



دریافت مقاله: ۹۱/۳/۳

پذیرش مقاله: ۹۲/۳/۲۰

## سینمای اشراقی،

### سینمای معناگرا از منظر آرای مرتضی شهید آوینی\*

شکوفه آروین\*\* ابوالقاسم دادور\*\*\*

#### چکیده

پیشرفت سرسام‌آور تکنولوژی و صنعت و کم‌رنگ شدن معنویت در زندگی بشر در دهه‌های اخیر، با افزایش توجه به متافیزیک و طلب معنایی برای زندگی همراه بوده که پیامدهای آن بیش از هر جا در سینما نمود یافته‌است. در کشور ایران توجه به امور معنوی و مقدس با وقوع جنگ تحمیلی شدت بیشتری یافت. در این میان، مرتضی آوینی از کسانی بود که کوشید نوع جدیدی از سینما را ارائه‌نماید که متناسب با عرصه‌های معنوی دفاع مقدس باشد. از این رو، بجای پرداختن به شیوه‌های سنتی روایتگری به روش‌های جدید که مبتنی بر حکمت و شهود بود، روی آورد و نام سینمای اشراقی را بر آن نهاد. به تدریج با پررنگ شدن حضور معنویت در آثار سینمایی، گونه‌های جدیدی با عناوینی مختلف همچون سینمای دینی، سینمای معناگرا، سینمای ماورا و سینمای استعلایی یکی پس از دیگری پا به عرصه سینمای ایران نهادند. بر این اساس مسأله اصلی در پژوهش حاضر، بررسی تطبیقی بین دو گونه سینمای اشراقی با سینمای معناگراست. بدین منظور، نخست مفهوم سینمای اشراقی با توجه به بحث‌های نظری از نگاه آوینی بررسی شده‌است. سپس تعاریف مختلف و دیدگاه‌های متفاوت برای سینمای معناگرا و گونه‌های هم‌خانواده آن ارائه شده و ویژگی‌های آن با آوردن مصادیقی مورد مطالعه قرار گرفته‌است. در نهایت این دو گونه سینمایی با یکدیگر مقایسه شده‌اند. مطالعات انجام شده، مبتنی بر روش تحلیلی - کتابخانه‌ای، مطالعه اسنادی و تحلیل تطبیقی است. نتایج به دست آمده بیانگر این بود که تولیدات سینمای معناگرا و تعاریف سینمای اشراقی، علی‌رغم وجود تفاوت اساسی در نوع رویکردشان نسبت به معنویت، در بعضی موارد محتوایی مانند نگرش مثبت و خیرخواهانه به جهان و همچنین تذکر و یادآوری وجود خدا برای مخاطب، مشابه هستند.

**کلیدواژگان:** بررسی تطبیقی، مرتضی شهید آوینی، سینمای اشراقی، سینمای معناگرا.

\* این مقاله برگرفته از رساله دکتری، شکوفه آروین با عنوان «بررسی تطبیقی بازنمایی تصویر جنگ در فیلم و رمان دهه ۶۰» به راهنمایی آقای دکتر ابوالقاسم دادور در دانشگاه الزهرا می‌باشد.

\*\* دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا(س)، تهران.

\*\*\* دانشیار، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا(س)، تهران.

## مقدمه

ورود مقوله معنویت به عرصه سینمای ایران، با واژه‌سازی‌های متعددی همراه بود که بجای ارائه تعریفی واضح از این مقوله، تعداد بسیاری گونه سینمایی را با عناوین مختلفی چون معناگرا، دینی، اشراقی، ماورایی، استعلایی، قدسی و ... شکل داده که با تولید همزمان آنها باعث آشفتگی ذهنی مخاطبان این عرصه گردید. بطوری که با وجود گذشت بیش از یک دهه از ظهور دو گونه سینمایی اشراقی و معناگرا در عرصه تولیدات سینمایی کشور، هنوز تعریفی جامع، روشن و مشخص برای این مفاهیم ارائه نشده است. حضور دیدگاه‌های مختلف و تعاریف گوناگون برای توضیح این مفاهیم نه تنها به وضوح این مطلب کمک نکرده بلکه باعث سردرگمی مخاطب هم گردیده است. در این میان بسیاری از گونه‌های ارائه شده در حد یک عنوان جدید همچون دینی، شهودی، ماورایی، استعلایی و قدسی باقی مانده و هیچ تعریف مشخصی برای آن ارائه نشده است. در مقابل، بعضی از این عناوین مانند سینمای معناگرا بیشتر مورد توجه قرار گرفته و بارها درباره آن بحث بوده آن گونه که با حضور در انواع جشنواره‌ها به عنوان بخشی مستقل، مصادیق زیادی را به خود اختصاص داده است. برای همین در نوشته حاضر تلاش بر آن است تا پیش از هر چیز، تصویری روشن از دو گونه سینمایی مورد بحث به مخاطب ارائه شود. بر این اساس، پژوهش حاضر با هدف ارائه تعریفی روشن از سینمای اشراقی و سینمای معناگرا در ایران<sup>۱</sup> و تبادلات و اشتراکات میان این دو گونه سینمایی، به شیوه مقایسه‌ای انجام گرفته است تا از این رهگذر، امکان رشد و تعالی سینمای ایران در آینده بررسی و فراهم گردد.

برای پاسخ‌گویی به پرسش‌های بالا نخست، اصول سینمای اشراقی و همچنین آرای مرتضی آوینی و سایر صاحب‌نظران درباره این گونه سینمایی تبیین و توضیح داده شده است. نظریه اینکه این گونه سینمایی تنها در سطح نظریه پردازی باقی مانده و تولید چندانی تحت این عنوان انجام نشده، نگارنده نیز به اجبار، به شرح مباحث نظری در این حوزه بسنده کرده است. در ادامه کوشیده است تا با جمع‌آوری آرای کارشناسان در ارتباط با حضور معنویت در سینمای

ایران، تصویری به نسبت روشن را از مفهوم سینمای معناگرا ارائه دهد. همچنین از آنجاکه تعاریف متعدد، مبهم و گاه متضاد در این زمینه باعث آشفتگی بحث می‌گردد، چند فیلم که با تعریف مورد نظر نگارنده همخوانی دارد به عنوان مصادیق ارائه شده و در نهایت، با تعریف سینمای اشراقی تطبیق و مقایسه شده‌اند.

## پیشینه پژوهش

درباره شهید آوینی و آرای وی در زمینه هنر، مقاله‌های بسیاری نگاشته شده که بیشتر آنها رویکردی پژوهشی نداشته و در آنها به اقتضای زمان، بزرگداشت یا سالگرد شهادت، اندیشه‌های وی و تأیید یا نقد آنها از منظری شخصی مرور شده است. از این رو گذشته از آثار مکتوبی که به قلم وی در قالب دو جلد کتاب "آینه جادو" (۱۳۷۳) گردآوری شده، تنها یک اثر پژوهشی مکتوب می‌توان یافت که بطور مشخص آرای آوینی را در باب سینما و عکاسی بررسی کرده است. ضمن اینکه محمد مددپور (۱۳۸۴)، در کتاب "سینمای اشراقی: سینمای دینی و هنر اشراقی شهید آوینی با نظری به عکاسی اشراقی"، کوشید با توجه به مقالات بجامانده از شهید آوینی و بهره‌گیری از آنها به عنوان مرجع پژوهش، نوع جدیدی از سینما را با عنوان سینمای اشراقی به شکلی نظری و بدون مصداق عینی، تبیین کند. تقریباً همزمان با ظهور این واژه در قالب یک گونه سینمایی جدید، واژه معناگرا نیز برای نخستین بار در قالب گفتگوهای خبری مرتبط با جشنواره فیلم فجر منتشر شد و در توضیح رویکرد جدیدی که به جشنواره اضافه شده بود، به کار رفت. از آنجا که این واژه، بسیار مبهم می‌نمود و تمایز آن با سایر واژگان و رویکردهای مشابه چندان مشخص نبود، بنیاد سینمایی فارابی (۱۳۸۴) به عنوان یکی از متولیان جشنواره فیلم فجر تلاش کرد تا با انتشار مجموعه مقالات و مصاحبه‌هایی در این زمینه، به این واژه تاندازه‌ای وضوح بخشد. این مقالات که در قالب دو جلد کتاب با عنوان "نامه‌های معنوی و نگاهی به سینمای معناگرای ایران"، به چاپ رسید؛ بیش از آنکه تصویری روشن از این واژه را ارائه نماید، در بردارنده نظرات و انتقادات کارشناسان سینمایی در ارتباط با تبیین چنین رویکردی در عرصه سینمای ایران بود. از آن زمان تاکنون تلاش چندانی برای تألیف و انتشار یک مجموعه مدون در ارتباط مشخص با سینمای معناگرا انجام نگرفته و بیشتر کتاب‌های چاپ شده نیز ترجمه منابعی است که با نگاهی کلی، موضوعات معنویت و مذهب را در سینما بررسی می‌کنند. چراکه این واژه، معادل دقیقی در زبان انگلیسی ندارد.

با این همه، گرچه هر دو گونه سینمایی مورد بحث دارای پیشینه پژوهشی اندکی است لیکن بنابر عقیده نگارنده، همزمانی ظهور این دو واژه در عرصه پژوهش‌های سینمایی کشور دلیل خوبی برای بررسی تطبیقی این دو گونه و ابهام‌زدایی از آنهاست.

### روش پژوهش

پژوهش حاضر مبتنی بر مطالعه‌ای انتقادی در حوزه سینما است که از طریق گردآوری اسناد و مدارک کتابخانه‌ای و تحلیل محتوای آنها به روش کیفی انجام گرفته‌است. بر این اساس، ابتدا حوزه‌های مورد بررسی با جمع‌آوری و ارائه آرای مختلف و واکاوی این آرا از زوایای گوناگون، مطالعه‌شده و در هر مورد، مصادیق عینی اندکی نیز به منظور تحدید بحث و وضوح بیشتر آن، ارائه گردیده‌است. بطوری که در زمینه سینمای اشرافی، مجموعه مستندهای "روایت فتح" و در زمینه سینمای معناگرا، مشخصاً بخشی از آثار سینمایی که بیشتر در اواخر دهه ۷۰ و اوایل دهه ۸۰ ه.ش. با حمایت بنیاد سینمایی فارابی و مطابق با تعریف این بنیاد، ساخته‌شده به‌عنوان جامعه آماری معرفی شده‌اند. آثاری همچون "تولد یک پروانه"، "رنگ خدا"، "اینجا چراغی روشن است"، "قدمگاه"، "یک‌تکه نان" و "وقتی همه خواب بودند" در نهایت تعاریف نظری و مصادیق ارائه‌شده در هر مورد در بخش پایانی پژوهش، به شیوه تطبیقی مورد نقد قرار گرفتند که نتایج نهایی تحقیق را شکل داده‌اند.

### سینمای اشرافی

شهید آوینی نام اشرافی را فی‌البداهه و به‌گونه‌ای مکاشفه‌آمیز برای این نوع سینما انتخاب کرد و تعبیر ایشان از آن، نوعی شهود حقیقت بود. «اشراف در لغت به معنی روشن کردن و نور دادن و طلوع کردن است. با اشراف، هر چیزی نورانی می‌شود. نورانی‌کننده مانند خورشید است که همان حقیقت باشد. سهروردی اشراف را عبارت از ظهور انوار عقلی و درخشش و رسیدن آنها به روان‌های کمال‌یافته و وارسته می‌داند. کلمه شرق نیز همواره به جایی گفته می‌شود که سرچشمه تابش نور است.» (مددپور، ۱۳۸۴: ۹۳). نظریه سهروردی بر این اساس استوار است که موجودات دنیا از نور به‌وجود آمده و انوار به یکدیگر می‌تابد. او این تابش متقابل را اشراف خواند و از همین رو لقب شیخ اشراف یافت. بنابر نظریات سهروردی، روش اشرافی در فلسفه بدین معناست که باید کاری کرد که نور معرفت از قلب بتابد و قلب روشن شود و این، تنها از طریق تزکیه نفس به‌دست می‌آید. بنابر این روش

این فلسفه، تزکیه قلب و پاک کردن آن از غیر خداست. البته این عمل بعد از آن است که فیلسوف راه استدلال را پیموده و در حکمت، بحثی به آخر رسیده‌باشد (ابوریان، ۱۳۷۲: ۶۹) با این توصیف، به نظر می‌رسد تعریف فلسفی اشراف چندان با تعریف سینمایی آن منطبق نباشد. چراکه نام اشرافی را مرتضی آوینی فی‌البداهه و به‌گونه‌ای مکاشفه‌آمیز بر این نوع سینما گذاشت و در واقع از این مفهوم، نوعی سینمای شهودی را استنباط کرد. وی در آثار خود به این نکته اشاره نموده‌بود که هنرمند هنگامی که حجاب خود او از میان برمی‌خیزد، به شهود حقیقت می‌رسد و می‌تواند درست نگاه کند. از دیدگاه آوینی، تجربه اشرافی این است که انسان چنان به حقیقت نزدیک‌شود که حجاب نفس از میان رود و دیگر میان من و عالم، هیچ حجابی وجود نداشته‌باشد. در واقع این نحوه فیلم‌سازی پیش از آنکه به توان و تکنیک سینمایی فیلم‌ساز وابسته‌باشد، به ادراک برداشت او از حقیقت موضوع برمی‌گردد و نسبتی که او با حقیقت برقرار می‌کند.

چنین تعریفی از سینما که نگاهی عرفانی در آن مدنظر است، با وقوع انقلاب اسلامی به‌ویژه جنگ تحمیلی که سویه‌هایی دینی و ایدئولوژیک داشت، وارد عرصه سینمای ایران شد و به تدریج رشد کرد. در پی آغاز جنگ، گروه عظیمی از مشتاقان انقلاب اسلامی دورین به‌دست گرفتند و راهی جبهه‌ها شدند. در این میان، وجود دو گروه از مستندسازان مشخص بود؛ دسته‌ای که فیلم‌برداران و فیلم‌سازان حرفه‌ای عمدتاً تلویزیون بودند و دسته دیگر جوانان انقلابی‌ای بودند که بیشتر آنها در گروه "چهل شاهد" گرد آمده بودند. از آنجا که جنگ تحمیلی یک سویه قدرتمند ایدئولوژیک هم داشت، فیلم‌هایی که این جوانان می‌ساختند سویه آشکار ایدئولوژیک پیدا کرد. در واقع، ریشه اعضای گروه چهل شاهد را جوانانی تشکیل می‌دادند که نه در سینمای آزاد بودند که پس از انقلاب منحل شد و نه در سینمای جوان که بعداً شکل‌یافت بلکه جوانان انقلابی‌ای بودند که نخستین بار در کوران حوادث انقلاب دورین به‌دست گرفتند و گاه در همین کوران بود که با دوربین آشنا شدند. در کنار آنها، گروه "روایت فتح" و در رأس آن مرتضی آوینی هم بود که با جهتی مشابه سمت و سوی این جوانان، در تلویزیون جمهوری اسلامی ایران شکل گرفت.

با ادامه و گسترش جنگ، کار روایت فتح چنان تثبیت شد که بر تمام گرایش‌های سینمای مستند جنگی سایه‌انداخت. به‌گونه‌ای که از سال دوم جنگ، دیگر فیلم‌هایی مانند "پل آزادی" که بطور کامل از قواعد مستندهای حرفه‌ای پیروی می‌کرد، ساخته نمی‌شد و مستند جنگی یک‌سر مستند روایت فتحی شد.



ویژگی‌های ساختاری این نوع از سینمای مستند جنگ، تصویربرداری رها و یله از قواعد معمول و مرسوم فیلم‌برداری، اتکای کامل به دوربین‌های سبک‌وزن ویدیویی، حضور در تمامی میدان‌های جنگی به قیمت دادن قربانی‌های بسیار، تکیه بر مصاحبه با تک‌تک رزمندگان و ارائه یک روایت شاعرانه و عاشقانه از جنگ بود. همین روایت، البته بر کل فیلم هم سایه‌می‌انداخت. به نحوی که طی فیلم‌ها کمتر تصویری که نمایشگر زشتی‌ها و بی‌رحمی‌های جنگ بود، دیده‌می‌شد. این، نشانه‌ای آشکار از نگاه ایدئولوژیک به جنگ بود؛ چیزی که در فیلم‌های مشابه جنگی در بیشتر کشورهای جهان کمتر قابل دیدن بود و بعدها در نوشته‌ها و مقالات سینمایی مرتضی آوینی، نام سینمای اشراقی به خود گرفت.

بنابر عقیده وی سینمای اشراقی، بازآفرینی یا بازتاب واقعیت نیست بلکه بازتابی از درون فیلم‌ساز است. هراندازه نفس فیلم‌ساز آلوده‌تر و مهجورتر و شریرتر، به همان نسبت اثر وی از واقعیت و حقیقت دور است و هر قدر نفس فیلم‌ساز در این میان فنا پیدا کرده و نابود شده‌باشد؛ در این حالت روح انسان به مقام آئینه‌ای می‌رسد که کل واقعیت<sup>۸</sup> را در خودش بازتاب می‌دهد.

آشکار است که چنین تفسیری از سینما، درست نقطه مقابل رأی آنهایی قرار می‌گیرد که هنر را حدیث نفس هنرمند می‌دانند. چراکه براساس اصول سینمای اشراقی، آنچه فیلم را از واقعیت دور می‌کند، نگاه هنرمند است. به‌دیگر بیان، هنرمند خود حجاب میان اثر هنری و واقعیت و حقیقت است. این خود اگر از میان برخیزد، هنرمند به شهود حقیقت می‌رسد و می‌تواند آنچه را بر قلبش نازل شده بدون تغییر و دست‌نخورده، به دیگران هم ارائه‌دهد (مددپور، ۱۳۸۴: ۷۳).

درواقع، در تعریف سینمای اشراقی بیش از آنکه درباره هنر، فیلم، سینما و تکنیک گفت‌وگو شود، مباحث نظری با رویکردی عرفانی و شاعرانه بررسی شده و تزکیه نفس فیلم‌ساز به‌عنوان نکته کلیدی آن بحث مطرح می‌شود. تاجائی که مسأله تکنیک و کاربرد فن و تکنولوژی را نیز تحت‌الشعاع خود قرار می‌دهد. بدین معنی که اگر محتوای سینما بخواهد به‌سوی حق و اسلام متمایل شود، تکنیک سینما مجموعه روش‌ها و ابزارها، حجاب‌هایی است که باید برداشته شوند. چراکه «روح سینمای متناسب با زیبایی و عظمت انقلاب اسلامی باید تذکر باشد نه تفنن و اگرچه سینمایی این‌چنین، از آنجا که مخاطب آن بهر تقدیر مردم هستند، باید دارای جاذبیت باشد اما نه جاذبیتی ملازم با غفلت‌زدگی. جاذبیتی همراه با تذکر.» (آوینی، ۱۳۷۰: ۱۸۹). به اعتقاد آوینی، شرط اصلی همان تقواست که انسان را به اخلاص می‌رساند

و با اخلاص، درهای حکمت نیز بر قلب گشوده‌می‌شود. پس تنها راه خروج از ولایت تکنیک و گذر از متافیزیک غرب، نخست تقوا و آنگاه در پرتو نور حکمت متقین، به تمدن غرب و لوازم و اجزای آن نگریستن است. به‌عبارت دیگر، در سینمای اشراقی، تکنولوژی سینما به‌عنوان حجابی که مانع حضور حقیقت هستی است، باید اهلی شود و این اهلیت اگرچه با مهارت فنی نسبتی غیرقابل انکار دارد لیکن بیش از هر چیز به نسبتی رجوع دارد که فیلم‌ساز با عالم وجود خود برقراری کند.

این مسأله، نفی دانش تکنیکی به‌عنوان پیش‌نیاز فیلم‌سازی و پرکردن آن با تزکیه نفس فیلم‌ساز، موضوعی بحث‌برانگیز است که حتی در فلسفه اشراقی نیز جایگزینی ندارد. چراکه در روش اشراقی فلسفه، تفکر، استدلال و حکمت به‌عنوان مقدمه‌ای برای تصفیه باطن به‌شمار می‌رود و این موضوع، یکی از تفاوت‌های اصلی حکیم اشراقی و عارف را شکل می‌دهد. بطوری که از دیدگاه اولی تفکر و استدلال، ضروری و مقدمه تزکیه است ولی در نظر دومی، از همان آغاز باید به تزکیه نفس پرداخت. به‌دیگر سخن، حکیم اشراقی در پی شناخت حقیقت و عارف به‌دنبال رسیدن به آن است. از همین رو، فیلسوف اشراقی از آنجا که به حکمت بحثی معتقد است با ما به زبان عقل و برهان صحبت می‌کند و هیچ کشف و شهودی را مقدمه یک برهان قرار نمی‌دهد و از این نظر، با فیلسوفان دیگر یکسان است. اما عارف به بیان مکشوفات و مشهودات خود می‌پردازد و پایبند برهان هم نیست (ابوریان، ۱۳۷۲: ۲۸۰).

پس سینمای مدنظر آوینی که در آن دانش تکنیکی به‌عنوان حجابی برای کشف حقیقت تلقی شده و خرق می‌شود، بیشتر به تعریف عرفان تا اشراق نزدیک است و عنوان سینمای عرفانی نیز برای آن مناسب‌تر و گویاتر است. چراکه براساس آرای آوینی، سینمای اشراقی تنها از فردی برمی‌آید که پیش از ساخت فیلم، مراحل سیر و سلوک عرفانی را طی کرده و ضمن تزکیه کامل نفس، به مقام فنا فی‌الله رسیده‌باشد. تنها اثر چنین کسی است که از حقیقتی الهی خبر داده و به‌عنوان سینمای اشراقی هم مطرح می‌شود. براین اساس هنر شهودی، تنها هنر واقعی است اما هر شهودی نیز، در عرصه هنر مجاز نیست. بنابر نظر آوینی تنها هنرمند خاص و الهی حق دارد شهودش را به‌تصویر کشد. پس سینمای اشراقی، مبتنی بر انسان اشراقی و نه لزوماً فیلم‌ساز اشراقی است و ویژگی‌های آن نه با بررسی آثار بلکه با بررسی شخصیت خالق آثار، به‌دست می‌آید. بدین معنا که برای شناخت ساختار سینمای اشراقی باید نخست فیلم‌ساز را





عالم رازآمیز و پدیده‌های فراعقلی به حساب آمد و عقل مدرن در حوزه اخلاقیات و ارزش‌ها مفاهیم معنوی تازه‌ای را ساخت (میراحسان، ۱۳۸۴: ۲۶)

به تدریج این معنویت جدید و برساخته، به عرصه هنر نیز وارد شد و به‌عنوان گونه جدیدی که بر نمایش امر معنوی و مقدس متمرکز بود، در بیشتر زمینه‌های هنری از جمله سینما نمودیافت. گرچه به عقیده بسیاری از کارشناسان، هنر ظرفیت لازم را برای بازنمایی امر مقدس و نامتناهی ندارد لیکن می‌تواند کوشش‌هایی را که در متن فرهنگ برای رسیدن به ساحت متعالی صورت می‌گیرد، به‌نمایش درآورده و آنها را معین و مؤکد سازد. بنابراین، می‌توان گفت بخشی از وظیفه ربانی هنر این است که تصویری از تلاش‌های بشری را برای رسیدن به معنای هستی و مراتب نامتناهی آن در اختیار مخاطبان قرار دهد.

براین اساس، فیلم شکلی از هنر دراماتیک است که کاملاً در خور ترسیم و نمایش اشتیاق به معناست. فیلم بنا به قدرت یکه‌اش در تقلید رویداد در زمان و مکان، می‌تواند با فنون خاصی که در اختیار دارد، جستجوی انسان را در طلب معنا به‌تصویر کشد. این فنون عبارت است از تصاویر دیداری و شنیداری، ترکیب‌بندی تصویر، حرکت دوربین و بازیگران درون کادر، تداوم کادر، تداوم بصری و سرانجام تدوین. تعجبی ندارد که جستجوی معنا بیشتر ظاهر سفر دارد. بنابراین جای شگفتی نیست که تصویر متحرک بهتر از همه هنرهای دراماتیک می‌تواند طی طریق انسان را به‌سوی دستیابی به مفاهیم معنوی و مقدس نمایش دهد (رمی، ۱۳۷۵: ۹۱). مفاهیمی که نخستین بار با عنوان سینمای عرفانی وارد سینمای ایران شده و بخش مهمی از تولیدات دهه ۱۳۶۰ ه.ش. را تشکیل دادند. اگرچه این مفاهیم بیشتر مربوط به مذهب و اسلام بود تا معنویت در معنای عام، به هر حال، آغاز مسیری بود که ادامه‌یافت و به تدریج تحت عناوین گوناگونی همچون سینمای دینی، استعلایی، اندیشه و ماورا، گسترش‌یافته و درنهایت، دو دهه بعد به حضور سینمای معناگرا منتهی شد.

واژه معناگرا برای نخستین بار، اوائل سال ۱۳۸۳ ه.ش.<sup>۹</sup> زمانی که تازه‌ترین خبرها در مورد بیست و سومین جشنواره سینمایی فجر منتشر می‌شد، به گوش رسید. آشکار است که چند وقتی هم بطور سر بسته در میزگردها و نشست‌ها بر سر این موضوع صحبت‌ها شد و پس از موافقت سایرین، پا به عرصه وجود گذاشت و نه فقط آن روز، که امروز هم به‌مثابه واژگانی که فرهنگستان زبان به‌عنوان معادلی برای اصطلاحات جدید بیگانه پیشنهاد می‌دهد، هنوز اصطلاحی جدید و مبهم تلقی می‌شود. آنچنان که بسیاری از کارشناسان

بررسی کرد و ویژگی‌های اخلاقی و رفتاری عارفان را در وی جستجو کرد. در صورتی که او نیز مانند عارفان تزکیه نفس کرده و در مسیر سیر و سلوک به مقام فی‌الله رسیده‌باشد، هر آنچه هم بیافریند، نام سینمای اشراقی را به‌خود می‌گیرد. بسیار مهم است که هنرمندی به این مقام که مقام فنا است، دست‌یابد. چراکه در این صورت به استناد آنچه پیش از این گفته شد، حضرت حق خود در مقام خالق ظاهر خواهد شد و اثر هنری را بجای هنرمند می‌آفریند. اینکه هنرمند می‌تواند محل الهام باشد و مستقیماً مورد خطاب خداوند قرار گیرد، عقیده‌ای است که سیدمرتضی آوینی بارها به‌صراحت بر آن تأکید کرده‌است. بنابر دیدگاه وی «هنرمند اهل شهود و حضور است و این‌چنین هنر لاجرم متکی به وحی است؛ نوعی القا که نباید با وحی خاصی که به انبیا می‌رسد؛ اشتباه شود. هنرمند ملهم از غیب است. از آسمان می‌گیرد و به زمینیان می‌بخشد. پس سینه‌اش باید قابلیت نزول ملائکه‌ای را داشته‌باشد که واسطه الهام هستند. سینه تنگ کوردلان کجا و آسمان بیکران (سینه هنرمند اشراقی) کجا؟» (آوینی، ۱۳۷۲: ۵۶).

بدیهی است که چنین تفسیر شاعرانه‌ای از یک گونه سینمایی، بیش از آنکه برای ساخت یک اثر راهگشا باشد، به‌عنوان نگاهی شاعرانه و عرفانی از منظری شخصی به سینما تلقی شده و در حد یک نظریه باقی می‌ماند. چنانکه در تولیدات سینمایی نیز جای خالی مصادیق عینی آن آشکارا دیده می‌شود. جدای از مستندهای روایت فتح که به‌دست رزمندگان ساخته می‌شد که از نظر آوینی به مقام فنا فی‌الله رسیده بودند، تولید سینمایی دیگری را نمی‌توان یافت که فیلم‌ساز آن بطور قطع دارای چنین ویژگی‌ای بوده یا از نظر کارشناسان، آثارش در این حوزه قرار گرفته‌باشد. زیرا اساساً تزکیه نفس و خودسازی فردی، معیاری قابل اندازه‌گیری نیست و هیچ مرجعی وجود ندارد که بتواند در حوزه‌ای تا این اندازه شخصی، برای افراد اظهار نظر کند.

### سینمای معناگرا در ایران

در نیمه دوم سده بیستم میلادی مدرنیته، اساس نگاه سنتی به هستی را مورد تردید قرار داد و در حقیقت، نگاه تازه‌ای به کل انسان، طبیعت و نیز خدا و رابطه انسان و طبیعت با خدا به‌گونه‌ای تازه ترسیم شد. بدین ترتیب ضرورت بازخوانی معنویت نیز دوباره مطرح شد. انسان بدون معنویت، امکان زیستن در جهان را نداشت و به همین دلیل جریان‌های فکری گوناگون به باز تولید و بازخوانی جدید معنویت پرداختند. انواع تئوری‌های فیزیکی، زندگی کیهانی و انرژی‌ها، ابزار توجیه

آن را نقد کرده و به دلایل مختلفی آن را نپذیرفته‌اند. یکی از دلایل این است که چنین اصطلاحی بطور تلویحی سایر فیلم‌ها و گونه‌های سینمایی را بی‌معنا می‌شمارد.

از دیگر سو، موافقان این دیدگاه معتقدند از آنجا که هر فیلمی به‌نوعی دارای معناست، باید در حوزه سینمای معناگرا قرار گیرد. بلخاری در پاسخ به این انتقاد، خاطر نشان می‌کند که اثر دارای معنا با اثر معناگرا متفاوت است. به عبارت دیگر، مقصود از سینمای معناگرا، سینمای بامعنا نیست. چراکه در این صورت سایر حوزه‌ها بی‌معنا تلقی می‌شوند. در فیلم و هنر معناگرا، معنا مفهومی معادل حیات دارد و دقیقاً به این دلیل است که بایستی به‌وسیله یک ناظر، رؤیت یا ازسوی یک عالم، معلوم و مکشوف گردد. سیر معنوی در فرهنگ ما شرقیان به‌ویژه مسلمانان، سیری در مراتب معنا است. همچنین مفهوم حیات و جهانی هم که در آن زیست می‌شود از آن دریافت می‌شود. بدین معنا، هر چیزی که بتواند نگاه آدمی را ژرفتر، ادراک وی را در فهم حقایق لایه‌لایه جهان فریبه‌تر سازد، مصداق مسلم معناست (بلخاری، ۱۳۸۴: ۴).

بنابراین شاید معنویت‌گرا اصطلاح مناسب‌تر و گویاتری برای این گونه سینمایی باشد. سینمایی که می‌کوشد در ورای اعراض، جوهر را کشف کند و در آن سوی مظاهر و صفات، ذات هستی را بشناسد و از این رو «جامع تمام مواردی می‌تواند باشد که از قبل مطرح می‌شد؛ عناوین و اصطلاحاتی از قبیل سینمای عرفانی، سینمای اندیشه، سینمای دینی، سینمای ماورا، سینمای شهودی، سینمای شاعرانه یا سینمای استعلایی که چنانچه جست‌وجوی معنا در هستی و گذر از ظاهر به باطن امور را مدنظر قرار دهند، خود نیز در دایره سینمای معناگرا جای می‌گیرند.» (اسفندیاری، ۱۳۸۴: ۳۹).

البته باید توجه داشت که سینمای معناگرا در عین حال که از شمول بیشتری نسبت به سایر عناوین برخوردار است و اجمالاً دربرگیرنده تمامی عناوینی است که بیان شد لیکن بطور کامل، مساوی و مترادف هر کدام از آنها نیست. برای نمونه سینمای دینی، هم می‌تواند معناگرا باشد و هم نباشد و برعکس سینمای معناگرا نیز همین‌طور است. آن‌گونه از سینمای دینی که تنها به تاریخ ظاهری ادیان و روایت ماجراهای تاریخی و اجتماعی دین می‌پردازد و بیشتر جنبه‌ای جامعه‌شناسانه و مردم‌شناسانه دارد، لزوماً سینمای معناگرا محسوب نمی‌شود چراکه سینمای دینی وقتی معناگراست که به معنا و ذات و جوهر دین توجه کند و عزمش معطوف به باطن احکام دینی باشد. از این رو سینمای دینی که تنها به ظاهر احکام و تاریخ دین و شخصیت‌های دینی می‌پردازد و از توجه کردن به عمق و معنای آن پرهیز می‌کند

و در جستجوی جوهر و ذات نگاه دینی و ماهیت باور دینی نیست، الزاماً معناگرا نیست! البته در تعریف سینمای دینی نیز نباید به ظاهر دینی بسنده کرد. از این رو فیلمی که در آن نماز بخوانند و به زیارت بروند، روزه بگیرند، صدقه بدهند و از این قبیل فرایض دینی را انجام دهند، صرفاً فیلم دینی تلقی نمی‌شود. به دیگر بیان «هنر دینی به هیچ وجه به معنای قشریگری و تظاهر ریاکارانه دینی نیست و این هنر لزوماً با واژگان دینی به وجود نمی‌آید. هنر دینی عدالت را در جامعه به صورت یک ارزش معرفی می‌کند؛ ولو شما هیچ اسمی از دین و هیچ آیه‌ای از قرآن و هیچ حدیثی در باب عدالت در خلال هنرتان نیاورید.» (خامنه‌ای، ۱۳۸۵: ۳۲).

در سوی مقابل، سینمای معناگرایی که به اسرار و رازهای عالم می‌پردازد و در جستجوی معرفتی فراتر از ظواهر اعمال بشر و واقعیت‌های روزمره است، ممکن است به معنی اخص دینی محسوب نشود. برای نمونه، سینمایی که به پیچیدگی‌های روانی بشر و به مقوله ذهن و عین و حتی به پدیده وسیع و جذاب عالم رؤیا می‌پردازد، حتماً معناگراست لیکن معلوم نیست دینی باشد. به همین منوال سینمای معناگرا، ناپیوستگی با سایر تقسیم‌بندی‌های مشابه آن مانند سینمای دینی، عرفانی، اندیشه، شاعرانه و استعلایی اشتباه‌شود. سینمای معناگرا حتی با سینمای ماورا نیز یکسان نیست. زیرا گرچه سینمای معناگرا به ماورا می‌پردازد اما زندگی عینی را فراموش نمی‌کند (زاهدی، ۱۳۸۴: ۳). پس عنوان سینمای معناگرا دربرگیرنده آن وجوه از عناوین مشهور قبلی است که به شناخت باطن هستی ربط داشته‌باشد و اگر فقط در سطح سیر کند، دیگر در زمره سینمای معناگرا به‌شمار نمی‌رود.

بدیهی است که چنین تفسیری از گونه معناگرا، در حد نظریه‌پردازی‌ها و در سطح کتاب‌ها محدود مانده و به ندرت وارد روند فیلم‌سازی شده‌است. شاهد این مدعا، انبوه فیلم‌هایی است که به‌عنوان سینمای معناگرا در ایران ارائه گردیده لیکن همواره با مفهوم دین و معجزات مذهبی پیوندی ناگسستنی داشته‌است. به عبارت دیگر، فیلم‌های معناگرا در ایران برخلاف تعاریف ارائه‌شده چندان جامع نبوده و در موضوع، ساختار و استفاده از عناصر آشنا، بسیار به سینمای دینی نزدیکند و مرز مشخصی میان این دو گونه سینمایی وجود ندارد. اگرچه به‌گفته کارشناسان سینمای دینی قصد دارد تا موهبت‌ها، اثرات مثبت و دستورات دینی را به مخاطب یادآوری کند و در مقابل سینمای معناگرا رو به سوی معنویت در معنای عام در قالب وجود یک نیروی خالق و برتر و ماورایی دارد، باین همه در ایران، به ندرت فیلم معناگرایی را می‌توان یافت

که در آن از آموزه‌های اسلامی سخنی به‌میان نیامده باشد یا بدون بهره‌گیری از نمادهای اسلامی به حضور نیرویی ماورایی در هستی اشاره‌نماید. براین اساس، فیلم معناگرا در ایران به‌عبارت ساده فیلمی است که مخاطب را به یاد خدا و قرآن بیندازد و به موهبت‌هایش امیدوارسازد.

باتوجه به این تعریف و مجال اندک بحث در این نوشتار، لازم به یادآوری است که آنچه در این پژوهش به‌عنوان سینمای معناگرا در ایران از آن یاد می‌شود، مشخصاً بخشی از آثار سینمایی است که بیشتر در اواخر دهه ۷۰ و اوایل دهه ۸۰ ه.ش، با پشتیبانی بنیاد سینمایی فارابی و مطابق با تعریف این بنیاد، ساخته شده و به تدریج سینمای معناگرا را به‌عنوان یک گونه سینمایی شکل داده است.<sup>۱۰</sup> از آن میان می‌توان به آثاری چون "تولد یک پروانه" (۱۳۷۶)، "رنگ خدا" (۱۳۷۷)، "اینجا چراغی روشن است" (۱۳۸۱)، "قدمگاه" (۱۳۸۲)، "یک‌تکه نان" (۱۳۸۳)، و "وقتی همه خواب بودند" (۱۳۸۴) اشاره نمود.

آثاری که با طلی مسیری متفاوت نسبت به آثار تولیدشده در دهه ۶۰ ه.ش. معروف به سینمای عرفانی<sup>۱۱</sup>، موجب شکل‌گیری جریانی جدید بانام سینمای معناگرا شدند. اگرچه این آثار از اصول تدوین‌شده‌ای پیروی نمی‌کردند اما رفته‌رفته، ویژگی‌های مشترکی میان آنان شکل گرفت که ایجاد یک گونه سینمایی متفاوت را ممکن می‌ساخت. برای نمونه لوکیشن‌های ساده روستایی، شاعرانگی تصاویر و استفاده از نابازیگران برای افزایش خلوص و ناب‌بودن فضا، به تدریج به یکی از عناصر اصلی این فیلم‌ها تبدیل شد. به‌علاوه، دیالوگ‌های به‌غایت نمادین که بیشتر به جملاتی قصار شباهت دارد تا حرف‌های روزمره، از زبان قهرمان ساده‌دل و پاک‌طینت روستایی‌ای که بسیار یادآور شخصیت شبان داستان موسی و شبان مولاناست، از عناصر آشنای دیگری است که در بیشتر فیلم‌های معناگرا دیده می‌شود.

از سوی دیگر، سازندگان این آثار که معتقد بودند «انتخاب پدیده‌های طبیعی اگر توأم با نگاهی نمادین صورت بگیرد، زمینه را برای ورود در عرصه بیان رمزی یا نمادین فراهم می‌آورد.» (حسینی، ۱۳۷۸: ۲۰۱)، بیشتر به‌سوی دوری از تکنیک‌های پیشرفته سینمایی حرکت کرده و کوشیدند تا حد امکان با نمایش طبیعت و فطرت دست‌نخورده، به شیوه‌ای ناب و بی‌واسطه با مخاطب روبرو شوند. آنان همواره در جستجوی روش‌هایی بوده‌اند که بیش از آنکه به سرگرمی و لذت مخاطب بپردازد، بر وی تأثیر گذاشته و وجود خدا را به‌عنوان معنای هستی به او یادآوری کند. تصاویر زیبایی برگرفته از طبیعت روستایی و دلنشین که در بیشتر این آثار تکرار می‌شود، چهره

ناشناخته نابازیگران و نوع فیلم‌برداری آنها، همه عواملی هستند که به تماشاگر یادآوری می‌کنند که بجای تماشای فیلم، در حال تماشای یک حقیقت است.

عواملی که آشکارا در شش فیلمی که پیش‌تر به‌عنوان مصادیق این گونه سینمایی شمرده شده، وجود داشته و به‌سادگی قابل بازیابی است. تولد یک پروانه، روایتی اپیزودیک<sup>۱۲</sup> از مفاهیمی چون مرگ، شفا و یقین قلبی است که توسط قهرمانان روستایی و ساده‌دل که از صفای باطن برخوردارند، در عالم واقع یک روستا اما فضایی رمزآلود اتفاق می‌افتد. روستایی در دل کوه و خانه‌هایی که چون اساطیر سنگی در برابر بیننده قد برافراشته‌اند، بسیار مشابه لوکیشنی<sup>۱۳</sup> است که در یک‌تکه نان نیز از آن استفاده شده است. تنها تفاوت این است که این بار قهرمان ساده‌دل، در قالب سربازی جوان و رها از تعلقات ظاهری می‌شود که مفاهیم را به‌صورت شهودی دریافت می‌کند. حضور نمادهای دینی و معنوی نیز این بار علاوه بر امامزاده روستا، در وجود زنی بیسواد ظهور می‌یابد که یک‌شبه قرآن را از بر کرده و بیماری را شفا داده است.

استفاده از لوکیشن روستایی و امامزاده به‌عنوان نقاط عطف و چالش‌برانگیز فیلم، در چهار فیلم دیگر؛ قدمگاه، اینجا چراغی روشن است، وقتی همه خواب بودند و رنگ خدا هم وجود دارد. به‌علاوه قهرمان ساده‌دل و پاک‌طینت نیز که به تدریج به یک تیپ نمایشی بدل شده، در هر فیلم به‌نوعی ظاهری می‌شود. در قدمگاه در قالب جوانی به‌غایت صبور و پاک که از سوی جامعه مورد بی‌مهری قرار گرفته اما با اولیای الهی ارتباطی خاص دارد و در نهایت همین ارتباط خاص، برایش راهگشا می‌شود. در اینجا چراغی روشن است، در هیأت نوجوانی معلول اما پاک نمودار می‌شود که در غیبت عمویش تولیت امامزاده را در دست می‌گیرد. در رنگ خدا در قالب کودک نابینایی که با ماورا ارتباطی خاص داشته و معنای هستی را بی‌واسطه درک می‌کند و در وقتی همه خواب بودند به‌شکل جوانی پاک که عقب‌مانده ذهنی است و از سوی دیگران دیوانه خوانده می‌شود، درمی‌آید.

قهرمانانی از این دست که در سایر فیلم‌های معناگرا نیز حضور دارند، چنان پاک و معصوم و دست‌نیافتنی‌اند که امکان همذات‌پنداری را از مخاطب می‌گیرند و ذات سینما یعنی تأثیر بر مخاطب را از دست داده و یادآوری به مخاطب را جایگزین آن می‌کنند. این قهرمانان که یا از ابتدا قدیس‌اند یا بر اثر حادثه‌ای متحول شده و یک قدیس می‌شوند، به‌شدت با انسان‌های واقعی در تضادند. شخصیت آنان که بیشتر به یک تیپ شبیه است، فاقد کوچک‌ترین جذابیت و عنصر طبیعی و ملموسی است که بتواند مخاطب را با خود همراه کند.



شاید به همین دلیل بود که سینمای معناگرا، با وجود استقبال و پذیرش مخاطبان در آغاز کار، کم‌کم به ورطه تکرار افتاد. معجزات و موهبت‌های الهی به کلیشه‌ای بدل شد و جذبه سادگی و صفای باطن آنها از دست رفت. بر این اساس، آثار معناگرا در نیمه دوم دهه ۱۳۸۰ ه.ش. به تدریج به سمت قصه‌گویی حرکت کرد و تلاش شد تا معنویت را در پس‌زمینه قصه‌های پررنگ و هیجان‌انگیز به تصویر بکشند. فیلم‌هایی همچون "خانه‌ای روی آب" و "خیلی دور، خیلی نزدیک" از این دست آثارند که با رویکرد توجه‌به مخاطب عام، بجای قهرمانان قدیس، انسان‌های واقعی در آنها به تصویر درآمده و حس حضور خدا از خلال وقایع روزمره زندگی جایگزین نمایش معجزات و موهبت‌های عجیب شده‌است. آثاری که در آنها سعی شده تنها جود خدا از طریق وقایع ملموس و عادی زندگی برای مخاطب اثبات‌گردیده و از این راه، ترس و ناامیدی را از وی بگیرند.

### وجوه اشتراک و افتراق

همان‌گونه که پیش‌تر بیان شد، سینمای اشراقی آنچنان بر شخصیت فیلم‌ساز و تزکیه نفس او متکی است که به لحاظ ساختاری و تکنیکی نمی‌توان مشخصه ویژه‌ای برای آن برشمرد. چراکه هر آنچه بر قلب تزکیه‌یافته و متعالی فیلم‌ساز نازل شود فارغ از هر ویژگی و قاعده‌ای، مصداق اثری اشراقی است. باین‌همه، چنانچه تعاریف مطرح‌شده ملاک قرار داده‌شود و مستند روایت فتح به‌عنوان مصداق این سینما در نظر گرفته‌شود، می‌توان مواردی را از این مستند به‌عنوان ویژگی‌های سینمای اشراقی استخراج کرد و آنها را در تطبیق با مؤلفه‌های سینمای معناگرا قرارداد.

بر این اساس و باتوجه‌به تعاریف و مصادیق ارائه‌شده، می‌توان گفت که در هر دو گونه سینمایی مورد بحث، فیلم‌ساز سعی دارد جهانی انتزاعی و غیرواقعی را به تصویر بکشد که یکسر خیر و زیبایی است. به همین دلیل بیشتر مواقع، تصویری از زشتی‌ها و نیروی شر به‌میان نمی‌آید و تنها زیبایی‌ها و نیروی خیر الهی است که نشان داده‌می‌شود. آن‌گونه که نمایش مختصر شر و بدی در مصادیق سینمای معناگرا تنها برای فراهم‌ساختن زمینه‌ای است که می‌بایست به تحول قهرمان منجر شود. بطوری که تمامی شر و بدی‌ها در نهایت یا به سادگی از بین‌رفته یا خیر می‌شوند. ازسوی دیگر در سینمای اشراقی نیز، شر نه به‌عنوان نیرویی موجود و مستقل بلکه به‌مثابه جام بلای معشوق به‌تصویر درمی‌آید. چنانکه در مستندهای روایت فتح که به‌دست‌آمده‌ای تصویربردار از جان‌گذشته ساخته‌می‌شد، خدا در جایگاه معشوق، جنگ به‌عنوان جام بلای معشوق و رزمندگان به هیأت عاشقانی درآمده‌اند که برای وصل و رسیدن به معشوق، سر از پا نمی‌شناسند.

شبهات دیگری که در این گونه سینمایی دیده‌می‌شود؛ مسأله ارتباط با مخاطب است. فیلم‌ساز در هر دو گونه مورد بحث سعی دارد اثرش را به‌گونه‌ای بیافریند که در نهایت وجود خدا را به مخاطب گوشزد کند. به عبارت ساده‌تر، فیلم‌ساز وظیفه خود می‌داند تا از طریق اثرش، مخاطب را با ایمان‌تر کند. این مسأله در سینمای اشراقی با رویکردی عرفانی و در سینمای معناگرا با دیدگاهی مذهبی قابل مشاهده است. چنانکه در مستندهای روایت فتح، رزمندگان به‌عنوان عارفانی تصویر می‌شوند که حق را دیده و برای وصال او کوشیده‌اند. در مصادیق سینمای معناگرا نیز وجود حقیقتی ماورایی در قالب خدا، بیشتر از راه معجزه و شفا، به مخاطب یادآوری می‌شود. بر این اساس، شاید بتوان گفت که سینمای اشراقی رو به‌سوی مخاطب خاصی دارد که پس از فهم شریعت دین، در عرصه طریقت پا گذاشته‌است. از این‌رو، نگاه عارفانه و نمایش خدا در جایگاه معشوق برایش قابل درک است. در مقابل، سینمای معناگرا با هدف مشترک تذکر به مخاطب، راهی متفاوت را در پیش می‌گیرد و با به‌کارگیری نمادهای آشنای دینی همچون امامزاده، توسل و در نهایت معجزه تفسیری ساده از مفهوم خدا را ارائه‌می‌دهد که برای عامه مخاطبان قابل فهم باشد. افزون‌بر شبهات‌های محتوایی، برخی مؤلفه‌های فرمی مشترک نیز در این دو گونه سینمایی قابل شناسایی است. بهره‌گیری از عناصر نمادین آشنا در قالب نور، آب، طبیعت دست‌نخورده، عبادت و نیایش، اسامی و بقعه امامان و امامزادگان از این دست مؤلفه‌هاست که در کنار تکنیک ساده سینمایی و دوری از جلوه‌های ویژه می‌کوشد تا فیلم را برای مخاطب، واقعی و حقیقی جلوه‌دهد. به امید اینکه مخاطب تذکرات فیلم را باور کرده و با قهرمان ساده‌دل و پاک‌طینت آن همذات‌پنداری کند.

امیدی که اگرچه در ابتدای ظهور این گونه‌های سینمایی تاحدی قابل دستیابی بود لیکن کم‌کم به ورطه تکرار افتاد و رنگ‌باخت. شاید به همین دلیل بود که تولید سینمای اشراقی در قالب مجموعه روایت فتح، با وجود تلاش برای ارائه تصویری عرفانی از جنگ تحمیلی، بیشتر رنگ و بوی ایدئولوژیک به‌خود گرفت و در آثار بعدی نیز ادامه‌نیافت. ازسوی دیگر، سینمای معناگرا هم در تولیدات بعدی خود مسیر جدیدی را پیش‌گرفت که بیشتر به‌سمت قصه‌گویی متمایل بود. برای نمونه می‌توان از آثاری که در آنها تلاش می‌شد با استفاده از قواعد رایج سینمایی، قصه‌ای باورپذیرتر و پررنگ‌تر را در فضایی کاملاً واقعی روایت کرده و معنا را در پس‌زمینه آنها جای‌داد، یادکرد.



## نتیجه‌گیری

با رخداد جنگ تحمیلی، تحولی در سرزمین ایران اتفاق افتاد که بر پدیده‌های دو دهه اخیر در تمامی عرصه‌ها تأثیر گذاشت. یکی از این تأثیرات، شکل‌گیری تعریف جدیدی از مفهوم معنویت به‌عنوان مقوله‌ای جذاب، حیاتی و مستقل بود که به‌تدریج در تولیدات سینمای ایران راه‌یافته و مورد تأکید برخی از فیلم‌سازان قرار گرفت. مفهومی که نخست با رویکردی عرفانی و شاعرانه وارد عرصه نظریه‌پردازی شد و با تولید مجموعه‌هایی مانند مستند روایت فتح سعی داشت یک گونه سینمایی جدید را با‌عنوان سینمای اشراقی تولید و معرفی کند. در تولید این‌گونه مجموعه‌ها توجه اصلی جدای از همه مؤلفه‌های سینمایی، متمرکز بر نفس فیلم‌ساز و تزکیه روحی و معنوی او بود و از این‌رو، آثاری را دربرمی‌گرفت که فیلم‌سازان عارف‌مسلك آنها را می‌ساختند. از دیگر سو، سینمای معناگرا نیز با رویکردی دینی و بهره‌گیری از نمادهای مذهبی عام و آشنا، در پی تولید آثاری بود که معنویت را در معنایی ساده و ملموس برای مخاطب تصویر کرده و از این رهگذر، وجود خدا را به او اثبات و گوشزد کنند.

از آنجا که این هر دو گونه سینمایی، دیدگاهی مثبت و خیرخواهانه را نسبت به جهان درپیش گرفته و تذکر وجود خدا را برای مخاطب به‌عنوان هدف خویش قرار داده‌اند، در برخی از ویژگی‌های فرمی و محتوایی با یکدیگر مشابهند. اما تفاوت اصلی که از اختلاف دو دیدگاه عرفانی و دینی سرچشمه می‌گیرد، این است که سینمای اشراقی با ارائه تفسیری شاعرانه و غیرتکنیکی از سینما، در حد بحث‌های نظری باقی‌ماند و در تولید آثار سینمایی توفیق چندانی نیافت. درمقابل، سینمای معناگرا که رویکرد دینی را به‌عنوان رویکردی ملموس‌تر و عام‌تر با مؤلفه‌هایی عینی‌تر درپیش گرفت، با وجود آنکه نتوانست مطابق تعاریف و نظرات اولیه ارائه‌شود و مرز مشخصی را با سایر گونه‌های مشابه مانند سینمای دینی، اخلاقی، ماورا و استعلایی حفظ کند سرانجام در تولیدات سینمایی ادامه‌یافت، به‌تدریج رشد کرد و در دوره‌های بعدی به تولید آثاری متفاوت انجامید.

## پی‌نوشت

- ۱- منظور بخشی از آثار تولیدشده با رویکرد معناگراست که اواخر دهه ۷۰ و اوائل دهه ۸۰ ه.ش. تولیدشده و از ویژگی‌های مشترک سبکی برخوردار است.
- ۲- فیلمی از مجتبی راعی، ساخته‌شده در سال ۱۳۷۶.
- ۳- فیلمی از مجید مجیدی، ساخته‌شده در سال ۱۳۷۷.
- ۴- فیلمی از رضا میرکریمی، ساخته‌شده در سال ۱۳۸۱.
- ۵- فیلمی از محمد مهدی عسگرپور، ساخته‌شده در سال ۱۳۸۲.
- ۶- فیلمی از کمال تبریزی، ساخته‌شده در سال ۱۳۸۳.
- ۷- فیلمی از فریدون حسن‌پور، ساخته‌شده در سال ۱۳۸۴.
- ۸- از دیدگاه تفکر کنونی، معمولاً واقعیت را به‌معنای حقیقتی که برای انسان وقوع پیدا کرده و در آن انسان لحاظ‌شده به‌کارمی‌برند اما لفظ حقیقت، قدری فراتر از این معناست. بدین معنا که وجود انسان در آن لحاظ نشده‌است. واقعیت از نظر عالم دین، همین زندگی عادی مردم یا همان که تعبیر به فطرت اول برایش صادق است، نیست. واقعیت از این نظر تجلی حق است در مرایی زمان و مکان، نسبت به انسان.
- ۹- بطور دقیق‌تر در مردادماه ۱۳۸۳، نشریه سینمایی فیلم‌نگار، گفت و گویی با/سفن‌یاری انجام داد که با‌عنوان "معطوف به عالم غیب" در شماره بیست و سوم این نشریه به‌چاپ رسید. در همین گفت و گو، اسفن‌یاری از سینمای معناگرا سخن گفت و اصطلاح مزبور را در تقابل با سینمای معنوی به‌کاربرد.
- ۱۰- منظور آثاری است که در زمان مذکور پیش از شکل‌گیری سینمای معناگرا به‌شکل رسمی، بیشتر با لوکیشن‌های روستایی، استفاده از نابازیگران و درون‌مایه‌های مذهبی تولید شدند و به‌نوعی از پیشگامان این عرصه به‌شمار می‌روند.
- ۱۱- منظور آثاری است که تحت تأثیر شرایط اجتماعی-سیاسی پس از انقلاب و در دوران دفاع مقدس تولیدشده‌اند و بعضاً الگو گرفته از فیلم‌های معناگرایانه اروپای شرقی بودند. بیشتر این آثار که با حمایت دولتی تولید می‌شد یا متعلق به سینمای جنگ و دفاع مقدس بود که توسط کارگردانان رزمنده ساخته می‌شد یا برگرفته از اصول عرفان اسلامی و تفقدهای مذهبی بود که با تلاش کارگردانی چون مهرجویی و مخلص و ادعای سینمای عرفانی تولید می‌شد. این آثار که اغلب تکیه بر متافیزیکی نامعلوم



- و ناشناخته و سردرگم داشت، مبدأ و مأخذ آن روشن نبود. به‌زعم شهید آوینی بجای ساختن اندیشه به اعتقاد می‌آویخت و از همین رو، در همان سال‌ها هم آن طرف ناسازش پیدا بود.
- ۱۲- نوعی ساختار چند بخشی است که هر کدام از بخش‌ها به‌تنهایی نیز قابلیت اجرای نمایشی دارند. در ساختار اپیزودیک بن اندیشه و موضوع کلی اپیزودها باعث کنارهم قرارگرفتن آنها می‌شود.
- ۱۳- لوکیشن، مکان و محلی است که فیلم‌برداری در آن انجام می‌گیرد.
- ۱۴- فیلمی از بهمن فرمان‌آرا، ساخته‌شده در سال ۱۳۸۰.
- ۱۵- فیلمی از رضا میرکریمی، ساخته‌شده در سال ۱۳۸۳.

## منابع و مأخذ

- آوینی، سیدمرتضی (۱۳۶۸). اخلاق و سینما، سوره، دوره اول، (۱۱)، ۶۰-۵۸.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۷۰). آینه جادو، ج ۱، تهران: برگ.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۷۲). حکمت سینما، فصلنامه فارابی، دوره پنجم، (۲)، ۱۹-۶.
- \_\_\_\_\_ . تکنیک در سینما، سوره اندیشه، دوره اول، (۴۹)، ۲۹-۲۴.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۷۳). آینه جادو، ج ۲، تهران: کانون فرهنگی، علمی و هنری ایثارگران.
- آروین، شکوفه. (منتشر نشده). بررسی تطبیقی بازنمایی تصویر جنگ در فیلم و رمان دهه ۶۰. رساله دکتری پژوهش هنر، تهران. دانشگاه الزهرا.
- ابوریان، محمدعلی (۱۳۷۲). مبانی فلسفه اشراق از دیدگاه سهروردی، ترجمه محمدعلی شیخ، تهران: دانشگاه شهید بهشتی.
- اسفندیاری، عبدالله (۱۳۸۴). سینمای معناگرا چیست، نامه‌های معنوی؛ مجموعه مقالات درباره سینمای معناگرا، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- \_\_\_\_\_ . درآمدی بر سینمای معناگرا، نامه‌های معنوی؛ مجموعه مقالات درباره سینمای معناگرا، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- بلخاری، سیدحسین (۱۳۸۴). معنی و مفهوم معنا در هنر و سینمای معناگرا، نامه‌های معنوی؛ مجموعه مقالات درباره سینمای معناگرا، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- تاجدینی، علی (۱۳۷۳). همسفر خورشید؛ یادنامه سالگرد شهادت سیدمرتضی آوینی، به‌کوشش علی تاجدینی، تهران: مرکز فرهنگی نشر قبله.
- جانستون، رابرت (۱۳۸۳). معنویت در فیلم، ترجمه فتاح محمدی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- حسینی، سیدحسین (۱۳۷۸). مشت در نمای درشت (معانی و بیان در ادبیات و سینما)، چاپ سوم، تهران: سروش.
- خامنه‌ای، سیدعلی (۱۳۸۵). هنر باید متعالی باشد، تهران: مؤسسه پژوهشی - فرهنگی انقلاب اسلامی.
- ر. می، جان (۱۳۷۵). تأملاتی در باب سینما و دین، ترجمه محمد شهباز، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- زاهدی، تورج (۱۳۸۴). نگاهی به سینمای معناگرای ایران، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- سایمون، استفن (۱۳۸۳). الهامات معنوی در سینما، ترجمه شاپور عظیمی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- شایگان، داریوش (۱۳۷۱). هانری کربن؛ آفاق تفکر معنوی در اسلام ایرانی، ترجمه باقر پرهام، تهران: آگاه.
- شرایدر، پل (۱۳۷۵). سبک استعلایی در سینما، ترجمه محمد گذرآبادی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- علوی طباطبایی، ابوالحسن (۱۳۸۴). سینمای معناگرا و تبیین عالم هستی، نامه‌های معنوی؛ مجموعه مقالات درباره سینمای معناگرا، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- مددپور، محمد (۱۳۸۴). سینمای اشرافی: سینمای دینی و هنر اشرافی شهید آوینی با نظری به عکاسی اشرافی، تهران: سوره مهر.
- مهدوی‌فر، سیدحسین (۱۳۸۴). رؤیای بهشت (نگاهی به فیلم‌های معناگرای جهان از ۱۹۷۰ تاکنون)، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- میراحسان، میراحمد (۱۳۸۳). پدیدار و معنا در سینمای ایران، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.



- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۴). معناهای ما و معناهای آنها، نامه‌های معنوی؛ مجموعه مقالات درباره سینمای معناگرا، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- \_\_\_\_\_ . معناگرایی در سینمای ایران، نامه‌های معنوی؛ مجموعه مقالات درباره سینمای معناگرا، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- یثربی، چیستا (۱۳۸۴). ریخت‌شناسی تطبیقی سینمای دینی در شرق و غرب، نامه‌های معنوی؛ مجموعه مقالات درباره سینمای معناگرا، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.





پروہشگاہ علوم انسانی و مطالعات فرہنگی  
پرتال جامع علوم انسانی