نامهٔ صادق، سال چهاردهم، شمارهٔ دوم ـ پاییز و زمستان ۱۳۸٦، صص۷۹-۹۹

سینمای دینی ایران؛ مقایسهٔ فیلم‌های «کویر» و «قدمگاه»

دکتر اعظم راودراد*

تاریخ دریافت: ۸٦/۰۸/۳۰
تاریخ پذیرش: ۸٦/۱۱/۱۱

چکیده: *استفاده از رسانهٔ سینما برای القای پیام‌ها و مفاهیم دینی، بخشی از فعّالیت‌های رسانه‌ای جهان معاصر است. این استفاده گاه به صورت بسیار سطحی و ساده‌اندیشانه و گاه ناشی از یک درک عمیق از دین و رسانه و ضروریات هر یک می‌باشد. در حالت اوّل، فیلم دینی محدود به یک دین خاص و مضمون آن، شعاری می‌شود. در حالت دوم، فیلم دینی دربردارندهٔ وجه مشترک پیام‌های عمیق الهی و بشری مشترک در همهٔ ادیان است و بنابراین برای طیف وسیع‌تری از مخاطب، استفاده می‌شود بدون اینکه با شعارهای سطحی آنان را دلزده کند.*

در مقالهٔ حاضر ضمن مقایسهٔ تحلیلی فیلم‌های ایرانی «کویر»- به عنوان نمونه‌ای از سینمای نوع اوّل- «قدمگاه»- به عنوان نمونه‌ای از سینمای نوع دوم- به دنبال تأیید این ادّعا هستیم که سینمای دینی نوع دوم با ویژگی چندلایه و هنری‌بودن می‌تواند سینمایی موفق و تأثیرگذار در جهت اهداف آن باشد، در حالی که سینمای نوع اوّل، بر ضدّ خود و اهدافش عمل می‌کند و با دلزده کردن مخاطب، در حقیقت وی را از دین دور می‌کند.

کلیدواژه: *سینمای دینی، تحلیل فیلم، رسانه‌ای کردن دین*

---

* دانشیار گروه ارتباطات دانشگاه تهران ravadrad@ut.ac.ir

مقدّمه

از ابتدای پیدایش رسانه‌های ارتباط جمعی، دین همواره حضوری مستقیم یا غیرمستقیم در آن‌ها داشته است. اوّلین کتاب‌هایی که چاپ شدند، کتاب‌های دینی بودند (سوکاپ، ۲۰۰۲، ص۲) و هنگامی که رسانه‌های الکترونیکی به عرصه آمدند، همواره محتواهای دینی را در خود متبلور می‌کرده‌اند. سینما نیز از همان ابتدای پیدایش در کنار سایر موضوعات، حاوی مضامین و محتواهای دینی بوده است.

با ایجاد و توسعهٔ فرهنگ مردم‌پسند بر اثر گسترش شهرنشینی، رشد جمعیت، رفاه نسبی و رسانه‌های توده‌ای، محصولات هنری این فرهنگ به لحاظ کمّیت از محصولات هنری فرهنگ خواص افزون‌تر شد و با جمعیت کثیری از مخاطبان ارتباط برقرار کرد. همان طور که نظریه‌پردازان مکتب فرانکفورت نیز تأکید کرده‌اند، هنر سینما در قلب فرهنگ مردم پسند قرار داشته و بیشترین نزدیکی را با آن دارد (آدورنو، ۱۹۷۵). امروز سینمای دینی در کنار سینماهایی با مضامین دیگر، سعی می‌کند که درک مخاطب را از موضوعات دینی توسعه دهد و نیز به احساسات دینی مخاطب و تولید تجربهٔ دینی به واسطهٔ رسانه عمق بخشد.

اگرچه استفاده از رسانهٔ سینما برای القای پیام‌ها و مفاهیم دینی بخشی از فعّالیت‌های رسانه‌ای جهان معاصر است، این استفاده گاه به صورت بسیار سطحی و ساده‌اندیشانه و گاه ناشی از یک درک عمیق از دین و رسانه و ضروریات هر یک می‌باشد. در حالت اوّل، فیلم دینی محدود به یک دین خاص و مضمون آن، شعاری می‌شود. در حالت دوم، فیلم دینی دربردارندهٔ وجه مشترک پیام‌های عمیق الهی و بشری همهٔ ادیان است و بنابراین برای طیف وسیعی از مخاطبان مورد استفاده می‌شود، بدون اینکه با شعارهای سطحی، آنان را دلزده کند.

در ایران نیز ضمن توجّه ویژه‌ای که به سینمای دینی می‌شود، هر دو نوع فیلم دینی سطحی و عمیق در کنار یکدیگر حضور دارند، در حالی‌که فیلم دینی سطحی، بیش از اینکه در توسعهٔ تجربهٔ دینی مخاطب سهیم باشد، آن را خدشه‌دار می‌کند، فیلم دینی عمیق، این تجربه را ممکن می‌سازد و آگاهی‌های مخاطب را نیز افزایش می‌دهد. بنابراین روشن ساختن مضرّات فیلم‌های نوع اول و منافع فیلم‌های نوع دوم برای

سیاست‌گذاران فرهنگی جامعه ضروری است، تا بودجه و منابع مالی محدود جامعه را صرف ساخت فیلم‌هایی نمایند که شایستگی لازم را دارند.

در مقالهٔ حاضر ضمن مقایسهٔ تحلیلی فیلم‌های ایرانی «کویر»- به عنوان نمونه‌ای از سینمای نوع اوّل- و «قدمگاه»- به عنوان نمونه‌ای از سینمای نوع دوم- به‌دنبال تأیید این ادّعا هستیم که سینمای دینی نوع دوم، با ویژگی چندلایه و هنری بودن می‌تواند سینمایی موفق و تأثیرگذار در جهت اهداف آن باشد، در حالی‌که سینمای نوع اوّل، بر ضدّ خود و اهدافش عمل کرده و با دلزده کردن مخاطب، در حقیقت وی را از دین دور می‌کند.

سینمایی شدن روایت‌های دینی

به اعتقاد ترنس تیلی و آنجلا زوکوسکی، روایت‌ها بر روی حس دینی افراد یا فرهنگ‌ها تأثیر دارند. آن‌ها با استفاده از نظر اونگ دربارهٔ سواد و بازسازی تجربهٔ نوگرایی افراد؛ می‌گویند اگر سواد و ارتباطات الکترونیکی، خودآگاهی انسان را تحت تأثیر قرار می‌دهند، پس این‌دو باید هم‌چنین شیوهٔ تفکّر مردم را دربارهٔ تجربهٔ مذهبی تغییر دهند. بخشی از این کار از طریق ساخت معنی و نقش اجتماعی زبان در ساختن اجتماعات معنی رخ می‌دهد (به نقل از سوکاپ، ۲۰۰۲، ص٤٨). آن‌ها در بحث خود به طرقی که در آن، نظام‌های رسانه‌ای با تصوّرات، ارتباطات کلامی و غیرکلامی، نظام‌های گفتمانی و مانند آن، سازندهٔ نظام‌های اجتماعی می‌شوند، اشاره می‌کنند و معتقدند این‌ها هم تجربهٔ مذهبی مردم را تحت تأثیر قرار می‌دهند.

تیلی و زوکوسکی سه موضوع را از بحث خود نتیجه می‌گیرند: ۱. موتور محرّکهٔ ارتباطات مذهبی، دکترین‌ها، اخلاقیات، یا قوانین دینی نیستند، بلکه روایت‌ها هستند که تصوّرات را در متن قرار می‌دهند و به نوبهٔ خود، ادراک ما را شکل می‌دهند. ۲. رسانه‌هایی که روایت‌ها، درون و از طریق آن‌ها در فرآیند ارتباط قرار می‌گیرند، معنای روایت را شکل می‌دهند و بنابراین، ارتباط اجتماعی آن‌ها را با افراد می‌سازند. ۳. به این نکتهٔ دین‌شناختی باید توجّه داشت که کلمات و تصاویر مشابهی که در

زمینه‌های اجتماعی متفاوتی قرار گرفته باشند، معنای مشابهی ایجاد نمی‌کنند (مثلا در متن مراسم دینی یا در تلویزیون) (به نقل از سوکاپ، ۲۰۰۲، ص۴۹).

رسانه‌ها زمینه‌ای فرهنگی را فراهم می‌آورند که در آن، اعمال مذهبی بازتاب می‌شود رسانه‌ها، زمان و وقت مردم را تسخیر می‌کنند و تصاویر و مفاهیمی که دنیای آن‌ها را تعریف می‌کند، فراهم می‌آورند و حوزه‌های مورد توجّه را برجسته و آن‌ها را در جامعه جاسازی می‌کنند. بنابراین، دین‌شناسانی که در پی تبلیغ دین و روشن‌سازی ابهامات آن در میان مردم هستند، می‌توانند از رسانه‌ها به بهترین وجهی استفاده کنند. اما این استفاده نمی‌تواند خام و مستقیم باشد. برعکس لازم است مقتضیات، ویژگی‌ها و کارکردهای رسانه‌ها به خوبی شناخته شود و محتواهای دینی درون آن‌ها برای مردمی که بیشترین وقت خود را با این رسانه‌ها صرف می‌کنند، به شیوه‌های مناسب گنجانده شود. آشنایی مذهبیون به شیوه‌های جدید رسانه‌ای نقش مهمّی در رسانه‌ای کردن دین دارد. در غیر این صورت این رسانه‌ها هستند که صرف‌نظر از خواست آگاهانه رهبران دینی، چگونگی و نوع آگاهی دینی را در بین مردم تعیین می‌کنند.

نتیجه اینکه رسانهٔ دینی و محتوای رسانه‌ای دینی حدّاقل باید از دو ویژگی مهم برخوردار باشد. اوّل اینکه سازندگان و دست‌اندرکاران، شناخت جامع و کاملی را از خود رسانه و خلاقیت‌های لازم برای کار در آن، داشته باشند. دوم اینکه مفاهیم دینی را به خوبی بشناسند و شیوهٔ رسانه‌ای کردن آن‌ها را نیز مدّ نظر داشته باشند. این دو موضوع دربارهٔ رسانهٔ سینما که عمدتاً بر روایت و روایت‌پردازی متّکی است، بیش از سایر رسانه‌های ارتباط جمعی اهمّیّت دارد. بنابراین در مطالعهٔ جنبهٔ دینی سینما، محقّق باید از یک طرف فیلم را برای دیدگاه دینی آن- تصاویر، اسطوره‌ها، ایده‌ها و مفاهیم- که در فیلم نمود یافته نگاه کند و از طرف دیگر تکنیک‌های فیلم‌سازی آن را مورد توجّه قرار دهد.

سابقهٔ مطالعات دینی سینما

بسیاری از رویکردها نسبت به دین و سینما روش عمومی مطالعهٔ محتواهای مذهبی را دنبال می‌نمایند. مثلاً لوید باگ دیدگاه تاریخی و موضوعی را با هم ترکیب کرده و تنها

بر روی مسیح متمرکز می‌شود و مطالعه‌اش را به دو دسته تقسیم می‌کند. اوّل، از فیلم‌هایی که زندگی مسیح را روایت می‌کنند، بحث می‌کند این فرم‌ها را از اوّلین روزهای سینما تا دورهٔ مدرن دنبال و آن‌ها را دسته‌بندی می‌کند. دوم، شخصیّت‌های مسیحایی را در فیلم‌ها (مذهبی یا غیرمذهبی) که شبیه مسیح بازنمایی شده‌اند، بررسی و دسته بندی می‌نماید. وی سپس شرح مفصّلی از هر یک از فیلم‌های مورد نظرش ارائه و نهایتاً ملاک‌هایی را مشخّص می‌کند تا بتوان فیلم‌های مذهبی را که هدفشان نمایش مسیح یا فیگورهای مسیحی است از هم تمیز داد (سوکاپ، ۲۰۰۲، ص۳۵). منظور از فیگورهای مسیحی، شخصیّت‌هایی است که ویژگی‌های منتسب به آن‌ها و کارکردشان درون روایت، مخاطب را به یاد آنچه از مسیح می‌شناسد، می‌اندازد و باعث هم‌ذات‌پنداری با وی می‌شود.

در جامعهٔ مسیحی، اینگونه توجّه به مفاهیم دینی در سینما توسط گروهی از دینداران مسیحی به نام اونجلیست‌ها که به‌دنبال استفاده از رسانه جهت تحکیم مبانی دینی خود و جامعه هستند، صورت گرفته است. اونجلیست‌ها برخلاف لیبرال‌های مسیحی، که موضع خاصی نسبت به رسانه‌ها ندارند و از آن‌ها استفاده می‌نمایند و بر خلاف اصول‌گرایان دینی که به کلی سینما را نفی می‌کنند، به سینما توجّه دارند و در سایت‌های اینترنتی بسیاری به بررسی فیلم‌های اکران شده و روی صحنه یا موجود در شبکهٔ ویدیویی می‌پردازند و آن‌هایی را که برای پیشبرد دین مفید یا مضر هستند به جامعه معرفی و تماشای برخی از آن‌ها را به افراد و فرزندان‌شان توصیه می‌کنند.

نیل کینگ در مقاله‌ای که در خصوص نظر اونجلیست‌ها از وجود خشونت در فیلم مصائب مسیح ارائه کرده (۲۰۰٤)، نشان داده است که حدّاقل ده سایت اینترنتی با چنین رویکردی وجود دارد که تا کنون هزاران فیلم را نقد، تحلیل و بررسی کرده‌اند. این تحلیل‌ها بسیار گسترده و در بارهٔ مفاهیمی چون خشونت، روابط جنسی و چگونگی بازنمایی شخصیّت‌های مورد پذیرش در دین مسیحیت می‌باشد. اگر چه در مقالهٔ مذکور، تنها به بررسی مفهوم خشونت پرداخته شده است.

تعدادی از فیلم‌ها به لحاظ مفاهیم دینی، به‌خصوص شخصیّت‌های مسیح مانند در آن‌ها مورد توجّه و تحلیل قرار گرفته‌اند. به عنوان مثال فیلم‌های ادوارد دست قیچی

توسط پیتر مالونه (۱۳۷۹)، و ترمیناتورها توسط گی اورتیز و مگی روکس (۱۳۸۱) با این دیدگاه تحلیل شده‌اند. از طرف دیگر، آثار هنرمندانی چون تارکوفسکی (جولین گرافی، ۱۳۷۷)، روبر برسون (سوزان سانتاک، ۱۳۷۸) و فرانک کاپرا (استفن بران، ۱۳۷۹) – به لحاظ توجّه این فیلم‌سازان مطرح به مفاهیم مسیحایی– توسط تحلیل‌گران و متفکّران سینمایی مورد بررسی قرار گرفته است. از مجموعهٔ این آثار، نتایج متنوعی در بارهٔ رابطه میان دین و سینما و چگونگی ارتباطات دینی در سینما حاصل شده که به توسعهٔ رویکرد ارتباطی در حوزهٔ دین کمک شایانی نموده است.

همان‌طور که مشاهده می‌شود بیشتر تلاش‌های سیستماتیک در تبیین رابطه میان دین و رسانه‌های ارتباط جمعی، مطالعات موردی روشنگر نظریه‌ها و تئوری‌ها در جامعهٔ غربی و مسیحی صورت گرفته و در بارهٔ فیلم‌های ایرانی، اسلامی و بخصوص شیعی به جز برخی مطالب پراکنده، اطلاعات منظم و وسیعی در دست نیست.

بررسی مفاهیم دینی شیعی در سینمای ایران

با توجّه به آنچه گفته شد، در مقالهٔ حاضر تأکید ما بر بررسی مفاهیم دینی و چگونگی ارائهٔ آن در رسانهٔ سینما می‌باشد و از آنجا که در این مقاله، فیلم‌های ایرانی مورد بررسی قرار می‌گیرند و مذهب بیشتر مردم ایران، تشیّع است، مفاهیم شیعی موجود در دو فیلم مورد نظر با هم مقایسه می‌شوند.

در این مقاله، با تکیه بر محتوای فیلم‌های ایرانی مورد بررسی و چگونگی طرح مضامین دینی در آن‌ها بر مفهوم مهدویت متمرکز و دو فیلمی را که این موضوع و مفهوم را دست‌مایهٔ روایت‌پردازی خود قرار داده‌اند، تحلیل می‌کنیم. هدف از این بررسی، نشان دادن ضرورت توجّه به مبانی نظری است که در صفحات قبل بدان اشاره شد و به‌خصوص تأکید بر این مطلب که برای القای مفاهیم دینی در سینما و تأثیرگذاری مثبت آن بر مخاطب، لازم است که دو نکته رعایت شود: اوّل اینکه فیلم به لحاظ ساختاری و هنری قوی و به لحاظ روایت، چند لایه باشد و دوم اینکه مفاهیم عمیق دینی که بین ادیان مهم دنیا مشترک هستند، مورد توجّه فیلم‌ساز قرار گیرند و نه آگاهی‌های سطحی و عوام‌پسند.

بدین ترتیب دو دسته فیلم دینی ممکن است وجود داشته باشد: دستهٔ اوّل فیلم‌هایی که هم به لحاظ هنری ضعیف هستند و هم به مفاهیم سطحی و عوامانهٔ دینی تکیه دارند و دستهٔ دوم فیلم‌هایی که هم به لحاظ هنری قوی هستند و هم به مفاهیم عمیق و جهان‌شمول دینی می‌پردازند. فیلم‌های دسته اوّل، تنها قادر به جذب دیندارانی هستند که شناخت سطحی و عوامانه از دین دارند و سایر مخاطبان را دفع می‌کنند. در حالی که فیلم‌های دسته دوم، علاوه بر جذب دینداران و تقویت عقاید و باورهای مذهبی آن‌ها، از آنجا که به لحاظ هنری هم قوی هستند سایر مخاطبان را نیز می‌توانند جذب کنند و امکان تأثیرگذاری خود را هر چه بیشتر افزایش دهند.

نگارنده در ادامه یک فیلم از هر دسته را تشریح و با هم مقایسه می‌کند. فیلم انتخاب‌شده برای توضیح دستهٔ اوّل، فیلم سینمایی «کویر» ساخته مسعود نوابی و فیلم انتخاب‌شده برای دستهٔ دوم، فیلم «قدمگاه» ساخته مهدی عسگرپور است که هر دو در سال ۱۳۸٤ پس از گذشت چند سال از اکران آن‌ها در سینما، حوالی نیمهٔ شعبان، در تلویزیون ایران به نمایش درآمدند.

فیلم کویر

الف. خلاصه داستان: فیلم، داستان کاروانی از حجّاج بیت‌الله است که در سال ۱۳٤٦ از خانه خدا بازمی‌گردند. این کاروان، شامل بیست اتوبوس مسافربری است که در دل کویر به‌دنبال هم در حرکت هستند و اتوبوس اوّل را فردی که بَلَد راه است هدایت می‌کند. مشکل از آنجا آغاز می‌شود که راننده ماشین آخر، از گرد و خاک ایجادشده توسط اتوبوس‌های جلویی عصبانی شده و تصمیم می‌گیرد با سرعت و سبقت گرفتن، خود را به جلوی صف برساند و چون در این کار موفّق نمی‌شود تصمیم می‌گیرد که از راه میانبر حرکت کند تا از جلوی صف اتوبوس‌ها سر در آورد. مدیر کاروان حجاج که اتفاقاً در همین اتوبوس آخر است مخالفت می‌کند ولی نهایتاً با حمایت برخی از مسافران، رانندهٔ اتوبوس راه خود را کج می‌کند. اتوبوس در کویر گم می‌شود، در حالی که باک بنزین زاپاس آن سوراخ و خالی شده و در لای ماسه‌های حاصل از توفان شن، گیر کرده، از رفتن به کلی بازمی‌ماند.

یک دو روزی در سرمای شب و گرمای روز کویر، سپری می‌شود. آب و آذوقه تمام می‌شود و همه به حال مرگ می‌افتند. هر کس گودالی در زمین حفر می‌کند که اگر مُرد، دیگران وی را دفن نمایند. یعنی تا این حد از زندگی ناامید می‌شوند. بالاخره در صبح آخرین روز مردی سفیدپوش همراه یک شتر که زنگوله‌اش صدا می‌کند، از راه می‌رسد و آن‌ها را به سمت واحهٔ آبی هدایت می‌کند که نهایتاً منجر به پیدا کردن راه می‌شود. این مرد سفیدپوش کسی نیست جز امام زمان(عج) که مدیر کاروان در جای‌جای فیلم مرتّبا در حال دعا و استغاثه به درگاه وی نشان داده می‌شود.

ب. کیفیت هنری: فیلم به لحاظ کیفیت‌ها و ارزش‌های هنری، فیلم ضعیفی است. استفاده از شخصیّت‌های کلیشه‌ای با ظاهر کلیشه‌ای، همچون شخصیّت مذهبی سیّدی که مدیر کاروان و شخصیّت دوروی یکی از مسافران که در تغییر مسیر نقش مهمی دارد، داستان را از همان ابتدا پیش‌بینی‌پذیر می‌سازد. شخصیّت‌پردازی مناسبی از شخصیت‌های فیلم صورت نمی‌گیرد. ریتم فیلم، کند است و در حالی که داستان آن از همان ابتدا لو رفته، حوصلهٔ مخاطب را سر می‌برد. داستان گم شدن در کویر و تلاش بی‌فایده برای پیدا کردن راه و چالش‌هایی که مسافران با هم پیدا می‌کنند، قسمت اعظم فیلم را به خود اختصاص می‌دهد.

از نظر روایت نیز فیلم ضعیف است. روایتی تک‌لایه که گرهٔ خاصی در آن وجود ندارد، دعواهای کوچکی که رخ می‌دهد، خیلی مبنای باورپذیر ندارد و نهایتاً تذکّر دائمی مدیر کاروان که باید از امام زمان(عج) یاری خواست، تنها این انتظار را در مخاطب به وجود می‌آورد که منتظر دیدار وی باشد و مطمئن باشد که این جمع از گرسنگی و تشنگی نخواهند مرد و همین هم مخالف مفهوم ایجاد گره و تعلیق برای انتظار باز شدن آن می‌باشد.

از نظر جزئیات روایی نیز همین بس که پیرمردان و جوانان کاروان که از حج واجب برگشته‌اند، همه فقط عرقچین حجاج بر سر دارند در حالی که موهایشان بلند است و حتی فیلمساز به خود زحمت گریم مسافران به شکل لازم را نداده است. فیلم کمترین اشارات بصری را دارد و تکیه اصلی روایت فیلم بر عهده دیالوگ‌هاست، به طوری که می‌توان فیلم را با چشمان بسته نگاه کرد و مقصود آن را فهمید.

ج. محتوای فیلم: پیام فیلم که در جمله‌ای توسط سیّد- مدیر کاروان- ادا می‌شود این است که «امام زمان(عج) یاور گم‌شده‌هاست» و «باید دعا کنیم که آقا امام زمان(عج) خودش یک گشایشی بکند». داستان و پیام فیلم همین است. نتیجه‌ای که مخاطب از تماشای این فیلم به آن دست می‌یابد این است که یک منجی وجود دارد که در مواقع سخت و بحرانی می‌توان به او متوسّل شد و نجات پیدا کرد. بحران‌هایی که علّت عمدهٔ ایجاد آن‌ها نیز خود ما هستیم. منجی، همیشه حاضر است تا اشتباهات ما را جبران کند و اصلاً برای همین وجود دارد. این همان نتیجه‌ای است که حاصل شناخت سطحی از دین اسلام و مذهب شیعه و بخصوص نقش و کارکرد علّت وجودی هستی- یعنی امام زمان(عج)- است. این نتیجه اما چهره‌ای شعاری و غیرواقعی از دین ارائه می‌کند که تنها دینداران موروثی را قانع می‌کند و دینداران با شناخت صحیح نسبت به موضوع را دلزده و ناامید می‌سازد.

از طرف دیگر، ساخت ضعیف فیلم به لحاظ تکنیکی نیز هیچ گونه جاذبه‌ای را برای مخاطبان دیگر ایجاد نمی‌کند. فیلم با این موضوع سطحی که نقش امام زمان(عج) را تنها در جبران اشتباهات دیگران تعریف می‌کند، نه‌تنها موجب دلزدگی مخاطب می‌شود، بلکه کوچک‌ترین شناخت مذهبی درستی از واقعیت امام زمان و باورهای دینی معتبر در بارهٔ آن حضرت(عج) به مخاطب نمی‌دهد. تنها او را در جهل و حیرت فرو می‌برد. ضمن اینکه از نظر جنبهٔ سرگرم‌کنندگی سینما نیز جاذبه نداشته و به همین دلیل مخاطب محدودی را نیز هدف می‌گیرد.

پخش چنین فیلمی از تلویزیون جمهوری اسلامی ایران که دیدگاه‌های ایدئولوژیکی و مذهبی حاکم بر آن برای مخاطب روشن است، می‌تواند مهر تأییدی باشد از جانب نظام مذهبی‌ای که این رسانه در زمینه آن، فعالیت می‌کند. در بهترین حالت، ترویج یک جور عوام‌فریبی دینی با تحریک احساسات و عواطف مذهبی مخاطب است که چون در قالب روایت و داستان صورت می‌گیرد، آثار جانبی و ناخودآگاه بر وی داشته و جهتگیری شیوه و رفتار دینی وی را تعیین می‌کند. با این جهت‌گیری، شناخت سطحی حاصل شده توسط رسانه در عمل نیز تقویت شده و اگر چه مخاطب را ظاهراً با دین آشنا می‌سازد ولی در حقیقت، وی را هر چه بیشتر از آن

دور می‌کند و انسان را به یاد این روایت از معصوم(ع) می‌اندازد که «در آخرالزمان اسلام همچون پوستین وارونه خواهد بود». این جملات آخر سیّد به هنگام راز و نیاز است که پس از آن، امام می‌آید:

«آقاجان اگر در اینجا به فریاد ما نرسی، پس کجا می‌خوای برسی، دیگه کجا؟ اگر از تو نخوام، از کی بخوام؟ ای یاور گمشده‌های بی‌پناه، به دادمان برس. دل‌های خستهٔ ما راضی به مرگه ولی نه در اینجا و در غربت، یا امام زمان ادرکنی».

جدول زیر نشانه‌های فیلم و معنای آن‌ها در رابطه با مفهوم امام زمان(عج) ترسیم می‌گردد:

جدول ۱: نشانه‌های فیلم و معنای آن‌ها در رابطه با مفهوم امام زمان(عج)

نشانه	معنا
مرد عرب همراه شتر	عرب بودن امام زمان(عج)
لباس سفید عربی مرد	نشانه نور، روشنایی و هدایت
بانگ جرس به همراه مرد عرب	آوای هدایت گمگشتگان به راه راست
حرکت اتوبوس بدون بنزین	معجزه امام زمان(عج)
پر شدن چاه کوچک در بیابان از آب	معجزه امام زمان(عج)
خشک شدن مجدد چاه پس از عبور کاروان	تأکید بر معجزه بودن پر شدن چاه از آب
ناپدید شدن شتر پس از پیدا شدن آبادی	تأکید بر خارق‌العاده بودن کمک رسیده
استمداد مکرر مدیر کاروان از امام زمان(عج)	لزوم توسل به امام زمان(عج) برای رفع مشکلات
پیدا شدن و ناپیدا شدن غیرمنتظره مرد	تأکید بر خارق‌العاده بودن نوع حضور امام زمان(عج)

نتیجه‌ای که از نشانه‌ها و معانی آن‌ها در بارهٔ این فیلم گرفته می‌شود این است که اوّل، اولیای الهی شخصیّت‌های خارق‌العاده‌ای هستند که کارشان را با معجزه به پیش می‌برند و شباهتی با انسان‌های معمولی ندارند. این در حالی است که خداوند در قرآن حتی به پیامبر خود می‌گوید: بگو من هم انسانی هستم مثل شما مگر اینکه بر من وحی می‌شود. فیلم با خارق‌العاده نشان‌دادن اعمال امام زمان(عج)، ایشان را چنان دور و جدا

از مردم معرفی می‌کند که گویی تنها در مواقع استثنایی با مردم ارتباط برقرار می‌کند. ضمن اینکه نشانه‌های مرد عرب، بیابان و شتر تصویری کلیشه‌ای از مسلمانان به‌دست می‌دهد که اتفاقاً در فرهنگ غرب ایجاد شده و به عنوان نشانهٔ عقب‌ماندگی مسلمانان شناخته می‌شود. استفاده از چنین تصویر کلیشه‌ای با این بار معنایی منفی، خود نقطه ضعفی برای این فیلم است.

دوم، نشانه‌های فیلم می‌گویند که انسان‌ها حق دارند اشتباه کنند و خداوند مرجعی را قرار داده است که در صورتی که این انسان‌های خطاکار به او اعتقاد و ایمان داشته باشند و از وی طلب یاری و مساعدت نمایند، به آن‌ها کمک خواهد کرد و خطاهای آن‌ها را جبران خواهد نمود. و این مرجع، کسی نیست جز امام زمان(عج) که یاور گم‌شده‌های بی‌پناه است. شناختی که فیلم از مفهوم امام زمان(عج) ارائه می‌کند در همین حد، سطحی و عوامانه است.

فیلم قدمگاه

الف. خلاصه داستان فیلم: قدمگاه روایت جوانی سر راهی به نام رحمان است که در روستایی زندگی می‌کند در حالی که در جستجوی پدر و مادر خود نذری ده‌ساله نموده تا هر سال به هنگام نیمه شعبان به قدمگاه برود. در آخرین سال نذرش خواب می‌بیند که باید به ده برگردد و از همین جا پرده‌برداری از راز سر به مهر بیست‌ساله روستا آغاز می‌گردد و در پایان فیلم با باز شدن گره‌های کوچک به‌دنبال هم، نهایتاً گره اصلی گشوده شده و معلوم می‌شود که رحمان پسر سر راهی نیست، بلکه فرزند رحمان و گوهر است که چون بچه‌دار نمی‌شده‌اند، به امام زمان(عج) متوسل می‌شوند. رحمان در حادثه‌ای می‌میرد، در حالی که حاجت وی برآورده شده و گوهر باردار است.

زنان روستا به تصور اینکه بچهٔ گوهر حرامزاده است، به شوهران خود مشکوک می‌شوند و برای راحت شدن خیالشان گوهر را زیر ضربات مشت و لگد قرار می‌دهند. شوهران هم برای تبرئهٔ خود در این کار مشارکت می‌کنند. بالاخره گوهر با بدنی زخم خورده، فرزند خود را به‌دنیا می‌آورد و می‌میرد. رحمان که بزرگ می‌شود، آن‌قدر شبیه پدر خود است که اهالی متوجّه اشتباه خود می‌شوند ولی دیگر پشیمانی سودی ندارد و

تهمت ناروا کار خود را کرده است. از آنجا که تولد رحمان و مرگ گوهر در روز نیمهٔ شعبان رخ داده است، اهالی روستا در این روز طاقت نگاه کردن به چشم‌های رحمان را ندارند. به همین دلیل به بهانه نذر ده‌ساله، هر سال در این روز او را از روستا دور کرده و به قدمگاه می‌فرستند تا خود با خیالی آسوده به برگزاری جشن بپردازند. اما سال آخر، سال آشکار شدن راز روستاست و رحمان پس از پی بردن به ماجرا، مردم روستا را می‌بخشد ولی روستا را نیز ترک می‌نماید.

ب. کیفیت هنری فیلم: فیلم قدمگاه از نظر به کارگیری رمزهای سینمایی و کیفیت هنری، بسیار قوی است. استفاده‌های به‌جا و مناسب از اندازهٔ نما، زاویهٔ دوربین، حرکات دوربین و به‌خصوص نماهای درشت، تأثیر شگرفی بر بیننده گذاشته و موقعیت سوژه و سوژه‌های آن را به نحوی بصری برای مخاطب بازمی‌نمایاند. مثال‌های زیر، این ادّعا را تقویت می‌نماید:

۱. در سکانس آغازین فیلم وقتی رحمان در قدمگاه نماز می‌خواند، نما طوری گرفته شده است که تصاویر رسم‌شده از اهالی ده روی دیوار پشت سر رحمان دیده می‌شود، گویی همهٔ آن‌ها به رحمان اقتدا کرده‌اند. از همین آغاز اهمّیّت نقش رحمان در حیات اجتماعی روستا به لحاظ بصری نشان داده می‌شود.

۲. در سکانسی از فیلم، رحمان وارد حجرهٔ حاج خالقی می‌شود. در این سکانس، پشت سر رحمان فرشی وجود دارد با طرح شمائل امام علی(ع) که در معرفی چهرهٔ معصومانه و بر حقّ وی، نقشی اساسی ایفا می‌کند و به لحاظ بصری، رحمان را با ائمه(ع) مرتبط می‌سازد. این در حالی است که پشت سر حاج خالقی، فرشی با نقوش گل و گیاه دیده می‌شود که نشانهٔ توجّه او به دنیاست.

۳. بلایی که از جانب اهالی روستا بر سر مادر رحمان آمده است نیز در فلاش‌بک‌های سیاه و سفید و با وضوح ملایم از طریق زوم کردن در چهرهٔ تک‌تک افراد و به‌خاطر آوردن آن‌ها به خوبی نمایش داده می‌شود و دیالوگ‌های آخر فیلم، تنها به کامل شدن این تصویر کمک می‌کند و نقش تکمیلی دارد.

٤. محل زندگی رحمان، در کنار قبرستان روستا و در کنار محوّطهٔ حفاظت‌شدهٔ باستانی است. همچنین او در پی کشف حقیقت و پی‌بردن به گذشته‌هاست. رحمان با

گذشته‌ها زندگی می‌کند. از طرف دیگر در صحنه‌های آخر، وقتی رحمان عَلَم را بلند می‌کند، شاهد محو شدن جمعیّت در کنار او هستیم. گویی مردم کنار او محو و فنا می‌شوند ولی او همواره بقا خواهد داشت. از مجموع این صحنه‌ها می‌توان نتیجه گرفت که رحمان مردی است متعلق به گذشته، حال و آینده.

ج. محتوای فیلم: پیام این فیلم در دو لایهٔ روایتی شکل گرفته است: در لایهٔ اوّل به نظر می‌رسد که داستان، داستان تهمت ناروا زدن به زنی بی‌گناه و کشته‌شدن وی در زیر ضربات مشت و لگد اهالی و بالاخره بزرگ شدن فرزند همین زن به عنوان یک کودک سر راهی در میان همین مردم است. بعد از مرگ گوهر (مادر رحمان) همهٔ کسانی که در حقّ وی بدی کرده بودند به نحوی تقاص پس می‌دهند و آه گوهر، دامنشان را می‌گیرد. دختر حاجی خالقی بیمار می‌شود، حسن گرفتار زهرماری (شرابخواری) می‌شود، ریحانه از حسن کتک می‌خورد، مردان با پسرخوانده‌اش ناسازگاری دارد و مش نجف با برادرش بر سر ارث و میراث پدری، قهر است. پیام فیلم در لایهٔ روایی اوّل آن، در جایی از دهان حاج نجف خارج می‌شود که پس از ملاحظهٔ ترس و وحشت اهالی از امکان برملأ شدن راز می‌گوید: «فکر می‌کنید می‌شود تهمت زد و بعد آسوده زندگی کرد؟». بنابراین روایت فیلم در لایهٔ اوّل روایت، ظلم مردم روستا به یکی از اهالی و بر ملا شدن این ظلم پس از بیست سال است و اینکه بالاخره ماه زیر ابر پنهان نمی‌ماند و حقیقت، روزی آشکار خواهد شد.

اما لایهٔ دوم فیلم که به نظر می‌رسد مهم‌تر از لایهٔ اوّل است، پیامی متفاوت دارد. فیلم در این لایهٔ دوم در پی به تصویرکشیدن رنج‌های امام غائب و ویژگی‌های والای شخصیّتی او در مقابل جفا و نامهربانی‌های مردمان است. این امر را از طریق تشبیه روستا به این جهان و رحمان به امام زمان(عج) محقق ساخته است. امامی که با علم به نامهربانی مردم، آن‌ها را می‌بخشد و به آن‌ها عشق می‌ورزد. امامی که در یک کلمه خلاصه می‌شود: رحمان.

در این فیلم ما با دو عنصر اساسی روبه‌رو هستیم، یکی شخصیّت رحمان و دیگری روستا و مردمان آن. رحمان در فیلم به عنوان انسانی مقدّس به تصویر کشیده شده است. انسانی که آرزوی نجات مردم را در سر می‌پروراند و برای همه دعا می‌کند؛

از حاج خالقی گرفته تا حنانه، اما برای خود هیچ دعایی نمی‌کند. او برای خود چیزی نمی‌خواهد و در دعاهایش، دیگران بر او رجحان دارند. دیگرانی که به او و مادرش جفا کردند. حتی در صحنه‌ای می‌بینیم که نقش مرد اسب‌سواری را بازی می‌کند که بچه‌های یتیم را بر ترک خود می‌نشاند تا از آن‌ها مراقبت کند.

او با همهٔ مردم روستا مهربان است، هرچند در آخر متوجّه می‌شود که آن‌ها در حقّ او بدترین اعمال را مرتکب شده‌اند، ولی با این حال آن‌ها را می‌بخشد. درست همانند مردمان این جهان و امام زمان(عج). همهٔ ما به نوعی در حق امام خود قصور کرده‌ایم ولی او آن‌قدر بخشنده است که نه تنها از ما دلگیر نمی‌شود، بلکه برای تک‌تک ما نیز دعا می‌کند.

از شباهت‌های دیگر رحمان با امام زمان(عج) اینکه وی مردمان را بهتر از خودشان می‌شناسد به طوری که موجبات تعجّب مأمور سرشماری را فراهم می‌آورد. مردم او را از خود می‌دانند و زنان روستا تا به‌آنجا او را چشم پاک یافته‌اند که وقتی وارد جایی می‌شود از او رو نمی‌گیرند. مردی که این برتری را دارد که در هر خانه‌ای را باز کند و بدون اجازه وارد آن شود. نقطهٔ مشترک دیگر رحمان و امام زمان(عج) به لحاظ نمادین، وجود اسب سفید است. اسبی با موهایی حنا بسته، درست به همان شکل که در روایات مذهبی ما آمده است.

اوج تشابه را در صحنه‌های آخر شاهدیم. در صحنه‌ای که رحمان پی می‌برد به مردمی محبت می‌کرده که مادرش را کشته‌اند و بر پهلویش لگد زده‌اند. با دیدن این صحنه در ذهن مخاطب داستان پهلوی شکستهٔ حضرت فاطمه(س) نقش می‌بندد. امام زمان(عج) نیز به مردمانی محبت می‌کند که بر پهلوی مادرشان لگد زده‌اند و بر امام، جفای بسیار کرده‌اند.

روستا نیز به این دنیا مانند شده است. روستایی پر از آشفتگی که در آن، هر کسی با خود مشکلی را یدک می‌کشد. روستایی که از همان ابتدا با فریادهای ایّوب معرّفی می‌شود و دلالت بر ناآرامی آن دارد. دنیایی که در آن، حاج خالقی‌های بی‌شماری وجود دارند که تصور می‌کنند آقا به آن‌ها و همهٔ عاشقان خود، بدهکار است، زیرا هر سال برای تولّدش جشن‌های مفصّل می‌گیرند. رحمان- همان‌طور که خود می‌گوید- همه

مردم را خانوادهٔ خود می‌داند و معتقد است آن‌ها دوستش دارند ولی ایّـوب در جـواب می‌گوید: «آن‌ها دلشان به حال خودشان سوخته نه تو». در ایـن صـحنه، شـباهت اهـالی روستا به مردم جهان به وضوح دیده می‌شود. چرا که امروزه نیز بسیاری از مـردم بـرای امام زمان(عج) دعا می‌کنند با این تصور که او را دوست دارند ولی در اصل، دلـشان بـه حال خودشان سوخته است تا او بیاید و همهٔ مشکلات آن‌ها را حل کند.

همهٔ مردم روستا به‌رغم بـی‌تـوجّهی بـه رحمـان و نادیـده گـرفتن او، بـه هنگـام مشکلات از او می‌خواهند که برایشان دعا کند. رحمان هم این کار را می‌کنـد و جالـب اینکه در پایان فیلم، تمامی دعاهای رحمان مستجاب می‌شود. نـصرت بـه مـادرش سـر می‌زند و دیگر خودش، برای وی نان می‌خرد؛ ایوب پس از قضیهٔ نجات مردان و حسن از محوّطهٔ باستانی، مردان را مانند پدر خود می‌داند و مردان نیز به او اعتماد پیدا می‌کند، خالقی و نجف بر سر ارث و میراث به توافق می‌رسند، حنانـه هـم خـوب مـی‌شـود و عاقبت به خیر. فقط این رحمان است که باز هم تنها می‌ماند و روستا را ترک می‌کند.

فیلم قدمگاه به عنوان یک فیلم دینی موفّق که توانسته قـدرت هنـری سـینما را بـه خوبی برای ترویج مفاهیم دینی به کار بگیرد، در عین حال فیلمی است که دارای جنبـهٔ سرگرم‌کنندگی هم هست، یعنی همان چیزی که سینما را سینما می‌کند و نه منبر وعظ و خطابه. مخاطب فیلم قدمگاه لازم نیست حتماً فردی مذهبی باشد تا بتواند با آن ارتبـاط برقرار کرده و لذت ببـرد. چـرا کـه ایـن فـیلم در لایـهٔ اوّل خـود صـرفاً یـک داسـتان سرگرم‌کننده و پندآموز است. اما اگـر مخاطـب ایـن فـیلم فـردی مـذهبی باشـد، بهتـر می‌تواند به لایه و هدف دوم فیلم یعنی معرّفی ویژگی‌های شخصیّتی امام زمـان(عـج) و نقش وی در جامعهٔ امروز و نیز نوع رابطه مردم با وی و نیاز به ایجـاد تغییـر مثبـت در این رابطه، دست یابد. حتی منتقد فیلم می‌تواند با روشن‌کردن مفاهیم در لایهٔ دوم فـیلم برای مخاطب، توجّه وی را به این مسائل جلب کرده و شناخت بهتـر او را از موضـوع موجب شود.

جدول زیر نشانه‌های فیلم و معنای آن‌ها در ارتباط با مفهوم امام زمان(عج) ترسیم می‌گردد:

جدول ۲: نشانه‌های فیلم و معنای آن‌ها در ارتباط با مفهوم امام زمان(عج)

نشانه	معنا
سکانس نماز خواندن رحمان در قدمگاه	نقش رهبری داشتن رحمان برای روستا
دعا کردن رحمان برای همه با ذکر نوع مشکل	آگاهی به اسرار و مشکلات همهٔ اهالی روستا
پاسخگویی به مأمور سرشماری به جای فرد دیگر	آگاهی به احوال کلی مردم روستا
انجام کارهای مختلف برای اهالی	کمک کردن به دیگران بدون هرگونه چشم‌داشت
گریه‌کردن به هنگام دعا برای اهالی روستا	رنج بردن از رنج دیگران
درخواست دیگران از وی برای دعا کردن	واسطهٔ فیض بودن رحمان
اجابت دعاهای رحمان برای اهالی روستا	واسطهٔ فیض بودن رحمان
ارتباط ماورای طبیعی داشتن (خواب آقا دیدن)	واسطهٔ فیض بودن رحمان
پایگاه پایین و حاشیه‌ای در روستا داشتن	تضادّ ظاهر و باطن
تنها زندگی کردن و تنها سفر کردن	شباهت با تنهایی امام زمان(عج)
عدم شناخت اهالی روستا از نقش واقعی رحمان	ناشناخته ماندن شخصیّت و هدف امام زمان(عج)
ظاهر ساده و بی‌پیرایه	تأکید بر ساده زیستی آدم‌های خوب
اسب سفید	اشاره به اسب سفید امام زمان(عج)
لگد زدن به پهلوی مادر رحمان در فیلم	تشبیه مظلومیّت مادر رحمان به مادر امام‌زمان(عج)
آشکار شدن ظلم اهالی روستا به رحمان	تشبیه به ظلم ما به امام زمان(عج) با نشناختن وی
ترک روستا و نامعلوم ماندن سرنوشت رحمان	اشاره به تداوم حضور امام زمان(عج) در همهٔ زمان‌ها

در فیلم قدمگاه، مفهوم امام زمان(عج) به آنچه در متون دینی معتبر (نه آنچه برخی از مدّاحان ناآگاه روی منبرها می‌گویند)، از امام آمده است نزدیک‌تر است. با توجّه به ستون چپ جدول فوق، متوجّه می‌شویم فردی که در فیلم، شخصیّتی امام زمانی دارد (مثل شخصیّت مسیحایی داشتن قهرمانان فیلم‌های دینی مسیحی)، دارای ویژگی‌های خاصّی است. سپس می‌توان گفت فیلم در حقیقت با این تشبیه، ویژگی‌های شخصیّتی امام زمان(عج) را برای مخاطب، تشریح می‌کند. با نمایش شخصیّت امام زمانی در متن

زندگی مردم و با تأکید بر ارتباط تنگاتنگ وی با جامعه، فیلم امـام(عـج) را نزدیـک بـه مردم معرّفی کرده و او را ناظر بر اعمال ایشان و آگاه به احوالاتشان معرفی می‌کند. این، امامی است که از مردم جدا نیست و با آنان زندگی می‌کند. بنابراین در همهٔ مواقع و نـه فقط در مواقع استثنایی در کار کمک و تلاش برای بهبود امور مسلمانان است و وجـود او واسطهٔ فیض و رحمت الهی برای بندگان می‌باشد.

از نظر محتوا، ویژگی‌های نمایش‌داده‌شده در فیلم، بسیار به آنچه آموزه‌هـای دینـی به ما می‌گویند، نزدیک است. بر اساس این آموزه‌ها امام زمان(عج) تکمیل‌کنندهٔ رسالت پیامبر(ص) است. یعنی نقش ایشان همان نقـش پیـامبر(ص) اسـت کـه در یـک کلمـه، انسان‌سازی و هدایت انسان‌ها در جهت رسیّدن به رشد و تکامل معنوی و نهایتاً حرکت به سوی خداست. وی از زمان غیبـت تـا کنـون همیـشه حـی و حاضـر اسـت، امـا در آخرالزمان، ظهور و جهان را پر از عدل و داد خواهد کرد پس از اینکـه از ظلـم و سـتم پر شده باشد. حضور او در پس پردهٔ غیبت، خود واسطهٔ فـیض الهـی اسـت. غیبـت او عین حضور است و در حقیقت، این ما هستیم که غائبیم. در حدیث اسـت کـه مـا او را می‌بینیم اما نمی‌شناسیم، امّا او ما را می‌بیند و می‌شناسد. به احوال ما آگاهی دارد و برای ما دعا می‌کند.

او از روزی که در پس پردهٔ غیبت رفته همواره انتظار می‌کشد تـا بـا فـراهم‌شـدن زمینه‌های ظهورش از پرده به‌درآید و وظیفهٔ خود را بـه انجـام رسـاند. امـا کـسانی کـه وظیفهٔ آماده کردن زمینه‌های ظهور را دارنـد- یعنـی مـا- در اهـداف کوچـک و بـزرگ دنیایی خود غرقه گشته‌ایم و به غیر از معدودی از عاشقان واقعی کـه همـواره در رنـج آماده‌سازی زمینه‌های ظهور، در متن انواع مبارزات سیاسی، اجتمـاعی و فرهنگـی قـرار دارند، بقیهٔ ما هدف اصلی را فراموش کرده و به وسیله‌ها مشغول گشته‌ایم. با ایـن کـار به امام خود ظلم می‌کنیم. او مترقّب ظهور است و ما به برزبـان رانـدن نـامش و جـشن گرفتن به مناسبت تولّدش بسنده کرده‌ایم. حدّاکثر، مانند آدم‌های فیلم کویر در سختی‌ها و مـشکلات، بـه یـادش مـی‌افتـیم و از وی اسـتمداد مـی‌جـوییم. ایـن خـود ظلمـی بزرگ‌تر است.

مقصود از ذکر مطالب دو بند بالا نشان دادن این مطلب است که دو گونه شناختی که از یک مفهوم واحد وجود دارد، یعنی شناخت عوام‌زده و این‌دنیایی- که نمونهٔ اعلای آن در فیلم کویر مشاهده‌پذیر است- و شناخت آگاهانه و مبتنی بر متون معتبر دینی، که نمونه آن در فیلم قدمگاه مشاهده‌پذیر است، می‌تواند منجر به ساخت دو گونه فیلم دینی شود.

از طرف دیگر شناخت دینی آگاهانه کافی نیست و از آنجا که در بارهٔ فیلم و سینما صحبت می‌کنیم، مهارت و توانایی آفرینش هنری و نیز شناخت مقتضیات رسانه‌ای سینما نیز به همان اندازه در ساختن فیلم دینی اهمّیّت دارد. از این نظر می‌توان گفت فیلم کویر، سینما و تلویزیون را با منبر وعظ و خطابه اشتباه گرفته است و با تأکید عمده بر دیالوگ و گفتگوها سعی در تحمیل دیدگاه‌های مذهبی خاصی بر مخاطب دارد، آن‌هم مخاطبی که خود عمیقاً به این دیدگاه معتقد است و فیلم فقط احساسات مذهبی وی را تحریک می‌کند. مخاطبی که شناخت متفاوتی نسبت به آنچه در فیلم به او عرضه می‌شود، از دین داشته باشد، یا فیلم را تا به آخر تماشا نخواهد کرد، یا از دیدن آن خرسند نخواهد شد. بعلاوه فیلمی که از نظر کیفیت هنری ضعیف است، انگیزهٔ دیگری به غیر از انگیزهٔ دینی را برای جذب مخاطب ایجاد نمی‌کند، و این باعث محدود شدن نوع و جنس مخاطب می‌شود. این در حالی است که فیلم دوم، مقتضیات و ملزومات سینما را به خوبی شناخته، با مخاطب آن آشنایی دارد و با در نظر گرفتن هر دو موضوع، هم مخاطب خود را سرگرم و هم وی را نسبت به مفاهیم دینی آگاه‌تر می‌سازد.

جمع‌بندی

اگر چه در این مقاله به دلیل پرهیز از پراکندگی مطلب، به تحلیل فیلم‌های نامبرده در سینمای دینی مسیحی نپرداختیم، با مراجعه به مقالات مرتبط که در فهرست منابع بدان‌ها اشاره شده است، می‌توان دریافت که مهم‌ترین ویژگی مشترک این فیلم‌ها با هم و نیز با فیلم قدمگاه، تضاد میان ظاهر و باطن از نظر مضمون، و رسانه‌ای کردن این مضمون برای طرح در سینماست.

مورد اوّل اشاره به وجود آدم‌هایی دارد که ظاهراً حاشیه‌ای و بی‌اهمیّت هستند، پایگاه اجتماعی پایینی دارند و مورد بی‌اعتنایی دیگران قرار می‌گیرند، امّا در حقیقت عامل وحدت و به‌هم‌پیوستگی جامعه و دلیل سعادت و بهروزی آن هستند. آدم‌هایی که به‌رغم داشتن ظاهری ساده و بی‌پیرایه، موهبت‌هایی هستند که به اشکال مختلف پنهان و آشکار در رفع مشکلات جامعه، نقش ایفا می‌کنند و علمشان لدنّی و نیاموختنی است. آن‌ها بر خلاف ثروتمندان و قدرتمندانی که تمایز خود را از دیگران با لباس‌های فاخر، خانه‌های مجلّل و مصرف کالاهای گران‌قیمت به نمایش می‌گذارند و با اشغال مناصب مختلف اجتماعی و پایگاه‌های مختلف تصمیم‌گیری به ادارهٔ اجتماع می‌پردازند و قدرتشان در این زمینه آشکار است، فاقد هر گونه قدرت و توان تأثیرگذاری بر جامعه در سطح کلان نشان داده می‌شوند، در حالی که قدرت واقعی که همانا شناخت حقیقت است در دست آن‌هاست.

فیلم قدمگاه از این نظر- با اینکه به طور مشخّص راجع به یک مفهوم دینی خاص و شیعی است- به خاطر نمایش تضاد میان ظاهر و باطن با فیلم‌های دینی دیگر وجه اشتراک دارد. این در حالی است که فیلم کویر تنها دارای یک مفهوم خاص، آن هم با تعبیری ویژه از این مفهوم است. بنابراین در حالی که فیلم قدمگاه می‌تواند ماندگار باشد و با آدم‌هایی از زمان‌ها و مکان‌های دیگر ارتباط برقرار کند، فیلم کویر با گذشت زمان از یادها خواهد رفت و مخاطبش هم محدود به گروه اجتماعی خاصی باقی خواهد ماند.

مورد دوم هم بدین نکته اشاره دارد که سینما می‌تواند به عنوان یک هنر- رسانه و با ایفای نقش هنری و رسانه‌ای خود به توسعه و ترویج و روشن‌شدن مفاهیم دینی کمک نماید، به شرطی که این مفاهیم را به شکل مناسب نمایش در سینما به تصویر بکشد. توجّه به ماهیت سینما و تلویزیون و توانایی آن‌ها در القای مفاهیم مختلف با استفاده از رمزهای دیداری، فیلم را از تبدیل شدن به منبر بازمی‌دارد و باعث می‌شود فیلم بتواند با روش خاص خود با مخاطب ارتباط برقرار کرده و مفاهیم دینی را برایش روشن سازد. به عبارت دیگر، مفاهیم دینی تنها در صورتی که رسانه‌ای شوند، می‌توانند از طریق فیلم دینی با مخاطب ارتباط برقرار کرده و بر وی تأثیرگذارند. در غیر این

صورت، رسانهٔ سینما با ترویج دین و مفاهیم دینی، بـه شـیوهٔ خـام دسـتانه و صـریح و مستقیم، از جایگاه رسانهٔ ارتباط جمعی خود خارج و با شعارزدگی و عوام‌فریبی قـرین می‌شود. از این نظر هم فیلم قدمگاه برتری شایان ملاحظه‌ای نسبت به فیلم کویر دارد.

در مجموع، استفاده از رسانهٔ سینما برای القای پیام‌هـا و مفـاهیم دینـی، بخـشی از فعّالیّت‌های رسانه‌ای جهان معاصر است. این استفاده، گاه به صـورت بـسیار سـطحی و ساده‌اندیشانه و گاه ناشی از یک درک عمیـق از دیـن و رسـانه و ضـروریات هـر یـک می‌باشد. در حالت اوّل، فیلم دینی محدود به یک دیـن خـاص و مـضمون آن شـعاری می‌شود. در حالت دوم، فیلم دینی دربردارندهٔ وجه مشترک پیام‌های عمیق الهی و بشری مشترک در همهٔ ادیان است و بنابراین برای طیـف وسـیعی از مخاطبـان مـورد اسـتفاده می‌شود، بدون اینکه با شعارهای سطحی آنان را دلزده کند.

در مقالهٔ حاضر ضمن مقایسهٔ تحلیلی فیلم‌های ایرانی کـویر بـه‌عنـوان نمونـه‌ای از سینمای نوع اوّل- و قدمگاه- به‌عنوان نمونه‌ای از سینمای نوع دوم، به‌دنبـال تأییـد ایـن ادعا بودیم که سینمای دینی نوع دوم بـا ویژگـی چنـد لایـه و هنـری بـودن مـی‌توانـد سینمایی موفّق و تأثیرگذار در جهت اهداف آن باشد، در حالی که سینمای نوع اوّل، بـر ضدّ خود و اهدافش عمل کرده و با دلزده کردن مخاطب، در حقیقت وی را از دین دور می‌کند.

کتابنامه

ارتیز، گی و روکس، مگی (۱۳۸۱). «تقدس فناوری پیشرفته و شرط انسانیت/ فیلم‌های نابودگر (ترمیناتور). ترجمهٔ فرهاد ساسانی. *فصلنامهٔ فارابی*، شمارهٔ ٤٥.

بران، استفن (۱۳۷۹). «خوش‌بینی، امید و فیلم‌های خوشـایند: مطالعـه مـوردی کـاپرا». ترجمـهٔ فرهاد ساسانی. *فصلنامهٔ فارابی*، شمارهٔ ۳۸.

سانتاک، سوزان (۱۳۷۸). «سبک معنوی در فیلم‌هـای روبـر برسـون». ترجمـهٔ فتـاح محمـدی. *فصلنامهٔ فارابی*، شمارهٔ ۳۵.

گرافی، جولین (۱۳۷۷). «مصایبی به روایت آندره قـدیس». ترجمـهٔ عـسگر بهرامـی. *فـصلنامهٔ فارابی*، شمارهٔ ۲۹.

مالونه، پیتر (۱۳۷۹). «ادوارد دست قیچی؛ مسیحاشناسی افسانه‌ای روستایی». ترجمهٔ احسان نوروزی. *فصلنامهٔ فارابی*. شمارهٔ ۳۶.

Adorno, T. W. (1975). "Culture Industry Reconsidered", *New German Critique*, 6: pp.12-19.

King, Neal (2004). "Truth at Last: Evangelical Communities Embrace The Passion of the Christ", in: Plate, Brent: **Re-Viewing the Passion: Mel Gibson's Film and Its Critics**, New York: Palgrave Macmillan.

Soukup, P.A. (Ed). (2002). **Media and Religion.** Communication Research Trends, Centre for the Study of Communication and Culture, Volume 21. No.2.