از تصویرآفرینی قرآنی تا تصویرسازی سینمایی؛
پژوهشی در امکان رسانهٔ دینی

حوریه بزرگ[۱]، سیدمجید امامی[۲]

چکیده

با ظهور عصر غلبهٔ تصویر و بصر، سینما با قابلیت منحصر بـه فـرد تبـدیل واقعیـت عینـی به‌تصویر متحرک روز به روز گسترش یافته و مخاطبان زیادی را به‌سوی خـود جـذب کـرد. در این میـان، اقتضـائات و محـدودیت‌هـای فناورانـه تصـویر سـینمایی اندیشـمندان رسـانه‌ای و سینماگران مسلمان را با مسئله چگونگی رسانش پیام دینی از طریق ایـن قالـب مواجـه کـرده است. قرآن به‌منزلهٔ معجزه جاویدان پیامبر خاتم در تنزیل مکی و مدنی خویش، با تصویرآفرینیِ بدیعش، بسیاری از معانی مجرد و عقلی را به‌صورت نمادهایی محسوس برای انسان‌ها مجسـم کرده است؛ به‌گونه‌ای که در بخش زیادی از آیات قرآنی، گویی نه در برابر واژه‌ها بلکـه مقابـل تصاویری زنده و مجسم ایستاده‌ایم که با مخاطب خویش سخن می‌گویند. تأمل در هر یـک از تصاویر هنری قرآن و فهم منطق و سنت تصویرآفرینی یا همان تجلی زبانی حقیقت، بـی‌شـک برای سینماگر دینی ـ با غایت رسانش پیام دینی به مخاطبان ـ می‌تواند الهام‌بخش خلق آثاری بدیع باشد. نگارندگان در این مقاله، با مفروض گرفتن امکان انتقال پیام دینی از طریـق سـینما، می‌کوشند با مقایسه تصـویرآفرینـی قرآنـی و تصویرسـازی سـینمایی، گـامی بـرای آشـکارگی ظرفیت‌های ادبیات تصویری قرآن به‌منظور تحقق «سینمای دین‌محور» بردارند.

واژه‌های کلیدی

تصویر، تصویرآفرینی قرآنی، فلسفه سینما، زیبایی‌شناسی، دین

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۰۸/۰۸ تاریخ پذیرش: ۹۳/۰۶/۲۴

۱. دانشجوی ارشد تبلیغ و ارتباطات فرهنگی دانشگاه باقرالعلوم(ع) Email: bozorgi h14@gmail.com
۲. دانشجوی دکترای فرهنگ و ارتباطات دانشگاه امام صادق(ع) و همکار آموزشی گروه علوم اجتماعی دانشگاه باقرالعلوم(ع)
Email: emami.irdc@gmail.com

مقدمه

نخستین پیام هدایت به مخاطب انسانی، از جانب خالق حکیم به حضرت آدم(ع) نازل شد و هدایت همزاد خلقت بود و هست.[۱] ایزد متعال در طول اعصار، همواره با نزول وحی به پیامبران خویش، آدمی را در پیمودن مسیر دشوار زندگی‌اش در عالم ناسوت راهبر بوده است. تا آنکه در عصر خاتمیت، کتاب قرآن به‌عنوان معجزهٔ پیامبر آخرین و به‌مثابه آخرین وحی کتابی، حامل پیام الهی به تمام انسان‌های اعصار گوناگون معرفی شد. این ابدیت، جاودانگی و اعجاز کتاب‌الله، به‌خوبی نشان‌گر عظمت پیام دینی قرآن و ضرورت تأمل در شیوه‌های بیان مفاهیم دینی آن است.

چون فهم همگانی بشر اغلب در لایه محسوسات و امور مادی است، قرآن نیز در نزول خویش بسیاری از معانی مجرد و عقلی را به صورت نمادهایی محسوس برای انسان‌ها مجسم کرده است. قرآن با این اسلوب بدیع، معارف بلند و ژرف خود را در سطح فهم بشر تنزل بخشیده و با ترسیم دقیق حقایق در تصاویر و صحنه‌هایی زنده، معقول را محسوس، مخفی را آشکار و غایب را حاضر ساخته است (محمدقاسمی، ۱۳۸۷: ۸-۹). گویی در بخش زیادی از آیات قرآنی ما نه در برابر واژه‌ها بلکه در روبه‌روی تصاویری زنده و مجسم ایستاده‌ایم که با مخاطب خویش سخن می‌گویند و موجی از حرکت و نشاط را می‌آفرینند (محمدقاسمی،۱۳۸۷: ۱۸). اما معارف عمیق قرآن، با گذر اعصار، فاصله گرفتن آدمی از هدایتِ عصر خاتمیت و غیبت حجت حق به‌تدریج در عرصه عمومی جامعه بشری به محاق رفت. تا آنجا که با ظهور و سلطه بیش از پیش تفکر مدرن، انسان آخرالزمانی به بهای ظهوراندیشی و صورت‌پرستی خود را بی‌نیاز از وحی و غیب می‌داند؛ ریشه این اندیشه را البته می‌توان در تفکر افلاطونی (۴۲۸-۳۴۸ ق م) دانست.

چراکه با ظهور تفکر افلاطونی حقیقت که دائما انکشاف حاصل می‌کند و آدمی را تفضل بخشیده و به شهود و مشاهده می‌رساند به سطح «دید سوژه» تنزل یافت و تابع جهت نظرگاه آدمی شد (مددپور، ۱۳۷۵: ۴۴-۴۵). یعنی حقیقت به مرتبه‌ای که در منظر سوژه قرار بگیرد و ابژه به‌منزلهٔ متعلق سوژه تلقی شود، تنزل یافت (مددپور،۱۳۷۵: ۱۴۰). پس از دوران مسیحیت و با گسترش سوبژکتیویستیم و اصالت یافتن تجربهٔ حسی، دورانی جدید با ویژگی متفاوت ظهور یافت: عصر غلبه بصر و حس بصر بر بصیرت و مشاهدهٔ باطن. بدین ترتیب، در این عصر جدید، ظهور

---

۱. «ربنا الذی اعطی کل شی خلقه ثم هدی» سورهٔ طه آیه ۵۰.

فناوری سینما با ویژگی منحصربه‌فرد نمایش واقعیات عینی به صورت تصویر متحرک، امری بعید به نظر نمی‌رسد. برای انسان عصر مدرن، معرفت تنها از راه تجربهٔ حسی و دیدن حاصل می‌شود و هر امری دیدنی‌تر و ملموس‌تر باشد حقیقی‌تر است؛ پس در این میان، سینما می‌تواند ابزار مناسب برای انتقال معرفت باشد. در رسانش پیام دینی از طریق سینما، گام مهم و اساسی ادراک ماهیت فناوری سینمایی و از رهگذر آن توجه به بایسته‌ها، فرصت‌ها و چالش‌های پیش‌روی سینمای کنونی است. تقلیل‌گرایی، ایجاد آئین‌های جدید و ادراک متفاوت از قداست[۱]، حل مسئله و پارادوکس جذابیت[۲] و ظهور فرامحدودیت‌های فقهی در مواجهه مخاطبان و فیلمسازان با عالم سینمایی[۳] را می‌توان از جمله محدودیت‌های پیش‌روی سینما دانست. در نقطهٔ مقابل برخورداری از قدرت تزکیه بالا از طریق ارائه الگو، بردن مخاطب به فاز ناهوشیار، بهره‌مندی از زبان تمثیلی و نمادین و بالا بردن میزان پذیرش نقد از جانب مخاطب، بالا بردن بصیرت مخاطب در تشخیص حق از باطل و ظرفیت سینما به‌منظور معنا سازی و ایجاد بعد چهارم «حضور» از جملهٔ فرصت‌های ویژه سینما است. فرصت‌هایی که نباید ما را از هدف‌گذاری برای رسیدن به فناوری

---

۱. برای اطلاعات بیشتر در باب دو مولفه تقلیل‌گرایی و ایجاد آئین‌های جدید و ادراک متفاوت از قداست رجوع شود به مقاله «جذابیت درقاب تصویر سینمایی؛ پژوهشی در امکان سینمای دینی با تأکید بر حکمت اسلامی» از حوریه بزرگ و سیدمحمدحسین هاشمیان.

۲. از منظر شهید آوینی، در سینمای حاضر معیار جذابیت، گیشه است و بنیان جذابیت سینمایی بر ایجاد ابهام، ایجاز، تفنن، اعجاب و تلذذی است که رهایی از آن ممکن نیست. وی متذکر می‌شود: «جذابیت سینمایی نمی‌تواند نیازهای کودکانهٔ بزرگسالان را مورد اعتنا قرار ندهد؛ نمی‌تواند زیبایی‌های ظاهری را فراموش کند؛ نمی‌تواند از سهولت و سادگی پرهیز کند.» بر اساس اندیشه ایشان آنچه که مذموم است نه مطلق جذابیت، بلکه اصالت دادن به آن است. ازاین‌رو، اعتنا به نیازهای انسان برای ایجاد جاذبه نباید به ممانعت از سلوک مخاطب به سوی کمال وجودی‌اش منجر شود و عقل و اختیار مخاطب نباید محکوم جاذبیت‌های تکنیکی واقع شود (آوینی، ۱۳۸۲، ۱۸-۱). این نوع نگاه آوینی به جذابیت را می‌توان نوعی نگاه سلبی به این مقوله دانست، مقوله‌ای که راه رهایی از آن عدم اصالت دادن به آن است؛ اما اگر بخواهیم از جذابیت نه عنصری منفی بلکه به‌مثابهٔ مولفه‌ای مثبت برای نفوذ در دل و جان مخاطب و هدایت او بهره ببریم باید به چه عناصری اندیشید؟ به‌نظر می‌رسد جذابیت به‌منظور رشته پیوند میان فیلم و مخاطب یکی از چالش‌های اساسی در سینمای دینی است. برای مثال بهره‌گیری از عنصر جذابیت جنسی زنان ـ یکی از عناصر جذابیت پذیرفته شده درسینمای غرب ـ در طی سال‌های اخیر حتی در تولیدات سینمایی دینی مانند مجوعه تلویزیونی امام علی(ع) یا بخش‌های آغازین مجموعه تلویزیونی ولایت عشق به‌طور مشهود آشکار بود.

۳. به مدد فناوری سینمایی خصوصی‌ترین روابط در پرده سینما و در برابر چشمان همگان جان می‌گیرد، اما در این بازنمایی گویی گزاره‌های فقهی و اخلاقی معنایی دیگرگونه می‌گیرند. برای مثال مخاطبانی که در عرصهٔ واقعیت و زندگی روزمره هرگز حاضر نیستند حتی چند دقیقه‌ای به چهره زن یا مردی خیره شوند، در هنگام تماشای فیلم در زمانی ۴۰ تا ۵۰ دقیقه‌ای با چهره و اندام زنان و مردان بازیگر در از زوایای مختلف دوربین روبه‌رویند و هیچ‌گاه پس از تماشای فیلم احساس گناه نمی‌کنند. گویی مخاطبان با دنیایی روبه‌رویند که در آن دیگر محکوم به رعایت قاعده‌مندی‌های فقهی و اخلاقی نیستند و آزادانه عمل می‌کنند. مشابه همین امر در مورد بازیگران و نوع روابط آنان در نقش‌هایی که در فیلم مسئول اجرای آنانند نیز وجود دارد. آنان این نوع روابط و بروز احساسات را به واسطهٔ آنکه در برابر چشمان فناورانهٔ دوربین‌ها انجام می‌شود جایز می‌شمارند و هیچ احساس گناهی ندارند (شرف الدین، ۱۳۹۱). علاوه‌بر این حکم فقهی مسائلی مانند میزان گریم، نوع موسیقی، جایز بودن آرایش زنانه برای مردان و ... همچنان محل چالش آرا است.

سینمایی بومی و مطلوب غافل کند. بر همین اساس مقاله حاضر منکران «ذات‌گرای رسانه دینی» و «مخالفان ابزارگرای دین رسانه‌ای» را توأمان به گفت‌وگو فرا می‌خواند و مواضع آنها را به چالش می‌گیرد تا بنیادی‌ترین عنصر رسانه جمعی و هنرهای تجسمی که همان تصویر است را در گفتمان دینی بازخوانی نماید.

با گسترش صنعت سینما در سال‌های اخیر و ظهور جریان عمیق رسانه‌های دینی و با توجه به تأثیر شگرف زبان تصویر سینمایی بر بینش، گرایش و رفتار مخاطبانِ خویش، بسیاری به‌خصوص سینماگران دینی با موضوع جدید امکان و ضروت و چگونگی انتقال پیام دینی از طریق تصویر سینمایی مواجهند. «سینمای دین‌محور»[1] در پی رسانش پیام دینی به مخاطبان خویش است و بی‌شک در این میان تأمل در هر یک از تصاویر هنری قرآن می‌تواند برای خلق آثاری بدیع، الهام‌بخش هنرمندان متعهد باشد.

بیان مسئله: تصویر سینمایی و تصویر قرآنی

در مکتب اسلام، همه امور زندگی فردی، خانوادگی و اجتماعی، مشروعیت خود را از دین می‌گیرند، خداوند محور همه عالم است و هر چیزی در سایه خدا رنگ می‌گیرد؛ پر واضح است که در این میان سینما هم به‌منزلهٔ یک پدیده اجتماعی باید بر مبنای دین حرکت کند. تصویر (متحرک) یکی از ارکان اساسی سینماست و ازاین‌رو تأمل و شناخت در ویژگی‌های ذاتی تصویر سینمایی و شناخت آن می‌تواند تا حد زیادی راهنمای فیلم‌ساز در چگونگی تصویرسازی هدفمند و تأثیرگذار باشد؛ اما در این میان آنچه برای سینماگر دینی مهم است تصویرسازی مبتنی بر اندیشه دینی است. او باید به تصویرسازی‌ای بیندیشد که بتواند مخاطبش را به سمت رشد و فلاح رهنمون کند. به‌نظر نگارندگان تأمل در شیوهٔ تصویرآفرینی دینی قرآن می‌تواند عاملی مؤثر در راستای الهام‌دهی و جهت‌دهی به تصویرسازی سینمایی برای سینماگر دینی باشد. بنابراین در این مقاله، با مفروض گرفتن امکان انتقال پیام دینی از طریق سینما، تلاش شده به مقایسه تصویر آفرینی‌قرآنی و تصویرسازی سینمایی بپردازیم تا هم زمینه نقد فلسفه سینما از منظر حکمت اسلامی طرح شود و هم رکنی از ارکان سینما یعنی تصویرگری، مهیای جذب و تنقیح

---

۱. از منظر نگارندگان با توجه به بستر ظهور تکنولوژی سینمایی مبتنی بر فرهنگ فراغت از دین، نمی توان به راحتی از سینمای دینی سخن گفت بلکه تا پیش از تسخیر تام فناوری سینمایی، واژه «سینمای دین‌محور» به‌مثابه بستر ظهور سینمای دینی واژه صحیح‌تری است.

روش‌ها و مبانی دینی گردد. کارآمدی قرآن در بلاغت و صنایع متعدد زیبایی‌شناختی به‌خصوص تشبیه و تمثیل که اعجاز ادبی قرآن را شکل داده است مهم‌ترین کانون الهام‌گیری فرم در سینمای دینی است.[1] این در حالی است که عمدهٔ نگاه‌ها به سینمای دینی، چالش‌ها و فرصت‌های طرح سوژه و موضوعات مذهبی و شخصیت‌های الهی ـ به‌ویژه انبیاء ـ را هدف قرار داده‌است (دین دانکین در دانیل استوت، ۱۳۸۸: ۲۳۱–۲۴۷) و کمتر به بازسازی زیباشناسی پیام دینی ـ چه حجیت آن‌را بپذیریم و چه نه ـ در قالب جدیدی چون سینما و تلویزیون اندیشیده می‌شود.

روش پژوهش

با توجه به اینکه مقاله رویکردی میان رشته‌ای، غریب و بعیدالحال دارد، نیازمند نوعی شفاف‌سازی و بلکه آشنایی‌زدایی است. بنابراین، به‌منظور نیل به هدف مقاله و امکان مقایسه تصویرآفرینی قرآنی و تصویرسازی سینمایی، که مقدمه‌ای برای بازسازی ادبیات سینمایی مبتنی بر ادبیات قرآنی است، مبتنی بر روش گردآوری کتابخانه‌ای از روش توصیفی و تحلیلی استفاده شده است.

چارچوب مفهومی

تعریف لغوی و اصطلاحی

تصویر در فرهنگ لغت دهخدا به معنای صورت و شکل قرار دادن برای چیزی یا نقش کردن و رسم نمودن چیزی است (دهخدا، ۱۳۷۷، ج۵: ۶۷۷۶). بدل، کپی، عکس، هیئت، شکل، شمایل، برگردان و ... از جمله معانی است که در لغت‌نامه‌های انگلیسی برای واژهٔ تصویر[2] آمده است، واژه‌ای که امروزه در زبان عربی (منتقدان و بلاغیان معاصر) واژه‌های «صوره» و «تصویر» را برابر با آن پیشنهاد کرده‌اند (فتوحی، ۱۳۸۵: ۳۸ـ ۳۹)، به‌علاوه واژه تصویر در معنای اصطلاحی آن با تعاریف گوناگونی مواجه است و بر مفاهیم گسترده و متنوعی دلالت دارد تا آنجا که این واژه گاه در معانی متقابل و متناقض از «عکس ذهنی شی در حافظه» گرفته تا استعاره، تشبیه، نماد، حس‌آمیزی و تمثیل را در بر می‌گیرد (فتوحی، ۱۳۸۵: ۳۷). بنابراین در ساده‌ترین نگاه

---

۱. لازم به ذکر است پس از گذار دوران سینمای صامت و ظهور سینمای ناطق، صوت نیز یکی از ارکان سینما محسوب می‌شود؛ اما آنچه در این مقاله مدنظر نگارندگان است معنای لغوی تصویر و در سطحی عام و قابلیت‌های آن در بیان سینمایی است. نه معنای اصطلاحی که در حال حاضر به‌منزلهٔ سازمان تلویزیون فهم می‌شود.

2. Image

عکسی را که پس از شنیدن واژه‌ای ـ مثلاً واژه «انار» ـ در ذهن حاضر می‌شود تصویر شمرده‌اند و در پیچیده‌ترین ذهنیت، هر «امر خیالی» مرکب و چند بعدی را که از ترکیب امور متعدد و حتی اصوات و حالات متناقض حاصل می‌شود را تصویر نامیده‌اند (فتوحی،۱۳۸۵: ۴۲).

تصویر در آینهٔ فلسفه

افلاطون ـ فیلسوف دیدارانگار یونانی ـ عالم خارج را به دو نشئت متفاوت «جهان دیدار» و «جهان پدیدار» تقسیم کرده است. جهان اول شامل آن چیزی است که به «دیده» باطن آدمی می‌آید و هستی واقعی دارد. در مقابل، جهان پدیدار[1] در بردارنده رقایق ظلّی و آن چیزی است که به چشم ظاهر می‌آید و فقط نمایش دارد (مددپور، ۱۳۷۵: ۶). نفس برای شناختن و دیدن عالم دیدار باید صیرورت یابد و به آن عالم سفر کند و در این میان آنان که بتوانند به این عالم سفر کنند با بازگشت به عالم پندار قادر خواهند بود حقایق نفس‌الامری را که دیده‌اند به یاد آورند (همان: ۱۰).

برای دیدار می‌توان سه معنی قائل شد: ۱. عمل دیدن (فعل) ۲. آنچه چشم می‌بیند (مفعول) ۳. چشم (فاعل فعل). بنابراین تصویر را می‌توان یکی از سه ضلع مثلث دیدن ــ آنچه دیده می‌شود (تصویر) ـ و آنچه می‌بیند (چشم) دانست. از این منظر، مفهوم دیدن از معنای حسی آن فراتر می‌رود، چراکه اگر انسان فقط با حس می‌دید از حس کنده نمی‌شد و به ورای حس نمی‌رفت و درنتیجه زبان هم نداشت. صورت انسان و زبان او حکایت از امری غیر محسوس می‌کند.[2] دیدن در یک مرتبه خود دیدن است و در مرتبه‌ای دیگر دیدن معنی و صورت[3] (همان: ۳۰).

سیر از ابصار به بصیرت، مشاهده وجه الهی و دیداربینی هنری است که جز با سیر و سلوک عارفانه ممکن نخواهد بود. این وجه از صورت‌بینی به معنی اصیل لفظ همان تحقق هنر و هنرمندی است (همان: ۲۸-۲۹). در مرتبه ابصار آدمی مظهر را می‌بیند و در مرتبه بصیرت ظهور اسمی را که شیء مظهر آن است که نیل به آن مقتضی گذشت از مرتبهٔ ابصار ظاهر است. ابتدا باید ظاهر اشیاء برای آدمی عیان شود، چراکه با قرب به اشیاء است که گذشت از آن و ورود به وادی بصیرت ممکن خواهد شد (همان: ۸۴). معنی حقیقی دیدن، رسیدن به مقام هنرمندی اصیل است که همان تقرب به مقام انبیاء و اولیاء الهی است. چنانچه

1. Phenomenon

۲ . زبان متعلقش کلی است نه جزئی و بنابراین برای توضیح جزئیات حسی با اشاره آن را بیان می‌کنیم.

۳ . بنابر بحث اسماء پیدایی زبان امری ورای حس، حافظه، عقل و صورت کلی انتزاعی است.

پیامبر صلوات‌الله علیه نیز در شأن و مقام خود طالب دیدارند و می‌فرمایند: «ربّ ارنا الاشیاء کما هی»[۱] (همان: ۲). «هنر دیداربینی» عبارت است از آن هنری که آدمی در مرتبهٔ کمال خویش از عالم کثرت و پندار کَنده می‌شود و رو به عالم وحدت می‌کند تا به دیدار حقیقت نائل شود. هنرمند دیداربین، ملکوت اشیاء را می‌بیند و خلق برای او حجاب (دیدار) حق نمی‌شود (همان: ۳۷). این مقام، همان تلقی یونانیان (ما قبل افلاطون)، هندوان و همه فرهنگ‌های اساطیری دربارهٔ شاعران هنرمند بوده است. از منظر آنان شاعر با ورود به ماورای عالم محسوس، حقایق اشیاء را که دیدارهای نامحسوس‌اند، به گوش و چشم دل مشاهده می‌کند و پس از مشاهدهٔ این حقایق نفس‌الامری به عالم پندار بازمی‌گردد. با رجوع شاعر به عالم پندار، آنان‌که در خواب غفلت و نسیانند کلام شاعر را نمی‌پذیرند، مگر آنکه بیدار شوند و در دل تمنای گذشت از این عالم را داشته باشند (همان: ۴۱-۴۲). می‌توان گفت در دوران باستان، انسان در چشم خدایان دیده می‌شد، یعنی خود تصویر بود. در دوران بیزانس «انسان دیده می‌شد» و تماشاگر خود بود. به همین دلیل نیازی به ایجاد پنداری ژرفا در آثار هنری بصری نبود. اما از دوران رنسانس به بعد، جهان به‌تصویر تبدیل شده و انسان چونان تماشاگر، خود، سازنده پندار حضور مستقل در اشیاء گشته است (عمید، ۱۳۸۷: ۳۲). سوژه مدرن ،خودخواهی و خودبینی (انانیت و نفسانیت) را هدف و معنای زندگی قرار داد و تا اواخر قرن ۱۹ماموریت تمدن مدرن را به خود اختصاص داد (لیوتار:۱۳۸۰). فارغ از طرح شکست در این پروژه، نمی‌توان از حاکمیت نظری آن بر انسان مدرن که از آن به سوبژکتیویسم یاد می‌شود، چشم پوشید (باتومور،۱۳۷۵). درحالی‌که در اندیشهٔ ماقبل افلاطونی، تفکر قلبی و معرفت مربوط به احوال است، سوژه انسانی بر دانش نفسانیِ مستقل خود تکیه ندارد و صد هنر خویش را در برابر حق هیچ می‌داند؛ تفکر افلاطونی را باید آغاز سوبژکتیوتیه و خودبنیادی دانست، چراکه از منظر او حقیقت از آن وجود نیست که خود را به ما بازنمایاند بلکه حقیقت نحوهٔ ارتباط سوژه را نسبت به وجود متعین می‌سازد. این امر بدان معناست که حقیقت تحت سیطره «دید» بشر قرار می‌گیرد و به مطابقت میان معلوم، شیء و عقل محدود می‌شود. با این نوع نگاه، برای نخستین بار در تاریخ بشر، «وجود» و «موجود» به خطا یکی انگاشته می‌شود و افلاطون به موجودیت اشیاء انس پیدا می‌کند تا از حال حیرت شاعرانه در برابر

---

۱. «خدایا، اشیا (و امور) را آن‌چنان‌که هستند نشانم بده.» دعای منسوب به پیامبر اکرم(ص)، تفسیر کبیر فخررازی، ج ۶، ۲۶، و مرصادالعباد: ۳۰۹.

وجود موجود که راز است، رهایی یاب. (مددپور، ۱۳۷۵: ۴۴–۴۵). به‌این‌ترتیب، تنـزّل حقیقـت بـه مرتبه‌ای که در منظر سوژه قرار بگیرد و ابژه متعلق سوژه تلقی شود، انشقاق و شکافی بود که بـا تفکر یونانی آغاز شد. با بسط ابژکتیویسم و سوبژکتیویسیم در ادوار بعد ـ از طـرف افـرادی ماننـد دکارت، جان لاک، بارکلی، هیوم، کندیاک و... ـ حقیقت که در آغاز نوعی تجلی و انکشـاف بـود به حجاب متافیزیک کشیده شد و ناشناختنی به امر شناختنی منقلب شد، تا آنجا که این نوع نگاه در مرحله‌ای تفکر نظری مسیحی و اسلامی را نیز تحـت تـأثیر قـرار داد (مـددپور، ۱۳۷۵: ۱۴۰–۱۴۲). بر این اساس دوره جدید به دورهٔ غلبه بصر و حس بصر بر بصیرت و مشاهدهٔ باطن تبدیل می‌شود؛ اما آیا انسان آخرالزمانی می‌تواند بصر و تصویر سـینمایی را محملـی بـرای رسـیدن بـه بصیرت قرار دهد؟

یکی دیگر از محورهای بررسی فلسفی تصویر، لحاظ آن در مسـئله الهیـات تطبیقـی، خـدای دیدنی و نادیدنی وعرفی شدن یا سکولاریزم است، که در قرآن کریم هم بدان پرداخته شده است و طرح مبسوط آن مجالی دیگر می‌طلبد. لیکن باید توجه داشت که ذات الهـی در بیشـتر ادیـان، غیب‌الغیوب عالم است؛ اما به مراتب و بر اساس نسبت ظاهر و باطن و مراتب ایمان، ظهـورات و تجلیاتی از آن سر می‌زند. طلب رویت‌الله[1] از انبیاء، قهقرای ایمان و تسبیح او از تصویر مخلـوق و توصیف معیوب[2]، اعتلای ایمان دانسته شده است.

تصویرآفرینی در قرآن

در حوزهٔ علوم قرآنی، «سیدقطب» مفسر و متفکر مصری، پردازنده و سازنده اصـلی «نظریـه تصویر هنری در قرآن» است که مکتبی برای جستار ادبی در قرآن کریم، از آیات قرآنی کشـف و به جامعه قرآنی و ادبی با نام «مکتب جدید قرآن‌پژوهی» معرفـی کـرد. وی در کتـاب معـروفش «التصویر الفنی فی القرآن» (۱۹۴۵) توانست در بررسی تصویر هنری به طور عام و تصویر هنری در قرآن به طور خاص گوی سبقت را از سایر ناقـدان معاصـر عـرب برایـد (قاضـی‌زاده، ۱۳۸۹: ۱۳۶–۱۳۷). می‌توان گفت خاستگاه اغلب پژوهش‌های قرآنی متأثّر از غربیان و فلسفه پوزیتویسم بوده است. بنابراین، به زعم کثرت پژوهش‌های عربی پیرامون تصـویر، ناقـدان معاصـر عـرب در نظریه‌پردازی دربارهٔ تصویر، از پدیده‌هـای تصـویر هنـری در قـرآن کـریم، تشـخیص، تجسـیم،

---

۱. نساء/آیه ۱۵۳.

۲. انبیاء/آیه۲۲.صافات/آیه ۱۵۹ و... .

موسیقی و... غفلت کرده‌اند (قاضی‌زاده، ۱۳۸۹: ۱۳۴). بر مبنای نظریهٔ سیدقطب، قرآن معانی ذهنی را به مدد تصاویر محسوس و خیال‌انگیز خود می‌نمایاند؛ از حالات روحی انسان‌ها پرده برمی‌دارد، حوادث محسوس و صحنه‌های مورد مشاهده را نیز به همین ترتیب عمق بخشیده و طبیعت بشری را آشکارا مجسم می‌کند، این‌جا است که می‌بینیم معانی ذهنی به یک‌باره جان گرفته و حالات درونی به یک تابلو گویا تبدیل می‌شوند. تصویرآفرینی قرآنی به گونه‌ای است که منظرهٔ سمعی برای شنونده تبدیل به منظرهٔ بصری می‌شود و گویی شخصیت‌های جانداری بر روی صحنه در حال رفت‌وآمد و گفت‌وشنود هستند (محمدقاسمی، ۱۳۸۷: ۹). تصویر در قرآن به گونه‌ای است که مخاطب فراموش می‌کند این کلام است که خوانده می‌شود بلکه کلام به شکل منظره‌ای در نظر او جلوه می‌کند. به عبارتی «قرآن خود حیات است نه حکایت از حیات» (سیدقطب، بی‌تا، به نقل از سیدی، ۱۳۸۷: ۱۰۹). سیدقطب با ردّ انحصار ادبیات زبانی قرآنی به مباحث بلاغی، ادبیات تصویری و نمایشی این کتاب را موضوعی مهم‌تر و برجسته‌تر می‌داند. تا آنجا که وی معتقد است، سه چهارم آیات قرآن شامل تعابیر تصویری و نمایشی است (سیدقطب،۱۳۸۹: ۱۳۰).

«عبدالسلام احمد راغب» مؤلف کتاب «کارکرد تصویر هنری در قرآن» نیز معتقد است تصاویر قرآنی نمونهٔ بایسته‌ای است که در تناسب و هماهنگی تصویر با معنا (یا ساخت با محتوا)، تنوع تصویری وتعامل با بافت قابل الگوگیری است. از منظر وی مفهوم تصویر در نزد علمای بلاغت و ناقدان متأثّر از مفسران و فلاسفه بوده است، بنابراین با تأکید بر «ساخت» از توجه به «بافت» متن غفلت کرده‌اند. نتیجه این نوع رویکرد آن بوده است که آرای آنها جزئی مانده و از این چارچوب جزئی به استخراج ویژگی‌های عام تصویر پرداخته‌اند (الراغب، ۱۳۸۸: ۲۳).

ویژگی‌های تصویرآفرینی قرآنی

اندیشهٔ دینی

این ویژگی عامل بنیادین و محور ثابتی است که مهم‌ترین وجه تمایز تصویر قرآنی از دیگر گونه‌های تصویر ادبی است (الراغب، ۱۳۸۸: ۵۱). در قرآن با اتحاد غرض دینی با غرض هنری، تصاویر حامل نگرش اسلامی به جهان، زندگی و آدمی است. صحنه‌هایی که به‌صورتی نظام‌مند با بافت متنی در تعامل است (خاتون‌قدمی، ۱۳۸۹: ۵۳). تصویر در قرآن ـ نه برای تصویر ـ بلکه در خدمت اهداف دینی و تربیت اخلاقی مخاطب است.

واقعیت

یکی از ویژگی‌های تصویر قرآنی، صدق واقعی است. خداوند از واقعیت‌هایی که خود آفریده و از آن آگاه است خبر می‌دهد. در تصویر قرآنی مانند تصویر در شعر تحریف راه ندارد (الراغب، ۱۳۸۸: ۵۵). مهم‌ترین جلوه‌های این نوع تصویرگری را می‌توان در قصص قرآنی دید. برای مثال در آیات ۷۵–۷۷ سورهٔ آل‌عمران، در تصویرگری اهل کتاب و نحوهٔ برخورد آنان با مسلمانان کوچک‌ترین حق‌پوشی و نقصان به ناحق دیده نمی‌شود. قرآن به دلیل تحقق اغراض هنری جذاب از صدق و واقع‌گویی دور نمی‌شود (راغب، ۱۴۲۲، به نقل از قاضی‌زاده، ۱۳۸۹: ۱۴۵). تجلّی با شکوه وحدت حقیقت و هنر یا صدق واقعی و صدق هنری را می‌توان به‌خوبی در این نوع تصویرگری قرانی مشاهده کرد.

تجسیم

تجسیم در اصطلاح به معنای نشان دادن امور معنوی و غیرمادی به‌صورت محسوس و ملموس است. منظور از مجسّم نمودن امور روحی در اینجا مفهوم هنری و نه مفهوم دینی آن است، چراکه اسلام بر پایهٔ اصل تنزیه و تجرید استوار شده است (محمدقاسمی، ۱۳۸۷: ۱۱). تجسیم در این نوع نگاه نه بر وجه تشبیه و تمثیل بلکه بر وجه دگرگونی و تحویل شکل می‌گیرد (سیدقطب،۱۳۸۹: ۱۳۵). مثلاً در آیه ۱۸سوره ابراهیم صحنه خاکستری که باد به‌شدت در یک روز طوفانی در آن می‌وزد، صحنه‌ای است که اغلب دیده می‌شود و همه با آن آشنا هستند. روند قرآنی با چنین صحنه‌ای معنی هدر رفتن و بیهودگی اعمال را به‌خوبی مجسم کرده است و احساسات مخاطب را به اندازه‌ای تحریک می‌کند که هیچ تعبیر ذهنی دیگری نمی‌تواند پراکنده شدن افعال را نشان دهد (سیدقطب، ۱۴۱۲، به نقل از قاضی‌زاده، ۱۳۸۹: ۱۴۲–۱۴۳). تجسم بخشیدن به حقایق دینی (محمدقاسمی، ۱۳۸۷: ۱۲)، تجسم بخشیدن به حالات روحی انسان‌ها (محمدقاسمی، ۱۳۸۷: ۱۶) و تجسم بخشیدن به امور روحی و معنوی (محمدقاسمی، ۱۳۸۷: ۱۹) را می‌توان از انواع تجسیم در آیات قرآنی دانست.

تشخیص

تشخیص تصرفی است که ذهن متکلم در اشیاء و عناصر بی‌جان طبیعت می‌کند و از رهگذر نیروی تخیل خویش به آن‌ها حرکت و حیات می‌دهد (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۵: ۱۴۹). قطب برای

درک برتری این روش پیشنهاد می‌کند ابتدا معانی در صورت‌های ذهنی مجرد تصور شوند (تصور هستی)، سپس آن‌ها در صورت‌های تصویری، شخصیت‌پردازی کنیم. (تصویر فنی). در روش اول ادراک مخاطب و در روش دوم حس و وجدان مخاطب دخیل است (سیدقطب،۱۳۸۹: ۱۳۹). در تعابیر مصور قرآنی، جلوه‌های زیبایی از این افاضهٔ حیات به جمادات را می‌توان مشاهده کرد. تمامی پدیده‌ها و مظاهر هستی به‌صورت موجوداتی زنده به نمایش درمی‌آیند که همچون انسان از شعور و احساس برخوردارند، می‌گویند، می‌شوند، سر بر سجده می‌گذارند و شور و غوغای عجیبی از حیات در میانشان برقرار است. برای نمونه زمین را همچون عروسی می‌بینیم که خود را با زیورآلاتی خیره‌کننده آرایش کرده است (یونس/۴۲) یا همچون شتری رام و مرکبی راهوار (فصلت/۳۹) صبح را مانند انسانی زنده می‌یابیم که نفس می‌کشد (تکویر/۱۸) یا همچون کسی که نقاب از دیدگان بر می‌گیرد و چهرهٔ پرفروغ خود را به همگان می‌نمایاند (مدثر/۳۴) (محمدقاسمی، ۱۳۸۷: ۲۰-۲۱). گاه قرآن از مرز تشخیص عادی فراتر می‌رود و به امور معنوی هیئتی مادی می‌بخشد. برای مثال در آیهٔ «ربنا افرغ علینا صبرا» (بقره/۲۵) صبر که امری معنوی است به مادهٔ جسمانی بدل شده است که در دل مؤمنان ریخته می‌شود (الراغب، ۲۰۰۱، به نقل از سیدی، ۱۳۸۷: ۱۱۱).

تخییل

تخییل در لغت یعنی کسی را به خیال و ظنی انداختن (دهخدا، ۱۳۷۷: ۶۵۴۶) و نیز به معنای نمای چیزی را در ذهن و اندیشهٔ دیگران آفریدن است (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۵: ۳۷). خیال یکی از مهم‌ترین عناصر هنر به شمار می‌آید، چراکه هنر واقعی در آن است که بتوان به جای تعبیراتی مستقیم از حقیقت اشیاء، آنها را در قالب‌هایی مصور و خیال‌انگیز ارائه داد، به‌گونه‌ای که مخاطب را به عالمی از نشاط و سرور منتقل کند (محمدقاسمی، ۱۳۸۷: ۲۳-۲۲). تصاویر قرآنی با تحریک خیال مخاطب، معنا را از طریق حس و وجدان به او منتقل می‌کنند (الراغب، ۲۰۰۱، به نقل از سیدی، ۱۳۸۷: ۱۰۸).

به باور سیدقطب در قرآن دو گونه تصویر وجود دارد: تصویرهای حسی و تصویرهای خیالی. تصویرهای حسی، تصویرهایی برگرفته از حواس‌اند. تصویرهای خیالی، تصویرهایی هستند که قوهٔ خیال به تأمل در آن و تحقیق در ساخت‌های هنری آن می‌پردازد. درواقع، در قرآن می‌توان تصویر را قاعدهٔ بیان و تخییل را قاعدهٔ تصویر دانست. در این میان حس و خیال دو مؤلفهٔ هم

عنان در ترسیم تصویر هنری قرآن است. مثلاً آیهٔ «واشتعل الرأس شیبا» (مریم/۴) برای بیان تصویری از حرکت خیالی سریع است. یعنی شعله‌ور شدن که یک لحظه سر را فرا می‌گیرد، حرکتی است که حس و خیال را با هم درگیر می‌کند. یا آیهٔ ۴۰ سوره اعراف که تصویر شتری است که می‌کوشد وارد سوراخ سوزن شود، تصویری خیالی است که معنای ناممکن بودن را در اعماق نفس و روان آدمی پایدار می‌کن (سیدقطب، ۱۳۸۹: ۱۴۰).

تحریک عاطفیِ هدایت محور مخاطب

هر تصویر هنری در مخاطب پاسخی عاطفی برمی‌انگیزد، میزان این برانگیختگی بسته به نوع تصویر متفاوت است. تصویر قرآنی به دلیل تصویرگری حقایق زندگی، هستی، آدمی و ماوراءطبیعت از دیدگاه جهان ابدی منحصر به فرد است (قاضی‌زاده، ۱۳۸۹: ۱۴۶). تأثیر تصویر قرآنی بر مخاطب در اوج است چراکه این تصویر با برخورداری از بُعد عاطفی، احساس دینی و شعور انسانی مخاطب را با هم تحریک کرده و بر دل و جان او اثر می‌گذارد. مثلاً آیات ۴۱ و ۴۲ سورهٔ هود، تراکم امواج و ارتفاع آن تصویر صحنه‌ای است که نوح پسرش را در آن صدا می‌زند؛ اما پسر دلسوزی پدر را جدی نمی‌گیرد. در آیهٔ بعد صحنهٔ موقعیت تغییر می‌کند، «و حال بینهما الموج فکان من المغرمین» (هود/۴۳)، بنابراین موجی که به کوه تشبیه شده بود، همان است که مانع آن دو می‌شود. برای این ارجاع، تصویر حجم و بلندی آن‌را ارائه می‌دهد که هر دو مانند دو کوه هستند. شنونده در این لحظه‌های کوتاه که آنها را در موجی چون کوه حرکت می‌دهد، نفس‌گیر می‌شود (تحریک عاطفه). نوح دردمندانه فریاد می‌زند، پسر مغرورانه بی‌اعتنایی می‌کند و موجی قوی در یک لحظهٔ شتابنده موقعیت را تغییر می‌دهد (سیدقطب، ۱۳۸۹: ۱۴۲). نکته قابل توجه آنکه تصویر قرآنی تنها به تحریک احساسات انسانی به صورت پراکنده بسنده نمی‌کند، بلکه احساسات را درون یک نظام ویژه برای تعادل بخشیدن بین احساسات متفاوت و متقابل به‌منظور بنای روانی انسانی بر مبنای تعادل بین احساسات متناقض برمی‌انگیزد (الراغب، ۱۳۸۸: ۵۶۱ و ۵۳۷).

تصویرآفرینی هدفمند از صحنه‌های طبیعی

تصویر طبیعت در تصویر هنری قرآن، جایگاه مهمی را به خود اختصاص داده است. این تصاویر، به جهان محسوسات یا جهان شهادت که حوزه‌ای از معرفت بشری است، مرتبط است.

اگرچه مخاطب در برخوردی حسی از تصویرهای پراکنده از صحنه‌های طبیعت قرار می‌گیرد؛ اما بـه مـدد عقل خویش آنها را به صورتی نظام‌مند تفسیر کرده و در باب آنها حکم صادر می‌کنـد. تصـویر طبیعـت در قرآن را می‌توان به دو دستهٔ کلی تقسیم کرد: تصویری از دنیا و تصویری از آخرت؛ که مـی‌تـوان تصـاویر مرتبط با طبیعت دنیایی را سببی برای توجه دادن آدمی به آفرینش بدیع، قدرت آفریننده و بیداری حـواس برای درک حکمت و هدف ماورای طبیعـت دانسـت. صـحنه‌هـای طبیعـی، ابـزار معرفـت دینـی قادرنـد به‌واسطه محسوس بودن، روان آدمی را به جوشش درآورده و با او به تعامل بنشیند و به این ترتیـب حـس زیباشناختی فطری او را سیراب کنند (الراغب، ۱۳۸۸: ۲۵۸-۲۵۴).

تصویرآفرینی هدفمند از الگوهای انسانی

ویژگی متمایز الگوهای انسانی معرفی شده در قرآن آن است که چون خداوند به آدمی از خود او آگاه‌تر است، تصویرگری خالق حکیم، ژرفای روان آدمی را کشف و اسرار آن‌را روشن می‌کنـد. جهان‌شمول بودن، نگرش واقع‌گرایانه به انسان ـ به دور از هر گونه افراط و تفـریط ـ (الراغـب، ۱۳۸۸: ۴۱۲-۳۸۷). فرازمان و فرامکان بودن، عـدم داشـتن بُعـد بیوگرافیـک (الگوهـای انسـانی به‌مثابه شخص نه شخصیت) و عدم پرداختن بـه جزئیـات غیرضـروری (مطیـع، ۱۳۹۱) از جملـه ویژگی‌های الگوهای انسانی قرآنی است.

ارتباط متناسب تصویر با بافت متنی (تصویر بافتی)

تصویر بافتی، تصویری است که بافت متن از مجموعهٔ تصویرهای جزئی در ضـمن رابطـه‌ای نظام‌مند، میان تصویرهای قرآنی ایجاد می‌کند (الراغب، ۱۳۸۸: ۹۶). به عبارت دیگر هـر یـک از تصاویر قرآنی صحنه‌هایی را مجسم می‌سازد که به‌صورتی نظام‌مند با بافت متنی در تعامل است. در بیان تصویری معانی ذهنی، آنها به بافت مرتبط شده و متناسب با تنوع بافت‌های بیانی، متنوع می‌گردند. برای مثال موج در آیهٔ «و هی تجری بهم فی موج کالجبـال» (هـود/۴۲) ضـخامت و ارتفاع موج تصویرگر کوه است. تصویر کوه، امـری عـادی و قابـل مشـاهده اسـت و بافـت هـم اقتضای این تصویر را می‌نماید (الراغب، ۱۳۸۸: ۱۹۵-۱۲۱). در آیات ۴۱ و ۴۲ سـوره هـود وجـه شبه با بافت موقعیت سازگار است (سیدقطب، ۱۳۸۹: ۱۴۴). تنوع بیانی ارائهٔ تصاویر قرآنی ناظر بر تصویر بافتی را می‌توان در چهار دسته کلی بیان کرد:

۱. انتقال از گذشته به حال: مانند آیهٔ ۱۲۷ سوره بقره: « وَإِذْ يَرْفَعُ إِبْرَاهِيمُ الْقَوَاعِدَ مِنَ الْبَيْتِ وَإِسْمَاعِيلُ رَبَّنَا تَقَبَّلْ مِنَّا إِنَّكَ أَنتَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ» در این آیه گویی پرده‌های زمان کنار زده شده و مخاطب ابراهیم واسماعیل را گرم ساختن کعبه می‌بیند و زمزمهٔ عاشقانهٔ آنان را در حین کار می‌شنود.

۲. انتقال از آینده به گذشته و حال: مانند آوردن حوادثی از قیامت (آینده) با صیغه ماضی[۱]: «اذا وقعت الواقعه» و یا برداشتن حائل زمان و پیوند گذشته، حال و آینده. مثلاً در داستان فرعون، او را در حالی می‌بینیم که رهبری قومش را در دنیا به عهده گرفته است، اما یک‌باره با صحنهٔ حرکت او در پیشاپیش قومش در آخرت مواجه می‌شویم که رهبری پیروانش را به سوی آتش دوزخ بر عهده دارد.

۳. انتقال از غیبت به حضور، از حکایت به خطاب و از خبر به انشاء: مانند آیات ۱۲۳ تا ۱۲۷ سورهٔ طه که خداوند پس از خطاب قرار دادن آدم، حوا و ابلیس و فرمان دادن آن‌ها به هبوط از مقامشان، یکباره صحنهٔ گفت‌وگو و مخاطب قرار دادن فردی شقی را در دوزخ ارائه می‌دهد که این انتقال درنهایت ظرافت و دقت صورت پذیرفته است.

۴. حذف: برای مثال در ماجرای نوح با قومش چنین آمده است: «و لقد ارسلنا نوحا الی قومه انی لکم نذیر مبین». در این تصویر ضمن انتقال صحنه از غیبت به حضور، به جای آنکه بگوید: «قال انی لکم...» با حذف کلمه «قال» مخاطب از طریق تصویری زنده و سرشار از حرکت خود در آن صحنه حاضر می‌یابد و گویی از نزدیک به سخنان نوح گوش می‌سپارد (محمدقاسمی، ۱۳۸۷: ۹۶-۱۰۲).

اضافه بر این فنون از منظر نگارندگان «نام‌آوا»، «حرکت» و «موسیقی» در آیات قرآنی نیز به‌نوعی متجلی‌کننده ارتباط متناسب تصویر با بافت متنی است. نام‌آوا القای صوتی خاص دربارهٔ موضوع کلام است (سیدی، ۱۳۸۷: ۱۱۲). مثلاً واژه‌ای مانند «یصطرخون» در آیهٔ «وهم یصطرخون منها» (فاطر/۳۷) صدای خشن و کوبنده‌ای دارد و خودِ آهنگِ واژه، معنا را القاء می‌کند. حرکت از نشانه‌های موجود زنده و نشانهٔ وجود روح در پدیده است. در حوزهٔ ادبیات و متن، گاه واژگان از چنین ویژگی‌ای برخوردارند که ارتباط تنگاتنگی با حالت احساسی پیدا می‌کنند. مثلاً در معنا و مفهوم آیهٔ «ان منکم لمن لیبطّئنّ» واژهٔ «لیبطّئنّ» که در تلفظ به کندی ادا می‌شود معنا را نیز که همان کند بودن است، القاء می‌کند (یاسوف، ۱۹۹۴، به نقل از سیدی، ۱۳۸۷: ۱۱۲).

---

۱. صیغه ماضی آورده می‌شود تا از این راه وقوع قطعی آن امر را اعلام کند.

قرآن از حیث ساختاری، متنی است که نه شعر و نه نثرِ به معنـای معمـول اسـت؛ امـا دارای فاصله و موسیقی درونی است. فاصـله‌هـا در قـرآن یکـی از عوامـل موسـیقایی اسـت. آهنـگ و موسیقی از مخارج حروف، حرکات آن، توالی و پیاپی آمدن واژگـان، جمـلات و عبـارات تشـکیل می‌شود که با توجه به معنا، مفهوم و بافت کلام تغییر می‌کند. به عبارتی در قرآن موسـیقی تـابع معناست نه معنا تابع موسیقی. مثلاً، آهنگ در سوره «الضحی» آرام و نـرم اسـت کـه بـا تصـویر هنری آن در طلوع سپیده، شب آرام، رضامندی هماهنگ است. درحالی‌کـه در سـورهٔ «عادیـات» آهنگ سریع و تند با تصویر اسب‌های تندرو و شیهه‌زن متناسب است (سیدی، ۱۳۸۷: ۱۱۲).

تصویرسازی در سینما

از نظر هایدگر «جوهر فناوری نحوه‌ای از آشکار کردن هستی اسـت». فناورانـه‌هـای رسـانه‌ای بـا تبدیل رویدادها و رویایی‌های ما به تصورات، جهان را آشکار می‌سازد. این آشـکارسـازی نـوعی «نظـم بخشیدن» یا «قالب‌بندی خاص» جهان نیز هست (ون‌لون، ۱۳۸۸: ۶۴). ماهیت رسانه‌هـا بـه گونـه‌ای است که «میان دو چیز» قرار می‌گیرند. میان دو چیز آمدن در حکـم «انتقـال» محتـوا از الـف بـه ب نیست بلکه ایجاد جهت‌گیری و آفرینش خاصی است که شـناخت مـا را بـر اسـاس ادراک، اندیشـه و ارتباطات نظم بخشیده، قالب‌بندی کرده و آشکار می‌کند (ون‌لون، ۱۳۸۸: ۱۳۷). در بـاب رسـانهٔ سـینما زمان، مکان، رویدادها، شخصیت‌ها و در یک کلام عالم سینمایی از طریق پرده سینما متجلی می‌شـود. تکنیک سینمایی این امکان را فراهم می‌کند تا از تصاویر خیالی و شبه واقعی متعلق به آدمـی نحـوه‌ای بازنمایی جدید ایجاد شود (ناظمی قره‌باغ و صافیان، ۱۳۹۱: ۱۳). این بازنمـایی جدیـد کـه بـه واسـطه تصویر فناورانه رخ می‌دهد به ظهور نوعی نظام شناختی خاص منجر خواهد شد که تنها بـا تصـرّف در جوهر تکنیک می‌توان به تأثیرات هدایت محور و رشدمحور آن در مخاطب امیدوار بود.

تصویر (فناورانه) در این معنا، آن بخش از نشانه‌های دیداری است که بر متنـی مـادی ماننـد فیلم، شیارهای الکترونیک یا لیزری و... ثبـت مـی‌شـود (میرخنـدان، ۱۳۹۰: ۴۰). عصـر مدرنیتـه به‌مثابه عصر ظهور سینما، دوران مبدل شدن عالم به‌تصویر است. به این معنا که انسان تصویری از خود می‌یابد که باید بازنمایانده شود و غیرخود را به مثابهٔ ابژه بازنمایی کند. در این میان انسان در مواجهه با تکنیک سینمایی بر اساس رویکرد تصویرساز خود به تصرّف ـ نه در طبیعت بیرونی ـ که در تصاویر خیال خود می‌پردازد. این تصاویر خیالی بازنمایی شده به‌واسطه فناوری سینمایی،

ناگزیر هستند هر چه بیشتر توصیفی و جزئی شوند. امکان ارتباط با کلیات در تصاویر سینمایی کمتر از تصاویر خیالی (ذهنی) است، چراکه چارچوب تکنیک سینما از همان ابتدا بر تصویر محسوس و تصویری که از حداکثر وضوح برخوردار است، مبتنی بوده است (ناظمی قره‌باغ و صافیان، ۱۳۹۱: ۱۲-۱۳). تصویر سینمایی، ثبت عناصر دنیای دیدنی در محدودهٔ یک قاب و شکلی از محدود کردن گسترهٔ وجودی دنیاست. با این عمل، ناگزیر آنچه را کلیت و به تصور در نیامدنی است، حذف می‌شود. جهان آن‌سان که به چشم ما می‌آید، مستقل از ماست و ما این جهان دیداری را «قاب می‌گیریم» (عمید، ۱۳۸۷: ۳۲). بنابراین تصویر سینمایی را می‌توان گونه‌ای از تصویر ذهنی سینماگر دانست که به واسطه تکنیک بر روی پردهٔ سینما بازنمایانده می‌شود و به‌مثابه کانال ارتباطی بین سینماگر (فرستنده پیام) و تماشاگر (گیرنده پیام) وظیفهٔ گونه‌ای خاص از انتقال معنا را بر عهده دارد.

ویژگی‌های تصویرسینمایی

رابطهٔ ارگانیک با جهان دیدنی

رابطهٔ «ماهوی» و ارگانیگی که تصویر در سینما با «جهان دیدنی»[1] و به چشم دیدنی برقرار می‌کند، مهم‌ترین خصیصهٔ تصویر سینمایی[2] است. بر خلاف شکل‌های دیگر هنری مانند ادبیات یا موسیقی که از ابزارهای بیانی«نادیدنیِ» کلمه و آوا برای ارتباط با مخاطب بهره می‌برد، در هنر هفتم برقراری ارتباط در گام اول، به مدد ابزارِ تصویر «مرئی» است. سینماگر حتی برای بیان مضامین غیرواقعی، ابتدا باید ذهنیات خویش را هیئتی قابل رؤیت بخشد، سپس «فعالیت ثانوی» درک تصویر را به تأویل ذهنی بیننده از مضمون مذکور موکول کن (ارجمند، ۱۳۷۲: ۷۵). درواقع، سینما و تصاویر سینمایی به‌لحاظ ماهیت خود، هیچ‌گاه روایتگر عین و نفس‌الامر نیستند و حتی یک فیلم مستند نمی‌تواند آیینه تمام نمای واقع باشد چراکه فیلم‌ساز همواره از دریچه ذهنی خود واقعیت را دیده و به یکی از وجوه آن امر توجه می‌کند (ناصری، ۱۳۷۶: ۳۵). بنابراین درحالی‌که معنا، از طریق ارجاع به حضور خارج از کادر به دست می‌آید (عمید،۱۳۸۷: ۳۲)، مفاهیم و اندیشه‌ها در ذهن سینماگر همواره در گفت‌وگویی خلاق با ارزش‌های جسمانی هستند و

---

۱. در متن اصلی جهان دیداری بود، برای عدم اشتباه با لفظ دیدار در مباحث فلسفی به جهان دیدنی تغییر داده شد.

۲. آقای ارجمند در کتاب خود به جای واژه تصویر سینمایی از تصویر سینماتوگراف استفاده کرده‌اند.

تصویرگرتلاش خود را برای بصری ساختن این ذهنیات بکار می‌گیرد (ارجمند، ۱۳۷۲: ۷۵). حاصل این امر امکان بازسازی همهٔ عواطف بشری و حتی شیئیت بخشیدن به رؤیاهای دست‌نیافتنی بشر و ظهور عرصه‌ای برای انعکاس سوبژکتیویته فیلم‌ساز است (آوینی، ۱۳۹۰: ۱۸۷).

تبدیل واقعیت سینمایی به باور ذهنی

در سینما، حضور «جسمانی» اشیا جای خود را به حضور «تجسمی» در ذهن بیننده می‌دهد. این امر به این معنی است که اگر چه مخاطب سینما قادر نیست تصویر سینمایی را به مانند پیکرهٔ سنگی یک هنرمند مجسمه‌ساز لمس کند، اما به حضور جسمانی پیکره از طریق اثر تجسمی آن در ذهن خویش ایمان می‌آورد. این تجسمِ ذهنیِ واقعیت به مدد حس بینایی، شنوایی و حرکتی که در ذات تصویر در سینما نهفته است، میسّر می‌شود. تصویر سینمایی، فشرده‌ترین اطلاعاتی را که اذهان بینندگان، در حالت عادی ممکن است با ابزار حواس پنج‌گانه از محیط کسب کنند، تنها به وسیله اثر «القایی» به آنها ارائه می‌دهد. در این حالت اذهان تماشاگران در یک حالت «نیمه هوشیار» به سمت اطلاعات صادر شده از پرده هدایت می‌شود و این‌چنین تغییر سحرآمیز «واقعیت سینمایی» به «باور ذهنیِ» مخاطب شکل می‌گیرد (ارجمند، ۱۳۷۲: ۷۶-۷۷). در این میان توجه به این نکته ضروری است که تصویر سینمایی حتی در شکل مستند و واقع‌گرای خود، نشانگر نوع دیدگاهی است که سینماگر در برابر واقعیت اتخاذ کرده است. سینماگر نمی‌تواند سرعت و آهنگ زندگی روزانه را عین به عین بر پرده منعکس کند. به‌علاوه، دریافت فیلم‌ساز و مخاطب از واقعیتی که قرار است به نمایش گذاشته شود کاملاً متفاوت خواهد بود، چراکه فیلم‌ساز در کنشی فعالانه در یک چالش دائمی با جریان وقایع قرار دارد و با تمامی حواس پنج‌گانه خویش به دریافت واقعیت می‌پردازد. در مقابل، ادراک مخاطب فیلم از واقعیت سینمایی، ذهنی و تصوّری است. این کنش روانی درنهایت و در صورت برقراری رابطهٔ عمیق با دنیای فیلم به «همذات‌پنداری» منجر می‌شود. تصویر سینمایی بینندگان را به یک سفر «درون ذهنی» وا می‌دارد که بیانگر دیدگاه سینماگر دربارهٔ واقعیت بیرونی است. در این هنگام واکنش‌های مخاطب در مقابل تصویر با آنچه در زندگی واقعی روی می‌دهد، متفاوت است (ارجمند، ۱۳۷۲: ۷۶-۷۷). همذات‌پنداری با قهرمان‌های سینمایی و مشارکت مخاطب در سیر فیلمیکِ وقوع حوادث برای سینماگر دینی می‌تواند فرصت مناسبی برای پالایش و تزکیه

تدریجی بیننده باشد. سینماگر به‌مثابه هنرمندی که روایتگر حقایق متعالی است می‌تواند با غلبه بر موانع تجلی حقایق معنوی در عالم سینمایی، طبیب‌آلام انسان آخرالزمانیِ اسیر در دنیای تصویر باشد. روایت سینماگر سالک برای مخاطبش هموار کردن راه رسیدن از ابصار به بصیرت است. تماشاگران سینمای دینی هر کدام به نسبت تقرّبشان به حقیقت متعالی توان عروج با سینماگر را خواهند داشت.

رسانه‌ها، اگر چه از سویی تصویرها را از طریق جدا کردن از موقعیت اصلی‌شان اغلب با نوعی نشانگر مکانی یا زمانی کوچک می‌فرستند، امّا از دیگر سو با متراکم کردن زمان و مکان، بر فاصله و جدایی غلبه می‌کند. می‌توان گفت جاذبه نزدیکی از طریق فاصله و جدایی تولید می‌شود (برنارد، ۱۳۸۸: ۵۶۶– ۵۶۷).

با تأمل در فناوری (تصویر) سینما، از همان آغاز، تناقضی بر ما آشکار می‌شود و آن این است که «همه چیز در عین اینکه ساختگی است باید از تصنع و ساختگی بودن دور باشد.» برای نیل به این هدف، معمولاً فیلم‌سازان تمام تلاش خود را می‌کنند تا تماشاگر اصلاً فرصت کشف این تناقض را که در فیلم‌ساختن و فیلم‌دیدن نهفته است پیدا نکند؛ اما فیلم‌ساز مسلمان باید راه‌هایی برای وفادار ماندن به واقعیت پیدا کند تا خلاف دیگران نه به سوبژکتیوتیته، که به ابژکتیویته اصالت دهد. به این طریق، حقیقت هستیِ آنچه در برابر دوربین است انکشاف پیدا می‌کند، نه عوالم درونی فیلم‌ساز (آوینی، ۱۳۹۰: ۱۹۰).

توانایی اندک در نمایش کیفیات باطنی واقعیات جهان خارج

هر چیز به محض آنکه در قاب تصویر قرار می‌گیرد از واقعیت خارج از ما جدا می‌شود و تبدیل به نشانه‌ای برای اشاره به معنایی خاص می‌شود. بنابراین صورت به معنای تصویر نمی‌تواند کیفیات را بی‌واسطه بنمایاند (عمید، ۱۳۸۷: ۳۲). جهان عینی که به ظاهر زیست‌گاه واقعیات پنداشته می‌شود، آکنده از رمزهایی نادیدنی است که ما (به چشم ظاهر) جز نمود اشیا چیز دیگری از آن در نمی‌یابیم. انتقال موبه‌موی این نمودها به روی نوار فیلم نیز بیانگر واقعیات درونی آنان نیست؛ زیرا واقعیت منعکس شده روی پرده، به دلایل ذیل واجد ابهامی دو چندان است:

۱. این تصویر همانند نمود اشیاء در زندگی عادی لمس شدنی نیست و به مانند وهم است.

۲. این تصویر تنها یک چهره دارد و نمی‌توان آن را از جهات گوناگون بررسی کرد (ارجمند، ۱۳۷۲: ۸۴–۸۳)؛ تصویر سینمایی تنها زاویه نگاه هنرمند فیلم‌ساز را به چشم و سپس مغز مخاطب تحمیل می‌کند.

۳. هر تصویر هنری تنها در درون قاب خود جاری بوده و واجد منطقی درونی است. در فرایند ادراک تصویر سینمایی هیچ رابطه‌ای میان اشیای درون قاب و وقایع پیرامون آن (وقایع بیرون از قاب) وجود ندارد و این امر مانع از ارائه درک جامعی از محیط خواهد شد (ارجمند، ۱۳۷۲: ۳۲).

بنابراین، تشخیص موقعیت کلی تصویر دربارهٔ دیگر اشیاء و نمودها دشوار می‌شود. نتیجه آنکه، رازورمز تصویر سینمایی به مراتب بیشتر از نمود اشیاء در مواجهه بصری خواهد بود. این بُعد جدید ناواقعی در تصویر می‌تواند دریچه‌ای به‌سوی جهان نامرئی گشوده و احتمالاً تعبیری نوین از حقیقت درونی رویدادها به‌دست آورد (ارجمند، ۱۳۷۲: ۸۴-۸۳). بُعدی جدید که شهید آوینی این‌چنین به روایت از آن می‌پردازد: رابطهٔ «صور» و «معانی» همانند رابطهٔ «صورت‌های مثالی» با «حقایق متعالی» است (آوینی، ۱۳۸۲: ۱۹۴). حقایق متعالی در عوالم مجرد به نحو «وحدت» است و «تجلی و تمثل» آنها در این جهان به‌نحو «کثرت»، بنابراین صورت‌های نازله نمی‌توانند آشکارا مخاطب را به معانی مدلول خویش هدایت کنند و در این میان کار هنرمند نیز «تنزل بخشیدن به حقایق متعالی وجود از طریق صورت‌های متمثّله حقایق (تمثل بخشیدن به حقایق قدسی) است. برای رسیدن به این معنا، او باید صورت را از آن لحاظ که در مقابل معنا قرار می‌گیرد، بشکافد. یعنی باید به‌نوعی نمادگرایی فطری روی بیاورد. درواقع، صورت به معنای تصویری آن حجاب معناست و صورتگر برای رسیدن به «معنا»، باید صورت را بشکافد. این «شکافتن» اگر چه در هنر مدرن با ماهیتی دنیایی و تجزیه‌گرایانه همراه بوده است؛ اما برای سینماگر دینی باید با غایتی وحدانی و حقیقت‌گرایانه همراه باشد. از منظر هنرمند مسلمان تصویر اشیاء نه واسطه‌ای برای رفع نیاز بلکه مظاهر حقیقت هستند که وی باید به مدد آنها صورت موهوم آن سرابی را که بشر واقعیت پنداشته است، خرق کرده و بشکافد و تنها هنرمندانی توانایی این مهم را دارند که موفق به صیقل آیینه وجود خویش و تبدیل آن به محملی برای تجلّی انوار قدسیه در عالم شوند (آوینی، ۱۳۸۲: ۱۹۵-۲۰۳).

تبدیل تصوّر گذشته به اکنون جاودانه

تصاویر وهمی و ناواقعی سینمایی، هنگام نمایش (و با هر بار نمایش) در برابر چشمان تماشاگری که گذشته در حافظه‌اش به فراموشی سپرده می‌شود، با هیئتی زنده و واضح به نمایش گذاشته می‌شود. این تصاویر برای مخاطب، به‌واسطهٔ آنکه از جنس خاطرات آدمی است و به

دلیل تجربه‌ای که او از تصویرسازی ذهنی در زندگی روزمره کسب می‌کند، واقعی پنداشته می‌شود. بنابراین، فیلم ـ به‌خصوص فیلم مستند ـ چونان خاطره‌ای از واقعیت انتخابی سینماگر عمل می‌کند. تصاویر سینمایی اگر چه واقعی نیستند ولی «اثری» از واقعیت را در ذهن برمی‌انگیزند. این اثر به مانند اصل واقعه گریزپا نیست و می‌تواند بارها با بازنمایش فیلم در ذهن بیننده تکرار شود (ارجمند، ۱۳۷۲: ۸۶–۸۵). نزد مخاطب هنگام دیدن تصویر فیلم، توامان «خاطره» آن تصویر نیز زنده می‌شود. مثلاً اگر منظره‌ای از طبیعت می‌بینید، بوی کاج و رطوبت خاک را بارها در تجربهٔ واقعی حضور در طبیعت داشته است، به‌یاد می‌آورد. به این ترتیب، تصویر وهمی واقعیت، در ذهن ما با افزونه‌های حافظه به اصل واقعی خویش نزدیک‌تر می‌شود (ارجمند، ۱۳۷۲: ۹۰). در این میان توجه به «اصل حرکت» در تصویر سینمایی نیز قابل توجه است. با ظهور «حرکت» در تصویر، یعنی با پیدایش تصویر متحرک، «زمان» به درون تصویر راه می‌یابد چراکه «زمان از لحاظ فیزیکی چیزی جز حرکت نیست.» این امر به ظاهر ساده، سینما را به «مثلی محدود برای خلقت» مبدل کرده است. پیدایی سینمای ناطق، این واقعه عجیب که به «تمثل» شبیه است را به کمال خویش رساند. تصویر جان می‌گیرد، راه می‌رود و عجیب‌تر آنکه حرف می‌زند. با ظهور زمان در تصویر، مفهوم بی‌زمانی یا جاودانگی نیز در سینما به صورتی محدود امکان ظهور می‌یابد (آوینی، ۱۳۹۰: ۱۸۷)، چراکه در حرکت، زمان و مکان به‌گونه‌ای جادویی در یکدیگر می‌آمیزند و تصوّر گذشته جای خود را به «اکنون جاودانه» می‌دهد. این ویژگی، تصویر ناواقعی در جهانِ سینما را مَنشی واقعی می‌بخشد (ارجمند، ۱۳۷۲: ۹۰).

در میان هنرها سینما یگانه هنری است که زمان را به‌طور عمده به صورت حال متداوم ارائه می‌کند. تلاش دائمی آفریننده این است که حال متداوم را که حرکاتی سرشته با زندگی است به بند بکشد، نگاه دارد و عرضه کند به‌طوری که صد سال بعد وقتی دیگری آن‌را نگاه می‌کند دوباره چونان زندگی حرکت کند (گسنر، ۱۳۶۸: ۳۱۷). تصویر سینمایی به‌دلیل عدول از چارچوب قواعد دنیای واقعی، ناخودآگاه به‌سوی دنیای درون و دنیای انگاره‌ها روی می‌کند. تبعات این امر آشکار شدن «عاطفه»، «دیدگاه» و «باورهای ایدئولوژیک» است (ارجمند، ۱۳۷۲: ۱۰۶). نکته جالب توجه آنکه گاه مخاطب با وجود امکان دسترسی به متن واقع، علاقه‌مند است آن واقعیت را در قالب سینمایی‌اش ببیند. این نوع تمایل به این پدیدار نوین به ارضای حس زیبایی‌شناختی آدمی است، بازمی‌شود (ناصری، ۱۳۷۶: ۳۵).

بازنمایش هیئت تالیفی تصویر ذهنی هنرمند

ذهن انسان از طریق ایجاد تصویر ذهنی، به وقایع «هیئت تالیفی و انداموارهای» می‌بخشد. این امر بدان معناست که، ذهن آدمی همواره برای رمزگشایی از وقایع جهان و تکمیل تصویر ادراکی خود به آفرینش «قطعه‌هایی فرضی» می‌پردازد تا بتواند امر ناتمام را در ذهن خود به یک اندیشه مجاب‌کننده بدل کند. این حقیقت شکل گرفته در ذهن شکلی پالایش یافته و ثانویه از اصل واقعیت برونی است که زمینه‌ساز شکل گرفتن انگاره‌های بنیادین و اعتقادات عمیق آدمی است. هر انسانی بنابر باورهای ذاتی خویش، جای خالی معما را پر می‌کند. حقیقت منسوب به هر انسانی (درک هر انسان از حقیقت) دقیقاً در ارتباط با باورهای ذهنی او از جهان و حاصل ترکیب این باورها با واقعیات برونی است. بنابراین تصاویر ذهنی حاصل از پیوند این دو، ناخواسته هیئتی ترکیبی دارند، چراکه ثمرهٔ اختلاط جهان برون و درون آدمی است. هسته ایدئوگرافی در تصویر ذهنی، اعتقادات بنیادین هنرمند است که وی به مدد آنها به بیان مکنونات درونی خویش می‌پردازد. این هسته محل برخورد «فردیت» هنرمند با هستی و «وجود» است چراکه فعالیت تصویرسازی ذهنی، دقیقا بازتاب صور ازلی درون و صور مثالی جهان برون است. صور خیالی ذهن در هیئت اثر هنری، به مانند حقایقی است که روابط نامرئی جهان برون و نمودها را آشکار می‌سازد. به‌علاوه، این صور ذهنی پس از نمودار شدن به گستره جهان عینی می‌پیوندند و از حوزهٔ فردیت هنرمند خارج می‌شوند. بدین‌سان هنر هفتم با بازنمایش تصویر ذهنی انسان بر روی پرده، به شوق مشاهدهٔ انگاره‌ها جامهٔ عمل پوشانید تا آنجا که، در عصر حاضر، سینما به یکی از ابزارهای کارآمد «محاوره ذهنی» و تصویر به‌مثابه فرایند تمدن ارتباطی بدل شده است (ارجمند، ۱۳۷۲: ۱۱۰–۱۰۵). به هر تقدیر یک اثر سینمایی با واسطهٔ سوبژکتیویته یک فیلم‌ساز خلق خواهد شد و هر کس در عوالم خاص خویش می‌زید، مهم این است که عوالم سوبژکتیو یک کارگردان تا چه حد به حقیقت عالم نزدیک است (آوینی، ۱۳۹۰: ۱۹۱).

جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

چنانچه در شکل۱ نشان داده شده است، هسته مرکزی و محوری در تصویرآفرینی قرآنی اندیشه دینی است درحالی‌که هسته مرکزی تصویر «سینمای حاکم» رابطهٔ ارگانیگ با جهان دیدنی است. به واقع این رابطهٔ ارگانیگ جزو صفات ذاتی تصویر سینمایی است و اگر در سینما با

تأسی از محوریت اندیشه دینی در تصویرآفرینی دینی در پی اندیشه دینی هم باشیم این اندیشه باید بتواند به مدد ابزار تصویر قابلیت مرئی شدن داشته باشند.

لایه دوم در تصویرآفرینی قرآنی واقعیت است. واقعیتی که به مدد تجسیم، تشخیص و تخییل ذکر شده در لایه سوم در قالب تصویر بیان می‌شوند. تصویرآفرینی هدفمند از طبیعت و تصویرآفرینی هدفمند از الگوهای انسانی (فرازمان، فرامکان، شخص محور) نیز ذیل همین ویژگی قابل طرح است. درواقع قرآن در بیان تصویری خویش نوعی تجلی وحدت صدق هنری و صدق واقعی را به نمایش گذاشته است. برای مثال، قرآن در روایت قصص هیچ‌گاه به سبب اغراض هنری، صدق واقعی را کنار نمی‌گذارد. این امر می‌تواند الهام‌بخش سینماگر دینی باشد. اجتناب از روی آوردن به داستان‌های غیرواقعی، ظرفیت عظیم پرداختن به داستان‌های واقعی با مضمون دینی را آشکار خواهد کرد. حوادث واقعی از شیفتگی ایرانیان به اهل‌بیت پیامبر خاصهٔ امام حسین(ع) و امام رئوف و آنچه در ازای این پیوند به آنها افاضه می‌شود و ادبیات دفاع مقدس دو نمونه فاخر و البته مغفول از این دست است. نکته قابل توجه در این میان آن است که اگر چه تصویر سینمایی قادر به نمایش امر باطن و کیفیت امور نیست، اما چون تأویل و تفسیر معنا خارج از قاب تصویر و توسط مخاطب صورت می‌گیرد، بازنمایی امر محسوس با مضمون دینی در ارجاع، با خاطرات جمعی و ازلی[1] مخاطب پیوند خورده و با توجه به سعهٔ وجودی او، پالایش روحی وی را به دنبال خواهد داشت.

از سوی دیگر، لایه دوم در تصویرسازی سینمایی را به تبدیل واقعیت سینمایی به باور ذهنی اختصاص داده‌ایم. در تصویر سینمایی آنچه مهم است نه واقع بودن روایت فیلم یا نمایش واقعیت خارجی آن‌گونه که هست، مد نظر است بلکه فیلم‌ساز در گام اول باید به در پی جذب

---

۱. خاطرات جمعی نوعی تصویر ذهنی است که تجلّی باورهای مقدس و ارزشمند یک گروه انسانی است. این تصاویر مقدس گویی پیش از زمان و پیش از خاطره در ذهن جمعی گروهی از انسان ها وجود داشته‌اند. بنابراین گروه‌های انسانی قادر به آفرینش خاطره جمعی نیستند بلکه تنها آن را به یاد می‌آورند. در آثار هنریِ واجد ابعاد فرا انسانی، ذهن هنرمند تنها حکم واسطه‌ای برای تجلّی تصاویر مقدس است. برای مثال نقوش اسلیمی مسجد جامع اصفهان تنها زاییده تخیل یک انسان نیست، بلکه نشان روندی ریشه‌دار در ذهنیت کل جامعهٔ ایرانی (بشری) است. خاطره ازلی نه با حافظهٔ حسی قابل انتقال است و نه آسان به چنگ استدلالیون می‌آید. این خاطره می‌تواند در تمام مظاهر طبیعت متجلّی شود و ناخواسته با مفاهیم فلسفی ـ بنیادی در ارتباط است. ویژگی خاص این خاطره بی‌زمانی است و از این حیث با تصویر مشترک است. درحالی‌که خاطره جمعی مبتنی بر جهان برون شکل می‌گیرد خاطرهٔ ازلی ریشه در جهان ازلی دارد (ارجمند،۱۳۷۲: ۲۳-۱۹). خاطره ازلی را می‌توان دربرگیرنده خاطرات مشترک نوع انسانی دانست. آنچه در ادبیات دینی به فطریات مشترک انسانی مشهور است. ازاین‌رو، می‌تواند منبع مناسبی برای رسانش پیام دینی به مخاطب عام جهانی باشد.

مخاطب باشد و تا این جذب شکل نگیرد فیلم نیز بی‌معنا خواهد بود. بنابراین فیلم‌ساز از تمام توان خویش بهره می‌برد تا با تبدیل وقایعی که در فیلم در حال رخ دادن است (واقعیت سینمایی) به یک باور در ذهن مخاطب او را محو جاذبه فیلم کند. در این راستا توجه به هیئت تالیفی تصور ذهنی هنرمند و عدم توانایی نمایش کیفیات به‌واسطه تصویر سینمایی قابل طرح است.

لایه چهارم به‌صورت متناظر به‌تصویر بافتی (در قرآن) و برخورداری از فرم و محتوا (در تصویر سینمایی) اختصاص داده شده است. چنانچه پیش از این توضیح داده شد ذیل تصویر بافتی چهار ویژگی انتقال از گذشته به حال، انتقال از آینده به گذشته و حال، انتقال از غیب به حضور و روش حذف قابل طرح است. به‌علاوه می‌توان گفت نام‌آوا، حرکت و موسیقی نیز در تصویرسازی قرآنی نوعی متجلی کننده ارتباط متناسب تصویر با بافت متنی است. توجه خالق حکیم به مجسم کردن صحنه‌هایی که به صورت دقیق و نظام‌مند با بافت در تعامل است، ضرورت جدی توجه به هماهنگی فرم و محتوا در تصویرسازی سینمایی را به ذهن متبادر می‌کند. امری که در بسیاری از فیلم‌های اجتماعی با مضمون دینی و مذهبی مورد غفلت واقع می‌شود. زمانی‌که دیالوگ‌ها و محتوای کلام مذهبی است اما حرکات غیرکلامی، فضا و میزانسن هیچ حسی از معنویت را به مخاطب القاء نمی‌کند و این در حالی است که آنچه از تأثیر تصویر در ذهن مخاطب می‌ماند بیشتر فرم است تا محتوا. درواقع تغییر سیاق مورد توجه دانشمندان علوم قرآنی که به‌ویژه در مباحث اعتقادی (توصیف حال سعادتمندان و شقاوتمندان) و قصص قرآن موج می‌زند، بهترین دلالت بر تمایل کتاب‌الله بر تصویرسازی شایسته و تصرف هدفمند و معطوف به محتوا در تصویر مخاطب است، تصرفی که لحظه‌ای امکان توقف و ایستایی حتی در روایت یا حکایتی را نمی‌دهد و مرتبا ذهن را درگیر و جوال در بحر معانی نگه می‌دارد.

شکل ۱.

شکل ۲.

بیرونی ترین لایه در شکل ۱ به‌طور خاص به تأثیر تصویر بر مخاطب اشاره دارد. تحریک عاطفیِ بیانِ تصویری در قرآن به‌خوبی نوعی گذار از ادراک محسوس به معقول را به‌نمایش می‌گذارد. استفاده از عبارت «هدایت‌محور» ناظر بر همین امر بیان شده است. یعنی اگر عاطفه مخاطب در مواجهه با تصویر قرآنی مورد نظر است، این تحریک عاطفی در لایه‌ای عمیق‌تر منتج به هدایت مخاطب از طریق نوعی ادراک معقول خواهد شد. برای مثال در نمونه‌ای که پیش از این از آیات ۴۱ تا ۴۳ سوره هود و نوع رابطهٔ نوح پیامبر و پسرش بیان شد، عاطفهٔ پدرانه و غرور پسر نمایشگر حادثه‌ای است که شاید هر کدام از مخاطبان در طول زندگی خویش تجربه کرده اند اما آنچه این روایت را از دیگر روایت‌ها متمایز می‌کند، صحنه پایانی این سکانس است: «و حال بینهما الموج فکان من المغرمین» که به یکباره با تلنگر شدید عاطفی مخاطب گذار از ادراک محسوس به معقول او را امکان‌پذیر می‌کند. از سوی دیگر در شکل ۲ و در بیرونی‌ترین لایه در ویژگی‌های تصویر سینمایی تبدیل تصور گذشته به اکنون جاودانه مطرح شده است؛ این ویژگی نیز به‌طور خاص بر تأثیر تصویر بر مخاطب اشاره دارد. امکان حضور تصویر سینمایی با هیئتی زنده در هر بار نمایش در برابر چشمان مخاطب اثری از واقعیت را در ذهن او القاء می‌کنند که می‌تواند با زنده کردن خاطرات گذشته امکان جاودانه شدن و تجربهٔ نوعی جاودانگی را برای مخاطب خویش به ارمغان بیاورد.

سوره‌های مکی قرآن به دلیل شرایط بافتی و مأموریت ویژه تحول‌انگیزی مشرکین، از نقاط عطف تصویرآفرینی معاد و حقایق غیبی است و این سوره‌ها که به‌طور عمده در جزءهای پایانی قرآن قرار گرفته‌اند، چون با فرض آگاهی‌های عمومی مردم عمیق‌ترین معارف را نمایندگی کرده

به‌طور مستقل قابل بررسی زیبایی‌شناختی و حتی جامعه‌شناسی معرفتی هستند. قله‌های این تصاویر را در ترسیم قیامت (مانند سوره تکویر و قیامت و انسان) اشراط الساعه (مانند انشقاق) و عذاب مجرمان یا تنعم و سعادت و رفاه بهشتیان (مانند سوره‌های عبس، غاشیه، مطففین، حاقه و..) بارها خوانده‌ایم و دیده‌ایم؛ اما الگوگیری هنرمند دینی از خامه اعجازگر الهی بدون تدبر هدفمند و صدباره میسور نخواهد بود. صاحب عقل مستفاد (نبی) بدون تور و بلاواسطه معانی را از عقل فعال اخذ می‌کند؛ اما در مراحل و مراتب بعد، صورت بر معنا ارجح می‌شود. تصویرآفرینی قرآنی استخدام صور برای معانی قدسی است که نفس آن‌را عین معنا می‌یابد. قوه خیال مومن از عقل اشراب گشته و در تصویر آیینه، نه شیشه که یار می‌بیند، ظرف وجودی‌اش را بالفعل می‌سازد. می‌توان گفت سینماگر دینی قادر است بر اساس میزان طهارت روحی با تأمل در شیوهٔ تصویرآفرینی قرآنی به‌نوعی شهود باطنی و اشراق صور خیالی رحمانی نایل شود. در این مرتبه ما با نوعی تغییر ماهیت سینما در مدیوم خویش روبه‌رو خواهیم بود؛ تصرفی فناورانه که ضمن توجه به ویژگی‌های ذات‌گرایانه تصویر فناورانه سینما، روزنه‌های نفوذ در آن‌را نیز آشکار می‌کند. پس بر رأی این مقاله تصویر آفرینی دینی هم ممکن است و هم مطلوب؛ امری که غایت آن هدایت است. چنانچه در آیهٔ ۲۴ سوره حج و در فراز یکی از زیباترین تصویر آفرینی‌های هوشیاری‌آورِ کلام الهی می‌خوانیم: «وَهُدُوا إِلَى الطَّيِّبِ مِنَ الْقَوْلِ وَهُدُوا إِلَى صِرَاطِ الْحَمِيدِ».

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع و مآخذ

کتاب‌ها

ارجمند، سید مهدی(۱۳۷۲). ***تصویر ذهنی و جهان سینماتوگراف***، تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی، چاپ اول.

آوینی، سید مرتضی(۱۳۸۲). ***آیینه جادو***، تهران: نشر ساقی، چاپ سوم، ج ۱.

آوینی، سید مرتضی(۱۳۹۰). ***آیینه جادو***، تهران: نشر واحه، چاپ اول، ج ۳.

برنارد، رزماری (۱۳۸۸). «*تصویر آیینه‌ای: روایت لایه لایه در رسانه‌گری‌های عکاسی و تلویزیونی شیکی‌نن سن گوی ایسه*»، **جستارهایی در رسانه** (۲): دین و رسانه، سید حمیدرضا قادری و حسین عمید، قم: انتشارات دانشگاه ادیان و مذاهب، چاپ اول.

تامس‌برتون باتومور(۱۳۷۵). ***مکتب فرانکفورت***، ترجمه: حسینعلی نوذری، تهران: نشرنی.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷). ***لغت‌نامه دهخدا***، ج۵، تهران، مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران، چاپ دوم از دوره جدید.

دیندانکین(۱۳۸۸). «*دانیل استوت*»، **برگزیده دانش‌نامه دین، ارتباطات و رسانه**، دانیل استوت، قم: مرکز پژوهش‌های اسلامی صدا و سیما.

الراغب، عبدالسلام احمد(۱۳۸۸). ***کارکرد تصویر هنری در قرآن***، سیدحسین سیدی، تهران: انتشارات سخن.

الراغب، عبدالسلام احمد(۲۰۰۱/۱۴۲۲). ***وظیفه الصوره الفنیه فی‌القرآن الکریم***، حلب: فصلت للدراسات و الترجمه.

ژان فرانسوا لیوتار(۱۳۸۰). ***وضعیت پستمدرن: گزارشی دربارهٔ دانش***، ترجمه: حسینعلی نوذری، تهران: گام‌نو.

سیدقطب(بی‌تا). ***مشاهد القیامه فی القرآن***، مصر: ملتزم الطبع و النشر المعارف.

سیدقطب(۱۳۸۹). ***تصویرسازی هنری درقرآن***، مترجم: زاهدویسی، تهران:آراس.

سیدقطب(۱۴۱۲). ***فی ظلال القرآن***، بیروت: دارالشروق.

شغیعی‌کدکنی، محمدرضا(۱۳۷۵). ***صور خیال در شعر فارسی***، تهران، انتشارات آگاه، چاپ ششم.

فتوحی رودمعجنی، محمود(۱۳۸۶). ***بلاغت تصویر***، تهران: انتشارات سخن، چاپ اول.

گسنر، رابرت (۱۳۶۸). ***تصویر متحرک: راهنمای سواد بصری***، ترجمه: اختر شریعت‌زاده، تهران: سروش.

محمدقاسمی، حمید(۱۳۸۷). ***جلوه‌هایی از هنر تصویرآفرینی در قرآن***. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

مددپور، محمد(۱۳۷۵). ***دیداربینی***. تهران: حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی.

مددپور، محمد(۱۳۸۴). ***سینمای اشراقی: سینمای دینی و هنر اشراقی با نظری به عکاسی اشراقی***. تهران: سوره مهر.

ون‌لون، یوسف (۱۳۸۸). ***تکنولوژی رسانه‌ای؛ از منظری انتقادی***. ترجمه: احد عقیلیان، تهران: همشهری.

یاسوف، احمد (۱۹۹۴). ***جمالیات المفرده القرآنیه***. دمشق: دارالمکتبی.

خاتون‌قدمی، هاجر(فروردین ۱۳۸۹)، «*کارکرد تصویر هنری در قرآن*»، کتاب **ماه دین**، شماره ۱۵۰.

سیدی، سیدحسین(تابستان ۱۳۸۷). «مؤلفه‌های تصویر هنری در قرآن»، فصلنامه **اندیشه دینی** دانشگاه شیراز، شماره ۲۷.
عمید، حسین(مهر ۱۳۸۷). «علیه تصویر/کلام و تصویر؛ تزاحم ایمان و انکار»، **اطلاعات حکمت و معرفت**، شماره ۷.
فایل صوتی مصاحبه با آقای مهدی مطیع،۱۳۹۱.
فایل صوتی مصاحبه با سیدحسین شرف‌الدین، ۱۳۹۱.
قاضی‌زاده، کاظم(۱۳۸۹). «سیدقطب و نظریهٔ تصویر هنری در قرآن»، **تحقیقات علوم قرآن و حدیث**، شماره ۲.
میرخندان، سیدحمید(تابستان ۱۳۹۰). «فقه نگاه به رسانه‌های جمعی تصویری»، **دین و رسانه**، شماره ۳.
ناصری، حسین(تابستان ۱۳۷۶). «مبانی فقهی کاربری تصویردرسینما»، **نقد سینما**، شماره ۱۱.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی