با متون دینی تبیین می‌شود و اساس همه چیز است. آوینی در طبقه‌بندی فیلم‌ها می‌گوید «بسیاری از فیلمسازان فیلم را از آغاز برای شرکت در جشنواره‌ها می‌سازند، آنها فقط به «فرمول‌های روشنفکرانه و منتقدین» می‌اندیشند کسانی هم هستند که فیلم را همچون یک «تجارت پولساز» شناخته‌اند، آنها در جستجوی «رگ خواب عوام‌الناس» هستند و قبله‌شان مکعبی است به نام «گیشه». آیا می‌توان فیلمی ساخت که نه به رگ خواب عوام‌الناس اصالت بدهد و نه به فرمول‌های روشنفکرانه و نظر منتقدین؟»[۲۱]

آوینی در تجربیات خود به این موضوع دست می‌یابد که بهترین شیوه بیان سینمایی که مبتنی بر فطرت است باید ساختاری چون روضه‌خوانی داشته باشد. او در جلد سوم آینه جادو می‌نویسد که:

«روضه‌خوانی» را اگر از نظرگاه روان‌شناسی مخاطب ـ به قول امروزی‌ها ـ تحلیل کنیم به حقایق بسیار شگفت‌آوری برخواهیم خورد که همچنان نامکشوف باقی مانده است. صورت خالص عزاداری سنتی روضه‌خوانی راهی است دقیقاً منطبق بر فطرت که می‌تواند بشر را از «زمان فانی» بیرون کشد و او را به «زمان باقی» و عالم سرمدی پیوند دهد. مبلغان مذهبی با توسل به صور متنزل حقایق ازلی در این عالم و شیوه‌های بسیار داهیانه‌ای که مخاطب را برای لحظاتی چند از تعلق به عالم تفصیل می‌رهاند و او را آماده پذیرش حقیقت می‌سازد [...] ضرباهنگ سینه‌زنی و زنجیرزنی و نظم و هماهنگی آن با فراز و فرود موسیقی مقامی، همخوانی در ترجیع‌بندها، تشریح وقایعی که نقاط پیوندی با حیات عاطفی و دل‌آگاهانه بشر دارد و از این طریق او را قلباً درگیر می‌کند و به تجربه‌هایی روحی می‌کشاند که حجاب عادات را می‌درند و حقایق فطری را ظاهر می‌سازند.»[۲۲]

آوینی اندکی از فیلم‌های تاریخ سینما را دارای این ویژگی می‌داند و نمونه‌هایی را همسو و همگرا با نظریات خود یافته است، که چون روضه‌خوانی، جذابیت، مخاطب‌محوری و فطرت گرایی را با هم دارا هستند، نام می‌برد. او می‌گوید: «آندره و ایدا در فیلم ارض موعود، مخاطب خویش را رفته رفته به سوی نوعی «خودآگاهی محدود» هدایت می‌کند و یا فرانچسکو روزی در فیلم سه‌برادر با فطرت تماشاگر مخاطبه دارد و در عین حال به مسئله جذابیت نیز بی‌اعتنا نبوده‌اند.»[۲۳] آوینی باتوجه به این نوع تلقی است که آثار هیچکاک را از تارکوفسکی فلسفی‌تر می‌داند و در این حوزه برای کارگردانان ایرانی که سعی در ارایه نگاه‌های فلسفی در آثار خود داشته‌اند تره هم خورد نمی‌کند. او بعد از حمله‌های شدید به کیارستمی می‌گوید: «بنده آدم مبادی آدابی نیستم و حتی حرفهایی که پرستیژ روشنفکری را درهم می‌ریزد بر زبان می‌آورم.»[۲۴]

در یک ارزیابی نهایی، آوینی وظیفه هنر را تبلیغ به معنای قرآنی آن می‌داند.[۲۵] بنابراین، دغدغه اصلی آوینی تبلیغ در قاموس اعتقادی است. بنابراین کاربرد سینما علی‌رغم آنکه زاده‌ی تکنولوژی غربی است، در همین وظیفه‌ی «تبلیغ قرآنی» معنا پیدا می‌کند. اما دشواری‌های نظری در دیدگاه آوینی به یک وضعیت پارادوکسیکال منتهی شده است که از یک سو تکنولوژی را حامل فرهنگ غربی می‌داند و از سوی دیگر خواهان آنست که تکنولوژی سینما را در خدمت «تبلیغ قرآنی» درآورد. چنین تناقضی هیچگاه در مقالات آینه جادو حل نمی‌شود. اگرچه، آوینی در قلمرو مباحث نظری موفق به رفع وضعیت پارادوکسیکال خویش نمی‌شود، اما در حوزه تولید و ساخت فیلم‌های مستندش درباره جنگ، نمونه‌های بسیار خوبی از در خدمت آوردن تکنولوژی سینما برای «تبلیغ قرآنی» ارائه می‌کند.

پی‌نوشت‌ها:

۱. آینه جادو، سیدمرتضی آوینی، نشر ساقی تهران: ۱۳۷۸، جلد سوم، ص ۴۰.
۲. فارابی، شماره ۲۵، ویژه سینمای مستند، ص ۵.
۳. نگاه کنید به هم اندیش‌های سینمای دینی.
۴ . آینه جادو، مرتضی آوینی، انتشارات برگ، تهران، ۱۳۷۰، جلد اول، ص ۱۶۶.
۵. پیشین، ص ۱۵۴.
۶. پیشین، ص ۱۸۸.
۷. آینه جادو، جلد دوم، انتشارات: کانون فرهنگی، هنری ایثارگران، تهران، ۱۳۷۳، ص ۲۹.
۸. آینه جادو، جلد سوم، ص ۱۵۵.
۹. پیشین.
۱۰. پیشین.
۱۱. آینه جادو، جلد دوم، ص ۸۶.
۱۲. آینه جادو، جلد دوم، ص ۸۷.
۱۳. پیشین، ۸۶، همچنین نگاه شود به جلد سوم صفحه ۸.
۱۴. آینه جادو، جلد دوم، ص ۹۴.
۱۵. پیشین.
۱۶. پیشین، ص ۹۶.
۱۷. پیشین.
۱۸.پیشین، ص ۹۸.
۱۹.پیشین، ص ۱۰.
۲۰. آینه جادو، جلد اول، ص ۳۲.
۲۱. پیشین، ص ۱۲.
۲۲. آینه جادو، جلد سوم، صص ۵-۴.
۲۳. آینه جادو، جلد اول، صص ۳۳-۳۲.
۲۴. آینه جادو، جلد دوم، ص ۴۸.
۲۵. آینه جادو، جلد دوم، ص ۱۷.

تاریخ جامع سینمای جهان
دیوید کوک
ترجمه هوشنگ آزادی ور
انتشارات چشمه، ۱۳۸۰

در هشتمین شماره از مجموعه‌ی سینما که با عنوان تاریخ جامع سینمای جهان به چاپ رسیده، وجوه مختلف سینمای داستانی بررسی و ضمن آن مهم‌ترین تغییر و تحولات، جنبش‌ها، سبک‌ها، و زمینه‌های اجتماعی، سیاسی و اقتصادی رشد و شکوفایی سینمای جهان تبیین شده است. خاستگاه‌ها (اصول اپتیک، تحول داستان‌گویی، نمایش بر پرده و...)، گسترش سینما در جهان (سال‌های ۱۹۱۸ ـ ۱۹۰۷)، د. و. گریفیث و تحول در قالب روایی، سینمای آلمان در دوره وایمار (۱۹۲۹ ـ ۱۹۱۹ م) سینمای صامت شوروی و نظریه مونتاژ، هالیوود در دهه ۱۹۲۰ م، پیدایش صدا و رنگ ۱۹۳۵ ـ ۱۹۲۶، فیلم ناطق و سیستم استودیویی آمریکایی، سینمای اروپا در دهه ۱۹۳۰، ارسن ولز و سینمای ناطق مدرن و... موضوعات مورد بحث کتاب حاضر است. این مباحث با تصاویری از فیلم‌های مختلف همراه شده و با نمایه اشخاص، فیلم‌ها، و کمپانی‌های فیلم‌سازی، و فهرست منابع به پایان رسیده است.