توانایی سینما در نمایش چهره اولیاء، یک سئوال و یک بررسی

محمد سعید محصصی

به نام آنکه هستی نام از او یافت

سالها بود که مقالاتی را از هنرشناسان عرب ترجمه کرده بودم، ولی در طی این سالها (شاید ۱۲ سال) جایی مناسب برای چاپ آنها نیافته بودم. هم‌اندیشیِ نخست پیرامون سینمای دینی در سال گذشته، فرصتی بود برای طرح و چاپ این مقالات که چنانکه مطلعید در فصلنامهٔ نقدسینما، شماره ۸ چاپ شد. محورهای اصلی این مقاله ها «تصویر» به طور کلی و هنرهای تصویری به طور اخص و برخورد اسلام با نقاشی و تصویرگری و هنرهای تصویری و نیز برخورد علمای اسلام با تصویر کردن چهرهٔ اولیاء در سینما بود. گرچه محورهای موردبحث در این مقاله با آنچه به طور مشخص در هم‌اندیشی سال گذشته عرضه شد تفاوت داشت و در واقع باید هم‌اندیشی نخست را مقدمه ای بر طرح اینگونه مباحث دانست؛ اما در سال گذشته اتفاقاتی روی داد که طرح این مباحث را اگر قبلاً آنقدرها ضروری و فوری تصور نمی شد، به شدت ضروری ساخت. که مهمترین این اتفاقات چنانکه می‌دانیم، پخش مجموعهٔ جالب و به یادماندنی *امام علی* (ع) بود. پرسش مهمی که با دیدن این مجموعه به ذهن تماشاگر کنجکاو خطور می کند این است که چگونه می توان به طور احسن به چهرهٔ اولیای خدا در فیلم (و تلویزیون) نزدیک شد؟ اما تماشاگر جستجوگر و آنکه با گذشتهٔ سنتهای نمایشی این سرزمین آشناست می پرسد چگونه است که به رغم عدم ممنوعیت در تصویر کردن چهرهٔ اولیاء در تعزیه، این محدودیت در سینما همچنان پابرجاست؟ آیا هنرمندان تعزیه از سینماگران تواناترند؟ یا اینکه متقی ترند؟ بعدها خواهیم دید که فرض پرهیزگارتر بودن شرط کافی برای بازی در نقش اولیاء در تعزیه نیست و اساساً نظریه عدم تحریم، تکیه را روی این جنبهٔ

اجرایی تعزیه نگذاشته است. بنابراین یک سئوال دیگر می ماند و آن اینکه آیا وجود این ممنوعیت به این دلیل نیست که هنوز تکلیف آنها که با مسئله از دیدگاه حرمت و عدم حرمت با مسئله مواجه می شوند، با رسانهٔ سینما روشن نیست؟

نگارنده در این سخنرانی، فرض را بر مثبت بودن پاسخ به سئوال بالا گذاشته و تلاش نموده با برخوردی استتیکی و با یاری گرفتن از قواعد نشانه شناسی و هرمنوتیک، حتی آنجا که به فتاوای علما پیرامون عدم تحریم تعزیه می پردازد، فصل مشترکی میان برخوردی صرفاً کارشناسانه با این مقوله و برخورد فقهی با مسئله بیابد. این اعتقاد قلبی نگارنده است که به عنوان یک کارشناس در عرصهٔ سینما امکان باز کردن باب یک دیالوگ با متخصصان فقهی را دارد. در واقع هم، اگر تلاشها در چنین هم اندیشی هایی بخواهد به نتیجه ای وافی مقصود ختم شود، می باید این دیالوگ برقرار شده و به حد کافی گسترده شود. بدیهی است که زاویهٔ نگرش اینجانب دقیقاً از زاویهٔ بررسی سینماست و زبانی که به کار می برم زبان یک اهل سینماست، و فکر می کنم صداقت و امانت در همینجا اثبات خواهد شد که هر کس در حد تواناییها و صلاحیتهای خود با قضیه ای ذوجوانب روبرو شود، مگر اینکه شخص توانایی صلاحیتهای بسیار در چندین عرصه داشته باشد. بنابراین نگارنده آن خواهد گفت که «استاد ازل گفت».

یکی از مهمترین چیزهایی که در هر نمایش فیلم دربارهٔ داستانهای تاریخ اسلام رخ می دهد، این است که تماشاگر همواره می خواهد به چشم خود خورده شدن جگر حمزه سیدالشهداء را توسط هند، ببیند که جریان توطئه برای ترور نخستین شهید محراب چگونه شکل گرفت، تماشاگر کنجکاو است که شهادت امام حسین (ع) در صحرای کربلا را به چشم خود ببیند. این کنجکاوی از همان آرزوی کهنه ای سرچشمه می گیرد که در شامگاه ۲۷ دسامبر ۱۸۹۵ به دست برادران لومیر برآورده شد.

اما همچنان که هر پیشرفتی در عین برآوردن یک نیاز، قیدهایی بر دست و پایمان می زند (مثل اتوموبیل که به رغم کوتاه کرده فاصله ها و افزایش تعداد مسافرتها، ما را دچار نیاز شدید به بنزین، جاده آسفالته، آلودگی هوا و هزار درد بی درمان دیگر می کند) برآورده شدن آن آرزوی دیرینه، قید و بندهای جدیدی بر هنرهای نمایشی جوامع و ملل تحمیل کرد.

یکی بودن جنس عکس و فیلم به طور بالقوه این امکان را به بیننده می دهد که تصویر سینمایی را فارغ از تخیل خود یک وجود مستقل بپندارد، با آن همذات پنداری کند و قس علیهذا. تصویر سینمایی در عین آزاد کردن نیروی تخیل تماشاگر، تخیل او را به آنچه ـ و فقط همان چه ـ که او بر پرده می بیند محدود می کند و راه را بر ورود عناصر دیگری که ناشی از ارتباط مشخص و منفرد هر تماشاگر با اثر هنری است، می بندد. مثال ساده اش تفاوت تصویر ذهنی تماشاگر از سهراب در منظومهٔ رستم و سهراب فردوسی است (که به تعداد افرادی که این منظومه را می خوانند، متفاوت است) با تصویری که تماشاگر از دیدن فیلم *رستم و سهراب* اثر فلان کارگردان اتحاد شوروی سابق در برابر خود می بیند. پس از دیدن این فیلم، سهراب دیگر هزاران چهره ندارد، بلکه برای هزاران تماشاگر، تنها یک چهره دارد.

این خاصهٔ مهم تصویر سینمایی البته بسیار متناقض نماست، زیرا این ویژگی در عین حال مانع از پر گرفتن بالهای پرندهٔ تخیل تماشاگر نیست، بلکه در اینجا نحوهٔ عملکرد تخیل تماشاگر با تصویر سینمایی، متفاوت می شود[۱]. نحوهٔ ارتباط میان اثر و مخاطب در سینما چیزی است و میان دیگر هنرها با مخاطبانشان، چیزی دیگر. جنس ارتباط است که تفاوت دارد.

در همهٔ هنرها از جمله سینما همواره وجود یک سری قراردادها، رمزهای میان هنرمند و مخاطب و نحوهٔ رمزگشایی، موجب ایجاد ارتباط میان اثر و مخاطب می شود. اینکه بیننده یک طراحی یک دایره و یک خط کوتاه بر بالا و دو فرورفتگی مختصر در بالا و پایین دایره را به عنوان تصویر یک سیب بپذیرد یک قرارداد است یا شنوندهٔ شعری یک شب کاملاً تاریک را با تصویر یک «شبه روی شسته به قیر» یکی بپندارد و یا بپذیرد که از شعری لطیف از فرط لطافت آب بچکد و قس علیهذا، همه نشان از وجود قراردادهایی میان هنرمند و مخاطب دارد. اما در سینما، به خاطر خواص تصویر سینمایی ـ که اساساً از توهم بعد سوم (بر اثر وجود حرکت تصویر و توهم حجم) و زمان مند بودن (جاری بودن در زمان حال) تصویر ناشی شده و همه دنبالهٔ برآورده شدهٔ آرزوی دیرینه بشر می باشد ـ قراردادهای موجود در سینما، همواره به نوعی تحمیل کننده است و بیننده در مواجهه با تصویر سینمایی بیشتر منفعل است، و کمتر نقش یک داور را می تواند در این مواجهه ایفا نماید.

در فیلم سرگیجه **هیچکاک** قهرمان فیلم، زن قهرمان زا تا درون یک نمایشگاه نقاشی تعقیب می کند و در آنجا با صحنهٔ جالبی

سرگیجه

روبرو می شود، مدل موی او دقیقاً مانند مدل موی تصویر زنی است که تابلوئی به دیوار آویخته است. تماشاگری که این صحنهٔ فیلم را می بیند همچون قهرمان مرد نسبت به تصویر واکنش نشان می دهد: او قهرمان زن را «زنده» و تصویر نقاشی را بیجان می پندارد، در حالیکه در واقعیت امر هم زن فیلم تصویر است و هم آن تصویر نقاشی. پس تفاوت امر در کجاست؟[2] آن نیروی قدرتمند سینما در تحمیل جان خود و قراردادهای خود، اینجا عمل می کند و احساسات تماشاگر با احساسات قهرمانان فیلم یکی می شود.

این وجه متناقض نمای تصویر سینمایی شاید یکی از مهمترین نکاتی باشد که از دید آنها که نسبت به تحریم تصویر انبیاء و اولیا در سینما بحث می کنند دور مانده است. البته دو هم کیش عرب آقایان صلاح استتی و جلال شرکاوی که سالیانی پیش در باب این مسئله قلم فرساییده اند و مطالبی تهیه کرده اند (که ترجمهٔ آنها توسط حقیر ارائه شد) به این مسئله به طور مبسوطی پرداخته اند، اما به دلایلی به جوهر مسئله ای که طرح کرده اند دست نیافته اند. صلاح استتی در مقاله اش اعلام کرده بود که تعزیه باید از فهرست درام اسلامی حذف شود زیرا کارهای هنری شیعیان ایران ادامهٔ سنتهای هنری پیش از اسلام است و... الخ. اما این نحوهٔ برخورد آن نویسندهٔ عرب، ضمن زدن رنگ تعصب به مقاله اش، سبب حل ناشدن مسئله ای می گردد که نه او در آن سمینار که مقاله را ارائه داد توانست حل کند، و نه بقیهٔ سینماشناسان و سینماگران عرب در طی سالهای پس از آن سمینار.

با اینهمه، چند دهه ای پیش از تتبعات وسیع آقای استتی، فقهای بزرگ شیعه آقایان آیت ا... العظمی محمدحسین نائینی و علامه محقق قمی و دیگر بزرگان دین، فتواهایی در باب جواز تعزیه و عزاداری می دهند که از ارزشهای خاصی صرفنظر از جنبهٔ فقهی (که در صلاحیت بنده نیست) از جنبهٔ تحلیل هنری برخوردار است.[3] هم علامه نائینی و هم علامه محقق قمی در فتاوای خود با تحلیل دقیقی از مکانیزم تعزیه، با وجودیکه در عرف و شرع پوشیدن لباس زنان توسط مردان را منع کرده اند، این عمل را صرفاً برای تعزیه مقام شهدای کربلا مجاز دانسته و حتی علامه نائینی در این باب اشاره کرده اند که در فتوای چند سال قبل خود تجدیدنظر می کنند.[4] به رغم تأکیدات بسیار آن بزرگواران بر اهمیت ثواب در گریستن و گریانیدن بر آل عبا، باید دانست که آن بزرگواران کاملاً متوجه ابعاد و جوانب فتوای خود بوده اند و می دانسته اند ـ **با باید دستکم این نتیجه را گرفت ـ که تعزیه و اعمالی که در آن می شود اصولاً یک وسیلهٔ مباح است.** و گرنه اگر آن بزرگواران حرام بودن رسانه تعزیه را باور می داشته اند باید استفاده از روشهای حرامی همچون فریب، دروغ، بهتان و نظایر آنرا در کوبیدن و تخطئهٔ دشمنان اسلام مجاز می شمرده باشند. و اگر چنین چیزی را قبول داشته باشیم باید معتقد باشیم که آن بزرگواران باید شعار ماکیاولی «هدف وسیله را توجیه می کند» را سرلوحه کار خود قرار داده بوده باشند. و می دانیم که این، حکمی ناصواب و نابخردانه است.

بگذریم، آنچه در این فتواها بیشتر اهمیت دارد، ارزشهای نهفته در آنها از باب تفسیر و تحلیل هنری است. مسائل روش شناسی ملحوظ در این فتاواست که باید در نظر قرار گیرد. علامه محقق قمی در ابتدای فتوای خود و پس از مقدمهٔ جالبی که در این باب دارد، می فرماید: «... گاه است که توهم شود که این موجب هتک حرمت بزرگان دین است، و این توهم فاسد است، زیرا که مرا و تشبیه نفس به نفس و شخص به شخص نیست، بلکه تشبیه صورت رزّی و لباس است محض از برای تذکره احوال ایشانرا...»[5] آنچه که در اینجا موردتأکید قرار گرفته، در واقع (به نظر نگارنده) جان کلام فتاوای علمای سلف (رض) بوده و به گمان من تاکنون نیز مبنای برخورد فقهی با تعزیه در نتیجه و عدم تحریم آن، قرار گرفته است. جان کلام همینجا آمده است: مراد تشبیه نفس به نفس نیست بلکه تشبیه صورت و... الخ: یعنی

اینکه اگر قرار بود تصویری که در تعزیهٔ امام حسین (ع) ارائه می شود دقیقاً مانند فلان بازیگر تعزیه از کار درآید ـ یعنی اینکه تماشاگر بپندارد که این بازیگر عین سیدالشهداء است ـ آنوقت تشبیه شخص به شخص پیش می آمد و تعزیه جواز شرعی نمی داشت.

با این منطق است که چند سطری پایین علامه محقق قمی می فرماید که: «احادیثی که از ائمهٔ اطهار(ع) وارد شده... بیش از حد و احصاد است و ما الحال تصویر آن خواریها را در شخص غیر ایشان جلوه می دهیم، با وجود آنکه می گوییم در اخبار والسنه اخبار تشبیه امیرالمؤمنین (ع) به شیر که حیوانی است و جناب سیدالشهداء را به گوسفندی که سر او را ببرند... پس چرا تشبیه ایشان به صورت شیعه ای از شیعیان و محبی از محبان ایشان جایز نباشد.»[۶]

باید توجه داشت که این بحث صرفنظر از بحث فقهی، دقیقاً یک بحث نشانه شناسانه و هرمنوتیک نیز هست، علامهٔ فقید، به دقت، و در هر جا، بر صورت و تصویر و تفاوت این تصویر (که همواره تصویر عینی نیست، تصویر ذهنی هم هست یا راه می برد به تصویر ذهنی) با محتوای ملکوتی آنچه قرار است به واسطه این تصویر ارائه شود توجه داشته اند. و آن بزرگواران به خوبی تبعات فتوای خود را می شناخته اند و با وجود همهٔ اینها جواز شرعی تعزیه را صادر کرده اند.

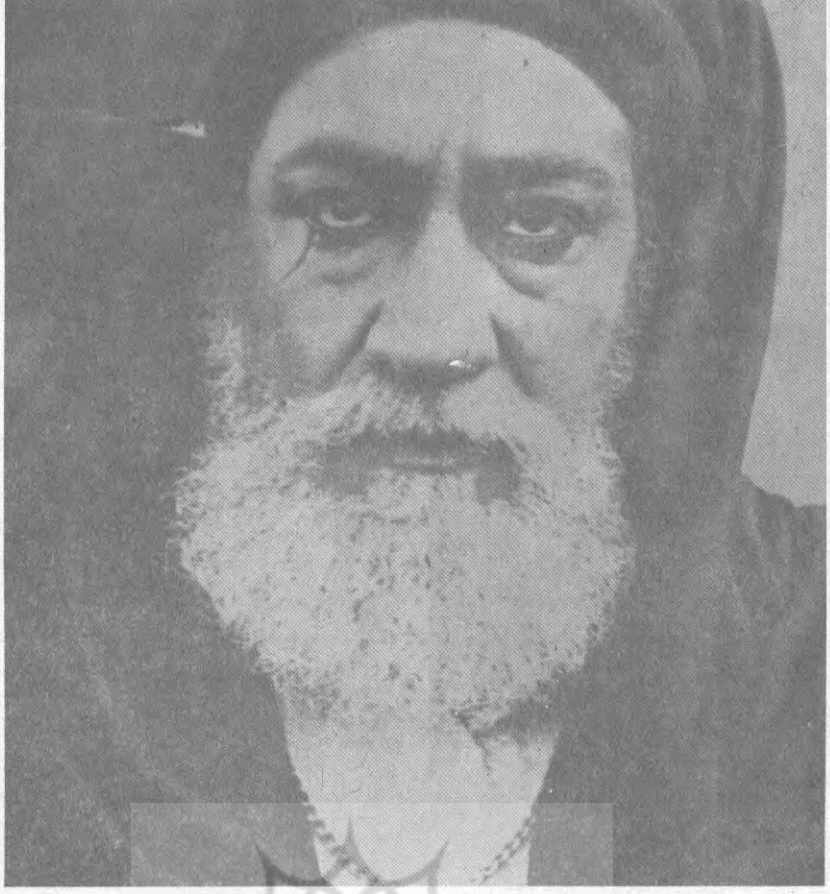
پرسش مهمی که در اینجا پدید می آید این است که با اینکه علمای سلف تا به این حد دست تعزیه خوانان را در اجرا و به کارگیری انواع تکنیکهای نمایشی باز گذاشته اند، چگونه است که در مورد سینما چنین عمل نمی شود؟ اینجاست که ضرورت روشن ساختن جنس تصویر سینمایی و عملکرد آن و تفاوت آن با همهٔ دیگر هنرها شناخته می شود.

تدقیق در معناهای ضمنی فتاوایی که از علمای بزرگ اسلام نقل شد، یک نکته بس مهم را روشن می سازد و آن جدایی صورت از معنا در برخورد با تعزیه است. اما آیا می توان در برخورد با سینما این چنین جدایی ایی را سراغ کرد؟ قائلین به قاعده های هرمنوتیک می توانند ساعتها در این باره قلم بفرسایند، اما نمی توان منکر تأثیرات مرعوب کننده ای شد که تصویر سینمایی به ذات خود داراست. این تأثیر مرعوب کنندهٔ سینما پس از صد سالگی آن دست کمی از آنچه در روز نخست نمایش ورود قطار به ایستگاه داشت ندارد (که نخستین تماشاگران را به فرار از سالن نمایش وا داشت). و بنا به همین تأثیر مرعوب کنندهٔ سینماست که توهم شباهت به عنوان یکی از بارزترین وجه های تصویر سینمایی خود می نمایاند. شباهتی که با حس همذات پنداری همراه است، شباهت شخص به شخص.

با چنین واقعیت جدیدی، فتوای علامه نائینی یا علامه محقق قمی، همچنان دربارهٔ تعزیه اعتبار دارد، ولی دربارهٔ سینما، تکلیف تماشاگر را روشن نمی کند. و حتی دست او را می بندد. بنابراین، مسئلهٔ مستحدثه این است که: حال که تصویر سینمایی این چنین قدرت مرعوب کننده ای در ایجاد شباهت ـ نفس به نفس دارد چگونه می توان جواز شرکت بازیگران در نقش اولیاء را صادر کرد؟

شاید جواب سئوال بالا این باشد که: از هیچ راه نمی توان چنین جوازی را صادر کرد، نه شرع می پذیرد و نه عرف تأیید می کند. اما اگر زمانی فقها بر مبنای فقهی دیگری به جز آنچه در فتوای علامه محقق قمی آمده جواز شرکت بازیگران در نقش اولیاء را صادر کردند، آنوقت کار ساده است و مشکلی نخواهد بود که نیازی باشد اساساً امثال بنده در این مورد قلم بفرسایند. اما اکنون چشم انداز دیگری پیش روست. محدوده ای برای کار بازیگران و کارگردانان در این عرصه وجود دارد و هر تلاشی برای فراختر کردن این محدوده باید با تفاهم متقابل و اقناع صورت گیرد. بدیهی است که آزمون و خطا هم یکی از راههای عملی حل مسئله است.

با پخش مجموعهٔ *امام علی* (ع) بحثها و نظرها پیرامون نمایش چهرهٔ اولیاء در سینما ابعاد بزرگتری به خود گرفت و اگر تا پیش از آن به معدودی از مطبوعات راه می یافت، در تمام مطبوعات سینمایی و هنری به نوعی طرح گردید. اینکه این مجموعه تا چه حد توانسته حق مطلب را ادا کند، آیا ضمن روایت تاریخی توانسته به روح قضایای آن سالها نزدیک شود، تا چه پایه راوی دیدگاه شیعه از اسلام بوده و نظایر آن، در اینجا مورد نظر نیست؛ اما تا آنجا که به بحث نمایش چهرهٔ اولیاء برمی گردد، ابزارهایی که بدین منظور مورد استفاده قرار گرفت، به لحاظ های گوناگون و مهمتر از همه به خاطر جنس این ابزارها، نامناسب و ناکافی بوده است. در یک کلام قواعد بازی در این مجموعه مأخوذ از قواعد سینمای کلاسیک است که به طرزی اجتناب ناپذیر توهم شباهت شخص به شخص را پدید می آورد و همین است که در این مجموعه و هر فیلم دیگر، کار را به لبهٔ مرزهای ممنوع می راند. با نمایش مجموعهٔ *امام علی*



(ع) تصویر ذهنی ابن ابابکر با تصویر **پرویز پرستویی**، تصویر ذهنی مالک اشتر با تصویر **داریوش ارجمند**، تصویر ذهنی عمروعاص با تصویر **مهدی فتحی** و تصویر ذهنی از معاویه با تصویر **بهزاد فراهانی** در ذهن بیننده حک می شود. از این تأثیر تصویر سینمایی و تلویزیونی گریزی نیست. این تأثیر نتیجهٔ مستقیم قواعد سینمای کلاسیک است. نگارنده در همان مختصری که در ماهنامه فیلم شمارهٔ ۱۹۸ دربارهٔ صحنهٔ سوارکاری و شمشیرزنی حضرت در مجموعهٔ امام علی (ع) آوردم این ایراد را به آن صحنه وارد دانستم که در این صحنه حضرت طوری نشان داده شده که نه یک انسان الهی بلکه یک انسان عادی نشان داده شده است.

با این مشکل چگونه باید روبرو شد؟ آیا باید راه را بر ورود سینما به این وادی بست و تنها به تعزیه رو آورد؟ آیا می توان از مختصات هنر تعزیه در سینمایی که می خواهد به زندگی اولیاء بپردازد استفاده کرد؟ چگونه است وقتی تصویر سینمایی آن نیروی مرعوب کننده را دارد، بخواهیم از قانونمندیهای تعزیه در این سینما استفاده کنیم؟

مرا توانایی و بضاعت پاسخ به همهٔ این پرسشها به طور کافی و وافی مقصود نیست، اما برآنم که برای یافتن پاسخ شایسته ابتدا باید خود تعزیه و دیگر سنتهای نمایشی سرزمین خودمان را بشناسیم. این امری واجب است، واجبتر از شناخت تاریخ ادبیات نمایشی یونان و رم. متأسفانه در ایران گویا باید به گونهٔ دیگری با قضیه روبرو شد. دستکم در سالهای تحصیل سینمایی اینجانب رسم نبود که سنتهای نمایشی سرزمین خودمان را به عنوان یکی از پایه های اصلی آموزش سینمایی، تدریس کنند. با این حال دربارهٔ این نمایش مهم آیینی کم نبوده اند هنرشناسانی که زحمت کشیده و نکات بسیاری دربارهٔ آنرا دریافته و برای آیندگان گذاشته اند. پیتر چلکوسکی هنرشناس برجسته لهستانی در اساس معتقد است که تعزیه یک هنر اسلامی است و در نتیجه برخلاف صلاح استتی نباید آنرا از گردونه هنر اسلامی کنار گذاشت.[۷] چلکوسکی تعزیه را گلستانی از نشانه ها می داند و به تک به تک نشانه های تعزیه اشاره می کند: تکیه، مدل کوچکی از دشت کربلا؛ خیمه گاه، صفه یا سکوی وسط، محل استقرار اولیاء؛ سینه زنی شبیه خوانان، از ادات نمایشی مهم برای فاصله گذاری؛ و قس علیهذا. با این نشانه ها و دیگر رمزها است که بازیگر تعزیه که تنها محبی از محبان آل علی (ع) است اجازهٔ ظهور در نقش حضرت حسین (ع) و دیر اولیاء را می یابد. این نشانه ها و دیگر قراردادهای نمایشی مانند نحوهٔ غلوآمیز بازیگری در تعزیه، نحوهٔ شمشیرزنی و خصایص ویژهٔ نقش ها در تعزیه،[۸] که در واقع تکمیل کنندهٔ فاصله گذاری ای است که به مدد سینه زنی اشقیاء و بیرون آمدن از نقش و لعنت فرستادن بر آل ابوسفیان و... انجام می شود، آنچه در فتاوای علمای سلف بر آن تاکید شده بود، (شباهت نفس به نفس) اتفاق نمی افتد و تعزیه جواز شرعی می یابد. و درست به همین دلیل است که وقتی کارگردان هوشمند مجموعهٔ امام علی (ع)، جسارت به خرج می دهد و بیش از انتظار به امام نزدیک می شود، مورد اعتراض واقع می شود. کارگردان این مجموعه در مصاحبه ای با مجله فیلم شمارهٔ ۱۹۸ در پاسخ انتقاداتی دربارهٔ نحوهٔ عرضهٔ چهرهٔ امام علی (ع) می گوید «در بعضی موارد

هم بحث دیدگاهی داریم. می گویند دیدگاه شما زمینی است و این عرصه، عرصهٔ ملکوت است، نمی شود اینطوری به آن نگاه کرد... آن همه اعجاز و ملکوت متمرکز در ایمان این شخصیت است وگرنه صورت و دست او مثل همهٔ مردم روزگار خودش بوده...» جان کلام همین جاست. این درست که از نظر ظاهر شخصیت حضرت تفاوتی با مردم دیگر نداشته، منتها آنچه سبب وارد شدن اشکال شده همین است که یک عرصهٔ ملکوتی با ابزارهایی به شدت زمینی (مراد همان سینمای کلاسیک) به تصویر کشیده شده و معناهای ضمنی به حد کافی اجازهٔ نزدیک شدن به ابعاد ملکوتی حضرت را در این مجموعه نداده است. قواعد سینمای کلاسیک که در این مجموعه به خوبی به کار گرفته شده است به خاطر خصلت نشانه شناسیک خود، و ایجاد توهم شباهت نفس به نفس، امکان بروز «آن همه اعجاز و ملکوت متمرکز در ایمان شخصیت» را نداده است.

اگر کارگردان این مجموعه در پرداخت چهرهٔ امام با محدودیت مواجه بوده، در عوض در نمایش چهرهٔ یاران واقعی آن حضرت از جمله مالک اشتر، عمار یاسر، ابن ابابکر و... با دست باز حرکت کرده است. اما باز هم می بینیم که جذابیتهای نمایشی و همدلی تماشاگر بجای اینکه نصیب صلحاً شود، نصیب اشقیاء معاویه، عمروعاص و... می شود. زیرا نقش های این صلحاً نیز از ورای پردهٔ ساتری از ارادت و شیفتگی به آرمان شیعه تصویر شده و پرداخت این نقشها ـ به خاطر اینکه در نهایت از قواعد سینمای کلاسیک پیروی می کند ـ از آن آزادی در پرداخت نقشهای اشقیا محروم شده است. به همین دلیل تماشاگر بیش از آنکه مفتون چهرهٔ یاران امام شود، مشتری نقش های اشقیا می شود. لطیفه هایی را که برای نقش قطامه ساخته اند، نباید خیلی شوخی تلقی کرد. چرا؟ اشکال همان قواعد سینمای کلاسیک است، و برانگیزی احساس و شباهت نفس به نفس و هنر همذات پنداری، آری، این وادی را توان نزدیک شدن به دنیای ملکوت نیست.

اما سینمای کلاسیک همهٔ سینما نیست، سینما هم، چون دیگر رسانه های هنری توان بالایی برای پرداختن به وادی های متعالی، در خود دارد، سینماهایی هست که به این وادی ها نزدیک شده باشند، سینمای **برسون**، **تارکوفسکی** و **درایر** ثابت کرده اند که از تواناییهای لازم در این عرصه برخوردارند.[۹] آنچه در اینجا از سینما طلب می شود، در مقابل خود سینما هم از مخاطب طلب می کند «این طلب سینما، طلب تعالی دوجانبه ای است که بین مخاطب و سازنده تقسیم می شود.»[۱۰] به روشنی پیداست که در این سینما از همذات پنداری و توهم شباهت نفس به نفس خبری نیست، تماشاگر یک بینندهٔ منفعل نسبت به پرده نیست و به اصطلاح سینما در این عرصه، در فاصلهٔ میان پرده و تماشاگر، در هربار نمایش خلق می شود، درست مثل تعزیه و درست مانند حتی پرده خوانی شمایل گردانان. این سینما شباهتهای بسیاری دارد به سینمای **برسون**، **درایر**، **تارکوفسکی**، **گودار** و حتی **کیارستمی**، و اصولاً هر سینمایی که در آن سینماگر جرأت و جسارت، خلاقیت و زمینهٔ فرهنگی وسیعی را ممزوج کرده باشد. در چنین سینمایی یک بازیگر معمولی که زاهد زمان هم نیست، اجازه می یابد در نقش امام ظاهر شود و تماشاگر چهرهٔ او را با چهرهٔ امام علی (ع) یکی نمی پندارد. برای دستیابی به این سینما ما امکان های بالقوهٔ فراوانی داریم، که برتر از امکانات وسیع فیلمسازی، بودجه، فیلمبرداری عالی، چهره پردازی حرفه ای، بازیگری درخشان، جلوه های ویژهٔ مکانیکی یا کامپیوتری و... الخ است. طبیعی است برای ساخت فیلمهای باارزش به این امکانات نیاز هست، ولی چیزهای دیگر، همان امکاناتی که بالفعل نکرده ایم، موردنیازتر است. کسی نمی تواند مدعی شود تنها با خشت و گل بهترین ساختمانهای عصر امروز را می توان ساخت. اما می دانیم که در سده های پیش با خشت و گل بهترین شاهکارهای معماری جهان را در سرزمین ما ساخته اند. مغزها، چشمها و دستهایی بوده که به این خشت و گل روح بخشیده اند. کجایند آن مغزها، دستها و چشمها؛ باید به دنبال آن دستها و چشمها بود، در سینما.

در پایان این بررسی فشرده دو نکته باقی می ماند که باید بر آنها تاکید ورزم:

۱ـ آنچه در صفحات پیشین در تفاوت سینمای کلاسیک و سینمای دیگر ـ سینمایی که در آن توان ورود به عرصهٔ ملکوت هست ـ گفته شد، نباید به معنای تخطئهٔ سینمای کلاسیک تلقی شود. این سینما همچنان پل ارتباطی میان عامهٔ سینمارو و مفاهیمی است که سینماگران به دنبال ارائهٔ آنند. و از همهٔ سینماروها نیز نمی توان انتظار داشت که تنها یک نوع سینما را (در برخورد با عرصه های مذهبی) بپسندند. ارتباط با سینمایی دیگر که از آن اسم بردیم، خود هنر است و دشواری هایی دارد. و بنابه آنچه در مجموعهٔ امام علی (ع) تجربه شد، اگر مجاز باشد که چهرهٔ یاران امام به همین نحو تصویر شود پس اشکال تکامل یافته تر نمایش

عباس کیارستمی

چهرهٔ اولیا در فیلم و تلویزیون مجاز است که البته تکلیف شرعی آن را متخصصان فقهی تعیین خواهند کرد و دستکم در حد و حدود این مجموعه امکان پذیر است. اما برای نزدیک شدن به روح و جوهر قضیه باید از سینمایی دیگر کمک گرفت.

۲ـ آنچه در سینمای کلاسیک یافت نمی شود، همانی است که در سینمای دیگر، می توان بدان رسید، در این سینما، مشابه با کارکرد تعزیه، می توان با سعی و همت فراوان، به تصویر اولیاء بر پرده دست یافت بدون اینکه (علی الاصول) با تحریمی مواجه شد. زیرا شباهت نفس به نفس در این سینما جایی ندارد. این سینما که چنانکه همانندهای آن را برشمردیم نتیجهٔ جرأت، خلاقیت و آمیختگی فن و هنر سینما با زمینهٔ فرهنگی غنی ایرانی و اسلامی است (خواهد بود). سینماگر این سینما حکم معمار (آرشیتکت) خلاق امروزین را دارد که روح و شکوه معماری ارگ بم، مسجد جامع اصفهان و پل خواجو را از لابلای جرزها و درزهای آجرهای این بناها، کشف می کند، و با آهن و سیمان درمی آمیزد. این نیاز هنر امروز ایران است و بیان این نیاز، به زبان رمز توسط مولانا جلال الدین محمد بلخی قرنها پیش انجام شده است:

ای قوم به حج رفته کجایید، کجایید
معشوق همین جاست، بیایید، بیایید

ارجاعات:

۱ـ درست است که امکان تصویرگر در تدقیق معنای اجزای تصویر کمتر از امکان گوینده یا نویسنده است، اما در مقابل تصویر، در خود گونه ای صراحت دارد که متن زبانشناسیک فاقد آن است... تصویری که با شنیدن واژه چتر به ذهن ما می آید، نوع، شکل، اندازه و بهای تقریبی چتر را روشن نمی کند، اما تصویر چتری که در دست جین کلی است مشخص و دقیق است... و دیگر هریک از مخاطبان چتری خاص در ذهن خود نمی آفرینند... قدرت سینما... در همین منش قدرتمند «مشخص کردن مورد تجریدی» نهفته است... زبان (گفتاری و نوشتاری) تحلیل کننده است، اما زبان تصویر واقعیت فیزیکی را به یاری میانجی های کمتری معرفی می کند. به همین دلیل سینماگران در ادامهٔ مفاهیم تجریدی و در صورت نیاز به ارائهٔ دلالتهای ضمنی به گفتار و نوشتار پناه می برند.» بابک احمدی، نشانه های تصویری تا متن، ص ۵۶ نشر مرکز سال ۱۳۷۱)

۲ـ همان منبع، ص ۵۰، نقل به معنی.

۳ـ فصلنامه هنر، شماره ۴، پاییز ۱۳۶۲، «فتاوای علمای سلف (رض) دربارهٔ عزاداری و شبیه خوانی، صفحات ۲۹۰ تا ۲۹۷.

۴ـ می دانیم که در تعزیه بازیگر نقش زینب (س) یک مرد است و ظاهر و لباس او باید شبیه زنان باشد. این رسم هنوز هم وجود دارد.

۵ـ فتاوای علمای سلف درباره عزاداری و شبیه خوانی، ص ۲۹۱، تاکید از ماست.

۶ـ همان منبع، ص ۲۹۲ ـ ۲۹۱.

۷ـ گرچه میراث ادبی ایران به بیش از ۲۵۰۰ سال قبل می رسد... اما تنها نمایش واقعی آن تعزیهٔ اسلامی است که از ظهور آن بیش از ۱۰۰۰ سال می گذرد. بی شک چنین است، خاصه با توجه به روابط فرهنگی و جغرافیایی ایران با یونان و هند،... جای شگفت است. چه واقعیت این است که هنوز هیچ آمفی تئاتری بر ساحل شرقی رود فرات کشف نشده است. (پیتر چلکوسکی، تعزیه نمایش بوی پیشرو ایران، ترجمه داوود حاتمی، چاپ ۱۳۶۷، ص ۳ ـ ۱۲)

۸ـ «... در تعزیه عملاً اشقیاء طوری تصویر شده اند که نسبت به شقی بودن خود آگاهند و بازیگران نقش اشقیاء معمولاً از پشت ذره بین سراینده و دوستدار خاندان پیامبر (ص) به خود و وقایع می نگرند. (ص ۱۳۶) «در جنگها گشتی دور سکو و کوس بستن و سپس حمله کردن یک حالت نیمه رقصی دارد؛ به طور وضوح دیده می شود که نمی جنگند بلکه جنگ را یادآوری می کنند...» (ص ۸ ـ ۱۴۴) تکنیک فاصله گذاری را که منتقل کنندهٔ روح نمایش تعزیه است به هیچ عنوان نمی توان از آن گرفت همچنان که نمی توان این فاصله گذاری را از همان اجرای نقش به توسط شعرهای نیم ادبی ـ نیم عامیانه، همان تنوع در به کارگیری گوشه ها و دستگاههای موسیقی ایرانی برای مؤالف خوانها (بازیگران نقش اولیاء) و اجرای بدون تحریر و با اشتلم و پرخاش برای مخالف خوانها (اشقیا) جدا کرد (نقل به معنی، ص ۶ ـ ۱۵۵)، همه از کتاب نمایش در ایران، نوشته بهرام بیضایی (چاپ کاویان، ۱۳۴۶)

۹ـ [در سینما] آنچه که آفریده می شود نه بر پرده سینما، که در مکالمهٔ بین این پرده و مخاطب به وجود می آید. آن نور اگر در برابر واقعیت جهان یک برابر نهاده است، در برابر مخاطب یک نهاده است و مخاطب برابر نهاده. و هم نهاده نتیجهٔ این ترکیب جدید خواهد بود. نه فقط پذیرش نهاده توسط برابر نهاده مخاطب ـ و گردن نهادن از طریق همذات پنداری یا همسویگی یا تأثیرپذیری عاطفی...» محمدرضا اصلانی، بینش تصویری در ایران (نقد سینما، شماره ۵، ص ۶۶)

۱۰ـ همان منبع، همان صفحه.