فصلنامه علمی رسانه‌های دیداری و شنیداری/ دوره هجدهم/ شماره ۲ / پیاپی ۵۰/ تابستان ۱۴۰۳/ ۵۶_۲۷
Journal of Audio_Visual Media, Vol. 18, No. 2, Series 50, Summer 2024, 27_56

کاربست مفهوم هنر اشراقی و سمبل فطری شهید آوینی در رسانۀ دینی [1]

سیدمحمدصادق مرکبی[2]؛ نگین الفت[3]

تاریخ ارسال: ۱۴۰۳/۰۴/۰۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۶/۲۲

چکیده

در حوزۀ فرهنگ، رسانه و هنر، بیان مفاهیم معنوی و غیرملموس، معمول‌تر از مفاهیم مادی و ملموس است. از این رو، ابداع راهبردهای فرهنگی و هنری مؤثر در جهت انتقال پیام به مخاطب از سوی تهیه‌کننده و کارگردان، ضروری است. در رسانۀ ملی نیز برنامه‌های با محوریت دین و با هدف گفت‌وگو پیرامون جهان‌بینی اسلامی، بیشتر در معرض این موضوع هستند و لازم است مفاهیم معنوی و غیرمادی را به شیوه مناسب و تأثیرگذار به مخاطب ابلاغ کنند. بنابراین، استفاده از قالب و ساختارهایی که سازندگان برنامه‌ها را در این امر یاری کند، ضروری است. هدف این پژوهش، بررسی کاربست الگوی اشراقی و سمبل فطری شهید آوینی در رسانۀ دینی است. در این تحقیق، از روش توصیفی- تحلیلی استفاده شده است. شیوۀ گردآوری داده‌ها، کتابخانه‌ای و براساس تحلیل داده‌های تطبیقی و مشاهدۀ برنامه‌ها یا تولیدات این حوزه است. مطالعۀ موردی این پژوهش نیز واکاوی برنامۀ تلویزیونی «زندگی پس از زندگی» ویژه برنامۀ افطار شبکۀ چهار سیمای جمهوری اسلامی است که از سال ۱۳۹۹ تا ۱۴۰۳ پخش شده است. با انتخاب نمونه های تصادفی برنامه‌هایی از این مجموعه، به تحلیل فرم و محتوای آن پرداخته شده تا مشخص شود چه میزان از عناصر آنها، مبتنی بر رویکرد هنر اشراقی و سمبل فطری است. براساس نتایج، مؤلفه‌های موجود در مقولۀ هنر اشراقی شهید آوینی که بیش‌تر در سینما به کار گرفته شده‌اند، قابلیت پرداخت و استفاده در برنامه‌های دینی رسانۀ ملی را نیز دارند. بهره‌گیری از عناصر مبتنی بر سمبل فطری در وجه هنری و نمایشی برنامه‌ها، می‌توانند در ابلاغ مفاهیم معنوی به صورت درونی و نهانی در مخاطب، کارساز و مؤثر باشد.

واژه‌های کلیدی

هنر اشراقی، سمبل فطری، برنامه‌سازی دینی، رسانۀ دینی، نظریه شهید آوینی.

۱. این مقاله براساس نظر گروه دبیران و سردبیر فصلنامه، پژوهشی است.

۲. استادیار دانشکده رادیو و تلویزیون، دانشگاه صدا و سیما، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
morakabi, s.m.sadeq

۳. دانشجوی دکتری، گروه مطالعات رسانه، دانشکده تولید رادیو و تلویزیون، دانشگاه صدا و سیما، تهران، ایران.
negin.olfat@iribu.ac.ir

مقدمه

با وجود تعاریف گوناگونی که از واژهٔ هنر ارائه شده، به ندرت می‌توان به تعریف جامع و واحدی از هنر که موردقبول همگان باشد، دست یافت. شاید بتوان ماهیت هنر از دیدگاه اسلام را با کمک تفسیر آیهٔ ۲۱ حجر تبیین کرد؛ بر این اساس، هنر یعنی ظهور غیب به اندازهٔ معین. در رویکرد حکمت اشراق به هنر اسلامی نیز، هنر، بررسی و آفرینش آنچه هست، نیست بلکه بررسی چیزهایی است که می‌تواند باشد، اما نیست (ربیعی، ۱۳۹۸). براساس این دیدگاه، تجلی هنر همواره از طریق اتصال به عالم غیب صورت می‌گیرد که برای هنرمند به شکل کشف، شهود و الهام رخ می‌دهد، حتی اگر وی به آن آگاه نباشد! و از این منظر، مراتبی که یک اثر هنری طی می‌کند به ترتیب شامل تنزّل از مخزن غیب به عقل، سپس روح، نفس و در آخر، جسم هنرمند می‌شود؛ این‌گونه است که قطعه‌ای شعر، نقاشی و هر اثر هنری دیگری تولید می‌شود. به این دلیل در این دیدگاه، هنرمند دارای نقش مهمی است و وی هر چه آراسته‌تر و پاکیزه‌تر باشد، قادر به خلق هنر شفاف‌تر و بامعناتری خواهد بود؛ همان کلامی که در اندیشه شهید آوینی در حوزهٔ سینما با عنوان «هنر اشراقی» مطرح شده است. شهید آوینی اصطلاح سینمای اشراقی را برای نوعی از سینما انتخاب کرد که مبتنی بر شهود حقیقت بود؛ از نظر ایشان، تجربهٔ اشراقی آن است که انسان چنان به حقیقت نزدیک شود که حجاب نفس از میان برود و دیگر میان او و حقیقتِ عالَم حجابی نباشد. بنا بر عقیده شهید؛ «سینمای اشراقی، بازتاب و بازآفرینی واقعیت نیست، بلکه بازتابی از درون فیلم‌ساز است. هر اندازه فیلم‌ساز آلوده‌تر، مهجورتر و شریرتر باشد، اثر او از حقیقت دورتر است» (آوینی، ۱۳۷۲:۲۵).

از ابتدای شکل‌گیری رویکرد معرفتی و اسلامی به هنر تاکنون، چند اصل برقرار بوده که به اختصار عبارت است از این‌که هنرمند در ارتباط با عالَم خیال به دنبال تقلید صرف نیست، بلکه به دنبال بیان معنا و روح آن است. وی آگاه به این است که عالم معقولات در مرتبه بالاتری از عالم محسوسات که در آن زیست دارد، است و هنر او در مرتبه نازل‌تر از چیزی است که در عالم حقیقت درک کرده و در عالم شهادت آن را به منصهٔ ظهور رسانده است. دیگر اینکه در چنین رویکردی به هنر و آثار هنری، «صرف

اسلامی‌بودن موضوع یک اثر، برای هنری دانستن آن کفایت نمی‌کند و معیار اساسی‌تر، وجود تناسب میان دو مؤلفهٔ صورت و معنای یک اثر است» (ربیعی، ۱۳۹۸:۱۳). و اصل آخر، مفهوم زبان رمزی این رویکرد به هنر، با عنوان هنر اسلامی است که در آن، کلمات از دو وجه ظاهری و قراردادی موردتوجه قرار می‌گیرند که شهید آوینی به این اصل در مقالهٔ «انفطار صورت» با عنوان «سمبل فطری» پرداخته است. از این منظر، سمبل فطری، سمبلی است که فطرتاً انسان را به مدلول خویش دلالت می‌کند. علت نام‌گذاری این سمبل، آن است که ما سمبولیسم را براساس معادلهٔ دقیقی بنا می‌کنیم که بین عالم مجردات و معانی و عالم طبیعت وجود دارد. بنابراین اگر نسبت بین سمبل و معنا یا مدلول درست و حقیقی باشد، انسان فطرتاً آن را باز می‌یابد و با آن هم‌زبانی می‌کند، هر چند ناخودآگاه!

همان‌طور که گفته شد، شهید آوینی در مستندسازی شیوه‌ای را دنبال می‌کرد که خود آن را سبک اشراقی در فیلم‌سازی نامید. فیلم‌سازی به شیوهٔ اشراقی، قبل از آن‌که به توان و تکنیک تصویری فیلم‌ساز وابسته باشد، به ادراک و برداشت او از حقیقت موضوع برمی‌گردد و نسبتی که او با حقیقت برقرار می‌کند. فیلم‌سازان «روایت فتح» و در رأس آنها سیدمرتضی آوینی، برداشتی معرفتی و شهودی از دفاع مقدس داشتند. براساس همین اندیشه در این جستار، به میزان بهره‌گیری از مؤلفه‌های هنر اشراقی و سمبل فطری در فرم و محتوای برنامه‌های دینی پرداخته شده و به صورت موردی، برنامهٔ تلویزیونی «زندگی پس از زندگی» واکاوی شده است. با این هدف که ویژگی‌های هنر اشراقی و مؤلفه‌های سمبل‌های فطری در اثر مذکور شناسایی و مشخص شود که چه میزان از سمبل فطری و ویژگی‌های هنر اشراقی، استفاده شده است. به این امید که از یافته‌ها و مؤلفه‌های تبیین‌شده در این پژوهش، در فرایند برنامه‌سازی‌های آتی رسانهٔ ملی، به قصد ارتقا و تعالی محتوای دینی و معرفتی برنامه‌ها استفاده شود.

پیشینه پژوهش

دربارهٔ شهید آوینی و بررسی آرای او در زمینهٔ هنر، مقالات متعددی نگاشته شده است، با این حال یکی از منابع قابل اعتنا که ما را تا حدودی با مبانی فکری شهید و نظریات او در باب تصویر و سینما آشنا می‌کند، مجموعهٔ «آینهٔ جادو»

است که شامل مجموعه سخنرانی‌ها، مقالات و نقد و نظرهای اوست. علاوه بر این، برخی از مقالاتی هم که نزدیک به موضوع و رویکرد پژوهش حاضر است، به شرح زیر می‌باشد:

آروین و دادور (۱۳۹۳) در مقاله‌ای با عنوان «سینمای اشراقی، سینمای معناگرا از منظر آرای شهید مرتضی آوینی» یک بررسی تطبیقی بین دو گونهٔ سینمای اشراقی و سینمای معناگرا انجام داده‌اند. در این مقاله بیان شده که تولیدات سینمای معناگرا و تعاریف سینمای اشراقی، علیرغم وجود تفاوت اساسی در نوع رویکردشان نسبت به معنویت، در بعضی از موارد محتوایی مشابه هستند. در این مقاله به سمبل فطری اشاره‌ای نشده و نقطهٔ اشتراک آن با پژوهش حاضر، مقولهٔ هنر اشراقی در آثار شهید آوینی است.

صلواتیان، گودرزی و حق‌وردی طاقانکی (۱۳۹۶) در مقاله‌ای با عنوان «الگوی رهبری شهید سیدمرتضی آوینی در فعالیت‌های رسانه‌ای» الگوی رهبری آوینی را در قالب یک الگوی مفهومی طراحی و ارائه کرده‌اند که در آن «نظر و عمل دینی»، «نظر و عمل تشکیلاتی» و «ولایت‌داشتن» مقام‌های محوری این الگو است و آن را رمز موفقیت فعالیت‌های رسانه‌ای بیان کرده است.

رضا آخوندزاده (۱۳۹۸) در پایان‌نامه‌ای با عنوان «تحلیل سبک‌شناختی نوشتارهای شهید آوینی با تکیه بر روایت فتح» معتقد است خصوصیات بارز سبکی نثر شهید آوینی عبارت‌اند از: نقش‌آفرینی خیال‌انگیز با توجه به نوا و آهنگ در موسیقی کلام، شاخص‌نمودن گفتار با استفاده از صدای دستوری فعال و واژه‌های حسی و نشان‌دار و همچنین تمهیدات سبکی با آرایه‌های ادبی نظیر تشبیه، استعارهٔ تأویلی، تلمیح، تأکید بر ملاک قرار دادن مفاهیم و درون‌مایه‌های آرمان‌های دینی، انقلاب اسلامی و دفاع مقدس با تکیه بر مضامینی همچون عاشورا و ایمان به معاد.

حیه‌در (۱۳۹۸) در پایان‌نامه خود با عنوان «بررسی عناصر راوی و فضاسازی مجموعه مستند روایت فتح اثر شهید سیدمرتضی آوینی» به شناخت شیوه‌های روایت و فضاسازی و زمینهٔ آشنایی با ساختاربندی مستندهایی از این‌نوع پرداخته است. وی اذعان دارد که آوینی در روایت این اثر از تلفیق چند زاویهٔ دید استفاده کرده است. در این پایان‌نامه تنها به دو عنصر راوی و فضاسازی پرداخته شده است.

الفت (۱۳۹۸) در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «تحلیل سمبل‌های فطری فیلم‌های حاتمی‌کیا براساس نظریهٔ سمبل فطری شهید آوینی» به بررسی سمبل‌های فطری در فیلم‌های ابراهیم حاتمی‌کیا پرداخته و از نظریهٔ سمبل فطری شهید آوینی و نظریهٔ انسان کامل استاد شهید مرتضی مطهری استفاده کرده و نتیجهٔ حاصل‌شده قرابت بسیار زیاد میان ویژگی‌های انسان کامل در مکتب اسلام و آنچه در فیلم‌ها نمادپردازی شده و آنچه مخاطب دریافت کرده است را نشان می‌دهد. در این پایان‌نامه از رویکرد نظری سمبل فطری شهید آوینی استفاده شده که تا به‌حال موردتوجه قرار نگرفته و یا به‌طور عملی آزمون نشده است. وجه اشتراک این پایان‌نامه با پژوهش حاضر در بررسی سمبل‌های فطری در آثار شهید آوینی و وجه تمایز آن بررسی این مقوله در بستر رسانهٔ دینی و برنامه‌سازی دینی است.

گهربخش و همکاران (۱۴۰۱) در مقاله‌ای با عنوان «فضاسازی در مجموعهٔ روایت فتح؛ مطالعه‌ای انتقادی بر ویژگی‌های سینمای اشراقی از منظر سیدمرتضی آوینی» با تحلیل نحوهٔ استفاده از سه تمهید: تدوین، گفتار روی تصویر و مصاحبه، نشان دادند که مهم‌ترین ویژگی‌های فضاسازی در روایت فتح به چه شکلی تحقق یافته‌اند و برخی ابهامات موجود در مفهوم سینمای اشراقی را موردبررسی قرار می‌دهند.

فرشیدنیا (۱۴۰۱) در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «نقش گفتار متن در پرداختن مضامین دینی در مستندهای روایت فتح» به نقش گفتار متن در سینمای مستند در انتقال معانی و مضامین دراماتیک پرداخته و معتقد است یکی از برجستگی‌های مستند «روایت فتح» در مقایسه با سایر مستندهای جنگی، صداقت و حقیقت‌بینی گفتارمتن است. تمایز این پایان‌نامه با پژوهش حاضر در عدم بررسی مفاهیم سینمای اشراقی در مستند روایت فتح و نقطهٔ مشترک این دو در بررسی مضامین دینی و گفتارمتن در مستندهای شهید آوینی است.

با توجه به بررسی و مطالعهٔ مقالات مذکور، پژوهشی پیرامون بررسی سینمای اشراقی و سمبل فطری شهید آوینی در حوزهٔ برنامه‌ها و برنامه‌سازی‌های دینی مشاهده نگردید و بالتبع به مؤلفه‌های آن نیز مطابق با دیدگاه ایشان و تبیین

آن در رسـانهٔ دینـی پرداختـه نشـده اسـت. از ایـن منظـر، پژوهـش فعلـی در موضـوع و رویکـرد از آثـار فـوق، متمایـز اسـت.

چهارچوب نظری

«در حکمـت اسـلامی، امـر هنـری حاصل شـهود هنرمند اسـت و محاکاتـی از حقیقت به حسـاب می‌آیـد، در واقـع اثـر هنـری بیـان رمـزی حقیقـت محسـوب می‌شـود. در اندیشـهٔ زیبایی‌شناسـی سـهروردی، امـر هنـری را بایـد در دامنـهٔ رهیافت‌هـای معرفت‌شـناختی و لوازمـات آن از قبیـل ابصـار، ادراک و اشـراق بازسـازی کـرد» (عزیـزی، ۷۹:۱۳۹۹). بیـان هنـری اساسـاً بیانـی تمثیلـی و سـمبولیک اسـت و بـه همیـن دلیـل ابهـام، جـزء ذاتـی بیـان هنـری اسـت. البتـه منظـور، ابهـامِ مطلـق و محـض نیسـت، بلکـه ابهـامِ تمثیلـی و سـمبولیک بـه معنـای حقیقـی آن، موردنظـر اسـت. تخیـل، بـال هنـر اسـت. هنـر کشـف و شـهودی اسـت بـا واسـطهٔ تخیـل، امـا ایـن تخیـل نـه آن‌چنـان اسـت کـه هـر کـس را بـه هـر کجـا ببـرد. تخیـل آزاد، بی‌معنـی اسـت. مگـر آن‌کـه هنرمنـد خـود آزاد باشـد؛ آزاد از تعلقـات، تـا عالَـم خیالـش بـا عالَـم حقیقـتِ آن چـه از آن بـه سـمبل فطـری یـاد می‌شـود. همیـن رابطـه ذاتـی و بی‌واسـطه بـا اصـل حقیقـت و وجـود اسـت. بـا توجـه بـه این‌کـه انسـان ذاتـاً و فطرتـاً بـه سـمت حقایـق گرایـش دارد، لاجـرم وجـود چنیـن تماثیلـی در آثـار هنـری، بایـد جـذب و درک بیشـتری در مخاطـب داشـته باشـد (آوینـی، ۷۱:۱۳۹۵). پژوهـش حاضـر از مفهـوم هنـر اشـراقی و مفهـوم سـمبل فطـری شـهید آوینـی در راسـتای اهـداف خـود وام گرفتـه اسـت. بدیـن خاطـر لازم اسـت ایـن نظـرات، تعریـف و تدقیـق شـود تـا بتـوان براسـاس آن، رونـد تحلیلـی تحقیـق را پیـش بـرد.

مقولهٔ سمبولیسم شهید آوینی

سمبولیسم

تجلـی در اصطـلاح بـه معنـای تنـزل امـور از سـاحت معقـولات بـه محسوسـات اسـت، تجلـی حقایـق ملکوتـی و مجـرد در جهـان محسوسـات یـا بـه تعبیـر شـهید آوینـی عالـم شـهادت، متناسـب بـا ایـن عالـم صـورت می‌گیـرد و دارای بعـد و هندسـه می‌گـردد، در هنـر نیـز همیـن گونـه اسـت. بنابرایـن سمبولیسـم بـه معنـای ظهـور و تجلـی حقایـق مجـرد از طریـق نشـانه و نمادهاسـت کـه اعـم از کلمـات، اصـوات و تصاویـر اسـت. گنـون

می‌گوید: «شالودهٔ حقیقی سمبولیسم، مطابقتی است که همه بخش‌های واقعیت را به هم پیوند می‌زند و یکی را به دیگری مربوط می‌کند و سرانجام از عالم طبیعت به مثابه یک کل، به عالم فوق طبیعت امتداد می‌یابد. به موجب این مطابقت، کل طبیعت یک رمز است، یعنی محتوای حقیقی آن هنگام آشکار می‌شود که به منزلهٔ نشانه‌ای تلقی می‌شود که می‌تواند ما را به حقایق فوق‌طبیعی آگاه سازد» (آوینی، ۳:۱۳۹۵). نشانه‌های نمادین را نشانه‌های غیرآیکونیک و نشانه‌های طبیعی و نشانه‌های قراردادی و نشانه‌های وضعی نیز می‌نامند. سهولت مخاطب در درک دلالت یک نشانه به رابطه میان دال و مدلول باز می‌گردد. به عبارتی، صریح و آشکارا بودن یک نشانه، نشان از قوی‌تر بودن رابطه دلالت (دال و مدلول) دارد. در اینجا به اصطلاح می‌توان گفت که «هر چه نشانه‌ها برانگیزاننده‌تر باشند رابطه دلالتی قوی‌تر است. همچنین هر چه نشانه کمتر برانگیزاننده باشد، نیاز بیشتری به یادگیری یک میثاق مورد توافق وجود دارد» (کوثری، ۳۸:۱۳۸۷).

فطرت

فطرت در لغت به معنی آفرینش است. قرآن در موارد متعدد بحث فطرت را پیش کشیده است و دین حنیف و فطرت الهی انسان را در ارتباط با یکدیگر مطرح کرده است. علامه طباطبایی در موضعی از کتاب المیزان؛ فطرت در اصطلاح قرآن را به «انسان طبیعی» معنا می‌کند (غفوری‌نژاد، ۵۳:۱۳۹۴) و انسان فطری و طبیعی را از انسان وحشی جدا می‌کند. به اعتقاد علامه؛ انسان وحشی به واسطهٔ عدم حضور در جوامع بشری از تعقل گروهی بهره‌مند نبوده و به مثابه یک حیوان وحشی از زندگی ساده‌ای برخوردار است. اما انسان فطری و طبیعی، انسانی است که صفات بالقوه را به فعلیت می‌رساند و عمل و کردارش را با جهان تکوین، تطبیق می‌دهد و به مسیر حقیقی هدایت می‌شود.

سمبولیسم فطری

شهید آوینی در مقاله‌ای از مجموعه‌مقالات کتاب انفطار صورت با محوریت گرافیک و نقاشی به مبحث سمبلیسم و گونه‌های آن می‌پردازد و نخستین بار واژه «سمبلیسم فطری» را به معنای مظاهری که به صورت فطری بر مدلول خود دلالت

می‌کنند را بر می‌گزینند. از منظر شهید آوینی سمبل در معنای غربی خود، یعنی دلالتی قراردادی بر مدلول، نمی‌تواند بیانگر تام و تمام ظهور و بروز مدلول باشد؛ چرا که دلالت مظاهر و آیات بر مدلول‌های خود فطری و ذاتی است. جاذبه‌های فطری روح، عمیق و پایدارند و اگرچه ممکن است در ظاهر از گرایش‌های غریزی و جاذبه‌های کاذب ضعیف‌تر جلوه کند؛ اما در نهایت، ساحت اصیل وجود انسان فطرت الهی اوست. جهت به کاربردن تعبیر سمبل فطری نیز همین است تا روشن شود که آنچه زبان سمبل‌ها را همگانی می‌کند، فطرت الهی انسان است (آوینی، ۱۳۷۷: ۷۲). بیان سمبولیک دارای مراتبی است، به میزانی که سمبل یا تمثیل به زبان جهانی و حقیقی، نزدیک‌تر و دارای قرابت باشد واجد عمق بیشتری است و هر چه به سمت تصادفی و قراردادی بودن میل کند و حالت شخصی پیدا کند از عمق و زیبایی کمتری برخوردار خواهد بود. مقصود از عمق، پیش رفتن به سمت عالم معقولات و متعالی است چرا که موجودات، مظاهر و تمثل یافته ساحت عوالم بالاتر هستند و این آیات و مظاهر، فطرتاً به حقایق اشاره دارد. نفس انسان در هر مرتبه‌ای که هست، آینه‌ای صورت‌های همان مرتبه و مراتب پایین‌تر را در خود می‌پذیرد و خیال نیز عالمی از عوالم نفس است. هنرمند راز دار خزائن غیب است و زبان او، تمثیل. پس باید رمز و راز ظهور حقایق متعالی و کیفیت ظهور امر قدسی در جهان را بشناسد. روح هنرمند باید منزل نزول ملائکه‌ای شود که واسطه الهام رمزهای غیبی به قلوب و ذوق‌ها هستند، قلب هنرمند باید جلوگاه حسن و بهاء حضرت حق باشد (اسفندیاری و همکاران، ۱۳۹۶: ۵۲).

مقولهٔ سینمای اشراقی شهید آوینی

اصطلاح سینمای اشراقی را برای بار نخست شهید سیدمرتضی آوینی مطرح کرد. «اشراق در لغت به معنای روشن کردن، نور دادن و طلوع کردن است. با اشراق هرچیزی نورانی می‌شود. نورانی کننده مثل خورشید.» هر قدر نفس فیلم‌ساز در این میان فنا شده باشد، روح انسان به مقام آئینه‌ای می‌رسد که کل واقعیت را در خودش بازتاب می‌دهد (آروین و دادور، ۱۳۹۳: ۱۰۹). سینمای اشراقی که در مبانی خود از مفاهیم غنی اندیشمندانی چون سهروردی، ملاصدرا و... بهره می‌گیرد به واسطه اقتراب با مباحثی چون حقیقت عالم، بعد عرفانی دین، آئینگی هنرمند و از میان رفتن نفس از دهه‌های گذشته تاکنون مورداقبال اندیشمندان و نظریه‌پردازان

به ویژه حوزه دین و رسانه قرار گرفته و جایگاه خود را مانند یک نظریه متمایز تثبیت کرده است.

این تعریف از سینما با وقوع انقلاب اسلامی و به ویژه جنگ تحمیلی و دفاع مقدس که سویه‌های دینی داشت، وارد عرصه سینمای ایران شد و به تدریج رشد کرد. هدف سینمای اشراقی، نمایش واقعیت آنچنان که هست بدون تصرف و دستکاری عامدانه است و به نوعی در مقابل سینمای متعارف قرار می‌گیرد که سعی می‌کند با جلوه‌های ویژه و با تمهیدات مختلف تفکر مردم را به تسخیر خود درآورد. برای همین شهید می‌گفت: «سعی می‌کنم آنچنان که حقایق هستند بدون تصرف به آنها برسم و این دعای حضرت ختمی مرتبت است که می‌فرماید: خداوندا! اشیاء را آن چنان که هستند، به من بنما» (مددپور، ۱۳۸۸: ۲).

در این نوع از سینما، هنرمند و فیلم‌ساز محور اصلی اثر را تشکیل می‌دهد و منشأ اثر، روح هنرمند و فنا شدن وی در عالم حقیقت است. سینمای اشراقی موردنظر شهید آوینی قائل به رعایت و در نظر گرفتن مواردی است که به برخی از آنها در ذیل اشاره می‌شود:

- مطابقت با واقعیت و دوری از نفسانیات سینماگر و بازیگران؛
- تأکید بر گفتار و کلام، از این روی که کم‌ترین فاصله را با معانی دارد؛
- تأکید بر فطرت الهی انسان؛
- تأکید بر ساحت ایمانی و عرفانی واقعیت‌ها؛
- تأکید بر سادگی و دوری از پیچیدگی؛
- تأکید بر شجاعت ایمانی به معنی غلبه بر هوای نفس؛
- پرهیز از نمایش مطلق تکنیک و تکنولوژی؛
- پرهیز از جذابیت‌های کاذب؛
- پرهیز از قدرت‌طلبی؛
- پرهیز از موسیقی غالب از این روی که موجب ایجاد فضایی مصنوعی می‌شود و از آشکار شدن واقعیت جلوگیری می‌کند؛

- پرهیز فیلم‌ساز از تخصص‌های غیرایمانی مدارس فیلم‌سازی، از این روی که این آموزش‌ها سینماگر را از حقیقت و واقعیت دور می‌سازد؛
- تزکیه نفس فیلم‌ساز و عوامل آن به گونه‌ای که به وحدت شهودی با حقیقت دست یابند. نمایش زیبایی‌ها و حذف شرارت‌هایی که جنبه نفسانی دارند؛
- اتحاد فیلم‌ساز با ابزار فیلم‌سازی مانند هماهنگی دوربین با چشم انسانی که در مقابل هر واقعیتی عکس‌العملی واقعی نشان می‌دهد؛
- حالت آیینگی پیدا کردن در برابر خداوند و حقیقت و واقعیت و حتی فناء در خداوند و وحدت با حقیقت و واقعیت اصیل و حقیقی (آوینی، ۱۳۷۲: ۸۵).

هنر اشراقی

هنر اشراقی، هنرمند را برابر با حکیمی در نظر می‌گیرد که پا به عرصهٔ شهود و اشراق می‌گذارد. وی هنر متعالی و قدسی را به واسطه دریافتش از زیبایی‌های عالم نورانی و بیان آن به زبان رمز و آثار رمزی ترسیم می‌نماید. به عبارتی هنر متعالی، محاکاتی از حقایق کامل در عین زیبایی است که با پایمردی خیال، با انعکاس صور خیالی‌ای که در عامل روح به اراده خلق کرده است، در عرصهٔ هستی به منصهٔ ظهور می‌رسد. یعنی تخیل هنرمند را به عامل ملکوت سوق داده و هنر را به اوج و تعالی خود رسانده است (سهروردی، ۱۳۸۰: ۲۷۰). آن‌چنان که دینانی (۱۳۸۸) نیز مبنای هنر را علمی قدسی که مبنای آن در عالم روح است، می‌داند. اینجاست که پیوند حکمت اشراقی، الهی و هنر مشخص می‌شود. و معرفت، درک حضوری و شهودی و حکمت ذوقی بن‌مایهٔ اصلی هنر است که به واسطهٔ صورت‌های خیالی محقق شده است. لذا ادراک هنری ادراک حکیمانه‌ای تلقی می‌شود که از روزنهٔ زیبایی به حقایق زیبایی هستی می‌نگرد و در قالب‌های مختلف هنری ظهور می‌یابد (شفیعی و فاضلی، ۱۳۹۲: ۱۱۵). بنابراین هنرمند مسلمان از یک سو با تحقق مبانی حِکمی در وجودش و از دیگر سو رابطه ای که با عالم معقولات و حقیقت برقرار می‌کند و مراتب تنزل یافته و تمثل یافته عوالم ملکوت را در اثرش بازنمایی می‌کند، به مثابه پلی میان پیام‌های معنوی و مخاطب عمل می‌کند که پیام را به مخاطبان منتقل و آنان را به منبع نور هدایت می‌کند.

رسانهٔ دینی

ادیـان همـواره در اعصـار گوناگـون بـه عنـوان برنامـه‌ای جامـع و کامـل بـه قصـد نشـان‌دادن راه و مسـلک زندگـی انسـان‌ها بـه میـان آمده‌انـد و دیـن اسـلام بـه عنـوان کامـل تریـن و جامع‌تریـن آن شـناخته می‌گـردد. بخشـی از ایـن برنامـه کامـل، تحـت پوشـش مناسـک دینـی بـه معنـی فعالیتـی کـه بـه موجـب آن افـراد زندگـی روزمره خـود را تعالـی می‌بخشـند بـه اجـرا در می‌آیـد. از طـرف دیگـر نیـاز بـه سـرگرمی بـه عنـوان یکـی از خواسـته‌های اصیـل انسـانی و حصـول برخـی غایـات مطلـوب همچـون آرامش‌جویـی و کسـب شـادابی از اهمیـت بالایـی برخـوردار اسـت (شـرف‌الدین، ۱۳۹۰: ۸۷). در ایـن میان رسـانه بـا توجـه بـه ماهیـت خـود از مأمـوران اصلـی تأمیـن نیـاز سـرگرمی عمـوم افـراد بـه شـمار مـی‌رود. بـه ایـن ترتیـب دیـن و رسـانه بـه مثابـه دو وزنـه مهـم در اثرگـذاری بـر روح و جـان انسـان‌ها پنداشـته می‌شـود و در بررسـی نسـبت آن‌هـا بایـد بـه ایـن نکتـه توجـه داشـت دینـی کـه در رسـانه بـه مخاطـب معرفـی می‌شـود، از ویژگی‌هـای رسـانه تأثیـر پذیرفتـه اسـت بنابرایـن بازنمایـی و ارائـه مذهـب کـه از طریـق رسـانه منتقـل می‌شـود دیـن رسـانه ای نامیـده می‌شـود و اگـر چـه رسـانه در ماهیـت خـود ضرورتـاً دینـی نیسـت ولـی گاه افـراد و سـازمان‌هایی از رسـانه بـرای پیشـبرد اعتقـادات دینـی اسـتفاده می‌کننـد (ماهـر و کشـاورز، ۱۳۹۶:۴۴). بـه همیـن منظـور رسـانه ملـی بـه عنـوان یـک رسـانه دینـی و یـک سـازمان فرهنگـی اجتماعـی مکلـف و مامـور بـه تمهیـد برنامه‌هـای سـرگرم کننـده و پوشـش دهـی اوقـات فراغـت تـوده‌ای، الزامـاً بایـد از الگـوی هنجـاری مقبـول و مـورد تأییـد اسـلام و نظـام اسـلامی تبعیـت کنـد (شـرف‌الدین، ۱۳۹۰: ۷۹). از ایـن رو، حساسـیت نسـبت بـه عملکردهـای نـو و جدیـد رسـانه‌ها در حـوزه دیـن، بـالا و هیجـان برانگیـز اسـت و از سـوی دیگـر ترویـج قالب‌هـای نـوآور و مبتکرانـه در چهارچـوب برنامه‌سـازی، در جهـت هم‌گرایـیِ شایسـتهٔ رسـانه و دیـن از عوامـل مهـم در جهـت موفقیـت رسـانهٔ ملـی خواهـد بـود.

سینمای اشراقی و روایت فتح

جان‌مایـهٔ تمامـی یادداشـت‌ها و سـخنان سـیدمرتضی آوینـی را می‌تـوان در مجموعـهٔ فیلم‌هایـی بـا عنـوان «روایـت فتـح» دانسـت. آوینـی شـیوهٔ کار خـود در روایـت فتـح را «سـینمای اشـراقی» می‌نامیـد. روایـت فتـح بـه عنـوان شناخته‌شـده‌ترین اثـر وی

توسط گروه تلویزیونی جهاد ساخته و پخش آن از اولین روزهای آغاز دفاع مقدس شروع شد و تا شهادت وی به شکلی مستمر از شبکه یک سیمای جمهوری اسلامی پخش شد. این مجموعه شامل پنج فصل است و هر بخش معمولا در مورد یک عملیات و یا یک اتفاق سیاسی فرهنگی است.

ابزارهای فضاسازی در روایت فتح

فضاسازی، یکی از مهم‌ترین عناصری است که در نمایش معنا و ایدئولوژی حاکم بر یک مستند جنگی مؤثر عمل می‌کند. هر یک از موارد میزانسن، عناصر درون صحنه، نحوه ترکیب بندی، جا به جایی دوربین و قرار گرفتن این اجزا در کنار یکدیگر به مثابه کلیتی عمل می‌کنند که فضای یک اثر را شکل می‌دهند. در واقع منظور از فضاسازی مجموعه‌ای از تمهیدات سبکی یا فرمی است که از طریق آنها لحن و درون‌مایه‌ای متناسب با مقصود فیلم‌سازی بر اثر اِعمال می‌شود (گهربخش و همکاران، ۱۴۰۱:۱۱۰). کلیدی‌ترین ابزارهایی که در مجموعه روایت فتح به قصد فضاسازی متناسب با معنای مستند به کار گرفته شده به شرح زیر است:

۱. تدوین

آوینی در مقاله «مونتاژ به مثابه معماری» دیدگاه خود درمورد مونتاژ و تدوین به تفصیل توضیح می‌دهد و معتقد است کار فیلم‌سازی از لحاظ خلق واقعیتی رؤیایی شبیه و قابل مقایسه با معماری است؛ وی بر این باور است که هیچ چیز نمی‌تواند جایگزین مونتاژ شود (آوینی، ۱۳۹۹:۳۶). میان قواعد مونتاژ و فطرت ثابت بشر نسبت معنادار و هماهنگی برقرار است که منجر به زیبا جلوه‌کردن مونتاژ در نظر انسان می‌گردد. به نظر می‌رسد این نسبت و شباهت نشأت گرفته از ساحت خلق‌آفرینی هر دو وجه براساس یک نقشهٔ طراحی شده است. همان‌طور که بشر دارای فطرت نهادینه‌ای در وجودش است و بر آن اساس، صفاتش بالفعل می‌شود، به همین شکل مونتاژ نیز در خلق معنا بر مبنای حقیقت، چنین نقشی ایفا می‌کند و این قرابت با فطرت به ویژه در برنامه‌سازی و فیلم‌سازی واقع‌گرا و اشراقی، ارتباط مؤثری را با مخاطب برقرار می‌کند. «مونتاژ، اجزا یا تکه‌های منقطع واقعیت سینمایی را براساس آن «طرح غایی» جمع می‌آورد و به فیلم صورت می‌بخشد؛ صورتی که مونتور

به فیلم می‌بخشد باید «از قبل» تعبیه شده باشد تا او بتواند آن را «شکوفا» کند و اگر نه، مونتور قدرت خلق‌الساعه ندارد» (آوینی، ۳۹:۱۳۶۸).

آوینی قالب‌های تدوینی یا مونتاژی خود را در مجموعه روایت فتح به دو گروه تقسیم کرده و معتقد است که منطق تدوینی حاکم بر این مستندها از این دو دسته خارج نیست.

الف) روایتی و روایی: در قالب روایتی ترتیب رویدادها حفظ می‌شود و دوربین به روایت و ثبت مشاهدات و رخدادهای موجود می‌پردازد.

ب) موضوعی: در این قالب، تدوین فیلم براساس موضوعی مشخص انجام می‌گیرد. در واقع، موضوع عنصری است که سکانس‌های مختلف را در برمی‌گیرد و عامل اتصال آنها به یکدیگر است.

۲. گفتار روی تصویر

صدا و گفتار روی تصویر یکی از مهم‌ترین عناصر موفقیت روایت فتح است. این مجموعه حقیقتاً با صدای راوی خود در بین مردم به شهرت و محبوبیت دست یافت. گفتار آوینی علاوه بر آن که رویدادی را تفسیر و توصیف می‌کند، تماشاگر را به درک هر چه بهتر حقیقت و باطن جبهه‌های جنگ تحمیلی سوق می‌دهد. گفتار فیلم‌ها در روایت فتح صحنه‌های موجود در فیلم را توصیف می‌کند و ارتباط موضوعی صحنه‌ها را با یکدیگر توضیح می‌دهد و از طرف دیگر گفتار سعی می‌کند با ذکر ماهیت تاریخی اتفاقات و ارزش آن در جهت اقامه عدل و قسط در سراسر جهان، عمق تاریخی صحنه‌ها را ارائه کند و با ذکر معانی اعتقادی اعمال و اتفاقات با پرهیز از شعارهای توخالی و بدون ریشه همواره ارزش اعتقادی ماجرا را به مخاطب خویش گوشزد کند.

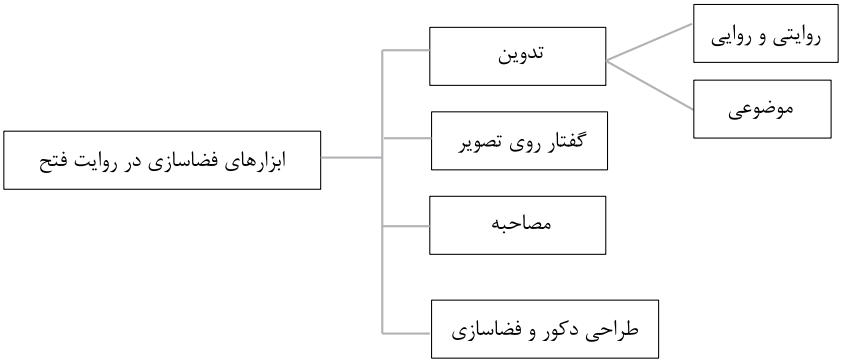
۳. مصاحبه

از دیگر ابزارهای فضاسازی به کار رفته در مجموعه روایت فتح، مصاحبه است. «مصاحبه بیش از همه عوامل ممکن است این مجموعه را در خطر تصنع قرار دهد» (آوینی، ۱۳۹۹: ۲۳۹). به این خاطر که می‌تواند بازنمایی تقدسات و نمایش حقیقی فضای جبهه را به تقدس‌زدایی و فضای تصنعی مبدل کند که در روایت

فتح تا حد زیادی چنین امری حادث نشد. آوینی معتقد بود مصاحبه یکی از بهترین راه‌هایی است که تماشاگر می‌توانست به باطن رزمندگان و حقیقت آنچه در جبهه‌ها می‌گذرد، واقف شود. براساس گفته وی، «مصاحبه اگر خوب انجام شود و از تصنع دور باشد، قالب خوبی است برای ارائه شخصیت و اظهار باطن انسان‌ها و وسعت بخشیدن به عرصه بیان فیلم ماورای ظاهری که تصویر فیلم به نمایش می‌گذارد» (گهربخش و همکاران، ۱۴۰۱: ۱۱۶).

۴. طراحی دکور و فضاسازی

طراحی صحنه و دکور یکی از عناصر کلیدی و مهم در هر برنامه تلویزیونی محسوب می‌شود. دکور برنامه نشان‌دهندهٔ نوع و محتوای آن برنامه است که با صحنه‌پردازی حرفه‌ای به جلوه‌های بصری کمک بسزایی می‌کند و باید بتواند در انتقال مفاهیم، به‌جا و موفق عمل کند. در شکل عمومی، هدف از یک طراحی زیبا و خاص، ایجاد فضایی چشم‌نواز و تأثیرگذار است که باعث ارتباط بهتر با مخاطب می‌شود. طراحی دکور و صحنه به نوعی به شرایط فیزیکی و مادی یک برنامه باز می‌گردد، حال آن‌که فضاسازی را می‌توان خلق اتمسفر و فضای معنوی حاکم بر برنامه دانست. به عبارتی دکور و صحنه، عنصر و ماهیتی شکلی و صوری در برنامه دارد و فضاسازی در نقش محتوایی اثر ظاهر می‌گردد. این دو وجه، مکمل هم عمل می‌کنند. طراحی دکور در خلق فضا نقش ویژه‌ای دارد، از سوی دیگر با علم به محتوای اثر و اختصاص زمان مناسب به طراحی صحنه آن می‌توان دکوری هم‌سو با مفاهیم و فضای برنامه داشت. بدین ترتیب در صورت به کارگیری موارد مذکور در دکور و فضاسازی به نحو احسن می‌توان اثر شایسته‌ای در ساحت فرم و محتوا در گونه‌های مختلف از جمله فیلم داستانی، مستند و برنامهٔ تلویزیونی خلق کرد. از آن‌جا که تجربیات شهید آوینی بیشتر متمرکز در حوزهٔ مستند بوده به‌سادگی نمی‌توان بخش متمایزی را مختص به دکور و فضاسازی یافت، اما از منظومهٔ اندیشهٔ شهید و آثار وی برمی‌آید که هر چه فضاسازی یک اثر به حقیقت نزدیک‌تر و مبتنی بر فطرت باشد و سعی در تصنع بیش از حد در خلق رویداد و صحنه نداشته باشد، اثر بهتری در جهت اهدافِ از پیش‌گفته است. از این‌رو، در مقالهٔ حاضر، طراحی دکور و فضاسازی با هدف واکاوی و دست‌یابی میزان استفاده از سمبل‌های فطری در برنامه صورت گرفته است.



شکل ۱- ابزارهای فضاسازی در مجموعهٔ روایت فتح

روش پژوهش

روش تحقیق در این پژوهش از نوع توصیفی- تحلیلی است و شیوه گردآوری داده‌ها کتابخانه‌ای از طریق تحلیل داده‌های تطبیقی و مشاهدهٔ برنامه‌ها و تولیدات تلویزیونی این حوزه است. در گام نخست، مفاهیم «هنر اشراقی» و «سمبل فطری» شهید آوینی تبیین و شرح داده شده است. در مرحله بعد آن دسته از عناصر و مؤلفه‌های فرمی، سبکی و محتوایی که براساس رویکرد شهید در فضاسازی یک برنامهٔ دینی و تبدیل آن به مجموعه‌ای منحصربه‌فرد در میان همتایانش نقش به‌سزایی دارد؛ مشخص می‌شوند. بدین ترتیب در حوزهٔ تولیدات تصویری و سینمای اشراقی؛ مؤلفه‌های حاضر در فرم و محتوا و در مقولهٔ سمبل فطری؛ وجه نمایشی و فضاسازی برنامه مورد بررسی قرار گرفته است و قدم نهایی اختصاص به تحلیل و تطبیق این مؤلفه‌ها در مطالعهٔ موردی پژوهش که برنامهٔ تلویزیونی زندگی پس از زندگی است، دارد. برنامهٔ مذکور ویژهٔ برنامهٔ افطار شبکهٔ چهار سیمای جمهوری اسلامی است که از سال ۱۳۹۹ تا ۱۴۰۲ پخش شده است. در پژوهش حاضر، یک برنامه از هر فصل به شکل نمونهٔ تصادفی انتخاب شده است و براساس یافته‌ها به تحلیل موارد فوق پرداخته شده و در نهایت مشخص می‌گردد برنامه مذکور چه میزان از عناصر و مؤلفه‌های مبتنی بر رویکرد هنر اشراقی و سمبل فطری را داراست.

یافته‌های پژوهش

«زندگی پس از زندگی» مکاشفهٔ بزرگ فرادنیایی انسان گرفتار در عالم ماده است. درواقع عالم غیب، عالم حقیقت است و این عالم، دارالمجاز است در برابر عالم غیب. براساس منابع دینی که به دست ما رسیده است، این تجارب می‌تواند قابل اعتنا و مورد تأیید باشد. آن‌چنان که آیات و روایاتی نیز در این خصوص وجود دارد و حوزهٔ مطالعات عرفانی و فلسفی، متکفل بیان بخشی از این رموز عالم غیب است. «زندگی پس از زندگی» داستان تجربهٔ افرادی است که در شرایط مرگ کلینیکی یا خروج موقت روح از جسم قرار گرفته‌اند و روایت‌های جالبی از آن‌سوی حیات نقل کرده‌اند. نظر به تبعات گستردهٔ برنامهٔ «زندگی پس از زندگی»، دیگر نمی‌توان آن را یک رویداد ساده دانست، بلکه رخدادی است که می‌توان امید داشت پس از برطرف کردن خلأهای معرفتی آن از طریق مطالعات دین‌پژوهی و اقتباس دقیق و صحیح از آن، می‌توان تحولی در عرصه افزایش غیب‌باوری و مرگ‌آگاهی ایجاد کرد. با توجه به این مقدمه، برنامهٔ زندگی پس از زندگی به عنوان مطالعهٔ موردی مقالهٔ حاضر انتخاب شده است.

مطالعه موردی: برنامهٔ زندگی پس از زندگی

ویژه برنامه افطار ماه مبارک رمضان شبکه چهار صدا و سیمای جمهوری اسلامی است که از سال ۱۳۹۹ تا ۱۴۰۳ در حال پخش است و در تحقیق حاضر به صورت نمونه تصادفی یک برنامه از هر فصل انتخاب و به تحلیل و بررسی آن براساس ابزارهای فضاسازی پرداخته شده است.

فصل اول مستند؛ سال ۱۳۹۹

[تدوین: در بخش روایی مستند، به روایت ماجرا پرداخته می‌شود، زبان نثر مجری کارشناس برنامه در قالب ادبی است و هر قسمت مستند با شعری مرتبط با موضوع پایان می‌یابد، در پس زمینه مصاحبه و میان‌برنامه‌ها، موسیقی به حالت زیر صدا و هم راستا با محتوای برنامه پخش می‌شود. در تدوین مستند دو بخش روایی و موضوعی ترکیب شده است به این صورت که سهم زیادی از برنامه شامل تصاویر ضبط شده در استودیو می‌شود و بخش دیگری از تصاویر در مکان‌های دیگر ضبط شده‌اند. در دقایقی از برنامه برش به صحبت‌های کارشناس

مدعـو صـورت می‌گیـرد و هم‌سـو بـا صحبت‌هـای مصاحبه‌شـونده و شـبهاتی کـه ممکـن اسـت از سـخنان او اسـتخراج شـود بـه رفـع آن می‌پـردازد، از دیگـر بخش‌هـای برنامـه تصویرسـازی براسـاس صحبت‌هـای مصاحبـه شـونده اسـت.

[گفتـار روی تصویـر: در ایـن بخـش، در ابتـدای برنامـه، گفتـار مجـری بـر روی تصاویـر مرتبـط بـا موضـوع نقـش می‌بنـدد و بـه توضیـح برنامـه بـرای آشـنایی مخاطبـان بـا بحـث می‌پـردازد.

[مصاحبـه: مصاحبـه برنامـه دو بـار صـورت گرفتـه اسـت، یـک بـار در اسـتودیوی برنامـه و دیگـری قبـل از ضبـط برنامـه و در مکانـی دیگـر. سـؤالات مجـری/ کارشـناس برنامـه، جزئـی و دقیـق اسـت و نشـان از تسـلط کامـل وی بـه موضـوع و حادثـه دارد.

[دکـور و فضاسـازی: صحنـه برنامـه آمیختـه بـه فضایـی سـاده همـراه بـا پـس زمینـه تاریـک اسـت. صندلی‌هـا و میـز برنامـه سـفید اسـت.

فصل دوم مستند؛ سال ۱۴۰۰

[تدویـن: در بخـش روایـی، مصاحبه‌شـونده بـه شـرح روایـت حادثـه، رخدادهـا و تجربیاتـش می‌پـردازد. بـه دلیـل اهمیـت موضـوع و تجربـه طولانـی میهمـان، مجـری در گفت‌وگـو نقـش ناظـر روایـت را ایفـا می‌کنـد و کمتـر سـخنی بـه میـان مـی‌آورد. در تدویـن بخـش موضوعـی، تمرکـز برنامـه بـر گفت‌وگـوی مجـری و مصاحبه‌شـونده اسـت و تدویـن براسـاس نماهـای ایـن دو در گفت‌وگـو صـورت گرفتـه اسـت و برشـی بـه بخش‌هـای دیگـر از جملـه کارشناسـان مشـاهده نمی‌شـود و تنهـا در یـک مـورد میـان برنامـه‌ای مرتبـط بـا احـوال موضـوع پخـش گشـته اسـت. موسـیقی زمینـه در تمـام لحظـات برنامـه جریـان دارد و در زمـان غـم و انـدوه روایتگـر متناسـب بـا فضـا، موسـیقی حزن‌نـاک (اندوه‌بـار) و بـه جهـت تأثیـر بیشـتر بـر مخاطـب پخـش می‌شـود.

[گفتـار روی تصویـر: در ابتـدا و انتهـای برنامـه، گفتـار مجـری بـر نماهـا حاکـم اسـت در آغـاز برنامـه، شـاهد گفتـار بـه مثابـه مقدمـه‌ای بـرای ورود بـه روایـت مسـتند هسـتیم و در بخـش پایانـی، تنهـا مصاحبه‌شـونده در قـاب تصویـر حضـور دارد و مجـری غایـب اسـت و صـدای وی از خـارج قـاب شـنیده می‌شـود کـه بـه جهـت تمرکـز بیشـتر مخاطـب بـر روایتگـر و پاسـخ‌های وی اسـت.

[مصاحبه: مصاحبه برنامه در دو مرتبه انجام شده است، یک بار در استودیوی برنامه و دیگری قبل از ضبط برنامه و در مکانی دیگر. در این فصل، تأکید بیشتر بر گفت‌وگوی حاضر در استودیو است و کمتر صحنه‌ای خارج از استودیو پخش می‌گردد.

[دکور و فضاسازی: ابزار مورد استفاده در دکور برنامه، قرابت و هم‌خوانی با موضوع برنامه و تجربه عوالم دیگر توسط روایتگر دارد. فضای طرفین گفت‌وگو همانند کهکشان می‌ماند و به این ترتیب فضای تیره روشنی بر فضا حاکم است. مبل‌های برنامه از دیگر ابزار فضاسازی به شکل نیم‌دایره و متناسب با فضا هستند.

فصل سوم مستند؛ سال ۱۴۰۱

[تدوین: در بخش روایی مستند، مصاحبه‌شونده ماجرا را روایت می‌کند، در این بخش مصاحبه با شاهدان حادثه و خویشاوندان نیز دیده می‌شود که به تصدیق روایت و باورپذیری آن توسط مخاطب کمک می‌کند. در پس زمینه برنامه، موسیقی به حالت زیرصدا پخش می‌شود و در نقاط اوج برنامه و تعریف وقایع توسط روایتگر شاهد حضور پررنگ موسیقی متناسب با فضا هستیم و موسیقی آیینی و حماسی پخش می‌گردد. از نکات قابل توجه به کار بردن تکنیک تدوین موازی هنگام صحبت‌های روایتگر است به این صورت که در دقایقی، صحبت‌های مصاحبه شونده در استودیو برش به همان صحبت در مکان دیگر که از قبل ضبط شده است می‌خورد و تنوع فضایی برای مخاطب به عمل می‌آورد. همچنین در دقایقی هنگامی که مصاحبه‌شونده صحبت مشابهی با میهمان‌های پیشین برنامه می‌کند، به برنامه قبلی کات می‌شود و یکسانی و شباهت سخنان تجربه‌گران، منجر به باور مخاطبان در صداقت آنان می‌شود. در دقایق دیگری از برنامه نیز برش به صحبت‌های کارشناس مدعو صورت می‌گیرد و حول محور موضوع مصاحبه صحبت می‌کند.

[گفتار روی تصویر: در آغاز برنامه، مجری بر روی تصاویر مرتبط با موضوع برای توضیح برنامه به جهت ورود مخاطبان به فضای مستند سخن می‌گوید و در بخش‌های دیگر از برنامه چنین گفتاری بر تصویر وجود ندارد.

[مصاحبه: مصاحبه برنامه دو بار صورت گرفته است، یک بار در استودیو و یک بار قبل از برنامه؛ همچنین از خویشاوندان و شاهدان حادثه نیز مصاحبه گرفته شده است که در بخش‌هایی از برنامه به فراخور نیاز پخش می‌گردد.

[دکور و فضاسازی: فضای حاکم بر برنامه مبتنی بر جلوه‌های ویژه بصری است که از این طریق فضای روحانی و عوالم معقولات را برای مخاطبان به همراه دارد. ابزارهای فضاسازی و وزن تصویر به سمت رنگ آبی میل می‌کند. دایره‌ای سفید با درون خالی در بالای فضای گفت‌وگو نصب شده است. مبل‌ها به شکل نیم‌دایره‌ای به رنگ مشکی هستند.

فصل چهارم مستند؛ سال ۱۴۰۲

[تدوین: شروع برنامه با نمایی از کهکشان‌ها، مسیرهای نورانی و رسیدن به کره زمین و در نهایت نقطه آغاز مصاحبه همراه با موسیقی و آوا است. در طول برنامه تصویر استودیو و مکان دیگر مصاحبه مستمرا جابه‌جا می‌شود.

[گفتار روی تصویر:

- صدای مجری و تعریف موضوع اصلی برنامه؛
- گویش مجری ادبی و نثرگونه؛
- معرفی مهمان برنامه با صدای خود مهمان؛
- مجری برنامه را با خواندن شعری شروع می‌کند؛
- موسیقی در تمام طول برنامه جریان دارد و دارای افت‌وخیز است.

[مصاحبه: شروع صحبت در استودیو اتفاق می‌افتد و مجری بلافاصله سراغ اصل داستان و اتفاق می‌رود. مصاحبه چند بار انجام شده، یکی در استودیوی برنامه، دیگری در منزل مهمان برنامه و یک بار هم در فضای باز. همچنین با اطرافیان تجربه‌گر که در جریان اتفاقات رخ داده بودند نیز مصاحبه انجام شده است.

[دکور و فضاسازی: ورود مجری از دری که بالای پله‌ها قرار دارد و دودانددود است، دورتادور صحنه نمایی متحرک از کهکشان‌ها نمایش داده می‌شود. درب ورودی صحنه، لایه‌لایه است و نوری آن را احاطه کرده، پیش روی مجری، یک گوی

نورانـی بـر روی زمیـن اسـت کـه ظاهـراً نـور انـدک صحنـه از آن سـاطع می‌شـود، همچنیـن صحنـه بـه صـورت مـدور و پله‌پلـه سـاخته شـده و سـتون‌هایی آبـی و نورانـی آن را در برگرفتـه اسـت.

جدول۱- یافته‌های گردآوری‌شده به تفکیک فصول برنامه تحلیل یافته‌ها

سال شاخص	۱۳۹۹ (فصل اول)	۱۴۰۰ (فصل دوم)	۱۴۰۱ (فصل سوم)	۱۴۰۲ (فصل چهارم)
تدوین	روایت ماجرا؛ موسیقی به حالت زیرصدا؛ صحبت‌های مصاحبه‌شونده	روایت حادثه، رخدادها و تجربیاتش؛ موسیقی زمینه در تمام لحظات برنامه متناسب با فضا، موسیقی حزین و اندوه‌بار	روایت ماجرا توسط مصاحبه‌شونده؛ موسیقی به حالت زیرصدا، موسیقی آیینی و حماسی؛ تکنیک تدوین موازی هنگام صحبت‌های روایت‌گر	نمایی از کهکشان‌ها؛ مسیرهای نورانی و رسیدن به کره زمین؛ موسیقی و آوا؛ جابه‌جا شدن استودیو و مکان دیگر مصاحبه
گفتار روی موضوع	گفتار مجری بر روی تصاویر مرتبط با موضوع؛ توضیح برنامه به منظور آشنایی مخاطبان	گفتار به مثابه مقدمه‌ای برای ورود به روایت مستند؛ مصاحبه‌شونده در قاب تصویر	سخن مجری بر روی تصاویر جهت ورود مخاطبان به فضای مستند	صدای مجری و تعریف موضوع اصلی برنامه، گویش مجری ادبی و نثرگونه، موسیقی در تمام طول برنامه با افت‌وخیز
مصاحبه	مصاحبه در استودیوی برنامه و قبل از ضبط برنامه	مصاحبه یک بار در استودیوی برنامه و دیگری قبل از ضبط برنامه	مصاحبه با خویشاوندان و شاهدان	مصاحبه در استودیوی برنامه، در منزل مهمان برنامه و در فضای باز.
طراحی دکور و فضاسازی	آمیخته به فضایی ساده همراه با پس‌زمینه تاریک؛ صندلی‌ها و میز برنامه سفید	فضای طرفین گفت‌وگو همانند کهکشان؛ فضای تیره روشنی؛ مبل‌های برنامه به شکل نیم‌دایره و متناسب با فضا	فضای حاکم بر برنامه مبتنی بر جلوه‌های ویژه بصری؛ ابزارهای فضاسازی و وزن تصویر آبی‌رنگ؛ دایره‌ای سفید با درون خالی در بالای فضای گفت‌وگو؛ مبل‌ها به شکل نیم‌دایره‌ای به رنگ مشکی	ورود مجری از دری در بالای پله‌ها همراه با دود مصنوعی؛ نمایی متحرک از کهکشان‌ها؛ گوی نورانی؛ صحنه به صورت مدور و پله‌پله و ستون‌هایی آبی و نورانی

در ایـن پژوهـش، بـه مؤلفه‌هـای سـینمای اشـراقی شـهید آوینـی پرداختـه شـده و تبییـن لازم صـورت پذیرفـت. حـال براسـاس یافته‌هـا بـه تحلیـل و تطبیـق ایـن مؤلفه‌هـا بـا برنامـه مذکـور پرداختـه می‌شـود. تأکیـد بـر فطـرت الهـی انسـان از جملـه عناصـر حایـز اهمیـت الگـوی اشـراقی اسـت کـه در ایـن برنامـه گفت‌وگومحـور صـورت گرفتـه اسـت. سـخن و کلام تجربه‌گـران مبتنـی بـر فطـرت الهـی و در مـواردی حاکـی از بیـدار شـدن فطـرت آنـان پـس از رخـداد تجربـه نزدیـک بـه مـرگ اسـت. «کلام» نقـش اثرگـذاری در ایـن برنامـه دارد و مجـری نیـز بـا پرسـش سـؤالات دقیـق و جزئـی از ماجـرا، روایتگـر و مخاطـب را بـه هـدف برنامـه کـه تأکیـد بـر «سـاحت ایمانـی و عرفانـی واقعیت‌هاسـت» هدایـت می‌کنـد. «تأکیـد بـر سـادگی و دوری از پیچیدگـی» از دیگـر مؤلفه‌هـای اشـراقی بـه خوبـی حاکـم بـر فضـای فـرم و محتـوای برنامـه اسـت. فضاسـازی و دکـور برنامـه بـه ویـژه در برخـی فصـول از ویژگی‌هـای سـاده، کمینـه گرایـی و بـه کارگیـری عناصـر قلیـل در دکـور برخـوردار اسـت، همچنیـن در محتـوای اثـر سـعی بـر برقـراری گفت‌وگـو بـا زبانـی شـفاف، صریـح و متناسـب بـا عامـه مـردم شـده اسـت تـا منجـر بـه درک و فهـم بـرای اقشـار گوناگـون و اتصـال و ارتبـاط نزدیـک بـا مخاطبـان شـود.

برنامـه در «پرهیـز از جذابیت‌هـای کاذب» موفـق عمـل کـرده و تلاشـی بـرای جـذب مخاطبـان بـا نمایـش جذابیت‌هـای مـادی نکـرده اسـت و بالعکـس. بـا گفت‌وگـوی مسـتقیم در رابطـه بـا عوالـم دیگـر و تأکیـد بـر مـرگ و وجـود معـاد، سـعی در هوشـیاری و آگاه سـازی مخاطبـان دارد. «تکنیـک و تکنولـوژی» سـلطه‌ای بـر برنامـه نـدارد و بـر آن غالـب نیسـت؛ در مـواردی کـه مـورد نیـاز برنامـه بـوده از تکنیک‌هـای گوناگونـی از جملـه تدویـن مـوازی، تصویربـرداری در زوایـای خـاص و پلی‌بک‌هـا اسـتفاده شـده اسـت امـا از آنجـا کـه ایـن مـوارد در خدمـت روایـت بـوده و بـه قصـد قداسـت بخشـیدن و برجسـته‌نمایی تکنیـک از آنـان بهـره گرفتـه نشـده، می‌تـوان دریافـت کـه تکنیـک وجـه غلبه‌کننـده‌ای بـر فـرم و محتـوای برنامـه نداشـته اسـت. در رابطـه بـا مؤلفـه موسـیقی کـه در مفهـوم اشـراقی مبتنـی «پرهیـز از موسـیقی غالـب از ایـن روی کـه موجـب ایجـاد فضایـی مصنوعی می‌شـود و از آشـکار شـدن واقعیـت جلوگیـری می‌کنـد» اسـت. می‌تـوان اذعـان داشـت کـه برنامـهٔ حاضـر، سـعی در اسـتفاده از موسـیقی در اکثـر لحظـات برنامـه داشـته اسـت و یـک عنصـر مهـم در گفت‌وگـوی برنامـه محسـوب می‌شـود و میـزان حجـم و صـدای آن، متناسـب بـا نقـاط اوج و فـرود برنامـه بـه منظـور تحریـک و اثرگـذاری بیشـتر بـر مخاطبـان

تغییر می‌کند. با این‌حال نمی‌توان رأی بر غالب بودن موسیقی بر برنامه داد چرا که در اندیشه شهید، موسیقی زمانی مذموم است که سعی در خلق فضای ساختگی و مصنوعی نامناسب داشته باشد. حال آن‌که در این برنامه، موسیقی با وجود حضور نسبتاً پررنگ، به تصنعی‌کردن روایت برنامه دامن نمی‌زند و روایت طبیعی آن ادامه پیدا می‌کند، چنان‌چه اگر موسیقی نبود به نظر می‌رسید همچنان اثرگذاری واقعه و روایت بر برنامه حکم‌فرما بود. با این وجود انتخاب اصوات و آواهای مناسب در مواردی کمک به درک بهتر واقعیت توسط مخاطبان کرده است.

«تزکیه نفس فیلم‌ساز و عوامل آن به گونه‌ای که به وحدت شهودی با حقیقت دست یابند و نمایش زیبایی‌ها و حذف شرارت‌هایی که جنبهٔ نفسانی دارند». از مؤلفه‌های مورد تأکید آوینی است که در برنامهٔ حاضر نیز می‌توان آن را مشاهده کرد. مجری‌کارشناس برنامه با کلام و رفتارش برای مخاطب این احساس را پدید می‌آورد که وی در پی کشف حقیقت و زیبایی‌های والا خارج از این عالم است و به این جهت نقش ویژه و مؤثری در جهت جذب مخاطبان و هم‌ذات‌پنداری آنان دارد. گویا که مجری نیز در جریان این گفت‌وگو، خود سیر و سلوکی دارد و هم‌راه با مخاطب به رشد و تعالی دست پیدا می‌کند. «حالت آیینگی پیداکردن در برابر خداوند و حقیقت و واقعیت و حتی فنای در خداوند متعال و وحدت با حقیقت و واقعیت اصیل و حقیقی» نهایت امری است که به‌نظر می‌رسد شهید آوینی در نظرش به دنبال دست‌یابی به آن است. برنامهٔ حاضر نیز هم‌پوشانی بسیاری با این امر دارد و هدفش دست‌یابی به اصالت حقیقت و تقرب به خداوند متعال است که در جریان گفت‌وگو و با بیان تجربیات مثبت و منفی تجربه‌گران سعی در تبیین آن برای مخاطبان دارد.

در تحلیل سمبل‌های فطری به کار رفته، همان‌طور که در روش تحقیق اشاره شد، وجه نمایشی، دکور و فضاسازی برنامه مورد بررسی قرار گرفته است. در فصل اول فضاسازی تیره و عمیقی در پس‌زمینهٔ فضای گفت‌وگو حاکم است و مبل‌ها و میز سفید در مرکز قاب قرار گرفته است. فضاسازی به گونه‌ای است که می‌تواند تاریکی محیط، نشان‌دهندهٔ نماد عالم دنیا و عدم اصالت آن باشد و نورپردازی و روشنایی در مرکز و قرارگیری مبل و میز سفید و حضور روایت‌گر و مجری‌کارشناس بر آن به معنای توجه به عالم برزخ و آخرت باشد.

در فصل دوم به نظر می‌رسد فضاسازی برنامه به مثابهٔ کهکشانی است که نماد عوالم دیگری غیر از عالم ماده را در سر دارد و دایره‌ای که در قسمت فوقانی صحنه تعبیه و نوری که از دهانه آن تابانده شده است، می‌تواند به مثابه حرکت عالم معقولات به سمت عالم محسوسات باشد. مبل‌های نیم‌دایره شکل برنامه، گویا در جهت مکمل‌بودن مصاحبه‌شونده و مجری عمل می‌کند و این‌گونه روایت کامل می‌شود. ضمن این که دو نیم‌دایره در کنار یکدیگر شکل دایره را تشکیل می‌دهند که در نماد فطری و حکمت، می‌تواند اشاره به لامکانی و لازمانی باشد، که این امر متناسب با هدف برنامه است. همچنین در صحنه پایانی این فصل هنگامی که مصاحبه‌شونده قصد تعیین مراتب عوالم را دارد، دکوری که به کار رفته، یادآور ضریحی است که در بقاع متبرکه مشاهده می‌شود که می‌توان آن را نمادی از تقدس و اصالت آن وجودهای والا و معنوی دانست.

فضاسازی فصل سوم برنامه در امتداد فصول پیشین حرکت می‌کند؛ با این تفاوت که جلوه‌ها و افکت‌های ویژه بصری در دکور نقش اصلی را ایفا می‌کنند و رنگ حاکم بر برنامه- برخلاف فصول پیشین- متمایل به آبی است که منجر به آرامش فضای برنامه و مخاطبان می‌گردد. مبل‌ها همانند فصل قبل به شکل نیم‌دایره هستند که همان هدف را دنبال می‌کنند و دایره نیز جزء جدانشدنی برنامه به شکل سفید در بالای صحنه جای گرفته است.

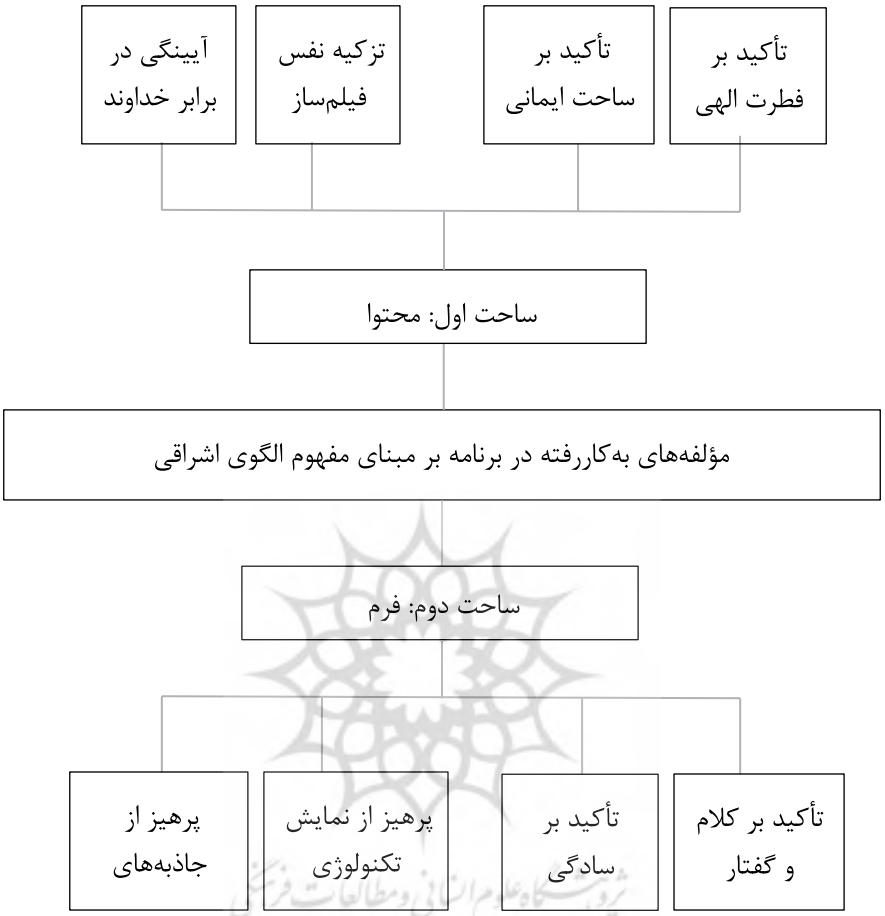
فضاسازی فصل چهارم متفاوت از فصول قبلی عمل می‌کند. برخلاف فصل‌های پیشین، فضای وسیعی به برنامه اختصاص داده شد و دایره جزء لاینفک دکور برنامه در ابعاد و تعداد بیشتری حاضر شده است. در این فصل عناصر بیشتری در فضاسازی به کار رفته است. کف و زمین برنامه به مثابه دایره‌ای بزرگ از خاک است که می‌تواند نماد زمین و عالم ناسوت و خاکی باشد. در حاشیه دایره، نور سبزی تعبیه شده است که نماد و نشانی از معنویت است و به منظور اتصال به محیط اطراف برنامه که به شکل فضایی آسمانی همراه با گوی‌های نورانی است به کار رفته است. مبل‌های برنامه، نیم‌دایره‌های گسترده‌تری نسبت به فصول قبل هستند و به صورت مشخص و واضح، دایره را تشکیل می‌دهند و گوی نورانی که در مرکز قاب و میان تجربه‌گر و مجری حاضر است حکایت از نور و حقیقت اصلی دارد که ظاهراً دو شخص مذکور در پی دست‌یابی به آن هستند.

در زمینهٔ قاب تصویر، دری با لایه‌هایی از نور دیده می‌شود که نور و فضایی معنوی و آرامش‌بخش دارد و در پایین آن پله‌هایی قرار گرفته که می‌توان از آن بالا رفت و به عوالمی که توسط تجربه‌گر تعریف و تشریح شده است متصل شد و می‌توان دریافت که فضاسازی برنامه به گونه‌ای صورت گرفته است که ظاهراً تجربه‌گر در همان فضای تجربه خود قرار گرفته و گویا واقعه در حال رخ دادن است. کما اینکه هنگامی که تجربه‌گران دارای تجربه منفی بودند، دکور و فضای برنامه به رنگ قرمز درمی‌آمد و سعی داشت فضای سنگینی که تجربه‌گر لمس و درک کرده بود به مخاطب القا شود. به این ترتیب، مخاطبان با شکل‌گیری این فضا احساس، هم‌ذات‌پنداری بیشتری با تجربه‌گر و برنامه دارند.

نتیجه‌گیری

براساس یافته‌های تحقیق و تحلیل‌های به‌دست‌آمده، می‌توان دریافت که تعداد زیادی از مؤلفه‌های مورد نظر در حوزه مفهوم الگوی اشراقی شهید آوینی در تمهیدات فرمی و محتوای برنامه زندگی پس از زندگی تحقق یافته که عبارت‌اند از:

- تأکید بر گفتار و کلام، از این روی که کمترین فاصله را با معانی دارد؛
- تأکید بر فطرت الهی انسان؛
- تأکید بر ساحت ایمانی و عرفانی واقعیت‌ها؛
- تأکید بر سادگی و دوری از پیچیدگی؛
- پرهیز از نمایش مطلق تکنیک و تکنولوژی؛
- پرهیز از جذابیت‌های کاذب؛ پرهیز از موسیقی غالب از این روی که موجب ایجاد فضایی مصنوعی شده و از آشکار شدن واقعیت جلوگیری می‌کند؛
- تزکیه نفس فیلم‌ساز و عوامل آن به گونه‌ای که به وحدت شهودی با حقیقت دست یابند. نمایش زیبایی‌ها و حذف شرارت‌هایی که جنبه نفسانی دارند؛
- حالت آیینگی پیدا کردن در برابر خداوند و حقیقت و واقعیت و حتی فنای در خداوند و وحدت با حقیقت و واقعیت اصیل و حقیقی.



شکل ۲- مؤلفه‌های به‌کاررفته در برنامه بر مبنای مفهوم الگوی اشراقی از منظر محتوا و فرم

این برنامه که با هدف پرده برداشتن از واقعیات و عوالم برزخ و معقولات به واسطه تجربه حقیقی تجربه‌گران نزدیک به مرگ ساخته شده، به خوبی توانسته مؤلفه‌های موردنظر الگوی اشراقی را به متن برنامه‌سازی دینی بیاورد؛ چرا که واقعیت مدنظر شهید آوینی دارای نوعی رمز و راز در باطن خود بود و گام به سوی تعالی بر می‌داشت. از این باب نقطه مشترکی میان دیدگاه شهید و برنامه حاصل شده است. از دیگر سو، تحلیل نمونه‌های موردبررسی و تطبیق آن با سمبولیسم

فطری مطرح شده از سوی شهید آوینی نشان می‌دهد که این برنامه در وجه نمایشی و فضاسازی خود به خوبی از سمبل و نشانه‌هایی که برای مخاطبان فطرت، حقیقت و مراتب عوالم دیگر را تداعی می‌کند بهره گرفته است. در نحوه روایت، آوینی با دغدغه قابل‌توجهی نسبت به هشت سال جنگ تحمیلی و دفاع مقدس برای نگارش و به ثبت رساندن متون «روایت فتح» مایه گذاشته است و به شیوه‌ای روایت کرده است که گویی خود بارها تجربهٔ رزمندگان دفاع مقدس را داشته و با ایثارگران و شهیدان نیز محشور شده است. او در لحن گفتار متن‌ها، شکلی را برگزیده است که متون به شکل منظوم، عاشقانه و عارفانه خوانده می‌شوند و آوای آوینی همانند لالایی در گوش مخاطبان ادوار گوناگون می‌پیچد و این امری است که در برنامهٔ «زندگی پس از زندگی» نیز ساری و جاری است و مجری-کارشناس برنامه به عنوان راوی تجربه‌گران حضور دارد و با نویسندگی و گویندگی متن ادبی و عارفانه در رابطه با لایه‌های عوالم دیگر و اسرار آن، آگاهی را برای مخاطبان به ارمغان می‌آورد. از این رو، به نظر می‌رسد میان برنامهٔ «زندگی پس از زندگی» و مجموعهٔ «روایت فتح» در مواردی از جمله نحوهٔ روایت، ابزارهای فضاسازی و سمبل‌های به‌کار رفته، شباهت و هم‌آوایی معناداری برقرار است. بنابراین با توجه به تحلیل محتوای این برنامه و براساس مفاهیم استفاده شده در تحقیق حاضر، می‌توان دریافت هر چه میزان استفاده از مؤلفه‌های الگوی اشراقی و استفاده از عناصر و فضاسازی مبتنی بر سمبل فطری بیشتر باشد، برنامه در ارتباط برقرار کردن با مخاطب بهتر عمل می‌کند و هنگامی که مؤلفه‌های مذکور در قسمت و فصولی از برنامه تقلیل یابد و بیشتر جاذبه‌های تکنیکی موردتوجه قرار گیرد، مخاطب از دریافت اصل و کُنه مطلب دور می‌شود. به این ترتیب می‌توان نتیجه گرفت با توجه به حرکت و هدف رسانه‌ها در عصر حاضر بر ضرورت انتقال پیام به شکل غیر مستقیم و اثرگذاری بر مخاطب در نهان، با به کار بردن مؤلفه‌های الگوی اشراقی و سمبل‌های فطری در برنامه‌های حاوی رویکرد دین‌محوری و جهان‌بینی اسلامی می‌توان چنین امری را به ویژه در رسانه ملی محقق کرد و در جذب مخاطبان و طیف‌های گوناگون موفق عمل کرد.

پیشنهادها

با توجه به موضوع پژوهش و نتایج حاصل از آن، پیشنهاد می‌شود کاربست مفاهیم هنر اشراقی و سمبل فطری در سایر گونه‌های نمایشی از جمله مستند، فیلم و سریال‌های تولیدی در زمینهٔ دفاع مقدس و سینمای مقاومت نیز مورد بررسی قرار گرفته و نتایج آن با نتایج این پژوهش مقایسه و تحلیل شود. همچنین توصیه می‌شود مقوله فضاسازی بر مبنای نظریهٔ سمبل فطری شهید آوینی در برنامه‌سازی دینی به طور مفصل‌تر مورد مطالعه و واکاوی قرار گیرد.

آنچه در این پژوهش بیان شد، صرفاً ابتدای راهی است که می‌تواند در آیندهٔ رسانهٔ دینی مؤثر باشد. چرا که کماکان برنامه‌سازان و فیلم‌سازان برای چگونگی نمادپردازی معنوی و دینی، منظومهٔ مکتوب و تخصصی دینی و مورد وثوق در دست ندارند، اما امید می‌رود با تحقیق و تبیین چنین مطالب و محتواهایی، همچون نظریهٔ سمبل فطری، بتوان از نتایج آنها در حوزه‌های فیلم‌نامه‌نویسی، کارگردانی، صحنه‌پردازی و سایر زمینه‌های مرتبط استفاده کرد و در هر حوزه، مرجعی متناسب با این مفاهیم تهیه و به عنوان منبع و رویکردی جدید و با پشتوانه‌ای دینی و هنری ارائه شود.

فهرست منابع

آروین، شکوفه؛ و دادور، ابوالقاسم (۱۳۹۳). «سینمای اشراقی، سینمای معناگرا از منظر آرای شهید مرتضی آوینی»، *فصلنامه علمی- پژوهشی مطالعات تطبیقی هنر*، پیاپی ۷: ۱۰۷-۱۱۷.

آوینی، سیدمرتضی (۱۳۶۸). *مونتاژ به مثابه معماری سینما*، *سوره اندیشه*، ۱(۸)، ۳۸-۴۳.

آوینی، سیدمرتضی (۱۳۷۷). *مبانی نظری هنر از دیدگاه شهید سیدمرتضی آوینی*، قم: گروه مطالعات فرهنگی و هنری شهید آوینی.

آوینی، سیدمرتضی (۱۳۹۵). *مبانی نظری هنر*، نسخه الکترونیک.

آوینی، سیدمرتضی (۱۳۹۹). *آینهٔ جادو*، جلد اول مقالات سینمایی، تهران: نشر واحه.

اسفندیاری، شهاب؛ پیراوی ونک، مرضیه؛ حسینی، سیدعماد؛ و شایان، سناء (۱۳۹۶). «نسبت ماهیت سینما با دین و هویت ملی: رهیافتی انتقادی به دیدگاه‌های سیدمرتضی آوینی»، دو *فصلنامه عملی پژوهشی دانشگاه هنر*، نامهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی، ۱۸: ۴۵-۶۰.

الفت، نگین (۱۳۹۸). *تحلیل سمبل‌های فطری فیلم‌های حاتمی‌کیا براساس نظریه سمبل فطری شهید آوینی*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، گروه سینما، دانشکده هنر، دانشگاه سوره.

حیه‌در، سعیده (۱۳۹۸). *بررسی عناصر راوی و فضاسازی مجموعه مستند روایت فتح اثر شهید سیدمرتضی آوینی*، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه بیرجند.

راغب‌اصفهانی، محمدحسین (۱۳۸۳). *ترجمه و تحقیق مفردات الفاظ القرآن*، المکتبه المرتضویه لاحیاء آثارالجعفریه، تهران.

ربیعی، هادی (۱۳۹۸). *جستارهایی در چیستی هنر اسلامی (مجموعه مقالات و درس‌گفتارها)*، چاپ هشتم، انتشارات تهران، موسسهٔ تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن.

رضاآخوندزاده، حکیمه (۱۳۹۸). *تحلیل سبک‌شناختی نوشتارهای شهید آوینی با تکیه بر روایت فتح*، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی (ادبیات پایداری)، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید باهنر کرمان.

سهروردی، شهاب‌الدین یحیی‌بن‌حبش (۱۳۸۰). *مجموعه مصنفات. جلد سوم به تصحیح و تحشیه و مقدمه سیدحسین نسر، با مقدمه و تحلیل فرانسوی هانری کربن*، چاپ دوم، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

شرف‌الدین، سیدحسین (۱۳۹۰). «الگوی مطلوب سرگرمی در یک رسانه دینی (با تأکید بر رسانهٔ ملی)»، *معرفت فرهنگی اجتماعی*، (۲)۴. ۷۳-۱۰۲.

شفیعی، فاطمه؛ و فاضلی، علیرضا (۱۳۹۲). «زیبایی و شأن وجودی آن نزد سهروردی»، *دو فصلنامه علمی پژوهش‌های هستی‌شناختی*، ۲(۳)، ۱۰۲-۱۲۲.

صلواتیان، سیاوش؛ گودرزی، غلامرضا؛ و حق‌وردی طاقانکی، میثم (۱۳۹۶). «الگوی شهید سیدمرتضی آوینی در فعالیت‌های رسانه‌ای»، *فصلنامه علمی-پژوهشی مدیریت اسلامی*، ۲۵(۴)، ۹۵-۱۲۱.

طباطبایی، محمدحسین (۱۳۶۰). *تفسیر المیزان*.

عزیزی، محمدرضا (۱۳۹۹). «مطالعه نمود مفاهیم زیبایی‌شناسی حکمت اشراق سهروردی در نگارگری ایرانی»، *مجله دستاوردهای نوین در مطالعات علوم انسانی*، ۳(۲۷)، ۷۶-۸۶.

غفوری‌نژاد، محمد (۱۳۹۴). «نظریه فطرت و آرای جامعه‌شناختی و معرفت شناختی علامه طباطبایی»، *دو فصلنامه علمی انسان‌پژوهی دینی*، شماره۳۲: ۵۱-۷۶.

فرشیدنیا، میلاد (۱۴۰۱). *نقش گفتار متن در پرداختن مضامین دینی در مستندهای روایت فتح*، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، مؤسسه آموزش عالی هنر و اندیشه اسلامی، گروه ادبیات نمایش.

قرشی بنایی، سیدعلی‌اکبر (۱۳۷۴). *تفسیر احسن‌الحدیث*، چاپ سوم، تهران، بنیاد بعثت، مرکز چاپ و نشر.

کوثری، مسعود (۱۳۸۷). «نشانه‌شناسی رسانه‌های جمعی»، *فصلنامه رسانه*، شماره ۱: ۳۱-۵۶.

گهربخش، محمدجواد؛ اسفندیاری، شهاب؛ و رستمی، پدرام (۱۴۰۱). «فضاسازی در مجموعهٔ روایت فتح؛ مطالعه‌ای انتقادی بر ویژگی‌های سینمای اشراقی از منظر سیدمرتضی آوینی»، *فصلنامه علمی رسانه‌های دیداری و شنیداری*، ۱۶(۲)، پیاپی ۴۲: ۱۰۹-۱۳۴.

ماهـر، زهـرا؛ و کشـاورز، زهراسـادات (۱۳۹۶). «بررسـی آثـار و کارکردهـای نمایـش مناسـک دینـی در رسـانه‌ها»، *فصلنامـه رسـانه*، (۲۸)۱۰۶. ۴۳-۶۳.

مددپـور، محمـد (۱۳۸۸). *سـینمای دینـی و هنـر اشـراقی شـهید آوینـی بـا نظـری بـه عکاسـی اشـراقی*، تهـران.

مـکارم شـیرازی، ناصـر (۱۳۷۸ ش). *تفسـیر نمونـه*، چـاپ ششـم، تهـران: دارالکتـب الاسلامیه.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی