنا را در یک فرایند چندلایه به نام «روایت»، به او منتقل کرد. وقتی از سینما به‌عنوان یک هنر صحبت می‌کنیم، از قواعد و اصول هنرها تبعیت می‌کند.





«تبادل میان فرم و محتوا در سینمای دینی»

اساساً کار هنر تبدیل محتوا به فرم است. محتوا یک حوزه انتزاعی و ذهنی است و فی نفسه ملموس نیست. برای اینکه این محتوا را بتوان به دیگران منتقل کرد و به کمک آن، ذهنیت و سپس کنش آن‌ها را تحت تأثیر قرار داد، لازم است که این محتوا فرآوری، و طی فرایندی به ذهن دیگران منتقل شود. هنر یعنی تبدیل شدن محتوا به فرم. هیچ تفکیکی بین فرم و محتوا نباید قائل شد. رویکردهایی که صرفاً به محتوا یا به فرم می‌پردازند، اشتباه است. البته برخی از دوستان در حوزه سینمای دینی، با این عقیده مخالف هستند و ما پژوهشگرانی در ایران داریم که به شدت مخالف این هستند که سینمای دینی به معنای ایجاد فرم دینی است. برعکس آن هم هست؛ منتقدی مثل آقای مسعود فراستی به شدت معتقد است که برای شکل گرفتن سینمای دینی، ما باید به شیوه خلق فرم دینی و به فرم دینی برسیم. البته آفرینش فرم دینی به معنای محصور شدن ما در فرم‌ها نیست. خلق فرم دینی ممکن است در دوره‌های مختلف شکل بگیرد و اگر اصولی برایش مشخص شود، امکان خلق این فرم‌ها وجود دارد. پس ما بر دو بعد مخاطب اثر می‌گذاریم: خودآگاه و ناخودآگاه او و بیشتر بر ناخودآگاه او باید بتوان تأثیر داشت. البته در فرایند فرآوری معنا، خود هنرمند دو بعد دارد: خودآگاه و ناخودآگاه. هنرمندی موفق است که بتواند از فرایند خودآگاهش این کار را انجام بدهد. آنچه ناخودآگاه اتفاق بیفتد، ارزشمند نیست؛ چنان‌که خیلی وقت‌ها در جلسه نقد و بررسی، منتقد یک تحلیلی می‌کند که فیلم‌ساز می‌گوید اصلاً چنین تحلیلی در ذهن او نبوده! این از ناخودآگاه فیلم‌ساز آمده و در کنترل خودش نبوده. پس باید نسبت بین فرم و محتوا را در هنر دینی پیدا کنیم. در سینمای دینی همین اتفاق می‌افتد و من اسم آن را ایجاد تعادل بین معنا و بیان می‌گذارم. بیان می‌شود همان فرم.

فرم یعنی چیزی که ملموس و محسوس است و مخاطب به کمک حواسش آن





را درمی یابد. مثلاً روی صحنه نمایش تئاتر که امکان این را ندارد که دوربین ببرید و یک نمای بسته بگیرید، یک ستون می گذارید. اینکه اصرار دارید مثلاً بافتار خاصی برای این ستون ایجاد کنید، یعنی فرم؛ یعنی این بافتار یک تأثیر معنایی خاصی بر مخاطب می گذارد. پس فرم یعنی چیزی که محسوس و ملموس است و مخاطب آن را دریافت می کند و حاوی معناست. اگر حاوی معنا نباشد، فرم نیست. مشکل بزرگ بسیاری از کارهایی که فرمالیست ها انجام می دهند، این است که آثارشان را بر اساس فرم طراحی می کنند و بعد به یک نویسنده می گویند برای آن، متن بنویسد. در کشور خودمان هم فرمالیست هایی داریم که فرم را در ذهنش طراحی می کند؛ درحالی که فرم، چیزی است که محسوس و ملموس است؛ در موسیقی باشد، آن چیزی است که شنیده می شود؛ در تصویر، آن چیزی است که دیده می شود. فرم حتماً باید معنا داشته باشد. فرم فاقد معنا اصلاً ارزشی ندارد؛ اما بعضی فرمالیست ها فرم های زیبا و فرم هایی را که برایش جذاب است، طراحی می کند و بعد برایش متن می نویسد. ما این را قبول نداریم و معتقدیم که از محتوا و درون مایه شروع می شود. پس بین معنا و بیان باید تعادلی ظریف برقرار باشد. اگر معنایی که می خواهیم منتقل کنیم، تعادل با بیان نداشته باشد و روش بیان اشتباه باشد، معنا منتقل نمی شود. بسیاری از سریال های تلویزیون جمهوری اسلامی ایران در ماه رمضان به ویژه آثار اصطلاحاً ماورایی همین مسئله را دارند و یا اسیر فرم هستند یا معنا نتوانسته به فرم تبدیل شود. برای همین است که شب احیا یک دفعه همه چیز متحول می شود! چون نتوانسته فرم سازی کند. مثال از فرم، آن صحنه از فیلم سینمایی بچه های آسمان (اثر آقای مجید مجیدی) است که پسر بچه پای خود را در حوض آب می گذارد و ماهی ها به پایش بوسه می زنند. اینجا توانسته معنایی را به فرم تبدیل کند. برای همین است که فیلم مجید مجیدی وقتی در آفریقا نمایش داده می شود، در ژاپن که دین ندارند نمایش داده می شود، تأثیرگذار است و نمونه معنای





دینی است. معنای دینی، الزاماً روایت مستقیم نیست؛ کنشی که این پسر بچه در این فیلم انجام داده و پاداشی که برای آن دریافت می‌کند، معنای دینی است. دین، انتقال همین اصول اخلاقی است. ایثار آن پسر بچه، یک معنای دینی است. مجید مجیدی در فیلم خود شعار نداده؛ پاداش ایثاری که این پسر بچه کرده، بوسه ماهی‌ها به پای این پسر بچه است.

«زیبایی‌شناسی در سینمای دینی»

بحث فرم، بحث زیبایی‌شناختی است. به کمک جلوه‌گری زیبایی است که فرم می‌سازیم. خود این بحث مفصلی است. یک بخش مهم این مسئله، این است که دین و مشخصاً اسلام، چه نگاهی به زیبایی دارد و چطور می‌توانیم این زیبایی را در سینما منعکس کنیم. اساساً انسان فطری، هیچ تناقض و تعارضی با دین ندارد. اصلاً انسان فطری است که انسان دین‌مدار و دین‌جوست و سراغ دین می‌آید. اصلاً اسلام به جز اسلام اجتماعی نیست؛ ولی واقعیت این است که ما از انسان فطری فاصله گرفتیم و خیلی وقت‌ها در واقع با آن مواجه نیستیم.

اسلام حرف پیچیده‌ای نمی‌زند. این اصول، اصول مترقی و انسانی است و آدم‌هایی که به طرف این آثار برمی‌گردند، به خاطر فطرتشان است و فطرتشان آن‌ها را به این حوزه می‌کشاند.

اما هر جا که از هنر دینی صحبت می‌کنیم، از جمله سینمای دینی، رابطه فرم و محتوا بسیار پیچیده‌تر و سخت‌تر از دیگر شاخه‌های هنری می‌شود؛ یک دلیل مهم آن، این است که فرم، فقط ابزاری برای بیان محتوا نیست؛ بلکه کار مهم دیگری انجام می‌دهد.

خود فرم به بخشی از پیام تبدیل می‌شود و این در سینمای دینی بسیار مهم است. پس در سینمای دینی، فرم و محتوا به شدت درهم‌تنیده است. فرم در هنر





دینی یا سینمای دینی، بیشتر از یک قالب است نباید آن را به قالب تقلیل داد. ممکن است برخی، فرم را یک قالب در نظر بگیرند؛ اما فرم در سینمای دینی فقط قالب نیست؛ یعنی یک قالب بیرونی نیست، بلکه یک زبان نمادین است و تبدیل به نشانه می شود که معنا را منتقل کند. اتفاقاً تمام عناصر بصری در هنر دینی (هنوز سینمای دینی را نگفتم)، مثل یک خط، یک رنگ، یک صدا، یک آوا، به عنصری برای انتقال معنا تبدیل می شود. محتوا و فرم در سینمای دینی چنان درهم تنیده است که جداسازی شان کار بسیار سختی است و منتقدان به معنای واقعی، می توانند این کار را انجام بدهند؛ و ما در ایران منتقد، به معنای کسی که در حوزه کریتیک (Critique) کار می کند، نداریم. ضمن اینکه در سینمای دینی بیش از هر نوع سینمای دیگری و در هنر دینی بیش از هر هنر دیگری، نمادها دچار معنا هستند و معنا را منتقل می کنند. به اعتقاد من مهم ترین نمادی که در سینمای دینی معنا دارد و انتقال معنا می دهد، رنگ است؛ دلیلشان است که در تاریخ بشر، در ادیان، رنگ ها بسیار حاوی معنا هستند و ادیان در قبال رنگ موضع دارند و از آن استفاده کردند. اسلام بر رنگ ها تأکیدات بسیار جدی دارد. پانزده یا بیست سال پیش، یکی از پژوهشگران حوزه دینی، یک کار مطالعاتی درباره اسلام و رنگ، برای شهرداری اصفهان انجام داده بود تا در مبلمان شهری و گل کاری ها در شهر اصفهان در مناطق مختلف، بدانند چه رنگ هایی را باید استفاده کنند. ما در تحلیل هایمان چقدر به عنصری مثل رنگ توجه می کنیم؟ به خطوط چقدر توجه داریم؟ خطوط را در فیلم های روبر برسون (یکی از چهار بنیان گذار سینمای استعلایی) ببینید؛ فیلم هایش مثل موش، ناگهان بالتازار که درباره زندگی یک الاغ است و یکی از شاهکارهای برسون است، خانم های جنگل بولونی، جیب بر و... این خطوط در خیلی از آثار، معنای دینی را منتقل می کنند. چقدر به فضا سازی توجه می کنیم؟ در هنر دینی توجه به فضا یک اصل مهم است.





محتوای دینی، توجه به لایه‌های سطحی از دین نیست؛ چنان‌که مناسک را مثال زدیم. ما در سینمای دینی عناصر لایه‌های رویی و مناسک دین را کار می‌کنیم که اصلاً دین برای این‌ها نیامده! اینکه از دریچه ذهنی خودمان فیلمی درباره حجاب کار کنیم، آیا به این معناست که ما سینمای دینی کار کردیم؟ آیا اگر فیلمی درباره نمازخواندن کار کنیم، این سینمای دینی است یا چیز دیگری است؟ سینمای مناسکی چیست؟ این پرسش‌ها مهم است. حتی ممکن است یک کارگردان به تجربیات دینی خودش که در فضای دینی با آن مواجه بوده، بپردازد. پس محتوا در سینمای دینی، پیچیده‌تر از هر محتوای دیگری در حوزه دیگر است؛ اما مهم این است که ما در سینمای دینی، پیام دینی را منتقل می‌کنیم؛ پیامی که در دایره مأموریت دین است. کارکرد دین، توسعه و تعالی بخشیدن به انسان است و تمام آن حوزه‌ها در حوزه سینما پیاده می‌شود که با همان رویکرد، ما را به تعالی برساند. اصلاً هدف سینمای دینی، به تعالی رساندن انسان است و باید بتواند احساس او را درگیر کند. ضمن اینکه فرم هم بر محتوا اثر می‌گذارد. درست است که ما محتوا را به فرم تبدیل می‌کنیم؛ اما این یک فراگرد است و در طول تاریخ و در طول اثر، به طور کلی فرم‌ها هم مرتب بر محتوا اثر می‌گذارند. هنرمند باید فیدبک بگیرد و فرم را اصلاح کند. این یک فراگرد است. فرم، مطلق نیست؛ بلکه تغییر می‌کند.

مسئله دیگری که باید به آن توجه کنیم، مسئله هماهنگی است؛ یعنی همان تعادل بین معنا و بیان. نکته آخر راجع به هنر دینی، این است که اشاره کردیم که در هنر دینی، تعادل بین فرم و محتوا را باید به شدت حفظ کنیم. اگر فرم بر محتوا غلبه کرد و برجسته شد و توسعه زیادی پیدا کرد، اثر ما صرفاً از لحاظ زیبایی‌شناختی اهمیت دارد؛ اما اگر محتوا بر فرم ما غلبه کند، آن محتوا هیچ‌وقت بر مخاطب اثر نمی‌گذارد؛ چون محتوا تا به یک فرم درست تبدیل نشود، نمی‌تواند اثر بگذارد و حتی به ضد خودش هم می‌تواند تبدیل شود. به طور کلی، انتقال مفاهیم انتزاعی، چه





دینی باشند و چه دینی نباشند، پرچالش است؛ چون اول خود فیلم ساز باید مفهوم انتزاعی را بفهمد. بزرگترین مسئله ما با فیلم سازهایمان در این حوزه، این است که درک درستی از مفاهیم انتزاعی ندارند؛ دلیل بزرگش هم این است که هیچ وقت بین هنرمندان و اندیشه ورزان ما درحوزه هنر، با نهادهای متولی دین، هیچ ارتباطی برقرار نبوده! هر دو به همدیگر فحش دادند و این پیوند برقرار نشده است. مشکل بزرگ این است که این ها با هم گفتگو نمی کنند. چند روحانی پیدا می کنیم که مثلاً بنشینند با یک هنرمند فکلی حرف بزنند؟ آیت الله علیدوست که در قم عمر خود را گذاشته و می نشیند با کارگردان، نقاش، هنرمند صحبت می کند، یک استثناست؛ و بعضی از آقایان علما هم می گویند ایشان کار بدی می کند! پس یک مسئله بزرگ این است که درک درستی از این مفاهیم انتزاعی نداریم.

نکته بعدی این است که در صورت فهم و دریافت درست مفهوم انتزاعی دینی، تبدیل شدن آن به فرم، نیازمند عنصر مهمی به نام خلاقیت است. ممکن است ما در تکنیک، قدرت گرفته باشیم، اما خود این فراگرد تبدیل شدن معنای انتزاعی به فرم، نیازمند استفاده از عنصر خلاقیت است. بزرگترین مشکل تبدیل مفهوم دینی به فرم، این است که مفاهیم دینی عینیت ندارند. نشان دادن چیزی که عینیت ندارد به دیگران، سخت است. مثلاً اگر به شما بگویم یک پیکره زیبا را در ذهن خود تصور کنید، در ذهن های شما خیلی چیزهای احتمالاً جالبی شکل خواهد گرفت؛ ولی این ها در ذهن شماست و هرچقدر هم برای من از رنگ و فرمش تعریف کنید، برای من عینیت ندارد. چگونه می توانید آن را عینی کنید؟ می آورید روی کاغذ. یا وقتی به یک نفر آدرس می دهید و او آدرس را نمی فهمد، چکار می کنید؟ کروکی آن را می کشید. وقتی عینیت پیدا کرد، درک می شود.





«تبدیل مفاهیم انتزاعی به فرم سینمایی»

یکی از معضلات بزرگ ما در سینمای دینی، سروکار داشتن با مفاهیمی است که عینیت ندارند و به طور مستقیم مشاهده پذیر نیستند. وقتی این اتفاق می افتد، با مسئله‌ای به نام تفسیر، تأویل و تعبیر روبه‌رو می‌شویم که کار را سخت می‌کند؛ یعنی با پدیده‌ای مواجه هستیم که چون عینیت ندارد، تأویل پذیر و تفسیر پذیر است و حالا قرار است آن را با تبدیل کردن به فرم، منتقل کنیم.

نکته بعدی این است که مفاهیم دینی، بسیار پیچیده‌اند، ابعاد متنوع دارند، متغیرهای مختلفی در آن‌ها ایفای نقش می‌کنند، و چندلایه و چندوجهی هستند. انتقال چیزی به این پیچیدگی، راحت نیست. در این زمینه به برخی از فیلم‌های آقای اصغر فرهادی می‌توان اشاره کرد. یکی از موضوعاتی که اصغر فرهادی در آثار سینمایی‌اش به آن توجه می‌کند، دروغ است. اصغر فرهادی از یک منظر دیگر به آنگاه می‌کند. اینکه مسئله‌ای پیچیده را که ابعاد مختلفی دارد، چطور مطرح شود، کار را سخت و هزاران درگیری ایجاد می‌کند. نکته بعدی، تفاوت برداشت است. مخاطب سینما و هنر، آدم‌ها هستند. آدم‌ها هم متناسب با ذهنیتشان، پیشینه‌شان، دانششان، پایگاه هویتی‌شان، برداشت‌های متنوع دارند.

«مخاطب‌شناسی در سینمای دینی»

عنصر مخاطب در سینما بسیار مهم است و باید مخاطب‌شناسی داشته باشیم؛ اما در فرایند تولید، باید توجه داشت که نباید برداشت‌های متنوع از کار، پیدا شود و شما زمانی موفق هستید که مخاطب را وادار کنید معنای مدنظر شما را برداشت کند. پس برای انتقال یک پدیده چندلایه پیچیده غیر عینی، و روبه‌رو شدن با برداشت‌های متنوع و متفاوت، کار بسیار پیچیده و سخت می‌شود. ما در سینمای دینی می‌خواهیم اعتقاد یا باور را به تصویر بکشیم.



«رابطه دین و هنر در سینمای دینی»

یکی دیگر از کارهایی که در این مسیر با آن دچار مشکل هستیم، تعادل بین دین و هنر است. اینکه هنر بتواند چارچوب‌های دین را رعایت کند و نسبت و رابطه دین و هنر با همدیگر مشخص باشد، خیلی مهم است و اگر به آن توجه نشود، آسیب‌زاست. مثال مهمش امروز فقه و هنر یا فقه و سینماست که با آن مواجه هستیم و فقه می‌خواهد این مرزهای تکنیکال را برای ما مشخص کند؛ چون مثلاً ممکن است به این نتیجه برسید که برای انتقال این معنای دینی، یک عریانی را هم نشان بدهید؛ چنان‌که در سینمای دینی خارج از ایران، چنین آثاری را داریم؛ مثل آثار برسون که عریانی در آن وجود دارد (الآن نمی‌خواهم تحلیل کنم؛ ولی برسون اصلاً به سینما اعتقاد ندارد و تعبیر سینماتوگراف را به کار می‌برد و یک کتاب در این مورد نوشته که بابک احمدی ترجمه کرده است. در آثار سینمایی برسون، بازیگر نمی‌بینید. کسی که در یک فیلم برسون بازی کرد، دیگر تا آخر عمرش نباید در هیچ فیلمی بازی کند. این هم دلیل دارد و با همین نگاه، سینماتوگراف را می‌گویند و سینما را یک ابزار صنعتی، تجاری می‌دانند). در فضایی که ما راجع به سینمای دینی برآمده از مبانی اسلامی حرف می‌زنیم، فقه چارچوب‌هایی را که هنر می‌تواند از آن استفاده کند، مشخص می‌کند. ما در این حوزه در جمهوری اسلامی تکلیفمان مشخص نیست. در تلویزیون که در برخی شبکه‌هایش استانداردها فرق می‌کند. امروز دیگر در حوزه فقه هنر یا فقه سینما مسئله ما این نیست که موی خانم دیده بشود یا نشود؛ امروز در سینما این قدر با مسائل نوپدید مواجه هستیم که باید سراغ این‌ها برویم. به همین خاطر ما نه فقه هنر داریم نه فقه سینما و دچار مشکل هستیم و تازمانی که تکلیف این‌ها روشن نشود، آن اتفاق‌هایی که شما می‌خواهید، نمی‌افتد. این هم یک لایه دیگر است.





«مراحل تبدیل محتوا به فرم سینمایی»

تبدیل محتوای دینی به فرم، مرحله‌ای دارد. مرحله اول، انتخاب درست موضوع است. موضوع، موضع آفرینش گر، نویسنده، کارگردان درباره آن مفهومی است که می‌خواهد به آن بپردازد. مثلاً دروغ، موضوع نیست، یک مفهوم است؛ ممکن است موضع من با موضع آقای فرهادی درباره دروغ، متفاوت باشد. موضع هنرمند یا آفرینش گر درباره مفهوم دروغ، موضوع را می‌سازد. مشکل بسیاری از آثار سینمایی دینی ما نداشتن موضع است؛ یعنی درباره یک مفهومی صحبت کرده، اما موضع ندارد و دیدگاهش درباره آن روشن نیست؛ درحالی که سینمای دینی یعنی دیدگاهمان درباره یک مفهوم را از منظر دینی منتقل کنیم. اگر راجع به دروغ صحبت می‌کنیم، مبنای دینی یا معرفت دینی ما در قبال دروغ موضع دارد و بیان این موضع است که موضوع ما را می‌سازد. پس یکی از چیزهایی که در سینمای دینی باید به آن توجه کنیم، انتخاب درست موضوع است. اولین گام برای اینکه بتوانیم معرفت دینی را تبدیل به فرم کنیم، این است که معرفت دینی را بشناسیم و درک درستی از آن داشته باشیم. برسونی که مثال زدیم، محض در مطالعات مسیحیت بوده و فرقه خاصی از مسیحیت را دنبال می‌کرده و مثل یک طلبه رفته و در این حوزه متمرکز شده است. در سینمای دینی غرب، فیلم‌سازهایی داریم که کشیش بودند و سابقه تحصیلات حوزوی در فضای خودشان را داشتند. نکته بعد، موضع است. موضع دین درباره هر مفهومی، موضع شما را و موضوع شما را مشخص می‌کند. ممکن است ایراد بگیرید که در این صورت، موضوعات و در نتیجه، تعداد آثاری که می‌توانیم خلق کنیم، بسیار محدود می‌شود؛ درحالی که به کمک خلاقیت، می‌توان صدها فرم متفاوت ایجاد کرد. پس می‌توانیم بر اساس یک موضوع، آثار متعددی را خلق کنیم. بعد از اینکه بر اساس علاقه و دغدغه‌های شخصی، مضمون و بعد موضوع را انتخاب کردیم، به مرحله مهم‌تر ایده می‌رسیم که امسال این بخش در جشنواره فیلم دینی اشراق هم اضافه شده؛ بخشی به نام پژوهش پیش از فیلمنامه.





این یکی از مراحل تبدیل معرفت به فرم دینی است. بعد از انتخاب موضوع، باید سراغ پژوهش و مطالعه برویم؛ چون با یک موضوع غیر عینی، با یک موضوع ذهنی انتزاعی پیچیده چندلایه مواجه هستیم که تا دریافت و اطلاعات درستی از آن نداشته باشیم، نمی‌توانیم کار را انجام دهیم. پژوهش و بررسی، مطالعه منابع، گردآوری دیدگاه‌ها و مصاحبه کمک می‌کند که بعداً به یک ایده خوب برسیم. ما در این حوزه هم تقریباً دچار مشکل هستیم؛ یعنی کسی سراغ این کارها نمی‌رود. ممکن است بعضی بگویند پژوهش بعد از ایده است؛ ولی اتفاقاً من می‌گویم چون مسئله ما آن موضوع و آن معرفت هست، پژوهش، قبل از ایده باید باشد.

بعد از انتخاب مفهوم و موضوع و انجام پژوهش، باید به ایده رسید که نحوه رسیدن به آن، چندان خارج از فرایند سایر آثار سینمایی نیست. ایده مؤلفه‌هایی دارد که در سینمای دینی ممکن است پیچیده‌تر باشند؛ مثلاً باید جامع باشد؛ یعنی بتواند همه حوزه‌ها و نگاه‌ها و پرسش‌های احتمالی را پوشش دهد. ایده باید منطقی سینمایی داشته باشد؛ وگرنه نمی‌تواند به نتیجه برسد. درباره روش‌های رسیدن به ایده، در حوزه فیلم‌نامه‌نویسی، مفصل صحبت کردیم. بعد از این مراحل باید به یک ایده داستانی یا سینمایی برسیم که ظرفیت تبدیل شدن به یک پلات کامل و قابلیت طرح در ظرف سینما را داشته باشد، دچار مشکل می‌شویم. ظرف و مظرّف باید با همدیگر تناسب داشته باشد. تناسب این دو بسیار اهمیت دارد. مشکل بزرگ ما در خیلی از جاها عدم تناسب ظرف و مظرّف است و اینکه یک معنا و مفهوم دینی را در ظرفی نامتناسب می‌آوریم. ایده را که شکل دادیم، باید آن را تبدیل به یک داستان منطقی و پلات کنیم (هرچند اصل داستان در خود ایده وجود دارد) و یک طرح کلی از آن بتوانیم بنویسیم تا بعد، به یک فیلم‌نامه تبدیل شود و فیلم‌نامه این ظرفیت را داشته باشد که به فیلم تبدیل شود و فیلم دینی بشود. ما ممکن است فیلم‌نامه دینی هم داشته باشیم، اما فیلم دینی نباشد. مثال یک فیلم دینی، فیلم «نیاز» نوشته





علی اکبر قاضی نظام است که برای سی یا چهل سال پیش است. «نیاز» قصه دو پسر بچه بسیار فقیر است که می روند در چاپخانه مشغول کار شوند و سرکارگر آن ها همان اول شرط می کند که هر کدام را که بهتر بودند، نگه می دارد. اتفاقاً آن پسری که وضع مالی بدتری دارد، به خانه دوستش می رود و می بیند که او پدر معلولی دارد. این پسر با وجود نیاز شدید مالی اش، از خودگذشتگی می کند و خودش را کنار می کشد. در آخر فیلم، این پسر کار دیگری پیدا کرده و در یک کارگاه علامت سازی کار می کند. صحنه آخر، بدون هیچ دیالوگی، کار کردن این پسر روی نماد دست حضرت ابوالفضل است و فیلم با این دست تمام می شود. یکی از فیلم سازان بسیار مشهور جریان روشنفکری سینمای ایران که مرحوم هم شده است، درباره این فیلم می گوید «فیلم خیلی خوبی است و اگر فیلم ساز صحنه آخرش را حذف می کرد و نمی گذاشت، فیلم بسیار ارزشمندی بود!» می خواهم بگویم یک نماد، یک المان مستقیم دینی، در جای خودش باید استفاده شود. پس اگر در سینمای دینی کار می کنیم، باید حواسمان باشد که دین، چارچوبی از ارزش هاست و در فرایند این تبدیل معرفت به فرم برای انتقال یک معنای دینی، خودمان آن چارچوب های دینی را نشکنیم. در واقع، ما یک قصه کلی داریم و یک قصه خرد داریم؛ باید دقت کنیم که در این قصه خرد، یک ارزش دینی را زیر سؤال نبریم؛ یعنی ممکن است یک قصه خرد، اصلی دینی را به هم بزند.

در داستان سرایبی، ما دچار مشکل هستیم. یکی از دلایلی که سینمای دینی دچار مشکل است، این است که ما داستان دینی نداریم. پیش از سینمای دینی، داستان دینی باید داشته باشیم.

شخصیت پردازی؛ شخصیتی بیافرینیم که بیانگر مؤلفه ها و کنش های دینی باشد.

تدوین، عنصری بنیادین است و زبانی است برای انتقال معنا. مثلاً در سینمای آیزنشتاین تدوین بسیار مهم بوده و آیزنشتاین شیوه خاص و اصول و سبکی خاص





برای انتقال معنا در تدوین دارد. کتاب‌های متعددی راجع به زبان و معنا در این سبک تدوین هست. کاری که الآن یک سری اپراتور می‌کنند، تدوین نیست! تدوینگر، کارگردان دوم است. ما در سینمای دینی به یک ژانر، به یک سبک و سیاق در تدوین نرسیدیم که همان‌طور که می‌گوییم تدوین خاص آیزنشتاین، مثلاً بگوییم تدوین اسلامی.

موسیقی؛ در سینمای دینی حتماً موسیقی باید وجود داشته باشد و یک عنصر بسیار مهم است، ولی ما به آن توجه نداریم.

مؤلفه‌های تکنیکی آن، خود کارگردانی، میزانشن، این‌ها بحث‌های مفصلی است. برخی میزانشن را تقلیل می‌دهند و آن را فقط دکوپاژی می‌دانند که کارگردان، در حرکت، تنظیم می‌کند؛ درحالی‌که به هر چیزی که در اجزای صحنه اتفاق می‌افتد و هر عنصری که در صحنه و تحت کنترل کارگردان است، میزانشن می‌گویند و نظریه‌های بسیاری راجع به میزانشن وجود دارد. اصلاً منابعی درباره سیستم نظری میزانشن نداریم. آیا در سینمای دینی، ما می‌توانیم با استفاده از رویکرد خودمان به سبک و سیاق خاصی در میزانشن برسیم؟ میزانشن حتماً باید معنا دار باشد؛ همان‌طور که برای سینما ابزورد میزانشن خاصی تعریف شده است و در ساخت فیلم ابزورد، میزانشن قواعد خاص خود را دارد.

و نکته آخر؛ ما به کارگردان، مستر دیزاینر (Master Designer) می‌گوییم. عنوان دیگر کارگردان، مستر دیزاینر است؛ یعنی طراح بزرگ. درام یعنی تبدیل یک مفهوم، یک پیام، به متنی که ظرفیت نمایشی شدن داشته باشد؛ یعنی یک معنا را، یک پیام را به یک داستان تبدیل می‌کنیم و این داستان را به یک فیلم‌نامه. اصلاً فرق فیلم و داستان همین است که فیلم‌نامه برخلاف داستان، خواندنی نیست، دیدنی است. داستان یعنی یک پیام، یک معنا به یک مدیوم مستقل به نام داستان یا رمان تبدیل شده که مخاطب، آن را می‌خواند و با آن ارتباط می‌گیرد؛ اما برای





تبدیل داستان به فیلم، باید آن را به متنی تبدیل کنیم که قابلیت نمایشی شدن را داشته باشد. کارگردان و گروه تولید نمی‌تواند داستان را به فیلم تبدیل کند؛ بلکه فیلم‌نامه را تبدیل به فیلم می‌کند. در واقع فیلم‌نامه‌نویس است که داستان را به عناصر دراماتیک تبدیل می‌کند؛ قصه را کد می‌کند و تبدیل می‌کند به نقشه گنج. نقشه گنج را هرکسی نمی‌تواند بخواند. ماده یا یازده عنصر دراماتیک داریم که فیلم‌نامه‌نویس یا صاحب این گنج، به کمک این عناصر، مثل واژه، مثل نور، داستان یا مفهوم را کد و تبدیل به درام می‌کند. برای همین است که مخاطب، فیلم‌نامه را که می‌خواند، دوست ندارد؛ چون برای او نوشته نشده؛ بلکه برای گروه اجرا نوشته شده که آن را اجرایی کند. عناصر دراماتیک، مثل نور، مثل گریم، مثل بازیگر، مستقیم در فیلم‌نامه نمی‌آید؛ بلکه نهفته در فیلم‌نامه است؛ یعنی در فیلم‌نامه، ذکر نشده که مثلاً صدا اینجا این طور باشد؛ بلکه طراح نور، این عنصر دراماتیک را در متن کشف و به کمک خلاقیت خودش، آن را بیرونی می‌کند. به ازای هر عنصر دراماتیک در فیلم‌نامه، یک طراح یا دیزاینر بیرونی وجود دارد که این کار را انجام می‌دهد؛ مثل فیلم‌بردار، صدابردار و... کارگردان یا مستر دیزاینر (طراح بزرگ)، مثل رهبر ارکستر می‌ماند و این طراح‌ها را با هم هماهنگ می‌کند و به آن‌ها جهت می‌دهد.

«اهمیت فیلم‌نامه‌نویسی در سینمای دینی»

به همین دلیل، عنصر فیلم‌نامه‌نویس از کارگردان مهم‌تر است و کارگردان و گروهش در خدمت فیلم‌نامه‌نویس هستند. ما در حوزه سینمای دینی، در تبدیل شدن معنا به فرم، در درجه اول، نیازمند این هستیم که حوزه فیلم‌نامه را تقویت کنیم. اگر یاد گرفتیم و به نظریاتی رسیدیم که چطور معنای دینی را به کمک عناصر یا مؤلفه‌های دستور زبان یا گرامر درام، به کد تبدیل کنیم، بعداً کارگردان خیلی راحت‌تر این‌ها را بیرونی خواهد کرد.





خلاصه بحث

این گفتار به بررسی چالش‌ها، فرصت‌ها و راهکارهای تبدیل مفاهیم و معارف دینی به فرم‌های سینمایی می‌پردازد. ارائه‌دهنده با تأکید بر نقش کلیدی سینما به‌عنوان ابزاری برای بازنمایی و انتقال مفاهیم انتزاعی دینی، بیان می‌کند که سینمای دینی در معنای کامل خود تاکنون محقق نشده و این امر نیازمند تعاریف روشن و عملیاتی از مفاهیمی مانند «سینمای دینی»، «سینمای استعلایی» و «سینمای معناگرا» است.

«چالش‌های اصلی سینمای دینی»:

۱. ابهام در تعاریف مفاهیم سینمای دینی: فقدان اجماع بر تعاریف سینمای دینی، استعلایی و معناگرا.
۲. عدم پیوند میان اندیشه و فرم: نبود ارتباط مؤثر بین فضای اندیشه و فرم در سینما.
۳. ضعف در دراماتورژی: فقدان توانایی در تبدیل مفاهیم انتزاعی به متون قابل اجرا در سینما.
۴. تقلیل‌گرایی مفاهیم دینی: محدود کردن پدیده‌های دینی به مناسک ظاهری و سطحی.





«عناصر کلیدی در فرآوری معارف دینی به فرم سینمایی:

تعادل میان فرم و محتوا؛ ایجاد هماهنگی میان فرم‌های سینمایی و پیام‌های دینی.

اهمیت پژوهش پیش از تولید: ضرورت مطالعات عمیق و پژوهش‌محور پیش از نگارش فیلمنامه.

خلاقیت در بازنمایی مفاهیم انتزاعی: استفاده از ابزارهای بصری و روایی برای عینی‌سازی معانی انتزاعی.

توجه به عناصر دراماتیک: بهره‌گیری از عناصری چون میزانشن، تدوین و موسیقی برای انتقال بهتر معنا.

«مسیر دستیابی به سینمای دینی:

شناسایی و تعریف دقیق مفاهیم سینمای دینی.

تقویت فیلمنامه‌نویسی به عنوان گام بنیادین فرآوری معنا.

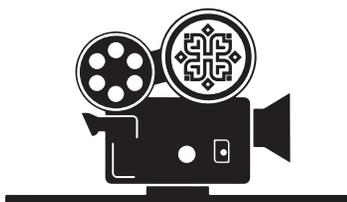
آموزش و پژوهش در حوزه فلسفه سینما و دراماتورژی.

ایجاد ارتباط میان اندیشمندان دینی و هنرمندان برای درک بهتر مفاهیم دینی.

«نتیجه‌گیری:

گفتار تأکید دارد که سینمای دینی باید به عنوان بستری برای انتقال مفاهیم پیچیده و چندلایه دینی عمل کند. تحقق این امر مستلزم پژوهش‌های عمیق، ایجاد تعادل میان فرم و محتوا و استفاده خلاقانه از ظرفیت‌های سینما است. در نهایت، سینمای دینی باید بتواند ضمن سرگرم‌سازی مخاطب، معنا و پیام خود را به شیوه‌ای تأثیرگذار و ماندگار منتقل کند.





دراماتورژی دین در سینما:

شیوه‌ها، الزامات و رویکردها

مهدی حمیدی پارسا

رئیس مؤسسه آموزش عالی هنر و اندیشه اسلامی

عنوان بحث «دراماتورژی دین در سینما؛ شیوه‌ها و الزامات» هست که البته به شکل دیگری در اطلاعیه نوشته شده، ولی مطالب را ذیل همین عنوان و آن عنوانی که در اطلاعیه نوشته شده، عرض می‌کنم که شامل هر دو بشود. بحث من سه مرحله دارد. ابتدا به این موضوع می‌پردازم که وقتی می‌گوییم فیلم دینی، مراد ما چیست. بعد از آن، درباره مفهوم دراماتورژی دین در سینما صحبت خواهم کرد که این مطلب هم دو بخش دارد؛ در یک بخش به چستی دراماتورژی می‌پردازم و در بخش دوم به شیوه‌های دراماتورژی در سینما که طبق استقرار بنده، شش شیوه کلی دارد و ان شاء الله به هر کدام با ذکر مثال اشاره خواهم کرد.





«دینی» به فیلم یا سینما می‌چسبد، مراد چیست؟ چه اتفاقی باید بیفتد که بگوییم این فیلم، فیلم دینی شده است؟ شاید بشود سه پاسخ کلی به این سؤال داد. ممکن است بگوییم که قید دین در فیلم یا سینما، به فرم برمی‌گردد و فیلمی با فرم خاص را می‌توانیم به فیلم دینی تعبیر کنیم؛ یا فیلمی به واسطه موضوع خاصی که دارد یا درون‌مایه و مضمون خاصی که دارد، ممکن است تعبیر به فیلم دینی شود. به نظر می‌رسد پاسخ اول که فیلمی به خاطر داشتن فرم خاصی تبدیل شده است به فیلم دینی، پاسخ نادرستی است؛ ما اشارات فرمی خاصی برآمده از دین نداریم که بگوییم اگر فیلمی طبق این اشارات یا ملاک‌ها یا رویکردها ساخته شده باشد، فیلم دینی می‌شود. البته در غالب هنرها چنین ملاک‌هایی را نداریم. فقط یک سری امور کلی، مثل برخی از قواعد و قوانین کلی فقهی یا اخلاقی هست؛ مثلاً اگر فیلمی بازیگر زن با حجاب دارد، منجر به شکل خاصی از فرم می‌شود؛ ولی در واقع علت این فرم، نه یک اشارت فرمی ایجابی، بلکه قواعد و قوانین فقهی یا اخلاقی عامی بوده است که در فیلم هم اجرا شده است؛ یعنی این خانم در جامعه هم مطابق نگاه دین باید پوشش و حجاب خاصی داشته باشد و در فیلم هم همین‌طور است. در شئون دیگر زندگی هم قواعد اخلاقی و فقهی از این قبیل داریم. پس پاسخ این سؤال که فیلم دینی چیست، نمی‌تواند فیلمی باشد که «فرم خاصی» دارد.

پاسخ دوم این بود که بگوییم موضوع خاصی دارد؛ یعنی فیلمی که موضوعش یک مسئله یا مفهوم دینی است. آیا لزوماً فیلمی که موضوعش یک مفهوم دینی باشد، فیلم دینی می‌شود؟ خیر. دلیل آن را هم عرض خواهم کرد. اول ببینیم که موضوع چیست. مراد ما از موضوع یک فیلم یا موضوع یک اثر هنری، آن چیزی است که فیلم درباره آن سخن می‌گوید؛ موضوع فیلم مثلاً می‌تواند عشق باشد، وطن‌دوستی، خیانت باشد، قدرت‌طلبی باشد، ایثار باشد. هر کدام از این‌ها می‌تواند یک موضوع برای فیلم یا رمان یا داستان باشد. در واقع، موضوع، یک مفهوم





است و رویکرد مؤلف اثر به این مفهوم، امر دیگری است. فیلم می‌تواند درباره عشق باشد و ما وقتی این فیلم را می‌بینیم، به این نتیجه برسیم که عشق خوب است و موجب تعالی انسان می‌شود؛ یا فیلم می‌تواند راجع به عشق باشد و وقتی آن را می‌بینیم، به این نتیجه می‌رسیم که عشق بزرگ‌ترین بلایی است که انسان ممکن است دچارش شود و همه زندگی انسان را نابود می‌کند. دو فیلم با موضوع عشق، ولی با دو رویکرد متفاوت! درباره دین هم همین اتفاق می‌تواند بیفتد. ممکن است فیلمی درباره یک مفهوم دینی داشته باشیم که نگاه ایجابی به آن مفهوم داشته باشد یا نگاه سلبی. پس فیلمی با موضوع دینی، لزوماً تبدیل به فیلم دینی نمی‌شود.

«نقش درون‌مایه در شکل‌گیری فیلم دینی»

پاسخ سوم به این سؤال، از لحاظ درون‌مایه و مضمون فیلم بود. به نظر من به لحاظ ساختار روایت، صفت دینی زمانی به فیلم می‌چسبد و فیلم دینی زمانی شکل می‌گیرد که ما فیلمی با درون‌مایه و مضمون دینی داشته باشیم. حالا منظور از درون‌مایه و مضمون و تعابیر مختلف و دیگر از آن مثل تم یا ایده ناظر چیست؟ می‌توانیم بگوییم درون‌مایه، آن دیدگاهی است که بعد از مشاهده یا خواندن اثر از اثر دریافت می‌شود؛ یعنی درون‌مایه، فکر مسلط و اصلی در اثر هنری، و در واقع آن خط و رشته‌ای است که اجزای مختلف اثر را با همدیگر پیوند می‌دهد و ساختار اثر شکل می‌گیرد. پیونددهنده اجزای ساختار، این نخ تسبیح و این رشته است.

درون‌مایه‌های معمولاً یک واژه نیست؛ یک جمله و به تعبیر بهتر، دو جمله است. ما در هر درون‌مایه‌ای یک ارزش داریم و یک علت. در ارزش، می‌گوییم که جهان این‌گونه است؛ در علت می‌گوییم به این دلیل جهان این‌گونه است. مثلاً ایده‌ای را از افلاطون بیان می‌کنند که «وصل موجب مرگ عشق است»؛ این می‌شود جهان این‌گونه است (ارزش)؛ چون انسان ذاتاً خودخواه است. این یک مضمون





است. با توجه به این نکات، به نظر بنده فیلم دینی فیلمی است که دارای مضمون یا محتوا و با مقداری مسامحه، با درون‌مایه دینی است؛ درون‌مایه‌ای که با دین نسبت دارد و برآمده از دین است. پس اگر فیلمی با موضوع دینی باشد، لزوماً فیلم دینی نمی‌شود و فرم فیلم هم موجب نمی‌شود که فیلم، دینی بشود یا نشود؛ چون اگر بخواهیم بر مبنای این ملاک عمل کنیم، باید اشارات فرمی خاصی را برآمده از دین داشته باشیم که ما به چنین چیزی دسترسی نداریم و یا اصلاً نداریم.

«تعریف دراماتورژی و کاربرد آن در سینما»

بحث دوم، دراماتورژی دین در سینماست. ابتدا دراماتورژی را تعریف، و بعد درباره دراماتورژی دین صحبت می‌کنیم. این تعریف با توجه به رویکرد و نگاه گسترده‌ای است که در حوزه مفهوم دراماتورژی وجود دارد. واژه دراماتورژی حداقل دو قرن سابقه دارد و ابتدا یک فیلسوف ادبیات یا فیلسوف نمایش به نام لیسینگ این واژه را مطرح کرد. تعریف دراماتورژی را از مقاله اول در کتاب دراماتورژی قرآن مبانی و روش‌ها بیان می‌کنیم و با توجه به معنای امروزی این واژه، می‌بینیم که معنای گسترده‌تر و حوزه وسیع‌تری را شامل می‌شود. دراماتورژی را «توانایی برقرار کردن نظم معنادار و فراگیر میان رویدادها» تعریف کرده‌اند. این جمله، عیناً از دانشنامه دراماتورژی است که انتشارات رایچر منتشر کرده است. به بیان ساده‌تر، می‌توانیم بگوییم چینش هدفمند وقایع است. وقتی دراماتورژی می‌کنیم، وقایع و رویدادها را به شکلی هدفمند و معنادار، کنار همدیگر می‌چینیم و یک اثر شکل می‌دهیم. مثلاً در یک اثر دراماتیک، ما یک سری اتفاق و شخصیت داریم که در نهایت منجر به یک پایانی می‌شود. نحوه چینش و کنار هم قرار گرفتن این وقایع است که این درام یا رمان و قصه را شکل می‌دهد. امروزه حیطه دراماتورژی، وسیع‌تر از حوزه هنرهای دراماتیک است. مثلاً به شما می‌گویند که به عنوان طراح، این سالن را به شکلی طراحی کنید که هرکسی وارد می‌شود، احساس کند وارد یک





مکان سنتی شده است. شما اجزا را جوری کنار هم قرار می‌دهید و از عناصری استفاده می‌کنید که چنین ذهنیتی برای مخاطبان ایجاد کنند؛ یعنی مخاطبان با توجه به عناصر و اجزایی که در این اتاق چیده شده، احساس می‌کنند اینجا یک مکانی سنتی است. حالا اگر به شما بگویند مکانی طراحی کنید که هرکس وارد می‌شود، احساس کند وارد مکان خیلی مدرن شده است، طبیعتاً چینش اجزا و عناصر متفاوت می‌شود. ممکن است گلدانی را در شکل اول در جایی از اتاق، و همین گلدان را در شکل دوم، در جای دیگر بگذارید. با متفاوت شدن هدف شما چینش هم متفاوت می‌شود.

در درام، چینش وقایع درواقع پیرنگ و طرح را می‌سازد. وقتی عناصر و وقایع درام را کنار هم‌دیگر قرار می‌دهیم، پیرنگ شکل می‌گیرد. پس مهم‌ترین یا به تعبیر ارسطویی، مهم‌ترین جزء یک درام، پیرنگ آن می‌شود و کار اصلی دراماتورژ هم شکل دادن یک پیرنگ است. حالا سؤال این است که با توجه به اینکه فیلم دینی، فیلمی با مضمون یا درون‌مایه دینی است، چگونه اجزا را کنار هم شکل بدهیم که یک فیلم دینی حاصل شود؟ ملاک برای کنار هم قرار دادن اجزا همان درون‌مایه یا مضمون می‌شود که درواقع شکل‌دهنده این نظم می‌شود. برای توضیح بحث، یکی دو پله عقب برویم. ساختار در درام چیست؟ تعریف خیلی مختصر ساختار این است: ساختار، شیوه ارائه پیرنگ است. شیوه ارائه پیرنگ، ما را به فرم می‌رساند. در هر اثر روایی، فرم دارای سه بخش است: بخش اول: انتخاب آن اجزایی از پیرنگ که می‌خواهند در اثر باشد؛ بخش دوم: حذف اجزایی از پیرنگ که نمی‌خواهیم در اثر باشد؛ و بخش سوم: انتخاب اجزای ساختار. این انتخاب اجزای ساختار به شیوه ارائه برمی‌گردد. مثلاً من می‌خواهم درباره یک شخصیت، درامی بنویسم. این شخصیت شکل‌ها و ابعاد مختلفی دارد و مثلاً در دهه ۴۰، در دهه ۵۰، در دهه ۶۰، در دهه ۷۰، در دهه ۸۰ فعالیت‌هایی داشته و دوره‌هایی از زندگی او در خارج از ایران





و دوره‌هایی در داخل ایران بوده است. حالا می‌خواهم فیلمی بسازم که محور کارم در این فیلم، ماجرای ازدواج این شخصیت و تحولات سیاسی تأثیرگذار بر ازدواج اوست؛ بنابراین در فیلم من، شاید مثلاً آن دوره‌ای که این شخصیت در مبارزات سیاسی قبل از انقلابش، به خارج فرار کرده و از ایران رفته است، دیگر چندان کارایی نداشته باشد. من این بخش از پیرنگ را حذف، و آن بخش‌هایی را پیرنگ‌تر می‌کنم که مثلاً به رابطه این آدم با همسرش برمی‌گردد؛ چون ازدواج این آدم و تأثیر سیاست بر آن، اینجا برای من محوریت دارد. این انتخاب‌ها و حذف‌ها را با چه ملاکی انجام می‌دهم؟ ملاک من همان درون‌مایه یا مضمون فیلم است.

من بر اساس آنچه می‌خواهم بگویم، یک چیزهایی را می‌گذارم و یک چیزهایی را حذف می‌کنم. مثلاً وقتی می‌خواهم یک فیلم ده دقیقه‌ای درباره زندگی یک دانشجو بسازم که مثلاً احساس ملال و افسردگی دارد، از ۲۴ ساعت (هزار و خورده‌ای دقیقه) زندگی این دانشجو، آن ده دقیقه که نشان می‌دهم و حذف یا انتخاب آن دقیق، بر مبنای این مضمون و درون‌مایه کارم هست. درون‌مایه آن قدر مهم است که شکل‌دهنده ساختار اثر من می‌شود. پس اگر ما دراماتورژی را چینش هدفمند وقایع بدانیم، این هدفمندی، بر مبنای مضمون و درون‌مایه شکل می‌گیرد و مضمون و درون‌مایه است که در نهایت به ما می‌گوید چگونه این باید شکل بگیرد. البته به جنبه‌های دیگر هم فکر می‌کنیم؛ مثلاً اینکه مخاطب این مضمون، کودک است یا بزرگ‌سال؛ زن است یا مرد؛ در ایران است یا اروپا. متناسب با مخاطب، طبیعتاً شکل ارائه و انتخاب ساختار و اجزای فرم متفاوت می‌شود. اگر مخاطب من کودک باشد، این هدفمندی یک شکلی دارد و اگر بزرگ‌سال باشد، شکل دیگری دارد. پس اگر در دراماتورژی، وقایع را بر اساس مضمون می‌چینم، به جنبه‌های دیگر هم باید فکر کنم؛ مثلاً اینکه مخاطب من کیست، می‌خواهم مخاطب چه تأثیری بپذیرد و خیلی حوزه‌های دیگر. در بحث ما که فیلم دینی است، اگر مضمون، یک انگاره





دینی باشد (این انگاره می‌تواند یک مفهوم دینی باشد، شخصیت دینی باشد، تاریخ دین باشد، آداب و آیین‌ها، اصول و معارف، جامعه دینی، عقاید دینی، همه این‌ها می‌تواند باشد)، این انگاره دینی در نهایت در فرم فیلم هم تأثیرگذار خواهد بود و فرم هم باید جوری باشد که بتواند انگاره را بیان کند. هرچند گفتیم که بر اساس مضمون می‌گوییم چه فیلمی دینی است و چه فیلمی دینی نیست، ولی مضمون در فرم فیلم تأثیرگذار است.

با توجه به این توضیحات، دراماتورژی دینی، آن شکلی از دراماتورژی است که محور و موضوعش را مضمون و درون‌مایه دینی قرار داده است. این مضمون دین می‌تواند خیلی گسترده باشد؛ می‌تواند تاریخ دین باشد؛ شخصیت‌های دینی باشد؛ آداب دینی باشد؛ آیین‌ها باشد؛ اصول و عقاید باشد؛ معارف باشد؛ جامعه دینی باشد؛ رویکردهای مختلف به دین باشد. همه این‌ها می‌تواند باشد که برای این حوزه‌ها مثال‌هایی خواهیم زد. در ادامه، با بررسی میدانی خواهیم دید که در سینماهای جهان، چه شکل‌هایی از دراماتورژی دین اتفاق افتاده است. تا اینجا بحث اگر دوستان نکته‌ای، سؤالی یا پیشنهادی دارند، بفرمایند.

پرسش: درباره تفاوت فرم با محتوا کمی توضیح بدهید. اگر دینی بودن به فرم نیست، تفاوت آن با محتوایی که می‌فرمایید، چیست؟

پاسخ: بله، وقتی ما می‌گوییم امری دینی است، باید ملاکی برای آن داشته باشیم. وقتی می‌گوییم مثلاً نماز یک کنش یا فعل دینی است، برای این است که در دین به آن امر شده و برای آن فرمی هم بیان شده است؛ پس فرم نماز هم یک امر دینی است؛ چون ما برای آن گزاره‌های ایجابی داریم؛ یعنی گفته شده این‌گونه نماز بخوانید؛ در هر رکعت چه کارهایی انجام بدهید؛ ترتیب و آداب آن چیست؛ وقتی ما این کار را انجام می‌دهیم، در واقع یک فرم را رقم می‌زنیم. برای این می‌گوییم دینی است که در دین به این فرم اشاره شده است و گزاره‌هایی برای ما وجود دارد که به ما



بگویند چگونه این کار را انجام بدهیم. به تعبیر دوستان حوزوی، روایاتی داریم که به ما می‌گویند چگونه آن عمل را انجام دهیم.

پرسش: نماز که شما مثال زدید، فرم دارد؛ یک خروجی جسمانی دارد؛ فرم، جسم است؛ اما دروغ یا حسد و امثال این‌ها را که در قالب فرم نمی‌توان آورد. تقوا، یک امر کاملاً درونی است. من فکر می‌کنم باید از بعضی تعابیر دست برداریم و خودمان را محدود نکنیم. من حس می‌کنم تححیر در این دینی بودن و غیردینی بودن است. اصلاً دینی یعنی چه؟ فکر می‌کنم اگر تححیر برداشته شود، فرم و قالب هم کاملاً روشن می‌شود و خودمان را مجبور نمی‌کنیم به اینکه مثلاً بر بعضی افعال، افعال شرعی مثل نماز و روزه تأکید کنیم. اصلاً اصول دین را که بحث‌های نظری است، چطور تبدیل به فرم کنیم؟

پاسخ: مثلاً توحید، یک مفهوم است که معنایی را به ما منتقل می‌کند. من درباره این معنا می‌توانم مثلاً به شکل فلسفی، عرفانی، نظری صحبت کنم؛ اما اگر بخواهم درباره توحید یک اثر هنری مثلاً یک فیلم بسازم، دیگر نمی‌توانم آن معنا یا مفهوم را داشته باشم؛ باید برای آن یک مصداق پیدا کنم که درون مایه اش درون مایه، مضمون و محتوایش، آن معنا و مفهوم باشد؛ مثلاً اینکه در جهان، یک خدا بیشتر نیست؛ چون اگر دو خدا باشد، جهان مثلاً متلاشی می‌شود. این همان ارزش و علت است که معمولاً در مضمون و درون مایه گفتیم دو جمله است. پس زمانی که من می‌خواهم اثری بسازم، سراغ یافتن یک مصداق برای آن معنا می‌روم می‌روم.

* من می‌خواستم دقیقاً به همین جا برسیم که اصلاً در فرم، قالب دین را بیرون بیاورید. فرم یعنی عالم جسم. عالم جسم، فراز عالم دین است؛ یعنی خودمان را در فرم بسته نکنیم. مثلاً من وقتی راجع به هنر می‌خواهم صحبت کنم، می‌گویم مکتب، سبک، تکنیک که قطعاً در فیلم هم، چنین چیزی هست. به همین دلیل، وقتی هنرمند می‌خواهد می‌خواهد تفکری را معنایی را از عالم معنا تنزل بدهد، باید





به سبک تبدیل شود و سبک به تکنیک؛ مثلاً در نقاشی می‌گوییم این تکنیک، تکنیک گل‌باز است. این تکنیک می‌تواند دستمایه هنرهای دینی باشد، می‌تواند کاملاً در مقابلش باشد. هیچ اشکالی ندارد. یک هست است و من هیچ دخالتی در آن ندارم. در فرم هم همین است. وقتی از فرم حرف می‌زنیم، از طول و عرض و عمق صحبت می‌کنیم. همین! طول و عرض و عمق، خصلت عالم جسم است و این با دین به معنای متعارف آن، نه معنای فلسفی آن، ضدیت ندارد. دین حوزه نظر و هست را می‌گیرد. ما قرار است آن‌ها را در حد فروعات تنزل بدهیم و در فرم بیاوریم. پس چه اصراری است که در فرم، حساسیتی برای دین بیاوریم. همان‌طور که در بقیه هست‌ها، فرم داریم؛ در دین هم هست. چرا تلاش کنیم مؤلفه دین را به نحوی در فرم بیاوریم!

* عرض من این است که ملاک دینی بودن یا نبودن یک اثر روایی یا دراماتیک، نمی‌تواند فرم باشد؛ به خاطر اینکه ما چیزی به عنوان فرم دینی نداریم. ما می‌توانیم از فرم‌هایی برای ارائه یک معنا یا مضمون دینی استفاده کنیم. البته این حرف، حرف پر مناقشه‌ای است و می‌دانم دوستان دانشمندی با آن موافق نیستند و شاید باور دارند که ما می‌توانیم فرمی داشته باشیم که با دین نسبت دارد. منتها من دیدگاه خودم را عرض می‌کنم و البته می‌دانم که پرسش‌های متعددی می‌شود از این مسئله پرسید. شاید از منظر فرمالیستی بتوانیم بگوییم که معنا چیزی نیست جز آنچه از فرم برمی‌آید و بنابراین در این نگاه، فرم، همه چیز می‌شود و ما جز فرم چیزی نداریم و معنا هم حاصل فرم است. این بحث‌ها هست؛ منتهی چون بحث ما تخصصی است، نمی‌خواهم به این نکاتی که جنبه مقدماتی دارد، بپردازم.

«نش نشیوه دراماتورژی و کاربرد آن در سینما»

با توجه به بررسی‌ای که چند سال اخیر در حوزه بحث دراماتورژی دین و قرآن





داشتیم، به نظرم در شش شکل کلی می‌توانیم دراماتورژی دین را در سینما و فیلم و آثار روایی داشته باشیم. در واقع اگر بخواهیم فیلم‌نامه‌ای بنویسیم که در آن به شکلی به دین پرداخته شود و این فیلم‌نامه در نهایت فیلم‌نامه دینیشود، در شش شکل کلی می‌تواند این اتفاق بیفتد و با داشتن این مؤلفه‌ها و این فیلم می‌تواند فیلم دینی باشد. ابتدا این شش شکل را می‌گویم و بعد هر کدام را توضیح خواهم داد. گاهی ما تاریخ دین را دراماتورژی می‌کنیم که به شکل‌های مختلف می‌تواند رخ دهد. گاهی شخصیت‌های دینی را دراماتورژی می‌کنیم. گاهی پرسش‌هایی از دین را در قالب دراماتورژی مطرح می‌کنیم؛ پرسش‌هایی که منشأ آن، دین است. گاهی جامعه دین‌دار را دراماتورژی می‌کنیم. این جامعه دین‌دار می‌تواند مردمی باشد که باورهای دینی دارد؛ می‌تواند علما باشد؛ یا مثلاً مردمان زمان معصومین باشد. گاهی آموزه‌های دینی را دراماتورژی می‌کنیم؛ آموزه‌های دینی می‌تواند مثلاً برخی از معانی و مفاهیم مثل بحث توحید یا عدالت یا نبوت باشد یا مثلاً بعضی از آموزه‌های اخلاقی باشد مثل دروغ بد است و راستی خوب است. گاهی در دراماتورژی مان وارد دیالوگ و گفت‌وگوی با دین می‌شویم می‌شویم می‌شویم. این شش شکل را اجمالاً معرفی کردم و توضیح و مثال هر کدام را هم عرض می‌کنم که می‌تواند راهنمایی باشد برای ساخت فیلم دینی یا نوشتن فیلم‌نامه دینی.

«دراماتورژی تاریخ دین در سینما»

شکل اول و شاید رایج‌ترین شکلی که در دراماتورژی دین داریم، دراماتورژی تاریخ است. تاریخ دین گاهی تاریخ روایت شده است؛ مثلاً در تاریخ اسلام می‌بینیم پیامبر در جامعه‌ای می‌زیسته؛ زمانی به پیامبری مبعوث شده و بعد تحولاتی داشته و دعوتش را آغاز کرده؛ از مکه به مدینه مهاجرت کرده؛ بعد جامعه دین‌دار شکل گرفته و جنگ‌هایی با مشرکان و مسائل و چالش‌هایی در خود جامعه اسلامی





داشته است. این، تاریخی از پیامبر است که برای ما روایت شده است. فیلم محمد رسول‌الله و فیلم آقای مجیدی، نمونه دراماتورژی تاریخ است که در واقع تاریخ دین را برای ما روایت می‌کند. از سینمای جهان هم فیلم مصائب مسیح را می‌توان مثال زد. این، شکلی از دراماتورژی دین است و ما در اینجا سراغ ماجراهایی می‌رویم که برای ما از دین روایت شده و سعی می‌کنیم آن را نشان بدهیم. مثلاً آقای مجیدی درباره کودکی پیامبر اسلام فیلم ساخته و در فیلمش تمام تلاشش را کرده که آن چیزی را که روایت شده، برای ما در قالب تصویری نشان بدهد. ایشان در فیلمش یک رویکردی دارد و بر یک خصلت از پیامبر می‌خواهد تأکید کند؛ آن هم خصلت مهربانی پیامبر و رحمة للعالمین بودنشان است که پیامبر، شخصیتی که مهم‌ترین شخصیت جهان اسلام است، در کودکی، انسانی بسیار بسیار مهربان بودند. به خاطر همین گفتم مضمون است که به ما می‌گوید کدام اجزای پیرنگ را انتخاب کنیم و کدام را انتخاب نکنیم. ما از کودکی پیامبر صدها روایت داریم. باید انتخاب کنیم که کدام‌ها را در این فیلم بگذاریم و کدام‌ها را نگذاریم. اگر بخواهیم نشان بدهیم که پیامبر انسانی بسیار مقتدر بوده است، یک اجزایی از پیرنگ را انتخاب می‌کنیم و زمانی که بخواهیم نشان بدهیم پیامبر انسانی بسیار مهربان بود، اجزایی دیگر را انتخاب می‌کنیم و در نتیجه، دو فیلم متفاوت خواهیم ساخت. در فیلم مصائب مسیح، آقای مل‌گیسون، کارگردان فیلم، می‌خواهد رنجی را که مسیح برای نجات انسان کشید، نشان بدهد؛ یعنی یک رویکرد وجود دارد. وقتی یک مسیحی مؤمن این فیلم را می‌بیند، به خاطر به خاطر آن شفقت قلبی که پیدامی‌کند بر اثر دیدن رنج‌های مسیح که در تاریخ مسیحیت روایت شده، احتمالاً بسیار اندوهگین و متأثر می‌شود و حتی ممکن است اشک بریزد. این یک نگاه و یک نحوه دراماتورژی تاریخ دین است؛ نحوه دیگر، این است که به سراغ یک روایت دینی برویم و با نگاه و رویکردی امروزی، آن را بازخوانی کنیم. فیلم مریم مجدلیه، داستانی زنی به نام مریم است که در تاریخ مسیحیت، اقوال متفاوتی درباره او





وجود دارد. کارگردان این فیلم، زندگی مریم را با نگاه و انگاره‌ای برآمده از یک رویکرد امروزی نشان می‌دهد و می‌توانیم آن را ذیل الهیات فمینیستی قرار دهیم؛ در واقع به زن، نقش زن و تأثیرگذاری زن در مسیحیت می‌پردازد. فیلم، روایتی تاریخی را بیان می‌کند، ولی یک رویکرد دارد و با داشتن این رویکرد، در واقع اثر خودش را از اینکه صرفاً یک روایت تاریخی بدون جهت باشد، خارج می‌کند.

آیا ما می‌توانیم روایت تاریخی بدون جهت داشته باشیم؟ احتمالاً نه؛ امکان ندارد! در حال ما همواره یک جهت‌گیری خواهیم داشت. این جهت‌گیری گاهی برآمده از مسائل امروز ماست. در چند دهه اخیر (شاید در پنجاه، شصت سال اخیر) در همه جهان و نیز در کشور ما، حوزه‌ای که در مطالعات نظری و مطالعات اجتماعی بسیار پررنگ بوده، مسئله زنان و فمینیست و زنان در حوزه‌های اجتماعی و در دین و مسائلی از این قبیل، بوده است. کارگردان فیلم مریم مجدلیه هم با این نگاه به سراغ بازخوانی زندگی مریم رفته و جاهایی از تاریخ را تغییر داده؛ جاهایی از تاریخ را پررنگ و جاهایی را کم‌رنگ کرده است. در این فیلم، در نهایت، کسی که پیام نهایی مسیح را می‌گیرد و می‌تواند به بقیه منتقل کند، حواریون نیستند، بلکه مریم مجدلیه است. به تعبیری مریم مجدلیه، حواری حواریون و راهنمایی‌کننده آن‌ها می‌شود و در نهایت، در جریان گفت‌وگوی مریم با پتروس با سن پیترو درباره پیام نهایی مسیح، می‌بینیم که آن کسی که پیام نهایی مسیح را درست‌تر فهمیده است، مریم است. ممکن است در تاریخ مسیحیت، به این شکل روایت نشده باشد؛ ولی کارگردان یا آن فیلم‌ساز وقتی با نگاهی برآمده از مسائل امروز، به سراغ تاریخ رفتند، تاریخ را هم به شکلی متناسب با همین مسئله روایت کردند و در نهایت، همین نگاه را پررنگ کردند. در واقع دوباره با توجه به مضمون و درون‌مایه، به فرم جهت دادند و آن را شکل داده‌اند.

لازمه و مهم‌ترین مؤلفه برای اینکه ما این روش را در فیلم‌نامه‌نویسی و ساختن





فیلم داشته باشیم و بتواند مؤثر باشد، داشتن همین رویکرد است؛ یعنی اگر من با نگاه به مسئله روز، سراغ تاریخ دین بروم، می‌توانم اثری عرضه کنم که برای مخاطب امروز، حرفی برای گفتن داشته باشد و مخاطب امروز بتواند با اثر ارتباط برقرار کند. نمونه خوب آن همین فیلم مریم مجدلیه است (نمونه خوب را به عنوان یک فیلم می‌گویم، نه به لحاظ مضمونی) که تلاش می‌کند این اتفاق را رقم بزند.

درواقع اگر فیلم «مصائب مسیح» برای مسیحیان دین‌دار موجب تألم و ناراحتی است، فیلم «مریم مجدلیه» برای مخاطبان موجب تأمل است و آنان را به اندیشیدن درباره نقش زن در تاریخ مسیحیت وامی‌دارد. شکل دیگر، این است که آن تاریخ را متناسب با امروز، دوباره روایت کنیم؛ یعنی بازخوانی امروزی از آن داشته باشیم. در فیلم منزلگاه‌های صلیب، م یک اقتباس امروزی از مسیح اتفاق می‌افتد. تعبیر منزلگاه‌های صلیب در تاریخ مسیحیت، به زمانی اشاره دارد که طبق روایت تاریخ مسیحیت (کاری به درستی و غلطی روایت نداریم)، مسیح صلیب را بر دوش خود، از جایی به جای دیگر می‌برد تا به آنجایی برسد که می‌خواستند ایشان را به صلیب بکشند. جاهایی که صلیب را بر زمین می‌گذاشته، منزلگاه‌های صلیب نامیده شده است. فیلم‌ساز از این عنوان برای یک روایت امروزی استفاده می‌کند؛ ماجرای دختری پانزده، شانزده ساله در یکی از کشورهای اروپایی (بلژیک یا سوئد) که در مقطعی از زندگی‌اش ایتارهایی را انجام می‌دهد تا برادرش زنده بماند و درنهایت، خودش می‌میرد؛ یعنی خودش را فدا می‌کند. درواقع همان نقش ایتار و نجات‌بخشی مسیح برای جامعه مسیحی را حالا انکار این دختر در این فیلم، برای برادرش ایفا می‌کند. می‌توانیم بگوییم اقتباسی امروزی از تاریخ مسیحیت است. این هم شکل دیگری از دراماتورژی است که با توجه به مسائل روز، سراغ بازخوانی تاریخ دین می‌رویم. اگر توجه به مسائل امروز نباشد، فیلم نکته‌ای برای امروز ما ندارد.





«دراماتورژی شخصیت‌های دینی در سینما»

شکل دوم از دراماتورژی دین، دراماتورژی شخصیت‌های دینی است. درباره دراماتورژی گفتیم که به زمانه و مخاطب باید توجه داشته باشد و این جزئی از همان هدفمندی است. اگر زمانه و مخاطب فراموش شوند، دراماتورژی ما دیگر هدفمند نیست و آن چینش هدفمند وقایع، رخ نداده است. ما در هر دینی شخصیت‌های مقدسی داریم که مهم‌ترین اشخاص و شخصیت‌های آن دین هستند؛ مثلاً مسیح و حواریون در مسیحیت، پیامبر و ائمه در اسلام. این‌ها یک مصداق تاریخی دارند؛ یعنی اشخاصی بودند که در یک زمانه و دوره‌ای، زندگی کردند و بعد از دنیا رفته‌اند و بعد از آن، ما با روایت‌ها و نقل‌هایی از آن‌ها طرف هستیم. این‌ها یک مصداق تاریخی دارند و بعد هم مفاهیمی از آن‌ها برای ما ساخته می‌شود؛ مثلاً مفهوم عدالت، یا شجاعت از امیرالمؤمنین. این‌ها مفاهیمی می‌شود که ما از زیست آن انسان در یک دوره تاریخی انتزاع می‌کنیم؛ یعنی می‌گوییم امیرالمؤمنین کسی است که به خاطر حق، از هر چیزی، ولو جان خودش، ولو حکومت، می‌گذرد و برای برقراری عدالت، حاضر است از همه چیزهایی که برای هرکس ممکن است مهم باشد، به عنوان داشته‌های یک فرد، بگذرد. این‌ها مفاهیمی است که ما از زیست این آدم انتزاع کردیم. در دراماتورژی‌های شخصیت‌های دینی هم ما به دو شکل می‌توانیم عمل کنیم: یک شکل آن، این است که زندگی امیرالمؤمنین را تبدیل به فیلم کنیم؛ مثل سریال امام علی که در زمان خودش کار خوبی هم بود. شکل دیگر آن چیست؟ گفتیم شخصیت‌های دینی مصداقی دارند و مفاهیمی که ما از زیست آن‌ها انتزاع می‌کنیم. مثلاً مفهومی که از زندگی حضرت یوسف انتزاع می‌کنیم، عفت و پاک‌دامنی است؛ از زندگی امیرالمؤمنین عدالت و شجاعت انتزاع می‌کنیم. شیوه دیگر از دراماتورژی شخصیت‌های دینی که اتفاقاً شاید مؤثرتر هم باشد، این است که آن شخصیت را به اضافه آن مفهومی که از او انتزاع کردم، در زمانه خودم بازسازی کنم. مثالش فیلم معروف مل گیبسون، به نام سستیغ هکساست. خیلی از فیلم‌های





مل گیبسون رویکردهای دینی دارد. این فیلم، داستان سربازی را در جنگ جهانی دوم روایت می‌کند که بسیار انسان مؤمنی است و تحت تأثیر آموزه‌های کتاب مقدس، حاضر نیست دست به اسلحه بزند و می‌گوید من هیچ‌کس را نمی‌کشم؛ در جنگ شرکت می‌کنم، اما به اسلحه دست نمی‌زنم. می‌خواهد در جنگ جهانی دوم در لشکر آمریکا با ژاپن بجنگد، ولی دست به اسلحه نزند. این شخص در نهایت به‌عنوان یک امدادگر، ده‌ها نفر را نجات می‌دهد و مدال شجاعت هم به او می‌دهند. در این فیلم، داستان سربازی آمریکایی در جنگ جهانی دوم را می‌بینیم؛ ولی در نهایت بازسازی شخصیتی در تاریخ مسیحیت را می‌بینیم که آن شخصیت، شخصیت صلح و پرهیز از خشونت و شخصیت نجات‌دهنده است؛ یعنی خود مسیح است؛ یعنی این‌ها مفاهیمی است که از مسیحیت انتزاع می‌شود و کارگردان، این مفاهیم را گرفته و در قالب یک سرباز آمریکایی نشان داده است. البته اشارات فرمی زیادی هم می‌کند؛ مثلاً در قسمت‌های پایانی فیلم، این سرباز را می‌بینیم که وقتی خودش زخمی شده و می‌خواهند نجاتش بدهند، او را روی برانکاردی که روی یک قرقه حرکت می‌کند، از بالای کوه پایین می‌آورند و او دست‌هایش را طوری باز کرده که انگار به صلیب کشیده شده است و در آسمان پرواز می‌کند؛ که یادآور شخصیت مسیح می‌تواند باشد. در این شکل، فیلم‌ساز به‌جای پرداختن به زندگی تاریخی یک شخصیت دینی، مفاهیمی را که از او انتزاع کرده، در قالب شخصیت امروزی عرضه می‌کند.

«دراماتورژی پرسش‌های دینی در سینما»

شکل سوم در دراماتورژی دین، دراماتورژی پرسش‌های دینی است؛ یعنی پرسش‌های برآمده از دین. این پرسش‌ها می‌تواند در شکل‌های مختلف معارف دینی مطرح شود: پرسش‌های کلامی، پرسش‌های اخلاقی، عرفانی، فلسفی. مثلاً خدا در جهان چکار می‌کند؟ خدا چه نقشی در جهان دارد؟ این‌ها پرسش‌هایی





است که از نسبت من که نگاه دینی یا دغدغه دینی دارم، با دین، شکل می‌گیرد. این پرسش‌ها برآمده از همان اندیشه‌های دینی است؛ مثلاً این عدالتی که قرار است در جهان باشد، کجا قرار است اجرا شود؟ چه کسی قرار است ما را نجات بدهد؟ کی قرار است نجات پیدا کنیم؟ سعادت من انسان در چیست؟ این‌ها پرسش‌هایی برآمده از دین است و دین آن‌ها آنها را طرح کرده و سعی کرده پاسخ بدهد. لازمه عرضه درست در قالب سینما و فیلم در این نوع مواجهه، آن است که من بتوانم به پرسش‌های دینی پاسخ‌های متناسب با زمانه خودم بدهم. زمانه ما با صد سال پیش و با صد سال آینده متفاوت است. همه این‌ها نیاز به پژوهش دارد و همان‌طور که من نمی‌توانم بگویم می‌خواهم یک فیلم‌نامه اجتماعی بنویسم، اما پژوهش جامعه‌شناختی نکنم، یک فیلم‌نامه دینی هم بدون پژوهش دینی نمی‌توانم نداشته باشم.

«دراماتورژی جامعه دین‌دار در سینما»

شکل چهارم، دراماتورژی جامعه دین‌دار است. جامعه دین‌دار از اصحاب یکی از ائمه می‌تواند باشد تا روحانیون در امروز یا کلیسای واتیکان در مسیحیت؛ و حتی جامعه دین‌داری که مثلاً در شهر یا روستایی زندگی می‌کنند و نگاه دینی دارند و بر مبنای دینی کنش‌هایی را انجام می‌دهند. دو مثال می‌زنم که نزدیک به هم، و هر دو، آثار قابل توجهی هستند. فیلم «دو پاپ» که درباره کلیسای واتیکان و انتخاب پاپ هست؛ و فیلم دیگر که شاید کمتر دیده شده باشد، فیلمی است به اسم «یکشنبه بیا». در هر دو فیلم، دو رویکرد یا دو فهم از مسیحیت و از پیام مسیح و رویکردی که باید جامعه دین‌دار مسیحی داشته باشد، می‌بینیم. مثلاً در فیلم دو پاپ، گفت‌وگوی دو پاپ را می‌بینیم که یکی (آقای پاپ فرانسیس)، رویکرد بسیار متناسب با مسائل امروز به جامعه دارد و پاپ قبلی (پاپ رودریگز) نگاه بسیار سنتی داشت. این دو با هم وارد گفت‌وگو می‌شوند. کدام یک از آن‌ها درست





می‌گوید؟ کدام یک، پیام مسیحیت را بهتر منتقل می‌کنند؟ شاید به وضوح در این فیلم بیان نمی‌شود؛ ولی در نهایت به نظر می‌رسد پاپ فرانسیس که الآن پاپ است، حرفش با زمانه امروز ما تناسب بیشتری دارد. فیلم‌ساز در اینجا جامعه دین‌دار را دراماتورژی می‌کند و در اثرش دو رویکرد از دین را باهمدیگر وارد گفت‌وگو می‌کند و می‌خواهد به نتیجه‌ای برسد. زمانی می‌توانیم چنین شکلی از دراماتورژی را رقم بزنیم که وجود تکثر و فهم‌های متفاوت از دین را بپذیریم. فهمی که رودریگز دارد و فهمی که پاپ فرانسیس دارد، دو فهم متفاوت از دین است؛ هر دو هم پاپ هستند و هر دو مهم‌ترین شخصیت‌های زمانه خودشان و برجسته‌ترین روحانیون در مذهب کاتولیک هستند. باهم بحث می‌کنند می‌کنند و حتی گاهی باهم مقداری تند میشوند، ولی هیچ کدام، دیگری را تخطئه نمی‌کند. در نهایت رودریگز به نفع فرانسیس استعفا می‌دهد. یا در فیلم «یکشنبه بیا» فیلم‌ساز می‌خواهد نشان دهد که آن کلیسای رسمی که آدم‌های شیک کروات یکشنبه‌هایک می‌آیند در آن می‌نشینند، دیگر به درد امروز نمی‌خورد؛ ما کلیسایی می‌خواهیم که آن الکلی‌هایی که شب تا صبح مست بودند و صبح یکشنبه می‌خواهند یک جایی بروند، به این کلیسا بروند. البته این کلیسا توسط کلیسای رسمی تخطئه می‌شود و اتفاقاتی می‌افتد. پس جامعه دین‌دار و اختلافاتی که در میان فهم‌های متفاوت از دین وجود دارد، محور دراماتورژی برای ساخته شدن یک فیلم دینی شده است.

«دراماتورژی آموزه‌های دینی در سینما»

شکل پنجم، دراماتورژی آموزه‌های دینی است که شاید خیلی برای ما تکرار شده باشد. آموزه‌های دینی می‌تواند اصول عقاید یک دین باشد، آموزه‌های اخلاقی باشد، آموزه‌های عام و اجتماعی باشد، آموزه‌های فقهی باشد. نمونه این دراماتورژی، سریال ده قسمتی معروف «ده فرمان» است که کیشلوفسکی ساخته و ده فرمان اصلی در کتاب مقدس را در ده قسمت یک ساعته نشان داده است. فیلم این سریال در زمان





ما می‌گذرد و نشان می‌دهد که در زمانه‌ها هم این ده فرمان، ده فرمان نجات‌بخش و اصلی است که انسان‌ها باید به آن ملتزم باشند. اگر گفته شده زنا نکنید، در این زمانه هم اگر کسی مرتکب این گناه بشود، دچار تباهی می‌شود می‌شود. برای خلق چنین اثری، علاوه بر تسلط بر درام و بر فرم درام که لازمه کلی برای خلق همه انواع این دراماتورژی‌هاست، در این نوع، باید بدانیم که نحوه حضور این آموزه‌ها در هر دوره‌ای و برای هر مخاطبی چگونه باید باشد. بدون توجه به این مورد، نمی‌توان چنین اثری خلق کرد؛ یعنی هر امری را که بخواهیم دراماتورژی کنیم، باید به مخاطب و زمانه توجه داشته باشیم.

«دیالوگ و گفت‌وگو با دین در سینما»

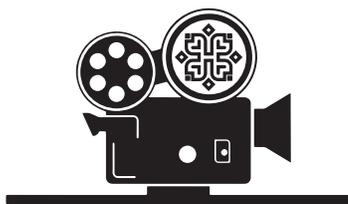
و شکل ششم که شاید پرمنافشه‌ترین شکل دراماتورژی دین باشد، آنجاست که به عنوان دراماتورژ وارد گفت‌وگوی با دین می‌شویم. لازمه گفت‌وگو این است که بپذیریم دو نفر می‌توانند حرف بزنند و هر دو حق حرف زدن دارند. اگر حق حرف زدن نداشته باشند، گفت‌وگو شکل نمی‌گیرد. زمانی گفت‌وگو شکل می‌گیرد که بپذیریم همان قدر که من حق حرف زدن دارم، شما هم حق حرف زدن دارید؛ همان قدر که شما باید حرف مرا بشنوید، من هم باید حرف شما را بشنوم. لازمه شکل‌گیری این شکل ششم، یعنی گفت‌وگو با دین، این است که بپذیریم انسان می‌تواند با خدا وارد گفت‌وگو شود و از خدا پرسد و پرسشگری داشته باشد. در این شکل دراماتورژی، دراماتورژ وارد یک گفت‌وگو و مواجهه با امر دینی می‌شود. مثالش فیلم «راه رفتن مرد مرده» اثر تیم رایینز، و فیلم «درخت زندگی» است. این فیلم‌ها در نهایت به ما نشان می‌دهد که انسان درباره بعضی از آنچه‌چه در دین یا در قالب کلام خدا به او عرضه شده، گفت‌وگو و پرسشگری می‌کند می‌کند. در این نحوه مواجهه و دراماتورژی، فیلم‌ساز با امر مقدس، با امر دینی، با آن مفهوم و پیام دینی و حتی با آن الزام به امر دینی، وارد گفت‌وگو می‌شود. او گاهی این‌ها اینها را نفی می‌کند می‌کند





و اصلاً گفت و گو شکل نمی‌گیرد؛ مثلاً می‌گوید می‌گوید خدایا آن عدالتی که تو گفتی جهان را بر مبنای آن اداره می‌کنی مکنی، نیست و وجود ندارد؛ گاهی هم درباره‌اش پرسش می‌کنند می‌کنند و می‌گوید می‌گوید من این عدالت را نمی‌فهمم؛ به من نشانش بده. اینجا می‌تواند شکلی از آثار شکل بگیرد که شاید شکل عمیق‌تر آثاری که به دراماتورژی دین می‌پردازد، چنین شکلی از آثار باشد. لازمه‌اش هم این است که بتوانیم انسان را به عنوان پرسشگر بپذیریم و دیالوگ و مکالمه‌ها و با دین را بپذیریم و این حق را به او بدهیم. در بخش دوم بحث، شش شکل از مواجهه یا شش شکل از دراماتورژی دین را که در آثار سینمایی، در آثار نمایشی اتفاق افتاده، معرفی کردیم. امیدوارم بحث مفیدی بوده باشد.





خلاصه بحث

این گفتار به بررسی مفهوم دراماتورژی دین در سینما و شیوه‌های مختلف آن می‌پردازد. ارائه‌دهنده در سه مرحله، چیستی فیلم دینی، تعریف دراماتورژی و روش‌های عملی دراماتورژی دین در سینما را مورد بحث قرار می‌دهد.

«۱. چیستی فیلم دینی»

سه رویکرد برای تعریف فیلم دینی مطرح شده است:

۱. فرم دینی: فرم به‌تنهایی نمی‌تواند ملاکی برای دینی بودن فیلم باشد؛ زیرا دین فرم خاصی را برای سینما ارائه نکرده است.
۲. موضوع دینی: داشتن موضوعی دینی نیز به‌تنهایی، یک فیلم را دینی نمی‌کند.
۳. درون‌مایه دینی: درون‌مایه (مضمون) کلیدی‌ترین عامل در دینی بودن فیلم است؛ چراکه پیونددهنده اجزای داستان و القاکننده پیام اصلی اثر است.

«۲. مفهوم دراماتورژی در سینما»

دراماتورژی به معنای «چینش هدفمند و معنادار وقایع» است. این مفهوم از چگونگی کنار هم قرار گرفتن عناصر داستان، انتخاب یا حذف جزئیات و در نهایت شکل‌گیری پیرنگ (طرح اصلی داستان) صحبت می‌کند.





در فیلم دینی، درون‌مایه دینی به عنوان محور و ملاک اصلی چینش وقایع عمل می‌کند.

توجه به مخاطب و زمانه در شکل‌گیری این چینش ضروری است.

«۳. شیوه‌های دراماتورژی دین در سینما»

ارائه‌دهنده شش شیوه کلی برای دراماتورژی دین در سینما معرفی می‌کند:

۱. دراماتورژی تاریخ دین:

بازنمایی روایات تاریخی دین در قالب سینمایی.

نمونه‌ها: «محمد رسول‌الله» و «مصائب مسیح».

۲. دراماتورژی شخصیت‌های دینی:

روایت زندگی شخصیت‌های مهم دینی یا بازسازی مفاهیم مرتبط با شخصیت‌های دینی در زمانه معاصر.

نمونه‌ها: «امام علی (ع)» و «ستیغ هکسا».

۳. دراماتورژی پرسش‌های دینی:

طرح پرسش‌هایی اساسی و کلامی درباره دین، مانند نقش خدا در جهان یا معنای سعادت.

نمونه‌ها: «راه رفتن مرد مرده» و «درخت زندگی».

۴. دراماتورژی جامعه دین‌دار:

بازنمایی جوامع دین‌دار و بررسی رویکردهای مختلف به دین در این جوامع.

نمونه‌ها: «دو پاپ» و «یکشنبه بیا».





۵. دراماتورژی آموزه‌های دینی:

بازتاب آموزه‌های دینی مانند اصول اخلاقی یا احکام در قالب داستان‌های سینمایی.

نمونه‌ها: «ده فرمان» اثر کیشلوفسکی.

۶. دراماتورژی گفت‌وگو با دین:

فیلمساز به عنوان یک پرسشگر با مفاهیم دینی وارد گفت‌وگو می‌شود و این گفت‌وگو را در اثر سینمایی به نمایش می‌گذارد.

نمونه‌ها: «درخت زندگی» و «راه رفتن مرد مرده».

«۴. الزامات دراماتورژی دینی در سینما»

تسلط بر مبانی دینی و پژوهش‌های مرتبط.

توجه به مخاطب و شرایط اجتماعی زمانه.

ایجاد پیوند معنادار بین فرم و درون‌مایه.

پذیرش تکثر در فهم دین و امکان طرح پرسش.

«نتیجه‌گیری»

دراماتورژی دین در سینما فرآیندی پیچیده و چندلایه است که نیازمند شناخت عمیق از دین، فرم سینمایی و مخاطب است. فیلم دینی نه تنها باید محتوای دینی داشته باشد، بلکه ساختار و روایت آن نیز باید در خدمت القای پیام دینی قرار گیرد. نویسنده بر این باور است که تنها از طریق پژوهش، تعامل میان متفکران دینی و سینماگران و توجه به عناصر فنی سینما، می‌توان آثاری تأثیرگذار و پایدار در حوزه سینمای دینی خلق کرد.

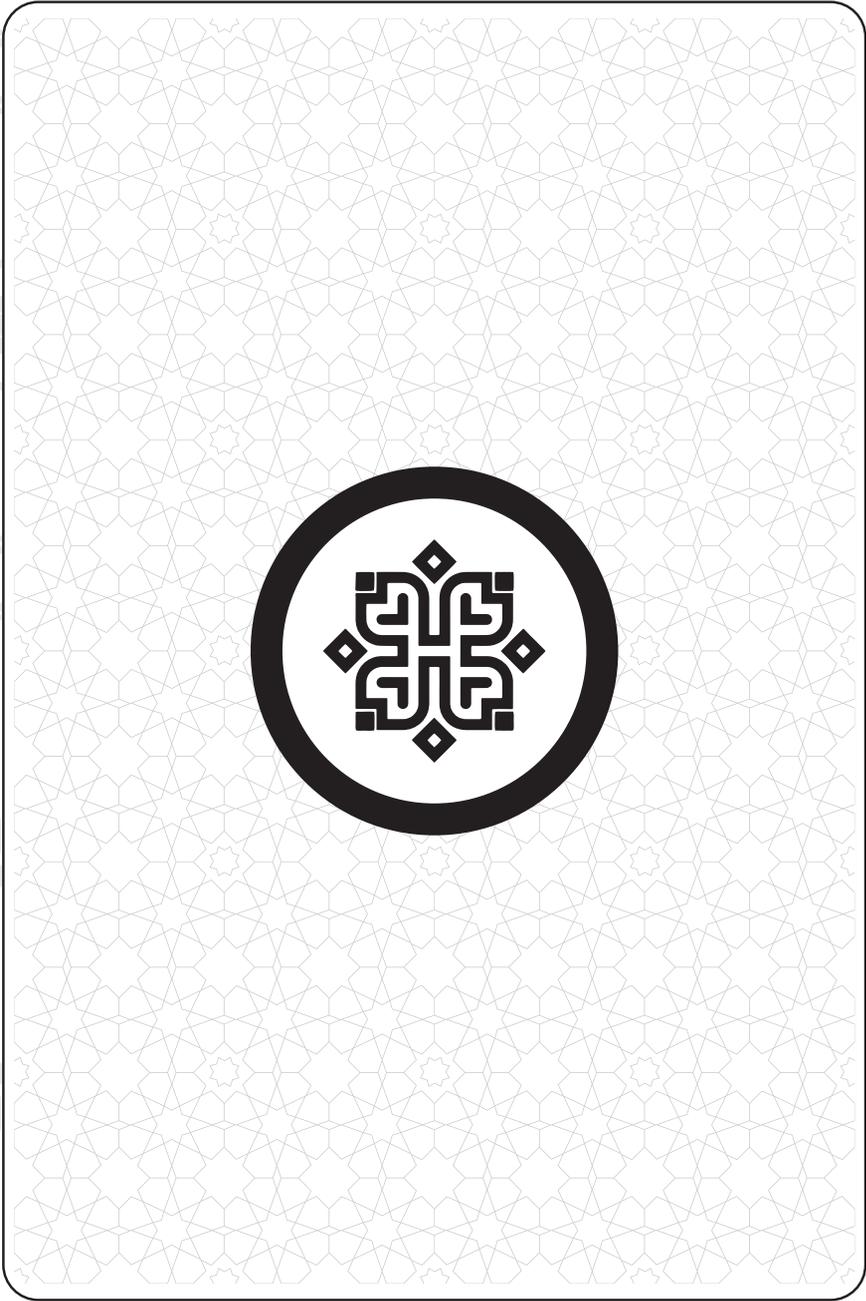
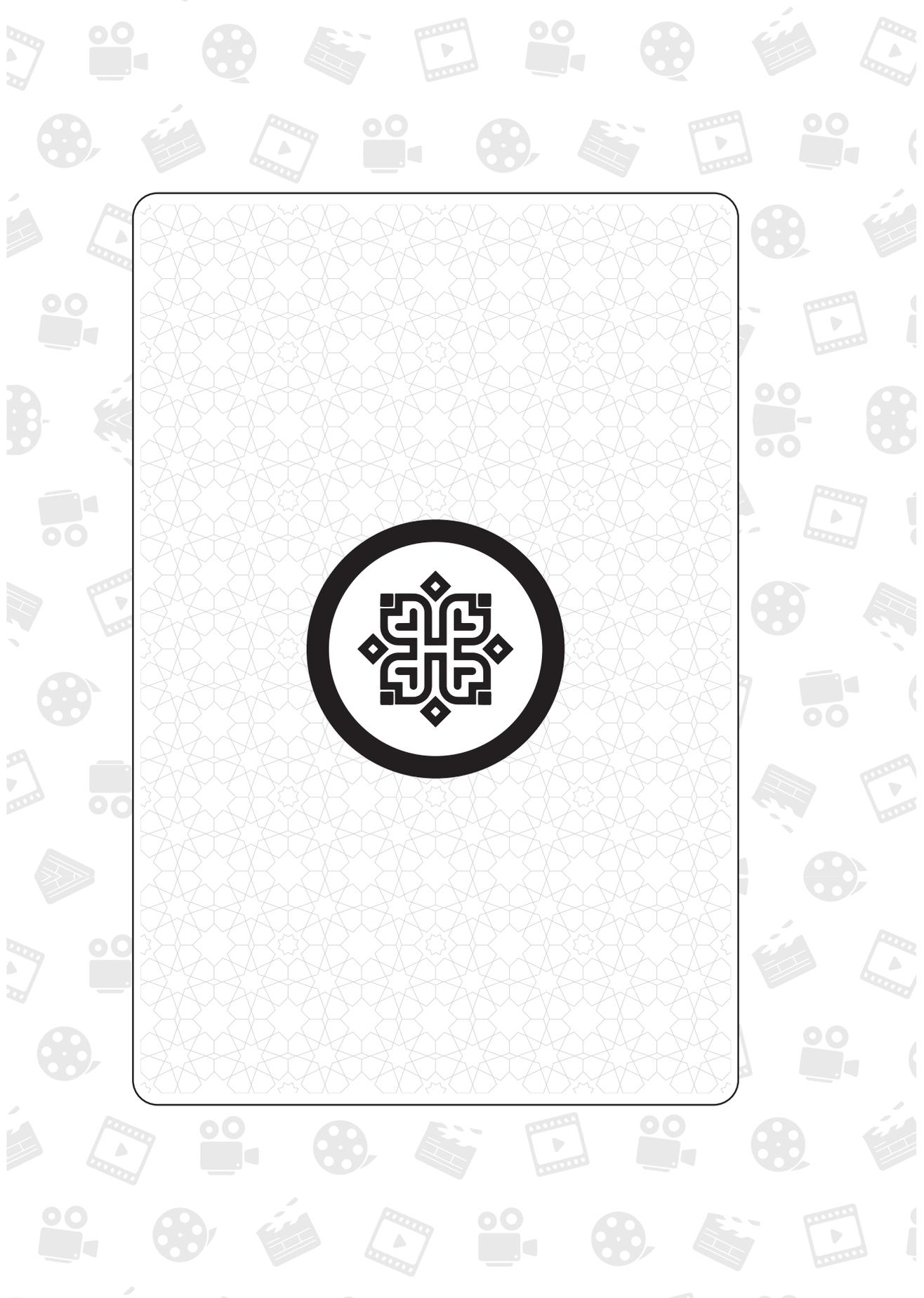




فصل چهارم: عناصر فنی و زیبایی شناختی سینمای دینی

گفتارهای تخصصی پنجمین جشنواره
بین المللی فیلم دینی اشراق

گفتار دکتر ناظمی





سینمای دینی؛

الزامات زیبایی‌شناختی و امکان تجربه جهان دینی در هنر هفتم

سید مهدی ناظمی

مدرس دانشگاه و پژوهشگر فلسفه هنر

«ضرورت بازاندیشی در سینمای دینی»

موضوع صحبت، سینمای دینی و الزامات زیباشناختی آن است. البته اینکه این عنوان به چه معناست و ما از آن چه چیزی را مراد می‌کنیم، نیاز به تحقیق و توجه دارد. موضوع بحث ما هم امروز یک مقدمه دارد که آن مقدمه در واقع اهمیتش این مقدمه بیشتر از خود بحث زیبایی‌شناسی سینمای دینی بیشترهاست؛ مثل مقدمه ابن خلدون که در تاریخ مشهور است. از اینجا شروع می‌کنیم که شرط امکان تحقق سینمای دینی چیست؟ چه اتفاقی باید بیفتد که سینمای دینی امکان‌پذیر باشد؟ ممکن است برخی گمان کنند که این همه فیلم‌های دینی در سراسر جهان و ایران ساخته می‌شود که ادله وقوع آن هست. ممکن است درباره دینی بودن خیلی از فیلم‌ها اختلاف نظر باشد، ولی بالاخره حداقل برخی از فیلم‌ها را مطمئن هستیم





که متعلق به سینمای دینی است. به هر حال به نحوه‌ای بحث توجیهی یا مهندسی معکوس نیاز داریم که بفهمیم چطور این فیلم‌ها امکان تحقق پیدا کردند. برای برخی دیگر هم خیلی بدیهی و مسلم است که سینما ربطی به دین ندارد و دین فقط یک سوژه است.

به هر حال قطعاً ما فیلم‌های دینی داشتیم و داریم که مخاطب، ارتباط دینی و تجربه دینی و مواجهه دینی با این فیلم‌ها برقرار می‌کند؛ اما در مورد امکان یا شرط تحقق سینمای دینی بحث جدی نشده است. البته در حوزه هنری و جاهای مختلف، از پژوهشگر و بازیگر و نویسنده، همه در این زمینه صحبت کرده‌اند و طرح دیدگاه، زیاد شده است؛ اما انگار بحث نظری دقیق در این باره را ضروری نمی‌بینیم و به جرئت می‌توانم بگویم از بحث‌های شهید آوینی، چندان جلوتر نرفته‌ایم.

«جهان دینی: درک یک مناسبت تاریخی و هنری»

از نظر بنده شرط امکان تحقق سینمای دینی، کشف یا خلق یا ایجاد فرمی در سینماست که مخاطب را برای تجربه یک جهان دینی مهیا کند. جهان دینی اینجا نه یک مسئله آبجکتیو است نه سابجکتیو؛ یعنی نه قرار است درباره امور عینی مثل میز و صندلی صحبت کنیم و نه در مورد یک امر ذهنی بی‌ارتباط با عالم بیرون؛ بلکه جهان، مجموعه متعینی از مناسبت‌هاست که انسان‌ها را گرد هم می‌آورد و به تعاملات و حضور آن‌ها در ذیل آن مناسبات، معنابخشی می‌کند. این تعریف کلی جهان است. این جهانی که در آن زندگی می‌کنیم، یک مناسباتی دارد که با این مناسبات زندگی می‌کنیم و این مناسبات، تاریخی است؛ یک زمانی نبوده است و الآن هست و یک زمانی ممکن است مناسبات از بین برود و مناسبات دیگری حاکم بشود. جهان اثر هنری هم با جهان بالفعلی که در آن، زیست می‌کنیم، فرقی نمی‌کند؛ جهان اثر هنری هم مناسباتی دارد؛ تفاوتشان در نحوه تولد این مناسبات





است. جهان بالفعل که ما در آن زیست می‌کنیم، محصول آمیزش افق‌های معنایی و نسبی است که ما انسان‌ها داریم و شکل‌دهنده جهان فعلیت یافته ماست؛ اما جهان اثر هنری، محصول آمیزش افق اثر هنری با جهان من است؛ به عبارت بهتر، ما انسان‌ها هرچه هستیم و هرکجا هستیم، با مجموعه‌ای از معانی و دیدگاه‌ها و اندیشه‌ها ادامه حیات می‌دهیم. وقتی یک آمیزش افق فی‌مابین من و اثر هنری که پیش روی من است، رخ بدهد، یعنی آنجایی که اثر هنری از آن، در طی سال‌ها یا قرن‌ها به هر شکلی مسافرت کرده و نزد ما آمده است و آنجایی که ما هستیم، این آنجا و اینجا وقتی به یک آمیزش افق برسند، جهان اثر هنری برای ما خلق یا پدیدار می‌شود؛ بنابراین جهان اثر هنری، جهان آمیزشی و دوجانبه است؛ فی‌مابین من و آن اثر هنری که برای من پیامی را منتقل یا بیان می‌کند.

«تجربه جهان دینی در سینما»

وقتی ما تصمیم بگیریم که وارد جهان اثر هنری بشویم و این جهان، خصلت دینی داشته باشد، آن موقع است که می‌توانیم بگوییم تجربه دینی با اثر هنری داشتیم. خصلت دینی داشتن این جهان یعنی بخشی از مناسبات دینی در آن جهان معرفی بشود یا این مناسبات، مخاطب را درگیر کند؛ این حرف به این معنی نیست که آن اثر هنری باید کل دین را مثلاً منعکس کند؛ اصلاً چنین چیزی شدنی نیست؛ بلکه قرار است یک توجهی، التفاتی به وجهی از وجوه دین، برای مخاطب ایجاد کند؛ مثلاً مخاطبی می‌گوید این اثر هنری برای من خاطره عاشورا را زنده کرده است؛ آن یکی ممکن است بگوید برای من توجه به معنویت را زنده کرد؛ برای دیگری، توجه به عدالت و برای مخاطب دیگر، توجه به جهاد را. این‌ها مختلف هستند؛ بنابراین جهان دینی، یعنی جهانی که وجهی از وجوه دین را بیان می‌کند، نه اینکه کل دین را منعکس کند.



**«تم دینی یا تجربه دینی؟ تفاوت بنیادین در سینمای دینی»**

سینمای دینی هم سینمایی است که ما را وارد تجربه جهان دینی می‌کند؛ بنابراین وجود تم دینی به معنای وجود سینمای دینی نیست. فیلم‌های بسیار زیادی در جهان هستند که تم دینی دارند و پیشگام همه آن‌ها هم شاید هالیوود بوده باشد که تولیدات سنگینی را ترتیب می‌داد در سینما؛ مثل فیلم «ده فرمان» که پیشگام این جنس از سینما بود. هالیوود درباره انبیا تعداد زیادی فیلم با تم دینی ساخته است؛ اما از یک نظر اکثر آن‌ها دینی نیستند؛ تم دینی دارند، منتها فیلم حماسی سرگرم‌کننده یا فیلم ترسناک سرگرم‌کننده یا فیلم تاریخی سرگرم‌کننده هستند. به هر حال تجربه جهان دینی به مخاطب نمی‌دهند؛ مثلاً آخرین فیلمی که درباره نوح ساخته شد، تجربه کشاکش قدرت و قوای روحی فرد با جهانی است که دارد تجربه می‌کند. این اتفاق، در خیلی از فیلم‌هایی که تم دینی و مضمون دینی دارند، افتاده؛ بنابراین وجود مضمون دینی، لزوماً فیلمی را دینی نمی‌کند. پس چه چیزی فیلم را دینی می‌کند؟ پاسخ فرم است. فرمی که مخاطب را مهیا کند برای تجربه جهان دینی؛ و گفتیم که جهان دینی به این معناست که جهان دینی اثر، جهانی در اثر آمیزش افق اثر و افق ما، ما را وارد تجربه جهان می‌کند و این جهان باید خصلتی دینی یا وجهی دینی داشته باشد. پس فرمی باید وجود داشته باشد که ما را وارد تجربه این جهان دینی کند.

«نقش فرم در خلق جهان دینی در سینما»

به عبارت بهتر، جهان اثر بر اساس فرم ساخته می‌شود. این فرم به چه معناست؟ آیا به معنای سبک‌های تکنیکی است؟ نه. فرم در واقع پخته شدن یا قوام نهایی است که تعیین خاصی به یک اثر هنری یا سینمایی می‌دهد و قطعاً تکنیک‌ها هم در آن اثر دارند؛ محتوای مدنظر سازندگان یا طراحان هم چه خودآگاه چه ناخودآگاه، در آن اثر دارد.





همه این‌ها در آمیزش نهایی‌شان است که برای ما جهان اثر را می‌سازند. به عبارت دیگر، اگر کار ما فرم داشته باشد، ما وارد جهان می‌شویم؛ بدون فرم، ما اصلاً وارد جهانی نمی‌شویم، چه برسد به جهان دینی؛ یعنی آن اثر سینمایی ما جهانی ندارد؛ از باب مجاز است که به آن، سینما یا هنر می‌گوییم و واقعاً با یک فیلم سینمایی روبرو نیستیم؛ در نهایت، می‌گوییم مثلاً فیلم صنعتی و فیلم هنری؛ منظورم از هنری، روشنفکرانه یا مخاطب خاص نیست؛ بلکه فیلمی است که غنا و قدرت و قوت ساخت جهان دارد. به این معنا، فیلم‌های هیچکاک هم هنری‌اند؛ لزومی ندارد فیلم اروپای شرقی به ذهنمان برسد. در مقابل ۹۹ درصد فیلم‌هایی که در سراسر کشورهای جهان، دائم تولید انبوه می‌شود و مخاطب برای سرگرمی، می‌رود فیلم را می‌بیند و بیرون می‌آید و تمام می‌شود.

ما جهان سینما را کشف نمی‌کنیم، جهان سینما منکشف می‌گردد. آن اثری که مخاطب بخواهد جهانش را کشف کند، جهان ندارد. اثری که جهان دارد، جهانش منکشف می‌گردد؛ یعنی شما در سالن سینما که نشسته‌اید و فیلم سینمایی را مشاهده می‌کنید، اگر آن فیلم، خودش شما را به هیچ جهانی نمی‌برد، آن فیلم، جهانی ندارد؛ یک فیلم عمومی است یا در خوش‌بینانه‌ترین حالت، یک فیلم تکنیکی است که در بازار تولید و مصرف می‌شود. اتفاقاً فیلم‌های بسیاری از شخصیت‌های بزرگ هنری دنیا، فیلم‌هایی هستند که ما را به جهان هنری نمی‌برند؛ مثلاً آقای تارکوفسکی، در خانواده اهل شعر و عرفان بزرگ شده و آدم متفکری است و سعی می‌کند حرف‌های بزرگی را در سینمایش در فیلم‌های مختلف بزند؛ ولی وقتی مثلاً با تماشای فیلم «نوستالژیا»ی او هیچ حسی به آن نداریم و واقعاً جهانی را تجربه نمی‌کنیم و درگیرش نمی‌شویم، یعنی آقای تارکوفسکی جهانی برای مانساخته است؛ اما مثلاً فیلم «استاکر» که خیلی‌ها معتقدند بهترین فیلم تارکوفسکی است، فیلمی است که مخاطب را با جهانی نمی‌گوییم دینی. درگیر می‌کند و مخاطب،





قدم به قدم با آن جلو می‌رود و منازل مختلف را طی می‌کند و وارد یک جهانی می‌شود؛ پس این فیلم، جهان دارد. اینکه آیا این جهان، دینی است و آیا جهان دینی من و در واقع اسلامی است یا جهان دینی مسیحی است، این‌ها بحث‌های بعدی است که می‌شود ادامه داد.

گفتیم که جهان اثر سینمایی از طریق فرم‌ش است که محقق می‌شود و فرم را اجماً مجموعه‌ای از تکنیک‌ها و چیزهای مختلف دانستیم که به یک ساخت و قوامی می‌رسد و تعینی پیدا می‌کند و مخاطب را با خودش همسو می‌کند. ما در فرم‌های سینما ممکن است به طور کلی مثلاً از فرم سینمایی، فرق فیلم جان فورد را با فیلم آنتونیونی یا فرق فیلم‌های روسلینی را با فیلم‌های بیلی وایلدر تشخیص دهیم؛ ولی حالا فرم سینمای دینی چطور محقق می‌شود؟ با چه ابزاری باید سینمای دینی را مهندسی کنیم؟ در کشوری مثل ما که بودجه زیادی صرف ساخت محصولات رسانه‌ای در حوزه دین می‌شود، این فرم چطور ایجاد می‌شود؟ آیا یک روش مهندسی دارد و ما باید مهندسی کنیم و قطعه‌ها را کنار هم‌دیگر بگذاریم تا آن اتفاق بیفتد؟ یا مثل شاعری باشیم که در خلوت خودش منتظر می‌نشیند تا به او الهام شاعرانه شود؟ کدام از این دو باید اتفاق بیفتد تا بگوییم فرم سینمای دینی محقق شد و حالا این فرم، ما را به تجربه جهان دینی منتقل می‌کند؟ هیچ‌کدام از این‌ها نیست؛ در واقع نه این است و نه آن؛ بلکه امر بین امرین است. دو شرط باید محقق بشود تا فرم سینمای دینی شروع کند به شکل گرفتن.

«شروط کلیدی برای خلق سینمای دینی»

شرط اول، این است که کسی که می‌خواهد فیلم دینی بسازد، مؤانست با دین داشته باشد. ما هر ساله میلیاردها پول به تهیه‌کنندگان و کارگردانانی می‌دهیم که مؤانستی با دین ندارند. پول هنگفتی خرج می‌کنیم یا سیاست‌گذاری کلان





می‌کنیم که در عرصه سینمای دینی کار شود؛ اما فرد یا افرادی می‌آیند که نسبت و انسی با دین ندارند؛ مثلاً طرف بهایی است؛ می‌خواهد در مورد عاشورا فیلم بسازد! این مسائل با اینکه بدیهی به نظر می‌رسد، برایمان بدیهی نیست؛ چون در عمق ذهنمان سینما را فقط تکنیک و مهندسی می‌فهمیم و نگاهمان این است که پول می‌دهیم به فلان تهیه‌کننده و کارگردان که برای ما کار را انجام دهد.

البته منظور من این نیست که هرکسی خواست کار انجام بدهد، اول باید یک فیلتر‌گزینی برای او بگذاریم! بلکه می‌خواهم بگویم وقتی در یک جهان سکولار زندگی می‌کنیم، در این جهان سکولار می‌خواهید صحبت از دین کنید و خلق هنر دینی کنید؟ اینجا فردی که وارد این مسئله می‌شود، قطعاً باید تجربه از جهان دینی داشته باشد، انسی با جهان دینی داشته باشد؛ چه مسیحی باشد چه یهودی و چه مسلمان.

مثلاً فیلم «الرساله» را که مصطفی عقاد ساخته، قطعاً یک فیلم دینی است؛ منتها خوانش عقاد از اسلام است که یک خوانش سلحشوری و جهادی از اسلام است. آقای مجیدی هم فیلم «محمد رسول‌الله» خودش را با خوانشی متفاوت ساخته و او هم یک فهمی از دین دارد. این دو بزرگوار، بخشی از کار را بلد هستند و در واقع به یک جهان دینی انس دارند. امکان ندارد ما جایی از دنیا، از هرکسی که می‌خواهد باشد، فیلم دینی دیده باشیم که ما را تحت تأثیر قرار داده باشد، یعنی ما را وارد جهان دینی کرده باشد و آن فرد، انس با آن معنا نداشته باشد؛ قطعاً آن فرد انس داشته که توانسته این کار را بکند. سینما ظاهر غلط‌انداز بسیار مهندسی‌طور و تکنیکی و ریاضی دارد؛ اما ظاهرش نباید ما را فریب بدهد. ما در یک تقسیم‌بندی، گفتیم که سینمای هنری داریم و سینمای غیرهنری. سینمایی که جهان دارد، سینمای هنری است. سینمای هنری، به ذوق نیاز دارد. ذوق را نمی‌توان با مهندسی ایجاد کرد. برنامه تلویزیونی و حتی آن فیلم‌های مثلاً سه کیلو صدتومنی و فیلم‌های گیشه‌ای





را با مهندسی می شود تولید کرد، ولی فیلمی که می خواهد حس هنری ایجاد کند و مخاطب را به تجربه جهان متمایز برساند، قطعاً فیلم هنری است و فیلم هنری به ذائقه و ذوق هنری نیاز دارد و ذوق هنری، به مؤانست متعلق به آن هنر، نیاز دارد. در مورد هر چیزی بخواهید بگویید، حتی مثلاً در مورد جهان مارکسیستی باشد، شما باید با جهان مارکسیستی انس داشته باشید و به این جهان، تعلق خاطر داشته باشید تا بتوانید در کار هنری، چیزی از آن جهان را خلق کنید.

شرط دوم، مؤانست با سینما یا به عبارتی مؤانست با تکنیک است که این هم ممکن است در نگاه اول، خیلی بدیهی به نظر برسد. ولی الآن جوان‌هایی را می بینیم که همه، خودشان را حاتمی‌کیا می دانند؛ درحالی که تقریباً صفرند، ولی انتظار دارند فرش قرمز برایشان پهن کنند. مشهور است در خوش‌نویسی که استاد خوش‌نویسی صد بار برگه مشق شاگرد را پاره می کند و دور می ریزد و می گوید برو؛ با اینکه شاگرد، تقلیدش را درست انجام داده؛ چون شاگرد باید با این هیئت هنری، انس پیدا کند تا موفق شود؛ باید با شکل خوش‌نویسی، با حال خوش‌نویسی، خودش را مانوس کند تا استاد خوش‌نویسی بگوید آفرین. طرف، تهیه‌کننده است؛ ولی هیچ تماسی با خود سینما، با تکنیک سینما نداشته است. کسی که واقعاً می خواهد وارد این کار بشود، باید سینما را دوست داشته باشد؛ با هر فرم هنری که می خواهد تجربه کند، باید با تکنیک آن کار انس داشته باشد تا دستش بیاید که چطور می شود با آن راه آمد و همراه شد.

وقتی این دو با همدیگر ترکیب شوند، می شود امید داشت که فرم هنری «اتفاق بیفتد». می گویم «اتفاق بیفتد»؛ یعنی تا اینجا کوشش است و درنهایت هم اتفاق است؛ باید دید که این اتفاق، بزرگ می شود یا کوچک می شود. آن کوشش انجام بشود، قطعاً یک خروجی خواهد داشت؛ منتها این خروجی، دفعه اول بهتر است یا دفعه دوم، اتفاقی است. بسیاری از فیلم‌سازها هستند که دفعه اول، کارشان قوی





است و در جوانی، در اوج هستند؛ بعضی‌ها هم در کهن‌سالی در اوج هستند. پس اینکه این اتفاق ابعادش چطور باشد، دست ما نیست.

حالا مثلاً فیلم دینی خلق شد؛ عناصر زیبایشناختی آن دقیقاً کجاست و کجا خودش را نشان می‌دهد؟ کجا ما می‌توانیم بگوییم اینجا وارد تجربه دینی شدیم؟ هرچند در مورد حس و احساس صحبت می‌کنیم؛ بالاخره حس و احساس هم کالبدی دارد، جزئیاتی دارد، عناصری دارد که از طریق آن‌ها با ما حرف می‌زند.

«ریتم و موسیقی: ستون‌های زیبایشناختی سینمای دینی»

یکی از مهم‌ترین این عناصر (اگر بتوان به آن، عنصر گفت؛ چون خیلی عامل بزرگی است و شاید نشود به آن عنصر گفت) ریتم فیلم است که باید متناسب با آن تجربه دینی باشد. ما نمی‌توانیم مثلاً با ریتم فیلم‌های اکشن و جنگی و پلیسی و جاسوسی آمریکا که پلان‌ها در یکی دو ثانیه عوض می‌شود، در مورد جبهه مقاومت فیلمی معنوی بسازیم! با آن ریتم نمی‌شود چنین فیلمی ساخت. هر فیلمی، بسته به تجربه‌ای که از آن جهان دینی داریم، ریتم خودش را می‌طلبد. تارکوفسکی به ریتم خیلی دقت داشت. می‌دانست که وقتی می‌خواهد مطلب عرفانی بیان کند و مخاطب را درگیر لایه‌های عرفانی کند، با ریتم یک فیلم کلاسیک یا نوکلاسیک نمی‌تواند کار را انجام بدهد؛ باید متناسب با فضای خودش کار را انجام بدهد.

ریتم سنتاً در موسیقی و رقص، خودش را نشان داده که ما در هر دوی این‌ها مشکل داریم و تا این مشکل را حل نکنیم، نمی‌توانیم بر ریتم سینما مسلط شویم.

یکی از عناصر ریتم، موسیقی متن است که ما معمولاً به آن توجه نمی‌کنیم و خیلی از موسیقی‌های متن را الآن در ایران یک نفر می‌زند؛ چون غیر از اینکه برخی اساتید موسیقی را دیگر در اختیار نداریم، برای ما موسیقی متن مسئله مهمی هم نیست؛ یا آن را یک موضوع مهندسی می‌دانیم؛ مثلاً آقای فلانی، موسیقی متن





فیلمی از آقای حاتمی کیا را می‌تواند بسازد، موسیقی متن مثلاً فیلم فسیل را می‌تواند بزند! انگار کسی که در این زمینه برّند شد، هر موسیقی متنی را می‌تواند کار کند!

در سینمای دینی، موسیقی متن بسیار مهم است. اصلاً موسیقی است که حال را ایجاد می‌کند. به خاطر همین است که موسیقی از فیلم جدا نمی‌شود. دیالوگ را می‌توان در فیلم نگذاشت؛ اما موسیقی را نمی‌توانیم نگذاریم؛ چون موسیقی است که حال را ایجاد می‌کند و به ریتم، قدرت می‌بخشد و بر اساس موسیقی متن، حال جهان را مشخص می‌کنیم. اگر نتوانید موسیقی متن معناداری برای کارتان خلق کنید، جهانتان را هم نمی‌توانید خلق کنید. جهان با موسیقی متن، ارتباط دارد.

«نقش قاب‌بندی و نور در خلق جهان دینی در سینما»

در بحث قاب‌بندی، مثلاً سینمای ژاپن با همین قاب‌بندی، هویت پیدا کرده است. اگر قاب‌بندی فیلم‌سازان بزرگ ژاپنی مثل میزوگوشی و اوزو و دیگران نبود، اصلاً نمی‌توانستیم از سینمای با هویتی به نام سینمای ژاپن صحبت کنیم. بعضی‌ها می‌گویند این قاب‌بندی، ارجاع فلسفی هم به مفهوم تریب دارد که در فرهنگ‌های شرقی، مهم است. در فرهنگ ما مثلاً مدور بودن یا منحنی، مهم است؛ آیا توانستیم در قاب‌بندی خودمان، جایگاهی به آن ببخشیم؟

در بحث نور، سینما، به‌ویژه سینمای دینی، با نور و تاریکی است که تعیین خودش را پیدا می‌کند و بسیاری از فیلم‌های سینمای دینی مسیحی، بازی با نور است؛ یعنی در سایه روشن است که می‌تواند آن فیلم را معنادار کند؛ و بالاخره دیالوگ، به‌عنوان بخشی از فیلم‌نامه؛ نه اینکه آنچه را که نتوانستیم خلق کنیم، با دیالوگ خلق کنیم؛ یعنی یک دیالوگ بسازیم و بر اساس آن، فیلم بسازیم؛ به عبارتی، برای دکمه، کت بدوزیم! خیلی از نویسندگان و تهیه‌کنندگان از دیالوگ شروع می‌کنند؛ درحالی‌که اول باید بگویند که آن جهان را چگونه می‌خواهند خلق کنند؛





بعد، دیالوگ‌ها آن معنا را پربار و قوی می‌کند و به یک جایی می‌رساند. دیالوگ، مرحله آخر است، نه اول. دیالوگ تیر خلاص است. نمی‌شود بر اساس دیالوگ، فیلم ساخت و حتی فیلم‌نامه نوشت.

حالا چطور می‌شود که همه این‌ها محقق بشود؟ ما در ساخت مجموعه عناصر زیباییشناختی فیلم دینی، به آن میزان توفیق داریم که اولاً در تجربه جهان دینی مان و در آن دیانتی که مادر آن، دین‌ورزی می‌کنیم و به آن دین انس پیدا کرده‌ایم، امکانات بصری سازی برایمان فراهم شده باشد؛ یعنی به میزانی که آن دین، امکانات بصری شدن و فرهنگ بصری را برای ما فراهم کرده باشد، ما امکان توفیق داریم و به میزان محدودیت آن امکانات، امکان توفیق از ما سلب می‌شود. ما بهترین گونه‌های سینمای دینی را در مسیحیت داریم؛ چون مسیحیت یکی از بصری‌ترین ادیان جهان است و اصلاً ذات مسیحیت، بصری است. آقای آندره بازن، نظریه پرداز فیلم، می‌گوید که سینما در واقع محصول میوه ممنوعه‌ای است که انسان در هنر نقاشی رنسانس استفاده کرده است و ادامه پرسپکتیو چند قرن بعد سینما را خلق کرد. هنر پرسپکتیو و نقاشی رنسانس از کجا پیدا شد؟ از آنجا پیدا شد که نقاشی در قرون وسطا به مثابه یک فعل دینی پذیرفته و بسط داده شد و هیچ جای دنیا هیچ فرهنگ دیگری به این شدت نتوانست نقاشی را دینی کند. فرهنگ مسیحی، اگر نگوییم بصری‌ترین فرهنگ تاریخ، از بصری‌ترین فرهنگ‌های تاریخ است و بصری شدنش هم دلایل مختلف، از دلایل الهیاتی تا دلایل تاریخی دارد که باید سر جای خودش بحث شود.

به خاطر همین بازی با نور و تاریکی است که سینمای دینی و سینمای مسیحیت، موفق است؛ چون قرن‌ها در کلیسا این بازی را انجام داده است؛ در طراحی پنجره‌ها به نحوی که به شکل خاصی نور از آن‌ها بیاید، در نورانی کردن محراب کلیسا و تاریک گذاشتن بقیه جاهای کلیسا، در نقاشی‌هایی که دور کلیسا





کشیده. این بازی‌ها را قرن‌ها انجام داده و با این تجربه، فیلم مسیحی ساخته. مخاطبی هم که این فیلم را می‌بیند و تحت تأثیر قرار می‌گیرد، آموخته است که با آن فرم، به یک تجربه دینی برسد. الآن که ما معادل سینمایی از این فرم را ایجاد می‌کنیم، او می‌تواند دوباره وارد یک تجربه جهان دینی بشود؛ ولی چه بسا من و شما آهنگ برنادت را ده بار هم ببینیم، هیچ حسی هم به ما دست ندهد؛ چون آن تجربه‌ای که برای او محقق شده است برای ما به این شکل محقق نمی‌شود؛ چون فرم هم تاریخی است. از موسیقی هم خیلی در سینمایی مسیحیت استفاده می‌شود. این شرط اول بود.

شرط دوم برای تحقق عناصر متناسب با ساخت یک فرم سینمایی دینی، معکوس شرط اول است. شرط اول این بود که آن تجربه دینی یا جهان دینی، عناصر «بصری» را پیش روی ما قرار داده باشد؛ شرط دوم این است که ما بتوانیم عناصر «غیربصری» یعنی سمعی را وارد سینما و وارد آن فرم کنیم. اساساً هرچقدر فیلم بصری‌تر باشد، سکولارتر است و جهان بصری و تفکر بصری، مقوم سکولاریسم است. ما وقتی می‌توانیم از سکولاریسم به سمت تجربه معنوی دینی گذار کنیم که موفق شده باشیم حیات بصری را با امر مسموع اشراب کرده باشیم یا خودمان را مهیای آن اتفاق کرده باشیم؛ بنابراین سینمای دینی قطعاً به عناصر سمعی نیاز دارد؛ قطعاً سمع مخاطب باید مورد نوازش یک نوایندایی قرار بگیرد و آن ندا به گوش مخاطب برسد. به خاطر همین است که می‌گوییم انس با فکر دینی مهم است. درعین حال آن عناصر باید جایی در سینما داشته باشند. موسیقی متن مهم است؛ چون موسیقی در گوش می‌نشیند و حال فرد را تغییر می‌دهد یا دیالوگ در گوش می‌نشیند و مفهومی را که حس کرده یا متناسب با حسش، برای او مفهوم‌سازی می‌کند.

این‌ها عناصر سمعی هستند و وظیفه فیلم‌ساز است که با این عناصر سمعی،





کار را عمق ببخشد؛ بنابراین سینمای هالیوود که بصری‌ترین شکل سینماست، چون همه‌اش بصری است، جهان دینی را نمی‌سازد. یا اگر فیلمی باشد که سمعی و بصری، در تقابل با هم قرار بگیرند، آنجا هم باز دفرمه می‌شود و جهان دینی ساخته نمی‌شود.

یا سینمای هند ادعای سینمای دینی ندارد، ولی سینمایش به خاطر همان تجربه معنوی که دارند تا حد قابل توجهی دینی است و یک معنایی از دیانت را با ملی‌گرایی هندی تجربه کرده است. در سینمای هندی، از قدیم، تناسخ حاکم بوده. الآن کمتر می‌بینیم؛ ولی الآن هم هست و معروف است که در فیلم‌های هندی، هیچ‌کس نمی‌میرد؛ بلکه قهرمان می‌میرد و دوباره زنده می‌شود. فیلم دو قسمتی با هوپالی، از سه چهار اثر شاخص کل تاریخ سینمای هند و از فیلم‌های هالیوودی آن‌هاست که در آن، قهرمان می‌میرد و پسرش به یک شکل دیگر ادامه می‌دهد. البته ما به عنوان فرد غیرهندی وقتی این فیلم را می‌بینیم، شاید هیچ حس دینی نداشته باشیم که جای تعجب ندارد و عیبی هم ندارد. لزومی ندارد من در فیلم‌های دینی هندی، آن دین را تجربه کرده باشم؛ آن هندی فقط باید تجربه داشته باشد. موسیقی متن فیلم از همان اول، مخاطب را به خلسه می‌برد. ظاهر فیلم، کاملاً اکشن، پر از جلوه‌های ویژه جذاب و دارای فیلم‌نامه قوی است و در قله سینمای هند و جزو چند فیلم تاریخی حساب می‌شود، اما دینی هم هست، با اینکه هیچ ادعایی در مورد دین ندارد.

ما در سینمای خودمان هم فیلم دینی داشته‌ایم. این همه فیلم دینی که به نام دین ساخته شده، قطعاً اثری از تجربه دینی به ما می‌دهند؛ اما آیا واقعاً جهان دینی برای ما ساخته‌اند؟ اگر می‌خواستند جهان دینی آن اسلامی باشد، آیا جهانش اسلامی بوده یا ظاهراً پیامبر اسلام را نشان داده، ولی مخاطب را وارد یک تجربه مسیحی کرده است؟ یا مثلاً فیلم دینی ساخته، اما هیچ اثری از معنا و فکر دینی نیست؛ بلکه





فیلمش صرفاً منازعه قدرت یا یک واقعه تاریخی را نشان داده است؟ با همه این اوصاف، ما حداقل در چند فیلم، قطعی می‌توانیم بگوییم که تجربه دینی داریم.

مثلاً در فیلم‌ها آقای مجیدی، ارجاع، بیشتر به اخلاق است که این هم غیردینی نیست. در بعضی از فیلم‌ها ارجاعاتش را به دین حذف کنیم، به جایی بر نمی‌خورد و یک موضوع اخلاقی دارد. دینی‌ترین همه این‌ها به نظر من بچه‌های آسمان است و مسئله‌ای به نام ایثار را در فرهنگ ایرانی نشان می‌دهد که برای ما خیلی ملموس و قابل فهم است و طبعاً فیلم‌ساز هم با آن انس داشته که موفق شده آن را بیان کند.

بسیاری از فیلم‌هایی که ما به عنوان فیلم دینی، آن‌ها را تجربه می‌کنیم، فیلم‌هایی‌اند که به شکلی تحت تأثیر مسائل محرم و عاشورا و نهضت اباعبدالله هستند و خیلی از آن‌ها فیلم‌های دفاع مقدس ما هستند؛ مثل فیلم‌های مرحوم ملاقلی‌پور، حاتمی‌کیا و بعضی از فیلم‌های آقای درویش. این‌ها فیلم‌هایی است که در واقع به شکلی دینی است؛ چون در زمان جنگ تحمیلی، ما می‌گفتیم که ماجرای عاشورا در حال تکرار شدن در دفاع مقدس است. امام خمینی، امام حسین است و صدام، همان یزید است؛ ما هم این دفعه نمی‌گذاریم امام حسین شهید بشود و تا آخرین قطره خون می‌ایستیم و با چنگ و دندان می‌جنگیم. ژانر دفاع مقدس به این صورت خلق شد؛ البته به نظر من دفاع مقدس ژانر نیست. قطعاً سینمای دفاع مقدس، سینمای دینی و ملهم از ماجرای عاشورا است و این الهام را به روزرسانی کرده و راجع به زمان و مکان امروز ما ساخته است.

ما به عنوان کشوری که انقلابی دینی کرده، طی این چهل سال، میلیاردها بابت ساخت محصولات دینی هزینه کرده‌ایم که بعضی از این محصولات، مثل سریال یوسف در سطح جهانی دیده شده و بعضی‌هایش هم مثل کارهای حاتمی‌کیا در سطح جهانی دیده نشده، ولی در سطح کشوری و ملی خوب دیده شده. در عین حال، نوعاً فیلم‌های دینی که ما الآن می‌سازیم، اصلاً آن فرم را ندارد و وقتی آن





فرم را ندارد، بدون جهان است؛ یعنی وقت و انرژی و هزینه را الکی صرف کرده‌ایم.

چه اتفاقی باید بیفتد که ما بتوانیم به فرم سینمای دینی خودمان برسیم؟ چه اتفاقی باید بیفتد که همه آن عناصری را که گفتیم، در یک ماهیت متعین، سینمای ما را شکل بدهد و ما هم مثل هندی‌ها، مثل اروپاییان مسیحی، سینمای دینی خودمان را داشته باشیم؟ چه اتفاقی باید بیفتد که ما بتوانیم به فرم متمایز برسیم؟

«بازتاب تجربه تاریخی و فرهنگی در سینمای دینی»

ما زمانی می‌توانیم به فرم متمایز برسیم که رد پای آن فرم را در تاریخ تجارب هنری و فرهنگی خودمان پیدا کنیم. درست است که قدیم، سینما نبوده است؛ ولی چطور می‌گوییم مثلاً فیلم نامه سبک سه پرده ارسطویی، یا فیلم‌های کلاسیک را ۲۵۰۰ سال پیش منتسب می‌کنیم؟ این به این معناست که اینجارد پایی وجود دارد که ما اینجا پا گذاشتیم تا الآن به این نقطه رسیده‌ایم. باید ببینیم این فرمی که می‌خواهیم الآن به وجود بیاید و محقق بشود، در گذشته، چه چیزی از آن پیدا می‌کنیم که دستمایه ما شود و سرمایه‌ای به ما بدهد. اگر آن سرمایه را پیدا کنیم، می‌توانیم فیلم بسازیم؛ چون میدان را داریم و ابزارش را هم داریم. مثلاً صحبت از سینمای دینی یهود، شاید بی‌معنی باشد؛ چون یهود اساساً تجربه معنوی از دین و به تعبیری هنر دینی هم ندارد؛ بنابراین باید ببینیم که در فرهنگ خودمان از هنر دینی چه تجربه‌ای داریم. باید به فرم‌هایی توجه کنیم که وسیع‌ترین و عمیق‌ترین تأثیرگذاری را داشته‌اند؛ یعنی مردم مختلفی درگیر می‌شوند. تابلوی استاد فرشچیان را همه ما می‌گوییم قشنگ و استادانه است؛ ولی چند درصد ما برای دیدنش به موزه می‌رویم؟ ده بار به مشهد می‌رویم و شاید یک بار هم نرویم این تابلوها را نگاه کنیم. این، هنر نیست؛ هنر، چیزی است که مخاطب را نگه می‌دارد و او را با خودش می‌برد و می‌دزد؛ اینجاست که که یک فرم هنری را تجربه کرده‌ایم.





«الهام از فرم‌های هنری بومی: تعزیه و هیئت»

اگر مثلاً نقاشی مینیاتور، ما را درگیر می‌کند، می‌توانیم به ساخت انیمیشن‌های ملهم از نقاشی مینیاتور فکر کنیم. به این چیزها می‌شود فکر کرد؛ اما عمومی‌ترین فرم دینی برای ما این‌ها نیست. عمومی‌ترین فرم دینی که همه یا اکثر ما ایرانی‌ها تجربه کردیم، یعنی عمومی‌ترین فرم تجربه دینی ما ایرانی‌ها فرم عزاداری است. فرم عزاداری، عناصری دارد که ما اصلاً به آن توجه نکرده‌ایم و اگر در آن تأمل و توجه شود، شاید قابل الهام‌گیری باشد. هیئت همان‌طور که از اسمش پیداست، یعنی شکلی از گردآوری چیزها در کنار همدیگر. وقتی وارد هیئت می‌شوید، چندین مرحله را باید بگذرانید؛ یک مقدمات و ابتدایی دارد، یک انتهایی دارد، نقطه اوج دارد؛ به‌طور خاص بخش عزاداری هیئت این‌طور بوده و آدابی داشته است که البته در هیئت‌های جدید خیلی از این‌ها از بین رفته و در هیئت‌های قدیم و سنتی باید این‌ها را پیدا کنیم. وقتی وارد تجربه عزاداری در هیئت می‌شوید، دقیقاً هیئت بخش تاریک و روشن دارد؛ در آن بخش روشن، اجرا دارد، مشاهده دارد، استماع دارد، مشارکت دارد؛ از همه مهم‌تر ریتم دارد و ریتمش آغاز و اوج و فرود دارد.

وقتی چنین فرم تجربه دینی ریتمیکی در اختیار ما قرار داده شده، چرا در مورد فیلم دینی ایرانی و تجربه دینی ایران، از فرم هیئت، الهام نمی‌گیریم و استفاده نمی‌کنیم؟ قرن‌ها پیش با ورود تعزیه به ایران، این اتفاق افتاد؛ یعنی ما فرم نمایش را که تجربه می‌کردیم، انسی با نمایش گرفتیم و انسی با تجربه عزاداری؛ و تعزیه در فرهنگ ما متولد شد. تعزیه، هم عزاداری است و هم نمایش. به خاطر همین است که خیلی‌ها با تعزیه مخالف هستند؛ چون نمایش است. ما در تعزیه، هم نمایش را تجربه می‌کنیم و هم عزاداری را؛ البته فوت‌وفن و قواعد و آدابی دارد. با رعایت آن آداب به تعزیه می‌رسیم. ما این کار را در مورد هنر نمایش، قرن‌ها پیش انجام داده‌ایم، اما در مورد سینما این کار را نتوانستیم انجام بدهیم. البته سینما به سادگی

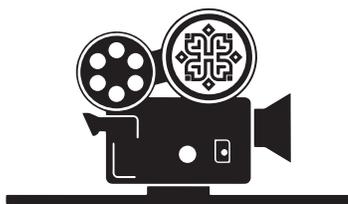




تعزیه نیست و به راحتی آن موقع نمی‌شود الهام و اقتباس را انجام داد؛ ولی به هر حال این امکانی است که در اختیار ما هست. در بین کشورهای اسلامی، ما از اولین کشورهایایی بودیم که سراغ سینما رفتیم و توفیقاتی در سینما داشتیم. وضعیتمان در سینما از مصر بهتر بود. در بین کل کشورهای اسلامی جهان، در سینما و تولیدات نمایش، حداقل به لحاظ تاریخی، قطعاً بالاترین نمره و بالاترین اقبال را ما داشتیم. حالا کشورهای دیگر که الآن یک مقدار از ما جلوتر هستند، دلایل دیگری دارد که اصلاً شاید هنری و ذوقی و فرهنگی نباشد و دلایل سرمایه‌ای و تکنولوژیک و سیاسی باشد.

این‌ها نشان می‌دهد که استعداد این مسئله در فرهنگ ما وجود داشت؛ یعنی ما می‌توانستیم طی این سال‌ها به این مسئله توجه کنیم و چه بسا حتی به فرمی متناسب با این مسئله هم برسیم.





خلاصه بحث

این گفتار به بررسی مفهوم سینمای دینی و الزامات زیبایی شناختی آن می پردازد و تلاش می کند با نگاهی تحلیلی، شرط های لازم برای تحقق یک سینمای دینی مؤثر را تبیین کند.

«۱. چیستی سینمای دینی»

ارائه دهنده تأکید دارد که سینمای دینی لزوماً به معنای فیلم هایی با تم یا محتوای دینی نیست. بسیاری از فیلم هایی که تم دینی دارند، صرفاً آثاری تاریخی، حماسی یا سرگرم کننده هستند و تجربه ای از جهان دینی به مخاطب ارائه نمی کنند.

جهان دینی: جهانی است که مناسبات آن، مخاطب را درگیر کرده و وجهی از وجوه دین را بیان می کند.

فرم سینمایی: فرم، عنصری کلیدی برای خلق تجربه جهان دینی است. بدون فرم مناسب، تجربه جهان دینی برای مخاطب امکان پذیر نیست.

«۲. امکان تحقق سینمای دینی»

شرط اول: مؤانست با دین





فیلم ساز باید انس و آشنایی عمیقی با مفاهیم و تجربیات دینی داشته باشد. فیلمی که جهان دینی خلق می‌کند، حاصل درک و تجربه واقعی فیلم ساز از دین است.

شرط دوم: مؤانست با سینما
فیلم ساز باید تسلط و آشنایی کافی با تکنیک‌ها و فرم‌های سینمایی داشته باشد.
سینمای دینی نیازمند هنرمندانی است که هم با ابزار سینما و هم با جهان دینی آشنا باشند.

«۳. الزامات زیبایی‌شناختی در سینمای دینی»

۳.۱ ریتیم فیلم

ریتیم، به عنوان عاملی کلیدی، باید متناسب با تجربه دینی باشد. استفاده از ریتیم فیلم‌های اکشن یا پلیسی برای آثار دینی مناسب نیست.

۳.۲ موسیقی متن

موسیقی متن باید حال و هوای دینی را ایجاد و تعمیق کند. موسیقی در سینمای دینی، ابزاری برای انتقال احساس و معناست.

۳.۳ نورپردازی و قاب بندی

بازی با نور و سایه‌ها در سینمای دینی اهمیت زیادی دارد. قاب بندی باید متناسب با مفاهیم دینی و فرهنگی باشد.

۳.۴ دیالوگ و فیلمنامه





دیالوگ، بخش نهایی از ساختار فیلم است و نباید به عنوان عنصر محوری مطرح شود.

دیالوگ‌ها باید در خدمت تجربه دینی باشند، نه به عنوان جایگزین عناصر بصری و فرم.

«۴. تجربه جهان دینی در سینما»

سینمای دینی باید بتواند مخاطب را به تجربه‌ای معنوی و دینی سوق دهد. این تجربه می‌تواند از طریق فرم، موسیقی، نورپردازی و سایر عناصر سینمایی به مخاطب منتقل شود.

«۵. الهام از فرم‌های فرهنگی و تاریخی»

در فرهنگ ایرانی، فرم‌های هنری مانند تعزیه و هیئت‌های عزاداری، ساختارهای مؤثری برای ایجاد تجربه دینی دارند.

سینمای دینی می‌تواند از این فرم‌ها الهام بگیرد و عناصر آن‌ها را در ساختار سینمایی بازآفرینی کند.

«۶. مقایسه با سینمای دینی غرب و هند»

در سینمای دینی مسیحی، استفاده از نور و موسیقی به خوبی توانسته تجربه دینی را بازنمایی کند.

سینمای هند، هرچند ادعای دینی بودن ندارد، اما توانسته تجربه‌های معنوی را به مخاطب منتقل کند.





«۷. چالش‌های سینمای دینی»

فقدان فرم مناسب: بسیاری از فیلم‌های دینی فاقد فرم هنری و تأثیرگذار هستند. ضعف در تربیت فیلم‌سازان مأنوس با دین و تکنیک سینما. عدم توجه به عناصر بصری و سمعی در ساخت آثار دینی.

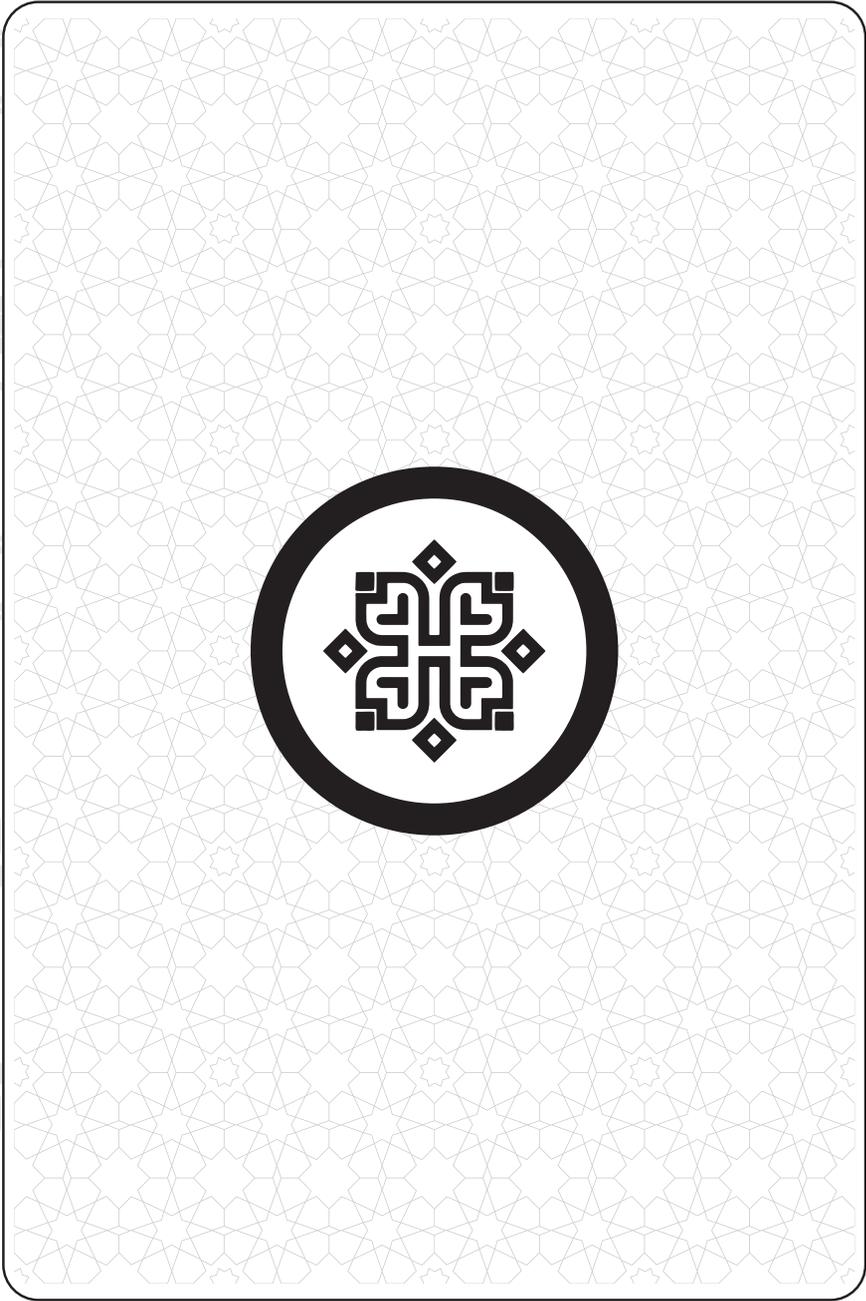
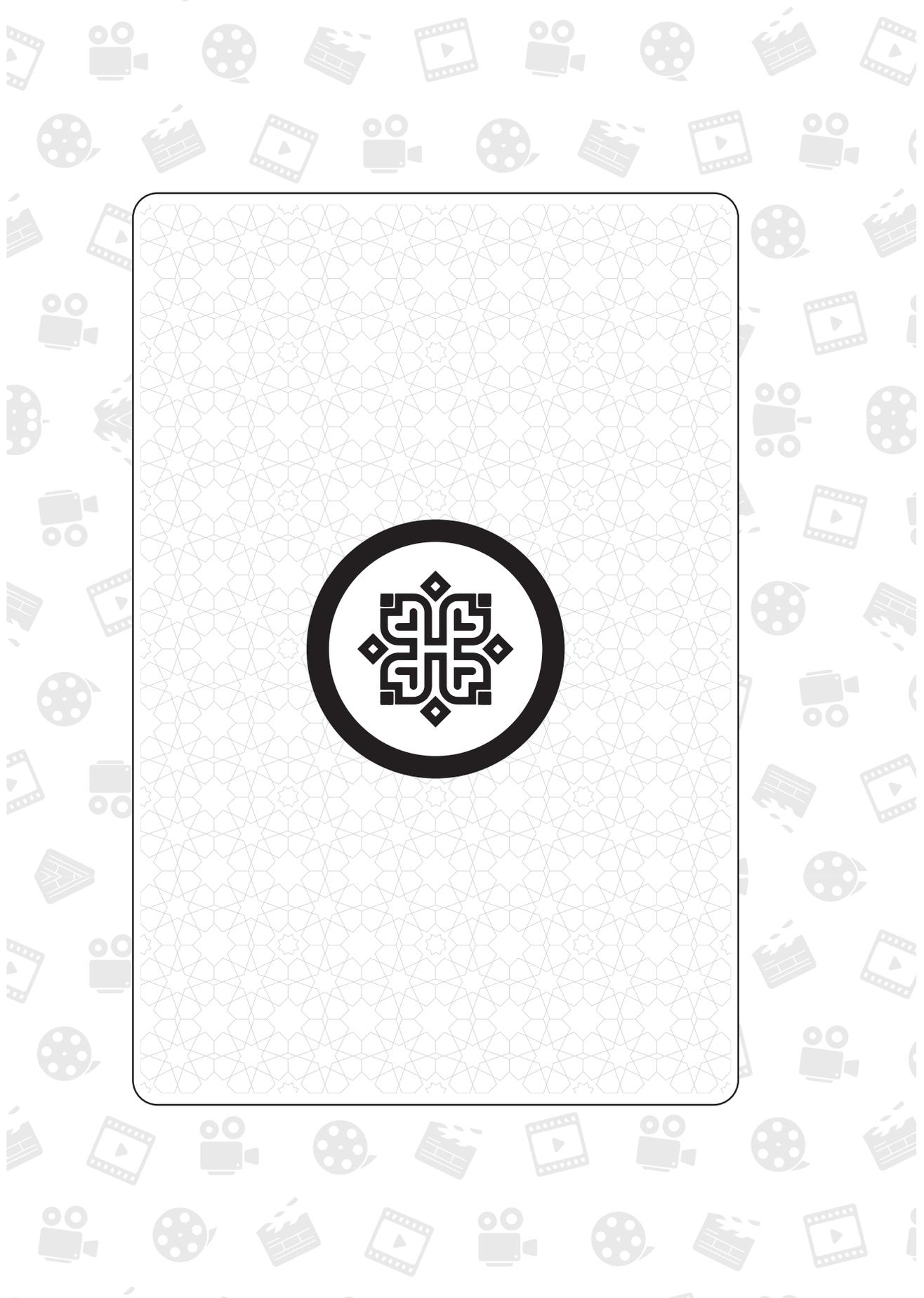
«۸. راهکارهای تحقق سینمای دینی»

۱. تربیت فیلم‌سازانی که با دین و تکنیک‌های سینمایی آشنا باشند.
۲. الهام‌گیری از فرم‌های هنری و فرهنگی تاریخی مانند تعزیه.
۳. توجه ویژه به عناصر بصری (نورپردازی، قاب‌بندی) و سمعی (موسیقی و دیالوگ).
۴. ایجاد تعادل میان فرم و محتوا برای انتقال تجربه دینی به مخاطب.

«نتیجه‌گیری»

سینمای دینی باید بتواند از طریق فرم، ریتم، موسیقی و سایر عناصر سینمایی، تجربه‌ای از جهان دینی را برای مخاطب ایجاد کند. این امر نیازمند هنرمندانی است که نه تنها با تکنیک‌های سینمایی، بلکه با مفاهیم و تجربیات دینی آشنا باشند. در نهایت، موفقیت سینمای دینی به توانایی آن در خلق جهان‌هایی معنادار و الهام‌بخش بستگی دارد.



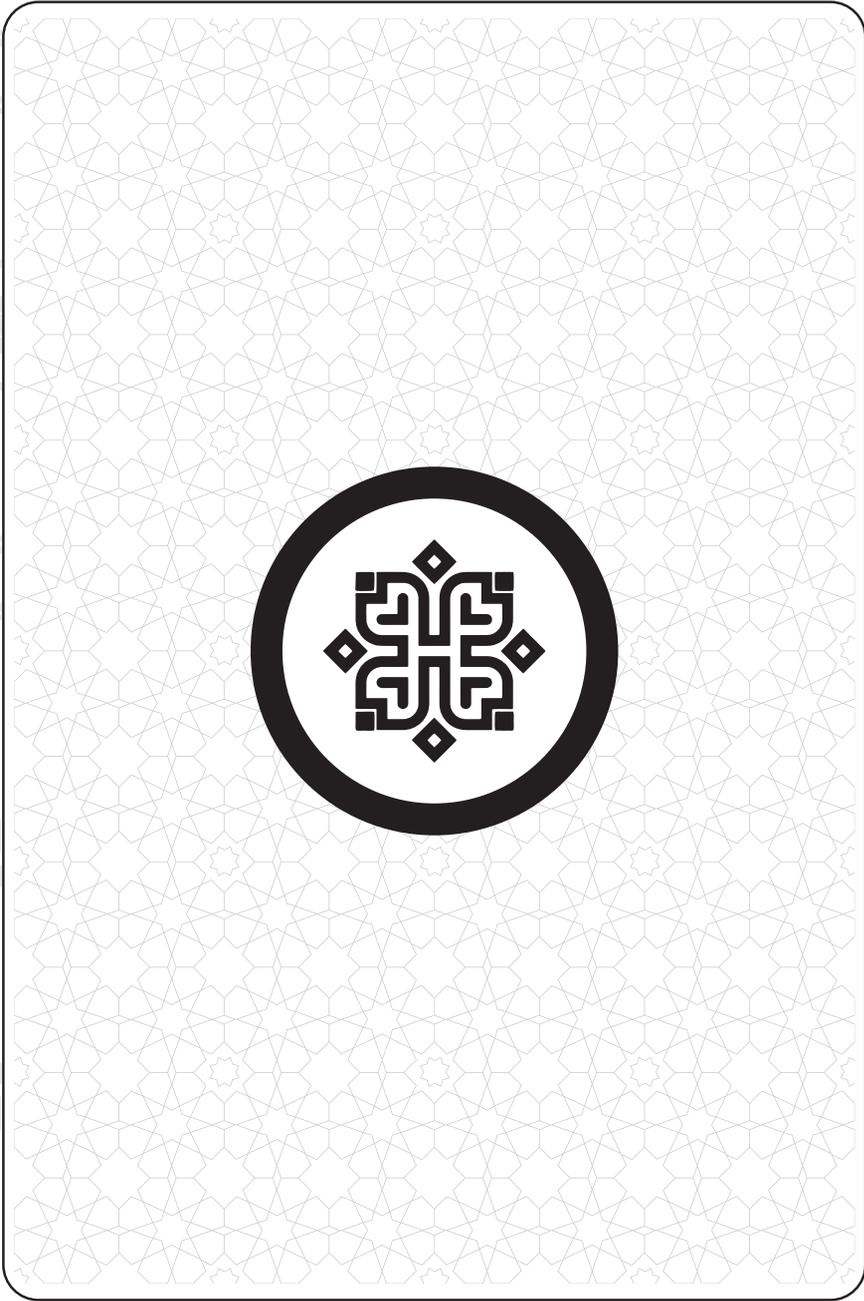
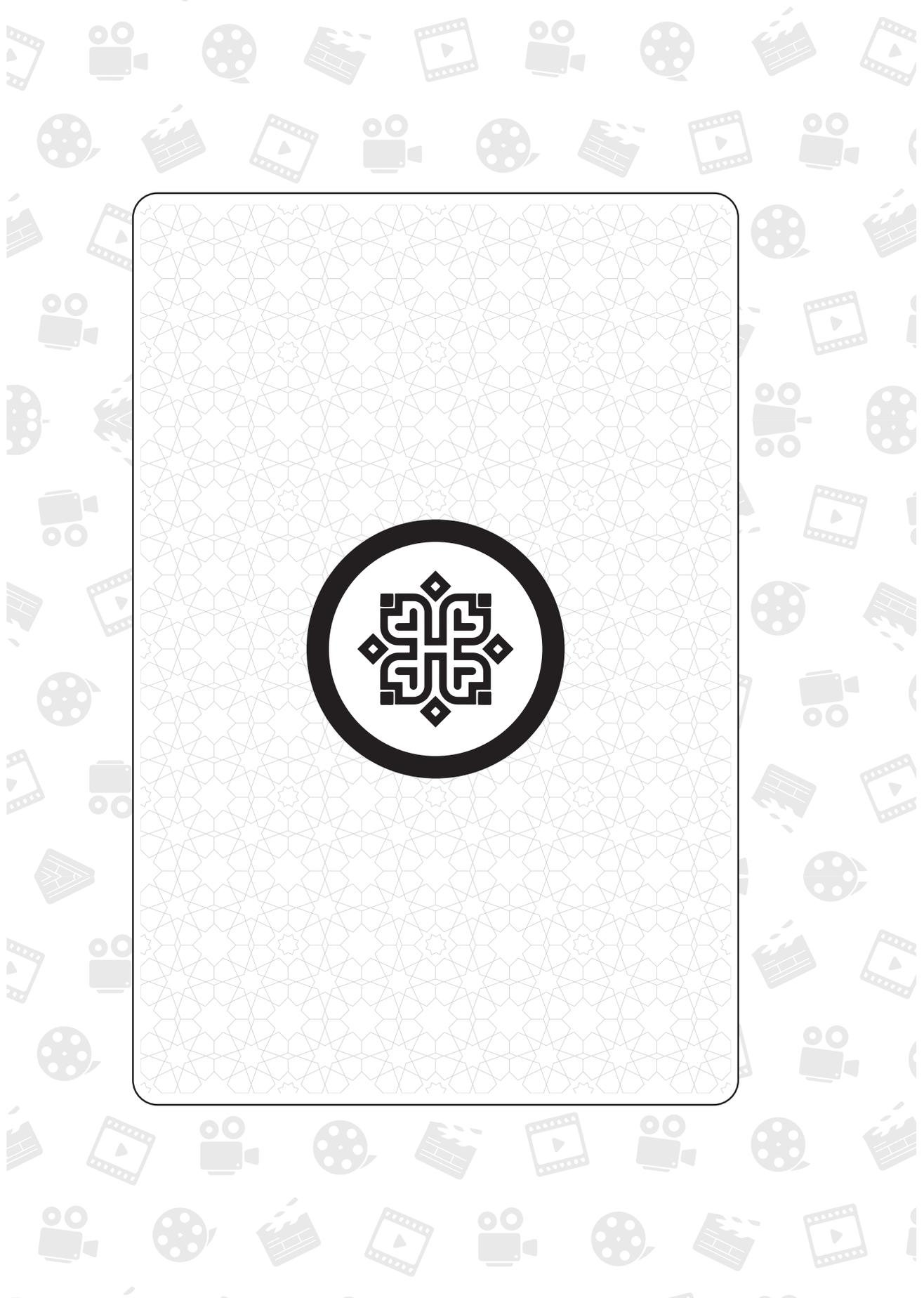


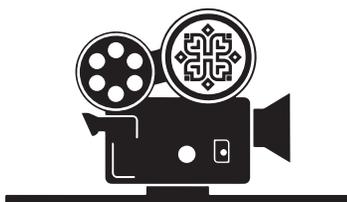


فصل پنجم: ملاحظات فقهی و شرعی

گفتارهای تخصصی پنجمین جشنواره
بین‌المللی فیلم دینی اشراق

گفتار حمید میرخندان





نسبت فقه و سینمای دینی؛ از تولید تا مصرف رسانه‌ای در پرتو الزامات شرعی

سید حمید میرخندان

استاد و پژوهشگر سینما و رسانه

موضوع بحث، رابطه فقه با فیلم دینی، با توجه به تصور مفهومی است که از فیلم دینی وجود دارد. اصطلاح فیلم دینی یا سینمای دینی یا به تعبیر دقیق‌تر، فیلم اسلامی یا سینمای اسلامی (چون منظور از دین، اسلام است) برای دو یا نهایتاً سه دهه اول انقلاب است که این ادبیات رایج بود؛ در دهه سوم، اصطلاحات جدیدی مثل سینمای معناگرا و سینمای مصلحانه جایگزین شد و غبار زمان بر تعبیر فیلم دینی یا فیلم اسلامی و بحث‌های حول آن، نشست. بحث‌های عمومی هم که در این حوزه شد، بحث‌های مفهوم‌شناسی بود؛ مثلاً تعریف فیلم دینی. برای فیلم دینی، تعاریف مختلفی گفته شده؛ تعبیری که من آن را بیشتر می‌پسندم و فکر می‌کنم برای گفت‌وگویمان مناسب‌تر است، تعبیر «فیلم مطلوب از نگاه اسلام» است؛ یعنی فیلمی که از نگاه اسلام مطلوبیت دارد؛ ولو در ادبیات رایج، فیلم دینی به آن گفته نشود.





پس در بحث نسبت فقه با فیلم دینی یا فیلم اسلامی، با ادبیاتی که مورد نظر من است، فیلم دینی، فیلمی است که که از نظر اسلام اجمالاً مطلوبیت دارد. ممکن است گفته شود که این را فیلم دینی نمی‌گویند؛ ولی حوزه بحث ما به فیلم دینی به معنای خاص، اختصاص ندارد. اجمالاً مراد از فیلم مطلوب، فیلمی است که جهانی که فیلم بنا می‌کند و تحت عنوان جهان مفروض از آن یاد می‌کند، یا جهان متن، جهانی باشد که از نظر دین اسلام اجمالاً مطلوبیت دارد. اجمالی بودنش به این دلیل است که این مطلوبیت، ذومراتب است.

یک مشکلی که در بحث تعریف فیلم دینی به وجود می‌آید، این است که اگر فیلم طبق آن تعریف نبود، آیا این فیلم اسلامی هست یا نیست و بالاخره خط تمایز کجاست که بگوییم تا اینجا اسلامی است و از اینجا به بعد فیلم اسلامی نیست؟ این مشکلات، حل نشده است. بحث ما حتی فیلمی را هم که از خارج می‌آید و در داخل ایران پخش می‌شود، شامل می‌شود. الآن سینمای ایران کمتر فیلم‌های خارجی نشان می‌دهند، ولی تلویزیون ما فیلم‌های سینمایی و سریال‌های خارجی را نشان می‌دهد. بحث ما از نسبت فیلم با فقه، دایره‌شاملی باید باشد که حتی مواردی مانند آن را هم اگر فیلم مطلوبیت دارد، شامل شود. ممکن است ما از جهاتی به این نتیجه برسیم که اساساً نمایش فیلمی برای مخاطب مسلمان و متدین، وجهی ندارد و به تعبیری جایز نیست. این می‌تواند آن وجه تمایز ما باشد؛ بنابراین در بحث نسبت فقه با فیلم، بحث ما این است که فیلمی که اجمالاً و در جامعه اسلامی و در بین متدینین، یا مخاطب متدین (فردی) مطلوبیت دارد، این فیلم به تعبیر رسانه‌ای اگر بخواهیم مصرف رسانه‌ای بشود، چه ملاحظات فقهی وجود دارد؛ ولو آن فیلم را اصطلاحاً فیلم دینی نگوییم. مثلاً سریال تلویزیونی «سرنخ» که آقای کیومرث پورا احمد در ژانر پلیسی جنایی ساخت، یا سریال «خواب‌بیدار» آقای فخرزاده، شاید در ادبیات این آقایان و تعریفی که از فیلم دینی می‌دهند، یا به طور





خاص ادبیاتی که بیرون از ایران وجود دارد، فیلم دینی محسوب نشود، ولی ما در بحث ارتباط فیلم با فقه، می‌خواهیم به‌گونه‌ای بحث کنیم که آن‌ها را هم شامل شود و تعمیم فایده داشته باشد.

«تعریف فیلم دینی از منظر فقه اسلامی»

برای فیلم دینی سه تعریف گفته شده: فیلمی که کارگردان و فیلم‌ساز مسلمان تولید کند؛ فیلمی که محتوایش دینی باشد (اینکه چه محتوایی دینی است، مورد بحث است)؛ فیلمی که تأثیر دینی بر مخاطب بگذارد. تعاریف تلفیقی هم داریم، مثل تعریف مرحوم مددپور که می‌گوید فیلم اسلامی، فیلمی است که فیلم‌ساز مسلمان تولید می‌کند و محتوا و متن فیلم، و متناسب با آن، فرم فیلم، دینی است، و در نهایت به مخاطب، تجربه دینی می‌دهد.

«مفهوم فیلم مطلوب از نگاه اسلام»

پیشنهاد حقیر این است که بگوییم جهانی که فیلم بنا می‌کند و با عنوان متن فیلم و جهان مفروض شناخته می‌شود، هر مقدار که با آموزه‌ها و گزاره‌های دینی تماس پیدا کند، مطلوب دین است و فیلم دینی است. یک فیلم قرار نیست درباره همه آنچه در هستی هست، موضع و دیدگاه ارائه کند؛ آن مقداری که دیدگاه ارائه می‌کند، چه مقدار با دین نسبت دارد. در حوزه رفتاری هم در جهان فیلم، رفتار و مناسبات شخصیت‌ها، از لحاظ فقهی چقدر با دین نسبت دارد و چقدر ندارد؟ ما این را فیلم مطلوب از نگاه دین می‌گوییم و اصطلاحاً این یک مقوله تشکیکی است؛ گاهی به حدی می‌رسیم که اطلاق می‌کنیم که این فیلم اساساً از نگاه دین مطلوبیتی ندارد؛ مثل فیلمی که می‌خواهد بگوید در این عالم تدبیری نیست و این عالم رب ندارد و رهاست؛ یا فیلمی که به‌گونه‌ای خط قرمزهای فقهی را زیر پا می‌گذارد که دیگر آن را قابل استفاده برای مخاطب (مخاطب مسلمان، نه مخاطب





خارج از ایران و مخاطب غیرمسلمان) نمی‌دانید. پس عنوانی که راجع به آن گفت‌وگو می‌کنیم، فیلم مطلوب از نگاه اسلام است؛ فیلم مطلوب از نگاه اسلام به این معنا که جهانی که فیلم بنا می‌کند، چقدر با آنچه اسلام می‌گوید، مطابقت دارد؛ مطلوبیت فیلم به همان اندازه است.

«تفاوت فیلم دینی و فیلم با محتوای اخلاقی»

ممکن است فیلمی را از خارج بیاورید که بگوید نگاه، شروع روابط نامشروع است؛ مثل فیلمی انگلیسی که برای دهه شصت است و خانم و آقای در ایستگاه قطار مقابل یکدیگر نشسته‌اند و چند لحظه نگاهشان به هم می‌افتد و نگاهشان ادامه دار می‌شود و به آشنایی و مناسبات و روابط جنسی می‌رسد، درحالی که هر دو همسر دارند؛ و در نهایت، فیلم این نوع رابطه را می‌خواهد محکوم کند. به تعبیر اسلامی بخواهیم بگوییم، همان روایت است که می‌گوید تا وقتی چشم تو زنا نکرده باشد، فرج تو زنا نخواهد کرد (لن یزنی فرجک ما حفظت عینک)؛ یعنی در جهان فیلم دقت در نگاه مطرح شده و می‌خواهد نگاه دوباره یا نگاه حدید، نگاه تیز، نگاه ادامه دار را در مناسبات جنس زن و مرد بگوید. اتفاقاً فیلم به لحاظ صحنه، اخلاقی است و حتی آن مناسبات جنسی را هم تلویحاً بیان کرده. پس این فیلم، دینی است؛ چون اسلام هم آمده که بگوید اخلاقیات باید رعایت شود و این فیلم هم همان آموزه اسلامی را دارد می‌گوید؛ بنابراین این فیلم دینی است یا به تعبیر دیگر، اسلامی است؛ چون اسلام هم همین را می‌خواهد بگوید.

ما از این دعوا که فیلم اسلامی هست یا نیست می‌گذریم و وارد این بحث نمی‌شویم؛ این اندازه می‌توانیم بگوییم که این فیلم به نحوی که با آنچه اسلام درباره اخلاقیات می‌گوید، مناسبت دارد و مطلوبیت دارد و حالا ما می‌توانیم بحث‌های فقهی در این ارتباط بکنیم. پس دایره بحث را از فیلم دینی به معنای خاصی که





مطرح است، باید وسیع‌تر بگیریم. اگر فقه بخواهد مشکلات و مسائل جمهوری اسلامی و بعد هم مکلفین خارج از ایران را حل کند، به نظر من باید این‌طور عام ببیند در مقایسه با تعبیر سینمای دینی که بعضی‌ها بسیار ذیق کردند و بعضی‌ها هم رقیقش کردند؛ مثلاً خانمی به نام نوشابه امیری، می‌گوید فیلمی که صحنه‌های اروتیک دارد و آن صحنه‌ها را نشان بدهد، اگر در نهایت بشود از آن، اخلاقیات را نتیجه گرفت، این فیلم، فیلم دینی است. عرض من این است که ما به جای اینکه وارد دعوا و اختلافات مفهومی بشویم، این مفهوم مورد توافق را در نظر بگیریم که فیلمی که از نگاه دینی، سطحی از مطلوبیت را دارد، خوب است؛ مثلاً این فیلمی که در انگلستان در دهه شصت ساخته شده، از این نظر که مسئله‌ای اخلاقی را در روابط زن و مرد می‌گوید، فیلم خوبی است و آن را می‌توان در تلویزیون جمهوری اسلامی ایران پخش کرد و یک فرد مسلمان می‌تواند این فیلم را ببیند. می‌توان به یک جوان به عنوان طلبه توصیه کرد که این فیلم را ببیند؛ چه فرد، چه نهادها و مراکز رسمی حاکمیتی. این نکته‌ای درباره مفهوم فیلم اسلامی بود.

«سه ساحت جهان فیلم: ذهنی، احساسی و رفتاری»

نکته بعد این است که جهانی که فیلم بنا می‌کند، مثل جهان بیرون، سه ساحت دارد که به بحث فقه مربوط می‌شود: ساحت ذهنی و شناختی، ساحت قلبی و احساسی و ساحت رفتاری و جوارحی. فقه متعلق به حوزه جوارح و راجع به فعل است. در واقع فقه به فعل مکلف اهتمام دارد. پس نسبت فقه با فیلم مطلوب، در ساحت رفتاری و جوارحی آن باید بحث شود و اگر بخواهیم درباره آن جهان مفروض که در فیلم بنا شده، بحث فقهی بکنیم، باید رفتار شخصیت‌ها و بازیگرهای فیلم را بررسی کنیم. برای بررسی حوزه شناختی و معرفتی‌اش باید بررسی تماتیک کنیم که به لحاظ تم و موضوع، مثلاً اندیشه‌ای که در این فیلم مطرح شده، از نظر دیدگاه اسلامی چقدر درست است و چقدر نادرست است یا از لحاظ





عاطفی و احساسی، دیدگاهی که مطرح کرده، از نظر اسلامی چقدر مورد تأیید است و چقدر مردود است؛ بنابراین حوزه مواجهه فقه با فیلم، در حوزه رفتار است. رفتار شخصیت‌ها و بازیگرها در فیلم در سه حوزه قابل بررسی فقهی است. یک حوزه، حوزه تولید فیلم است.

«بررسی فقهی حوزه تولید فیلم»

یعنی گاهی بحث‌های فقهی، ناظر به تولید و نقش آفرینان در تولید فیلم است؛ چه عناصری که پشت دوربین هستند، چه عناصر و عواملی که جلوی دوربین هستند؛ به تعبیر دیگر، گروه تولید، به اضافه متن. ما به آنچه جلوی دوربین شکل می‌گیرد، می‌گوییم متن فیلم. خود فیلم هم اصطلاحاً یک متن است و به تعبیر انگلیسی، تکست است. در بحث فقهی درباره عوامل تولید فیلم، دو حوزه از بحث مطرح است: یک حوزه، مربوط به عوامل تولید فیلم است که جلوی دوربین، حاضر نیستند؛ مثل کارگردان، گریمور، نورپرداز، فیلم‌بردار و حتی فیلم‌نامه‌نویس. یک بخش هم عناصری هستند که جلوی دوربین هستند و متن فیلم را تشکیل می‌دهند. آن‌ها هم در هنگام تولید فیلم، مورد بحث است؛ مثلاً آیا تفاوتی بین زینت زن و گریم زن وجود دارد؟ آیا ممکن است بگوییم در جهان فیلم، چون جهان ساختگی است، مثلاً گریم زن غیر از آرایش و زینت زن محسوب می‌شود؟ در بحث زینت، غیر از چهره و کف دست که اساساً زینت محسوب می‌شود؛ امام درباره استفاده زینت‌آلات حتی در چهره و دست هم قائل به حرمت ابداع هستند و ابداع زینت، حرام است.

این‌طور که در حکم امام است و ظاهراً دفاتر می‌گویند، حتی مثلاً خانم‌ها که ابروی خود را برمی‌دارند، زینت محسوب می‌شود و باید پوشانده شود. انگشتر هم از همین باب است. در متن فیلم هم چند دسته بحث را می‌شود مطرح کرد. در





میزانسن، ما بازیگری را داریم؛ روابط زنان و مردان یا حتی فرزندان با والدین در فیلم چقدر باید از روابط فقهی تبعیت کند؛ مثلاً خانم و آقا در فیلم با هم همسر هستند و حالا در این بخش فیلم باید خیلی عاطفی با هم صحبت کنند یا لمس بدن داشته باشند و مثلاً خانم به آقا دست بزند؛ درحالی که نامحرم، و به تعبیر فقهی، اجنبی هستند. در بحث تصویربرداری، آیا تصویربردار ملاحظاتی در تصویربرداری دارد؟ مثلاً در تصویربرداری از خانم‌ها یا حتی آقایان، ممکن است در خود میزانسن نگاه تلذذی نباشد، ولی تصویربرداری طوری باشد که به سوژه نگاه تلذذی داشته باشد؛ یا تصویربردار می‌تواند کاری کند که محذورات فقهی را بردارد؛ مثلاً آقا بعد از پانزده سال اسارت، آزاد شده و می‌خواهد خانم را بغل کند؛ مثلاً مقابل دوربین، آقا به سمت خانم می‌رود؛ اینجا چه بکند؟ خانم، پیراهن آقا را بگیرد یا آن آقا چادر خانم را بگیرد؟ ممکن است اینجا مثلاً از فضای خارج از قاب استفاده شود. این‌ها ملاحظاتی است که ممکن است محذورات فقهی را بردارد و مسئله فقهی را حل کند یا اینکه مشکل ایجاد کند.

میزانسن، عناصری‌اند که اصطلاحاً چیده می‌شوند؛ نور و لباس و گریم و عوامل انسانی، مکان و وسایل صحنه و نور که بسیار در فیلم مهم است، عناصر میزانسنی است. وقتی میزانسن آماده شد، دوربین باید از آن تصویربرداری کند. خود تصویربرداری ممکن است معنای افزوده به میزانسن بدهد؛ برخلاف تئاتر که در تئاتر، مخاطب با میزانسن تئاتری مواجه است. در تصویربرداری، دکوپاژ و تدوین هم مطرح است؛ چون وقتی دوربین خاموش و روشن بشود و اصطلاحاً نما برداری بشود، طبیعتاً بحث تدوین مطرح است. در تدوین هم ممکن است ملاحظات فقهی باشد؛ یعنی ممکن است قطع یک نما به نمایی دیگر، معنایی را برساند که به لحاظ فقهی مجاز باشد یا نباشد.





به همسران پیامبر آمده است: «فَلَا تَخْضَعْنَ بِالْقَوْلِ فَيَطْمَعَ الَّذِي فِي قَلْبِهِ مَرَضٌ». در دیالوگ‌ها صدا را نباید نازک کرد. بحث‌هایی که در مورد دروغ و تهمت و این‌ها گفته می‌شود، در فیلم، بازگشتش به صداست. سه عامل صدا در فیلم داریم: گفتار انسانی، موسیقی، و افکت صوتی یا سروصدا که همه این‌ها در فیلم می‌تواند موضوع بحث فقهی باشد؛ حتی افکت که مثلاً آیا صدای ریه است یا نه؛ شبهه تلذذ دارد یا نه؛ . بنابراین در بحث تولید، میزانشن، تصویربرداری، تدوین و صدا، هر کدام با زیرمجموعه‌هایی که دارند، به لحاظ فقهی قابل بحث هستند. یک سری مباحث هم برای آن طرف دوربین و به اصطلاح قبل از دوربین است؛ مثلاً اوایل انقلاب، آقایان پیش امام رفتند و گفتند که ما برای گریم زن مشکل داریم و گریمور ما آقاست و وقتی می‌خواهد یک خانم را گریم کند، باید روی چهره مسلط بشود و کار کند؛ امام راه حل فقهی که گفتند، این بود که یک گریمور زن و یک گریمور مرد داشته باشید؛ یا مثلاً در مناسبات کارگردان با بازیگرها، یک کارگردان می‌خواهد از بازیگر بازی بگیرد، مجبور است با بازیگر کار کند؛ مثلاً من کارگردان خانمی را می‌دیدم که پشت صحنه می‌خواست به بازیگر مرد یاد بدهد که چطور حرکت کند؛ خودش زمین می‌خورد و غلت می‌زد و ملقی می‌زد تا بازیگر یاد بگیرد یا مثلاً می‌خواهد بگوید که این‌طور باید یقه طرف مقابلش را بگیرد و با او تخاطب کند؛ این‌ها بحث‌های کارگردانی است. تهیه‌کنندگی هم بحث‌های خودش را دارد؛ مثل ارتشا؛ . بنابراین این‌ها اینها بحث‌های حوزه تولید است؛ یعنی عوامل پشت دوربین و عوامل جلوی دوربین. این‌ها می‌توانند مباحث فقه فیلم را به خودش اختصاص دهند.

حوزه دیگر، حوزه نظارت و عرضه فیلم است. در حوزه تولید، فقه، تکلیف تولیدکننده را معین می‌کند؛ تولیدکننده‌ای که خودش تعهد به فقه دارد و می‌خواهد در حوزه کاری خودش، از فقه عدول نکند و آن را نادیده نگیرد. این به خود عوامل تولید کار در حوزه عمل برمی‌گردد. یک حوزه دیگر هم داریم که حوزه نظارت و عرضه،





یعنی نظارت برای عرضه است و به نهادهایی مثل ارشاد برمی‌گردد که فیلم را قبل از اکران، بازبینی می‌کنند؛ بنابراین در نظارت قبل از پخش هم این احکام فقهی مطرح است. در حوزه نظارت، ملاحظاتی وجود دارد و آن در بعضی از بحث‌های فقهی است که آیا تأثیری که ناظران می‌گویند، تأثیر نوعی است یا شخصی؟ یعنی کسی که ممیزی فیلم را می‌کند و می‌گوید نگاه تلذذی است، آیا نوعاً این‌طور است یا او بیمار است و این‌طور می‌بیند؟ الآن نقدی که به شورای ارزیابی هست، این است که نگاه سلیقه‌ای دارند و ضابطه‌مند نیست و اگر شورای دیگری بیاید، ممکن است نتیجه دیگری بگیرد و حرف دیگری بزند.

مشکل این شوراها فقط بحث‌های فقهی هم نیست. اتفاقاً بحث نسبت فیلم با دین در حوزه فقه، آسان‌ترین بخش است؛ یعنی چه برای تولیدکننده‌ها و چه برای مسئولی که در حوزه عرضه، ارزیابی می‌کند، آسان‌ترین کار، بخش فقهی کار است؛ چون آنجا ضوابط، روشن‌تر است و شما حرام و جایز را می‌دانید؛ مواردی هم که نیاز به اجتهاد داشته باشد، از مرجع می‌پرسید و آقایان حکم فقهی‌اش را می‌پذیرند و عمل می‌شود. عرض من این است که بررسی نسبت جهانی که فیلم می‌سازد، با دین، در حوزه فقه، یعنی حوزه رفتاری و جوارحی، آسان‌ترین کار است، البته منهای رفتار اخلاقی. من رفتار فقهی را عرض می‌کنم؛ چون بعضی‌ها مثل مرحوم آیت‌الله مصباح حوزه اخلاق را در حوزه رفتار می‌برند و رفتار اخلاقی را مطرح می‌کنند. در حوزه اخلاق، کمی کار دشوارتر است و آنجا مناقشه است بر سر اینکه آیا این کار، اخلاقی بود؟ چطور نتیجه بگیریم که واقعاً این فیلم گزارش غیراخلاقی می‌خواهد ترویج کند؟ باید این باشد یا چیز دیگری باشد؟ یعنی همین که این کار غیراخلاقی را انجام می‌دهد، فیلم اشکال دارد. البته بعضی‌ها می‌گویند اگر آنچه می‌خواهد در نهایت نتیجه بگیرد و به تعبیر دیگر رسوب می‌کند در فیلم، غیراخلاقی نباشد، اگر کار غیراخلاقی انجام دهد، اشکالی ندارد.





در حوزه‌های دیگر، مثلاً در حوزه شناختی و معرفتی، این ارزیابی در عرضه، دشوار است. در واقع آنچه در وهله اول، جهان فیلم را بنا می‌کند، فقه نیست؛ فقه پوسته و ظاهر آن است؛ نه اینکه فقه مهم نیست، حداقل ما طلبه‌ها متعبد به فقه هستیم و کارگردان‌ها و هنرمندان هم متعبد به فقه هستند؛ ولی ممکن است در فیلمی ظواهر فقهی رعایت شود (شود) کاری که تلویزیون ما اکثراً انجام می‌دهد)، مثلاً خانم‌ها لباس پوشیده با شال بلند روی مقنعه هم داشته باشند، اما به لحاظ معرفتی و دیدگاهی، نقدهای جدی وارد باشد. از لحاظ فقهی، یک مقدار این کار سخت‌تر است که مثلاً روابط زن و مرد روابط مشروع نیست. البته آنجا این راحت درمی‌آید و شما اگر این را در بیاورید، کسی با شما مناقشه نمی‌کند. می‌گویید این خانم قرار بود با این آقا ازدواج کند. ما به عنوان مخاطب می‌دانیم که این خانم قرار است آخر داستان با این آقا ازدواج کند؛ ولی در جهان داستان، این خانم اطلاع ندارد و این آقا هم هنوز تصمیم خود را نگرفته؛ ولی طوری با هم تعامل می‌کنند که این تعامل از نظر فقهی اشکال دارد؛ مثلاً با هم به محیط‌های خصوصی می‌روند. ما به عنوان مخاطب می‌دانیم که این‌ها می‌خواهند با هم ازدواج کنند و ممکن است بگوییم که روابط قبل از ازدواج ایراد ندارد؛ ولی در جهان متن، روابط قبل از ازدواج، این طور مطرح نیست و باید بحث کنیم که آیا مجاز است یا نه.

در جهان متن، این آقا با این خانم می‌خواهد ازدواج کند؛ حالا می‌خواهند مثلاً یکی دو روز با هم به سفر بروند یا بروند با هم شام بخورند؛ اشکال دارد یا ندارد؟ اینجا صورت مسئله روشن است؛ فقط باید بروید و حکم را در بیاورید؛ ولی وقتی می‌خواهید بگویید این گزاره و دیدگاهی که فیلم مطرح می‌کند، غیر اخلاقی است یا از نظر شناختی درست است یا نیست، این محل مناقشه است. بعضی می‌گویند عرف جامعه فیلم‌ساز در بعضی جاها خیلی رقیق شده و این‌ها خیلی راحت و به تعبیری open هستند؛ پس موقع نظارت و ارزیابی برای پخش و عرضه، باید



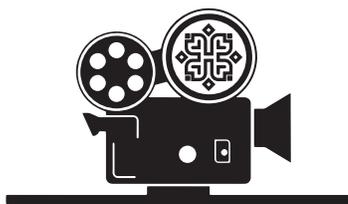


ضوابط فقهی و این ملاحظات را برای عرضه فیلم داشته باشید؛ و.و مهم‌تر اینکه به سازوکاری برای تشخیص آن باید فکر کرد. مثلاً راجع به موسیقی، می‌گویند موسیقی لهوی، اشکال دارد. می‌گوییم لهوی چگونه تشخیص داده می‌شود؟ می‌گویند بر اساس عرف است.

در تشخیص اطراب هم که برای غنا مطرح می‌کنند، می‌گویند که تشخیص آن عرفی است. مثلاً الآن یک موسیقی ساخته شده و می‌خواهید بگویید که مطرب هست یا نیست. می‌گویند باید به عرف متشرع مراجعه کرد. یعنی چکار باید کرد؟ سازوکاری را باید برای آن فکر کرد. ممکن است بگویید بحث فقهی ناظر به این حوزه هم هست؛ بعضی از آقایان هم می‌گویند برای بعضی موضوعات تخصصی، عرف عام یا عرف متشرع صرفاً کافی نیست، عرف خاص لازم است و باید به عرف خاص ارجاع داد.

و حوزه آخر، که شاید ما فکر می‌کنیم وقتی در حوزه‌ها در حوزه تولید و عرضه، مسائل فقهی رعایت شد، در این حوزه آخر، دیگر بحثی وجود ندارد، حوزه مصرف و مخاطب است. در حوزه سوم هم ممکن است ملاحظات فقهی در باب مخاطب باشد. بعد از اینکه اجازه عرضه عمومی اثر داده شد، ممکن است برای مخاطب ملاحظاتی را مطرح کنید؛ یعنی اگر به فیلمی اجازه نمایش داده شده، خود مخاطب هم موقع تماشای فیلم، باید احکام نگاه به تصویر را رعایت کند. نمی‌توان گفت که اگر این فیلم نگاه تلذذی داشت، جمهوری اسلامی اجازه پخش نمی‌داد! ممکن است تصویر بردار، نگاه تلذذی به سوژه نداشته باشد؛ ولی مخاطب این نگاه را داشته باشد. شما با این نما مواجه هستید؛ نه سوژه در آن میزانشن و نه تصویر برداری تلذذی نیست؛ ولی ممکن است مخاطب به آن نگاه تلذذی کند. پس در حوزه مخاطب هم ما یک بحث‌های فقهی داریم. در مصرف رسانه‌ای، بحث‌های کپی‌رایت و این‌ها هم مطرح است که مخاطب، مثلاً آیا اجازه دارد این را استفاده کند، به دیگران بدهد، کپی کند و بحث‌هایی از این دست مطرح است.





خلاصه بحث

این گفتار به بررسی رابطه فقه با فیلم دینی و الزامات مرتبط با آن می‌پردازد. ارائه‌دهنده تلاش دارد ضمن ارائه تعریفی روشن از «فیلم دینی»، نسبت آن را با احکام فقهی و چارچوب‌های دینی تحلیل کند.

۱. چیستی فیلم دینی

- ارائه‌دهنده سه تعریف رایج برای فیلم دینی را ارائه می‌دهد:
۱. تولیدکننده مسلمان: فیلمی که توسط یک فیلم‌ساز مسلمان تولید شده باشد.
 ۲. محتوای دینی: فیلمی که موضوع و مضمون آن دینی باشد.
 ۳. تأثیر دینی بر مخاطب: فیلمی که تجربه دینی به مخاطب منتقل کند.
- تعریف پیشنهادی: فیلم دینی، فیلمی است که «جهان مفروض یا جهان متن» آن، اجمالاً مطلوبیت دینی داشته باشد. به این معنا که جهان‌بینی فیلم و مناسبات رفتاری و اخلاقی شخصیت‌ها، منطبق با آموزه‌های دینی باشد.

۲. ابعاد جهان فیلم و نسبت آن با فقه

جهانی که یک فیلم می‌سازد، سه ساحت دارد:





۱. ساحت شناختی و ذهنی: باورها و جهان بینی ارائه شده در فیلم.
 ۲. ساحت احساسی و عاطفی: تأثیرات عاطفی و احساسی فیلم بر مخاطب.
 ۳. ساحت رفتاری و جوارحی: رفتار شخصیت‌ها و عوامل فیلم.
- فقه بیشتر به ساحت سوم (رفتاری) توجه دارد و احکام فقهی ناظر به اعمال و کنش‌های شخصیت‌ها و عوامل تولید است.

«۳. ملاحظات فقهی در حوزه تولید فیلم»

- عوامل پشت دوربین: کارگردان، نویسنده، گریمر و عوامل فنی باید به اصول فقهی پایبند باشند.
- عوامل جلوی دوربین: بازیگران و مناسبات میان آن‌ها (مانند لمس بدن، تماس‌های عاطفی و روابط زن و مرد) باید منطبق با ملاحظات فقهی باشد.
- میزانسن: چیدمان عناصر صحنه (نور، لباس، گریم و مکان) باید در چارچوب شرعی باشد.
- تصویربرداری و تدوین: باید از نگاه‌های تلذذی و غیراخلاقی پرهیز شود.
- صدا و موسیقی: لحن، موسیقی و جلوه‌های صوتی باید از لحاظ فقهی بررسی شوند.

«۴. ملاحظات فقهی در حوزه نظارت و عرضه فیلم»

- فیلم‌های قبل از اکران باید توسط نهادهای نظارتی بررسی شوند.
- احکام فقهی مانند «نگاه تلذذی»، «موسیقی لهوی» و «ضوابط اخلاقی» باید در فرآیند بازبینی فیلم رعایت شوند.





نظارت باید ضابطه‌مند و به‌دور از سلیقه‌های شخصی باشد.

«۵. ملاحظات فقهی در حوزه مصرف و مخاطب»

مخاطبان باید در هنگام تماشای فیلم، احکام نگاه و حجاب را رعایت کنند. حتی اگر تولید و نمایش فیلم بدون اشکال باشد، ممکن است مخاطب در هنگام تماشا دچار نگاه تلذذی شود. رعایت حقوق مالکیت معنوی (کپی‌رایت) نیز از منظر فقهی اهمیت دارد.

«۶. چالش‌های اصلی فقه و سینما»

ابهام در تعریف فیلم دینی: هنوز اجماع روشنی درباره چیستی فیلم دینی وجود ندارد.

تنوع برداشت‌ها: اختلاف در تشخیص مفاهیمی مانند «موسیقی لاهی» و «نگاه تلذذی».

مرزهای فقه و اخلاق: مرز بین احکام فقهی و مسائل اخلاقی گاهی مبهم است. تعدد مراجع نظارتی: وجود نهادهای مختلف نظارتی ممکن است منجر به تفسیرهای متفاوت شود.

«۷. راهکارهای پیشنهادی»

بازتعریف روشن و عملیاتی از مفهوم فیلم دینی.

آموزش و آگاهی بخشی به عوامل تولید درباره ملاحظات فقهی.

تدوین قوانین و ضوابط مشخص و استاندارد برای نظارت بر تولید و نمایش فیلم.

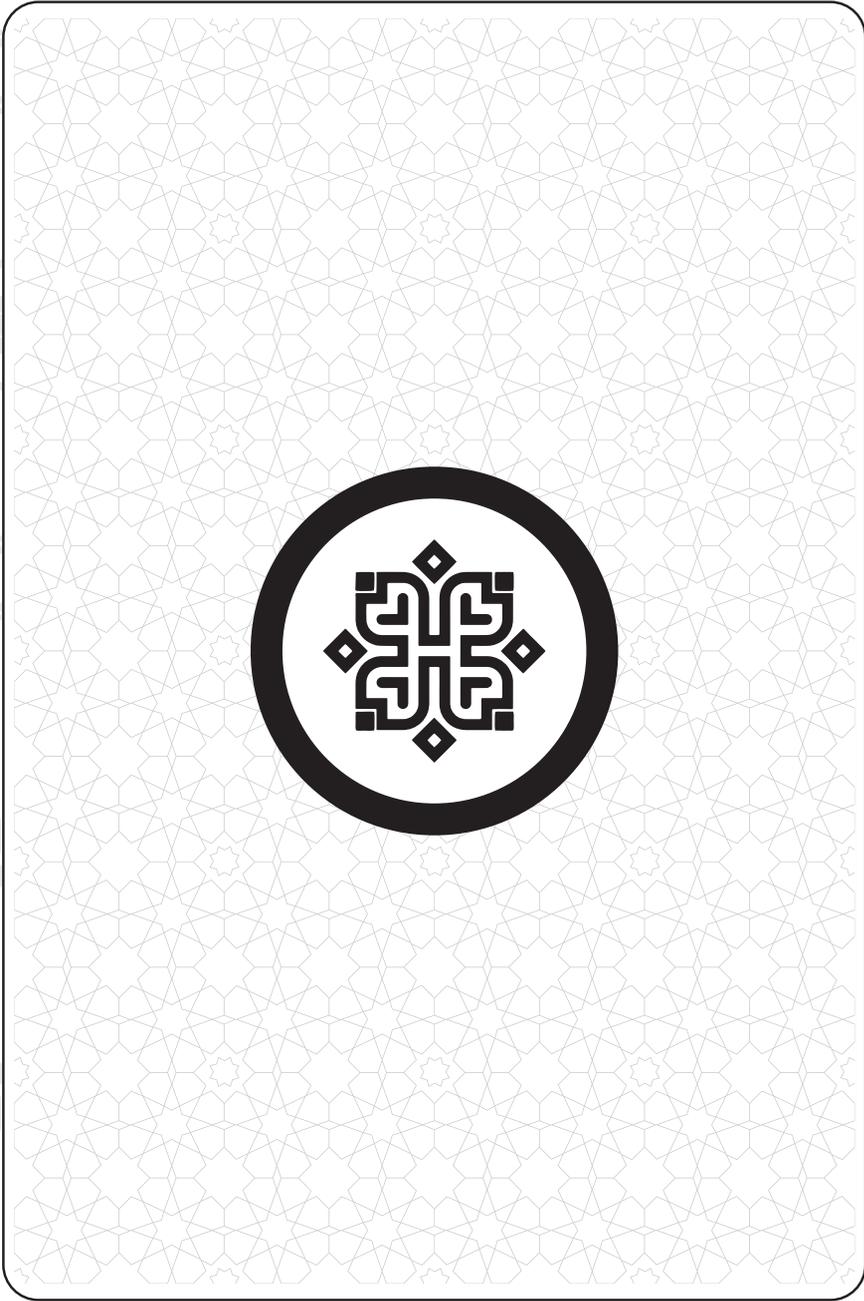
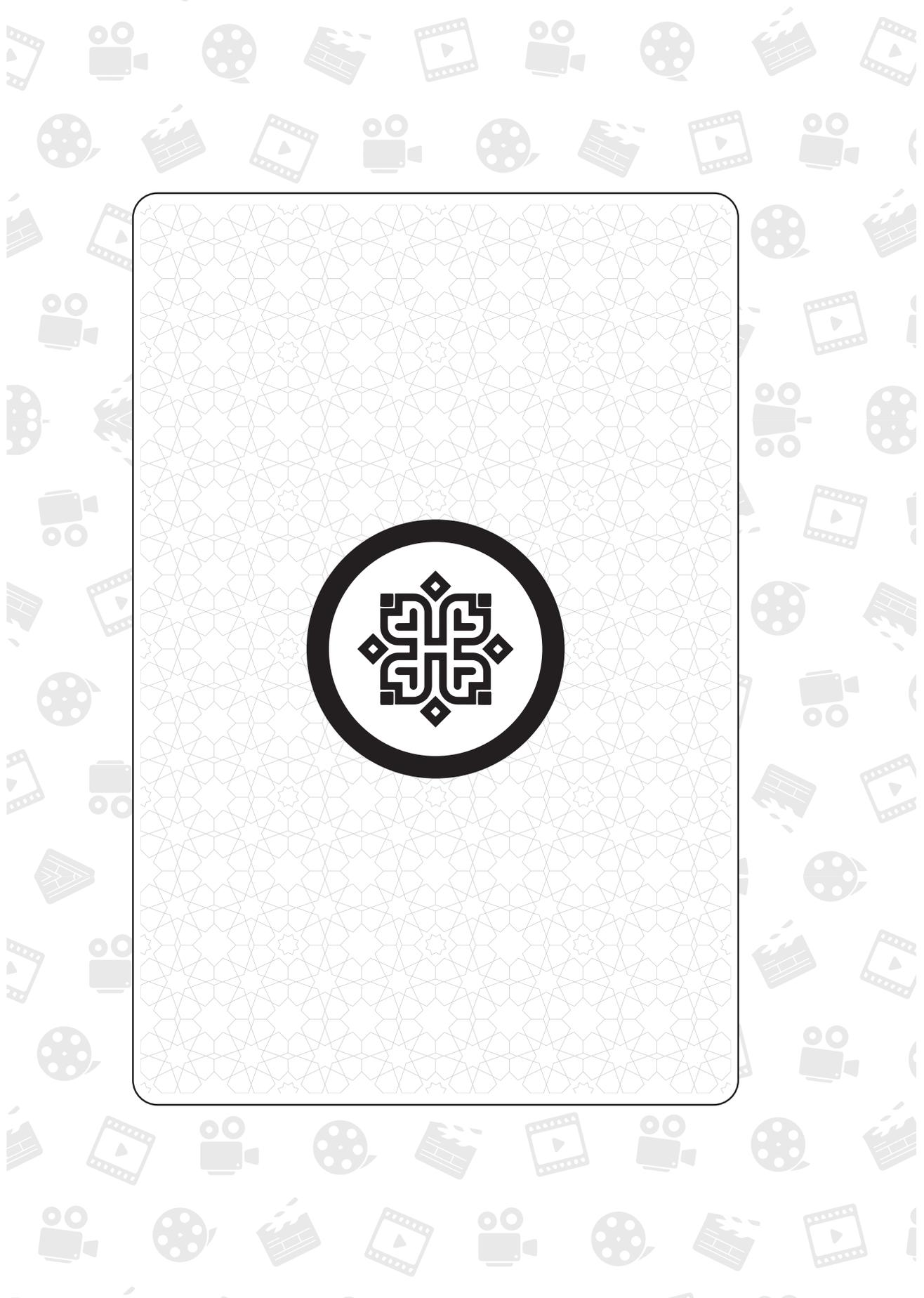
ایجاد هماهنگی میان نهادهای فقهی و نظارتی برای اجتناب از اختلاف نظرها.

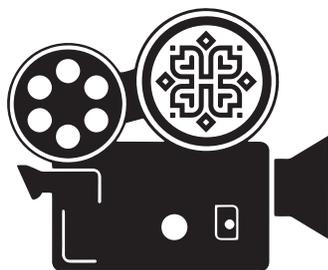


«نتیجه‌گیری»

فیلم دینی، فیلمی است که در جهان مفروض خود، آموزه‌ها و ارزش‌های اسلامی را به شیوه‌ای هنرمندانه و مطابق با احکام فقهی بازتاب دهد. فقه به عنوان یک نظام رفتاری، نقش مهمی در تولید، نظارت و مصرف فیلم دارد. رعایت ملاحظات فقهی، در کنار خلاقیت هنری و توجه به نیازهای مخاطب، می‌تواند به تولید آثاری منجر شود که هم از نظر دینی مقبول باشند و هم از نظر هنری تأثیرگذار.



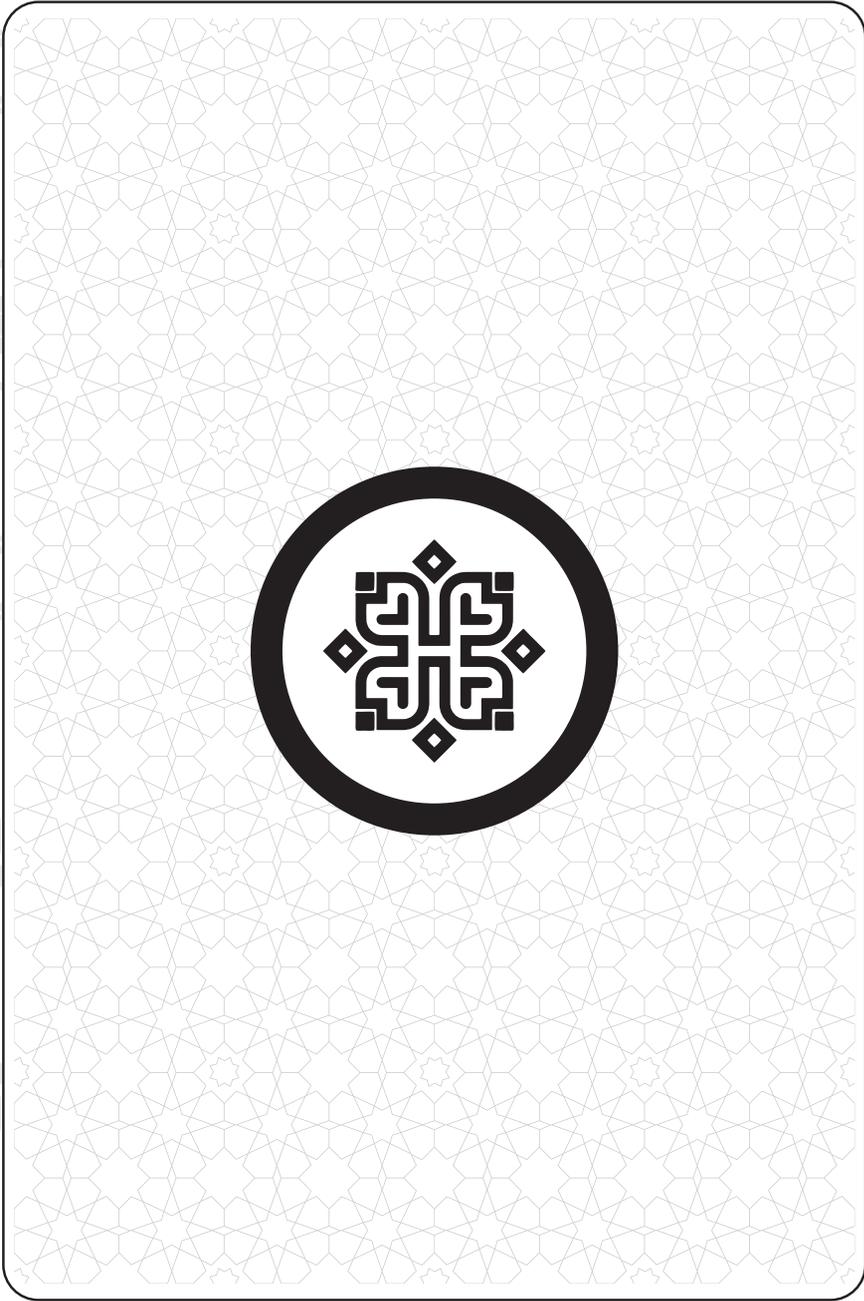
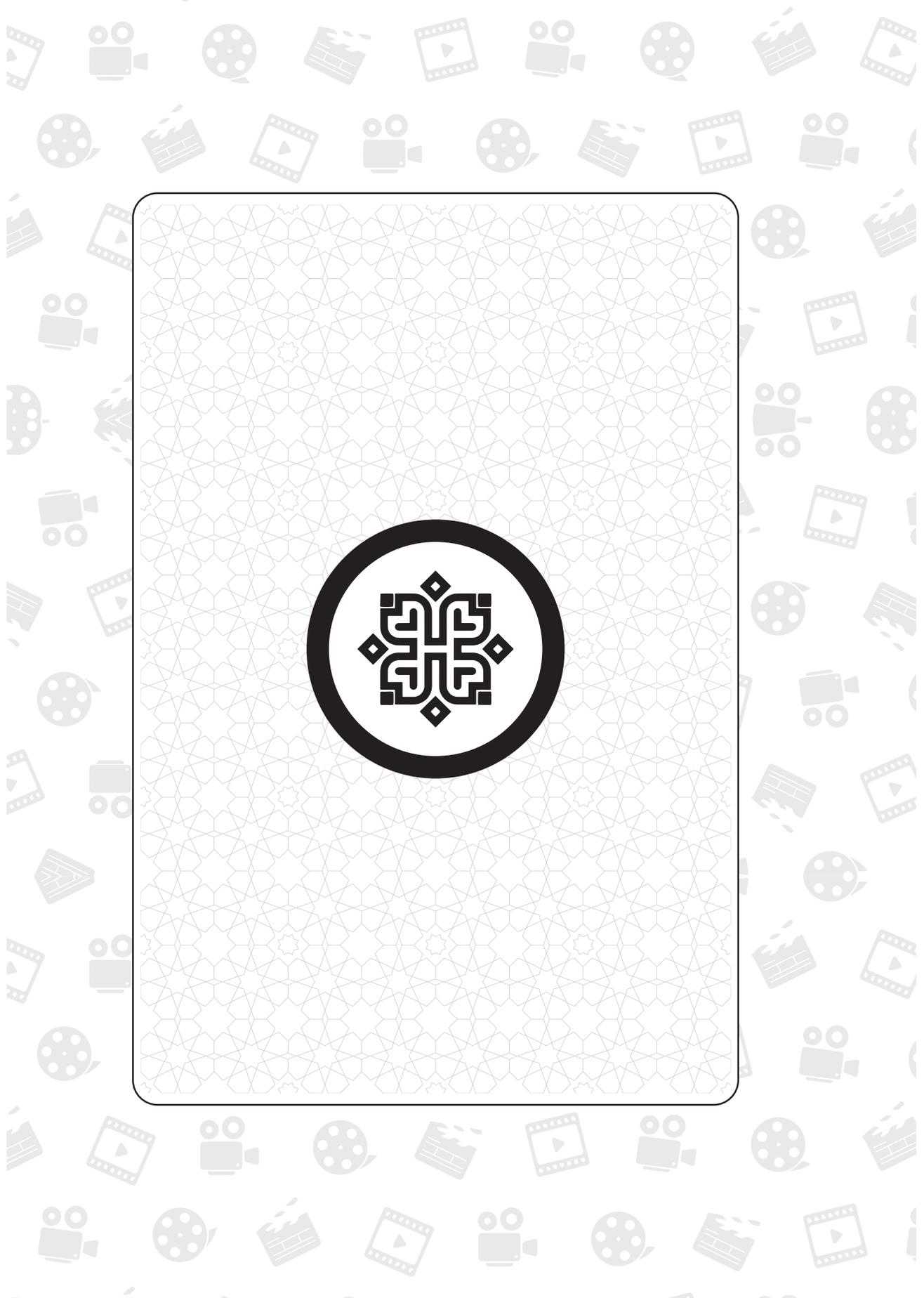




فصل ششم: بررسی تاریخی و تحلیلی

گفتارهای تخصصی پنجمین جشنواره
بین المللی فیلم دینی اشراق

گفتار محمد رضا مریدی





سینمای دینی؛

از ریشه‌های آئینی تا دغدغه‌های اجتماعی

گفتاری از محمدرضا مریدی

عضو هیئت علمی دانشگاه هنر ایران

«تجربه دینی و احساسات مذهبی در سینما»

چهار دهه است که مناقشات نظری پیرامون سینمای دینی، در جریان است. فیلم‌های متعددی تولید و مقالات زیادی منتشر شده است. گزاره‌ای که بسیار گفته و شنیده می‌شود، این است که سینمای دینی الزاماً و فقط به معنای سینمایی با موضوع مذهب و دین نیست. سینمای دینی یک جلوه معنوی از جهانی است که ما آن را تجربه می‌کنیم. این جلوه معنوی را لزوماً نمی‌توانیم به یک دستور زبان سینمایی از نور و حرکت و دوربین تغییر دهیم؛ و نمی‌توانیم آن را به فهرستی از موضوعات تاریخی دین تقلیل بدهیم؛ اما آنچه دین در مواجهه با دین واقعاً می‌تواند به آن بپردازد، تجربه‌های فرهنگی از دین است.

اساساً شناخت ما از دین، مبتنی بر تجربه دینی است؛ تجربه‌های دینی





مثل آداب مشترک که به آن، اخلاق می‌گوییم؛ آیین‌های مشترک، یعنی قواعد جمعی زندگی اجتماعی؛ و احساسات اجتماعی مذهبی، مثل احساس شرم و عذاب وجدان. ما دین را از همین مسیرهای فرهنگی تجربه می‌کنیم. دین اصولی تغییرناپذیر و باورهای فرا تاریخی دارد؛ اما تجربه دینی، امر فرهنگی و اجتماعی است؛ یعنی از منظر تجربه دینی، انسان‌ها در هر دوره‌ای تجربه‌ای متفاوت از دین دارند و این تجربه دینی به صورت احساس دینی و مذهبی به دست می‌آید. البته این احساسات، ساخت اجتماعی دارند. لذا در مطالعه سینمای دینی، ما با مسئله احساسات دینی و ساخت اجتماعی آن‌ها سروکار داریم. لذا نقطه آغاز بحث ما بیش از اینکه و پیش از اینکه سینما باشد، ساخت اجتماعی احساسات دینی است. چون به نظر، کاری که از سینما برمی‌آید، تصویر کردن و جلوه دادن همین تجربه‌های اجتماعی و فرهنگی از دین است.

احساسات مذهبی به صورت فردی و جمعی تجربه می‌شود. احساس جمعی به معنای مشارکت در یک شور جمعی است و تجربه هم‌بستگی و اتحاد است. این اتحاد آیینی و مناسکی، منبع احساسات دینی است و اغلب بیانی نمادین پیدا می‌کند؛ مثلاً تبدیل به یک روز نمادین می‌شود که ممکن است عید دینی و حتی یک رویداد سیاسی باشد، مثل روز قدس، یا یک عمل نمادین مناسکی باشد.

«اظطراب‌های وجودی و بازتاب آن در سینما»

اروین یالوم که روان‌شناس یا روان‌درمانگر اگزیستانسیالیست است، تجربه فردی را در چند دسته قرار می‌دهد، مثل احساس شرم، عذاب وجدان و احساس گناه وجودی. وی توضیح می‌دهد که ما معمولاً احساس گناه وجودی را در سه دسته تجربه می‌کنیم: احساس گناه ناشی از ناحقی در برابر فرد دیگر، احساس گناه ناشی از نقض قواعد جمعی؛ و احساس گناه در قبال خود که چه می‌توانستیم بشویم، اما





نشدیم و احساس می‌کنیم درباره خودمان کوتاهی کردیم و این در ما یک احساس گناه ایجاد می‌کند. وی احساس گناه وجودی را در سه دسته، دسته‌بندی می‌کند: تنهایی، آزادی ناشی از تنهایی و مسئولیت ناشی از آزادی. تنهایی، تجربه چند سویه است؛ اما تنهایی و گمنامی، آزادی عمل بیشتری برای ما می‌آورد و این آزادی عمل برای ما مسئولیت بیشتری را هم می‌آورد.

مجموع سه ویژگی تنهایی، آزادی ناشی از تنهایی و مسئولیت ناشی از آزادی، در ما یک اضطراب وجودی به نام اضطراب مقدس ایجاد می‌کند. این اضطراب در چهار موقعیت رشد می‌کند: در ترس از مرگ، ترس از انزوا، ترس از مسئولیت ناشی از آزادی و ترس از خلأبی معنایی. اسم مجموعه این دسته‌بندی‌ها را دلواپسی‌های مقدس می‌گذارد. سینما می‌تواند این دلواپسی‌های مقدس را نمایش بدهد. برای همین، گاهی ما در تعریف سینمای دینی و از سوی دیگر سینمای انسانی، به یک وجه مشترک می‌رسیم و گاهی در نقدها و نظریه‌ها ممکن است متنی را ببینید که در شرح و بسط نظریه سینمای انسانی است؛ درعین حال بسیار دینی است و در فصل مشترکی انگار به هم می‌رسند؛ در شرح و توضیح این دلواپسی‌های مقدس؛ چیزی که تجربه‌های فرهنگی ماست. حتی اگر خارج از ادبیات دینی به این دلواپسی‌ها نگاه کنید، می‌بینید که این دلواپسی‌ها یک امر فرهنگی و جهانی است.

وقتی می‌خواهیم به این اضطراب پاسخ دهیم و سعی می‌کنیم اضطراب‌های وجودی خود را کم کنیم و این دلواپسی‌های مقدس را التیام دهیم، دچار احساسات رمانتیک می‌شویم. احساسات رمانتیک یعنی تلاش برای یک پیوستگی از دست رفته نسبت به جامعه پیشین و سنتی؛ حتی اگر این جامعه واقعاً وجود نداشته باشد و آرمانی باشد. ما همیشه فکر می‌کنیم که یک زمانی، یک جایی، یک چیزی بوده که ما از آن جدا افتادیم و احساسات رمانتیک در ما برانگیخته می‌شود که آن را بازیابی کنیم. این یک پاسخ احساساتی





احساس ما به روستا که فکر می‌کنیم که وضعیت در آن خیلی آرمانی بوده است؛ الآن هم تصور ما از روستا، جایی امن است که هنوز احساسات آدمی ناب است و مأمنی برای سنت است؛ زندگی واقعی در روستا شاید چنین نباشد، ولی این، تصویری آرمانی از گذشته‌ای است که الآن انگار از دست رفته است. این احساسات رمانتیک ما پاسخ به اضطراب‌های درونی ماست. سینما به تمام معنا می‌تواند جلوه‌گر اضطراب‌های وجودی باشد. در کل، موضوع یا محور بسیاری از آثاری که به آن می‌گوییم سینمای دینی، همین احساسات رمانتیک دینی هستند که در خودشان پرسش‌های وجودی دارند.

«گونه‌شناسی سینمای دینی»

آنچه من سعی می‌کنم توضیح بدهم که منظورم از سینمای دینی چیست و آن را تحت عنوان سینمای وجودی توضیح می‌دهم که در درون خودش اضطراب‌های انسانی را نشان می‌دهد، تنها نوع سینمای دینی نیست. این می‌تواند سوءتفاهم باشد. حداقل از چهار نوع سینمای دینی می‌توانیم صحبت کنیم: سینمای مذهبی که مبتنی بر تاریخ دین و شریعت‌های دینی است؛ سینمای ارزشی که مبتنی بر نظام‌های سیاسی و ایدئولوژیکی دینی، یعنی مبتنی بر نظام سیاسی دین هستند؛ سینمای آیینی که مبتنی بر نظام فرهنگی دین است؛ و سینمای معنوی که مبتنی بر فردگرایی و تأملات وجودی است. توضیحات پیشین در واقع مربوط به این دسته چهارم بود. سینمای مذهبی، ارزشی، آیینی و معنوی در ایران و در چهار دهه گذشته، تجربه شدند. سینماگرهای ما در آستانه انقلاب ۵۷ تا نیمه دهه شصت، به دنبال یک سینمای مذهبی بودند؛ سینمایی که جلوه‌گر خواسته‌های دینی و حتی دستورات و توصیه‌های دینی بود. به تدریج در نیمه دوم دهه شصت، سینمای مذهبی جایش را به سینمای عرفانی داد. دلیل این اتفاق را در متن تحولات اجتماعی باید دنبال کنیم.





انقلاب، جست‌وجوی یک وضعیت آرمانی است و همه انقلاب‌ها به دنبال یک رمانتیسم آرمانی هستند. آدم‌ها انقلاب می‌کنند تا آرمانی را دوباره‌سازی کنند. این زبان آرمانی به تدریج تبدیل به یک منطق معیشتی می‌شود. مادر گذر از دهه شصت به هفتاد، شاهد بودیم که چطور این رمانتیسم آرمانی انقلابی، به تدریج به حاشیه رفت و به جای آن، نظم و منطق قانونی شکل گرفت. این تصور همه انقلاب‌هاست. آرمان‌های اجتماعی حیات زودگذری دارند؛ به تدریج در نهادها و سازمان‌های تازه نهادینه می‌شوند و سعی می‌کنند یک زبان قانونمند پیدا کنند. شور انقلابی به تدریج تبدیل به یک نظم اجتماعی باید بشود. برای همین می‌بینیم شور انقلابی که سینمای مذهبی را شکل می‌داد، به تدریج ساختاری آرام‌تر و فردگرایانه به خودش گرفت. نه فقط عرصه سینما، همه وجوه جمعی و آرمانی نظام فرهنگی ما به تدریج وجه فردگرایانه در طول دهه هفتاد پیدا کردند. این وجه فردگرایانه و جست‌وجوگرانه، خودش را در یک سینمای معنوی و حتی عرفانی، بازسازی کرد.

اواخر دهه شصت و اول دهه هفتاد، خیلی‌ها به دنبال مثلاً سینمای تارکوفسکی بودند. سینماگرهای ما در فیلم‌هایی مثل «آن سوی مه» (سال ۱۳۶۵)، «نار و نی» و «پرستار شب» دنبال یک تجربه عرفانی از جنگ و انقلاب بودند. بدیهی است که گذر از یک جامعه آرمانی به یک جامعه فردگرای معنوی، با استقبال همه لایه‌های اجتماعی مواجه نشود. برای همین در طول دهه هفتاد، نوعی دیگری از سینما و اساساً نوع دیگری از گفتمان فرهنگی تحت عنوان گفتمان ارزشی و سینمای ارزشی شکل گرفت که نوعی مقاومت در برابر این تغییرات است. این تغییر را در فیلم آژانس شیشه‌ای می‌توانیم ببینیم. آژانس شیشه‌ای، نوعی ناباوری در برابر گذر از آرمان‌های دهه شصت به معنویت‌های فردگرایان یا انتخاب‌های فردی دهه هفتاد است. آژانس شیشه‌ای نشان‌دهنده همین گسستی بود که آن موقع شاهد آن بودیم. این یک نوع گذر از ویژگی‌های ایدئولوژیک انقلابی و سنتی و آیینی و دیگر وجوه





آرمانی و جمعی در سینما هم بود؛ اما این گذر را بیشتر در سینمای معناگرایی دهه هشتاد شاهد بودیم؛ وقتی در دهه هشتاد، جریانی از سینمای معناگرا شکل گرفت، برای خیلی‌ها توضیح ناپذیر بود که سینمای معناگرا چیست. درحقیقت ما معادل دقیقی از سینمای معناگرا در ادبیات انگلیسی نداریم. اگر بگوییم سینمای معنوی، خیلی روشن است که از چه صحبت می‌کنیم؛ ولی در سینمای معناگرا ابهامی هست.

اتفاقاً در دهه هشتاد، برای ما یک عرصه تازه فرهنگی بود برای پیوستن به لایه جهان‌شمولی از سینمای دینی یا تجربه جهانی شدن. می‌خواستیم سینمای دینی خودمان را در یک ژانر جهانی از سینمای دینی قرار بدهیم یا قلمرو تعریف سینمای دینی را این قدر وسیع کنیم که مثلاً شان‌پن را هم بتوانیم به ایران دعوت کنیم تا مثلاً ناظر جشنواره باشد؛ یعنی چنان قلمرو وسیعی از این سینمای معناگرا ترسیم کردیم که بسیاری از فیلم‌هایی که پیش‌تر اصلاً دینی محسوب نمی‌شدند، در این قلمرو معنایی قرار می‌گرفتند. به‌زعم بعضی، این یک سهل‌انگاری در تعریف سینمای دینی بود؛ اما به نظر من تلاشی برای گستراندن دایره شمول سینمای دینی هم بود.

در دهه نود هم سینمای حقیقت‌شکل گرفت. سینمای حقیقت، نوعی بازگشت سیاسی به سنت بود؛ چیزی که ما در جشنواره عمار بیشتر می‌دیدیم. جشنواره عمار به نوعی بازگشت سیاسی به دهه هفتاد یا بازگشت سیاسی به سنت‌هاست؛ یعنی سینمای ارزشی. همه این دسته‌بندی‌ها را عرض کردم تا بگوییم سینمایی که به‌مثابه عرصه جلوه تجربه‌های فرهنگی از آن صحبت می‌کردم، در چه طبقه‌ای از تعاریف سینمای دینی قرار می‌گیرد؛ چیزی که گاهی می‌گوییم سینمای معناگرا و البته ترجیح می‌دهیم که بگوییم سینمای معنوی. در بحث جلوه‌های تجربه‌های فرهنگی دین در سینما، گفتیم که احساس شرم، عذاب وجدان، احساس مسئولیت ناشی از انتخاب‌های آزاد یا حتی احساس نوع‌دوستی می‌تواند به شکل تجربه‌های





معنایی، تجربه‌های فردی، و حتی رفتارهای مناسکی جلوه‌گر شوند. برای توضیح بهتر، گزارش مختصری از یک کار پژوهشی می‌دهم. در جشنواره فیلم رویش که ده یا یازده دوره برگزار شد، از من و یک گروه پژوهشی برای بررسی دوره‌های این جشنواره دعوت شد تا به جای اینکه یک تعریف نظری از سینمای دینی را دنبال کنیم، برویم سراغ مجموعه‌ای از آثار و بگوییم که چه چیزهایی سینمای دینی تلقی شدند که به این جشنواره آمدند؛ یعنی یک مسیر استقرایی را دنبال کنیم و بگوییم مجموعه‌ای از این آثار که تحت عنوان سینمای دینی شناخته شدند، در جست‌وجوی چه جنبه‌ای از دین در سینما هستند. در دوره‌ای که در سال ۹۵ بود و از من خواسته شد این جشنواره را مطالعه کنم، ۱۲۳۴ اثر به جشنواره آمده بود. در پالایش اولیه ۳۷۲ اثر برای ارزیابی اولیه رفته بود و ما برخی آثار را به دلیل ناتمام بودن کنار گذاشتیم و ۳۶۹ اثر را بررسی کردیم. برای توضیح بهتر منظور خودم از تجلی تجربه‌های فرهنگی در سینما، گزارش مختصری از این بررسی می‌دهم.

«گفتمان‌های اصلی سینمای دینی»

آنچه را به دست آمد، می‌شد در پنج دسته قرار داد: اول، گفتمان رمانتیسم مذهبی که مبتنی بر یک سنت‌گرایی نوستالژیک است؛ دوم، گفتمان ارزشی که مبتنی بر هنجارهای نظام سیاسی و مذهبی است؛ سوم، گفتمان معناگراست که مبتنی بر تجربه فردی و حقیقت‌جویانه است؛ چهارم، گفتمان مناسکی است که مبتنی بر آیین‌ها و رفتارهای مناسکی است؛ و پنجم، گفتمان اجتماعی دینی که مبتنی بر اخلاق اجتماعی و مسائلی چون عدالت، فقر، نابرابری و راه‌حل‌های پیشنهادی دینی است.

گفتمان رمانتیسم مذهبی در سینمای دینی از مضامین پرتکرار در سینمای دینی است. اساساً احساسات رمانتیک وقتی بروز می‌کند که ما احساس می‌کنیم





از سرعت تغییرات پیرامونمان عقب می‌مانیم و قادر به اشراف بر این تغییرات سریع نیستیم و مدام بازمی‌مانیم. لذا توقف می‌کنیم و به پشت سر، به آنچه به سرعت از آن دور می‌شویم، نگاه می‌کنیم و یک احساس دل‌تنگی یا حتی اضطراب در قبال آنچه از دست می‌رود، تجربه می‌کنیم. این‌ها احساسات مذهبی نوستالژیک است. چگونه این‌ها را جبران می‌کنیم؟ با پناه بردن به طبیعت، پناه بردن به روستا یا جست‌وجوی معنوی کودکانه که اتفاقاً هر سه، از مضامین پرتکرار سینمای دینی است.

این معصومیت کودکانه ممکن است در یک پسر کور (فیلم رنگ خدا) خودش را نشان بدهد، یا در یک بچه که قادر به صحبت کردن یا حرکت کردن نیست. این ناتوانی‌ها بیش از اینکه نشان‌دهنده نقص باشند، نشان‌دهنده معصومیت‌اند برای ما. کودک نابینا یعنی یک کودک معصوم که هنوز باخشم و زشتی‌های این جهان رودررو نشده و در درونش یک گوی درخشان دارد. ارجاع به طبیعت، ارجاع به روستا، ارجاع به کودکان، جلوه‌هایی از این رمانتیسم مذهبی هستند؛ نوستالژی اجتماعی و فرهنگی هستند؛ حتی وضعیت‌های آرمانی هستند. ما نسبت به روستا یک دل‌تنگی نوستالژیک داریم؛ چون همه ما به شکلی تصویری آرمانی از روستا در ذهنمان داریم؛ گمان می‌کنیم در روستا آدم‌ها به هم نزدیک و با هم هم‌دل هستند.

با این تصور، روستا را به تصویری آرمانی تبدیل می‌کنیم؛ ولی این تصور ماست؛ روستا واقعاً چنین نیست؛ زندگی در روستا، دشوار است؛ به طوری که ما نمی‌توانیم برویم در آن زندگی کنیم؛ که اگر می‌توانستیم، اینجا نبودیم. در روستا آدم‌ها سر یک وجب زمین می‌جنگند و برای یک ذره آب ممکن است بارها در طول تاریخ یکدیگر را کشته باشند؛ اما تصویر آرمانی از روستا جایگزینی است برای آن احساسات نوستالژیک مذهبی یا احساسات نوستالژیک فرهنگی؛ جایگزینی است برای اینکه ما در آشوب و تلاطم زندگی از نظر ذهنی به آن پناه ببریم. به هر ترتیب، معصومیت





کودکانه، تصویر روستایی و طبیعت، سه مأمّن ماست؛ اما در آثار سینمایی که بررسی کردیم، برخلاف انتظارمان، این جلوه‌ها و آثاری از این دست، زیاد نبود؛ و این برای ما عجیب بود! اتفاقاً آثار سینمایی که به عنوان سینمای دینی آمده بود، خیلی شهری و بگرنج بود؛ این طور نبود که آدم‌ها با احساسات رقیق شده، به روستا یا کودکی خود پناه ببرند. پناه بردن به این موارد، شاید ساده‌ترین کار و نزدیک‌ترین راه برای ساختن سینمای دینی است؛ اما سینماگرها کمتر این کار را انجام دادند؛ چون می‌دانند که این شاید یک خودفریبی باشد.

برای همین، از آن ۳۶۹ اثری که بررسی شده بود، فقط هشت ونیم درصد آثار، روایت‌هایی از این سنت‌گرایی نوستالژیک به مکان‌ها و آیین‌های مذهبی بود. ما درباره شغل‌های در حال انقراض یا مثلاً مشاغل سنتی که در کنج بازاری و دور از شروشور اقتصادی بازار، در کنج حجره یا کارگاه یا آتلیه خودشان، خودشان را به کاری مثل صنایع دستی یا ساخت یک ابزار دستی مشغول کردند، خیلی فیلم مستند داریم، اما نه در مجموعه فیلم‌های کنونی؛ الآن سینماگرها نسبت به قبل کمتر سراغ ساخت چنین فیلم‌هایی می‌روند.

از پنج گفتمان سینمای دینی که مبتنی بر بررسی آثار به دست آوردیم تا به اینجا از دسته اول، یعنی گفتمان رمانتیسم که یک گفتمان نوستالژی اجتماعی است، صحبت کردیم. دسته دوم، چون در کانون توجه رسانه‌هاست، دسته آشناتری است؛ و آن، روایت‌های ارزشی در سینمای دینی است که یک نوع جلوه نظام سیاسی در سینمای دینی است یا همواره نظام سیاسی انتظار دارد که این جلوه‌ها را در سینمای دینی ببیند؛ مثل جنگ، مثل انقلاب، مثل امر به معروف و نهی از منکر؛ یعنی آنچه مورد توجه نظام سیاسی یا مدیران فرهنگی است، انتظار است که در این آثار سینمای دینی هم دیده شود. تعداد این آثار، کم نبود؛ ۲۴ درصد که یک چهارم آثار بود، این جلوه‌ها را در خودشان داشتند. برخلاف سینمای رمانتیسم مذهبی که





ما گمان می‌کردیم خیلی زیاد دیده شود، اما کم بود، سینمای ارزشی که ما گمان می‌کردیم کم دیده شود، زیاد بود.

از ۳۶۹ فیلم، در نزدیک به هشتاد فیلم آن، نمودهایی از آن بود. اینکه آیا این آثار اثرگذاری اجتماعی دارد یا ندارد، موضوع بحث ما نیست. بحث این است که تقریباً ۲۵ درصد آثار، در این گفتمان ارزشی، آثار و اشاره‌هایی داشتند. دسته سوم از این گفتمان‌های سینمایی را می‌شود گفتمان معناگرا نامید که نوعی روایت یا جست‌وجوی حقیقت یا حتی پرسش از احکام دینی است (نمایش دادن اجرای احکام نیست، بلکه پرسش از احکام است). این وجه از سینمای معنوی، عمدتاً وجه فردگرایانه دارد؛ مثلاً بسیاری از داستان‌های دینی، نقل دگرگونی درونی شخصیت اصلی یا شخصیت قهرمان است؛ یعنی کسی که به سفری درونی می‌رود، با بحران مواجه می‌شود، آگاهی پیدا می‌کند و دگرگون می‌شود و ما این دگرگونی درونی را در شخصیت قهرمان یا شخصیت اصلی می‌بینیم. البته در داستان‌های مدرن، این دگرگونی ممکن است ناکام بماند؛ چنان‌که در بسیاری از داستان‌های مدرن، شخصیت‌ها با سرگشتگی مواجه می‌شوند و چنین نیست که در همین خط سیر که گفتیم، به یک سفر درونی بروند، با بحران مواجه شوند، آگاهی پیدا کنند، بحران را حل کنند و به آزادی برسند؛ بلکه بسیاری از ما آدم‌ها به سفری درونی می‌رویم، با بحران مواجه می‌شویم، به بن‌بست می‌رسیم و همه چیز با یک ابهام مواجه می‌شود! این روایت در سینمای دینی زیاد است. ما انتظار داشتیم که مثلاً آثاری باشد که نشان دهد چگونه با رؤیا و مکاشفه‌های درون، بحران حل می‌شود؛ چنان‌که قبلاً از این فیلم‌ها زیاد داشتیم که شخصیت اصلی با یک بحران درونی مواجه می‌شد و بعد خواب می‌دید و فردایش خوابش تعبیر و مشکلاتش حل می‌شد یا اعتقاد به معجزه‌های کوچک که راهی برای گره‌گشایی از فیلم بود. انتظار داشتیم و فکر می‌کردیم که چنین جلوه‌هایی را در آثار سینمایی، زیاد ببینیم؛ اما





وقتی سیصد و چند اثر را بررسی کردیم، دیدیم که چنین نیست. سینماگرهای ما طور دیگری فیلم سینمایی دینی می‌سازند و ما هنوز در جست‌وجوی این هستیم که چگونه می‌سازند. ما طبق یک دسته‌بندی مفهومی که داریم، می‌گوییم سینمای دینی باید چنین باشد و چنان باشد؛ اما آیا واقعاً در آثار چنین است؟ این را داریم دنبال می‌کنیم.

دسته چهارم، گفتمان مناسکی است. ما گفتمان مناسکی دینی، زیاد داریم یا زیاد داشتیم یا انتظار داریم که زیاد ببینیم؛ برای اینکه مناسک، بخش مهمی از تجربه دینی هستند؛ اما در جوامع کنونی، جلوه‌های آئینی و مناسکی دین، کم شده یا کمتر شده. این انسجام و همبستگی که حول رویدادهای دینی و نه فقط دینی، بلکه آئینی هم به وجود می‌آمد، کمتر از گذشته است. اساساً در جوامع کنونی، وجوه آئینی مان و آئینی. سنتی مان کم‌رنگ شده است. البته معنی اش این نیست که در جوامع مان آیین نداریم؛ انسان‌ها همیشه آیین ساز هستند؛ بلکه به این معناست که آیین‌های دیگری به وجود آمدند. آدمیزاد همواره تجربه‌هایش را آئینی می‌کند. اینکه ما چگونه در جوامع مدرن، آیین‌های مدرن می‌سازیم، موضوع بحث ما نیست؛ بلکه اشاره من به این است که قدرت و اثرگذاری آیین‌های سنتی در هم‌پسته کردن جامعه، کمتر از گذشته است و این برای آیین‌های دینی هم صادق است. در دوره‌های گذشته، ما فیلم‌های زیادی به عنوان سینمای دینی می‌دیدیم که رویداد عاشورا در آن به شکلی قرار داشت؛ اما الآن در سینمای دینی، کمتر می‌بینیم؛ در کمتر از ۵ درصد یا ۴/۶ آثاری که بررسی کردیم، مثلاً جلوه‌های عاشورایی یا آیین‌های عزا را دیدیم یا اذان گفتن را شنیدیم. قبلاً فیلم‌ها زیادی داشتیم که در بک‌گراند صحنه‌ای، در سکانسی، پخش اذان یا قرآن، یا وضو گرفتن یا زیارت کردن یا مداحی کردن یا نذری دادن بود. در آثاری که بررسی شد، این جلوه‌های آئینی. مناسکی، کمتر از ۳ درصد بود. حتی رفتارهای مناسکی و متشرعانه مثل دخیل بستن، توکل





کردن، تسبیح کردن یا متوسل شدن و اموری از این دست، جلوه‌هایشان در سینمای دینی، برخلاف انتظار ما بسیار بسیار کم است.

نمودهای این چهار گفتمان که تا الآن ذکر شد، در آثار بررسی شده در سینمای دینی بسیار اندک بوده. فارغ از انتظار ما، پس سینماگرها چه سینمای دینی را ساختند؟ در واقع این، یک انتظار نظری از سینمای دینی است که ما در طرح و برنامه‌مان روی کاغذ می‌گوییم، اما در واقعیت، سینماگرها چنین نمی‌سازند. در واقع دسته پنجم که یک نوع سینمای اجتماعی - دینی و مواجهه اجتماعی با دین است، در سینمای دینی، بیشتر دیده شد؛ یعنی راه‌حل‌های اخلاق‌گرایانه و فردی که ما از دین انتظار داریم. در بسیاری از فیلم‌ها دیگر خلوت قهرمان که ما تا پیش از این، به آن می‌گفتیم یک نوع تنبیه نفس و تهذیب رفتار، کم شده. اکنون که اخلاق‌گرایی اجتماعی مطرح شده، مثلاً حسن خلق، دروغ‌نگفتن، بر دوراهی‌های اخلاقی قرار گرفتن، سینمای دینی اینجا باید بروز کند. اگر سینمای دینی راهش به معصومیت کودکان و روستا و طبیعت باشد، راه را به بی‌راه می‌برد. سینماگرهای ما در فیلم‌های متعددی دوراهی‌های اخلاقی را ترسیم کردند که انگار در این دوراهی‌ها، گزاره‌های دینی باید به ما کمک می‌کرد. برای همین است که سینمای دینی، نه سینمای نوستالژیک است، نه سینمای معصوم؛ بلکه سینمای مسئله‌دار است. برای همین است که بسیاری از انتظارات گذشته را برآورده نمی‌کند؛ برای همین است که ما متحیر می‌مانیم که آیا این سینمای دینی است؟! این در واقع یک سینمای اجتماعی - دینی است. البته شاید بگوییم این ویژگی سینمای دینی دهه نود بود. این را در یک خط سیر تاریخی هم می‌شود دنبال کرد. در سینمای دینی بر جلوه‌هایی از خودگذشتگی و خودداری در رفتار، دفاع از مظلوم، تعهد و مسئولیت‌پذیری و واکنش نشان دادن به نابرابری و فقر، تأکید می‌شود و این‌ها چیزهایی است که ما انتظار داریم در سینمای دینی ببینیم. دقیقاً سینمای





اجتماعی است. انگار مرز بین سینمای اجتماعی و دینی اینجا برداشته می‌شود. این انتظاری است که ما از سینمای دینی داریم.

«گذر از سنت به مدرنیته در سینمای دینی»

بنابراین در یک جمع‌بندی، می‌بینیم مراسم و مناسک دینی، نشانه‌های نوستالژیک، اشیای مقدس و بناها و مکان‌های دینی، کمترین تکرار را در آثار داشتند و نمودهای این‌ها در سینمای دینی مدام کمتر می‌شود و به جای آن، مؤلفه‌های اخلاق اجتماعی، پرسش از دین در دنیای معاصر و تفکر و بازاندیشی در نظام‌ها و باورها، جلوه‌های سینمای دینی است. برای همین است که سینمای دینی، بغرنج‌تر از قبل است. برای توضیح این وجه، تطور و دگرگونی سینمای دینی را در دهه هشتاد با دهه نود مقایسه کنیم. البته در مورد همه سینمای دینی دهه نود یا هشتاد صحبت نخواهیم کرد که قادر هم نیستیم؛ بلکه آثار اولین دوره جشنواره سینمای دینی رویش را که سال ۱۳۸۴ برگزار شد، با آثار آخرین دوره آن که سال ۱۳۹۴ برگزار شد، مقایسه کردیم. این برای ما جلوه یک دگرگونی و به نوعی نماینده تحولات دوره هشتاد به دهه نود است. پس توضیحی درباره تحولات این دو دهه خواهم داد.

نمودهای سینمای دینی در این ده سال چه تغییراتی داشت؟ این بحث که آیا روند دین‌داری در دهه هشتاد تا دهه نود کم شده که بعد بگوییم نمود آن در سینما کم شده، یک مناقشه بزرگ است. من به این بحث که زمینه و بستر بحث ماست، قدری از منظر جامعه‌شناسی می‌پردازم. عده زیادی با استناد به مجموعه‌ای از مطالعات و پژوهش‌ها معتقدند که در گذر از دهه هشتاد به دهه نود، نمودهای دین‌داری کم شده است؛ ولی منتقدها می‌گویند که اولاً، هفتاد درصد این مطالعات، متمرکز بر جوانان (دانشجویان) است که ساده‌ترین جامعه نمونه ایران‌اند؛ و این، معرف جامعه نیست، حتی به اقتضای سن جوانی؛ ثانیاً،





اغلب تحقیقات بر بخش سنجش‌پذیر دین، یعنی فرمالیسم دینی، مثل نماز و روزه تأکید دارند که اتفاقاً مورد توجه جوانان در این مقطع سنی هم نیست. لذا این هم نمی‌تواند معرف کاهش دین‌داری در جامعه باشد؛ ثالثاً، تضعیف ظواهر مناسکی و حتی ایدئولوژیکی دین، معرف تضعیف دین‌داری نیست؛ تضعیف و به عبارتی کاهش ابعاد مناسکی دین، به زمینه‌های اجتماعی مربوط است، نه به خود دین. مادر مورد ابعاد مناسکی دین صحبت می‌کنیم، نه اعتقادات دینی. کاهش ابعاد مناسکی دین، یعنی دین‌ورزی، شخصی‌تر و فردی‌تر شده و با نوعی‌گزینش در نظام باورها مواجه هستیم و معناسازی از دین خودمحورانه‌تر شده است. این‌ها تجربه‌های کنونی ما از دین است.

پس با مقایسه اولین دوره جشنواره سینمای دینی در سال ۸۴ با جشنواره سال ۹۴ به این نتیجه رسیدیم که بازنمایی نهادهای دینی، بناهای مذهبی و مناسکی، کاهش یافته و به جای آن، تجربه‌های درونی و فردی از دین و مهم‌تر از آن، رفتارهای اجتماعی و اخلاقی در دین، افزایش پیدا کرده. از استخراج این سه نتیجه، به سه رویکرد گفتمانی به مثابه جمع‌بندی این بحث می‌رسیم. این سه دگرگونی گفتمانی عبارت‌اند از:

یک دگرگونی گفتمانی، از سینمای مناسکی به سینمای غیر مناسکی است، یا به عبارتی حرکت از یک شور جمعی و همبستگی اجتماعی که در دهه شصت، زیاد دیده می‌شد، به یک نظام عقلانی و سازمانی تثبیت شده است؛ یعنی اگر ما آن سال‌ها از جامعه انتظار شور داشتیم، الآن از جامعه انتظار نظم داریم. این دگرگونی باعث می‌شود آیین‌ها خودشان را قاعده‌مند کنند. بدیهی است که مناسک نظم‌یافته در این چارچوب، کارکردشان کاهش پیدا می‌کند و به جای نظام مناسکی دینی، فردگرایی معنوی رشد می‌کند؛ که اصلاً به معنی دوری از دین یا دشمنی با دین نیست؛ بلکه نشان می‌دهد که تجربه‌های فرهنگی از دین تغییر کردند؛ چنان‌که





موضوع بحث ما تجربه‌های فرهنگی از دین است. در دهه شصت، فردگرایی جلوه‌های بدی داشت و فردگرا در فیلم‌های دهه شصت، کسی بود که سودجو بود، ضدانقلاب بود، خودخواه و منفعت‌طلب و محترک بود؛ ولی الآن فردگرایی چنین معنایی ندارد؛ بلکه فردگرایی در سینما جلوه مثبتی دارد و به مثابه منادی اخلاق است که می‌تواند از منافع بگذرد و از ولع جمعی برای سودجویی کناره‌گیری کند و پارسا باشد. پس فردگرایی برخلاف دلالت‌های منفی که در دهه شصت داشت، در دوره کنونی دلالت‌های منفی ندارد.

محور و گفتمان دوم، گذر از یک سینمای نوستالژیک به یک سینمای تروماتیک است. همان‌طور که اشاره کرده، گذشته همواره یک اتوپیا از دست‌رفته است؛ یک خاطره ازلی است؛ هبوطی است که از دست دادیم. گفتیم که ناتوانی ما در کنترل‌پذیر کردن تغییرات بسیار سریع پیرامونمان، باعث می‌شود که به یک جامعه پیشامدرن متوسل شویم. ما یک روستاگرایی نوستالژیک داریم؛ یک روستاگرایی ایدئولوژیک داریم؛ و امروزه روستاگرایی قهرآمیز داریم؛ یعنی به قدری از زندگی شهری به تنگ آمدیم که اطراف شهر، چیزی شبیه روستا می‌سازیم که البته شباهت به زیست روستایی ندارد (بازسازی نوستالژیک از روستاست، اما روستا نیست. دهکده مصنوعی و شبیه‌سازی شده به روستاست که آخر هفته برویم و مرغ و گوسفند و گاو ببینیم و بگوییم چقدر زندگی روستایی خوب است و بعد به شهر برگردیم) تا هرازگاهی آخر هفته به آن پناه ببریم! این روستاگرایی نوستالژیک، یک فرم خام‌اندیشانه است. ما به روستاها بر نمی‌گردیم! روستاها به یک مسئله اجتماعی بغرنج تبدیل شدند و راه‌حل‌های اجتماعی ما در دهه‌های گذشته نتوانسته مشکل را حل کند. این کار مدیران و مسئولان است.

یک روستا برای ما آن جلوه معصومیت از دست‌رفته را ندارد، بیشتر مسئله اجتماعی است. برای همین، روستا دیگر نه یک تصویر نوستالژیک، بلکه یک

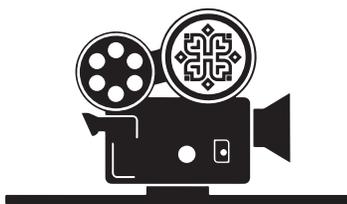




وضعیت تروماتیک دارد؛ با روستایی مواجه می‌شویم که اقتصاد معیشتی‌اش شکست خورده است و همه چیز آن روستا از شهر تأمین می‌شود. این مسئله مربوط به چهار دهه نیست؛ یک مسئله تاریخی است! می‌خواهم بگویم ما با وضعیت‌های تروماتیک در سینمای دینی مواجه هستیم. تروماها یعنی روان‌گسست‌ها و معضل‌هایی که مدام حول آن می‌چرخیم تاراه حلی برایش پیدا کنیم. همین جاست که سینمای دینی باید پاسخگو باشد.

محور سوم، گذر از سینمای مذهبی به سینمای اجتماعی است. این هم عجیب نیست؛ برای اینکه ما انتظار اجتماعی از سینمای دینی داریم و انتظار اجتماعی‌گونه از دین افزایش پیدا کرده. وقتی نهادهای دینی بر مصدر مسئولیت‌های اجتماعی باشند، عجیب نیست که مردم از نهادهای دینی انتظارات اجتماعی داشته باشند. به عبارتی، مردم از دین‌دارها بیش از اینکه اخلاق فردی مثل قناعت یا تهذیب نفس انتظار داشته باشند، یک اخلاق اجتماعی همچون کمک به دیگران، عدالت اجتماعی و مسئله فقر را انتظار دارند. این تصویر تازه‌ای از مؤمن است: مؤمن مسئول؛ و این مسئله سینمای دین را بغرنج می‌کند. سینمای دینی اگر پیش‌ازین، یک سینمای لطیف و پناهگاهی برای دل سپردن به آن بود، الآن یک سینمای دشوار، مسئله‌دار و عرصه‌ای برای طرح و حل مسائل اجتماعی است. سینمای دینی از این‌گریزی ندارد. پس ساده‌انگارانه است که فکر کنیم سینمای دینی بسازیم که صرفاً لطیف باشد یا نوستالژیک باشد یا پناهگاه ما باشد؛ بلکه الآن سینمای دینی‌ای مورد توجه مردم قرار می‌گیرد که حل مسائل بغرنج اجتماعی و مواجهه با دوراهی‌های دشوار اجتماعی باشد. ساختن چنین سینمای دینی، البته که دشوار است و شاید خیلی‌ها به آن علاقه نشان ندهند؛ اما سینمای دینی، همین است؛ حداقل، چیزی است که در بحثمان دنبال کردیم و البته همه انواع سینمای دینی نیست؛ چیزی است که بنده در عرایض بیشتر بر آن تأکید کردم.





خلاصه بحث

«تحلیل سینمای دینی در چهار دهه اخیر»

«مقدمه: تعریف سینمای دینی»

سینمای دینی صرفاً به موضوعات مذهبی محدود نمی‌شود، بلکه جلوه‌ای از تجربه‌های معنوی و فرهنگی انسان‌ها در جهان معاصر است. این سینما نه تنها به آداب و آیین‌ها، بلکه به احساسات اجتماعی مانند شرم، عذاب وجدان و گناه وجودی نیز می‌پردازد. سینمای دینی می‌تواند جلوه‌گر اضطراب‌های وجودی انسان باشد و به بازنمایی تجربه‌های فرهنگی و اجتماعی دین پردازد.

«بخش اول: طبقه‌بندی سینمای دینی»

سینمای دینی به چهار دسته اصلی تقسیم می‌شود:

۱. سینمای مذهبی: مبتنی بر تاریخ دین و شریعت.
۲. سینمای ارزشی: برآمده از نظام‌های سیاسی و ایدئولوژیک دینی.
۳. سینمای آئینی: متمرکز بر مناسک و آیین‌های دینی.
۴. سینمای معنوی: نگاهی فردگرایانه و تأملی به مضامین وجودی.





بخش دوم: احساسات و اضطراب‌های وجودی در سینمای دینی

احساساتی نظیر شرم، گناه وجودی و عذاب وجدان در سینمای دینی بازتاب می‌یابد. اروین یالوم این احساسات را به سه دسته تقسیم می‌کند: تنهایی، آزادی و مسئولیت ناشی از آزادی. این احساسات منجر به اضطراب مقدس می‌شوند، که سینما می‌تواند آن‌ها را به تصویر بکشد.

«بخش سوم: گفتمان‌های سینمای دینی»

بررسی آثار سینمای دینی نشان می‌دهد که این سینما در پنج گفتمان قابل تحلیل است:

۱. گفتمان رمانتیسم مذهبی: بازگشت به آرمان‌های از دست رفته و نوستالژی روستایی.
۲. گفتمان ارزشی: تأکید بر ارزش‌های سیاسی و دینی.
۳. گفتمان معناگرا: جستجوی حقیقت و پرسش‌های وجودی.
۴. گفتمان مناسکی: توجه به آیین‌ها و سنت‌های مذهبی.
۵. گفتمان اجتماعی دینی: طرح مسائل اخلاق اجتماعی، عدالت و رفع نابرابری.

«بخش چهارم: تحول سینمای دینی در چهار دهه»

- دهه ۶۰: تأکید بر سینمای مذهبی و انقلابی.
- دهه ۷۰: حرکت به سوی سینمای معنوی و فردگرایانه.
- دهه ۸۰: رشد سینمای معناگرا و جهانی شدن سینمای دینی.



دهه ۹۰: ظهور سینمای اجتماعی-دینی و تأکید بر اخلاق اجتماعی.

«بخش پنجم: چالش‌ها و روندهای معاصر»

در دهه‌های اخیر، جلوه‌های آیینی و مناسکی دین در سینما کاهش یافته و تجربه‌های درونی و فردی دین و مسائل اخلاقی اجتماعی پررنگ‌تر شده‌اند. امروزه سینمای دینی بیش از آنکه به نوستالژی یا نمادهای آیینی متکی باشد، به طرح مسائل اجتماعی، دوراهی‌های اخلاقی و پیچیدگی‌های معاصر می‌پردازد.

«نتیجه‌گیری»

سینمای دینی در گذر زمان از مناسک‌گرایی به فردگرایی، از نوستالژی به تراژدی اجتماعی و از نمادهای آیینی به اخلاق اجتماعی تغییر جهت داده است. این تحولات نشان می‌دهد که سینمای دینی دیگر صرفاً پناهگاهی لطیف نیست، بلکه بستری برای مواجهه با مسائل دشوار و پیچیده اجتماعی است.



