دریافت مقاله: ۹۱/۳/۳
پذیرش مقاله: ۹۲/۳/۲۰

سینمای اشراقی، سینمای معناگرا از منظر آرای مرتضی شهید آوینی*

شکوفه آروین**ابوالقاسم دادور***

چکیده

پیشرفت سرسام‌آور تکنولوژی و صنعت و کم‌رنگ شدن معنویت در زندگی بشر در دهه‌های اخیر، با افزایش توجه به متافیزیک و طلب معنایی برای زندگی همراه‌بوده که پیامدهای آن بیش از هرجا در سینما نمود یافته‌است. در کشور ایران توجه به امور معنوی و مقدس با وقوع جنگ تحمیلی شدت بیشتری یافت. دراین میان، *مرتضی آوینی* از کسانی بود که کوشید نوع جدیدی از سینما را ارائه‌نماید که متناسب با عرصه‌های معنوی دفاع مقدس باشد. ازاین‌رو، بجای پرداختن به شیوه‌های سنتی روایتگری به روش‌های جدید که مبتنی‌بر حکمت و شهود بود، روی‌آورد و نام سینمای اشراقی را بر آن نهاد. به‌تدریج با پررنگ‌شدن حضور معنویت در آثار سینمایی، گونه‌های جدیدی با عناوینی مختلف همچون سینمای دینی، سینمای معناگرا، سینمای ماورا و سینمای استعلایی یکی پس از دیگری پا به عرصه سینمای ایران نهادند.

براین اساس مسأله اصلی در پژوهش حاضر، بررسی تطبیقی بین دو گونهٔ سینمای اشراقی با سینمای معناگراست. بدین منظور، نخست مفهوم سینمای اشراقی با توجه‌به بحث‌های نظری از نگاه آوینی بررسی شده‌است. سپس تعاریف مختلف و دیدگاه‌های متفاوت برای سینمای معناگرا و گونه‌های هم‌خانواده آن ارائه‌شده و ویژگی‌های آن با آوردن مصادیقی مورد مطالعه قرار گرفته‌است. درنهایت این دو گونه سینمایی با یکدیگر مقایسه شده‌اند. مطالعات انجام‌شده، مبتنی‌بر روش تحلیلی– کتابخانه‌ای، مطالعه اسنادی و تحلیل تطبیقی است.

نتایج به‌دست‌آمده بیانگر این بود که تولیدات سینمای معناگرا و تعاریف سینمای اشراقی، علی‌رغم وجود تفاوت اساسی در نوع رویکردشان نسبت به معنویت، در بعضی موارد محتوایی مانند نگرش مثبت و خیرخواهانه به جهان و همچنین تذکر و یادآوری وجود خدا برای مخاطب، مشابه هستند.

کلیدواژگان: بررسی تطبیقی، مرتضی شهید آوینی، سینمای اشراقی، سینمای معناگرا.

---

* این مقاله برگرفته از رساله دکتری، شکوفه آروین با عنوان «بررسی تطبیقی بازنمایی تصویر جنگ در فیلم و رمان دهۀ ۶۰» به راهنمایی آقای دکتر ابوالقاسم دادور در دانشگاه الزهرا می‌باشد.

** دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا(س)، تهران. Ariaan83@yahoo.com
*** دانشیار، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا(س)، تهران.

Archive of SID
www.SID.ir

مقدمه

ورود مقوله معنویت به عرصه سینمای ایران، با واژه‌سازی‌های متعددی همراه بود که بجای ارائه تعریفی واضح از این مقوله، تعداد بسیاری گونه سینمایی را با عناوین مختلفی چون معناگرا، دینی، اشراقی، ماورایی، استعلایی، قدسی و ... شکل‌داده که با تولید همزمان آنها باعث آشفتگی ذهنی مخاطبان این عرصه گردید. بطوری‌که باوجود گذشت بیش از یک دهه از ظهور دو گونه سینمایی اشراقی و معناگرا در عرصه تولیدات سینمایی کشور، هنوز تعریفی جامع، روشن و مشخص برای این مفاهیم ارائه نشده‌است. حضور دیدگاه‌های مختلف و تعاریف گوناگون برای توضیح این مفاهیم نه‌تنها به وضوح این مطلب کمک‌نکرده بلکه باعث سردرگمی مخاطب هم گردیده است. دراین میان بسیاری از گونه‌های ارائه‌شده در حد یک عنوان جدید همچون دینی، شهودی، ماورایی، استعلایی و قدسی باقی‌مانده و هیچ تعریف مشخصی برای آن ارائه نشده‌است. درمقابل، بعضی از این عناوین مانند سینمای معناگرا بیشتر مورد توجه قرارگرفته و بارها درباره آن بحث بوده آن‌گونه که با حضور در انواع جشنواره‌ها به‌عنوان بخشی مستقل، مصادیق زیادی را به خود اختصاص داده‌است. برای همین در نوشته حاضر تلاش برآن است تا پیش از هر چیز، تصویری روشن از دو گونه سینمایی مورد بحث به مخاطب ارائه‌شود.

براین اساس، پژوهش حاضر با هدف ارائه تعریفی روشن از سینمای اشراقی و سینمای معناگرا در ایران[1] و تبادلات و اشتراکات میان این دو گونه سینمایی، به شیوه مقایسه‌ای انجام گرفته‌است تا از این رهگذر، امکان رشد و تعالی سینمای ایران در آینده بررسی و فراهم‌گردد.

برای دستیابی به هدف بیان‌شده، یافتن تبادلات و اشتراکات سینمای اشراقی و سینمای معناگرا، لازم است تا به این پرسش‌ها پاسخ داده‌شود. سینمای اشراقی دارای چه ویژگی‌هایی است و این گونه سینمایی، کدام آثار را دربر می‌گیرد. دیگر اینکه، مفهوم سینمای معناگرا در ایران چیست و مصادیق آن کدامند.

برای پاسخ‌گویی به پرسش‌های بالا نخست، اصول سینمای اشراقی و همچنین آرای مرتضی آوینی و سایر صاحب‌نظران درباره این گونه سینمایی تبیین و توضیح‌داده شده‌است. نظربه اینکه این گونه سینمایی تنها در سطح نظریه‌پردازی باقی‌مانده و تولید چندانی تحت این عنوان انجام‌نشده، نگارنده نیز به اجبار، به شرح مباحث نظری در این حوزه بسنده کرده‌است. درادامه کوشیده است تا با جمع‌آوری آرای کارشناسان در ارتباط با حضور معنویت در سینمای ایران، تصویری به‌نسبت روشن را از مفهوم سینمای معناگرا ارائه‌دهد. همچنین ازآنجاکه تعاریف متعدد، مبهم و گاه متضاد در این زمینه باعث آشفتگی بحث می‌گردد، چند فیلم که با تعریف مورد نظر نگارنده همخوانی دارد به‌عنوان مصادیق ارائه‌شده و درنهایت، با تعریف سینمای اشراقی تطبیق و مقایسه شده‌اند.

پیشینه پژوهش

درباره شهید آوینی و آرای وی در زمینه هنر، مقاله‌های بسیاری نگاشته‌شده که بیشتر آنها رویکردی پژوهشی نداشته و در آنها به‌اقتضای زمان، بزرگداشت یا سالگرد شهادت، اندیشه‌های وی و تأیید یا نقد آنها از منظری شخصی مرور شده‌است. ازاین‌رو گذشته از آثار مکتوبی که به قلم وی در قالب دو جلد کتاب "آینه جادو" (۱۳۷۳) گردآوری‌شده، تنها یک اثر پژوهشی مکتوب می‌توان‌یافت که بطور مشخص آرای آوینی را در باب سینما و عکاسی بررسی کرده‌است. ضمن اینکه محمد مددپور (۱۳۸۴)، در کتاب "سینمای اشراقی: سینمای دینی و هنر اشراقی شهید آوینی با نظری به عکاسی اشراقی "، کوشید باتوجه‌به مقالات بجامانده از شهید آوینی و بهره‌گیری از آنها به‌عنوان مرجع پژوهش، نوع جدیدی از سینما را باعنوان سینمای اشراقی به شکلی نظری و بدون مصداق عینی، تبیین‌کند. تقریباً همزمان با ظهور این واژه در قالب یک گونه سینمایی جدید، واژه معناگرا نیز برای نخستین‌بار در قالب گفتگوهای خبریِ مرتبط با جشنواره فیلم فجر منتشرشد و در توضیح رویکرد جدیدی که به جشنواره اضافه شده‌بود، به‌کار رفت. ازآنجا که این واژه، بسیار مبهم می‌نمود و تمایز آن با سایر واژگان و رویکردهای مشابه چندان مشخص نبود، *بنیاد سینمایی فارابی* (۱۳۸۴) به‌عنوان یکی از متولیان جشنواره فیلم فجر تلاش‌کرد تا با انتشار مجموعه مقالات و مصاحبه‌هایی در این زمینه، به این واژه تااندازه‌ای وضوح بخشد. این مقالات که در قالب دو جلد کتاب باعنوان "نامه‌های معنوی و نگاهی به سینمای معناگرای ایران"، به چاپ رسید؛ بیش از آنکه تصویری روشن از این واژه را ارائه‌نماید، دربردارنده نظرات و انتقادات کارشناسان سینمایی در ارتباط با تبیین چنین رویکردی در عرصه سینمای ایران بود. از آن زمان تاکنون تلاش چندانی برای تألیف و انتشار یک مجموعه مدون در ارتباط مشخص با سینمای معناگرا انجام‌نگرفته و بیشتر کتاب‌های چاپ‌شده نیز ترجمه منابعی است که با نگاهی کلی، موضوعات معنویت و مذهب را در سینما بررسی‌می‌کنند. چراکه این واژه، معادل دقیقی در زبان انگلیسی ندارد.

Archive of SID

www.SID.ir

بااین‌همه، گرچه هر دو گونه سینمایی مورد بحث دارای پیشینه پژوهشی اندکی است لیکن بنابر عقیده نگارنده، همزمانی ظهور این دو واژه در عرصه پژوهش‌های سینمایی کشور دلیل خوبی برای بررسی تطبیقی این دو گونه و ابهام‌زدایی از آنهاست.

روش پژوهش

پژوهش حاضر مبتنی‌بر مطالعه‌ای انتقادی در حوزه سینما است که ازطریق گردآوری اسناد و مدارک کتابخانه‌ای و تحلیل محتوای آنها به روش کیفی انجام گرفته‌است. براین اساس، ابتدا حوزه‌های مورد بررسی با جمع‌آوری و ارائه آرای مختلف و واکاوی این آرا از زوایای گوناگون، مطالعه‌شده و در هر مورد، مصادیق عینی اندکی نیز به‌منظور تحدید بحث و وضوح بیشتر آن، ارائه گردیده‌است. بطوری که درزمینه سینمای اشراقی، مجموعه مستندهای "روایت فتح" و درزمینه سینمای معناگرا، مشخصاً بخشی از آثار سینمایی که بیشتر در اواخر دهه ۷۰ و اوایل دهه ۸۰ ه.ش. با حمایت بنیاد سینمایی فارابی و مطابق با تعریف این بنیاد، ساخته‌شده به‌عنوان جامعه آماری معرفی‌شده‌اند. آثاری همچون "تولد یک پروانه"[۲]، "رنگ خدا"[۳]، "اینجا چراغی روشن است"[۴]، "قدمگاه"[۵]، "یک‌تکه نان"[۶] و "وقتی همه خواب بودند"[۷]. درنهایت تعاریف نظری و مصادیق ارائه‌شده در هر مورد در بخش پایانی پژوهش، به شیوهٔ تطبیقی مورد نقد قرارگرفتند که نتایج نهایی تحقیق را شکل‌داده‌اند.

سینمای اشراقی

شهید آوینی نام اشراقی را فی‌البداهه و به‌گونه‌ای مکاشفه‌آمیز برای این نوع سینما انتخاب‌کرد و تعبیر ایشان از آن، نوعی شهود حقیقت بود. «اشراق در لغت به‌معنی روشن‌کردن و نوردادن و طلوع‌کردن است. با اشراق، هر چیزی نورانی می‌شود. نورانی‌کننده مانند خورشید است که همان حقیقت باشد. سهروردی اشراق را عبارت از ظهور انوار عقلی و درخشش و رسیدن آنها به روان‌های کمال‌یافته و وارسته می‌داند. کلمه شرق نیز همواره به جایی گفته‌می‌شود که سرچشمه تابش نور است.» (مددپور، ۱۳۸۴: ۹۳). نظریه *سهروردی* براین اساس استوار است که موجودات دنیا از نور به‌وجود آمده و انوار به یکدیگر می‌تابد. او این تابش متقابل را اشراق خواند و ازهمین رو لقب شیخ اشراق یافت. بنابر نظریات سهروردی، روش اشراقی در فلسفه بدین معناست که باید کاری‌کرد که نور معرفت از قلب بتابد و قلب روشن‌شود و این، تنها ازطریق تزکیه نفس به‌دست می‌آید. بنابراین روش این فلسفه، تزکیه قلب و پاک‌کردن آن از غیر خداست. البته این عمل بعد از آن است که فیلسوف راه استدلال را پیموده و در حکمت، بحثی به آخر رسیده‌باشد (ابوریان، ۱۳۷۲:۶۹)

با این توصیف، به‌نظر می‌رسد تعریف فلسفی اشراق چندان با تعریف سینمایی آن منطبق نباشد. چراکه نام اشراقی را مرتضی آوینی فی‌البداهه و به‌گونه‌ای مکاشفه‌آمیز بر این نوع سینما گذاشت و درواقع از این مفهوم، نوعی سینمای شهودی را استنباط‌کرد. وی در آثار خود به این نکته اشاره نموده‌بود که هنرمند هنگامی که حجاب خودِ او از میان برمی‌خیزد، به شهود حقیقت می‌رسد و می‌تواند درست نگاه‌کند. از دیدگاه آوینی، تجربه اشراقی این است که انسان چنان به حقیقت نزدیک‌شود که حجاب نفس ازمیان رود و دیگر میان من و عالم، هیچ حجابی وجود نداشته‌باشد. درواقع این نحوه فیلم‌سازی پیش از آنکه به توان و تکنیک سینمایی فیلم‌ساز وابسته‌باشد، به ادراک و برداشت او از حقیقت موضوع برمی‌گردد و نسبتی که او با حقیقت برقرارمی‌کند.

چنین تعریفی از سینما که نگاهی عرفانی در آن مدنظر است، با وقوع انقلاب اسلامی به‌ویژه جنگ تحمیلی که سویه‌هایی دینی و ایدئولوژیک داشت، وارد عرصه سینمای ایران شد و به‌تدریج رشدکرد. درپی آغاز جنگ، گروه عظیمی از مشتاقان انقلاب اسلامی دوربین به‌دست گرفتند و راهی جبهه‌ها شدند. در این میان، وجود دو گروه از مستندسازان مشخص بود؛ دسته‌ای که فیلم‌برداران و فیلم‌سازان حرفه‌ای عمدتاً تلویزیون بودند و دسته دیگر جوانان انقلابی‌ای بودند که بیشتر آنها در گروه "چهل‌شاهد" گرد آمده‌بودند. ازآنجا که جنگ تحمیلی یک سویهٔ قدرتمند ایدئولوژیک هم داشت، فیلم‌هایی که این جوانان می‌ساختند سویهٔ آشکار ایدئولوژیکی پیداکرد. درواقع، ریشه اعضای گروه چهل‌شاهد را جوانانی تشکیل‌می‌دادند که نه در سینمای آزاد بودند که پس از انقلاب منحل‌شد و نه در سینمای جوان که بعداً شکل‌یافت بلکه جوانان انقلابی‌ای بودند که نخستین‌بار در کوران حوادث انقلاب دوربین به‌دست گرفتند و گاه در همین کوران بود که با دوربین آشنا شدند. در کنار آنها، گروه "روایت فتح" و در رأس آن مرتضی آوینی هم بود که با جهتی مشابهِ سمت و سوی این جوانان، در تلویزیون جمهوری اسلامی ایران شکل‌گرفت.

با ادامه و گسترش جنگ، کار روایت فتح چنان تثبیت‌شد که بر تمام گرایش‌های سینمای مستند جنگی سایه‌انداخت. به‌گونه‌ای که از سال دوم جنگ، دیگر فیلم‌هایی مانند "پل آزادی" که بطور کامل از قواعد مستندهای حرفه‌ای پیروی‌می‌کرد، ساخته‌نمی‌شد و مستند جنگی یک‌سره مستند روایت فتحی شد.

Archive of SID

www.SID.ir

ویژگی‌های ساختاری این نوع از سینمای مستند جنگ، تصویربرداری رها و یله از قواعد معمول و مرسوم فیلم‌برداری، اتکای کامل به دوربین‌های سبک‌وزن ویدیوئی، حضور در تمامی میدان‌های جنگی به قیمت دادن قربانی‌های بسیار، تکیه بر مصاحبه با تک‌تک رزمندگان و ارائه یک روایت شاعرانه و عاشقانه از جنگ بود. همین روایت، البته بر کل فیلم هم سایه‌می‌انداخت. به‌نحوی که طی فیلم‌ها کمتر تصویری که نمایشگر زشتی‌ها و بی‌رحمی‌های جنگ بود، دیده‌می‌شد. این، نشانه‌ای آشکار از نگاه ایدئولوژیک به جنگ بود؛ چیزی که در فیلم‌های مشابه جنگی در بیشتر کشورهای جهان کمتر قابل دیدن بود و بعدها در نوشته‌ها و مقالات سینمایی مرتضی آوینی، نام سینمای اشراقی به‌خود گرفت.

بنابر عقیده وی سینمای اشراقی، بازآفرینی یا بازتاب واقعیت نیست بلکه بازتابی از درون فیلم‌ساز است. هراندازه نفس فیلم‌ساز آلوده‌تر و مهجورتر و شریرتر، به همان نسبت اثر وی از واقعیت و حقیقت دور است و هرقدر نفس فیلم‌ساز در این میان فنا پیداکرده و نابود شده‌باشد؛ در این حالت روح انسان به مقام آئینه‌ای می‌رسد که کل واقعیت[۸] را در خودش بازتاب‌می‌دهد.

آشکار است که چنین تفسیری از سینما، درست نقطه مقابل رأی آنهایی قرارمی‌گیرد که هنر را حدیث نفس هنرمند می‌دانند. چراکه براساس اصول سینمای اشراقی، آنچه فیلم را از واقعیت دورمی‌کند، نگاه هنرمند است. به‌دیگر بیان، هنرمند خود حجاب میان اثر هنری و واقعیت و حقیقت است. این خود اگر از میان برخیزد، هنرمند به شهود حقیقت می‌رسد و می‌تواند آنچه را بر قلبش نازل‌شده بدون تغییر و دست‌نخورده، به دیگران هم ارائه‌دهد (مددپور، ۱۳۸۴: ۷۳).

درواقع، در تعریف سینمای اشراقی بیش از آنکه درباره هنر، فیلم، سینما و تکنیک گفت‌وگو شود، مباحث نظری با رویکردی عرفانی و شاعرانه بررسی‌شده و تزکیه نفس فیلم‌ساز به‌عنوان نکته کلیدی آن بحث مطرح‌می‌شود. تاجائی که مسأله تکنیک و کاربرد فن و تکنولوژی را نیز تحت‌الشعاع خود قرارمی‌دهد. بدین معنی که اگر محتوای سینما بخواهد به‌سوی حق و اسلام متمایل‌شود، تکنیک سینما مجموعه روش‌ها و ابزارها، حجاب‌هایی است که باید برداشته‌شوند. چراکه «روح سینمای متناسب با زیبایی و عظمت انقلاب اسلامی باید تذکر باشد نه تفنن و اگرچه سینمایی این‌چنین، ازآنجا که مخاطب آن بهر تقدیر مردم هستند، باید دارای جاذبیت باشد اما نه جاذبیتی ملازم با غفلت‌زدگی. جاذبیتی همراه با تذکر.» (آوینی، ۱۳۷۰: ۱۸۹). به اعتقاد آوینی، شرط اصلی همان تقواست که انسان را به اخلاص می‌رساند و با اخلاص، درهای حکمت نیز بر قلب گشوده‌می‌شود. پس تنها راه خروج از ولایت تکنیک و گذر از متافیزیک غرب، نخست تقوا و آنگاه در پرتو نور حکمت متقین، به تمدن غرب و لوازم و اجزای آن نگریستن است. به‌عبارت دیگر، در سینمای اشراقی، تکنولوژی سینما به‌عنوان حجابی که مانع حضور حقیقت هستی است، باید اهلی شود و این اهلیت اگرچه با مهارت فنی نسبتی غیرقابل انکار دارد لیکن بیش از هر چیز به نسبتی رجوع‌دارد که فیلم‌ساز با عالم وجود خود برقرارمی‌کند.

این مسأله، نفی دانش تکنیکی به‌عنوان پیش‌نیاز فیلم‌سازی و پرکردن آن با تزکیه نفس فیلم‌ساز، موضوعی بحث برانگیز است که حتی در فلسفه اشراقی نیز جایگزینی ندارد. چراکه در روش اشراقی فلسفه، تفکر، استدلال و حکمت به‌عنوان مقدمه‌ای برای تصفیه باطن به‌شمارمی‌رود و این موضوع، یکی از تفاوت‌های اصلی حکیم اشراقی و عارف را شکل‌می‌دهد. بطوری که از دیدگاه اولی تفکر و استدلال، ضروری و مقدمه تزکیه است ولی در نظر دومی، از همان آغاز باید به تزکیه نفس پرداخت. به‌دیگر سخن، حکیم اشراقی درپی شناخت حقیقت و عارف به‌دنبال رسیدن به آن است. ازهمین رو، فیلسوف اشراقی ازآنجا که به حکمت بحثی معتقد است با ما به زبان عقل و برهان صحبت‌می‌کند و هیچ کشف و شهودی را مقدمه یک برهان قرارنمی‌دهد و از این نظر، با فیلسوفان دیگر یکسان است. اما عارف به بیان مکشوفات و مشهودات خود می‌پردازد و پایبند برهان هم نیست (ابوریان، ۱۳۷۲: ۲۸۰).

پس سینمای مدنظر آوینی که در آن دانش تکنیکی به‌عنوان حجابی برای کشف حقیقت تلقی‌شده و خرق‌می‌شود، بیشتر به تعریف عرفان تا اشراق نزدیک است و عنوان سینمای عرفانی نیز برای آن مناسب‌تر و گویاتر است. چراکه براساس آرای آوینی، سینمای اشراقی تنها از فردی برمی‌آید که پیش از ساخت فیلم، مراحل سیر و سلوک عرفانی را طی‌کرده و ضمن تزکیه کامل نفس، به مقام فنا فی‌الله رسیده‌باشد. تنها اثر چنین کسی است که از حقیقتی الهی خبرداده و به‌عنوان سینمای اشراقی هم مطرح‌می‌شود. براین اساس هنر شهودی، تنها هنر واقعی است اما هر شهودی نیز، در عرصه هنر مجاز نیست. بنابر نظر آوینی تنها هنرمند خاص و الهی حق‌دارد شهودش را به‌تصویر کشد. پس سینمای اشراقی، مبتنی‌بر انسان اشراقی و نه لزوماً فیلم‌ساز اشراقی است و ویژگی‌های آن نه با بررسی آثار بلکه با بررسی شخصیت خالق آثار، به‌دست می‌آید. بدین‌معنا که برای شناخت ساختار سینمای اشراقی باید نخست فیلم‌ساز را

Archive of SID

www.SID.ir

بررسی کرد و ویژگی‌های اخلاقی و رفتاری عارفان را در وی جستجوکرد. درصورتی که او نیز مانند عارفان تزکیه نفس کرده و در مسیر سیر و سلوک به مقام فی‌الله رسیده‌باشد، هر آنچه هم بیافریند، نام سینمای اشراقی را به‌خود می‌گیرد.

بسیار مهم است که هنرمندی به این مقام که مقام فنا است، دست‌یابد. چراکه در این صورت به استناد آنچه پیش از این گفته‌شد، حضرت حق خود در مقام خالق ظاهر خواهدشد و اثر هنری را بجای هنرمند می‌آفریند. اینکه هنرمند می‌تواند محل الهام باشد و مستقیماً مورد خطاب خداوند قرارگیرد، عقیده‌ای است که سیدمرتضی آوینی بارها به‌صراحت بر آن تأکید کرده‌است. بنابر دیدگاه وی «هنرمند اهل شهود و حضور است و این‌چنین هنر لاجرم متکی به وحی است؛ نوعی القا که نباید با وحی خاصی که به انبیا می‌رسد؛ اشتباه‌شود. هنرمند ملهم از غیب است. از آسمان می‌گیرد و به زمینیان می‌بخشد. پس سینه‌اش باید قابلیت نزول ملائکه‌ای را داشته‌باشد که واسطه الهام هستند. سینه تنگ کوردلان کجا و آسمان بیکران (سینه هنرمند اشراقی) کجا؟» (آوینی، ۱۳۷۲: ۵۶).

بدیهی است که چنین تفسیر شاعرانه‌ای از یک گونه سینمایی، بیش از آنکه برای ساخت یک اثر راهگشا باشد، به‌عنوان نگاهی شاعرانه و عرفانی از منظری شخصی به سینما تلقی‌شده و درحد یک نظریه باقی‌می‌ماند. چنانکه در تولیدات سینمایی نیز جای خالی مصادیق عینی آن آشکارا دیده‌می‌شود. جدای از مستندهای روایت فتح که به‌دست رزمندگانی ساخته‌می‌شد که ازنظر آوینی به مقام فنا فی‌الله رسیده‌بودند، تولید سینمایی دیگری را نمی‌توان‌یافت که فیلم‌ساز آن بطور قطع دارای چنین ویژگی‌ای بوده یا ازنظر کارشناسان، آثارش در این حوزه قرار گرفته‌باشد. زیرا اساساً تزکیه نفس و خودسازی فردی، معیاری قابل اندازه‌گیری نیست و هیچ مرجعی وجودندارد که بتواند در حوزه‌ای تا این اندازه شخصی، برای افراد اظهارنظر کند.

سینمای معناگرا در ایران

در نیمه دوم سده بیستم میلادی مدرنیته، اساس نگاه سنتی به هستی را مورد تردید قرارداد و درحقیقت، نگاه تازه‌ای به کل انسان، طبیعت و نیز خدا و رابطه انسان و طبیعت با خدا به‌گونه‌ای تازه ترسیم‌شد. بدین‌ترتیب ضرورت بازخوانی معنویت نیز دوباره مطرح‌شد. انسان بدون معنویت، امکان زیستن در جهان را نداشت و به همین دلیل جریان‌های فکری گوناگون به بازتولید و بازخوانی جدید معنویت پرداختند. انواع تئوری‌های فیزیکی، زندگی کیهانی و انرژی‌ها، ابزار توجیه عالم رازآمیز و پدیده‌های فراعقلی به‌حساب آمد و عقل مدرن در حوزه اخلاقیات و ارزش‌ها مفاهیم معنوی تازه‌ای را ساخت (میراحسان، ۲۶:۱۳۸۴)

به‌تدریج این معنویت جدید و برساخته، به عرصه هنر نیز واردشد و به‌عنوان گونه جدیدی که بر نمایش امر معنوی و مقدس متمرکز بود، در بیشتر زمینه‌های هنری ازجمله سینما نمودیافت. گرچه به عقیده بسیاری از کارشناسان، هنر ظرفیت لازم را برای بازنمایی امر مقدس و نامتناهی ندارد لیکن می‌تواند کوشش‌هایی را که در متن فرهنگ برای رسیدن به ساحت متعالی صورت‌می‌گیرد، به‌نمایش درآورده و آنها را معین و مؤکدسازد. بنابراین، می‌توان‌گفت بخشی از وظیفه ربانی هنر این است که تصویری از تلاش‌های بشری را برای رسیدن به معنای هستی و مراتب نامتناهی آن دراختیار مخاطبان قراردهد.

براین اساس، فیلم شکلی از هنر دراماتیک است که کاملاً درخور ترسیم و نمایش اشتیاق به معناست. فیلم بنا به قدرت یکه‌اش در تقلید رویداد در زمان و مکان، می‌تواند با فنون خاصی که دراختیار دارد، جستجوی انسان را در طلب معنا به‌تصویر کشد. این فنون عبارت است از تصاویر دیداری و شنیداری، ترکیب‌بندی تصویر، حرکت دوربین و بازیگران درون کادر، تداوم کادر، تداوم بصری و سرانجام تدوین. تعجبی ندارد که جستجوی معنا بیشتر ظاهر سفر دارد. بنابراین جای شگفتی نیست که تصویر متحرک بهتر از همه هنرهای دراماتیک می‌تواند طی طریق انسان را به‌سوی دستیابی به مفاهیم معنوی و مقدس نمایش‌دهد (رمی، ۹۱:۱۳۷۵) مفاهیمی که نخستین‌بار باعنوان سینمای عرفانی وارد سینمای ایران شده و بخش مهمی از تولیدات دهه ۱۳۶۰ه.ش. را تشکیل‌دادند. اگرچه این مفاهیم بیشتر مربوط به مذهب و اسلام بود تا معنویت در معنای عام، به هرحال، آغاز مسیری بود که ادامه‌یافت و به‌تدریج تحت عناوین گوناگونی همچون سینمای دینی، استعلایی، اندیشه و ماورا، گسترش‌یافته و درنهایت، دو دهه بعد به حضور سینمای معناگرا منتهی‌شد.

واژه معناگرا برای نخستین‌بار، اوائل سال۱۳۸۳ه.ش.[۹]، زمانی که تازه‌ترین خبرها درمورد بیست و سومین جشنواره سینمایی فجر منتشرمی‌شد، به‌گوش رسید. آشکار است که چند وقتی هم بطور سربسته در میزگردها و نشست‌ها بر سر این موضوع صحبت‌ها شد و پس از موافقت سایرین، پا به عرصه وجود گذاشت و نه فقط آن روز، که امروز هم به‌مثابه واژگانی که فرهنگستان زبان به‌عنوان معادلی برای اصطلاحات جدید بیگانه پیشنهادمی‌دهد، هنوز اصطلاحی جدید و مبهم تلقی‌می‌شود. آنچنان‌که بسیاری از کارشناسان

Archive of SID

www.SID.ir

آن را نقدکرده و به دلایل مختلف ی آن را نپذیرفته‌اند. یکی از دلایل این است که چنین اصطلاحی بطور تلویحی سایر فیلم‌ها و گونه‌های سینمایی را بی‌معنا می‌شمارد.

ازدیگر سو، موافقان این دیدگاه معتقدند ازآنجا که هر فیلمی به‌نوعی دارای معناست، باید در حوزه سینمای معناگرا قرارگیرد. *بلخاری* در پاسخ به این انتقاد، خاطرنشان می‌کند که اثرِ دارای معنا با اثر معناگرا متفاوت است. به‌عبارت دیگر، مقصود از سینمای معناگرا، سینمای بامعنا نیست. چراکه در این‌صورت سایر حوزه‌ها بی‌معنا تلقی‌می‌شوند. در فیلم و هنر معناگرا، معنا مفهومی معادل حیات دارد و دقیقاً به این دلیل است که بایستی به‌وسیله یک ناظر، رؤیت یا ازسوی یک عالم، معلوم و مکشوف گردد. سیر معنوی در فرهنگ ما شرقیان به‌ویژه مسلمانان، سیری در مراتب معنا است. همچنین مفهوم حیات و جهانی هم که در آن زیست‌می‌شود از آن دریافت‌می‌شود. بدین معنا، هر چیزی که بتواند نگاه آدمی را ژرفتر، ادراک وی را در فهم حقایق لایه‌لایه جهان فربه‌تر سازد، مصداق مسلم معناست (بلخاری، ۴:۱۳۸۴).

بنابراین شاید معنویت‌گرا اصطلاح مناسب‌تر و گویاتری برای این گونه سینمایی باشد. سینمایی که می‌کوشد در ورای اعراض، جوهر را کشف‌کند و در آن سوی مظاهر و صفات، ذات هستی را بشناسد و ازاین‌رو «جامع تمام مواردی می‌تواند باشد که از قبل مطرح می‌شد؛ عناوین و اصطلاحاتی ازقبیل سینمای عرفانی، سینمای اندیشه، سینمای دینی، سینمای ماورا، سینمای شهودی، سینمای شاعرانه یا سینمای استعلایی که چنانچه جست‌وجوی معنا در هستی و گذر از ظاهر به باطن امور را مدنظر قراردهند، خود نیز در دایره سینمای معناگرا جای‌می‌گیرند.» (اسفندیاری،۱۳۸۴: ۳۹).

البته باید توجه‌داشت که سینمای معناگرا درعین حال که از شمول بیشتری نسبت‌به سایر عناوین برخوردار است و اجمالاً دربرگیرنده تمامی عناوینی است که بیان‌شد لیکن بطور کامل، مساوی و مترادف هرکدام از آنها نیست. برای نمونه سینمای دینی، هم می‌تواند معناگرا باشد و هم نباشد و برعکس سینمای معناگرا نیز همین‌طور است. آن‌گونه از سینمای دینی که تنها به تاریخ ظاهری ادیان و روایت ماجراهای تاریخی و اجتماعی دین می‌پردازد و بیشتر جنبه‌ای جامعه‌شناسانه و مردم‌شناسانه دارد، لزوماً سینمای معناگرا محسوب‌نمی‌شود چراکه سینمای دینی وقتی معناگراست که به معنا و ذات و جوهر دین توجه‌کند و عزمش معطوف به باطن احکام دینی باشد. از این رو سینمای دینی که تنها به ظاهر احکام و تاریخ دین و شخصیت‌های دینی می‌پردازد و از توجه‌کردن به عمق و معنای آن پرهیزمی‌کند و در جستجوی جوهر و ذات نگاه دینی و ماهیت باور دینی نیست، الزاماً معناگرا نیست! البته در تعریف سینمای دینی نیز نباید به ظاهر دینی بسنده‌کرد. ازاین‌رو فیلمی که در آن نماز بخوانند و به زیارت بروند، روزه بگیرند، صدقه بدهند و ازاین قبیل فرایض دینی را انجام‌دهند، صرفاً فیلم دینی تلقی‌نمی‌شود. به دیگر بیان «هنر دینی به هیچ وجه به‌معنای قشریگری و تظاهر ریاکارانه دینی نیست و این هنر لزوماً با واژگان دینی به‌وجود نمی‌آید. هنر دینی عدالت را در جامعه به‌صورت یک ارزش معرفی‌می‌کند؛ ولو شما هیچ اسمی از دین و هیچ آیه‌ای از قرآن و هیچ حدیثی درباب عدالت درخلال هنرتان نیاورید.» (خامنه‌ای، ۱۳۸۵: ۳۲).

در سوی مقابل، سینمای معناگرایی که به اسرار و رازهای عالم می‌پردازد و در جستجوی معرفتی فراتر از ظواهر اعمال بشر و واقعیت‌های روزمره است، ممکن است به معنی اخص دینی محسوب‌نشود. برای نمونه، سینمایی که به پیچیدگی‌های روانی بشر و به مقوله ذهن و عین و حتی به پدیده وسیع و جذاب عالم رؤیا می‌پردازد، حتما معناگراست لیکن معلوم نیست دینی باشد. به همین منوال سینمای معناگرا، نبایستی با سایر تقسیم‌بندی‌های مشابه آن مانند سینمای دینی، عرفانی، اندیشه، شاعرانه و استعلایی اشتباه‌شود. سینمای معناگرا حتی با سینمای ماورا نیز یکسان نیست. زیرا گرچه سینمای معناگرا به ماورا می‌پردازد اما زندگی عینی را فراموش‌نمی‌کند (زاهدی، ۳:۱۳۸۴). پس عنوان سینمای معناگرا دربرگیرنده آن وجوه از عناوین مشهور قبلی است که به شناخت باطن هستی ربط داشته‌باشد و اگر فقط در سطح سیرکند، دیگر در زمره سینمای معناگرا به‌شمار نمی‌رود.

بدیهی است که چنین تفسیری از گونه معناگرا، درحد نظریه‌پردازی‌ها و در سطح کتاب‌ها محدودمانده و به‌ندرت وارد روند فیلم‌سازی شده‌است. شاهد این مدعا، انبوه فیلم‌هایی است که به‌عنوان سینمای معناگرا در ایران ارائه‌گردیده لیکن همواره با مفهوم دین و معجزات مذهبی پیوندی ناگسستنی داشته‌است. به‌عبارت دیگر، فیلم‌های معناگرا در ایران برخلاف تعاریف ارائه‌شده چندان جامع نبوده و در موضوع، ساختار و استفاده از عناصر آشنا، بسیار به سینمای دینی نزدیکند و مرز مشخصی میان این دو گونه سینمایی وجودندارد. اگرچه به‌گفته کارشناسان سینمای دینی قصددارد تا موهبت‌ها، اثرات مثبت و دستورات دینی را به مخاطب یادآوری‌کند و درمقابلِ سینمای معناگرا رو به‌سوی معنویت در معنای عام در قالب وجود یک نیروی خالق و برتر و ماورایی دارد، بااین همه در ایران، به‌ندرت فیلم معناگرایی را می‌توان‌یافت

Archive of SID

www.SID.ir

که در آن از آموزه‌های اسلامی سخنی به‌میان نیامده‌باشد یا بدون بهره‌گیری از نمادهای اسلامی به حضور نیرویی ماورایی در هستی اشاره‌نماید. براین اساس، فیلم معناگرا در ایران به‌عبارت ساده فیلمی است که مخاطب را به یاد خدا و قرآن بیندازد و به موهبت‌هایش امیدوارسازد.

باتوجه به این تعریف و مجال اندک بحث در این نوشتار، لازم به یادآوری است که آنچه در این پژوهش به‌عنوان سینمای معناگرا در ایران از آن یادمی‌شود، مشخصاً بخشی از آثار سینمایی است که بیشتر در اواخر دهه ۷۰ و اوایل دهه ۸۰ ه.ش.، با پشتیبانی بنیاد سینمایی فارابی و مطابق با تعریف این بنیاد، ساخته‌شده و به‌تدریج سینمای معناگرا را به‌عنوان یک گونه سینمایی شکل داده‌است[۱۰]. از آن میان می‌توان به آثاری چون "تولد یک پروانه" (۱۳۷۶)، "رنگ خدا" (۱۳۷۷)، "اینجا چراغی روشن است"(۱۳۸۱)، "قدمگاه" (۱۳۸۲)، "یک‌تکه نان"(۱۳۸۳)، و "وقتی همه خواب بودند" (۱۳۸۴) اشاره‌نمود.

آثاری که با طی مسیری متفاوت نسبت‌به آثار تولیدشده در دهه ۶۰ ه.ش. معروف به سینمای عرفانی[۱۱]، موجب شکل‌گیری جریانی جدید بانام سینمای معناگرا شدند. اگرچه این آثار از اصول تدوین‌شده‌ای پیروی‌نمی‌کردند اما رفته‌رفته، ویژگی‌های مشترکی میان آنان شکل‌گرفت که ایجاد یک گونه سینمایی متفاوت را ممکن‌می‌ساخت. برای نمونه لوکیشن‌های ساده روستایی، شاعرانگی تصاویر و استفاده از نابازیگران برای افزایش خلوص و ناب‌بودن فضا، به‌تدریج به یکی از عناصر اصلی این فیلم‌ها تبدیل‌شد. به‌علاوه، دیالوگ‌های به‌غایت نمادین که بیشتر به جملاتی قصار شباهت‌دارد تا حرف‌های روزمره، از زبان قهرمان ساده‌دل و پاک‌طینت روستایی‌ای که بسیار یادآور شخصیت شبان داستان موسی و شبان مولاناست، از عناصر آشنای دیگری است که در بیشتر فیلم‌های معناگرا دیده‌می‌شود.

ازسوی دیگر، سازندگان این آثار که معتقد بودند «انتخاب پدیده‌های طبیعی اگر توأم با نگاهی نمادیاب صورت‌بگیرد، زمینه را برای ورود در عرصه بیان رمزی یا نمادین فراهم‌می‌آورد.» (حسینی، ۱۳۷۸: ۲۰۱)، بیشتر به‌سوی دوری از تکنیک‌های پیشرفته سینمایی حرکت‌کرده و کوشیدند تاحد امکان با نمایش طبیعت و فطرت دست‌نخورده، به شیوه‌ای ناب و بی‌واسطه با مخاطب روبرو شوند. آنان همواره در جستجوی روش‌هایی بوده‌اند که بیش از آنکه به سرگرمی و لذت مخاطب بپردازد، بر وی تأثیرگذاشته و وجود خدا را به‌عنوان معنای هستی به او یادآوری‌کند. تصاویر زیبای برگرفته از طبیعت روستایی و دلنشین که در بیشتر این آثار تکرارمی‌شود، چهره ناشناخته نابازیگران و نوع فیلم‌برداری آنها، همه عواملی هستند که به تماشاگر یادآوری‌می‌کنند که بجای تماشای فیلم، درحال تماشای یک حقیقت است.

عواملی که آشکارا در شش فیلمی که پیش‌تر به‌عنوان مصادیق این گونه سینمایی شمرده‌شده، وجودداشته و به‌سادگی قابل بازیابی است. تولد یک پروانه، روایتی اپیزودیک[۱۲] از مفاهیمی چون مرگ، شفا و یقین قلبی است که توسط قهرمانان روستایی و ساده‌دل که از صفای باطن برخوردارند، در عالم واقعِ یک روستا اما فضایی رمزآلود اتفاق‌می‌افتد. روستایی در دل کوه و خانه‌هایی که چون اساطیر سنگی دربرابر بیننده قد برافراشته‌اند، بسیار مشابه لوکیشنی[۱۳] است که در یک‌تکه نان نیز از آن استفاده شده‌است. تنها تفاوت این است که این‌بار قهرمان ساده‌دل، در قالب سربازی جوان و رها از تعلقات ظاهرمی‌شود که مفاهیم را به‌صورت شهودی دریافت‌می‌کند. حضور نمادهای دینی و معنوی نیز این‌بار علاوه‌بر امامزاده روستا، در وجود زنی بیسواد ظهورمی‌یابد که یک‌شبه قرآن را ازبرکرده و بیماری را شفا داده‌است.

استفاده از لوکیشن روستایی و امامزاده به‌عنوان نقاط عطف و چالش‌برانگیز فیلم، در چهار فیلم دیگر؛ قدمگاه، اینجا چراغی روشن است، وقتی همه خواب بودند و رنگ خدا هم وجوددارد. به‌علاوه قهرمان ساده‌دل و پاک‌طینت نیز که به‌تدریج به یک تیپ نمایشی بدل‌شده، در هر فیلم به‌نوعی ظاهرمی‌شود. در قدمگاه در قالب جوانی به‌غایت صبور و پاک که ازسوی جامعه مورد بی‌مهری قرارگرفته اما با اولیای الهی ارتباطی خاص دارد و درنهایت همین ارتباط خاص، برایش راهگشا می‌شود. در اینجا چراغی روشن است، در هیأت نوجوانی معلول اما پاک نمودارمی‌شود که در غیبت عمویش تولیت امامزاده را دردست می‌گیرد. در رنگ خدا در قالب کودک نابینایی که با ماورا ارتباطی خاص داشته و معنای هستی را بی‌واسطه درک‌می‌کند و در وقتی همه خواب بودند به‌شکل جوانی پاک که عقب‌مانده ذهنی است و ازسوی دیگران دیوانه خوانده‌می‌شود، درمی‌آید.

قهرمانانی ازاین دست که در سایر فیلم‌های معناگرا نیز حضور دارند، چنان پاک و معصوم و دست‌نیافتنی‌اند که امکان همذات‌پنداری را از مخاطب می‌گیرند و ذات سینما یعنی تأثیر بر مخاطب را ازدست‌داده و یادآوری به مخاطب را جایگزین آن می‌کنند. این قهرمانان که یا از ابتدا قدیس‌اند یا بر اثر حادثه‌ای متحول‌شده و یک قدیس می‌شوند، به‌شدت با انسان‌های واقعی درتضادند. شخصیت آنان که بیشتر به یک تیپ شبیه است، فاقد کوچک‌ترین جذابیت و عنصر طبیعی و ملموسی است که بتواند مخاطب را با خود همراه‌کند.

Archive of SID

www.SID.ir

شاید به همین دلیل بود که سینمای معناگرا، باوجود استقبال و پذیرش مخاطبان در آغاز کار، کم‌کم به ورطه تکرار افتاد. معجزات و موهبت‌های الهی به کلیشه‌ای بدل‌شد و جذبه سادگی و صفای باطن آنها ازدست‌رفت. براین اساس، آثار معناگرا در نیمه دوم دهه ۱۳۸۰ ه.ش. به‌تدریج به سمت قصه‌گویی حرکت‌کرد و تلاش‌شد تا معنویت را در پس‌زمینهٔ قصه‌ای پررنگ و هیجان‌انگیز به‌تصویر بکشند. فیلم‌هایی همچون "خانه‌ای روی آب"[۱۴] و "خیلی دور، خیلی نزدیک"[۱۵] ازاین دست آثارند که با رویکرد توجه‌به مخاطب عام، بجای قهرمانان قدیس، انسان‌های واقعی در آنها به‌تصویر درآمده و حس حضور خدا از خلال وقایع روزمره زندگی جایگزین نمایش معجزات و موهبت‌های عجیب شده‌است. آثاری که در آنها سعی‌شده تنها جود خدا ازطریق وقایع ملموس و عادی زندگی برای مخاطب اثبات‌گردیده و از این راه، ترس و ناامیدی را از وی بگیرند.

وجوه اشتراک و افتراق

همان‌گونه که پیش‌تر بیان‌شد، سینمای اشراقی آنچنان بر شخصیت فیلم‌ساز و تزکیه نفس او متکی است که به‌لحاظ ساختاری و تکنیکی نمی‌توان مشخصه ویژه‌ای برای آن برشمرد. چراکه هر آنچه بر قلب تزکیه‌یافته و متعالی فیلم‌ساز نازل‌شود فارغ از هر ویژگی و قاعده‌ای، مصداق اثری اشراقی است. بااین‌همه، چنانچه تعاریف مطرح‌شده ملاک قرار داده‌شود و مستند روایت فتح به‌عنوان مصداق این سینما درنظر گرفته‌شود، می‌توان مواردی را از این مستند به‌عنوان ویژگی‌های سینمای اشراقی استخراج‌کرد و آنها را در تطبیق با مؤلفه‌های سینمای معناگرا قرارداد.

براین اساس و باتوجه‌به تعاریف و مصادیق ارائه‌شده، می‌توان‌گفت که در هر دو گونهٔ سینمایی مورد بحث، فیلم‌ساز سعی‌دارد جهانی انتزاعی و غیرواقعی را به‌تصویر بکشد که یکسر خیر و زیبایی است. به همین دلیل بیشتر مواقع، تصوری از زشتی‌ها و نیروی شر به‌میان نمی‌آید و تنها زیبایی‌ها و نیروی خیر الهی است که نشان داده‌می‌شود. آن‌گونه که نمایش مختصر شر و بدی در مصادیق سینمای معناگرا تنها برای فراهم‌ساختن زمینه‌ای است که می‌بایست به تحول قهرمان منجرشود. بطوری که تمامی شر و بدی‌ها درنهایت یا به سادگی ازبین‌رفته یا خیر می‌شوند. ازسوی دیگر در سینمای اشراقی نیز، شر نه به‌عنوان نیرویی موجود و مستقل بلکه به‌مثابه جام بلای معشوق به‌تصویر درمی‌آید. چنانکه در مستندهای روایت فتح که به‌دست عده‌ای تصویربردار ازجان‌گذشته ساخته‌می‌شد، خدا در جایگاه معشوق، جنگ به‌عنوان جام بلای معشوق و رزمندگان به هیأت عاشقانی درآمده‌اند که برای وصل و رسیدن به معشوق، سر از پا نمی‌شناسند.

شباهت دیگری که در این گونهٔ سینمایی دیده‌می‌شود؛ مسأله ارتباط با مخاطب است. فیلم‌ساز در هر دو گونهٔ مورد بحث سعی‌دارد اثرش را به‌گونه‌ای بیافریند که درنهایت وجود خدا را به مخاطب گوشزدکند. به‌عبارت ساده‌تر، فیلم‌ساز وظیفه خود می‌داند تا ازطریق اثرش، مخاطب را با ایمان‌تر کند. این مسأله در سینمای اشراقی با رویکردی عرفانی و در سینمای معناگرا با دیدگاهی مذهبی قابل مشاهده است. چنانکه در مستندهای روایت فتح، رزمندگان به‌عنوان عارفانی تصویرمی‌شوند که حق را دیده و برای وصال او کوشیده‌اند. در مصادیق سینمای معناگرا نیز وجود حقیقتی ماورایی در قالب خدا، بیشتر از راه معجزه و شفا، به مخاطب یادآوری‌می‌شود. براین اساس، شاید بتوان‌گفت که سینمای اشراقی رو به‌سوی مخاطب خاصی دارد که پس از فهم شریعت دین، در عرصه طریقت پا گذاشته‌است. ازاین‌رو، نگاه عارفانه و نمایش خدا در جایگاه معشوق برایش قابل درک است. درمقابل، سینمای معناگرا با هدف مشترکِ تذکر به مخاطب، راهی متفاوت را درپیش می‌گیرد و با به‌کارگیری نمادهای آشنای دینی همچون امامزاده، توسل و درنهایت معجزه تفسیری ساده از مفهوم خدا را ارائه‌می‌دهد که برای عامهٔ مخاطبان قابل فهم باشد.

افزون‌بر شباهت‌های محتوایی، برخی مؤلفه‌های فرمی مشترک نیز در این دو گونه سینمایی قابل شناسایی است. بهره‌گیری از عناصر نمادین آشنا در قالب نور، آب، طبیعت دست‌نخورده، عبادت و نیایش، اسامی و بقعه امامان و امامزادگان ازاین دست مؤلفه‌هاست که درکنار تکنیک ساده سینمایی و دوری از جلوه‌های ویژه می‌کوشد تا فیلم را برای مخاطب، واقعی و حقیقی جلوه‌دهد. به امید اینکه مخاطب تذکرات فیلم را باورکرده و با قهرمان ساده‌دل و پاک‌طینت آن همذات پنداری کند.

امیدی که اگرچه در ابتدای ظهور این گونه‌های سینمایی تاحدی قابل دستیابی بود لیکن کم‌کم به ورطه تکرار افتاد و رنگ‌باخت. شاید به همین دلیل بود که تولید سینمای اشراقی در قالب مجموعه روایت فتح، باوجود تلاش برای ارائهٔ تصویری عرفانی از جنگ تحمیلی، بیشتر رنگ و بوی ایدئولوژیک به‌خود گرفت و در آثار بعدی نیز ادامه‌نیافت. ازسوی دیگر، سینمای معناگرا هم در تولیدات بعدی خود مسیر جدیدی را پیش‌گرفت که بیشتر به‌سمت قصه‌گویی متمایل بود. برای نمونه می‌توان از آثاری که در آنها تلاش‌می‌شد با استفاده از قواعد رایج سینمایی، قصه‌ای باورپذیرتر و پررنگ‌تر را در فضایی کاملاً واقعی روایت‌کرده و معنا را در پس‌زمینه آنها جای‌داد، یادکرد.

Archive of SID

www.SID.ir

نتیجه‌گیری

با رخداد جنگ تحمیلی، تحولی در سرزمین ایران اتفاق‌افتاد که بر پدیده‌های دو دهه اخیر در تمامی عرصه‌ها تأثیرگذاشت. یکی از این تأثیرات، شکل‌گیری تعریف جدیدی از مفهوم معنویت به‌عنوان مقوله‌ای جذاب، حیاتی و مستقل بود که به‌تدریج در تولیدات سینمای ایران راه‌یافته و مورد تأکید برخی از فیلم‌سازان قرارگرفت. مفهومی که نخست با رویکردی عرفانی و شاعرانه وارد عرصه نظریه‌پردازی شد و با تولید مجموعه‌هایی مانند مستند روایت فتح سعی‌داشت یک گونه سینمایی جدید را باعنوان سینمای اشراقی تولید و معرفی‌کند. در تولید این‌گونه مجموعه‌ها توجه اصلی جدای از همه مؤلفه‌های سینمایی، متمرکز بر نفس فیلم‌ساز و تزکیه روحی و معنوی او بود و ازاین‌رو، آثاری را دربرمی‌گرفت که فیلم‌سازان عارف‌مسلک آنها را می‌ساختند. ازدیگر سو، سینمای معناگرا نیز با رویکردی دینی و بهره‌گیری از نمادهای مذهبی عام و آشنا، درپی تولید آثاری بود که معنویت را در معنایی ساده و ملموس برای مخاطب تصویرکرده و از این رهگذر، وجود خدا را به او اثبات و گوشزدکنند.

ازآنجا که این هر دو گونه سینمایی، دیدگاهی مثبت و خیرخواهانه را نسبت‌به جهان درپیش گرفته و تذکر وجود خدا را برای مخاطب به‌عنوان هدف خویش قراردادهاند، در برخی از ویژگی‌های فرمی و محتوایی با یکدیگر مشابهند. اما تفاوت اصلی که از اختلاف دو دیدگاه عرفانی و دینی سرچشمه می‌گیرد، این است که سینمای اشراقی با ارائه تفسیری شاعرانه و غیرتکنیکی از سینما، درحد بحث‌های نظری باقی‌ماند و در تولید آثار سینمایی توفیق چندانی نیافت. درمقابل، سینمای معناگرا که رویکرد دینی را به‌عنوان رویکردی ملموس‌تر و عام‌تر با مؤلفه‌هایی عینی‌تر درپیش گرفت، باوجود آنکه نتوانست مطابق تعاریف و نظرات اولیه ارائه‌شود و مرز مشخصی را با سایر گونه‌های مشابه مانند سینمای دینی، اخلاقی، ماورا و استعلایی حفظ‌کند سرانجام در تولیدات سینمایی ادامه‌یافت، به‌تدریج رشدکرد و در دوره‌های بعدی به تولید آثاری متفاوت انجامید.

پی‌نوشت

۱- منظور بخشی از آثار تولیدشده با رویکرد معناگراست که اواخر دهه ۷۰ و اوائل دهه ۸۰ ه.ش. تولیدشده و از ویژگی‌های مشترک سبکی برخوردار است.

۲- فیلمی از مجتبی راعی، ساخته‌شده در سال ۱۳۷۶.

۳- فیلمی از مجید مجیدی، ساخته‌شده در سال ۱۳۷۷.

۴- فیلمی از رضا میرکریمی، ساخته‌شده در سال ۱۳۸۱.

۵- فیلمی از محمدمهدی عسگرپور، ساخته‌شده در سال ۱۳۸۲.

۶- فیلمی از کمال تبریزی، ساخته‌شده در سال ۱۳۸۳.

۷- فیلمی از فریدون حسن‌پور، ساخته‌شده در سال ۱۳۸۴.

۸- از دیدگاه تفکر کنونی، معمولاً واقعیت را به‌معنای حقیقتی که برای انسان وقوع پیداکرده و در آن انسان لحاظ‌شده به‌کارمی‌برند اما لفظ حقیقت، قدری فراتر از این معناست. بدین معنا که وجود انسان در آن لحاظ نشده‌است. واقعیت ازنظر عالم دین، همین زندگی عادی مردم یا همان که تعبیر به فطرت اول برایش صادق است، نیست. واقعیت از این نظر تجلی حق است در مرایی زمان و مکان، نسبت‌به انسان.

۹- بطور دقیق‌تر در مردادماه۱۳۸۳، نشریه سینمایی فیلم‌نگار، گفت و گویی با *اسفندیاری* انجام‌داد که باعنوان "معطوف به عالم غیب" در شماره بیست و سوم این نشریه به‌چاپ‌رسید. در همین گفت و گو، اسفندیاری از سینمای معناگرا سخن‌گفت و اصطلاح مزبور را در تقابل با سینمای معنوی به‌کاربرد.

۱۰- منظور آثاری است که در زمان مذکور پیش از شکل‌گیری سینمای معناگرا به‌شکل رسمی، بیشتر با لوکیشن‌های روستایی، استفاده از نابازیگران و درون‌مایه‌های مذهبی تولیدشدند و به‌نوعی از پیشگامان این عرصه به‌شمارمی‌روند.

۱۱- منظور آثاری است که تحت تأثیر شرایط اجتماعی—سیاسی پس از انقلاب و در دوران دفاع مقدس تولیدشده‌اند و بعضاً الگوگرفته از فیلم‌های معناگرایانه اروپای شرقی بودند. بیشتر این آثار که با حمایت دولتی تولیدمی‌شد یا متعلق به سینمای جنگ و دفاع مقدس بود که توسط کارگردانان رزمنده ساخته‌می‌شد یا برگرفته از اصول عرفان اسلامی و تفقدهای مذهبی بود که با تلاش کارگردانی چون مهرجویی و مخلباف و ادعای سینمای عرفانی تولیدمی‌شد. این آثار که اغلب تکیه بر متافیزیکی نامعلوم

Archive of SID

www.SID.ir

و ناشناخته و سردرگم داشت، مبدأ و مأخذ آن روشن نبود. به‌زعم شهید آوینی بجای ساختن اندیشه به اعتقاد می‌آویخت و ازهمین رو، در همان سال‌ها هم آن‌طرف ناسازش پیدابود.

۱۲- نوعی ساختار چند بخشی است که هرکدام از بخش‌ها به‌تنهایی نیز قابلیت اجرای نمایشی دارند. در ساختار اپیزودیک بن اندیشه و موضوع کلی اپیزودها باعث کنارهم قرارگرفتن آنها می‌شود.

۱۳- لوکیشن، مکان و محلی است که فیلم‌برداری در آن انجام می‌گیرد.

۱۴- فیلمی از بهمن فرمان‌آرا، ساخته‌شده در سال ۱۳۸۰.

۱۵- فیلمی از رضا میرکریمی، ساخته‌شده در سال ۱۳۸۳.

منابع و مآخذ

- آوینی، سیدمرتضی (۱۳۶۸). اخلاق و سینما، **سوره**، دوره اول، (۱۱)، ۶۰-۵۸.
- _____ (۱۳۷۰). **آینه جادو**، ج ۱، تهران: برگ.
- _____ (۱۳۷۲). حکمت سینما، **فصلنامه فارابی**، دوره پنجم، (۲)، ۱۹-۶.
- _____. تکنیک در سینما، **سوره اندیشه**، دوره اول، (۴۹)، ۲۹-۲۴.
- _____ (۱۳۷۳). **آینه جادو**، ج ۲، تهران: کانون فرهنگی، علمی و هنری ایثارگران.
- آروین، شکوفه. (منتشر نشده). *بررسی تطبیقی بازنمایی تصویر جنگ در فیلم و رمان دهۀ ۶۰*. رساله دکتری پژوهش هنر، تهران. دانشگاه الزهرا.
- ابوریان، محمدعلی (۱۳۷۲). **مبانی فلسفه اشراق از دیدگاه سهروردی**، ترجمۀ محمدعلی شیخ، تهران: دانشگاه شهید بهشتی.
- اسفندیاری، عبدالله (۱۳۸۴). سینمای معناگرا چیست، **نامه‌های معنوی؛ مجموعه مقالات درباره سینمای معناگرا**، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- _____. درآمدی بر سینمای معناگرا، **نامه‌های معنوی؛ مجموعه مقالات درباره سینمای معناگرا**، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- بلخاری، سیدحسن (۱۳۸۴). معنی و مفهوم معنا در هنر و سینمای معناگرا، **نامه‌های معنوی؛ مجموعه مقالات درباره سینمای معناگرا**، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- تاجدینی، علی (۱۳۷۳). **همسفر خورشید؛ یادنامه سالگرد شهادت سیدمرتضی آوینی**، به‌کوشش علی تاجدینی، تهران: مرکز فرهنگی نشر قبله.
- جانستون، رابرت (۱۳۸۳). **معنویت در فیلم**، ترجمه فتاح محمدی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- حسینی، سیدحسن (۱۳۷۸). **مشت در نمای درشت (معانی و بیان در ادبیات و سینما)**، چاپ سوم، تهران: سروش.
- خامنه‌ای، سیدعلی (۱۳۸۵). **هنر باید متعالی باشد**، تهران: مؤسسه پژوهشی- فرهنگی انقلاب اسلامی.
- ر. می، جان (۱۳۷۵). **تأملاتی در باب سینما و دین**، ترجمه محمد شهبا، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- زاهدی، تورج (۱۳۸۴). **نگاهی به سینمای معناگرای ایران**، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- سایمون، استفن (۱۳۸۳). **الهامات معنوی در سینما**، ترجمه شاپور عظیمی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- شایگان، داریوش (۱۳۷۱). **هانری کربن؛ آفاق تفکر معنوی در اسلام ایرانی**، ترجمه باقر پرهام، تهران: آگاه.
- شرایدر، پل (۱۳۷۵). **سبک استعلایی در سینما**، ترجمه محمد گذرآبادی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- علوی طباطبایی، ابوالحسن (۱۳۸۴). سینمای معناگرا و تبیین عالم هستی، **نامه‌های معنوی؛ مجموعه مقالات درباره سینمای معناگرا**، تهران: بنیاد سینمایی فارابی
- مددپور، محمد (۱۳۸۴). **سینمای اشراقی: سینمای دینی و هنر اشراقی شهید آوینی با نظری به عکاسی اشراقی**، تهران: سوره مهر.
- مهدوی‌فر، سیدحسن (۱۳۸۴). **رؤیای بهشت (نگاهی به فیلم‌های معناگرای جهان از ۱۹۷۰ تاکنون)**، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- میراحسان، میراحمد (۱۳۸۳). **پدیدار و معنا در سینمای ایران**، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

Archive of SID

www.SID.ir

- _____ (۱۳۸۴). معناهای ما و معناهای آنها، **نامه‌های معنوی؛ مجموعه مقالات درباره سینمای معناگرا**، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- _____. معناگرایی در سینمای ایران، **نامه‌های معنوی؛ مجموعه مقالات درباره سینمای معناگرا**، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- یثربی، چیستا (۱۳۸۴). ریخت‌شناسی تطبیقی سینمای دینی در شرق و غرب، **نامه‌های معنوی؛ مجموعه مقالات درباره سینمای معناگرا**، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

Archive of SID

www.SID.ir