پژوهش‌نامهٔ انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
ماهنامهٔ علمی ـ پژوهشی، سال نوزدهم، شمارهٔ پنجم، مرداد ۱۳۹۸، ۱۸۹-۲۱۰

نقدی بر نظریهٔ سینمای دینی[۱]

بررسی آرای مکتوب نظریه‌پردازان مسلمان و مسیحی (۱۳۷۰- ۱۳۹۰)

محمدحسن فردوسی‌زاده*

مهدی پوررضائیان، مرتضی افشاری***، شهاب اسفندیاری*****

چکیده

رابطهٔ سینما و دین در ایران و غرب همواره محل بحث بوده است، اما به‌واسطهٔ تفاوت نگاه ادیان، این رابطه از زوایای متفاوتی تحلیل شده است. هدف اصلی در این پژوهش یافتن اصلی‌ترین تفاوت‌های میان نگرش مسیحیت و اسلام به سینما و تحلیل انتقادی دیدگاه‌های نظریه‌پردازان این حوزه است. به‌این‌منظور، دو محور مهم و مشترک میان نظریات، یعنی رابطهٔ سینما و دین و امکان تحقق سینمای دینی و هم‌چنین رابطهٔ میان فرم و محتوا در سینمای دینی، در دیدگاه نظریه‌پردازان سینمای دینی ایران و نظریه‌پردازان سینمای دینی امریکا موردبررسی قرار گرفت. از میان متخصصان ایرانی، نظریات سیدمرتضی آوینی، محمد مددپور، و نصرت‌الله تابش درخصوص سینمای دینی بررسی شد و در بخش پژوهش‌گران غربی، باتوجه‌به آثار ترجمه‌شدهٔ موجود، از نظریات چهار پژوهش‌گر با نام‌های رابرت کی. جانستن، کلایو مارش، برایان استون، و مارگرت مایلز استفاده شد. در این پژوهش درانتها نتیجه گرفته می‌شود که باوجود توجه برخی نظریه‌پردازان مسلمان به مسائل مبتلابه و رشد دیدگاه‌های ایشان نسبت‌به نظریهٔ سینمای دینی در مسیحیتْ نظریات بیان‌شده دارای اشکالات مختلفی است و هنوز نظریه‌ای کارآمد در این حوزه تدوین نشده است. این پژوهش برمبنای هدفْ بنیادین و برمبنای روش اجرایی توصیفی ـ تطبیقی است.

کلیدواژه‌ها: سینمای دینی، سینمای اسلامی، فلسفهٔ فیلم.

---

* دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشگاه شاهد (نویسندهٔ مسئول)
** دکترای روان‌شناسی بالینی، استادیار گروه پژوهش هنر، دانشگاه شاهد، purrezaian@shahed.ac.ir
*** دکترای پژوهش هنر، استادیار گروه نقاشی، دانشگاه شاهد، afshar@shahed.ac.ir
**** دکترای مطالعات فیلم، استادیار دانشگاه هنر تهران
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۱/۰۳، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۴/۲۲

۱. مقدمه

سینما به‌عنوان هنری فراگیر، اثرگذار، و پرسود یکی از چالش‌های قابل‌توجه در توسعهٔ نگاه دینی به عرصه‌های جدید و مسائل مستحدثه است. پس از انقلاب اسلامی و باوجود برخی تلاش‌ها در مسیر تعریف رابطهٔ سینما و دین درقالب نظریهٔ سینمای دینی، هم‌چنان نیاز به تعریف یا بازنگری استراتژی تعامل با سینما، ازمنظر یک حکومت دینی، حس می‌شود. ازآن‌جاکه درک ناصحیح مبانی ارتباط دین و سینما موجب جهت‌گیری اشتباه و ایجاد نتایج نامطلوب در سیاست‌گذاری می‌شود، بررسی دقیق دیدگاه دین نسبت‌به سینما ضروری به‌نظر می‌رسد. باتوجه‌به غلبهٔ دیدگاه مسیحی بر جریان سینمایی دینی دنیا، ارائهٔ تعریف کامل و کارآمد از نظریهٔ سینمای دینی بدون توجه به دیدگاه‌های مسیحیت نسبت‌به این هنر دشوار به‌نظر می‌رسد. ازاین‌رو، پرسش اصلی پژوهش این است که نقاط ضعف و ابهام نظریهٔ سینمای دینی در دیدگاه نظریه‌پردازان مسلمان و مسیحی کدام است؟

روش این پژوهش برمبنای هدف بنیادین است و به‌لحاظ روش اجرایی از شیوهٔ توصیفی ــ تطبیقی بهره برده است. جامعهٔ هدف پژوهش مطالعات سینمای دینی به زبان فارسی بوده است. روش نمونه‌گیری انتخابی بوده و مبنای انتخاب آثاری است که در دهه‌های ۱۳۷۰ و ۱۳۸۰ شمسی درخصوص سینمای دینی به‌چاپ رسیده است و به‌لحاظ روش‌های پژوهشی و هم‌چنین نتایج حاصل از کیفیت مطلوب‌تری برخوردار بوده‌اند و امکان اثرگذاری آن‌ها بر جریان سینمایی بیش‌تر بوده است. این اثرگذاری به‌دلایل متفاوتی بوده است؛ آثار ترجمه‌شده بخش غالب مکتوبات نظریهٔ سینمای دینی به زبان فارسی را در دو دههٔ موردنظر تشکیل داده است. این آثار ازسوی نهادی مؤثر در تولید سینمایی که طرف‌دار ترویج نوع خاصی از سینما با نام معناگرا بود و آن را گونه‌ای از سینمای دینی می‌دانست به‌چاپ رسیده است. ازسوی‌دیگر، به‌علت ناآشنایی غالب سینماگران با زبان انگلیسی متون ترجمه‌ای موردرجوع بوده است. درمورد نظریه‌پردازان داخلی نیز، باتوجه‌به خلأ نظریه‌پردازی مدون و مکتوب، آثاری که کاملاً به حوزهٔ نظریهٔ سینمای دینی پرداخته‌اند و نحله‌های فکری این حوزه را در آن سال‌ها نمایندگی کرده‌اند توجه شده است. درنتیجه، باوجوداین‌که دامنهٔ پژوهش اصلی (رسالهٔ دکتری نگارنده) آثاری از میرخندان، صفائی حائری، و... را فرامی‌گیرد، باتوجه‌به معیارهای ذکرشده به نظریات شهید آوینی، محمد مددپور، و نصرت‌الله تابش بسنده شده است. نظریات سیدمرتضی آوینی به دیدگاه عمیقاً توحیدی درکنار آگاهی او از تولیدات و نظریات سینمای روز محل تأمل و درنگ است.

پرداختن به نظریات مددپور به‌واسطهٔ نگاه حکمی و فلسفی و هم‌چنین تلاش برای گسترش و تعمیق نظریات نظریه‌پرداز دیگر (آوینی) رخ داده است. نظریات تابش نیز به‌علت تفاوت با دو پژوهش‌گر دیگر و هم‌چنین قرابت برخی از آرای او با دیدگاه‌های قاطبهٔ دین‌دارانی که صرفاً ازمنظر دین در حوزهٔ سینما به اظهارنظر پرداخته‌اند موردتوجه قرار گرفته است.[۲] درمورد متون بررسی‌شده از پژوهش‌گران غربی باید یادآور شد که در بازهٔ موردنظر پژوهش غالب کتاب‌های ترجمه‌شده درخصوص سینمای دینی را انتشارات فارابی در دههٔ ۱۳۸۰ شمسی به‌چاپ رسانده است. در این بخش، ازمیان حدود بیست کتاب چاپ‌شده در موضوع سینمای دینی در سالیان اخیر، به نظریات چهار پژوهش‌گر (درقالب پنج کتاب) پرداخته شده است.

روش انجام پژوهش این‌گونه است که ابتدا آثار مکتوب نظریه‌پردازان سینمای دینی به‌صورت کامل تحلیل شده است. سپس، عوامل تطبیق ازمیان آثار استخراج شده است و نظرات دو طیف نظریه‌پردازان درخصوص آن بیان شده است. دو عامل تطبیق، «رابطهٔ سینما و دین» و «نسبت میان فرم و محتوا»، در سینمای دینی بوده است. سپس، باتوجه‌به تحلیل نظریات درخصوص این دو عامل، دیدگاه‌های طرح‌شده ازسوی نظریه‌پردازان مسلمان و مسیحی موردنقد قرار می‌گیرد و نقاط قوّت و ضعف نظریات بررسی می‌شود تا بتوان پاسخ مناسبی برای پرسش اصلی پژوهش یافت.

نمونه‌های انتخاب‌شده برای بررسی در این پژوهش در جدول ۱ مشاهده می‌شوند.

جدول ۱. نمونه‌های موردبررسی ازمیان جامعهٔ آماری

ردیف	دیدگاه دینی	نام نظریه‌پرداز	نام کتاب موردبررسی
۱	اسلامی	نصرت‌الله تابش	مبانی زیبایی‌شناختی سینمای اسلامی
۲		محمد مددپور	سینما و دین
۳		سیدمرتضی آوینی	آینهٔ جادو (جلد اول تا سوم)
۴	مسیحی	کلایو مارش	سینما و مقصود، چالش با علوم الهی، کاوش در الهیات و سینما
۵		مارگرت آر. مایلز	دیده و ایده؛ جایگاه مذهب و ارزش‌ها در فیلم‌های سینمایی
۶		برایان پی. استون	مفاهیم مذهبی و کلامی در سینما
۷		رابرت کی. جانستون	معنویت در فیلم

۲. رابطهٔ سینما و دین و امکان تحقق سینمای دینی

۱.۲ دیدگاه نظریه‌پردازان مسیحی

در غرب، به‌خصوص در سال‌های ابتدایی تولد سینما، نظریات متفاوتی ازسوی دین‌مداران درمورد سینما اعلام و ابراز شد. رابرت کی. جانستون (Robert K. Johnston) در کتاب خود با عنوان *معنویت در فیلم* (*Reel Spirituality*)، این دیدگاه‌ها را طبقه‌بندی می‌کند و از یک‌دیگر متمایز می‌سازد. او تعامل مسیحیان را با سینما براساس موضع‌گیری آن‌ها به پنج دیدگاه مجزا تقسیم می‌کند. دیدگاه اول، به‌تعبیر جانستون، نگرش «پرهیز»ی است. در این نگرش، مسیحیت شدیدترین مواضع را علیه سینما اتخاذ می‌کند و با اتخاذ سیاست تحریم به‌کلی پیروان خود را از آن نهی می‌کند. تعبیراتی چون «مزبلهٔ بدنامی»، «مانع پیشرفت انسان»، «سرطان اخلاقی تمدن»، «دشمن شمارهٔ یک عیسی مسیح»، یا هم‌ردیف‌انگاشتن فیلم با مشروبات الکلی اصلی‌ترین محور نگرش این دسته از متفکران مسیحی نسبت‌به سینماست (جانستون ۱۳۸۳: ۵۲). اما دیدگاه متعادل‌تری که درمیان مسیحیان محافظه‌کار امروز رایج است دیدگاه «احتیاط» است. عصارهٔ این دیدگاه در گفتهٔ ذیل منعکس شده است:

> عقیدهٔ من این است که یک مسیحی، به‌شرط‌آن‌که بنیان‌های فکری‌اش محکم باشد، می‌تواند فیلم‌ها را ببیند و خود را در هنر و دیگر شکل‌های معرفت درگیر کند. باید دیده شود که ربوبیت خدا در مسیح به همهٔ عرصه‌های زندگی اشاعه می‌یابد (همان: ۵۷).

این دیدگاه با توصیه به مسیحیان برای داشتن عقیده‌ای محکم درمورد ماهیت انسان و حقیقت به‌عنوان شرط لازم تماشای فیلم‌ها همراه شده است.

دیدگاه سوم، ازمنظر جانستون، سیاست «گفت‌وگو» است. جانستن یکی از شروط اصلی بررسی یک فیلم را ازمنظر یزدان‌شناسی در وهلهٔ اول مشاهدهٔ فیلم و چشم‌سپردن یا دادن اجازهٔ «تو گویی» (as-if assent) به فیلم می‌داند. او معتقد است که، درغیراین‌صورت، تجربهٔ بررسی فیلم با خطر «سقط جنین» مواجه می‌شود. جانستون در این‌جا نکتهٔ مهمی از دیدگاه خود را آشکار می‌سازد:

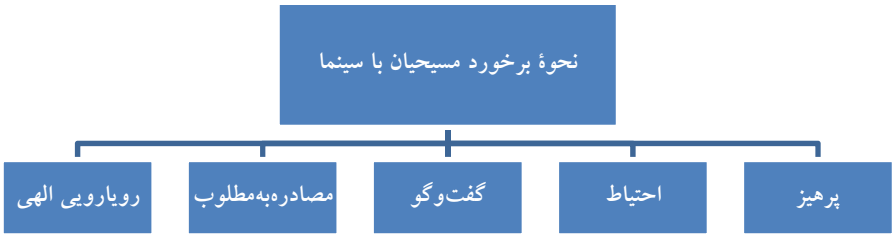
> درواقع، من بر این باورم که سرشت فیلم‌دیدن و ایمان دینی، هردو، طلب می‌کند که فیلم‌دیدن ازجانب یک دیدگاه یزدان‌شناختی تکمیل شود، اما این یزدان‌شناختی‌کردن باید پس از تجربهٔ زیباشناختی اتفاق بیفتد نه پیش از آن (همان: ۶۴).

جانستون چنین ادامه می‌دهد که همهٔ هنرها دارای جنبه‌های یزدان‌شناختی ـ به‌عنوان مؤلفه‌ای درونی و نه تحمیلی بیرونی ـ هستند. پس، ارائهٔ هر نوع بررسی جامع و نقد مناسب و قابل‌قبول از یک اثر هنری مستلزم درنظرداشتن این جنبه‌ها و غفلت‌نکردن از آن‌هاست. اما این نباید به‌عنوان یک تحمیل بیرونی بر اثر وارد شود، بلکه باید گفت‌وگویی میان دین و فیلم برقرار کرد، «چون خود این فیلم این را می‌خواهد» (همان: ۶۶). جانستون در این بخش به‌صراحت از نگرشی که براساس آن تلاش می‌شود تا مخاطبان دین‌دار آثار در هر جزئی از اثر هنری ردپایی از نمادهای دینی و مذهبی بیابد انتقاد می‌کند و آن را سبب «مبتذل»شدن دین و هنر می‌داند.

جانستون در شرح دیدگاه چهارم که «مصادره‌به‌مطلوب» می‌نامد درمورد تعریف سینما یا فیلم دینی بحث می‌کند. او با رد دیدگاه افرادی که اعتقاد دارند اگر فیلمی به‌نحوی انسانیت و ارزش‌های انسانی را ارج نهاد درشمول فیلم دینی به‌شمار می‌رود چنین فیلم‌هایی را نهایتاً آثاری «شبه‌دینی» می‌نامد که می‌تواند گفت‌وگو میان فیلم و بینش مسیحیت را برانگیزد (همان: ۷۳). او در این راستا از دیدگاه‌های موافقی از جوئل مارتین (Joel W. Martin) و کنراد اسوالد (Conrad E. Ostwald) بهره می‌برد که «غسل‌تعمیددادن» فیلم را به‌عنوان فیلمی که «ناآگاهانه دینی است» محکوم می‌کند.

دیدگاه پنجم، در تقسیم‌بندی جانستون، «رویارویی الوهی» نام دارد. جانستون ابتدا به بیان دیدگاه اندرو گریلی (Andrew Greeley) می‌پردازد که معتقد است قدرت عظیم فیلم را به‌واسطهٔ تمرکز دوربین بر چشم‌انداز و توان تغییر آن نیرویی آیینی می‌داند که دیگر فرم‌های هنری امکان برابری با آن را ندارند. جانستن این قدرت نهفته در فیلم را قادر به ارائهٔ تجربه‌هایی می‌داند که برای تجربهٔ انسان پیش از دیدن آن گشوده نیستند.[۳] او به مسئلهٔ ریشه‌های مشترک میان دین و هنر از زبان افراد مختلفی هم‌چون هرلی (Neil Hurley) یا پل شریدر (Paul Schrader) اشاره می‌کند. جانستون ریشهٔ این نظریهٔ مشترک را در کتاب وان در لیو با عنوان *زیبایی قدسی و دنیوی: امر مقدس در هنر* (*Sacred and Profane Beauty: The Holy in Art*) می‌داند و نکتهٔ مهمی را از او نقل می‌کند:

> هنر می‌تواند دینی باشد، یا می‌تواند دینی به‌نظر برسد، اما نه می‌تواند محمدی باشد و نه بودایی و نه مسیحی. چیزی به‌نام هنر مسیحی نداریم، همان‌طورکه علم مسیحی نداریم. تنها هنر را داریم که دربرابر امر مقدس ایستاده است (جانستون ۱۳۸۳: ۷۷).



نمودار ۱. تقسیم‌بندی جانستون از دیدگاه‌های مسیحیان نسبت‌به سینما

مارگارت مایلز (Margaret Miles) در کتابش با عنوان *دیده و ایده؛ جایگاه مذهب و ارزش‌ها در فیلم‌های سینمایی* (*Seeing and Believing: Religion and Values in the Movies*)، به بررسی فیلم‌های عامه‌پسند سینمای هالیوود ازمنظر دین و ارزش‌های اخلاقی مدنظر دین می‌پردازد. مایلز دو هدف پژوهش خود را اول بررسی آثار عامه‌پسند (ساخته‌شده در دههٔ ۱۹۸۳ تا ۱۹۹۳میلادی) که با سه دین مسیحیت، اسلام، و یهودیت مرتبط‌اند و دوم پیش‌نهاد یک روش برای شناخت و تحلیل ارزش‌های تصویری در فیلم‌ها ذکر می‌کند (مایلز ۱۳۸۵: ۲۳). مایلز جامعهٔ امریکا (و به‌شکل کلی، جامعهٔ غربی) را جامعه‌ای می‌داند که به‌دنبال شواهد و مدارکی برای تقویت این اعتقاد است که شیوه‌های مذهبی ناکارآمد هستند و اعتقادات مذهبی راه به جایی نمی‌برند. هم‌چنین، اعتقاد غالب این است که فیلم‌های عامه‌پسند فقط هدف سرگرمی و لذت دارند و به همین علت نمی‌توان در آن ردپایی از تفکر یافت (همان: ۱۰– ۱۱). مایلز سپس با رد این شیوهٔ دسته‌بندی که فقط فیلم‌های دارای محتوای آشکار مذهبی را در طبقهٔ فیلم‌های مذهبی قرار می‌دهد کار خود را برای بررسی فیلم‌های عامه‌پسند ازمنظر دینی آسان می‌سازد. او با اتخاذ رویکرد مطالعات فرهنگی، فیلم ـ به‌ویژه فیلم عامه‌پسند ـ را به‌عنوان یک رسانهٔ قابل‌دست‌رسی با طیف وسیعی از ارزش‌ها می‌داند که به‌علت تأثیروتأثر در فرهنگ عامه ارزش بررسی دارند. مایلز با بیان اهمیت تصویر در فرهنگ مسیحی این نکته را متذکر می‌شود که نسل فعلی مسیحیان اطلاعات بصری و تصویری خود را نه از دیوار کلیساها که از رسانه‌ها و فیلم‌ها گرفته‌اند.

او معتقد است که سینما با دعوت مخاطب خود به هم‌ذات‌پنداری، درعین رعایت فاصله، مخاطب مسیحی را درزمینهٔ باور به تصاویر در وضعیتی دوگانه قرار می‌دهد؛ ازیک‌سو، او به‌دنبال واقع‌گرایی تام‌وتمام برای باور یک تصویر مذهبی است و ازسوی‌دیگر در ذات فیلم فاصله با بازیگر و دنیای فیلم قرار دارد. به‌باور مایلز، به‌خصوص در

تصویرکردن حالت مسیح، این دوگانگی سبب می‌شود که مخاطب مسیحی نتواند به چیزی بیش از سرگرمی دست یابد؛ نکته‌ای کـه درمـورد آثـاری ماننـد *آخـرین وسوسهٔ مسـیح*[۴] (*The Last Temptation of Christ*) یا *مسیح مونترال*[۵] (*Jesus of Montreal*) موردتأکیـد مـایلز قرار می‌گیرد (همان: ۵۵– ۶۴). مایلز درنهایت از این بحث خود این‌گونه نتیجه می‌گیرد:

«اما اگر منظور ما از [فیلم] 'مذهبی' این باشد که فیلم‌ها درجهت تقویت اعتقاد یک فرد عمل کند، هم‌چنان‌که منتقدان قرون وسطایی از تصاویر مذهبی‌شان چنین انتظاری داشـتند، هیچ فیلمی با آن معیار یافت نمی‌شود» (مایلز ۱۳۸۵: ۸۲).

او چنـین ادامـه مـی‌دهـد کـه یکـی از خصوصـیات فـیلم دینـی «آشـکارکردن دنیـای غیرقابل‌مشاهده» است و فیلم‌های موردبررسی او و البته فیلم‌های عامه‌پسـند واجـد چنـین ویژگی‌ای نیستند.

مایلز، برای رهایی از این بن‌بست، پیش‌نهاد می‌دهد که تعریف وسیع‌تری از مذهب ارائه شود؛ تعریفی که «شامل طرح مسائلی که به مباحثات اخلاقی دنیوی مرتبط» می‌شود (همان). او با این شیوه امکان بحث مذهبی را درمـورد فـیلم‌هـا فـراهم مـی‌آورد. او مسـائلی ماننـد جنسیت، نژاد، طبقه، و میل جنسی را مسائلی محوری در درک مذهب به‌شمار می‌آورد کـه البته باتوجه‌به سلسله‌مراتب ارزش‌ها در ادیان متفاوت اهمیت متفاوتی دارند (همان: ۲۳۵).

در نتیجه‌گیری مباحث، مایلز درمورد تخیل تماشاگر نکتهٔ قابل‌توجهی را ذکر می‌کند. او معتقد است که «تخیل مذهبی و آگاه است که مؤمن را به تصاویر مذهبی متصل می‌کنـد» و نه موضوع، سبک، و مکتب اثر. او بیان می‌کند که نقاشـی مـذهبی، بـدون توجـه و تخیـل، چیزی جز یک نقاشی نیست. او معتقد است که این امر درمـورد فـیلم نیـز صـادق اسـت. بنابراین، اگر قرار باشد فیلمی دینی تلقی شود، علاوه‌بر جنبـه‌هـای اسـتعاره‌ای و نشـانه‌ای، مانند یک شمایل مقدس، باید تمرکز و ارادهٔ مخاطب را هم‌راه خود کند. البته، او درانتها بـر این مسئله تأکید می‌کند که «هیچ فیلمی قـدرت شـمایل مقـدس را نـدارد» امـا بـر جامعـهٔ مخاطبان تأثیرگذار است (همان: ۲۳۸– ۲۴۱). مایلز در نتیجه‌گیری نهایی عبارت قابل‌تـأملی را ذکر می‌کند: «به‌عنوان یک جامعه، همان هستیم که می‌بینیم و از آن لذت می‌بریم». ازمنظر مایلز، فیلم‌ها نه مقدس هستند و نه شیطانی، بلکه محصولاتی فرهنگی‌اند که سازمان ارزشی و فکری سازندهٔ خود را منعکس می‌کنند.

کلایو مارش (Clive Marsh) در کتاب *سـینما و مقصـود؛ چـالش فـیلم بـا علـوم الهـی* (*Cinema & Sentiment: Film's Challenge to Theology*)، به رابطهٔ سینما و دیـن از منظـری دیگر می‌نگرد. مارش معتقد است که اگرچه امروزه در جوامع غربی مـذهب دیگـر چنـدان

موردتوجه عموم نیست، معنویت و روحانیت یک نیاز انسانی است. حال، در جامعه‌ای که از مذهب غافل شده است این نیاز را دیگر بخش‌ها تأمین می‌کنند. مارش، ورزش، تلویزیون، و آموزش را سه رقیب مذهب تلقی می‌کند که هرکدام به‌شیوه‌ای نگرش کلی انسان را به زندگی شکل می‌دهند. او فیلم را نیز اگرچه نه به‌عنوان جای‌گزینی منحصربه‌فرد که به‌عنوان یکی از این جای‌گزین‌ها که، ازمنظر او، قرابت بیش‌تری با مذهب دارد محلی برای تأمین نیازهای معنوی جامعهٔ غربی می‌داند. به همین علت، مارش رفتن به سینما را به‌دلایلی یک عادت مذهبی تلقی می‌کند؛ اول این‌که سینمارفتن برای غربیان امروزی یک تعهد الزام‌آور و عادتی منظم و همیشگی است که ساختار یک زندگی را مستحکم می‌سازد. دومین مسئله خلأ سنت تفریح در ادیان[۶] است که دراین‌خصوص حضور در سینما، به‌دلیل ایجاد لذت مشترک، عملی روحی و معنوی به‌شمار می‌رود. او درراستای جانشینی سینما به‌جای مذهب نظریات جان سی. لیدن (John C. Lyden) و جی. والش (Richard G. Walsh) را بیان می‌کند. ازمنظر والش، سینما به‌شکلی جانشین مذهب شده است و نه این‌که بیش از دین واجد روح مذهب باشد (مارش ۱۳۸۵: ۲۶).

مارش در نظریات خود این مسئله را که تماشای فیلم فاقد بنیان مذهبی است رد می‌کند. البته او درعین‌حال جانشین‌شدن کامل فیلم را به‌جای مذهب و دین نیز نمی‌پذیرد، اما از آن به‌عنوان یکی از جای‌گزین‌های مذهب یاد می‌کند. او دراین‌خصوص بر سه مورد به‌عنوان محور دیدگاه خود تأکید می‌کند؛ اول این‌که غالب افرادی که فیلم می‌بینند خداپرست هستند حتی اگر به این امر صریحاً اذعان نکنند. دوم این‌که مارش معتقد است روشی که در فیلم‌ها از آن استفاده می‌شود نهایتاً مردم را به عملی فطری و الهی ترغیب می‌کند؛ چراکه نمی‌توان تا کنه موضوعی را جست‌وجو کرد و نهایتاً به پرسش‌هایی در حوزهٔ خداشناسی و الهیات نرسید. نکتهٔ سوم هم این است که تأثیر مشاهدهٔ فیلم در حوزهٔ الهیات اهمیت قابل‌توجهی دارد و نباید از آن غفلت کرد و سینما محمل خوبی برای شکل‌گیری گفت‌وگو در این مورد است.

مارش پیش‌نهاد می‌کند که کلیسا با سینما رابطه‌ای جدید تعریف کند. اما در این رابطهٔ جدید مارش، با پذیرفتن اقتدار امروزین سینما، کلیسا را ترغیب می‌کند تا مسیحیان را به دیدن فیلم‌هایی با موضوع اصلاح و بهبود زندگی و بحث درمورد آن‌ها و تفسیر آن‌ها تشویق کند. او حتی به‌صورت غیرمستقیم نزدیکی مکان کلیسا و سینما را نیز مسئله‌ای مفید در این مورد می‌داند. مارش، به‌قیاس عبادت، سینمارفتن را بر تماشای فیلم در خلوت ترجیح می‌دهد و دلایلی مانند تجربهٔ جمعی، امکان بحث، و... را برای آن برمی‌شمارد

(مارش ۱۳۸۵: ۲۴۷). احتمالاً عصارهٔ اثر مارش را باید در این جمله جست کـه «مـذهب و تماشای فیلم می‌توانند از نقدهای سازندهٔ یک‌دیگر بهره ببرند» (همان: ۲۵۰). به‌باور مـارش، تماشای فیلم سبب توجه به این مسئله می‌شود که چگونه فرهنگْ خداشناسی را نقد می‌کند و بالعکس (همان: ۲۵۴).

برایان پی. استون (Bryan P. Stone) در کتـاب *مفـاهیم مـذهبی و کلامـی در سـینما* (*Faith and Film: Theological Themes at the Cinema*) سـخن را از لـزوم درک «شـرایط زمانه» خطاب به مسیحیان آغاز می‌کند. او خوانش از *کتـاب مقـدس* را بـدون درک جهـان خوانشی غلط می‌داند که یا *انجیل* را به کتابی «لب تاقچه»ای و بی‌فایده بدل می‌کند یا حتـی آن را تبدیل به مسئله‌ای مضر می‌کند که ممکن است تبدیل به «اسلحه‌ای خطرنـاک» شـود. استون ذات الهیات مسیحی را «مطالعه و بررسی متن کـلام مقـدس درکنـار مطالعـهٔ زمینـهٔ این‌جهانی آن» تعریف می‌کند. او فقدان امکان تخیل و رؤیاپردازی را در مذهبی که ایمان را به «جزم‌اندیشی» و حقیقت را به «حکم» تقلیل داده است خلأ مهمـی مـی‌دانـد کـه عطـش مخاطب مسیحی را نسبت‌به هنر و سینما رقم می‌زند (استون ۱۳۸۳: ۷). استون که خـود را بزرگ‌شده و نشویافته در فرهنگ مسیحی محافظه‌کار می‌داند رویکرد پرهیزی[۷] مسـیحیان را در مواجهه با سینما شرح می‌دهد و به ناکارآمدی آن اشاره می‌کند، درعین‌حال بـه حقیقتـی نهفته در این رویکرد توجه می‌کند که این حقیقتْ تأثیرگذاری فیلم در شکل‌دادن بـه روش زندگی مخاطبان است. او، از این نظر که این قدرت فیلم قـادر اسـت دربرابـر ارزش‌هـای مسیحی قد علم کند، به آن‌ها حق می‌دهد.

استون باوجوداین راه‌کار رفع این مشکل را نه پرهیز، که تعامل فعال با این رسانه و نقد فـیلم مـی‌دانـد. او ایـن نقـد را نـه‌تنهـا درمـورد آثـاری کـه خشـونت و زشـت‌کـاری را به‌تصویر می‌کشند لازم می‌داند، بلکه قائل است که باید از آن فراتر رفت و بـه سـنت‌هـای صلب هالیوود حمله کرد؛ سنت‌هایی مانند نژادپرستی، تبعیض جنسی، و بیگانه‌سـتیزی کـه اگرچه از آن‌ها به‌شکل مستقیم تجلیل نمی‌شود، روش زندگی پیش‌نهـادی هـالیوود کـه بـه مخاطبان عرضه می‌شود کاملاً آن‌ها را «درست و طبیعی» جلوه می‌دهد (همان: ۹).

درنتیجه، استون به‌جای روش پرهیز روش «گفت‌وگو» را پیش‌نهاد می‌کند تا به‌وسـیلهٔ آن قدرت بی‌بدیل سینما و تلویزیون در شکل‌دهی به فرهنگ با نظارت بر ادعاهـای مـذهبی آن هم‌راه شود. استون این قدرت سینما را فرصت مناسبی برای مسیحیت می‌داند: «مردم عاشـق سینما هستند! یکی از ایده‌های اصلی این کتاب این است که این عشق را می‌توان به فرصـتی تازه برای آموزش‌دادن، تصویرکردن، و غنابخشیدن به ایمان مسیحی تبدیل کرد» (همان: ۱۰).

۲.۲ دیدگاه نظریه‌پردازان مسلمان

نظریات متفاوتی درخصوص رابطهٔ سینما و دین و درنتیجه امکان تحقق سینمای دینی مطرح شده است. عده‌ای آن را مسئله‌ای مسلّم فرض کرده‌اند؛ برخی برای تحقق آن شروطی تعیین کرده‌اند که گاه ناممکن می‌نماید. درطی سال‌های پس از انقلاب، غالب کسانی که از دریچهٔ دین به سینما ورود داشته‌اند سینمای دینی را امر پیچیده‌ای ندانسته و آن را محقق می‌دانسته‌اند. نصرت‌الله تابش یکی از این افراد است. نقطهٔ آغاز بحث او را باید آن‌جا یافت که تکنولوژی را نه زاییدهٔ تمدن و فرهنگ غربی که دستاورد انسان و ناشی از نیاز او می‌داند. او تکنولوژی را در مرحلهٔ اول زاییدهٔ نیاز انسان می‌داند و در مرحلهٔ دوم آن را تداوم حس انسان می‌داند (تابش ۱۳۹۳: ۲۳). او هم سینما و هم تکنولوژی را نه زاییدهٔ فرهنگ، که مؤثر بر آن می‌داند. در این دیدگاه، تکنولوژی دارای ذات و غایت نیست و هرکس قادر است به هر شیوه‌ای و با هر هدفی از آن استفاده می‌کند. ازاین‌منظر، سینمای دینی نه‌تنها امری ممکن است، بلکه در همین روزگار نیز حاضر است. به همین علت، تابش تاریخ سینمای دینی را به ابتدای تاریخ سینما پیوند می‌زند و ساخت آثاری را درمورد پیامبران شاهد گفتهٔ خود می‌داند. او حضور شخصیت‌هایی مانند ژان والژان یا اسقف برادران کارامازوف را حکایت‌گر امکان سینمای دینی می‌داند (همان: ۲۵– ۲۶).

تابش درادامه «متدولوژی فیلم‌نامه‌نویسی» را دارای قواعد ثابتی می‌داند که همهٔ اندیشه‌ها از آن به‌طور مساوی امکان برخورداری دارند. او جملهٔ معروف مارشال مک‌لوهان را که «رسانه همان پیام است» ـ و آوینی و مددپور نیز به آن اشاره داشته‌اند ـ از موجبات اصلی تلقی ذکرشده (دیدگاه آوینی و مددپور) می‌داند و معتقد است که امروزه اکثر نظریه‌پردازان دیگر اعتقادی به آن ندارند. او شاهد غلط‌بودن این گزاره را تغییر دائم تکنولوژی، باوجود ثابت‌بودن متدولوژی سینما، می‌داند (همان: ۲۷– ۲۸).

تابش نمونه‌های فراوان موجود در سینمای غرب را که در فرهنگ غربی به‌عنوان سینمای دینی شناخته شده‌اند می‌پذیرد. او نمونه‌وار سینمای برگمان را سینمایی در جست‌وجوی خدا و باور به او می‌نامد و تجربهٔ دینی را به‌عنوان مهم‌ترین شرط برای دست‌یابی فیلم‌ساز به سینمای دینی به‌شمار می‌آورد:

> سینمای برگمان را سینمای در جست‌وجوی خدا و باور به او می‌توان نامید. آنتونیونی درمورد او گفته است: «برگمان تنها دغدغهٔ سؤال دربارهٔ خدا را داشت.» ... اما برگمان از زیستن با پدری که منادی مذهب بود دغدغه‌های همیشگی مقدسی را به‌ارث برد که ویژگی‌های سینمای دینی برگمان نام دارد؛ به‌گونه‌ای‌که بسیاری از شیفتگان این سینما

گرایش به معنویت خود را وام‌دار سینمای برگمان می‌دانند. از کوزهٔ برگمان دغدغه‌های ایمانی می‌تراود و تا کسی چنین نباشد و خود تجربهٔ معرفتی، احساسی، و عملی دینی نداشته باشد انتظار سینمای دینی از او نابه‌جاست (تابش ۱۳۹۳: ۳۸۶).

در نظرگاهی متفاوت، محمد مددپور از کسانی است که تحقق سینمای دینی را در وضعیت فعلی مسئله‌ای ناممکن می‌داند. مددپور اصولاً مشکل کار را در تعریف سینمای دینی نمی‌داند؛ چراکه تعریف یک شیء فقط پس از وجود آن امکان‌پذیر است وگرنه پیش از وجود چیزی نمی‌توان آن را تعریف کرد:

در عصر غیاب و حضور هر شیء و موجودی، تعریف آن اغلب امری خطاست؛ تعریف همواره متأخر از شیء یا امر رخ می‌نماید. ... خطای عصر حاضر آن است که برخی می‌پندارند با تعریف انتزاعی سینمای دینی مشکل اساسی از پیش‌روی فیلم‌سازان برداشته خواهد شد، غافل از آن‌که همواره بعد از پیدایی یک موجود یا واقعه یا فضیلتی در عالم بشری تعریف‌ها به‌دست می‌آید (همان: ۱۳۷).

باور او این است که سینمای اسلامی فقط در زمان آینده و در عصر موعود (عج) به‌صورت کامل به‌وجود خواهد آمد. اما امکان تحقق سینمای «انتظار و آماده‌گر ولایی» وجود دارد (مددپور ۱۳۸۷: ۱۶۴). او درادامه دو شرط را برای پیدایی سینمای دینی در عصر غیبت برمی‌شمارد: اول این‌که بدون لطف و ارادهٔ الهی امکان تحقق ندارد. دوم این‌که شرط انسانی آن تحقق‌یافتن استعداد فطری انسان که شنوای ندای حق است (همان: ۱۳۰). از این دیدگاه، چون تحقق این دو شرط در عصر غیبت ممکن نیست چنین سینمایی امکان ظهور ندارد. درحقیقت، مددپور بر هنرمند و سینماگر، به‌عنوان مهم‌ترین جزء تحقق سینمای دینی، تأکید دارد. مددپور با دیدگاهی متضاد تابش سینمای برگمان، تارکوفسکی، و ... را، باوجود شهرت به دینی‌بودن، دینی نمی‌داند.

اما آوینی مسئله را پیچیده‌تر می‌بیند و برای حل آن به تعمق در مباحث نظری روی می‌آورد. او سینما را یک فرآوردهٔ تکنولوژیک می‌داند و تکنولوژی نیز ازمنظر او مهم‌ترین دستاوردهای تمدن غرب به‌شمار می‌رود. آوینی تکنولوژی را «فرهنگی» می‌داند که «شیئیت» پیدا کرده است و ازاین‌رو تکنولوژی، برخلاف باور غالب، وسیله‌ای نیست که درخدمت هر غایتی درآید، بلکه خود دارای جهت و غایت فطری است. ازنظر آوینی، این جهت فطری همان است که هیدگر «تقدیر» یا «سرنوشت» می‌خواند (آوینی ۱۳۹۰، ج ۳: ۱۸۴). سینما نیز به‌عنوان یکی از مظاهر تکنولوژی محسوب می‌شود. آوینی سینما را «به‌تمامی متکی» به

تکنولوژی می‌داند (آوینی ۱۳۹۰، ج ۱: ۵۶). دراین‌صورت، اگر سینما دستاورد تکنولوژی غرب با پشتوانهٔ فکری و فرهنگی غرب است آیا باز هم می‌توان مفهومی چون «سینمای اسلامی» را پذیرفت؟

> من این تعبیر را دوست ندارم. ذات سینما اسلامی نشده که شما بگویید سینمای اسلامی. این تعبیر را به همین علت دوست ندارم؛ چون چیز خاص و مشخصی نیست. درواقع، انعطافی است از همان سینما به‌مثابهٔ یکی از محصولات تکنولوژیک درمقابل فرهنگ بشری. اگر بخواهیم این‌طوری تقسیم‌بندی کنیم باید بگوییم سینمای مسیحی و سینمای یهودی، که این‌طور نیست دیگر. حقیقت یکی بیش نیست و سینما خواه‌ناخواه رویکردی به این حقیقت خواهد داشت و اینْ در هر جای عالم که واقع شود و با هر عنوانی درواقع اسلامی است (همان: ۱۲۷).

پس اگر، با لحاظ ذات اولیهٔ سینما، تعبیر سینمای اسلامی تعبیری صحیح به‌شمار نمی‌رود باید چه کرد؟ چگونه می‌توان درقالب فیلم مفاهیم توحیدی و در تعبیری بهتر غیب را به‌تصویر کشید؟ راهی که آوینی پیش‌نهاد می‌کند غلبه بر تکنیک و تغییر ماهیت آن است. او معتقد است که سینماگر باید در ارتباط با سینما مرعوب و محدود نشود، نسبت تازه‌ای میان خود و آن برقرار کند: «من معتقدم با کل تکنولوژی هم می‌شود نسبت جدیدی برقرار کرد، و البته طبعاً با سینما هم که محصول تکنولوژی است می‌شود» (همان: ۱۳۴).

آوینی باور دارد که باید بر ماهیت سینما غلبه کرد و روح تازه‌ای در آن دمید:

> تلاش‌های فردی آدم‌هایی مثل حاتمی‌کیا و من و کسانی شبیه ما برای رسیدن به یک زبان خاص ـ یا بهتر است بگویم بیان خاص ـ درهرحال، چیزی فراتر از زبان و بیان معمول سینما نیست، منتها ما به‌دنبال دمیدن روح تازه‌ای در این زبان و بیان هستیم (همان: ۱۴۵).

آوینی تلاش خود را در مجموعهٔ مستند *روایت فتح* نیز تلاشی در همین راستا می‌داند و درعین‌حال بارها تأکید می‌کند که در ابتدای راه قرار داریم، اما انتهای مسیر روشن است.

۳. رابطهٔ فرم و محتوا در نظریهٔ سینمای دینی

۱.۳ ازمنظر نظریه‌پردازان مسیحی

در آثار نظریه‌پردازان غربی که در این تحقیق مطالعه شده‌اند در بررسی آثار سینمایی با نگرش دینی بیش از هر چیز به مضامین و تحلیل داستان پرداخته شده است. مارگارت

مایلز در کتاب *دیده و ایده*، در فیلم‌های عامه‌پسند، به نمایش مضامین مختلف در سینما نگریسته است. بازنمایی مسیح، اسلام، یهودیت، نژاد و جنسیت، تفریحات، و ... در فیلم‌های گوناگون موضوع اصلی کار مارش بوده است. تحلیل مایلز به نحوهٔ بازنمایی موضوعات مختلف می‌پردازد و با آوردن مثال‌هایی از متن فیلم و داستان درمورد این بازنمایی بحث می‌کند.

جانستون روش کار شریدر را در بررسی آثار سه کارگردان کلاسیک یعنی ازو، برسون، و درایر یافتن فرم جهانی، یعنی «بیان مشترک از امر متعالی در تصاویر متحرک»، شرح می‌دهد. شریدر معتقد است که سبک استعلایی، تاآن‌جاکه ممکن است، عناصر متکی بر تجربهٔ انسان را حذف می‌کند و تلاش دارد تا با تبدیل تجربه به آیین قابل‌تکرار استعلا یابد (جانستون ۱۳۸۳: ۷۷). به‌این‌ترتیب، جانستون معنای موسعی از فرم را مدنظر قرار می‌دهد که با محتوای دینی تناسب پیدا می‌کند.

مارش نیز در کتاب *سینما و مقصود؛ چالش فیلم با علوم الهی* (*Cinema and Sentiment: Film's Challenge to Theology*)، اگرچه به جنبهٔ دیگری از آثار توجه می‌کند، بیش از هر چیز به تجربهٔ تماشاگر از مشاهدهٔ آثار می‌پردازد. این پژوهش ارزش‌مند به‌صورت خاص تعالیم مسیحیت را با آن‌چه در فیلم‌های موردبررسی ارائه شده است مقایسه می‌کند و به این می‌پردازد که تجربهٔ مخاطب مسیحی در مواجهه با این آثار چگونه مفاهیم ایمانی او را به‌چالش می‌کشد. مارش فیلم‌های رابین ویلیامز را ازمنظر تفریح و سرگرمی و ارتباط آن با عبادت تحلیل می‌کند. فیلم‌های برادران کوئن را ازدیدگاه خداشناسی و *رهایی از زندان شاوشنگ*[۸] (*Shawshank Redemption*) و *تایتانیک*[۹] (*Titanic*) را ازلحاظ تعلیمات مسیحیت بررسی می‌کند. باوجود نگاه جدی مارش به فرم، دغدغهٔ اصلی او بررسی فرایند خلق محتوا از این فرم نیست. مارش به وضعیت روانی مخاطب و تأثیری که اثر می‌تواند در او بگذارد توجه می‌کند. مارش در دیگر اثر خود، یعنی *الهیات و سینما*، نیز که مجموعهٔ مقالات ارزش‌مندی در تحلیل فیلم‌ها ازمنظر دینی است توجه اصلی خود را بر بحث داستان و بازنمایی مفاهیم کلامی مسیحیت در فیلم‌ها متمرکز ساخته است.

اما برایان استون نگاهی کاملاً مضمونی به محدودهٔ وسیع آثار مدنظرش دارد. استون از *انجیل به روایت متی*[۱۰] (*Il Vangelo Secondo Matteo*) تا *ای. تی.*[۱۱] (*E. T. the Extra-Terrestrial*) اسپیلبرگ را بررسی می‌کند و در تمامی این آثار به داستان اثر و ارجاعات مذهبی آن‌ها اشاره دارد. او به‌ندرت به فرم آثار ورود می‌کند و همان‌طورکه از نام کتابش برمی‌آید به مفاهیم مذهبی و کلامی مسیحیت توجه دارد.

۲.۳ ازمنظر نظریه‌پردازان مسلمان

همان‌طورکه پیش از این گفته شد، برخی از نظریه‌پردازان دینی سینما صرف استفاده از مضمون دینی را برای تحقق سینمای دینی کافی می‌دانند و رابطهٔ ارگانیک میان فرم و محتوا را به‌معنای شکل‌گرفتن محتوا به‌واسطهٔ فرم به‌عنوان نکتهٔ کلیدی نمی‌پذیرند. نصرت‌الله تابش بیش از هر چیز در کتاب خود به مضامین می‌پردازد. در این مسیر، او در حوزهٔ کلام، فلسفه، عرفان، *قرآن*، و اخلاق به تشریح سیرهٔ اسلامی برمبنای *قرآن* و روایات می‌پردازد. به همین علت، تابش اگرچه در بخش‌هایی اشاره به برخی نکات فرمی دارد، محور مباحث خود را مسائل محتوایی و موضوعی قرار داده است. درخصوص موضوعات دینی، تابش بهرهٔ فراوانی از پژوهش‌های مرحوم علی صفائی حائری می‌برد. تابش در کتاب خود از چهارده عدد از مؤلفات ایشان مانند *استاد و درس* (هنر، ادبیات، نقد) و *روش نقد* بهره برده است.

نکتهٔ قابل‌تأمل آن‌جاست که تابش در برخی نظرات دقیقاً در موضعی قرار می‌گیرد که آوینی اصرار بر غلط‌بودن آن داشت و همان‌طورکه گفته شد این نوع نگاه را ناشی از «ساده‌انگاری» می‌پنداشت. توضیح این‌که در این دیدگاه سینما مانند دیگر مظاهر تمدن غربی «ابزار به‌شمار می‌رود و می‌توان آن را برای هر هدفی به‌خدمت گرفت».

> برادران عزیزی بعد از پیروزی انقلاب اسلامی می‌پنداشتند که برای دست‌یافتن به سینمایی که بتواند درخدمت اسلام قرار بگیرد کافی است که به جوانان مؤمن علاقه‌مند تکنیک فیلم‌سازی آموخته شود. ... اکنون همان برادران عزیز در تجربه به‌خوبی دریافته‌اند که تکنیک فیلم‌سازی ـ یعنی مجموعهٔ روش‌ها و ابزار کار ـ فی‌نفسه حامل فرهنگ غرب و غایات روحی آن است و از خود می‌پرسند که «پس چه باید کرد؟ (آوینی ۱۳۹۰، ج ۱: ۱۵۳).

آوینی که رابطهٔ میان فرم و محتوا در نظرگاه او جایگاه مهمی دارد قاطعانه با چنین دیدگاهی مخالفت می‌کند:

«نحوهٔ نگاه‌کردن به رابطهٔ تکنیک و مضمون یا قالب و محتوا درواقع ظرافت و دقت بسیاری می‌خواهد، تا آدم سینما را مثلاً ظرفی فرض نکند که هر چیزی را می‌توان در آن ریخت» (آوینی ۱۳۹۰، ج ۳: ۱۶۴).

او معتقد است در سینما امکان جدایی صورت و معنا از یک‌دیگر وجود ندارد (همان: ۱۸۲). در دیدگاه او، در مرحلهٔ تولید جداکردن صورت و محتوا از یک‌دیگر معنایی ندارد:

«ظرف و مظروف و یا قالب و محتوای سینما هم، مثل همهٔ هنرهـای دیگـر، در مرحلـهٔ خلق یا تولید باید توأماً ظاهر شوند و اگر هریک بر دیگـری پیشـی بگیرنـد نتیجـهٔ کـار از صورت مطلوب فاصله خواهد گرفت» (همان: ۱۸۶).

در این بخش، آوینی از تعبیر «تکنیک» استفاده می‌کند. تکنیـک، ازمنظـر او، معنـایی فراتر از روش و ابزار دارد. در این معنا، تکنیک شکل‌دهندهٔ محتواست و نسبت‌به محتوا کاملاً دارای جهت است. تعریف تکنیک، به‌نظر آوینی، چیزی است که آن را بـه مفهـوم «تخنه» در فرهنگ یونان در دورهٔ طلایی نزدیک می‌کند؛ او تکنیک را جمع «مهارت فنـی» و «ذوق هنری» می‌داند. ازمنظر او، تقلیل تکنیک به ابزار نوعی ساده‌نگـری اسـت و ادامـهٔ همان تفکری است که تکنولوژی را نیز ابزاری می‌پندارد کـه بـه هـر خـدمتی درمـی‌آیـد (همان: ۱۸۳– ۱۸۴).

در نگاه آوینی، قواعد سینمایی نظیر دکوپاژ، میزانسن، تصـویربرداری، قـاب‌بنـدی، و ... جسم تکنیک به‌شمار می‌روند، اما روح تکنیکْ متفاوت از این‌هاست. در این معنـا، تکنیـک در مرحلهٔ تولید جایگاهی بسیار مهم می‌یابد. اما معتقد است که درانتها تماشاگر به تماشـای مضمون می‌نشیند و این‌جاست که هرچه تکنیک درست‌تر انتخاب شده باشد کم‌تر حجاب مضمون خواهد شد. درنتیجه، او معتقد اسـت کـه ابتـذال نیـز ناشـی از ضـعف تکنیـک و نشناختن آن است (همان: ۱۷۵– ۱۷۷).

درنهایت، آوینی اعتقادی به جدایی میان صورت و محتوا در تولید فیلم ندارد و به همین دلیل معتقد بود نمی‌توان به‌صرف یادگرفتن روش فیلم‌سازی و استفاده از مضامین دینی بـه سینمای دینی دست یافت.

مددپور نیز دیدگاهی نزدیک آوینی دارد. او چنین می‌پندارد که «تخیل تکنولوژیک» مادهٔ اصلی پیدایش هنر دینی و به‌تبعِ آن سینمای دینی به‌شـمار مـی‌رود (مـددپور ۱۳۸۷: ۱۳۱). تخیل تکنولوژیک به این معناست که تخیل انسانی به‌وسیلهٔ تکنولوژی امکان تحقق بیرونـی می‌یابد. او سینما را به‌مثابهٔ هنر تکنولوژیک، به‌عنوان کامل‌ترین نحوهٔ ظهور و بروز تخیل، و امری بدون نظیر و سابقهٔ قبلی در تاریخ بشریت به‌شمار می‌آورد (همان: ۱۵۷).

در این‌جا، یکی از اشتراکات فکری مهم آوینی و مددپور در نفی نگاه ابزاری به سینما و هنر جلوه‌گر می‌شود. مددپور، مانند آوینی، معتقد است که تکنولوژی ــ کـه فراتـر از ابـزار است ـ غایتی دارد که در ذات آن نهفته است و نباید این ذات موردغفلـت واقـع شـود. بـه همین علت، این‌گونه نیست که هرکس بتواند به‌دل‌خواه از سـینما و تلویزیـون بهـره گیـرد

(همان: ۷۶). مددپور چنین می‌پندارد که در هنر صورت و معنی جمع می‌شوند و تفکیک‌پذیر نیستند:

> بسیاری تصور می‌کنند سینما و هر هنری یک نوع ابزار است. ابزارانگاری در تفکر حصولی بر همه غالب است، ازاین‌جا سینما نیز چون نوعی ابزار قابل‌تصرف و ظرفی برای هر مظروف به‌نظر می‌آید. درحالی‌که ظرف و صورت سینمایی و هنری تمثل مظروف و روح و معنی سینمایی است. ... بعضی چنین می‌پندارند که هنر نوعی ابزار است، درحالی‌که ذات هنر اصیل به‌نحوی تجربهٔ ولایی است، که صورت و معنی را در خود جمع دارد، هنر جمع میان صورت و معنی است، صورت معنی بیگانه را نمی‌تواند فرابخواند، یا معنی صورت بیگانه را دفع می‌کند (همان: ۱۶۱– ۱۶۲).

در چنین معنایی، صرف یادگرفتن روش راه‌حل دست‌یابی به سینمای دینی نیست و باید ملزومات دیگری را به‌دست داشته باشیم تا راه‌یابی به سینمای دینی مطلوب امکان‌پذیر شود. مددپور درنهایت دیدگاه آوینی را تأیید می‌کند که فیلم‌ساز فانی‌فی‌الله باید بر تکنیک سیطره یابد و جوهر آن را تسخیر کند تا به سینمای دینی دست یابد (همان: ۱۲۸).

۴. نقد نظریهٔ سینمای دینی

نظریات اندیشمندان مسلمان و مسیحی دارای شباهت‌ها و البته تفاوت‌های برجسته‌ای است که نقاط قوّت و ضعف متفاوتی را برای آن‌ها رقم زده است. همان‌طورکه پیش‌تر بیان شد، نکتهٔ قابل‌توجه در نظریات اندیشمندان مسیحی درخصوص نظریهٔ دینی توجه بیش‌تر به مضامین است. در موارد معدودی که به فرم توجه می‌شود بررسی فرم فیلم‌ها یا بر تحلیل داستان تمرکز یافته است یا به مطالعهٔ نشانه‌شناسانهٔ فیلم‌ها یا به مخاطب و تأثیرات روان‌شناختی او توجه شده است. نکتهٔ مشهود در آثار نظریه‌پردازان سینمای دینی غرب که در این پژوهش مطالعه شده‌اند فقدان بازنگری فلسفی ریشه‌های سینما و ارتباط آن با دیدگاه‌های دینی است. به‌نظر می‌رسد، ازآن‌جاکه خاستگاه سینما جامعهٔ غرب بوده است، باوجود تضاد میان برخی آثار و آموزه‌های دین یا تنافر برخی مضامین (مانند برخی روایت‌های سینما از پیامبران) با دیدگاه مسیحیت، دوگانگی ذاتی میان هنر سینما و فرهنگ غربی ـ حتی دیدگاه دینی مسیحیت ـ ازسوی نظریه‌پردازان حس نمی‌شود و به همین علت درخصوص بازنگری ریشه‌ها بحثی صورت نمی‌گیرد.

ازسوی‌دیگر، باید توجه داشت که در عصر افول دین درمیان جوامع غربی که تلاش می‌شود آثار دین از تمامی عرصه‌های بشری پاک شود و به گوشه‌ای هدایت شود نهاد دین نمی‌تواند به تسخیر ذات سینما بیندیشد و درحد شکل‌دادن به فرم تازه‌ای از سینما پیش برود. ازاین‌حیث، در تمامی آثار پژوهشی بررسی‌شده از پژوهش‌گران غربی، منظر پژوهش‌گر منظر فردی است که قدرت مطلق سینما را با همهٔ وجوه فعلی‌اش پذیرفته است و حال تلاش دارد با انتخاب از میان فیلم‌ها و هم‌چنین توجه به مضامین و مؤلفه‌های موردعلاقهٔ خود در این آثار میان دین درحال افول و سینمای نشسته بر اریکهٔ قدرت آشتی برقرار کند. مواردی مانند «تعریف گسترده‌تر از دین» که در نظریات غربی به آن اشاره شد یکی از راه‌کارهای نظریه‌پردازان برای حل مشکل تعارضات موجود میان قرائت دینی و آثار سینمایی است که البته تعریف موجود از مسیحیت نیز این اجازه را می‌دهد.

البته، باید اذعان کرد که پرداختن نظریه‌پردازان مسیحی به نظریهٔ سینمای دینی بیش از هر چیز ناشی از حسن‌نیت، دغدغه‌مندی، یا حتی «عِرق دینی» پژوهش‌گر نسبت‌به نقش دین، حضور آن در عرصهٔ اجتماعی، و ارتباط آن با قدرت فزایندهٔ رسانه است. نکتهٔ جالب‌توجه درمورد آثار بررسی‌شده در این پژوهش این است که تقریباً نویسندهٔ تمامی آن‌ها از خانواده‌ای مذهبی و دینی برخاسته است و غالب آن‌ها در دورهٔ کودکی و نوجوانی از سینما منع شده‌اند. مطلب مشترک دیگر میان همهٔ پژوهش‌گران پذیرفتن و تأکید بر تأثیرگذاری فیلم در جنبه‌های مختلف زندگی و مهم‌ترین آن‌ها در سبک و شیوهٔ زندگی و دیدگاه مخاطبان خود است. مهم‌ترین دلایل احساس نیاز این پژوهش‌گران برای پرداختن به رابطهٔ دین و سینما نیز به‌واسطهٔ همین دو مطلب شناخته می‌شود. درمجموع، به‌دلایل گفته‌شده، این نظریات در مسیر یافتن نظریهٔ مطلوب سینمای دینی کارکرد چندانی پیدا نمی‌کنند اگرچه در حوزهٔ نقد فیلم کارآیی قابل‌قبولی دارند.

اما در نظریات بیان‌شده ازدیدگاه اسلام نیز نقاط ضعف متعددی به‌چشم می‌خورد؛ یکی از مهم‌ترین نقاط ضعف پراکندگی و آشفتگی نظریات است. گاه مسئله‌ای بسیار اساسی، مانند امکان تحقق سینمای دینی، دچار آرایی به‌شدت متناقض می‌شود که نشان از توقف مبحث در ایستگاه‌های اولیهٔ نظری دارد و گاه در بحثی مانند فرم و تکنیک، مباحث پیچیده و غامضی مشاهده می‌شود. باید اذعان داشت که علت اصلی این آشفتگی فقدان

پژوهش‌های مدون و برنامه‌ریزی‌شده است که با اهداف مشخص و شیوه‌های علمی به بررسی مبانی نظری و سپس ارائهٔ راه‌کار برای مشکلات عملی دست یابد. نظریات طرح‌شده در اندک متون موجود پی‌گیری نمی‌شود و در تأیید، رد، یا ادامه‌دادن یک دیدگاه تلاش منسجمی مشاهده نمی‌شود؛ برای نمونه، دیدگاه قابل‌تأمل آوینی درمورد لزوم رسوخ به ذات سینما و فرم هیچ‌گاه به‌صورت جدی ازسوی دیگر پژوهش‌گران پی‌گیری نشد و به همین علت درحد دیدگاه شخصی باقی می‌ماند.

نکتهٔ دیگر فقدان تجربیات عملی یا به‌بیان بهتر توجه‌نکردن به پشتوانهٔ عملی و امکان پیاده‌سازی دیدگاه‌هاست. اگرچه در برخی از حوزه‌های فکری میان صحت و ثمرده‌بودن یک گزارهٔ پژوهشی و تجربهٔ عملی پژوهش‌گر ملازمهٔ قطعی وجود ندارد، در سینما وضع متفاوت است. در این حوزه، حداقل انتظار حضور سینماگرانی است که در پیاده‌سازی دیدگاه‌های نظری عنصر فعال باشند تا بتوان درمورد امکان تحقق دیدگاه‌ها قضاوت کرد. اما به‌علت چنین نقصانی، دیدگاه‌ها معمولاً پی‌گیری نمی‌شوند و فقط درحد فرضیات باقی می‌مانند. به‌جز مرتضی آوینی که به‌عنوان نویسنده و کارگردان در تلاش برای پیاده‌ساختن نظریات عملی خود بود، معمولاً برای دیگر نظریه‌پردازان نزدیک‌ترین عرصه به میدان عمل حوزهٔ نقد است که البته در این حوزه نیز فقط برخی فعالیت می‌کنند. درمورد دیدگاه‌های آوینی نیز مشاهده می‌شود که غیر از فعالیت‌های او دیگر تجربهٔ عملی مشخصی از پیاده‌سازی این دیدگاه‌ها نمی‌توان یافت و حتی تجربهٔ مستند اشراقی، که نمونهٔ پیاده‌شدهٔ ایشان است، دیگر توسط سایر افراد و جریان‌ها پی‌گیری نمی‌شود.

باتوجه‌به دلایل ذکرشده، نظریهٔ سینمای دینی در ایران، هم به‌لحاظ تعداد پژوهش‌گران و نظریات و جریان‌یافتن بحث میان اطراف ماجرا و هم به‌لحاظ تجربهٔ عملی و پیاده‌سازی این دیدگاه‌ها، ضعیف و کم‌بنیه باقی مانده است.

۵. نتیجه‌گیری

درمقام جمع‌بندی و باتوجه‌به پرسش اصلی پژوهش، باید گفت که تفاوت‌های بنیادین میان تعریف سینمای دینی در اسلام و مسیحیت وجود دارد. نظریه‌پرداز مسلمان سینمایی را دینی می‌داند که دارای روح توحیدی باشد و آن را به مخاطب القا کند. سینمای دینی

در دیدگاه غالب نظریه‌پردازان مسلمان محصولی دینی را درقالب فیلم ارائه می‌کند. این صرفاً به‌معنی استفاده از مضمونی دینی نیست اگرچه مضمون دینی جزء لاینفک سینمای دینی به‌شمار می‌رود. محتوای دینی برآمده از فرمی است که نشو و نمو آن در تفکر توحیدی و دینی صورت پذیرفته است. به همین علت، آوینی و مددپور وجود خود هنرمند و تزکیهٔ او را شرط تحقق چنین سینمایی می‌دانند. از دیدگاه آن‌ها، این سینما، ولو تا اندازه‌ای، امکان تحقق دارد و می‌توان نمونه‌های آن‌ها را نام برد. ازسوی‌دیگر، در دیدگاه نظریه‌پردازان مسیحیت مشاهده شد که استیلای سینما در زندگی امروزی پذیرفته شده است. به همین علت، تلاش برای تحلیل‌های نشانه‌شناسانهٔ آثار سینمایی به‌منظور یافتن عناصر دینی وزن بیش‌تری پیدا کرده است. در این دیدگاه، حتی فیلم‌های عامه‌پسند را می‌توان دارای وجه دینی دانست. تأکید بر شباهت سنت سینما با سنت کلیسارفتن مسیحیان و بخشیدن جنبهٔ مراسم دینی به سینما نمایندهٔ این گرایش افراطی است که سینما به‌عنوان اصل در نظر گرفته می‌شود و تلاش می‌شود تعریف دین تغییر پیدا کند یا چنان وسعت یابد که سینما را نیز دربرگیرد؛ هرچند بعید نیست، با انتخاب چنین تعریفی، دین هر چیز دیگری را نیز شامل شود.

این‌گونه، هم رابطهٔ سینما و دین متفاوت تعریف می‌شود و هم به‌تبعِ آن تعریف سینمای دینی تفاوت خواهد داشت. ناشی از چنین تعریفی، رابطهٔ فرم و محتوا در سینمای دینی نیز به دو شیوهٔ متفاوت تعریف خواهد شد. مسیحیت پرداختن به مضمون دینی را (با تعریف موسع دین) درقالب فرم پذیرفته‌شدهٔ سینمایی کافی می‌داند. به همین علت، گریز از احکام شریعت یا حتی حدود اخلاقی به‌دلیل دست‌یابی به هدف دینی مجاز شمرده می‌شود. اما نظریه‌پردازان مسلمان توسل سینما به جذابیت‌هایی که صرفاً بُعد حیوانی انسان را نشانه می‌گیرند، ولو با هدفی دینی، مجاز نمی‌دانند.

در مرتبه‌ای بالاتر، در متون بررسی‌شدهٔ مسیحی، هیچ نیازی به بازنگری در ذات سینما و وسایل جذابیت آن مشاهده نشد، اما ازآن‌سو، نظریه‌پردازان مسلمان مانند آوینی معتقدند که باید به ذات سینما رسوخ کرد و با نگرش توحیدی فرم متناسب با تعالی انسانی را در آن خلق کرد. این‌گونه، فیلم تبدیل به محصولی الهی و توحیدی می‌شود که مخاطب را به مسیر رشد رهنمون می‌سازد.

درنهایت، خلاصهٔ دیدگاه‌های نظریه‌پردازان مسلمان و مسیحی را درخصوص دو موضوع موردتطبیق می‌توان در جدول ۲ مشاهده کرد.

جدول ۲. جمع‌بندی دیدگاه‌های نظریه‌پردازان

دین	نظریه‌پرداز	رابطهٔ سینما و دین	نسبت میان فرم و محتوا
دیدگاه اسلام	آوینی	لزوم تسخیر ذات سینما توسط دین	لزوم غلبه بر تکنیک و تولد فرم تازه
	مددپور	اصالت با دین است/ تا پیش از ظهور سینمای دینی امکان تحقق ندارد.	لزوم غلبه بر تکنیک و رسوخ به فرم
	تابش	رابطه‌ای ممکن که اکنون نیز وجود دارد و سینمای دینی امری محقق شده است.	مضمون دینی با استفاده از فرم موجود کفایت می‌کند.
دیدگاه مسیحیت	جانستون	رابطه‌ای ممکن و تفسیرپذیر که هم‌اکنون محقق شده است.	می‌توان فرمی مناسب را درمیان آثار موجود مشاهده کرد/ تعریف موسعی از فرم که محتوای دینی را دربرگیرد.
	مایلز	تعریف وسیع از دین/ حتی فیلم‌های عامه‌پسند را می‌توان دینی نگریست.	فرم سینمایی کافی است/ تشریح فرم سینمایی موجود در انتقال مضمون دینی
	مارش	سینما بخشی از دین جدید است/ باید کلیسا آن را بپذیرد و با آن رابطه برقرار کند.	بررسی اثر فرم‌های موجود سینمای دینی بر نظرگاه دینی مخاطب
	استون	سینما دست برتر را دارد/ باید دین به گفت‌وگو با آن بپردازد و خصلت‌های روشن منفی را از آن بگیرد.	فرم سینمایی برای تحقق سینمای دینی مناسب است/ توجه به مناسبات مضمونی

باتوجه‌به آن‌چه گفته شد، مشاهده می‌شود که نظریه‌ای متقن که برپایهٔ مفاهیم اساسی دیدگاه اسلام بنا شده باشد و تحقق یا لااقل امکان تحقق آن در میدان عمل سنجیده شده باشد تدوین نشده است. در این راستا، باید به فعالیت‌های انجام‌شده دقت کرد و کار تدوین نظریهٔ سینمای دینی را با درنظرداشتن تجربه‌های علمی و عملی گذشته ادامه داد. درنتیجه، توجه به مسئلهٔ «رسوخ به ذات سینما» و دست‌یابی به فرم مطلوب متناسب با نگرش دینی از نکات مهمی است که در تدوین نظریهٔ مطلوب سینمای دینی باید به آن‌ها توجه داشت. بدیهی است که اهتمام درخصوص نظریهٔ سینمای دینی می‌تواند به‌عنوان یکی از طرق ارتقای نگرش و گفتمان دینی و اصلاح سیاست‌گذاری کلان راه‌گشا باشد.

درانتها باید متذکر شد که گسترهٔ پژوهش‌های انجام‌شده، به‌خصوص در حوزهٔ هنر دینی، فارغ از کیفیت آثار بسیار وسیع بوده است و امکان پرداختن به آن‌ها در این پژوهش میسر نبود. در محدودهٔ سینما و سینمای دینی نیز، پراکندگی آثار و انجام‌نشدن پژوهشی مروری درراستای جمع‌آوری تمامی نظریات ارائه‌شده در این حوزه و هم‌چنین محدودیت‌های ذاتی یک مقاله (محدودهٔ تعداد کلمات و صفحات) سبب جامعیت‌نداشتن مطلوب پژوهش می‌شوند. باوجوداین، تلاش شد اصلی‌ترین و محوری‌ترین دیدگاه‌ها در پژوهش گنجانده شود تا امکان استفاده از آن برای پژوهش‌های بعدی مفید میسر شود.

در پایان پژوهش، پرسش‌های مهمی به‌منظور تحقیقات بعدی پیش‌روی باقی می‌ماند. اولین مسئله جایگاه درک مخاطب و تأثیرپذیری او در تحقق سینمای دینی است؛ آیا برای درک میزان و نحوهٔ تأثیر در مخاطب امکانی وجود دارد؟ نکتهٔ دوم که موردنظر بخش قابل‌توجهی از آثار بود بحث نحوهٔ بازنمایی واقعیت در سینماست. نسبت سینمای دینی و واقعیت چیست؟ پژوهش درخصوص پاسخ این پرسش‌ها در عرصهٔ پژوهش پیرامون سینمای دینی می‌تواند راه‌گشا و مفید باشد.

پی‌نوشت‌ها

۱. این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری محمدحسن فردوسی‌زاده با عنوان «تدوین الگوی فیلم‌نامه‌نویسی شخصیت‌محور براساس اندیشهٔ اسلامی»، در دانشکدهٔ هنر، دانشگاه شاهد است.

۲. اگرچه کتاب تابش در سال ۱۳۹۳ چاپ شده است، همان‌طورکه در مقدمهٔ کتاب بیان شده است مجموعهٔ نظریاتی است که در دههٔ ۱۳۸۰ شمسی در مجله *فیلم‌نگار* به‌چاپ رسیده است.

۳. این مسئله با اعتقاد به غیب تفاوت اساسی دارد. جانستون قائل است که چون پیش از دیدنْ انسان قادر به ازسرگذراندن تجربیاتی نیست، فیلم امکان برآوردن این شرط، یعنی دیدن، را فراهم می‌آورد. باز هم مسئلهٔ اعتقاد به غیب درمیان نیست.

۴. فیلمی به‌کارگردانی مارتین اسکورسیزی که در سال ۱۹۸۸ میلادی ساخته شد.

۵. فیلمی به‌کارگردانی دنیس آرکند که در سال ۱۹۸۹ میلادی ساخته شد.

۶. ازمنظر مارش، همهٔ ادیان این‌گونه‌اند و بدیهی است که چنین گزاره‌ای نزد مسلمانان مردود است.

۷. در بخش نظریات جانستون به‌عنوان اولین رویکرد مسیحیت نسبت‌به سینما از آن یاد شده بود.

۸. فیلمی به‌کارگردانی فرانک دارابونت که در سال ۱۹۹۴ میلادی ساخته شد.

۹. فیلمی به‌کارگردانی جیمز کامرون که در سال ۱۹۹۷ میلادی ساخته شد.

۱۰. فیلمی به‌کارگردان پیر پائولو پازولینی که در سال ۱۹۶۴ میلادی ساخته شد.
۱۱. فیلمی به‌کارگردانی استیون اسپیلبرگ که در سال ۱۹۸۲ میلادی ساخته شد.

کتاب‌نامه

آوینی، سیدمرتضی (۱۳۹۰)، *آینهٔ جادو*، ج ۱، تهران: واحه.
آوینی، سیدمرتضی (۱۳۹۰)، *آینهٔ جادو*، ج ۳، تهران: واحه.
استون، برایان (۱۳۸۳)، *مفاهیم مذهبی و کلامی در سینما*، ترجمهٔ امید نیک‌فرجام، ویراستار اکرم‌السادات ساکت، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
تابش، نصرت‌الله (۱۳۹۳)، *مبانی زیبایی‌شناختی سینمای اسلامی*، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
جانستون، رابرت (۱۳۸۳)، *معنویت در فیلم*، ترجمهٔ فتاح محمدی، ویراستار اکرم‌السادات ساکت، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
سایمون، استفن (۱۳۸۳)، *الهامات معنوی در سینما*، ترجمهٔ شاپور عظیمی، ویراستار اکرم‌السادات ساکت، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
مارش، کلایو (۱۳۸۴)، *کاوش در الهیات و سینما*، ترجمهٔ امید نیک‌فرجام، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
مارش، کلایو (۱۳۸۵)، *سینما و مقصود، چالش با علوم الهی*، ترجمهٔ نگین نگهبان، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
مددپور، محمد (۱۳۸۷)، *سینما و دین*، تهران: سورهٔ مهر.
مایلز، مارگارت روت (۱۳۸۵)، *دیده و ایده؛ جایگاه مذهب و ارزش‌ها در فیلم‌های سینمایی*، ترجمهٔ حسن بلخاری، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی