پرونده

ظهور سینمای دینی ممکن است اما باید برای رسیدن به درک متفاوتی از سینما زمینه سازی کرد

گروز از دین

حسین معززی‌نیا

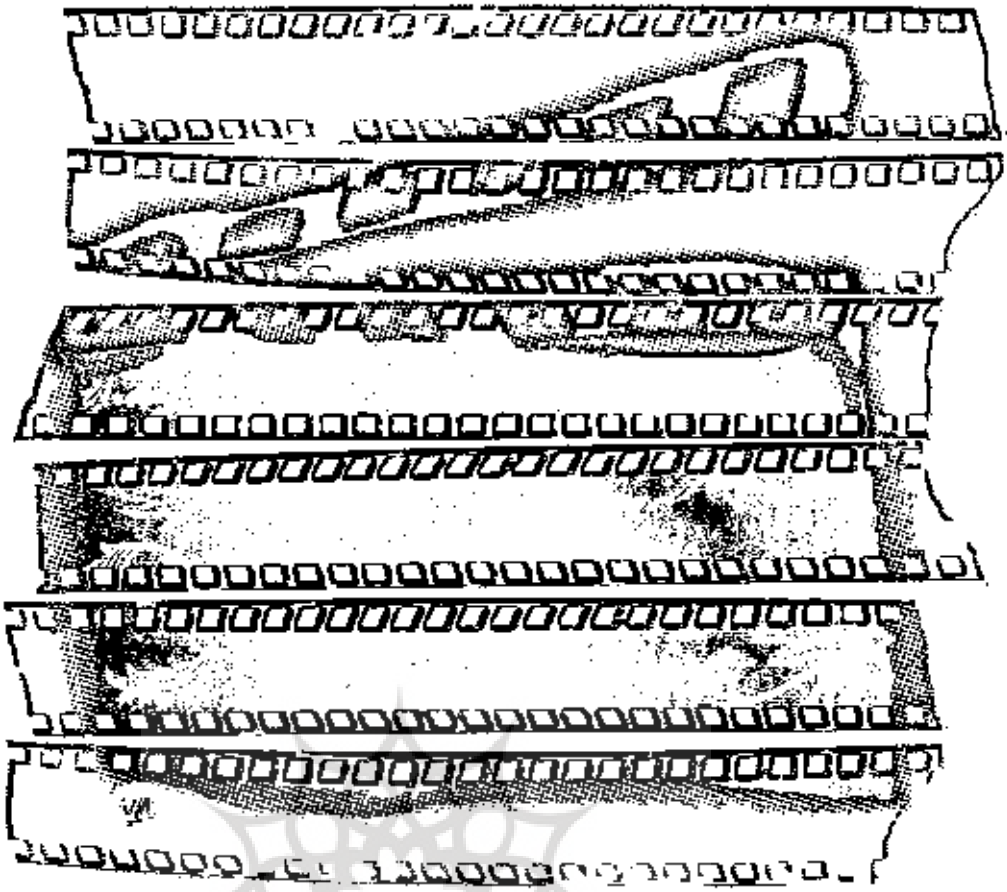
سینما پدیده‌ای ناهمگون، چندلایه و اساسا مدرن است و به عبارتی در جامعه مصرفی مدرن سر بر کشیده است تا مردم را جذب خود کند و آنها را سرگرم سازد. البته هنوز نمی‌توان به درستی لفظ صنعت، هنر، تجارت یا تکنولوژی را برای آن انتخاب کرد؛ چراکه هر لحظه با پیچیده‌تر شدن دنیای تکنولوژیک و صنعت‌مدار، مدرن (و پست‌مدرن)، سینما هم پرفرج‌تر و چندلایه‌تر می‌شود. در این مقاله، مولف با برشمردن نکات بالا، راه سینمای دینی را بر گذشتن از نگاه ساده، تک‌ساختی و یکسویه به سینما و همین‌طور وصول به درک لایه‌های متفاوت و متکثر سینما و ابزارهای بیانی آن می‌داند.

شاه، بدون شبهه در قبالی آوینی رابطه‌ای انقلاب اسلامی یکی از پیشگامان سینمای معناگرا با سینمای دینی در ایران معتقد است آوینی مقالات معناگرایانه سینما، جمیعه هنولی هنر و جمیعه عنوان تکنولوژی - فرهنگ است و همچنین و که‌های پیرامون ماهیت مذهبی را در تاریخ سینما چنین است نظریات بالا، تو در آرایش هر مجموعه گاهی با آنها به چالش گرفته که می‌توانند نمایی مفیدی از دیدگاه‌های ارائه‌دهنده آورد بازتاب یافته‌اند این مجموعه را ناشر مطالبی منتشر کرده است

وقتی در تاریخ مباحث تئوریک سینمای جهان به جست‌وجو می‌پردازیم و سعی می‌کنیم عقاید مطرح شده درباره تعاریفی از قبیل «سینمای دینی» را دسته‌بندی کنیم، به نوشته‌هایی برمی‌خوریم که در توصیف آثار و احوال سینماگرانی نوشته شده‌اند که موضوع آثارشان دین بوده است و کمتر به مکتوباتی برمی‌خوریم که دغدغه بررسی نسبت سینما و دین در معنای عمومی‌اش را داشته باشند؛ چرا که مطابق با اقتضائات عالم جدید، فرض اولیه آنها این است که سینما می‌تواند به حوزه‌های مضمونی متنوعی بپردازد که یکی از آنها هم دین است، پس همان‌طور که می‌شود آثار سینماگری را مورد مطالعه قرار داد که در طول دوران کاری‌اش به روایت داستان‌هایی درباره نسبت انسان و طبیعت علاقه نشان داده، به همین ترتیب می‌توان مجموعه فیلم‌های کسی را ارزیابی کرد که نسبت انسان با دین را موضوع کاوش قرار داده است و به همین دلیل کمتر پیش می‌آید که صرف روایت یک داستان مذهبی، باعث شود که یک فیلمساز در زمره سینماگرانی درآید که دغدغه دینی دارند و بعید است که مثلا سیسیل بی. دمیل را به دلیل ساختن فیلم «ده فرمان»، یک سینماگر دینی به حساب آورد؛ همین‌طور هنری کینگ را به خاطر فیلم «آهنگ برنادت» یا هنری کاستر را به خاطر فیلم «عرفه».

این نوع فیلم‌ها در رده فیلم‌های متعلق به ژانر تاریخی - مذهبی قرار می‌گیرند و سازندگان آنها ممکن است قبل از ساخت این فیلم‌ها یک دوره تمرین ساخته باشند و پس از این هم یک کمدی، فیلمسازان زیادی بوده‌اند که در ژانرهای گوناگون طبع‌آزمایی کرده‌اند و معمول نیست که اگر کسی در کارنامه سینمایی‌اش تجربه‌ای هم در ژانر تاریخی - مذهبی ثبت کرده، او را فیلمسازی با دغدغه‌های دینی معرفی کنند؛ هر چند که یکی از فیلم‌هایش درباره مشهورترین شخصیت‌ها و وقایع دینی باشد. اما در آن سو مشاهده می‌کنید که سینماگری همچون اینگمار برگمان را که تقریبا هیچ‌گاه فیلمی درباره عناصر و نشانه‌های مشخص دینی نساخته است، یک فیلمساز دینی به حساب می‌آورند، به این دلیل که در عمده آثارش در پی جست‌وجوی نسبت میان انسان و منبع آفرینش است و شخصیت‌هایش معمولا در سرگردانی بین کفر و ایمان به سر می‌برند؛ همچنین فیلمسازی مثل کارل تئودور درایر و حتی فیلمسازی مثل لوئیس بونوئل را که با پیروی از مرام سوررئالیست‌ها عموما از جنبه سلبی به موضوع مذهب پرداخته‌اند در بسیاری از آثارشان به ترویج اتحاد می‌پردازند. بنابراین می‌بینیم که در این نوع نگاه، با پیروی از همان قاعده هنر مدرن که پیش از این ذکر شد، فیلم‌سازی که دین و موضوعات حول‌وحوش آن را «موضوع» خود کرده است و تلاش می‌کند کلیشه‌های ذهنی‌اش را با موضوع از طریق آفرینش شخصیت‌های مختلف داستان و نوشتن گفت‌وگوهایی برای آنها تجسم بخشد، یک فیلمساز دینی به حساب می‌آید؛ حالا چه مجموعه آثارش در جهت ترویج دین شکل گرفته باشد و چه در نفی آن؛ چه در فیلم‌هایش با شخصیت‌ها و تمالیم یک دین مشخص سر و کار داشته باشد، چه نداشته باشد. فیلمسازانی را که صرفا به روایت اپیزودیک یک داستان مذهبی پرداخته‌اند در زمره سینماگران دینی قرار نمی‌دهند.

شرایط ورود سینما به کشور ما و توسعه یافتن آن تفاوت مهمی با همان تلقی رایج از کار کرد سینما در مغرب‌زمین نداشته و تا پیش از وقوع انقلاب اسلامی، دست‌اندرکاران



سینمای ایران هم در پی تحقق همان غایاتی بودند که در سینمای دنیا مرسوم بود. حداکثر اینکه سینمای ما به دلیل مواجهه‌اش با مخاطب ایرانی، خصوصیاتی بومی یافته بود که وجه تمایز آن با سینمای دیگر کشورها به حساب می‌آمد. شرایط عمومی این سینما به گونه‌ای پیش رفت که به ظهور پدیده فیلمفارسی و رواج ابتذال و بی‌اخلاقی در دهه ۵۰ انجامید و در نهایت، پیش از پیروزی انقلاب، در سال ۱۳۵۶ رسما ورشکسته شد. آنچه پس از انقلاب رخ داد، این بود که در شرایطی که هنوز در مشروع بودن یا نبودن وجود خود سینما و ادامه فعالیت سینماگران تردید وجود داشت، نظریه‌های رایج اولین سال‌های پس از انقلاب، ظاهرا تکلیف سینما را هم مشخص کرد: سینما یا باید «اسلامی» شود یا اصلا نباید باشد. این نظریه‌ای بود که در آن ایام درباره بیشتر دستاوردهای تمدن جدید اظهار می‌شد و کمتر کسی هم در درست بودن آن تردید می‌کرد؛ چرا که این مباحث در حکومت تازه تأسیس مطرح می‌شد که تلاش با قید اسلامی همراه شده بود؛ جمهوری اسلامی. به نظر می‌رسید همان‌طور که در ترکیب «جمهوری اسلامی» شیوه مدرن اداره حکومت در دنیای امروز با قید «اسلامی» همراه شده، دیگر دستاوردهای تمدن مدرن هم با ضمیمه شدن کلمه اسلامی به دنبالشان قابل استفاده خواهند شد و لازم نیست به کلی کنار گذاشته شوند. با همین تصور بود که در آن سال‌ها تعابیر فراوانی بر همین وزن ساخته شد؛ از اقتصاد اسلامی، فرهنگ اسلامی، بانکداری اسلامی و دانشگاه اسلامی گرفته تا هنر اسلامی و سینمای اسلامی.

نمی‌دانم کسانی که در آن سال‌ها چنین ترکیباتی را ساختند و به کار بردند، تا چه اندازه به ماهیت فلسفی عمل خویش آگاه بودند و آیا می‌دانستند که این عملشان در واقع نوعی مقابله با دستاوردهای تمدن غیردینی مسلط بر جهان است یا نه. اما هر چه بود، ادامه این روند به وضوح نشان می‌داد تفکری در ایران پس از انقلاب رواج یافته که مقبوضات اولیه دنیای مدرن را به رسمیت نمی‌شناسد و تأکید دارد که هیچ یک از دستاوردهای دنیای جدید را پیشاپیش نمی‌پذیرد، مگر آنکه با دین سازگاری داشته باشد. افزوده شدن‌های پی در پی قید «اسلامی» به کلماتی مثل اقتصاد، آموزش، علم و هنر، تأکیدی به حساب می‌آمد بر پا گرفتن حکومتی که می‌خواهد در دل دنیای مدرن، بار دیگر به تفکر سنتی رجوع کند و نسبت همه چیز را ابتدا با دین روشن کند و در همه امور، از سیاست حکومتی تا برنامه‌ریزی برای اوقات فراغت مردم، دین را دائر مدار قرار دهد. از اینجا بود که به تدریج نوشته‌هایی در تشریح «هنر اسلامی» و «هنر دینی» منتشر شد و علاوه بر تلاش‌های نظریه‌پردازان، در حوزه عمل هم مسؤولانی بر سر کار آمدند که وظیفه داشتند تلفیق هنر مدرن با تفکر اسلامی یا به عبارت دیگر، به خدمت درآوردن ابزارهای هنر مدرن در جهت بیان مفاهیم اسلامی را به منصه ظهور برسانند و تجسم ببخشند.

پدیدار شدن جریانی موسوم به «سینمای عرفانی» در اولین دهه شکل‌گیری سینمای نوین ایران، نتیجه مستقیم همین تلقی بود. متصدیان امر به این نتیجه رسیده بودند که جشنه شرعی دین شاید نشانه‌های مفهومی یا بصری چندانی برای عرضه در مدیوم سینما نداشته باشد و در سینمای جهان هم نمونه مشابهی برای تأثیرپذیری نیافته بودند؛ بنابراین با مرمشق قرار دادن فیلم‌های دشواز و تمادین سینماگران شوروی سابق همچون «آندری تارکوفسکی» و «سرگئی پاراجانف» که به واسطه سانسور شدید دولت‌های کمونیستی، به زبانی مبهم و رمزآلود خو گرفته بودند و همین طور تجویز استفاده از مفاهیم عرفانی، نوعی از سینما را رواج دادند که ظاهرا تنها گزینه ممکن برای دور شدن از جریان فیلمفارسی و دستیابی به سینمایی متناسب با انقلاب اسلامی به نظر می‌رسید.

در اینجا قصد نداریم به آسیب‌شناسی این جریان و همچنین آسیب‌شناسی دیگر تلقی‌های مشابهی که در سال‌های بعد و توسط مدیران بعدی سینمای ایران رواج داده شد، بپردازیم؛ چرا که بحث مفصلی است و مجالی گسترده می‌طلبد. آنچه به بحث ما ارتباط پیدا می‌کند، ادامه یافتن تلقی عجین کردن سینما با دین در نحوه مدیریت و نظریه‌پردازی سینمای پس از انقلاب است که حالا در این سال‌ها خودش را در قالب

پرویز شرایدان، کارگردان تهرانی‌الاصل، از معدود سینماگران ایرانی است که کوشیده است سینما را براساس ارزش‌های برخاسته از فرهنگ ایرانی، مفاهیم عمیق عرفانی و سینما جدا کند. فیلم چهارم او، رگ خواب (۱۳۷۴)، از خوشنام‌ترین فیلم‌هایی است که توانسته هنر و هنرمند را با دست و غلاف برای رویارویی با جبهه مسلح طالبی و سیاه، از سویی و خشونت طالبی گروه‌های هرج و مرج‌طلب از سوی دیگر قرار داده است. شرایدان در این فیلم توانسته نوعی سروش‌نگاه دینی در سینمای پرتقاضا سوب کرده

ما از ابتدای انقلاب، موجودیت سینما را در گروی این دانسته‌ایم که بتواند روزی به تمامی در خدمت دین درآید؛ در حالی که در سینمای جهان اساسا نسبت مستقیمی بین ماهیت سینما و دین وجود نداشته و ندارد

شاید بتوان پرتکرارترین و مضمون‌ترین پرسش در تاریخ یک رویداد فرهنگی گرفتن سینمای دینی در ایران یافت. پرسش‌های دمادم باید گروشرح ایرانی اویسینما مدد فرهنگ است. در مرور دکتر محمد دبیر در رساله «دین و سینما» با تکیه بر همین رویکرد تمدنی کرده‌اند تا ارتباط این دو گونه‌ای پدیدارشناسی استعلایی تصویر سینمایی را تجزیه و تحلیل کند. این کتاب را انتشارات سوره منتشر در ۱۳۸۲ روانه بازار نشر کرده است.

تعابیر جدیدی همچون «سینمای معناگرا» و «سینمای در جست‌وجوی حقیقت» نشان می‌دهد در طول نزدیک به ۱۰ دهه‌ای که از عمر سینمای جدید ایران گذشته، مدیران مختلفی با سلایق متنوع بر سر کار آمده‌اند اما وجه مشترک همه‌شان ابداع تعابیری بوده که با وجود تفاوت ظاهری‌شان با هم، کماکان ترویج‌کننده همان هدف اولیه‌اند: به خدمت درآوردن سینما برای بیان حقایق دینی. گمان می‌کنم همین اندازه توضیحات کافی است برای آنکه تفاوت تلقی ما از سینما و نحوه کارکرد آن را با آنچه در تاریخ سینمای غرب اتفاق افتاده است، متوجه شویم. روشن است که این نحوه از تقرب ما به سینما کاملا منحصربه‌فرد است. ما از ابتدای انقلاب، موجودیت سینما را در گروی این دانسته‌ایم که بتواند روزی به تمامی در خدمت دین درآید؛ در حالی که در سینمای جهان اساسا نسبت مستقیمی بین ماهیت سینما و دین وجود نداشته و ندارد؛ جایگاه دین همواره به عنوان یکی از موضوعاتی که می‌توانسته دستمایه کار یک سینماگر قرار گیرد، در نظر گرفته شده، نه بیشتر. در این مقایسه است که مشخص می‌شود حتی ترکیب «سینمای دینی» در نوشته‌ها و اقوال صاحب‌نظران غربی ارتباطی با کاربرد این تعبیر نزد ما ندارد.

گمان می‌کنم دلیل این نوع مواجهه ما با سینما و تلاش برای محقق کردن تعابیری از قبیل «سینمای دینی» به سابقه دیگری هم رجوع دارد؛ ما با مراجعه به حافظه تاریخی خود، نمونه‌هایی از هنرهای سنتی و بومی را به یاد می‌آوریم که به سادگی در خدمت بیان مفاهیم مورد علاقه‌مان درمی‌آمدند. ما هنرهایی مثل خوشنویسی، سفالگری، نگارگری، تذهیب و معماری را سراغ داریم که در دوران‌های پیش از پیدایش هنر مدرن، ظاهرا به راحتی در خدمت انتقال مفاهیمی که هنرمند مطلب می‌کرده است، قرار گرفته‌اند و برای مثال پدیده‌ای همچون معماری اسلامی نه تنها برای ما تعبیر غریب و نامأنوسی به نظر نمی‌رسد بلکه ده‌ها نمونه مشهور و درخشان آن را در کشور خودمان می‌بینیم و هنوز هم تحت تأثیر قرار می‌گیریم. یا در نمونه‌های ساده‌تر، به خدمت درآمدن هنر خوشنویسی برای انتقال مفاهیم دینی را کار دشواری نمی‌پنداریم؛ چرا که کل سازوکار اجرایی آن در پیش چشم ماست و فکر می‌کنیم کار پیچیده‌ای نیست که یک هنرمند خوشنویس تلاش کند آیه‌ای، حدیثی یا کلامی از بزرگان دین را به شیوه‌ای مؤثر عرضه کند؛ کافی است که بخواهد و دلش با موضوع باشد. این تصور چندان هم نادرست نیست و شاید بتوان گفت نسبت هنرهای سنتی با موضوعشان، در خیلی از موارد نسبت ظرف و مظروف است و آن هنرها می‌توانند در خدمت بیان هر مضمونی درآیند. با رجوع به این سابقه است که تصور می‌کنیم هنرهای دوران جدید هم می‌توانند چنین نسبتی با مضمون موردنظر ما برقرار کنند و معمولا می‌گوییم که اگر کسی فوت و فن این هنرها را بیاموزد، می‌تواند مضمون دینی را از طریق این «ابزار»ها منتقل کند. کمتر پیش می‌آید که از خودمان بپرسیم اگر چنین نسبتی بین فرم و محتوای هنری چون سینما برقرار است، پس چرا ما هنوز هم پس از نزدیک به ۳۰ سال از گذشت انقلاب اسلامی، موفق نشده‌ایم سینماگرانی تربیت کرده و فیلم‌هایی تولید کنیم که حداقل در نیمی از تولیدات سالانه‌مان مصداق سینمای دینی به حساب بیایند.

واقع آن است که دیگر وقتش رسیده است که بپذیریم سینما یک ابزار بیانی رام و مطیع نیست که در صورت تسلط بر قواعد بیانی‌اش، موفق شویم هر مفهومی را به واسطه آن منتقل کنیم. سینما پدیده پیچیده‌ای است با وجوهی متفاوت و گاه متناقض که قابلیت‌ها و خصوصیات آن را در طول بیش از ۱۰۰ سال تاریخ پرحادثه‌اش تثبیت کرده است. تلاش برای تغییر این قابلیت‌ها و استفاده از سینما برای برآورده کردن مقاصدی بسیار متفاوت با آنچه در تمام دوران‌ها مشاهده شده است، دشواری‌هایی دارد که ابتدا باید در نظر گرفته شود. ما باید در وهله اول دریابیم که با پدیده‌ای غیردینی مواجهیم که در طول تاریخ موجودیتش، بیش از هر چیز وظیفه سرگرم کردن مردم را بر عهده داشته و ساعات تفریح و استراحت آنها را به خود اختصاص داده است؛ نه لحظاتی را که برای تذکر و تنبه آمادگی داشته‌اند. از سوی دیگر با پدیده‌ای مواجهیم که به واسطه پیچیدگی کم‌سابقه و ساختار پیش‌بینی‌ناپذیر خود، سال‌هاست صاحب‌نظران را با این دشواری مواجه ساخته است که آن را رسانه بنامند یا هنر یا صنعت یا تکنولوژی یا محصولی غیرمتعارف‌تر از همه این نوع توصیفات. روزگاری بود که سینما را وسیله سرگرمی و تفریح مردم عامی و کم‌سواد فرض می‌کردند و تأکید می‌شد که تماشای فیلم در شان نخبگان جامعه نیست اما چند سال بعد در اواخر دوران سینمای صامت، نظریه‌پردازان مشهوری درصدد تأکید بر این نکته برآمدند که سینما هنر هفتم و جامع‌ترین دستاورد هنر جدید است که وزن و اعتباری به اندازه همه هنرهای سترگ و گران‌قدر دوران‌های گذشته دارد. با پدیده‌ای تا این حد پیچیده و چند لایه نمی‌توان به همان سادگی مواجه شد که منطق هنرهای سنتی‌مان ایجاب می‌کند. قدر مسلم این است که می‌توان از سینما برای طرح مؤثر مضامین دینی بهره برد. این امری ناممکن نیست اما برای هموار شدن این مسیر شاید باید تلاش متفاوتی را برای درک ماهیت سینما و قابلیت‌های بالقوه‌اش آغاز کرد.