

نقدی بر نظریه سینمای دینی^۱

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

محمدحسن فردوسی‌زاده*

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

چکیده

رابطه سینما و دین در ایران و غرب همواره محل بحث بوده است، اما به واسطه 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. به این منظور، دو محور مهم و مشترک میان نظریات، یعنی رابطه سینما و دین و امکان تحقق سینمای دینی و همچنین رابطه میان فرم و محتوا در سینمای دینی، در دیدگاه نظریه‌پردازان سینمای دینی ایران و نظریه‌پردازان سینمای دینی امریکا مورد بررسی قرار گرفت. از میان متخصصان ایرانی، نظریات سیدمرتضی آوینی، محمد مددپور، و نصرت‌الله تابش در خصوص سینمای دینی بررسی شد و در بخش پژوهش‌گران غربی، باتوجه به آثار ترجمه‌شده 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 نسبت به نظریه سینمای دینی در مسیحیت نظریات بیان‌شده دارای اشکالات مختلفی است و هنوز نظریه‌ای کارآمد در این حوزه تدوین نشده است. این پژوهش بر مبنای هدف بنیادین و بر مبنای روش اجرایی توصیفی - تطبیقی است.

کلیدواژه‌ها: سینمای دینی، سینمای اسلامی، فلسفه فیلم.

* دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشگاه شاهد (نویسنده 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 قابل توجه در توسعه نگاه دینی به عرصه‌های جدید و مسائل مستحدثه است. پس از انقلاب اسلامی و باوجود برخی تلاش‌ها در مسیر تعریف رابطه سینما و دین در قالب نظریه سینمای دینی، همچنان نیاز به تعریف یا بازنگری استراتژی تعامل با سینما، از منظر یک حکومت دینی، حس می‌شود. از آن‌جاکه درک ناصحیح مبانی ارتباط دین و سینما موجب جهت‌گیری اشتباه و ایجاد نتایج نامطلوب در سیاست‌گذاری می‌شود، بررسی دقیق دیدگاه دین نسبت به سینما ضروری به نظر می‌رسد. با توجه به غلبه دیدگاه مسیحی بر جریان سینمایی دینی دنیا، ارائه تعریف کامل و کارآمد از نظریه سینمای دینی بدون توجه به دیدگاه‌های مسیحیت نسبت به این هنر دشوار به نظر می‌رسد. از این رو، پرسش اصلی پژوهش این است که نقاط ضعف و ابهام نظریه سینمای دینی در دیدگاه نظریه‌پردازان مسلمان و مسیحی کدام است؟

روش این پژوهش بر مبنای هدف بنیادین است و به لحاظ روش اجرایی از شیوه توصیفی - تطبیقی بهره برده است. جامعه 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 در خصوص سینمای دینی به چاپ رسیده است و به لحاظ روش‌های پژوهشی و همچنین نتایج حاصل از کیفیت مطلوب‌تری برخوردار بوده‌اند و امکان اثرگذاری آن‌ها بر جریان سینمایی بیش‌تر بوده است. این اثرگذاری به دلایل متفاوتی بوده است؛ آثار ترجمه‌شده بخش غالب مکتوبات نظریه سینمای دینی به زبان فارسی را در دو دهه مورد نظر تشکیل داده است. این آثار از سوی نهادی مؤثر در تولید سینمایی که طرف‌دار ترویج نوع خاصی از سینما با نام معناگرا بود و آن را گونه‌ای از سینمای دینی می‌دانست به چاپ رسیده است. از سوی دیگر، به علت ناآشنایی غالب سینماگران با زبان انگلیسی متون ترجمه‌ای مورد رجوع بوده است. در مورد نظریه‌پردازان داخلی نیز، با توجه به خلأ نظریه‌پردازی مدون و مکتوب، آثاری که کاملاً به حوزه نظریه سینمای دینی پرداخته‌اند و نحله‌های فکری این حوزه را در آن سال‌ها نمایندگی کرده‌اند توجه شده است. در نتیجه، با وجود این که دامنه پژوهش اصلی (رساله دکتری نگارنده) آثاری از میرخندان، صفائی حائری، و... را فرامی‌گیرد، با توجه به معیارهای ذکر شده به نظریات شهید آوینی، محمد مددپور، و نصرت‌الله تابش بسنده شده است. نظریات سیدمرتضی آوینی به دیدگاه عمیقاً توحیدی در کنار آگاهی او از تولیدات و نظریات سینمای روز محل تأمل و درنگ است.

پرداختن به نظریات مددپور به واسطه نگاه حکمی و فلسفی و هم‌چنین تلاش برای گسترش و تعمیق نظریات نظریه‌پرداز دیگر (آوینی) رخ داده است. نظریات تابش نیز به علت تفاوت با دو پژوهش‌گر دیگر و هم‌چنین قرابت برخی از آرای او با دیدگاه‌های قاطبه دین‌دارانی که صرفاً از منظر دین در حوزه سینما به اظهار نظر پرداخته‌اند مورد توجه قرار گرفته است.^۲ در مورد متون بررسی شده از پژوهش‌گران غربی باید یادآور شد که در بازه مورد نظر پژوهش غالب کتاب‌های ترجمه شده در خصوص سینمای دینی را انتشارات فارابی در دهه ۱۳۸۰ شمسی به چاپ رسانده است. در این بخش، از میان حدود بیست کتاب چاپ شده در موضوع سینمای دینی در سالیان اخیر، به نظریات چهار پژوهش‌گر (در قالب پنج کتاب) پرداخته شده است.

روش انجام پژوهش این‌گونه است که ابتدا آثار مکتوب نظریه‌پردازان سینمای دینی به صورت کامل تحلیل شده است. سپس، عوامل تطبیق از میان آثار استخراج شده است و نظرات دو طیف نظریه‌پردازان در خصوص آن بیان شده است. دو عامل تطبیق، «رابطه سینما و دین» و «نسبت میان فرم و محتوا»، در سینمای دینی بوده است. سپس، با توجه به تحلیل نظریات در خصوص این دو عامل، دیدگاه‌های طرح شده از سوی نظریه‌پردازان مسلمان و مسیحی مورد نقد قرار می‌گیرد و نقاط قوت و ضعف نظریات بررسی می‌شود تا بتوان پاسخ مناسبی برای پرسش اصلی پژوهش یافت.

نمونه‌های انتخاب شده برای بررسی در این پژوهش در جدول ۱ مشاهده می‌شوند.

جدول ۱. نمونه‌های مورد بررسی از میان جامعه آماری

ردیف	دیدگاه دینی	نام نظریه‌پرداز	نام کتاب مورد بررسی
۱	اسلامی	نصرت‌الله تابش	مبانی زیبایی‌شناختی سینمای اسلامی
۲		محمد مددپور	سینما و دین
۳		سید مرتضی آوینی	آینه 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. رابطه سینما و دین و امکان تحقق سینمای دینی

۱.۲ دیدگاه نظریه پردازان مسیحی

در غرب، به‌خصوص در سال‌های ابتدایی تولد سینما، نظریات متفاوتی از سوی دین‌مداران در مورد 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، به تعبیر جانستون، نگرش «پرهیز»ی است. در این نگرش، مسیحیت شدیدترین مواضع را علیه سینما اتخاذ می‌کند و با اتخاذ سیاست تحریم به کلی پیروان خود را از آن نهی می‌کند. تعبیراتی چون «مزبله بدن‌نامی»، «مانع پیشرفت انسان»، «سرطان اخلاقی تمدن»، «دشمن شماره یک عیسی مسیح»، یا هم‌ردیف‌انگاشتن فیلم با مشروبات الکلی اصلی‌ترین محور نگرش این دسته از متفکران مسیحی نسبت به سینماست (جانستون ۱۳۸۳: ۵۲). اما دیدگاه متعادل‌تری که در میان مسیحیان محافظه‌کار امروز رایج است دیدگاه «احتیاط» است. عصاره این دیدگاه در گفته ذیل منعکس شده است:

عقیده من این است که یک مسیحی، به شرط آن‌که 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 همه عرصه‌های زندگی اشاعه می‌یابد (همان: ۵۷).

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

دیدگاه سوم، از منظر جانستون، سیاست «گفت‌وگو» است. جانستن یکی از شروط اصلی بررسی یک فیلم را از منظر یزدان‌شناسی در وهله اول مشاهده فیلم و چشم‌سپردن یا دادن اجازه «تو گویی» (as-if assent) به فیلم می‌داند. او معتقد است که، در غیر این صورت، تجربه بررسی فیلم با خطر «سقط جنین» مواجه می‌شود. جانستون در این جا نکته مهمی از دیدگاه خود را آشکار می‌سازد:

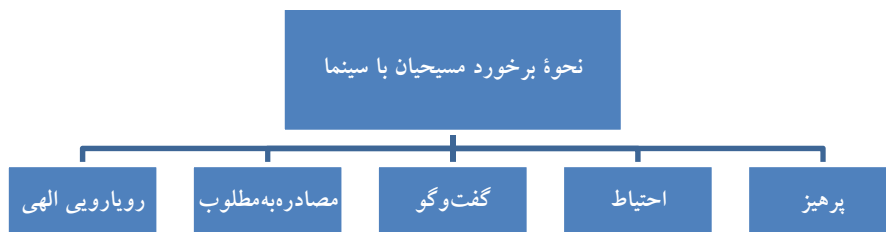
درواقع، من بر این باورم که سرشت فیلم‌دیدن و ایمان دینی، هر دو، طلب می‌کند که فیلم‌دیدن از جانب یک دیدگاه یزدان‌شناختی تکمیل شود، اما این یزدان‌شناختی‌کردن باید پس از تجربه زیباشناختی اتفاق بیفتد نه پیش از آن (همان: ۶۴).

جانستون چنین ادامه می‌دهد که همه هنرها دارای جنبه‌های یزدان‌شناختی - به‌عنوان مؤلفه‌ای درونی و نه تحمیلی بیرونی - هستند. پس، ارائه هر نوع بررسی جامع و نقد مناسب و قابل قبول از یک اثر هنری مستلزم در نظر داشتن این جنبه‌ها و غفلت نکردن 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 «مصادره به‌مطلوب» می‌نامد در مورد 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 در شمول 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 «غسل تعمید دادن» فیلم را به‌عنوان فیلمی که «ناآگاهانه دینی است» محکوم می‌کند.

دیدگاه پنجم، در تقسیم‌بندی جانستون، «رویاریوی الوهی» نام دارد. جانستون ابتدا به بیان دیدگاه اندرو گرلی (Andrew Greeley) می‌پردازد که معتقد است قدرت عظیم فیلم را به‌واسطه تمرکز دوربین بر چشم‌انداز و توان تغییر آن نیروی آیینی می‌داند که دیگر فرم‌های هنری امکان برابری با آن را ندارند. جانستن این قدرت نهفته در فیلم را قادر به ارائه تجربه‌هایی می‌داند که برای تجربه انسان پیش از دیدن آن گشوده نیستند.^۳ او به مسئله ریشه‌های مشترک میان دین و هنر از زبان افراد مختلفی هم‌چون هرلی (Neil Hurley) یا پل شریدر (Paul Schrader) اشاره می‌کند. جانستون ریشه این نظریه 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 نکته 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، همان‌طور که علم مسیحی نداریم. تنها هنر را داریم که در برابر امر مقدس ایستاده است (جانستون ۱۳۸۳: ۷۷).



نمودار ۱. تقسیم‌بندی جانستون از دیدگاه‌های مسیحیان نسبت به 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 از منظر دین و ارزش‌های اخلاقی مدنظر دین می‌پردازد. مایلز دو هدف پژوهش خود را اول بررسی آثار عامه‌پسند (ساخته‌شده در دهه ۱۹۸۳ تا ۱۹۹۳ میلادی) 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 جامعه آمریکا (و به‌شکل کلی، جامعه 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 شیوه دسته‌بندی که فقط فیلم‌های دارای محتوای آشکار مذهبی را در طبقه فیلم‌های مذهبی قرار می‌دهد کار خود را برای بررسی فیلم‌های عامه‌پسند از منظر دینی آسان می‌سازد. او با اتخاذ رویکرد مطالعات فرهنگی، فیلم - به‌ویژه فیلم عامه‌پسند - را به‌عنوان یک رسانه قابل دست‌رسی با طیف وسیعی از ارزش‌ها می‌داند که به‌علت تأثیر و تأثر 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 در زمینه باور به تصاویر در وضعیتی دوگانه قرار می‌دهد؛ از یک‌سو، او به‌دنبال واقع‌گرایی تام‌وتمام برای باور یک تصویر مذهبی است و از سوی دیگر 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 که در مورد آثاری مانند *آخرین وسوسه مسیح*^۴ (*The Last Temptation of Christ*) یا *مسیح مونترال*^۵ (*Jesus of Montreal*) مورد تأکید مایلز قرار می‌گیرد (همان: ۵۵-۶۴). مایلز در نهایت از این بحث خود این‌گونه نتیجه می‌گیرد:

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

او چنین ادامه می‌دهد که یکی از خصوصیات فیلم دینی «آشکارکردن دنیای غیرقابل مشاهده» است و فیلم‌های مورد بررسی او و البته فیلم‌های عامه‌پسند واجد چنین 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 در مورد فیلم‌ها فراهم می‌آورد. او مسائلی مانند جنسیت، نژاد، طبقه، و میل جنسی را مسائلی محوری در درک مذهب به‌شمار می‌آورد که البته با توجه به سلسله‌مراتب ارزش‌ها در ادیان متفاوت اهمیت متفاوتی دارند (همان: ۲۳۵).

در نتیجه‌گیری مباحث، مایلز در مورد تخیل تماشاگر نکته قابل توجهی را ذکر می‌کند. او معتقد است که «تخیل مذهبی و آگاه است که مؤمن را به تصاویر مذهبی متصل می‌کند» و نه موضوع، سبک، و مکتب اثر. او بیان می‌کند که نقاشی مذهبی، بدون توجه و تخیل، چیزی جز یک نقاشی نیست. او معتقد است که این امر در مورد فیلم نیز صادق است. بنابراین، اگر قرار باشد فیلمی دینی تلقی شود، علاوه بر جنبه‌های استعاره‌ای و نشانه‌ای، مانند یک شمایل مقدس، باید تمرکز و اراده مخاطب را هم‌راه خود کند. البته، او در انتها بر این مسئله تأکید می‌کند که «هیچ فیلمی قدرت شمایل مقدس را ندارد» اما بر جامعه مخاطبان تأثیرگذار است (همان: ۲۳۸-۲۴۱). مایلز در نتیجه‌گیری نهایی عبارت قابل تأملی را ذکر می‌کند: «به‌عنوان یک جامعه، همان هستیم که می‌بینیم و از آن لذت می‌بریم». از منظر مایلز، فیلم‌ها نه مقدس هستند و نه شیطانی، بلکه محصولاتی فرهنگی‌اند که سازمان ارزشی و فکری سازنده خود را منعکس می‌کنند.

کلایو مارش (Clive Marsh) در کتاب *سینما و مقصود؛ چالش فیلم با علوم الهی* (*Cinema & Sentiment: Film's Challenge to Theology*)، به رابطه سینما و دین از منظری دیگر می‌نگرد. مارش معتقد است که اگرچه امروزه در جوامع غربی مذهب دیگر چندان

مورد توجه 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 هر کدام به شیوه‌ای نگرش کلی انسان را به زندگی شکل می‌دهند. او فیلم را نیز اگرچه نه به عنوان جای‌گزینی منحصربه‌فرد که به عنوان یکی از این جای‌گزین‌ها که، از منظر او، قرابت بیش‌تری با مذهب دارد محلی برای تأمین نیازهای معنوی جامعه غربی می‌داند. به همین علت، مارش رفتن به سینما را به دلایلی یک عادت مذهبی تلقی می‌کند؛ اول این‌که سینما رفتن برای غربیان امروزی یک تعهد الزام‌آور و عاداتی منظم و همیشگی است که ساختار یک زندگی را مستحکم می‌سازد. دومین مسئله خلأ سنت تفریح در ادیان است که در این خصوص حضور در سینما، به دلیل ایجاد لذت مشترک، عملی روحی و معنوی به‌شمار می‌رود. او در راستای جانشینی سینما به جای مذهب نظریات جان سی. لیدن (John C. Lyden) و جی. والش (Richard G. Walsh) را بیان می‌کند. از منظر 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 در عین حال جانشین شدن کامل فیلم را به جای مذهب و دین نیز نمی‌پذیرد، اما از آن به عنوان یکی از جای‌گزین‌های مذهب یاد می‌کند. او در این خصوص بر سه مورد به عنوان 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 حوزه خداشناسی و الهیات نرسید. نکته سوم هم این است که تأثیر مشاهده فیلم در حوزه الهیات اهمیت قابل توجهی 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 رابطه جدید مارش، با پذیرفتن اقتدار امروزی سینما، کلیسا را ترغیب می‌کند تا مسیحیان را به دیدن فیلم‌هایی با موضوع اصلاح و بهبود زندگی و بحث در مورد آن‌ها و تفسیر آن‌ها تشویق کند. او حتی به صورت غیرمستقیم نزدیکی مکان کلیسا و سینما را نیز مسئله‌ای مفید در این مورد می‌داند. مارش، به قیاس عبادت، سینما رفتن را بر تماشای فیلم در خلوت ترجیح می‌دهد و دلایلی مانند تجربه جمعی، امکان بحث، و... را برای آن برمی‌شمارد

(مارش ۱۳۸۵: ۲۴۷). احتمالاً عصاره اثر مارش را باید در این جمله جست که «مذهب و تماشای فیلم می‌توانند از نقدهای سازنده یک‌دیگر بهره ببرند» (همان: ۲۵۰). به‌باور مارش، تماشای فیلم سبب توجه به این مسئله می‌شود که چگونه فرهنگ‌خداشناسی را نقد می‌کند و بالعکس (همان: ۲۵۴).

برایان پی. استون (Bryan P. Stone) در کتاب *مفاهیم مذهبی و کلامی در سینما (Faith and Film: Theological Themes at the Cinema)* سخن را از لزوم درک «شرایط زمانه» خطاب به مسیحیان آغاز می‌کند. او خوانش از کتاب مقدس را بدون درک جهان خوانشی غلط می‌داند که یا/نجیل را به کتابی «لب تاقچه» ای و بی‌فایده بدل می‌کند یا حتی آن را تبدیل به مسئله‌ای مضر می‌کند که ممکن است تبدیل به «اسلحه‌ای خطرناک» شود. استون ذات الهیات مسیحی را «مطالعه و بررسی متن کلام مقدس در کنار مطالعه زمینه این جهانی آن» تعریف می‌کند. او فقدان امکان تخیل و رؤیاپردازی را در مذهب که ایمان را به «جزماندیشی» و حقیقت را به «حکم» تقلیل داده است خلاً مهمی می‌داند که عطش مخاطب مسیحی را نسبت به هنر و سینما رقم می‌زند (استون ۱۳۸۳: ۷). استون که خود را بزرگ‌شده و نشویافته در فرهنگ مسیحی محافظه‌کار می‌داند رویکرد پرهیزی^۷ مسیحیان را در مواجهه با سینما شرح می‌دهد و به ناکارآمدی آن اشاره می‌کند، درعین حال به حقیقتی نهفته در این رویکرد توجه می‌کند که این حقیقت تأثیرگذاری فیلم در شکل‌دادن به روش زندگی مخاطبان است. او، از این نظر که این قدرت فیلم قادر است در برابر ارزش‌های مسیحی قد علم کند، به آن‌ها حق می‌دهد.

استون با وجود این راه‌کار رفع این مشکل را نه پرهیز، که تعامل فعال با این رسانه و نقد فیلم می‌داند. او این نقد را نه تنها در مورد آثاری که خشونت و زشت‌کاری را به‌تصویر می‌کشند لازم می‌داند، بلکه قائل است که باید از آن فراتر رفت و به سنت‌های صلب هالیوود حمله کرد؛ سنت‌هایی مانند نژادپرستی، تبعیض جنسی، و بیگانگی‌ستیزی که اگرچه از آن‌ها به‌شکل مستقیم تجلیل نمی‌شود، روش زندگی پیش‌نهادی هالیوود که به مخاطبان عرضه می‌شود کاملاً آن‌ها را «درست و طبیعی» جلوه می‌دهد (همان: ۹).

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

۲.۲ دیدگاه نظریه پردازان مسلمان

نظریات متفاوتی درخصوص رابطه سینما و دین و در نتیجه امکان تحقق سینمای دینی مطرح شده است. عده‌ای آن را مسئله‌ای مسلم فرض کرده‌اند؛ برخی برای تحقق آن شروطی تعیین کرده‌اند که گاه ناممکن می‌نماید. در طی سال‌های پس از انقلاب، غالب کسانی که از دریچه دین به سینما ورود داشته‌اند سینمای دینی را امر پیچیده‌ای ندانسته و آن را محقق می‌دانسته‌اند. نصرت‌الله تابش یکی از این افراد است. نقطه آغاز بحث او را باید آن‌جا یافت که تکنولوژی را نه زائیده تمدن و فرهنگ غربی که دستاورد انسان و ناشی از نیاز او می‌داند. او تکنولوژی را در مرحله اول زائیده نیاز انسان می‌داند و در مرحله دوم آن را تداوم حس انسان می‌داند (تابش ۱۳۹۳: ۲۳). او هم سینما و هم تکنولوژی را نه زائیده 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. از این منظر، سینمای دینی نه تنها 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 در مورد پیامبران شاهد گفته خود می‌داند. او حضور شخصیت‌هایی مانند ژان والژان یا اسقف برادران کارامازوف را حکایت‌گر امکان سینمای دینی می‌داند (همان: ۲۵-۲۶).

تابش در ادامه «متدولوژی فیلم‌نامه‌نویسی» را دارای قواعد ثابتی می‌داند که همه اندیشه‌ها از آن به‌طور مساوی امکان برخوردار دارند. او جمله معروف مارشال مک‌لوهان را که «رسانه همان پیام است» - و آوینی و مددپور نیز به آن اشاره داشته‌اند - از موجبات اصلی تلقی ذکر شده (دیدگاه آوینی و مددپور) می‌داند و معتقد است که امروزه اکثر نظریه‌پردازان دیگر اعتقادی به آن ندارند. او شاهد غلط بودن این گزاره را تغییر دائم تکنولوژی، با وجود ثابت بودن 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 تجربه 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 در مورد او گفته است: «برگمان تنها دغدغه سؤال درباره خدا را داشت.» ... اما برگمان از زیستن با پدری که منادی مذهب بود دغدغه‌های همیشگی مقدسی را به ارث برد که ویژگی‌های سینمای دینی برگمان نام دارد؛ به گونه‌ای که بسیاری از شیفتگان این سینما

گرایش به معنویت خود را وام‌دار سینمای برگمان می‌دانند. از کوزه برگمان دغدغه‌های ایمانی می‌تراود و تا کسی چنین نباشد و خود تجربه 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 و گرنه 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 در ادامه دو شرط را برای پیدایی سینمای دینی در عصر غیبت برمی‌شمارد: اول این‌که بدون لطف و اراده الهی امکان تحقق ندارد. دوم این‌که شرط انسانی آن تحقق یافتن 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 فرآورده تکنولوژیک می‌داند و تکنولوژی نیز از منظر او مهم‌ترین دستاوردهای تمدن غرب به‌شمار می‌رود. آوینی تکنولوژی را «فرهنگی» می‌داند که «شیئیت» پیدا کرده است و از این‌رو تکنولوژی، برخلاف باور غالب، وسیله‌ای نیست که در خدمت هر غایتی درآید، بلکه خود دارای جهت و غایت فطری است. از نظر 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). در این صورت، اگر سینما دستاورد تکنولوژی غرب با پشتوانه 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. در واقع، انعطافی است از همان سینما به مثابه یکی از محصولات تکنولوژیک در مقابل 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 این در هر جای عالم که واقع شود و با هر عنوانی در واقع اسلامی است (همان: ۱۲۷).

پس اگر، با لحاظ ذات اولیه سینما، تعبیر سینمای اسلامی تعبیری صحیح به‌شمار نمی‌رود باید چه کرد؟ چگونه می‌توان در قالب فیلم مفاهیم توحیدی و در تعبیری بهتر غیب را به تصویر 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 - یا بهتر است بگویم بیان خاص - در هر حال، چیزی فراتر از زبان و بیان معمول سینما نیست، متها ما به دنبال دمیدن روح تازه‌ای در این زبان و بیان هستیم (همان: ۱۴۵).

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

۳. رابطه فرم و محتوا در نظریه سینمای دینی

۱.۳ از منظر نظریه پردازان 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 نگریده است. بازنمایی مسیح، اسلام، یهودیت، نژاد و جنسیت، تفریحات، و ... در فیلم‌های گوناگون موضوع اصلی کار مارش بوده است. تحلیل مایلز به نحوه بازنمایی موضوعات مختلف می‌پردازد و با آوردن مثال‌هایی از متن فیلم و داستان در مورد 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 استعلاایی، تا آن‌جا که ممکن است، عناصر متکی بر تجربه انسان را حذف می‌کند و تلاش دارد تا با تبدیل تجربه به آیین قابل تکرار استعلا یابد (جانستون ۱۳۸۳: ۷۷). به این ترتیب، 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 جنبه دیگری از آثار توجه می‌کند، بیش از هر چیز به تجربه تماشاگر از مشاهده آثار می‌پردازد. این پژوهش ارزش مند به صورت خاص تعالیم مسیحیت را با آنچه در فیلم‌های مورد بررسی ارائه شده است مقایسه می‌کند و به این می‌پردازد که تجربه مخاطب مسیحی در مواجهه با این آثار چگونه مفاهیم ایمانی او را به چالش می‌کشد. مارش فیلم‌های رایین ویلیامز را از منظر تفریح و سرگرمی و ارتباط آن با عبادت تحلیل می‌کند. فیلم‌های برادران کوئن را از دیدگاه خداشناسی و *رهایی از زندان شاوشنگ*^۸ (*Shawshank Redemption*) و *تایتانیک*^۹ (*Titanic*) را از لحاظ تعلیمات مسیحیت بررسی می‌کند. با وجود نگاه جدی مارش به فرم، دغدغه 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 مجموعه مقالات ارزش مندی در تحلیل فیلم‌ها از منظر 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 محدوده وسیع آثار مدنظرش دارد. استون از *انجیل به روایت متی*^{۱۰} (*Il Vangelo Secondo Matteo*) تا *ای. تی. 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 به ندرت به فرم آثار ورود می‌کند و همان‌طور که از نام کتابش برمی‌آید به مفاهیم مذهبی و کلامی مسیحیت توجه دارد.

۲.۳ از منظر نظریه پردازان مسلمان

همان‌طور که پیش از این گفته شد، برخی از نظریه‌پردازان دینی سینما صرف استفاده از مضمون دینی را برای تحقق سینمای دینی کافی می‌دانند و رابطه ارگانیک میان فرم و محتوا را به معنای شکل گرفتن محتوا به واسطه فرم به عنوان نکته کلیدی نمی‌پذیرند. نصرت‌الله تابش بیش از هر چیز در کتاب خود به مضامین می‌پردازد. در این مسیر، او در حوزه کلام، فلسفه، عرفان، قرآن، و اخلاق به تشریح سیره اسلامی بر مبنای 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. در خصوص موضوعات دینی، تابش بهره 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.

نکته قابل تأمل آن‌جاست که تابش در برخی نظرات دقیقاً در موضعی قرار می‌گیرد که آوینی اصرار بر غلط بودن آن داشت و همان‌طور که گفته شد این نوع نگاه را ناشی از «ساده‌نگاری» 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 در خدمت 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 - یعنی مجموعه روش‌ها و ابزار کار - 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 رابطه میان فرم و محتوا در نظرگاه او جایگاه مهمی دارد قاطعانه با چنین دیدگاهی مخالفت می‌کند:

«نحوه نگاه کردن به رابطه تکنیک و مضمون یا قالب و محتوا در واقع 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 مرحله تولید جدا کردن صورت و محتوا از یک‌دیگر معنایی ندارد:

«ظرف و مظروف و یا قالب و محتوای سینما هم، مثل همه هنرهای دیگر، در مرحله خلق یا تولید باید توأمأً ظاهر شوند و اگر هریک بر دیگری پیشی بگیرند نتیجه کار از صورت مطلوب فاصله خواهد گرفت» (همان: ۱۸۶).

در این بخش، آوینی از تعبیر «تکنیک» استفاده می‌کند. تکنیک، از منظر او، معنایی فراتر از روش و ابزار دارد. در این معنا، تکنیک شکل‌دهنده محتواست و نسبت به محتوا کاملاً دارای جهت است. تعریف تکنیک، به نظر آوینی، چیزی است که آن را به مفهوم «تخنه» در فرهنگ یونان در دوره طلایی نزدیک می‌کند؛ او تکنیک را جمع «مهارت فنی» و «ذوق هنری» می‌داند. از منظر او، تقلیل تکنیک به ابزار نوعی ساده‌نگری است و ادامه همان تفکری است که تکنولوژی را نیز ابزاری می‌پندارد که به هر خدمتی درمی‌آید (همان: ۱۸۳-۱۸۴).

در نگاه آوینی، قواعد سینمایی نظیر دکوپاژ، میزانشن، تصویربرداری، قاب‌بندی، و ... جسم تکنیک به‌شمار می‌روند، اما روح تکنیک متفاوت از این‌هاست. در این معنا، تکنیک در مرحله تولید جایگاهی بسیار مهم می‌یابد. اما معتقد است که در انتها تماشاگر به تماشای مضمون می‌نشیند و این‌جاست که هرچه تکنیک درست‌تر انتخاب شده باشد کم‌تر حجاب مضمون خواهد شد. در نتیجه، او معتقد است که ابتذال نیز ناشی از ضعف تکنیک و شناختن آن است (همان: ۱۷۵-۱۷۷).

در نهایت، 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 به سینمای دینی دست یافت.

مددپور نیز دیدگاهی نزدیک آوینی دارد. او چنین می‌پندارد که «تخیل تکنولوژیک» ماده اصلی پیدایش هنر دینی و به‌تبع آن سینمای دینی به‌شمار می‌رود (مددپور ۱۳۸۷: ۱۳۱). تخیل تکنولوژیک به این معناست که تخیل انسانی به‌وسیله تکنولوژی امکان تحقق بیرونی می‌یابد. او سینما را به‌مثابه هنر تکنولوژیک، به‌عنوان کامل‌ترین نحوه ظهور و بروز تخیل، و امری بدون نظیر و سابقه 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 — که فراتر از ابزار است — غایتی دارد که در ذات آن نهفته است و نباید این ذات مورد غفلت واقع شود. به همین علت، این‌گونه نیست که هرکس بتواند به‌دل‌خواه از سینما و تلویزیون بهره‌گیرد

(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، از این‌جا سینما نیز چون نوعی ابزار قابل‌تصرف و ظرفی برای هر مظهر به‌نظر می‌آید. درحالی‌که ظرف و صورت سینمایی و هنری تمثیل مظهر و روح و معنی سینمایی است. ... بعضی چنین می‌پندارند که هنر نوعی ابزار است، درحالی‌که ذات هنر اصیل به‌نحوی تجربه‌ولایی 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 نظریه سینمای دینی

نظریات اندیشمندان مسلمان و مسیحی دارای شباهت‌ها و البته تفاوت‌های برجسته‌ای است که نقاط قوت و ضعف متفاوتی را برای آن‌ها رقم زده است. همان‌طور که پیش‌تر بیان شد، نکته قابل‌توجه در نظریات اندیشمندان مسیحی درخصوص نظریه 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 مطالعه نشانه‌شناسانه فیلم‌ها یا به مخاطب و تأثیرات روان‌شناختی او توجه شده است. نکته 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، از آن‌جا که خاستگاه سینما جامعه 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 - حتی دیدگاه دینی مسیحیت - ازسوی نظریه‌پردازان حس نمی‌شود و به همین علت درخصوص بازنگری ریشه‌ها بحثی صورت نمی‌گیرد.

از سوی دیگر، باید توجه داشت که در عصر افول دین در میان 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 در حد شکل‌دادن به فرم تازه‌ای از سینما پیش برود. از این حیث، در تمامی آثار پژوهشی بررسی شده از پژوهش‌گران غربی، منظر پژوهش‌گر منظر فردی است که قدرت مطلق سینما را با همه وجوه فعلی‌اش پذیرفته است و حال تلاش دارد با انتخاب از میان فیلم‌ها و هم‌چنین توجه به مضامین و مؤلفه‌های موردعلاقه خود در این آثار میان دین در حال افول و سینمای نشسته بر اریکه 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 نظریه سینمای دینی بیش از هر چیز ناشی از حسن‌نیت، دغدغه‌مندی، یا حتی «عرق دینی» پژوهش‌گر نسبت به نقش دین، حضور آن در عرصه اجتماعی، و ارتباط آن با قدرت فزاینده رسانه است. نکته جالب توجه در مورد آثار بررسی شده در این پژوهش این است که تقریباً نویسنده تمامی آن‌ها از خانواده‌ای مذهبی و دینی برخاسته است و غالب آن‌ها در دوره کودکی و نوجوانی از سینما منع شده‌اند. مطلب مشترک دیگر میان همه پژوهش‌گران پذیرفتن و تأکید بر تأثیرگذاری فیلم در جنبه‌های مختلف زندگی و مهم‌ترین آن‌ها در سبک و شیوه زندگی و دیدگاه مخاطبان خود است. مهم‌ترین دلایل احساس نیاز این پژوهش‌گران برای پرداختن به رابطه دین و سینما نیز به واسطه همین دو مطلب شناخته می‌شود. در مجموع، به دلایل گفته شده، این نظریات در مسیر یافتن نظریه مطلوب سینمای دینی کارکرد چندانی پیدا نمی‌کنند اگرچه در حوزه نقد فیلم کارآیی قابل قبولی دارند.

اما در نظریات بیان شده از دیدگاه اسلام نیز نقاط ضعف متعددی به چشم می‌خورد؛ یکی از مهم‌ترین نقاط ضعف پراکندگی و آشفتگی نظریات است. گاه مسئله‌ای بسیار اساسی، مانند امکان تحقق سینمای دینی، دچار آرای بی‌شده شدت متناقض می‌شود که نشان از توقف مبحث در ایستگاه‌های اولیه 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 برنامه‌ریزی شده است که با اهداف مشخص و شیوه‌های علمی به بررسی مبانی نظری و سپس ارائه راه‌کار برای مشکلات عملی دست یابد. نظریات طرح شده در اندک متون موجود پی‌گیری نمی‌شود و در تأیید، رد، یا ادامه‌دادن یک دیدگاه تلاش منسجمی مشاهده نمی‌شود؛ برای نمونه، دیدگاه قابل تأمل آوینی در مورد لزوم رسوخ به ذات سینما و فرم هیچ‌گاه به صورت جدی از سوی دیگر پژوهش‌گران پی‌گیری نشد و به همین علت در حد دیدگاه شخصی باقی می‌ماند.

نکته دیگر فقدان تجربیات عملی یا به بیان بهتر توجه نکردن به پشتوانه عملی و امکان پیاده‌سازی دیدگاه‌هاست. اگرچه در برخی از حوزه‌های فکری میان صحت و ثمره‌بودن یک گزاره پژوهشی و تجربه عملی پژوهش‌گر ملازمه 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 در مورد امکان تحقق دیدگاه‌ها قضاوت کرد. اما به علت چنین نقصانی، دیدگاه‌ها معمولاً پی‌گیری نمی‌شوند و فقط در حد فرضیات باقی می‌مانند. به جز مرتضی آوینی که به عنوان نویسنده و کارگردان در تلاش برای پیاده‌ساختن نظریات عملی خود بود، معمولاً برای دیگر نظریه‌پردازان نزدیک‌ترین عرصه به میدان عمل حوزه نقد است که البته در این حوزه نیز فقط برخی فعالیت می‌کنند. در مورد دیدگاه‌های آوینی نیز مشاهده می‌شود که غیر از فعالیت‌های او دیگر تجربه عملی مشخصی از پیاده‌سازی این دیدگاه‌ها نمی‌توان یافت و حتی تجربه مستند اشراقی، که نمونه پیاده‌شده ایشان است، دیگر توسط سایر افراد و جریان‌ها پی‌گیری نمی‌شود.

باتوجه به دلایل ذکر شده، نظریه سینمای دینی در ایران، هم به لحاظ تعداد پژوهش‌گران و نظریات و جریان یافتن بحث میان اطراف ماجرا و هم به لحاظ تجربه عملی و پیاده‌سازی این دیدگاه‌ها، ضعیف و کم‌بینه باقی مانده است.

۵. نتیجه‌گیری

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

در دیدگاه غالب نظریه پردازان مسلمان محصولی دینی را در قالب فیلم ارائه می‌کند. این صرفاً به معنی استفاده از مضمونی دینی نیست اگرچه مضمون دینی جزء لاینفک سینمای دینی به شمار 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 تزکیه 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. از سوی دیگر، در دیدگاه نظریه پردازان مسیحیت مشاهده شد که استیلای سینما در زندگی امروزی پذیرفته شده است. به همین علت، تلاش برای تحلیل‌های نشانه‌شناسانه آثار سینمایی به منظور 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 جنبه مراسم دینی به سینما نماینده این گرایش افراطی است که سینما به عنوان 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 رابطه سینما و دین متفاوت تعریف می‌شود و هم به تبع آن تعریف سینمای دینی تفاوت خواهد داشت. ناشی از چنین تعریفی، رابطه فرم و محتوا در سینمای دینی نیز به دو شیوه متفاوت تعریف خواهد شد. مسیحیت پرداختن به مضمون دینی را (با تعریف موسع دین) در قالب فرم پذیرفته شده سینمایی کافی می‌داند. به همین علت، گریز از احکام شریعت یا حتی حدود اخلاقی به دلیل دستیابی به هدف دینی مجاز شمرده می‌شود. اما نظریه پردازان مسلمان توسل سینما به جذابیت‌هایی که صرفاً بعد حیوانی انسان را نشانه می‌گیرند، ولو با هدفی دینی، مجاز نمی‌دانند.

در مرتبه‌ای بالاتر، در متون بررسی شده مسیحی، هیچ نیازی به بازنگری در ذات سینما و وسایل جذابیت آن مشاهده نشد، اما از آن‌سو، نظریه پردازان 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.

در نهایت، خلاصه دیدگاه‌های نظریه پردازان مسلمان و مسیحی را در خصوص دو موضوع مورد تطبیق می‌توان در جدول ۲ مشاهده کرد.

جدول ۲. جمع‌بندی دیدگاه‌های نظریه‌پردازان

دین	نظریه‌پرداز	رابطه 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 در میان 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 پردازد و خصلت‌های روشن منفی را از آن بگیرد.	فرم سینمایی برای تحقق سینمای دینی مناسب است/ توجه به مناسبات مضمونی

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

درانتها باید متذکر شد که گستره پژوهش‌های انجام‌شده، به‌خصوص در حوزه هنر دینی، فارغ از کیفیت آثار بسیار وسیع بوده است و امکان پرداختن به آن‌ها در این پژوهش میسر نبود. در محدوده سینما و سینمای دینی نیز، پراکندگی آثار و انجام‌نشدن پژوهشی مروری در راستای جمع‌آوری تمامی نظریات ارائه‌شده در این حوزه و هم‌چنین محدودیت‌های ذاتی یک مقاله (محدوده 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 نحوه تأثیر در مخاطب امکانی وجود دارد؟ نکته دوم که موردنظر بخش قابل توجهی از آثار بود بحث نحوه بازنمایی واقعیت در سینماست. نسبت سینمای دینی و واقعیت چیست؟ پژوهش درخصوص پاسخ این پرسش‌ها در عرصه پژوهش پیرامون سینمای دینی می‌تواند راه‌گشا و مفید باشد.

پی‌نوشت‌ها

۱. این مقاله برگرفته از رساله دکتری محمدحسن فردوسی‌زاده با عنوان «تدوین الگوی فیلم‌نامه‌نویسی شخصیت‌محور براساس اندیشه اسلامی»، در دانشکده هنر، دانشگاه شاهد است.
۲. اگرچه کتاب تابش در سال ۱۳۹۳ چاپ شده است، همان‌طورکه در مقدمه کتاب بیان شده است مجموعه نظریاتی است که در دهه 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 دیدن انسان قادر به ازسرگرداندن تجربیاتی نیست، فیلم امکان برآوردن این شرط، یعنی دیدن، را فراهم می‌آورد. باز هم مسئله 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، همه ادیان این‌گونه‌اند و بدیهی است که چنین گزاره‌ای نزد مسلمانان مردود است.
۷. در بخش نظریات جانستون به‌عنوان اولین رویکرد مسیحیت نسبت به 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.

۲۱۰ پژوهش‌نامه انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی، سال نوزدهم، شماره پنجم، مرداد ۱۳۹۸

۱۰. فیلمی به کارگردان پیر پائولو پازولینی که در سال ۱۹۶۴ میلادی ساخته شد.

۱۱. فیلمی به کارگردانی استیون اسپیلبرگ که در سال ۱۹۸۲ میلادی ساخته شد.

کتاب‌نامه

آوینی، سیدمرتضی (۱۳۹۰)، *آینه جادو*، ج ۱، تهران: واحه.

آوینی، سیدمرتضی (۱۳۹۰)، *آینه جادو*، ج ۳، تهران: واحه.

استون، برایان (۱۳۸۳)، *مفاهیم مذهبی و کلامی در سینما*، ترجمه 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*، ترجمه فتاح محمدی، ویراستار اکرم‌السادات ساکت، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

سایمون، استفن (۱۳۸۳)، *الهامات معنوی در سینما*، ترجمه شاپور عظیمی، ویراستار اکرم‌السادات ساکت، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

مارش، کلایو (۱۳۸۴)، *کاوش در الهیات و سینما*، ترجمه امید نیک‌فرجام، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

مارش، کلایو (۱۳۸۵)، *سینما و مقصود، چالش با علوم الهی*، ترجمه نگین نگهبان، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

مددپور، محمد (۱۳۸۷)، *سینما و دین*، تهران: سوره مهر.

مایلز، مارگارت روت (۱۳۸۵)، *دیده و ایده؛ جایگاه مذهب و ارزش‌ها در فیلم‌های سینمایی*، ترجمه حسن بلخاری، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.