بسم الله الرحمن الرحیم

فصل‌نامهٔ علمی ـ پژوهشی

مشرق موعود

با رویکرد امامت و مهدویت

سال ششم، شماره ۲۱، بهار ۱۳۹۱

فصل‌نامهٔ «مشرق موعود» بر اساس نامهٔ شمارهٔ ۳/۱۱/۱۴۳۳ مورخهٔ ۱۳۸۸/۹/۱ کمیسیون نشریات وزارت علوم، تحقیقات و فناوری، دارای درجهٔ علمی ـ پژوهشی است.

مدیرمسئول و سردبیر:
سیدمسعود پورسیدآقایی

مدیر داخلی و دبیر تحریریه:
مصطفی ورمزیار

ویراستار:
حبیب مقیمی

مدیر هنری:
علی قنبری

حروف‌نگار:
ناصر احمدپور

مترجم چکیده‌های انگلیسی:
مجید فتاحی‌پور

مدیر پخش:
مهدی کمالی

همکاران این شماره:
نصرت‌الله آیتی، دکتر جواد جعفری، دکتر فتح‌الله نجارزادگان، مجتبی رضایی، دکتر سیدرضی موسوی گیلانی

هیئت تحریریه:

حجت‌الاسلام والمسلمین سیدمسعود پورسیدآقایی
استاد حوزه علمیه قم

حجت‌الاسلام والمسلمین محمدتقی هادی‌زاده
استاد حوزه علمیه قم

حجت‌الاسلام والمسلمین دکتر سید محمدباقر حجتی
استاد دانشکده الهیات و معارف اسلامی دانشگاه تهران

دکتر صادق آیینه‌وند
استاد دانشگاه تربیت مدرس تهران

دکتر مجید معارف
استاد دانشکده الهیات و معارف اسلامی دانشگاه تهران

حجت‌الاسلام والمسلمین دکتر رضا اکبریان
استاد دانشگاه تربیت مدرس تهران

دکتر محمدرحیم عیوضی
دانشیار دانشگاه بین‌المللی امام خمینی ﷺ قزوین

حجت‌الاسلام والمسلمین دکتر حمید پارسانیا
دانشیار دانشگاه باقرالعلوم ﷺ قم

حجت‌الاسلام والمسلمین دکتر فرامرز سهرابی
عضو هیئت علمی مؤسسه آینده روشن قم (پژوهشکده مهدویت)

دفتر نشریه: قم، خیابان شهدا (صفاییه)، کوچه ۲۵، پلاک ۲۷

تلفن: ۷۸۴۰۰۸۵ - ۰۲۵۱ **دورنگار:** ۷۷۳۲۷۱۱-۰۲۵۱

صندوق پستی: ۴۷۱ - ۳۷۱۸۵ **کدپستی:** ۴۵۶۵۱ - ۳۷۱۳۷

مرکز پخش: قم، خیابان شهدا (صفاییه)، کوچه ۲۳، پلاک ۵، **تلفن:** ۷۸۴۰۹۰۲

شمارگان: ۲۰۰۰ **قیمت:** ۱۲۵۰۰ ریال

پست الکترونیک ارسال مقالات: maqaleh@mashreqmouood.ir - mashreq110@yahoo.com - mashreq110@gmail.com

وب‌سایت نشریه: www.mashreqmouood.ir

«این نشریه در پایگاه استنادی علوم جهان اسلام ISC و پایگاه اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی SID نمایه می‌شود.»

هنر بزرگ این است که بتوانید این مقوله (بحث مهدویت) را با زبان هنرمندانهٔ اثرگذار به ذهن مخاطبان جوان و دانا و آگاه منتقل کنید تا این جزء وجودشان شود آن وقت، تحول عظیمی در زندگی انسان‌ها به وجود خواهد آمد.

مقام معظم رهبری (دامت برکاته)

فهرست عناوین

هنر؛ تنها راه نجات (نگاهی به فلسفه هنر هایدگر و نسبت آن با اندیشه متفکران مسلمان) ۵
دکتر فرح رامین

تأملی در مفهوم «هنر زمینه‌ساز» ۲۷
دکتر محمود ارژمند

آرمانشهر در اندیشهٔ سیاسی غرب و بازتاب آن در تئاتر معاصر ۴۷
دکتر حمیدرضا افشار

شکل‌گیری گفتمان: هنر مهدوی و هنر پست‌مدرن ۶۵
دکتر سیدرضی موسوی گیلانی

طرح شخصیت حضرت مهدی عجل‌الله‌تعالی‌فرجه در فیلمنامه‌هایی با الگوی ارسطویی و چالش‌های فرارو ۸۷
دکتر اصغر فهیمی‌فر

روش‌شناسی تحلیل و استنباط مضامین موعودگرا از فیلم‌های سینمایی ۱۱۱
دکتر سیدرضا نقیب‌السادات

استعاره‌های تصویری آخرالزمانی در سینمای هالیوود ۱۴۱
مطهره آخوندی

فصل‌نامهٔ «مشرق موعود» از مقالات پژوهشی اساتید محترم حوزه و دانشگاه در موضوع مهدویت با رویکردهای: قرآن و حدیث، کلام و عرفان، تاریخ، علوم تربیتی، روان‌شناسی، حقوق و سیاست، جامعه‌شناسی، ادیان و مذاهب، فرق انحرافی، آینده‌پژوهی و هنر موعود استقبال می‌کند.

راهنمای تدوین مقالات

الف) شرایط تدوین و ارسال مقالات

۱. مقالهٔ ارسالی، به‌طور هم‌زمان به دیگر نشریات ارائه نشده و یا قبلاً در دیگر نشریات به چاپ نرسیده باشد.
۲. مقاله با مباحث مهدویت، ارتباط مستقیم داشته باشد.
۳. مقاله دارای محتوای پژوهشی (مسئله‌محور و دارای نوآوری) باشد.
۴. نویسندهٔ مقاله دارای درجهٔ دکتری یا سطح چهار حوزوی باشد، یا از راهنمایی شخصی با این شرایط بهره گیرد.
۵. مقاله باید در ۱۵ تا ۲۵ صفحهٔ A4 با فرمت word حروف‌چینی شده و فایل و پرینت آن به دفتر نشریه ارسال گردد.
۶. ساختار مقاله باید دربرگیرندهٔ این موارد باشد: عنوان مقاله (منعکس کنندهٔ محتوای مقاله و تا حد ممکن موجز)، چکیده (چکیدهٔ فارسی و انگلیسی، حداقل یکصد و حداکثر دویست کلمه)، واژگان کلیدی (حدود هفت واژه پس از چکیده)، مقدمه، بیان مسئله و ضرورت، سؤال یا فرضیه، روش، داده‌های تحقیق، مباحث تفصیلی، نتیجه‌گیری و پیشنهاد، فهرست منابع (به ترتیب الفبا بر اساس نام خانوادگی نویسنده).
۷. چکیدهٔ مقاله دربردارندهٔ مسئلهٔ تحقیق، روش تحقیق و نتایج تحقیق باشد.

۸. درج نشانی کامل پستی، شمارهٔ تماس، پست الکترونیک نویسنده یا نویسندگان، مقطع تحصیلی (دکتری، یا ...)، گرایش تحصیلی (علوم قرآنی، یا ...)، رتبهٔ علمی (استاد، دانشیار و...) و تعیین نویسندهٔ مسئول الزامی است.

ب) روش ارجاع به منابع در متن و پایان مقاله

۱. آدرس‌دهی مقاله باید به روش APA (درون‌متنی) باشد و از درج پاورقی یا پی‌نوشت پرهیز شود. آدرس‌دهی به کتاب‌ها و نشریات در متن، پس از پایان مطلب در داخل پرانتز و بدین‌صورت انجام می‌پذیرد: نام خانوادگی نویسنده، سال انتشار کتاب، صفحه. مانند: (نعمانی، ۱۴۰۸: ۲۵۳). روش آدرس‌دهی به کتاب‌های چند جلدی نیز بدین‌شکل است: (مجلسی، ۱۴۰۳: ج۵۲، ۱۷۴). ممکن است در کتب روایی «باب» و «حدیث» نیز به آن افزوده گردد که به شکل: (...، ب۴، ح۹) ذکر می‌شود. آدرس‌دهی به نشریات نیز مانند کتاب‌هاست و ابتدا نام خانوادگی نویسنده، سپس سال انتشار نشریه و بعد شماره صفحهٔ مطلب مورد اشاره نوشته می‌شود. همچنین، در آدرس‌دهی به آیات قرآن، تنها نام سوره و شمارهٔ آیه بدین شکل می‌آید: (انبیاء: ۱۰۵)

۲. فهرست منابع در پایان مقاله به ترتیب ذیل می‌آید:

برای درج مشخصات کتاب: نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده، نام کتاب، ترجمه یا تصحیح یا تحقیق: نام و نام خانودگی مترجم یا مصحح یا محقق، شهر محل انتشار، انتشارات، نوبت چاپ، سال نشر.

برای درج مشخصات نشریات: نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده، «نام مقاله»، نام نشریه، شماره، محل نشر، سازمان یا مؤسسه یا ارگان منتشر کننده، تاریخ انتشار.

ج) تذکرات

۱. نظریات مندرج در مقالات، الزاماً بیان‌گر دیدگاه‌های مجله نبوده و مسئولیت آن به عهدهٔ نویسندهٔ آن است.

۲. مجله در ویرایش، تلخیص، تقطیع، پذیرش یا رد مقالات آزاد است.

۳. مقالات ارسالی به هیچ وجه پس فرستاده نمی‌شوند و نویسنده محترم می‌تواند پیش از ارسال، از مقالهٔ خود کپی تهیه کند.

۴. نقل مطالب مجله با ذکر مأخذ بلامانع است.

۵. از نظریات اندیشه‌وران، جهت ارتقای کیفی مجله استقبال می‌شود.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۰/۱۱/۸
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۱/۳/۲۵

فصل‌نامه علمی ـ پژوهشی مشرق موعود
سال ششم، شماره ۲۱، بهار ۱۳۹۱

هنر؛ تنها راه نجات

(نگاهی به فلسفه هنر هایدگر و نسبت آن با اندیشه متفکران مسلمان)

فرح رامین*

چکیده

در این «زمانه تنگدستی» که انسان با بهره‌گیری از تکنولوژی مدرن، انسانیتش در حد سیطره بر طبیعت تنزل یافته، مارتین هایدگر، هنر را تنها راه رهایی برای خروج از بحران مدرنیته معرفی می‌کند. هنر ـ به معنایی کاملاً متفاوت و نامتعارف ـ نقش و جایگاه ویژه‌ای در تفکر این فیلسوف آلمانی دارد. هنر در معنایی وجودشناختی عبارت است از انکشاف حقیقت و حقیقت، ظهور و انکشاف وجود است. از نظر هایدگر، هر هنری در ذات خود شعر است و شعر وسعتی به بلندای زبان دارد. زبان نیز در این فلسفه، تفسیری انتولوژیک دارد و محل ظهور وجود و حقیقت است.

این مقاله، با تلاشی برای فهم و روایتی ساختاری از رساله «سرآغاز اثر هنری» هایدگر آغاز می‌گردد و در پایان با پرداختن به ماهیت هنر و زیبایی و بررسی منشأ آن از دیدگاه برخی متفکران مسلمان، بر آن است که نشان دهد افق اندیشه هایدگر در باب هنر برای شرق اسلامی، چندان غریب و دور آشنا نیست.

کلیدواژه‌ها: هنر، حقیقت، زیبایی، زبان، خیال.

---

* استادیار و عضو هیئت علمی گروه فلسفه دانشگاه قم (farah.ramin@yahoo.com)

مقدمه

پرسش از ماهیت هنر، ویژگی یا ویژگی‌های ذاتی آن، منشأ و سرآغاز هنر، غایت و مصادیق و کارکردهای هنر، مهم‌ترین پرسش‌هایی است که فلسفه هنر، عهده‌دار پاسخ‌گویی به آن است. فلسفه هنر از جمله فلسفه‌های مضاف است که به تبیین چیستی هنر و مبانی نظری و فلسفی آن می‌پردازد. به تعبیر دیگر، فلسفه هنر با تبیین مبادی و مبانی غیر هنری هنر سر و کار دارد.

پیش از دوران مدرنیته، در آراء متفکران غربی، مباحث هنر به خلاقیت و نوآوری فردی و ذوق شخصی ارجاع داده می‌شد و فلسفه هنر در ضمن مباحث معرفت‌شناختی مطرح بود.

نخستین بار فیلسوف آلمانی، الکساندر بومگارتن با جعل اصطلاح «Aesthetics»، که در لغت به معنای احساس می‌باشد، آن‌را برای داوری‌های ذوقیِ مبتنی بر حس به کار گرفت و تلاش کرد دانشی تازه را بنیان گذارد. این دانش خبر از توجهی تازه به قلمرو محسوسات می‌داد، توجهی ورای چارچوب‌های تعریف‌شده متافیزیك سنتی که امور حس‌پذیر را صرفاً به عنوان ماده‌ی خام کارورزیِ برترِ عقل به شمار می‌آورد. بر اساس روایت کاسیرر، بومگارتن منطق‌دانی بود که در پژوهش‌هایش عرصه مستقلی از امر حسی را قرار داد و البته همچنان شناخت زیباشناختی را در مرتبه‌ای نازل‌تر از شناخت عقلانی توصیف کرد (کاسیرر، ۱۳۸۲: ۵۱۵).

کانت با ناتمام دانستن تلاش‌های سلف خود در شناخت حقیقت و معیار زیبایی، تلاش کرد تا نظمی فلسفی‌تر و روش‌مدارتر را در مباحث مربوط به این دانش نوپا ایجاد کند و پس از نوشتن نقدهای اول و دوم خود، که به ترتیب به سنجش شناخت و نقد کردار آدمیان اختصاص یافته بود، نقد سوم خود را به شناخت امر زیبا و سنجش داوری‌های زیباشناختی اختصاص داد. تلاش کانت صرف اعتبار بخشی به زیباشناسی به مثابه دانشی هر چه مستقل‌تر و نیز توجه به هنر به مثابه پدیده‌ای هر چه خودمختارتر گردید.

هگل که تاثیر عظیم کانت را بر خود احساس می‌کرد و همواره تلاش داشت که نسبت به کانت گامی به جلو برداشته و پرسش‌های کانتی را با پاسخ‌ها و روش‌هایی متفاوت از خود او مورد سنجش قرار دهد، در مقولهٔ هنر و زیبایی هم گامی متفاوت از کانت برداشت و با وارد کردن هنر در دستگاه فلسفی ـ تاریخی خاص خود، برای زیباشناسی و هنر شأنی افزون تر از یک بحث فرعیِ فلسفی و البته شانی نازل‌تر از یک امر مستقل و خودکفا و درون‌ماندگار قائل شد (کورنر، ۱۳۸۰: ۳۴۳).

مقام هنر در نگاه هگل در جایی میان طبیعت و عقل قرار دارد؛ اثر هنری از شکل‌وارگی خام طبیعت گذر کرده و در جایی فراتر از طبیعت ایستاده است. هنر با این گذر که از نگاه هگل گام

به جلویی برای استقرار مطلق در جای خودش محسوب می‌شود، توانسته است تاریخ را یک گام به جلو کشانده و انسان و جهان را از اسارت در حصار طبیعتِ خام اندکی رهاتر سازد.

طبق نظام هنرشناسی هگل، در هنر سمبولیسم محتوا اسیر در حصار فرم است و از این رو سمبولیسم را باید هنری دانست که جلوه‌گری فرم آن، حظ چندانی از محتوا را نصیب مخاطب نخواهد کرد. در دوره بعدی هنر، یعنی کلاسیسیم، با تناسب فرم و محتوا مواجه هستیم. در هنر رمانتیسم محتوا بر فرم فزونی می‌یابد و به اصطلاح از آن سرریز می‌شود. هگل «شعر» و «موسیقی» را بهترین نمونه برای معرفی هنر دوره رمانتیسم می‌داند. هنر رمانتیسم با همه توانایی‌اش، باز هم پاسخگوی همه حقیقت هستی نیست و بدین‌سان امر مطلق مورد توجه هگل، نیاز خود را در فراروی از هنر می‌بیند و در گام بعدی قدم به مرحله دین می‌گذارد (عبادیان، ۱۳۸۶: ۲۴ـ۴۰).

در ادامه کسانی همچون شلینگ، نیچه و بعدها هایدگر، با اعلام خودمختاری مطلق هنر، از فرمالیسم کانتی و رمانتیسم ناتمام هگلی، به رمانتیسم‌باوری تام و تمام می‌رسند؛ رمانتیسمی که به موجب آن وظیفه هنر انجام هر عملی است که تاکنون هیچ نظام فلسفی یا الهیاتی عهده‌دار انجام آن نبوده، یا در تلاش برای انجام آن با شکست مواجه شده است؛ یعنی: «تفسیر حیات بشر از منظر یک راوی دانای کل و با یک نگاه سراسر بین.»

با ظهور افکار اندیش‌مندانی چون هایدگر، تحول اساسی در شیوه معرفت آدمی رخ داد و مفهوم هنر از جمله مفاهیمی بود که در پرتو این شیوه تفکر از مرزهای مفهومی خود فاصله گرفت و نگاهی وجودشناسانه و انتولوژیک به این مقوله انداخته شد.

هایدگر بر آن بود، یکی از ویژگی‌های اساسی مدرنیته معاصر این است که ما بیش از پیش تمایل داریم تا خود را فرمانروای طبیعت بدانیم و انسان را به مقام «خدای زمین»[1] ارتقا دهیم تا قادر باشد با استفاده از تکنولوژی بر جهان طبیعت سیطره یابد. خطر واقعی تکنولوژی مدرن نیز همین است که از یک سو انسان تا سرحد یک حیوان ناطق، ذهن یا فاعل‌شناسا (سوژه) تنزل می‌یابد و از سوی دیگر مهم‌ترین وصف جهان، موضوع و متعلق شناسایی بودن (ابژه) می‌گردد و جهان تا سرحد ابژه‌ای برای یک سوژه تقلیل می‌یابد. هایدگر خواهان گسست از چنین تفکری است و هنر امکان چنین تفکر غیر معرفت‌شناسانه را برای او فراهم می‌آورد. هنر و تجربه هنری می‌تواند زمینه نوعی مواجهه حضوری با جهان را فراهم آورد. مراد هایدگر از هنر، قابلیت استفاده از تکنیک‌های هنری نیست. بلکه نوعی مواجهه حضوری (غیر حصولی) با

1 . Lord of the earth

جهان و زیستنی شاعرانه و سکنی گزیدنی[1] شورمندانه در عالم است. تلاش برای رسیدن به حقیقت از طریق درک حصولی، انسان را تباه می‌کند و امروز در پرتو سیطره تفکر علمی و تکنولوژیک ما این تباهی را احساس می‌کنیم. انسان با تکنیک جدید «عالمی مصنوع» خویش ایجاد می‌کند. این عالم مصنوع، هرچه بیش‌تر بسط و گسترش می‌یابد، از طبیعت دور و به نفس آدمی نزدیک می‌شود و با این نفسانی شدن ویران‌گر می‌گردد. تا آن‌جا که در صورت کامپیوترها و رفتار هوش‌های مصنوعی و فعل و انفعالات راکتورهای هسته‌ای بیش‌تر به عالم اوهام و طوفان‌های نفسانی انسان شبیه می‌گردد تا طبیعت (مددپور، ۱۳۸۴: ۶۰ ـ ۶۱).

هایدگر سعی دارد «قدرت نجات‌دهنده هنر» را در برابر جهان تکنولوژیک و سوبژکتیویستی کنونی، نشان دهد. در این تفکر هنر تا سرحد یک «منجی» ارزش می‌یابد. وی اذعان دارد که مرادش از هنر، «هنر بزرگ»[2] است، نه هنر جدید. هنر جدید تنها نوعی سرگشتگی انسان را روایت می‌کند و خود در ذیل تفکر تکنیکی مدرن نفس می‌کشد. چنین هنری نمی‌تواند وجود را به ظهور برساند. هایدگر از «مرگ هنر بزرگ» سخن می‌گوید. اما برخلاف هگل معتقد است که امکان بازگشت چنین هنری وجود دارد. بازگشتی که «نجات» غرب را شکل می‌بخشد (یانگ، ۱۳۸۴: ۱۴). «هنر بزرگ» از آن حیث بزرگ است که حقیقت موجودات به مثابه یک کل را آشکار می‌سازد. «هنر بزرگ» انکشاف حقیقت است.

دیدگاه هایدگر در باب هنر، گرچه برای غرب، غریب و نامأنوس است، برای تمدن شرقی آشناست. در دریافت اسلامی، هنر با زیبایی ارتباط تنگاتنگ دارد و حسن و زیبایی در ضمن مباحث وجود و مراتب آن مورد توجه قرار می‌گیرد. این مقاله بر آن است با روایتی ساختاری از فلسفه هنر هایدگر، افق‌های این تفکر در باب هنر را با اندیشه اسلامی نزدیک و مقارن نماید. تا از این رهگذر، تا حدودی فهم اندیشه رازگونه هایدگر را امکان‌پذیر سازد و در پرتو آن نقاط تشابه دو دستگاه فکری در باب هنر را بیابد، هرچند به لحاظ مبانی اندیشه فرسنگ‌ها از یکدیگر فاصله دارند.

۱. رساله «سرآغاز اثر هنری»

هنر در تفکر مارتین هایدگر (۱۸۸۹ـ۱۹۷۶) نقش بسیار اساسی دارد. برجسته‌ترین اثر وی در باب هنر، «سرآغاز اثر هنری» است. افکار او در این کتاب بسیار پیچیده و شعرگونه است و برگردان فارسی این رساله به فارسی بر این پیچیدگی افزوده است. برخی متفکران ترجمه آثار

1 . dwelling
2 . great art

هایدگر را امکان‌پذیر نمی‌دانند. دیدگاهی که چه بسا برگرفته از رویکرد هایدگر به مقوله ترجمه باشد. وی ترجمه را لزوماً تفسیر به رأی می‌دانست و معتقد بود تفکر اصیل در کنه و ماهیت خود مبهم است و با تعصبی که به زبان آلمانی و قابلیت‌هایش داشت به ترجمه و ارتباط ساحت‌های زبانی سخت بی‌اعتنا بود (گِری، ۱۳۸۲: ۱۶۲).

دو پرسش اساسی هایدگر در فلسفه هنر خویش آن است که راز اثر هنری با راز هستی چه نسبتی دارد؟ و سرآغاز و منشأ اثر هنری چیست؟ رساله «سرآغاز منشأ هنری» در پی یافتن پاسخی برای این دو پرسش است. هایدگر بر این رساله دو ضمیمه افزود: «موخره» که سنت زیبایی‌شناشی کلاسیک را مورد انتقاد قرار می‌دهد و دیگری «تکمله» که در آن برخی ابهام‌های رساله و برداشت‌های مجدد خود از آن را مطرح می‌کند.

۱.۱. دور هرمنوتیکی

سؤال اصلی در رساله «سرآغاز اثر هنری» یافتن منشأ و سرچشمه اثر هنری است. این پرسش در همان بند اول کتاب، پاسخ گفته می‌شود. منشأ اثر هنری، هنرمند نیست بلکه «هنر» است. پرسش از منشأ اثر هنری، در همان ابتدا، تبدیل به پرسش از هنر می‌شود (یانگ، ۱۳۸۴: ۳۶).

هایدگر می‌گوید این‌که هنر چیست را باید از اثر هنری فهمید و این‌که اثر چیست را تنها از ذات هنر می‌توان دانست. چیستی اثر هنری را از ذات هنر درمی‌یابیم و چیستی هنر را از ذات اثر باید استنتاج کرد (کوکلمانس، ۱۳۸۲: ۱۴۴). آشکارا دوری مطرح می‌شود که در منطق باطل است.

هایدگر در روش هرمنوتیکی خود دور را می‌پذیرد و آن را برای فرآیند فهم اجتناب‌ناپذیر می‌داند. هایدگر در کتاب «وجود و زمان» مثال‌هایی از دور هرمنوتیکی را مطرح می‌کند:

۱. برای فهمیدن این‌که هستی چیست، نیازمند بررسی وجود «دازاین» هستیم. اما مگر می‌توان وجود «دازاین» را بدون فهم قبلی از هستی فهمید؟

۲. فهم و تأویل هر چیزی نیازمند پیش‌فهم‌ها است، ولی پیش‌فهم‌ها خودشان چیزی غیر از فهم و تأویل نیستند.

۳. «دازاین» بدون فهمی از هستی نمی‌تواند با هستی مواجه شود. اما بدون فهم از هستی، هستی معنا ندارد (Heidegger, 1962: 195-197).

در رساله «سرآغاز اثر هنری» به این دور در قالب هنر و اثر هنری اشاره می‌شود: چگونه می‌توان فهمید هنر چیست، بدون آن‌که اثر هنری را مورد بررسی قرار داده باشیم؟ اما اثر هنری چگونه هنر خوانده می‌شود، اگر ندانیم که هنر چیست؟ هایدگر معتقد است این دور امکان

بنیادی‌ترین نوع شناخت را فراهم می‌آورد. فهم هنر در ارتباط با فهم اثر هنری و فهم اثر هنری در ارتباط با فهم هنر است و بدون هریک، فهم دیگری ممکن نیست. به باور هایدگر، در دور هرمنوتیکی، مهم ورود به حلقه هرمنوتیکی است نه خروج از آن[1] (Heidegger, 1999: 85).

برای ورود به این دور، وی ازخود اثر هنری آغاز می‌کند، اما توضیح چندانی برای این انتخاب نمی‌دهد. از آن‌چه دم دست است باید آغاز کرد. هایدگر برای درک امر انتزاعی از قبیل هنر مصداق انضمامی آن را مقدم می‌سازد تا با توصیف آن، به فهم امر انتزاعی برسیم. چون هنر مفهوم کلی است که مشخص نیست دقیقاً به چه چیزی اشاره دارد، به اثر هنری بالفعل موجود می‌پردازد که ما را راهنمایی کند (رضایی، ۱۳۹۰: ۵۵).

۱. ۲. اثر هنری

اثر هنری هم‌چون شیئی میان سایر اشیاء است. اما آن‌چه اثر را اثر هنری می‌سازد و آن را از سایر اشیاء تفکیک می‌کند، چیست؟ بنیان اثر هنری بر چه چیز استوار است. هایدگر برای دست یافتن به حقیقت هنر، سه تفسیر از شیء را که فلسفه در سنت تفکر غربی بسط داده است، تبیین می‌نماید:

الف) شیء، جوهر و حامل اعراض و اوصاف است (نظریه جوهر و عرض)

این نظریه ریشه در تفکر یونان دارد که مطابق آن یک نهاد وجود دارد که حامل خصوصیاتی است. (نظیر رنگ، بو، زبری، ...). این نظریه از شیء تا حدودی بازتاب ساختار زبان است که ارسطو آن را به کار می‌برد. هر جمله حاوی محمول و موضوع است. محمول، مجموعه‌ای است که بر موضوع (جوهر) حمل می‌شود. این نظریه مشروعیت خویش را از ساختار زبان می‌گیرد.

هایدگر به نقد این تعریف برخاسته و می‌گوید: ساختار زبان یا واقعیت به گونه‌ای است که نمی‌توان تعیین کرد کدام اصل است و نمی‌توان پاسخ روشنی به چنین پرسش‌هایی داد (هایدگر، ۱۳۹۰: ۸ ـ ۱۱؛ کوکلمانس، ۱۳۸۲: ۱۵۶ ـ ۱۶۵).

ب) شیء کثرتی از انطباعات حسی است که از چیزی برای حواس حاصل شده است

۱. برای فهم دور هرمنوتیکی هایدگر، ر.ک: بیمل، والتر، ***بررسی روشنگرانه اندیشه‌های مارتین هایدگر***، ترجمه بیژن عبدالکریمی (تهران: سروش، ۱۳۸۱) و هوی، دیوید کورنز، ***هایدگر و چرخش هرمنوتیکی، در: هرمنوتیک مدرن***، ترجمه بابک احمدی، مهران مهاجر، محمد نبوی (تهران: مرکز، ۱۳۷۷) و نیز:

Heidegger, Martin, *The Hermeneutics of Factictity*, trs: John Van Buren (Indiana: Indiana University Press, 1999).

(نظریه شیء به عنوان وحدت محسوسات)

بر طبق این نظریه، شیء امر محسوس و چیزی است که به ادراک در آید. هایدگر این تفسیر از شیئیت را نیز مورد نقد قرار می‌دهد و می‌گوید این تعریف زیاده از حد شیء را جسمانی کرده در حالی‌که تعریف اول شیء بیش از حد از جسمانیت دور شده است.

ج) شیء، ماده صورت یافته است (نظریه ماده و صورت)

هایدگر در رد نظریه دوم می‌گوید: زمانی که من صدای هواپیمایی را می‌شنوم، تنها صورت محض نیست که هواپیما است، بلکه من غیر از شنیدن یا دیدن هواپیما تصوری از آن در ذهن دارم. بنابراین، باید نظریه‌ای را یافت که هسته اصلی آن‌چه را که ما شیء می‌نامیم حفظ کند. به نظر می‌رسد «نظریه ماده و صورت» راه‌گشای این مشکل است؛ زیرا به هر دو جزء یک شیء اشاره دارد. اما مشکل این است که این نظریه، تنها شامل اشیاء طبیعی و ابزاری می‌گردد. مثلاً صورت، کارکرد ابزارهایی مانند کوزه، کفش و دیگر ابزارها است و ماده خام این ابزارها در جمع با این صورت، ماهیت یک ابزار را نشان می‌دهد. از این رو بنای تصور ماده و صورت را کارکرد ابزاری اشیاء می‌شمرد.

هایدگر نظریه اخیر را یکسره باطل نمی‌داند و به کنار نمی‌گذارد؛ بلکه این نظریه را سرنخی برای شناخت بهتر اثر هنری معرفی می‌کند. آن‌گاه نظریه دیگری از شیء ارائه می‌دهد. هایدگر معتقد است آثار هنری اگرچه شیء هستند اما نه یک شیء صرف مثل یک تکه سنگ طبیعی یا یک کنده درخت و... آثار هنری ساخته دست آدمی است و عالمی که برای آدمی ظهور داشته، در آن آثار متجلی است و این عالم دیگر در یک شیء محض نیست. در آثار هنری علاوه بر شیئیت، یک «چیز دیگر» در کار است و هنری بودن اثر هنری بازگشت به این «چیز دیگر» است. اثر هنری علاوه بر این‌که یک شیء است، از چیز دیگر حکایت می‌کند و این ویژگی آن را از شیء محض که تنها خودش است و نماد چیزی نیست جدا می‌سازد. این «چیز دیگر» در واقع ظهور و انکشاف حقیقت است.

هایدگر بیان می‌دارد که سه نظریه‌ای که در فلسفه مطرح شده ما را از حقیقت شیء دور می‌کند و سعی می‌کند در پرتو یک مثال، ما را در تمییز بین یک شیء به عنوان یک ابزار صرف و اثر هنری مدد رساند. تابلو نقاشی «کفش‌های زن روستایی» اثر وان گوگ چه تفاوتی با یک شیء محض (مثلاً یک کفش معمولی و واقعی) دارد. کفش نقاشی شده در تابلو، تمامی عالم یک زن روستایی را آشکار می‌کند. در اثر هنری «رویداد حقیقت» واقع می‌گردد و همین رویدادگی حقیقت است که یک شیء را به یک اثر هنری تبدیل می‌کند.

۱. ۳. چیستی هنر

هنر، تنها ابزاری نیست که در پرتو به خدمت گرفته شدن، تعریف شود. هویت یک ابزار براساس ارتباط با غیر تعریف می‌شود. همان‌گونه که حروف از خود معنای مستقلی ندارند و در ارتباط با غیر است که در جمله معنا می‌یابند. هنر در تعریف ابزاری بیش‌تر از جنبه زیبایی‌شناسی مورد توجه قرار می‌گیرد و به اثر هنری از جهت زیبایی‌شناسی نگاه می‌شود و از آن لذت برده می‌شود. هنر به منزله ابزار، نوعی فعالیت فرهنگی است که تنها در موزه‌ها و نمایشگاه‌های هنری باید آن را یافت. در این تلقی به هنر، ناظر اثر هنری، مانند نظافت‌چیان موزه‌ها که از یک مجسمه گردگیری می‌کنند یا کسانی که در کار جابه‌جا کردن آثار هنری از یک نمایشگاه به نمایشگاه دیگر هستند و اثر هنری را چون تنه درختی یا تکه زغال سنگی منتقل می‌کنند، به هنر می‌نگرد (گلدینینگ، ۱۳۸۱: ۱۵۳).

هایدگر با مردود دانستن چنین برداشتی از هنر، هنر را به عنوان «انکشاف حقیقت» و «برگشودن عالم» معرفی می‌کند. هنر چیزی است که «عالمی را می‌گشاید» (یانگ، ۱۳۸۴: ۴۰). در تابلوی کفش‌های وان گوگ، کفش‌های زن روستایی در فضایی تهی به نمایش درمی‌آید که بر آن گرد راه مزرعه و مسیر کار و روزمرگی نشسته است. این نقاشی، عالم کشاورز را با خستگی‌ها، بیم‌ها و امیدهایش تصویر می‌کند. در کاربرد روزمره، این جفت کفش‌ها، نه تنها مورد توجه نیستند، که فراموش می‌شوند. مانند دستگیره دری که تا پیش از خراب شدن توجه ما را به خود جلب نمی‌کند؛ زیرا که در روند استفاده شدن، اطمینان از سلامت آن وجود دارد. اما این کفش‌ها در تابلو نقاشی جلوه‌گر حقیقت می‌شوند. به تعبیر هایدگر: «حقیقت خود را در اثر هنری می‌نهد» (کوکلمانس، ۱۳۸۲: ۱۸۸) و هنر فی حد ذاته استقلال و هویت می‌یابد. ویژگی ذاتی هنر، زیبایی‌آفرینی نیست، بلکه هنر، حقیقت‌آفرین است. در نگرش هایدگر، حقیقت به معنای مطابقت با واقع نیست. حقیقت ظهور و انکشاف وجود است و هنرمند کسی است که در اثر خود، وجود را متجلی می‌سازد:

> آن‌چه او «هنر بزرگ» می‌خواند، چیزی کمتر از «رخداد حقیقت» نیست. این رخداد را نباید به معنای پدید آوردن یک بازنمایی یا تصویری دقیق و رسا از موجودات یا اشیاء تلقی کرد، بلکه یک گشودگی یا آشکارگی اصیل موجود است، موجودات آن‌گونه که هستند (گلدینینگ، ۱۳۸۱: ۱۵۴).

در این‌جاست که هایدگر به جای تصور اثر هنری برحسب ماده و صورت یا جوهر و عرض، نظریه بدیع خود را در باب هنر بیان می‌کند. اثر هنری به عنوان یک شیء نه حامل

خصوصیات حسی و نه جوهر و عرض و نه ماده و صورت، بلکه به عنوان «عرصه پیکار زمین و عالم» معرفی می‌شود. نحوه شیئیت اثر هنری که همان نحوه وجود آن است، پیکار میان عالمی است که برگشوده می‌شود و زمینی که می‌خواهد رازهای اثر را فرو پوشیده سازد.

هایدگر در رساله «سرآغاز اثر هنری» به جای استفاده از اصطلاحات آشنا و متداول فلسفه و زیبایی‌شناسی غربی، مجموعه‌ای خاص و منحصر به فرد از اصطلاحات جدید را وارد می‌کند. اصطلاحاتی نظیر عالم، زمین و نزاع میان آن دو. هنر برحسب مفاهیم زمین و عالم فهمیده می‌شود. عالم خود را بر زمین بنا می‌نهد و زمین از طریق عالم اوج می‌گیرد. عالم در عین اتکا و سکونت بر زمین، می‌کوشد بر آن فائق آید. عالم از آن‌جا که ذاتاً بازکننده و افشاگر است نمی‌تواند آن‌چه را فرو بسته است، رخصت دهد و تحمل کند. زمین نیز از آن حیث که هم نگهدارنده است و هم پنهان‌کننده، همواره می‌خواهد عالم را به درون خویش کشد و آن را پنهان و مستور نماید (کوکلمانس، ۱۳۸۲: ۲۱۲ ـ ۲۱۸).

در تفکر هایدگر، «عالم» تنها صورت شیء و «زمین» معادل ماده صرف نیست. گرچه در نظر ابتدایی، به نظر می‌رسد چنین باشد. در بیان ابتدایی، «زمین» عبارت است از جنبه انفعالی اثر هنری که هم‌چون ماده در ابزار مصرف می‌شود. از نظر وی زمین جنبه فرو بسته اثر هنری است که تنها با قرار گرفتن در «عالم» اثر هنری گشوده می‌شود، نه این‌که همچون ابزار یک ماده در کاربرد و قابلیت استفاده از ابزار محو گردد، مانند چاقویی که تا خوب می‌برد و یا تبری که تا به راحتی می‌شکند، کسی به خود آنها توجه ندارد. در اثر هنری ماده (زمین) آشکار می‌شود و به فضای گشوده عالم اثر می‌آید. زمین و عالم در واقع صورت و سیرت اثر هنری است. عالم، صورت اثر هنری است که محصول مهارت توأم با خلاقیت هنرمند است و زمین، سیرت آن است که همواره حامل محتوا، پیام و حقیقتی است.

«زمین» می‌تواند سنگی در یک پیکره، رنگی در یک نقاشی یا آهنگی در یک قطعه موسیقی باشد که به خودی خود مانند سایر اشیاء فرو بسته است و «عالم»، مناسبات خاصی است که این وجه فرو بسته را در فضایی باز قرار می‌دهد. سنگ و رنگ و آهنگ، به خودی خود اشیایی محض‌اند که در مناسبات خاص اثر که هایدگر آن را «عالم اثر» می‌نامد، معنا پیدا می‌کند و به تعبیر هایدگر «درگشوده» می‌شود.

در تبیین نقاشی کفش‌های زن روستایی، هایدگر به ما می‌فهماند که در تعامل عادی ما با اشیاء نوعی غفلت وجود دارد و اثر هنری ما را متوجه آن می‌سازد. توجه به چیزی که «هست»، اثر هنری این توجه را با غیر معمول بودن خود ایجاد می‌کند. اثر هنری شیء معمول و خارج از

توجه انسان را برمی‌گزیند و به آن عالمی می‌بخشد که او را از حالت معمول بیرون آورد و امکان گشودگی وجود دار به آن شیء می‌بخشد و یک بار دیگر وجود داشتن آن شیء در حوزه آگاهی انسان قرار می‌گیرد. از این رو سیرت اثر هنری از جنس معرفت و آگاهی است. اثر هنری، ایجاد این التفات خاص است و وجود داشتن چیزها را متذکر می‌شود. چنین خصوصیتی در کار هنری وجود خالق و آفریننده را ایجاب می‌کند.

آن‌چه در تعابیر هایدگر مبهم و رازگونه است، آن است که به هنر و اثر هنری، قدرتی جادویی می‌دهد که باعث تقرر ظهوری انسان است. به تعبیر هایدگر، هنرمند در برابر هنر و اثر هنری بود و نبودنش یکسان است و به سان معبری است که خود را در فرآیند ابداع هنر نیست می‌کند. آثار هنری، مجرایی است که در آن حقیقت جلوه‌گر می‌شود. و حقیقت، حقیقت هستی است، هستی برای ظهور، آدمی را واسطه قرار می‌دهد، یعنی مثل نی‌نوازی که نی بنوازد و اثر هنری پدید آورد. اما در اینجا نی واسطه است. در این برداشت از هنر، هنرمند واسطه‌ایی است و گویی حقیقت هستی را به کار می‌گیرد تا موجب ظهور حقیقت گردد (ریختگران، www.iricap.com).

اثر هنری و هنر در غیاب هنرمند به عنوان تولیدکننده آن رخ می‌نماید. هنر رخدادی از حقیقت است که انسانیت انسان در گرو آن است. از این رو منشأ و سرآغاز اثر هنری، از منظر هایدگر، هنرمند نیست، بلکه خود «هنر» است:

> چنین نیست که در آغاز یک باشنده، یعنی انسان داریم که اشیاء هنری می‌آفریند، بلکه با رخدادی مواجهیم که می‌گذارد انسان، انسان باشد. به صورتی که هرچه که هست (از جمله خود انسان) بتواند خود را آن‌گونه که هست، نشان دهد (گلندینینگ، ۱۳۸۱: ۱۵۹).

در این جاست که بیان هایدگر که سرآغاز و منشأ اثر هنری را «هنر» می‌داند، بسط می‌یابد. دیدگاه رایج این است که هنر زاییده ذهن هنرمند و یا اثر هنری است. اما هایدگر می‌گوید چون هنر هست، اثر هنری نیز هست و چون هنر هست، هنرمند نیز هست. به عقیده وی سرآغاز هر چیز ذات آن چیز است و سرآغاز اثر هنری، ذات هنر است. بی‌شک هنرمند منشأ علّی اثر هنری است، اما شأن والای یک اثر هنری را در خود هنر باید جست. ذات هنر، «انکشاف حقیقت» است. اگر هنر منشأ کار هنری است و اگر هنر ظهور حقیقت است و اگر حقیقت، ظهور و انکشاف وجود است، بنابراین وجود، منشأ اثر هنری است و هنرمند واسطه ظهور هستی و حقیقت است.

هایدگر نه تنها هنرمند را در انکشاف و تجلی وجود و حقیقت دخیل می‌داند؛ بلکه ناظران اثر هنری (که از آنها به «نگاهداران» یاد می‌کند) را کسانی می‌داند که به رویداد حقیقت در اثر هنری توجه دارند. هر ناظری، نگاهدار اثر هنری نیست. نگاهداران، ناظرانی هستند که مقام والای هنر را درک و حیطه قدسی آن را حفظ می‌نمایند و برای اثر هنری نقش حقیقت‌بخشی قائلند. ناظران سنتی کسانی هستند که نقشی در هنر شدن اثر هنری ندارند. چنین ناظری، برای مثال، تابلوی کفش‌های زن روستایی را می‌نگرد و برای حظّ هنری و یادگاری حتی بر دیوار آن را حفظ می‌کند و در موزه نگاه می‌دارد، اما این تابلو، برای او از هرگونه تحقق حقیقت خالی است.

۱. ۴. شعر

هایدگر هر هنری را در ذات خود «شعر» می‌داند. هنر معماری، نقاشی، موسیقی همه به نوعی شعر محسوب می‌شوند:

> شاعری، هنر شعر سرودن نیست بلکه آن چیزی است که ذات همه صور هنر بدان وابسته است (کوکلمانس، ۱۳۸۲: ۲۶۲).

این سخن بدان معنا نیست که همه صور هنر را بتوان به شعر تحویل برد. از منظر هایدگر، شاعری ذات هنر است؛ اما مرادش از شعر کلام موزون خیال‌انگیزی نیست که باعث قبض و بسط روح شود (حلّی، ۱۳۸۱: ۴۳۸). در فلسفه او، شعر وسعتی به اندازه تمام زبان دارد. هایدگر همان‌گونه که از هنر تفسیری انتولوژیک دارد، شعر و زبان را نیز در فرآیندی هستی‌شناسانه تفسیر می‌کند. شعر، زبان است و زبان یعنی جایی که «وجود» در آن عرض اندام می‌کند. باید تصور متعارف از زبان را که تنها وسیله‌ای برای ارتباط و بیان حالات درونی است، رها کرد. زبان یعنی انکشاف وجود. با این تلقی از زبان، هر هنری (معماری، نقاشی، موسیقی و...) نوعی زبان است که وجود، در آن به زبان درمی‌آید و از پنهانی به گشودگی می‌رسد. نامیدن موجودات به معنای وضع یک نشانه برای یک شیء نیست، بلکه نام‌گذاری چیزی، همان به زبان درآوردن و به لفظ درآوردن و گفتن است و این گفتن و به لفظ درآوردن، نشان دادن و حاضر کردن وجود است. زبان خاستگاه وجود است و شعر چیزها را با نامیدن به حضور درمی‌آورد (کوکلمانس، ۱۳۸۲: ۲۶۴). بنابراین شعر، همان زبان است مانند سایر هنرها، اما شعر زبانی نامتعارف است؛ زیرا در شعر است که بیش از هر هنری تأکید بر به هم ریختن نظم زبان متداول آشکار است. گویی موجوداتی که در تعامل روزمره با آن روبرو هستیم در هنر به گونه‌ای دیگر جلوه می‌یابند.

۲. هنر از منظر تفکر اسلامی با رویکرد به اندیشه هایدگر

غایت فلسفه هنر هایدگر، نشان دادن نقش هنر در آشکار کردن حقیقت هستی است. مقوله هنر در اندیشه این فیلسوف آن‌چنان ضرورت دارد که خوانشی صحیح از فلسفه او در گرو فهم این مقوله است. وی از متفکرانی است که هنر را نه به جهت گسترش دامنه مباحث فلسفی خود، بلکه به عنوان بخشی اساسی از فلسفه‌اش مطرح می‌کند. البته باید به این مهم توجه داشت که تأکید و اهمیت نقش هنر در فلسفه هایدگر تا حدودی ناشی از مقتضیات سیاسی ـ اجتماعی جامعه معاصر غرب است. براساس نظر «پولگر»، هایدگر بعد از تجربه تلخی که در عرصه سیاست داشت به تأمل بر هنر روی آورد. توجه او به زبان و هنر در آن دوره در واقع‌گریزی از واقعیات سیاسی بود (کوکلمانس، ۱۳۸۲: ۱۱۸). وی سلطه تکنولوژی بر حیات اجتماعی دوره معاصر را می‌دید و سعی داشت راه نجات انسان تکنولوژی زده غربی را در درون هنر جستجو نماید. به عقیده هایدگر پیامد پر مخاطره ظهور تکنولوژی مدرن، حضور فزاینده پدیده‌ای از نوع جدید، متمایز و خطرناک در میان ما نیست، بلکه خطر، در سیطره یافتن نوع جدید، متمایز و خطرناکی از «جهان» است که اشیاء را خدای جدید خود ساخته است (گلندینینگ، ۱۳۸۱: ۱۵۲).

هایدگر یک ناقد سرسخت مدرنیته است که تمامی مبانی اصلی تفکر روزگار مدرن را به چالش می‌کشد و هرگونه تجلی مادی، فنی و فکری آن را رد می‌کند. او از این روزگار به «سرزمین شب» و «زمانه تنگدستی»[1] یاد می‌کند و خردباوری، علم‌باوری و حتی پیشرفت‌های مادی آن را بی‌اساس می‌داند. او بارها نوشت که در دوران کنونی و در دوران سلطه تکنولوژی، هرگونه تأکید زیاده از حد بر دستاوردهای مادی و رفاهی مدرنیته و فراموشی مصیبت‌های زندگی مدرن، در جهت سرکوب آزادی انسان است. دوران مدرن اوج فراموشی «هستی» است و اندیشه در آن ماشینی شده است. البته او تمامی تجلی فرهنگی و فکری مدرنیته را مردود نمی‌دانست؛ ولی به گرایش کلی فرهنگی دوران مدرن که آن را «گرایش رو به زوال» می‌نامید، اعتراض داشت (احمدی، ۱۳۸۱: ۸۴۳).

مفسران و تحلیل‌گران فلسفه هنر هایدگر به صراحت گفته‌اند که آن‌چه هایدگر در باب هنر و اثر هنری می‌گوید، به یقین موقت، ناتمام و از بسیاری جهات مبهم است. به کارگیری اصطلاحات شاعرانه چون زمین و عالم و نزاع آنها با یکدیگر و شکل ناتمام رساله «سرآغاز اثر هنری» هرچه بیش‌تر بر پیچیدگی این اثر افزوده است (کوکلمانس، ۱۳۸۲: ۲۹۳).

1 . needy time

شاید بتوان ادعا نمود که هایدگر دشوارنویس‌ترین فلیسوف غربی است. وی علاوه بر وضع واژه‌های جدید، الفاظ را در معانی جدید به کار می‌برد و این امر باعث غموض مضاعف نظام فلسفی او شده است. فلسفه وجودی هایدگر در عین پیچیدگی در قالب زبانی بیان شده که آمیخته با زبان‌های باستانی و واژه‌هایی است که در هیچ فرهنگ لغتی، معادل آن یافت نمی‌شود. تعداد انگشت‌شماری از محققان معاصر، سعی در مقایسه نظام معرفتی این متفکر با فیلسوفان و عارفان مسلمانی چون صدرای شیرازی و محی‌الدین عربی داشته‌اند. نگارنده در این مقاله داعیه چنین کاری ندارد و تنها می‌کوشد، نشان دهد افق اندیشه این فیلسوف در باب هنر برای شرق اسلامی غریب و نامأنوس نیست و می‌توان ردپایی از این نحوه تفکر را در میان افکار متفکران مسلمان یافت که می‌تواند پیچیدگی‌ها و نواقص اندیشه هایدگر در باب هنر را جبران سازد.

۱.۲. چیستی هنر

در فرهنگ اسلامی از واژه «فن» و «صنعت» به جای لفظ «هنر» استفاده شده و در کاربرد این لفظ از فلسفه یونان تأثیر پذیرفته است. واژه «تخنه» Techne در یونان باستان بر فنون و صنایع اطلاق می‌شده است، چه صنایع هنری و چه صنایع کاربردی. در فرهنگ اسلامی نیز هیچ‌گاه میان صنعت و هنر تفاوت و فاصله چندانی وجود نداشته و این دو به یکدیگر گره خورده‌اند؛ زیرا صنعت‌کاران نیز زیبایی و ظرافت را در ضمن پیشه و صنایع دستی می‌آفریدند (موسوی گیلانی، ۱۳۹۰: ۳۰).

هایدگر نیز از واژه «هنر» معنایی را می‌فهمد که مطابق با مفهوم یونانی تخنه است (یانگ، ۱۳۸۴: ۳۹). وی معتقد است یونانیان نیز واژه‌ای مختص به «هنرهای زیبا» نداشته‌اند. هنر و فن به همراه همه اشکال آن در نظر آنان «تخنه» بود و هر دو حقیقت را آشکار می‌کرد. اما تکنیک و صنعت یونانی با مفهوم صنعت و تکنولوژی جدید تفاوت اساسی داشت. صنعت یونانی نحوه‌ای از رخ نمود و انکشاف حقیقت Aletheia (آلتیا) بود که دنباله جهان و طبیعت به شمار می‌رفت؛ اما تکنیک جدید تنها شباهتی به امر خارجی دارد و در واقع تحقق صورتی انتزاعی از طبیعت است. صورت فوق، بیانگر تلقی خاص بشر جدید از ماده و طبیعت است که در آن، بر طبیعت صورتی انتزاعی قابل محاسبه زده می‌شود و انسان قدرت تصرف در آن را می‌یابد. هایدگر می‌گوید کثرت آسیاب‌های بادی نشانه چنین نظرگاهی است. مردم قدیم همواره به امید وزش باد بودند و هنوز انرژی را از جریان هوا جدا نمی‌کردند، تا آن را ذخیره کنند و طبیعت به عنوان منبع انرژی مورد تعرض قرار نمی‌گرفت. اما در دوره جدید، تکنیک

دیگر دنباله و مکمل طبیعت نیست، بلکه در برابر طبیعت و وسیله استیلا و سیطره و تعرض بر طبیعت و تصرف بی‌رحمانه آن است؛ که در نهایت به تغییر خطرناک طبیعت انجامیده و بحران محیط‌زیست را پدید آورده است (مددپور، ۱۳۸۴: ۵۹ ـ ۶۰). صنعت در معنای یونانی (تخنه) همان صنعت معنوی تمدن‌های دینی است که اشکالی از آن در قرون وسطی و تمدن اسلامی و نیز تمدن‌های بزرگ شرق نظیر چین و هند مشاهده می‌شود. در این جا صنعت‌گر به کار خویش از جهتی صورتی طبیعی و از جهت دیگر صورتی روحانی و غیبی می‌دهد (همو: ۶۱).

در تفکر اسلامی عنصر «زیبایی»، هنر و صنعت را به یکدیگر می‌پیوندد و از این رو واژه فن و صناعت به هر دو نسبت داده می‌شود. صنعت‌کاران نیز با خلاقیت خود، حکایت‌گر زیبایی‌های موجود در طبیعت‌اند (طوسی، ۱۳۶۷: ۵۹۱). در اندیشه اسلامی، ویژگی ذاتی هنر، «زیبایی» است. برخی متفکران معاصر هنر را «زیبایی آفرین» نام نهاده‌اند (مطهری، ۱۳۶۱: ۵۳) و برخی هنر را کوششی برای ایجاد زیبایی و عالم ایده‌آل تعریف کرده‌اند (توحیدی‌پور، ۱۳۳۴: ۵۳). در تفکر هایدگر ویژگی مشترک هنر با تکنولوژی قدیم، انکشاف «حقیقت» است. بنابراین، عنصر «زیبایی» در این تفکر به «حقیقت» تبدیل می‌گردد. آن‌چه این دو اندیشه را به یکدیگر نزدیک می‌نماید آن است که در تفکر هایدگر حقیقت با وجود مساوق است. در تفکر اسلامی، قوام هنر به «زیبایی» است و زیبایی مرتبه‌ای از مراتب وجود است. بنابراین هر دو تفکر به یک ایده منتهی می‌شود: «هنر انکشاف وجود است».

عارفان مسلمان، سلسله مراتب وجود را پنج مرتبه می‌دانند و از آن به «حضرات خمسه الهیه» یاد می‌کنند. علت این نام‌گذاری آن است که هر مرتبه جز ظهور و تجلی حضرت حق، چیز دیگری نیست. این مراتب وجود طولی هستند و هر مرتبه عالی، علت تحقق مرتبه پایین‌تر از خود است و مراتب پایین دارای تکثر و تنوع ولی مراتب بالا دارای وحدت‌اند. هر سطحی از سطوح هستی، تجلی مرتبه بالاتر است تا به ذات الهی می‌رسد. همه عوالم و مراتب هستی ساخته و تجلی زیبایی و حسن الهی است. از این رو ابن‌عربی هستی را صبغة الله می‌خواند (ابن‌عربی، بی‌تا: ج۲، ۴۲). فارابی نیز به صراحت زیبایی را بالاترین مرتبه وجود برای هر موجودی معرفی می‌کند:

> **الجمال و البهاء و الزینة فی کل موجود هو أن یوجد وجوده الافضل و یحصل له کماله الاخیر** (فارابی، ۱۹۹۱م: ۵۲).

۲. ۲. هستی‌شناسانه بودن مقوله هنر

در اندیشه اسلامی «زیبایی» و به تبع آن «هنر» حقیقتی خارجی و هستی‌شناسانه دارد که

حکایت از مرتبه‌ای از وجود است. مفهوم زیبایی در کاربرد متعارفش به موجودات خارجی نسبت داده می‌شود. اما مناقشه در این است که آیا واقعاً اشیاء در میان صفاتی چون حجم، جرم یا رنگ که دارند، صفتی به نام «زیبایی» نیز دارند؛ به گونه‌ای که اگر فرض کنیم آدمی در جهان نباشد، باز هم این اشیاء این صفت را دارند؛ یا زیبایی امری است که ما به اشیاء خارجی می‌دهیم و ما آنها را زیبا می‌یابیم و زیبایی اشیاء برحسب دریافت ما از اشیاء است.

واقعیت این است که اموری در ما احساس زیبایی را پدید می‌آورند و چیزهایی نیز وجود دارند که در ما احساس زشتی را سبب می‌شوند. وقتی ضمیر یک فرد واحد که دریافت‌های ویژه‌ای از این جهان دارد، در مواجهه با دو موجود، یکی را زشت و دیگری را زیبا می‌بیند، باید بپذیریم که این دو موجود با هم متفاوت بوده‌اند و برای آن شخص، شیء زیبا، غیر از چیز زشت است، یعنی در واقع، دو اثر از دو مؤثر به فرد انتقال می‌یابد. بدین معنا، زیبایی امری واقعی و عینی است. بنابر واقعیت خارجی، این دو شیء با هم متفاوت‌اند و به همین دلیل، برای فرد نیز متفاوت جلوه کرده‌اند. نکته بسیار مهم این است که احساس زیبایی متفاوت با آن چیزی است که این احساس را سبب می‌شود. این موجودات خارجی هستند که احساس زیبایی را پدید می‌آورند، و از این نظر، زیبایی امری عینی و واقعی است، اما احساس زیبایی، امری ذوقی و درونی می‌نماید. اما این‌که زشتی ممکن است برای دیگران زیبا جلوه کند، ارتباطی با عینی یا ذهنی بودن زیبایی ندارد، زیرا انسان‌ها از حیث ساختمان روحی و اثرپذیری از خارج با هم متفاوت‌اند، و از این رو، یک امر خارجی ممکن است احساس‌های مختلفی را در آنها برانگیزاند. شاید اگر ما همگی دارای ساختمان روحی یکسانی بودیم، احساس مشابهی از زشتی و زیبایی و هنری یا غیرهنری بودن یک شیء داشتیم. محمدتقی جعفری در باب زیبایی می‌گوید:

> زیبایی عبارت است از درک و دریافت ذهنی از پدیده‌های عینی که اگر آدمی از چنین ذهن یا از چنین استعدادهای روانی برخوردار نباشد، زیبایی هم وجود ندارد (جعفری، بی‌تا: ۵۲).

آن‌چه مفهوم زیبایی را در فرهنگ اسلامی سوبژکتیو می‌نماید نقش «خیال» در هنر است که گمان می‌شود اثر هنری تنها از وهم هنرمند ناشی می‌شود. فلاسفه اسلامی در کتاب‌های خود به‌طور مفصل از چهار قوه ادراکی سخن گفته‌اند: حس، خیال، وهم، عقل. قوه خیال را برخی مجرد (ملا صدرا) و برخی نیمه مادی (ابن‌سینا) می‌دانند. تلقی رایج آن است که قوه خیال اشیایی را در ذهن حاضر می‌کند که در جهان مادی حضور ندارند. اما باید توجه داشت این

حضور، حضور امری موهوم نیست؛ یعنی ذهن، اشیایی که در هیچ عرصه و مرتبه‌ای از عالم هستی وجود نداشته باشد، تصور نمی‌کند. بلکه در حقیقت، تخیل، ادراک و شهود اموری است که در جهانی بالاتر و والاتر از جهان مادی و محسوس قرار دارند. شیخ اشراق در این زمینه می‌گوید:

> صورت‌های خیالی مخلوق و ساخته و پرداخته ذهن نیستند، بلکه صورت‌های خیالی، شبیه محسوسات وجود منحاز دارند. بنابراین، ادراک خیالی یعنی مشاهده این صورت‌ها در جهان خاص خودشان. جهانی که صورت‌های خیالی در آن تحقق دارند. این جهان مادی نیست، بلکه جهانی است که عالم خیال منفصل یا عالم مثل نامیده می‌شود (سهروردی، ۱۳۵۵: ۲۱۲).

مقوله هنر در نزد هایدگر نیز کارکردی هستی‌شناسانه دارد. اساس تفکر هایدگر، گذر از سوبژکتیویسم مستقر در تاریخ غرب است. به اعتقاد هایدگر هنر امری ذوقی (سوبژکتیو) و حاصل نبوغ هنرمند نیست، بلکه معنایی کاملاً انتولوژیک و وجودشناختی دارد.

تفکر جدید که بنیان‌گذار آن دکارت است، انسان را مرکز و محور عالم و ملاک حق و باطل و هست و نیست قرار داده است. دریافت بشر از اساسی‌ترین مفاهیم مثل هنر، زبان، زیبایی، ... دستخوش تحولی اساسی گردیده است. بشر امروز همه حقایق را از دریچه تنگ عالم ماده می‌نگرد و به انکار سایر ساحات هستی می‌پردازد و بر این انکار اصرار می‌ورزد. علم به علوم جدید و روش علمی به ابزار تسلط بر عالم و آدم تنزل یافته و از عقل جز عقل ابزاری و محاسبه‌گر معنایی باقی نمانده است. طبیعت به منبع نیرو و انرژی تنزل یافته و زبان تنها وسیله ارتباط بین افراد برای بیان احساس‌ها و خواسته‌ها محسوب شده و زیبایی به احساس خوشایند و مطبوع تبدیل گشته است و هنر محصول نبوغ هنرمند دانسته می‌شود و این همه کاملاً بدیهی انگاشته می‌شود. هایدگر، در فلسفه خویش به تخریب چنین تفکری می‌پردازد و راه را بر تفکر قلبی حضوری و همراه با تذکر هموار می‌سازد. هایدگر برای رهایی از این سوبژکیتویسم مدرن به مقوله هنر از دریچه هستی‌شناسانه روی می‌آورد. هنر آینه‌ای می‌گردد که وجود، خود را در آن آشکار می‌سازد. تمام تلاش وی، آشکار ساختن حضور و تجلی هستی در اثر هنری است (Dreyfus, 2005: 407).

۲. ۳. منشأ هنر

اندیشمندان مسلمان، منشأ «زیبایی» را که ویژگی ذاتی هنر است، حق متعال می‌دانند. او «حقیقت مطلق» و «زیبایی مطلق» است:

الواجب الوجود له الجمال و البهاء المحض و هو مبدأ جمال کل شیء و بهاء کل شیء (ابن‌سینا، ۱۳۶۳: ۳۶۸).

صدرای شیرازی نیز زیبایی‌های این جهان را پرتو و سایه‌ای از زیبایی موجود در عوالم بالا معرفی می‌کند. از دیدگاه او خداوند سرآغاز و منشأ زیبایی است:

هو مبدء کل خیر و کمال و منشأ کل حسن و جمال (صدرای شیرازی، بی‌تا: ج۱، ۱۵۱).

در این دیدگاه، هنر امری قدسی است که نه تنها ظهور و تجلی ناقصی از زیبایی مطلق می‌باشد، بلکه منشأ هنر نیز برخی اسماء و صفات الهی است. هنرمندان مانند سایر انسان‌ها در حد ظرفیت خویش جانشین خداوند هستند و جانشین باری تعالی، مظهر اسماء و صفات الهی است. بنابراین، هنر از روحی خدایی که وارث برخی صفات حق است، نشأت می‌گیرد:

> هرکدام از احاد بشر، ناقص یا کامل، از خلافت الهی بهره‌ای دارند؛ به اندازه بهره‌ای که از انسانیت دارند. زیرا خداوند فرمود: «او خدایی است که شما را بر روی زمین خلیفه قرار داد» این آیه اشاره دارد به این‌که هریک از افراد بشر چه برترین‌ها و غیر برترین‌ها خلیفه خداوند بر روی زمین هستند. صاحبان فضلیت در آینه اخلاق ربانی خود مظاهر صفات جمال خداوندند. حق تعالی با ذات خود در آینه دل‌های انسان‌های کامل تجلی می‌کند، تا این‌که آینه دل آنها، مظهر جلال ذات و جمال صفات الهی باشد. انسان‌های دیگر نیز جمال و زیبایی خداوند را در آینه هنرهای خود متجلی می‌سازند (صدرای شیرازی، بی‌تا: ۷۳).

در اندیشه هایدگر، منشأ و سرآغاز اثر هنری، خود «هنر» می‌باشد. در مباحث زیبایی‌شناسی دوره جدید آفرینش اثر هنری به نبوغ و خلاقیت هنرمند نسبت داده می‌شود. هنرمند نابغه‌ای است که دارای قوه تخیل قوی است و احساس‌های خویش را در قالب آثار هنری بیان می‌کند و اثر هنری ابزاری است برای انتقال احساس‌ها و اندیشه‌های هنرمند به مخاطبان. هایدگر چنین رهیافتی را دگرگون می‌سازد. به عقیده وی ذات هنر منشأ اثر هنری است و هنرمند واسطه‌ای است بین ساحت قدس و مردم زمانه خویش. مخاطبان و محافظان آثار هنری کسانی هستند که می‌توانند به عالمی که اثر هنری می‌گشاید، راه یابند و راه‌یابی آنان به این عالم خود نوعی مشارکت در آفرینش اثر هنری است. اثر هنری عالمی را می‌گشاید که در آن موجودات به نحو دیگری ظهور می‌کنند. هنر یکی از طرق اساسی تحقق حقیقت است و حقیقت خود را در اثر هنری بنیاد می‌نهد (کوکلمانس، ۱۳۸۲: ۱۷) و سرآغاز و منشأ اثر هنری می‌گردد. ذات حقیقت نزاع و کشمکش بین مستوری و نامستوری، ظهور و خفاست. ظهور و خفای وجود است که موجب ظهور اثر هنری می‌شود. ذات حقیقت چهره نمودن و چهره پنهان

کردن وجود است. حقیقت هستی زمانی که ظهور می‌کند، ظهورش باعث خفای آن است. انکشاف و نامستوری وجود، ظهور حقیقت است و ظهور حقیقت باعث خفای آن است. به بیان سهل‌تر، چهره نمودن هستی، موجب آن است که چهره هستی در حجاب رود (همو: ۱۲۹).

در عرفان اسلامی، این «حقیقت» که منشأ اثر هنری از منظر هایدگر است به خداوند تعبیر می‌شود. خداوندی که از شدت ظهور در خفاست و از افراط ظهور و پیدایی، پنهان است. خداوندی که وجه او حجابی ندارد مگر به ظهورش.

یـا مـن هـو اختفـی لفـرط نـوره الظـاهر البـاطن فـی ظهـوره

(مطهری، ۱۳۶۰: ج۸،۱)

هایدگر فردی است که خود را نه ملحد و نه متاله می‌داند و فلسفه او سکوتی است درباره خداوند. وی تمامی تفسیرهای رسمی در باب خدا ـ حتی در دین مسیحیت ـ را مانع مواجهه صحیح با وجود می‌داند. هایدگر در آثارش بارها از واژه «خدا» بهره می‌برد، اما به نظر می‌رسد این واژه بیش‌تر جنبه فرضی دارد و وجود خدا برای او از قضایای مقبوله است (مک کواری، ۱۳۸۲: ۱۳۴). نویسندگان بسیاری، آثار او را برای یافتن معنا و مفهوم «خدا» مورد کاوش و کنکاش قرار داده‌اند و کتابی نیز در این زمینه نوشته شده به نام «هایدگر و پرسش از خدا»؛ اما حتی نویسندگانی که نگرش‌های کاتولیکی نیز داشته‌اند، به هیچ رهیافت قابل قبولی نرسیده‌اند.

هایدگر در اواخر عمر خویش که جهان درگیر جنگ سرد بود و در اواخر ۱۹۶۲ بحران موشکی کوبا، جهان را تا لبه پرتگاه درگیری هسته‌ای میان امریکا و روسیه پیش برد، به این فکر افتاد که تنها خدایی می‌تواند نژاد بشر را از انهدام به دست خویش نجات دهد. برخی معتقدند، هایدگر پس از گرایش به جانب نوعی الحاد نیست‌انگارانه، به بینش فلسفی گرایش یافت که به نظر می‌رسید در حال هرچه بیش‌تر دینی شدن بود (همو).

هایدگر در گفت‌وگو با مجله اشپیگل در سؤال به روزنامه‌نگاری که می‌پرسد: آیا فلسفه می‌تواند در شرایط کنونی، بشر را نجات دهد؟ جواب می‌دهد:

> اجازه بدهید پاسخی کوتاه و جامع بدهم که البته حاصل تفکری طولانی در این‌باره است و آن این است که فلسفه به هیچ وجه نمی‌تواند تغییر مستقیم و بی‌واسطه در وضعیت کنونی عالم ایجاد کند. البته این درباره فلسفه نیست بلکه شامل همه علوم انسانی نیز می‌شود. اکنون دیگر فقط خدایی می‌تواند ما را نجات دهد. تنها امکانی که برای ما باقی مانده این است که در شعر و تفکر می‌تواند نوعی آمادگی برای ظهور خدا فراهم شود (همو: ۱۴۹).

روزنامه‌نگار می‌پرسد: آیا ارتباطی میان تفکر شما و ظهور این خدا وجود دارد؟ آیا از نظر شما این رابطه یک رابطه علّی است؟ آیا مقصود شما این است که ما با تفکر می‌توانیم خدا را نزدیک‌تر کنیم؟ وی می‌گوید:

ما نمی‌توانیم خدا را با تفکر نزدیک بیاوریم، بلکه حداکثر این است که می‌توانیم آمادگی انتظار او را فراهم کنیم.

روزنامه‌نگار می‌پرسد: آیا ما می‌توانیم کمکی در جهت تسهیل آمدن خدا کنیم؟ هایدگر می‌گوید:

تدارک آمادگی باید نخستین قدم در این راه باشد.

هایدگر در بدگمانی‌ها و نگران‌هایی که درباره عصر تکنولوژی جدید دارد، «***هنر را تنها نجات‌دهنده***» معرفی می‌کند و در آخرین مقاله‌ای که در نشریه وزین آلمانی‌زبان اشپیگل به چاپ رسیده است، به صراحت بیان می‌دارد که «***فقط خدایی می‌تواند ما را نجات دهد.***»؛ خداوندی که شعر و هنر نوعی آمادگی برای ظهورش را فراهم می‌آورد.

هم‌چنان‌که در این مقاله بارها گفته شد، هنر از منظر هایدگر، انکشاف حقیقت است و در این‌جا، هایدگر هنر را آمادگی برای ظهور خدا می‌داند. بنابراین، آیا ما منطقاً اجازه داریم که انکشاف حقیقت را در تفکر وی، نوعی مواجهه برای ظهور و تجلی خدا بدانیم؟

آن‌چه اطمینان دارم، این است که هایدگر از واژه «خدا»، خدای مسیحیت را اراده نکرده است، گرچه از تفکر مسیحی بسیار تأثیر پذیرفته است. به هرحال نباید فراموش کرد که این فیلسوف آلمانی در خانواده‌ای کاتولیک به سر می‌برده و پدرش خادم کلیسا بوده و خود درس کشیشی خوانده است. او غالباً به جای خدا از واژه «خدایان» استفاده می‌کند و حتی در این مصاحبه نیز از «خدا» سخن نمی‌گوید، بلکه از «خدایی» یاد می‌کند. بی‌تردید مقصود هایدگر از «خدایان» الهه‌های متعدد و متکثر نیست، زیرا او به «وحدت وجودی» دعوت می‌کند. می‌توان واژه «خدایان» را با توجه به اسماء و صفات الهی تفسیر کرد. مایستر اکهارت نیز از اسماء و صفات حق تعالی، مانند عرفای اسلام، استفاده کرده است و هایدگر از این بابت تحت تأثیر عرفای قرون وسطا است. این امکان نیز وجود دارد که مراد او از «خدا» تجلی قدسی وجود یا شاید مرادش «سرنوشت و قضا» باشد. خود وی با لحنی تند در برابر پرسش از خدا می‌گوید:

تعیین این‌که خدا زنده است یا مرده ربطی به آدم متدین ندارد تا چه رسد به آرزوهای کلامی فلسفه و علم. خدا بودنِ خدا چیزی است که از متن وجود و در متن وجود

تعیین می‌شود (همو: ۱۵۱).

می‌دانیم که منظور هایدگر از حقیقت وجود، خدای احد و واحد و منحاز و مستقل ادیان نیست. اگر به تفکیک میان مطلق وجود و وجود مطلق در فلسفه و عرفان اسلامی مراجعه کنیم، یعنی چیزی که از آن تعبیر به وجود لابشرط و به شرط لا می‌شود، به این نتیجه می‌رسیم که هایدگر خدای ادیان را یکی از انواع بشرط لا و از نوع وجود مطلق می‌داند و لذا خدا را هم در شمار «موجودات»ی می‌داند که با «حقیقت وجود» مورد نظر او متفاوت است. شخصا تصور می‌کنم نوعی ماتریالیسم عرفانی یا عرفان ماتریالیستی را باید در اندیشه هایدگر جستجو کرد؛ اندیشه‌ای که طبق آن عالم دارای روحی سراسری و تنیده در کالبد آن است که فقط به نحوی شهودی می‌توان با آن پیوند یافت. این نگاه به عرفان بودایی نزدیک می‌شود که جهان را برگرفته از یک غیاب قدسی (Holly Absent) می‌داند و دو سوی این هستی کنونی را نیستی/ تاریکی محض (Nothingness /Darkness) می‌شمارد. خلاصه که حقیقت وجود هایدگری کمی بیش‌تر از روح مطلق هگلی محل ابهام و پذیرای تفاسیر بی‌پایان است.

نتیجه

هایدگر از واژه «خدا» هرچه را که اراده کرده باشد، بارقه‌های انتظار و موعودگرایی در تفکر وی قابل انکار نیست. هنر در تفکر او، منجی دوران مدرنیته است. موعودی که «تنها راه نجات» و عهده‌دار انکشاف حقیقت است. ذات حقیقت که در کشاکش مستوری و نامستوری است، از حقیقت وجود چهره می‌نماید. وجودی که از شدت ظهور در نهان است. هایدگر نام چنین هنر غیر ابزاری را «هنر بزرگ» می‌نهد. هنر بزرگ، هنری است که از ابتذال روزمرگی و تنوع سر بر کشیده و روزنه‌ای به سوی دنیای مطلوب دارد. نقبی است در بن‌بست تکرار، طراح زندگی است و جلودار و پیش‌رو (صفایی، ۱۴۰۳ق: ۲۴). هنر بزرگ، از منظر اسلامی یک مقوله دینی است، حقیقتی متعالی و مقدس که نجات‌بخش بشریت است و یک رسالت مافوق مادی و متعالی و در عین حال انسانی دارد، «هنر بزرگ» محل و جلوه‌گاه زیبایی مطلق است و زیبایی مطلق منشأ و خاستگاه آن است.

فهرست منابع

۱. ابن‌سینا، ***الشفاء (الهیات)*** (تهران: انتشارات ناصر خسرو، ۱۳۶۳).
۲. ابن‌عربی، محی‌الدین، ***فتوحات مکیه***، ج۲ (بیروت: داراحیاء التراث العربی، بی‌تا).
۳. احمدی، بابک، ***هایدگر و تاریخ هستی*** (تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۱).
۴. توحیدی‌پور، مهدی، ***بررسی هنر و ادبیات*** (تهران: امیرکبیر، ۱۳۳۴).
۵. جعفری، محمدتقی، ***زیبایی و هنر از دیدگاه اسلام*** (تهران: وزارت ارشاد، بی‌تا).
۶. حلّی، حسن ابن یوسف، ***الجوهر النضید*** (قم: انتشارات بیدارفر، ۱۳۸۱).
۷. رضایی، مهران، ***بررسی رساله منشأ اثر هنری***، مجله کتاب ماه فلسفه، سال چهارم، شماره ۴۴، اردیبهشت ۱۳۹۰.
۸. سهروردی، شهاب‌الدین، ***حکمة الاشراق***، در مجموعه مصنفات شیخ اشراق، به تحقیق هانری کربن (تهران: انتشارات حکمت و فلسفه، ۱۳۵۵).
۹. شیرازی، صدرالدین، ***اسرار الآیات*** (تهران: انجمن حکمت و فلسفه، بی‌تا).
۱۰. صفایی، علی، ***استاد و درس (ادبیات؛ هنر؛ نقد)*** (قم: انتشارات هجرت، ۱۴۰۳ق).
۱۱. طوسی، نصیرالدین، ***اساس الاقتباس*** (تهران: انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۶۷).
۱۲. عبادیان، محمود، ***گزیده زیباشناسی هگل*** (تهران: فرهنگستان هنر، ۱۳۸۶).
۱۳. فارابی، ابونصر، ***آراء اهل مدینه الفاضله*** (بیروت: دارالمشرق، ۱۹۹۹م).
۱۴. کاسیرر، ارنست، ***فلسفه روشنگری***، ترجمه یدالله موقن، (تهران: نیلوفر، چاپ دوم، ۱۳۸۲).
۱۵. کورنر، اشتفان، ***فلسفه کانت***، ترجمه عزت‌الله فولادوند، (تهران: خوارزمی، چاپ دوم، ۱۳۸۰).
۱۶. کوکلمانس، یوزف. ی، ***هایدگر و هنر***، ترجمه محمدجواد صافیان (آبادان: نشر پرسش، ۱۳۸۲).
۱۷. گِری، گلن، ***تمهیدی بر تفکر پس فردا***، ترجمه محمدرضا جوزی، در: ***فلسفه و بحران غرب***، ادموند هوسرل، مارتین هایدگر، کارل یاسپرس، جان مک کواری و...، ترجمه رضا داوری اردکانی، محمدرضا جوزی، پرویز ضیاء شهابی (تهران: هرمس، ۱۳۸۲).
۱۸. گلنـدینینگ، سیمون، ***فلسفه هنر هایدگر***، ترجمه شهاب‌الدین عباسی، مجله سروش اندیشه، سال اول، بهار۱۳۸۱، شماره دوم.
۱۹. مددپور، محمد، ***ماهیت تکنولوژی و هنر تکنولوژیک*** (تهران: سوره مهر «حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی»، ۱۳۸۴).

۲۰. مطهری، مرتضی، ***فطرت*** (تهران: انجمن اسلامی دانشجویان مدرسه عالی ساختمان، ۱۳۶۱).
۲۱. ــــــــــ، ***شرح منظومه***، ج ۱ (تهران: انتشارات حکمت، ۱۳۶۰).
۲۲. مک کواری، جان، ***فقط خدایی می‌تواند ما را نجات دهد***، ترجمه محمدرضا جوزی، در: ***فلسفه و بحران غرب***، ادموند هوسرل، مارتین هایدگر، کارل یاسپرس، جان مک کواری و...، ترجمه رضا داوری اردکانی، محمدرضا جوزی، پرویز ضیاء شهابی (تهران: هرمس، ۱۳۸۲).
۲۳. موسوی گیلانی، سیدرضی، ***درآمدی بر روش‌شناسی هنر اسلامی*** (قم: نشر ادیان و انتشارات مدرسه اسلامی هنر، ۱۳۹۰).
۲۴. هایدگر، مارتین، ***سرآغاز کار هنری***، ترجمه پرویز ضیاء شهابی (تهران: هرمس، ۱۳۹۰).
۲۵. یانگ، جولیان، ***فلسفه هنر هایدگر***، ترجمه امیر مازیار (تهران: گام نو، ۱۳۸۴).
26. Dreyfus. Hubert. L, Heidegger´s Ontology of Art, In: A Companion to Heidegger, Edit: Hubert L. Dreyfus and Mark A. Wrathall (Blackwell Publishing, Ltd, 2005).
27. Heidegger, Martin, Being and Time. Trs: John Macquarrie and Edward Robinson (NewYork & Row, 1962).
28. _____, The Hermeneutics of Facticity, Trs: John Van Buren (Indiana: Indiana University Press, 1999).
29. http://www.iricap.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۰/۱۰/۵
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۱/۲/۲۳

فصل‌نامه علمی ـ پژوهشی مشرق موعود
سال ششم، شماره ۲۱، بهار ۱۳۹۱

تأملی در مفهوم «هنر زمینه‌ساز»

محمود ارژمند*

چکیده

این مقاله با هدف تأملی بر موضوع «هنر زمینه‌ساز» و در جست‌وجوی ریشه‌هایی که با اصول هنر و مآثر هنری دینی و اسلامی تناسب بیابد، بحث «زمینه‌سازی» در دکترین مهدویت را بررسی می‌کند. سپس در بستر آن، بحث «هنر زمینه‌ساز» را با تأکید بر مفردات این تعبیر و سپس ترکیب مذکور، به بحث می‌گذارد.

در بحث از هنر به دو شیوه نگاه به هنر در حوزهٔ مباحث نظری می‌پردازیم. از سویی هنرِ مبتنی بر اراده و اختیار هنرمند و از سوی دیگر هنرِ مبتنی بر شهود و بی‌اختیاری هنرمند را مطرح و سپس بحث «هنر زمینه‌ساز» را در بستر این دو نگاه بررسی کنیم. و در نهایت با استفاده از مباحث اندیشمندان حوزهٔ هنر دینی و اسلامی، یکی از آن‌ها را با حوزهٔ دین و مآثر هنری و دینیِ فرهنگ و تمدن اسلامی متناسب‌تر دانسته، مبتنی بر آن، هنر دینی منتظر را مورد بحث قرار می‌دهیم و گفتنی است در این تعبیر «هنر منتظر» را از «هنر زمینه‌ساز» دقیق‌تر و صحیح‌تر می‌دانیم.

در این مقاله می‌کوشیم به اشکال‌هایی که ممکن است در پذیرش این شیوهٔ نگاه در رویارویی با روش‌های متعارف تبلیغ، برنامه‌ریزی یا برگزاری همایش‌ها (یا جشنواره‌ها) ایجاد شود، پاسخ دهیم.

واژگان کلیدی: هنر دینی، هنر اسلامی، هنر متذکّر، هنر زمینه‌ساز، هنر منتظر.

---

* استادیار و عضو هیئت علمی دانشگاه هنر، تهران (arzhmand@yahoo.com)

مقدمه

یکی از مباحثی که در آستانهٔ وقوع انقلاب اسلامی در حوزهٔ انقلابیون مسلمان به‌طور جدّی طرح شد و هنوز هم با فراز و نشیب‌هایی ادامه دارد، بحث در نسبت میان حکومت اسلامی در عصر غیبت با انقلاب جهانی موعود عجل‌الله‌تعالی‌فرجه‌الشریف بود. تلاش برای درک این موضوع این است که با توجه به مأثر فرهنگی در خصوص برقراری حکومت اسلامی موعود عجل‌الله‌تعالی‌فرجه‌الشریف نسبت این انقلاب به آن چگونه تبیین می‌شود؟ در این‌باره، بحث‌های فراوانی در میان اندیشمندان اسلامی صورت گرفت که در نهایت آن‌چه از آن بحث‌ها در این حوزه قابل استفاده است، بحث «زمینه‌سازی» برای انقلاب جهانی حضرت ولی‌عصر، موعود منتظَر عجل‌الله‌تعالی‌فرجه‌الشریف است. و به دیگر سخن انقلاب‌هایی همچون انقلاب اسلامی ایران که (با توجه به آموزه‌های دینی) داعیهٔ برقراری حکومت اسلام را دارند، در چارچوب زمینه‌سازی یا نوعی آمادگری جامعه برای شرکت در انقلاب موعود عجل‌الله‌تعالی‌فرجه‌الشریف یا تحقق جامعهٔ امام زمانی عجل‌الله‌تعالی‌فرجه‌الشریف قابل درک و حتی مجاز تلقی می‌شوند.

موقعیت بحث «هنر زمینه‌ساز» با توجه به این سابقه، اکنون موضوعیت یافته است. لذا در تبیین آن لازم است به شاخص‌های این مسئله توجه کرد. مهم‌ترین شاخص برای تبیین این بحث در آن دستگاه مختصاتی، درک و توضیح «هنر دینی» یا ـ آن‌چه امروز بیش‌تر با آن مأنوس هستیم ـ «هنر اسلامی» است تا در نسبت با حکومت مهدوی عجل‌الله‌تعالی‌فرجه‌الشریف تفسیر یا تبیین شود.

هنر زمینه‌ساز

درباره «فرهنگ زمینه‌ساز» برای ظهور حضرت عجل‌الله‌تعالی‌فرجه‌الشریف بسیار سخن گفته شده، ولی وقتی از «هنر زمینه‌ساز» در راستای «دکترین مهدویت» سخن می‌رود، بی‌شک بر نقش این زمینه‌سازی تأکید ویژه‌ای وجود دارد. پیش از آن‌که بخواهیم در این‌باره سخنی بگوییم و مطالعه یا پژوهشی را بر مبنای آن صورت دهیم، لازم است دربارهٔ این ترکیب یعنی «هنر زمینه‌ساز» کمی تأمل کنیم. به همین لحاظ، به نظر می‌رسد پیش از آغاز، لازم است بعضی مفاهیم را تعریف کنیم: منظور از هنر چیست؟ مراد از زمینه‌سازی چیست؟ و هنر زمینه‌ساز کدام است؟

کدام هنر

درباره هنر، بحث‌های فراوانی صورت گرفته است. افراد بسیاری با مبانی و تعاریف گوناگونی به «هنر» پرداخته‌اند. بسته به این‌که هنر را با چه معیار و مبتنی بر چه اندیشه‌ای

مورد نظر داشته باشیم، نتایجی که به دست خواهد آمد متفاوت خواهد بود، با وجود تعاریف گوناگون، می‌توان آنها را به دو دسته تقسیم کرد:

۱. تعریف هنر به عنوان امری مبتنی بر اختیار و تعقل هنرمند؛

۲. تعریف هنر به عنوان امری مبتنی بر بی‌اختیاری و شهود هنرمند.

این‌که به کدام یک از دو نگاه یادشده اعتقاد داشته باشیم، انتظارهای مختلفی را پیش‌روی خود خواهیم دید:

۱. نگاه نوع اول: اگر «هنر» را امری اختیاری بدانیم، بی‌تردید نقش تعقل و ارادهٔ هنرمند در آن بسیار پررنگ خواهد بود. در این نگاه، هنرمند تصمیم می‌گیرد نحوه‌ای فکر یا خواست را در اثر هنری خود متجلی نماید. به این ترتیب، ارادهٔ هنرمند و اعتقادهای او در اثر هنری بسیار تعیین‌کننده است. موفق شدن یا نشدن هنرمند در بیان خواست خود، مکان و زمان دیگری برای بحث می‌طلبد. نکته مورد نظر این است که چون این نحوهٔ تلقی، به زبان اهل فلسفه و منطق، مبتنی بر نوعی علم «حصولی» است، هنرمند آگاهانه و با اراده و مبتنی بر علم خود، تصمیم می‌گیرد که چیزی (احساسی، فکری، تخیلی، واقعه‌ای و...) را به شیوه خاصی، با ابزار مورد نظر خود بیان کند. لذا در این مسیر می‌کوشد اثر خود را (شعر، موسیقی، نقاشی، فیلم و...) به گونه‌ای «بدیع»، «معقول»، «مؤثر» و «مقبول» بیان کند. به همین لحاظ می‌تواند از جنبه‌های مختلف، این شرایط را مهیا نماید. مثلاً اگر می‌خواهد چیزی «بدیع» بگوید از پیش زمینه کار خود آگاه باشد. هم‌چنین اگر می‌خواهد سخنش «معقول» باشد آن را از لحاظ منطقی بررسی کند و از تناقض‌ها و تعارض‌ها بپیراید. بهتر است تلاش را بر نظریات عقلی یا فلسفی مبتنی کند. «مقبولیت» در ادامهٔ چنین فرآیندی به دست آمدنی است؛ زیرا اگر مخاطبان آن تفکر یا فلسفه (یا فیلسوف) را بپذیرند اثر هنری نیز در راستای آن مقبولیت خواهد یافت. اگر بکوشد روش‌های بیانی گوناگون، مکتب‌ها و سبک‌ها و دیگر نحوه‌های بیانی اثر هنری‌ای که در نظر دارد را بررسی و تحلیل کند و از اثرهای روانی آن بر مخاطب خود مطلع باشد، می‌تواند بکوشد آن ویژگی‌ها را به دست آورد یا با استفاده از نتایج آن‌ها، «مؤثر» بودن کار هنری خود را از پیش تدارک ببیند.

روشن است که در این نوع نگاه، هنرمندِ صاحبِ اختیار که با ارادهٔ خود اثری پدید می‌آورد «فعال مایشاء» است. اوست که تصمیم می‌گیرد چه بگوید، چگونه بگوید، تأثیر آن را پیش‌بینی کند، کارش را از کدورت‌های عقلانی بپیراید و در نهایت اثری مقبول پیش روی مخاطب قرار دهد.

در این نگاه نه تنها نتیجه کار مهم است بلکه پی‌آمدهایی نیز پس از ارائه اثر قابل رصد خواهد بود. حتی در مواردی (مثل فیلم) می‌توان از قبل مخاطبان را آمادهٔ دریافت یا پذیرش کار خود ساخت.

چنین هنرمندی به واکنش‌های احتمالی مخاطبان بسیار اهمیت می‌دهد. حتی در پی این است که ببیند مخاطبان با آن چگونه برخورد کرده‌اند. تأیید مخاطبان او را خوشحال و بی‌اعتنایی آنها او را افسرده می‌سازد. با شور و شعف دربارهٔ کارش سخن می‌گوید و اگر منتقدان یا مخاطبان شگردهایش را در نیافته باشند به ناگزیر خود آن‌ها را توضیح می‌دهد و می‌گوید که چه می‌خواسته بگوید و چگونه گفته است.

این نگاه میان هنر و هنرمندان بسیار رایج است و اگر بگوییم تمامی هنرمندان «متعارف» این گونه‌اند چندان گزاف نیست. هنر در روزگار ما «اغلب» چنین شناخته شده است و هنرمندانش این گونه‌اند. به همین دلیل، هنرمندی شغل است. می‌توان به هنر اشتغال داشت و حتی آن را آموخت یا آموزاند و آموخته‌های خود را به کار گرفت. هنر و هنرمندی در این نگاه در کنار دیگر رشته‌های علوم انسانی قرار می‌گیرند.

عطف به این تعریف، اگر بخواهیم از هنر با جهت‌گیری خاصی سخن بگوییم، روشن است که چه مسیری را باید پیمود. هنرمند (با هر زمینهٔ کاری؛ شعر، داستان، فیلم، تأتر و کلیه هنرهای تجسمی) می‌تواند مسیر خود را بیابد، مسئولان و مدیران فرهنگی نیز می‌توانند آن‌ها را شناسایی کنند، سفارش بدهند و نتایج کارها را جمع‌آوری و ارزیابی کنند، جایزه بدهند، بر صدر بنشانند و در نهایت چنان‌چه مجموع آثار به دست آمده به حد کفاف (یا بیش از آن) رسید خوشحال باشند که به هدف رسیده‌اند و به زودی اثر این مجاهدات، تحولی در ارکان جامعهٔ انسانی در خواهد افکند و چنان خواهد شد که انتظارش را داشتند.

با این نگاه، می‌توان موضوع‌های مورد نظر در هنر را تعریف کرد. این تعریف هم می‌تواند از سوی خود هنرمند صورت بپذیرد و هم می‌تواند از سوی مدیران فرهنگی برنامه‌ریزی شده، سفارش شود و در نهایت تحقق بیابد. (در این بحث اصلاً موضوع هنر سفارشی به معنای سیاسی آن مورد نظر نیست تا کسانی بگویند که زیربار سفارش دولتمردان نمی‌روند و یا هنر خود را زیر پای زر و زور و تزویر قرار نمی‌دهند. بحث، اعم از این گونه نتیجه‌گیری‌هاست!) از منظر این بحث، هنرمندان مستقل یا وابسته (به هر کسی یا جایی یا چیزی) در صورتی که خود را «فعال مایشاء» ببینند مشمول این نگاه می‌شوند؛ یعنی همهٔ کسانی که بپندارند با تصمیم خود (مستقلاً) و با فکر خود (مستقلاً) و با نظر به مخاطب مورد نظر (چه با رأی خود یا

دیگری) اثر هنری پدید می‌آورند. نقطهٔ ثقل این بحث و در این نحوهٔ نگاه به هنر و هنرمند، همان است که در ابتدای بحث گفته شد: تصمیم هنرمند برای ایجاد اثر هنری بدیع، مؤثر، معقول و مقبول.

بحث این همایش را می‌توانیم در آینهٔ این نحوهٔ نگاه این‌گونه ببینیم:

الف) هنرمند مستقلاً و با اعتقاد شخصی نسبت به موعود «تصمیم» می‌گیرد که اثری پدید آورد که چنین و چنان باشد و در نهایت هم اثری پدید می‌آورد.

ب) هنرمند تحت تأثیر امری سیاسی یا اجتماعی (یا به سفارش کس یا کسانی) تصمیم می‌گیرد که اثری پدید آورد و می‌آورد.

ج) هنرمند برای تحصیل مال یا اعتبار اجتماعی، یا اعتبار علمی، یا اعتبار هنری یا امتیازی سیاسی تصمیم می‌گیرد که اثری پدید آورد و می‌آورد.

۲. نگاه نوع دوم: اگر هنر را امری اختیاری ندانیم و مبتنی بر خیال، حضور و شهود بدانیم،[۱] سخن دیگری است. در این نگاه، هنرمند کسی نیست که تصمیم می‌گیرد که اثر هنری پدید آورد. آن‌چه یا آن‌که فعال مایشاء است، او نیست. او فقط وقتی به خیال و شهودی دست بیابد می‌تواند آن را در صورت یک اثر هنری بیان کند. چون هنر مرتبه‌ای در «حضور» است. هر جا که بیاید، حضور هم می‌آید. (فردید، ۱۳۸۱: ۲۷۷) در این نگاه، هنرمند مورد «الهام» واقع می‌شود. به همین دلایل «هنرمندی» شغل نیست و نمی‌توان آن را آموخت یا آموزاند. با این نگاه، اگر به کسانی از گذشتگان خودمان که امروزه آنان را هنرمند بر می‌شماریم بنگریم، می‌بینیم کسانی هستند که غالباً شغلی دارند و در حوزهٔ شغل خود هنرمندی می‌کنند. این شاغلان، در فرهنگ گذشتهٔ ما چون بر آیین فتوت سلوک می‌کردند (پازوکی، ۱۳۸۴: ۴۵ - ۴۸؛ همچنین نک: انواع فتوت‌نامه‌هایی که از اصناف پیشه‌وران در دست است.) با حضور در محضر حقیقت و استعانت از مبدأ غیب، به شهود قلبی صور خیالی می‌رسیدند (فریدزاده، ۱۳۷۸: ۱۴۰). کار آنان که امروز اثر هنری می‌نامیم، ظهور کیفیتی است که مبتنی بر نوعی شهود است. از آن‌جا که این شهود با عوالم دینی سروکار داشته است، آثار آنان را از مصداق‌های هنر دینی برمی‌شماریم؛ به‌ویژه این‌که مظهرِ روحِ انسانی آنان است نه مظهرِ نفس‌شان (شوؤان، به نقل از لاریجانی، ۱۳۷۸: ۲۶).

۱. درباره خیال و انواع و مراتب آن و ماهیت امر مخیّل و خیالی که منشاء هنر است، نک مقالات: (داداشی، ۱۳۸۸؛ گلستان حبیبی، ۱۳۸۸؛ بلخاری قهی، ۱۳۸۴؛ چیتیک، ۱۳۸۴)

چنین هنرمندی که در بی‌اختیاری اثری پدید می‌آورد، نمی‌تواند تصمیم بگیرد که کِی و چگونه شهود کند، بلکه او وقتی تحت پرتو شهود واقع شد از آن باخبر می‌گردد. در این حالت، هنرمند تصمیم نمی‌گیرد. او با عقل متعارف جزئی به درک و فهم شهود دست نمی‌یابد. او هرگز نمی‌تواند برای رسیدن بدان حضور یا شهود اراده کند تا به نتیجه برسد. حتی اگر اراده هم بکند به خواست او شهود واقع نمی‌شود. گویی افسار فکر و تخیل او در دست دیگری است. ناگهانی و بدون اراده و خواست وی الهام و شهودی واقع و بر او «وارد»[1] می‌شود. در نهایت می‌تواند صورتی از آن‌چه شهود کرده است (شوؤان، ۱۳۸۷: ۱۰۹ - ۱۱۳؛ نصر، ۱۳۸۷) را «گزارش»[2] کند. در این تعبیر دریافت‌کنندهٔ الهام اعم از دین‌دار یا غیر آن است؛ زیرا به مصداق آیه‌ای از قرآن، هم الهام تقوی داریم و هم الهام فجور،[3] بنابراین شهودکننده تنها از آن لحاظ که در «حضور» است، مستعد دریافت «الهام» است؛ چه حضوری رحمانی باشد و چه حضوری شیطانی. (فردید، ۱۳۸۱: ۲۷۷)

البته از آن‌جا که مخاطبان در پذیرش الهام، ظرفیت‌های وجودی گوناگونی دارند، در سیر و سلوک خود نیز متفاوتند. بنابراین، لذا در آن‌چه شهود می‌کنند نیز مراتب مختلفی دارند و مشهوداتشان یکسان نیست. از سوی دیگر، به خاطر این‌که الهام از سوی دیگری است، صورت «بدیع» یا «مؤثر» آن نیز از آن سوی افاضه می‌شود و نیازی به تکلّف هنرمند در بازپیرایی اثر و بدیع‌سازی مبتنی بر اراده‌اش ندارد. همچنین، چون درجه‌های وجودی هنرمندان با هم یکی نیست، هر اثری که از ایشان صادر شود، یگانه خواهد بود و در نتیجه «بدیع»، به همین دلایل «اثربخشی» آن نیز از سوی «الهام‌گر» صورت می‌گیرد. در این حالت، مخاطبِ اثرِ هنریِ رحمانی، «فطرت مخاطب» است و مخاطبِ اثرِ هنریِ شیطانی، «نفسِ مذمومِ مخاطب». بدین ترتیب، اگر مخاطب از اثر هنری لذت ببرد، آن اثر هنری مورد «مقبولیت» هم قرار خواهد گرفت.

---

۱. آن‌چه از معانی وارد بر دل‌ها شود بدون کسب بنده «وارد» نامند (حاشیه بر رساله قشیریه و کشاف)؛ واردات و القائات یا صحیح‌اند و یا فاسد که مورد اعتماد نیستند، وارد صحیح هم یا الهی است که متعلق به علوم و معارف است و یا ملکی روحانی که باعث بر طاعات است که «الهام» نامند. وارد فاسد هم یا نفسانی است که عبارت از چیزی است که در آن حظ نفس و لذت باشد که «هاجس» نامند و یا شیطانی که داعی بر معصیت باشد که «وسواس» نامند. و بالجمله واردات یا ملکی هستند و یا رحمانی و یا شیطانی. (قیصری، به نقل از: سجادی، ۱۳۶۶، ۲۰۹۳ -۲۰۹۴)

۲. لفظ «گزارش» تعمداً برای این امر به کار رفته است تا مگر بتواند نقشِ خواست و اختیار هنرمند در این صورت‌گری را تا جای ممکن تقلیل دهد و تأکیدی بر عنایت مبدأ غیبی باشد وگرنه اندیشمندان حوزهٔ هنر از این لفظ بدین‌گونه در مباحث خود استفاده نکرده‌اند.

۳. ﴿فَأَلْهَمَهَا فُجُورَهَا وَ تَقْوَاهَا﴾. (شمس، ۸)

روشن است که با این توضیحات، ویژگی‌هایی که برای هنرمندِ نگاهِ نوعِ اول موضوعیت داشت و می‌کوشید برای تحقق‌اش با هزار ترفند بر آن فائق شود، در این نگاه خودبه خود متحقق خواهد شد.

هنرمند یا عارف

ممکن است بگویند این سخن که گفته شد از شئون عارف است و نه هنرمند. آن‌گاه باید پاسخ داد که اگر بخواهیم به تکلف، شأن هنرمند دینی را از عارف جدا کنیم، آن‌گاه باید به این نکات توجه داشته باشیم:

اولاً همان گونه که اشاره شد، وقتی از صِرفِ الهام و شهود و حضور سخن می‌رود، لزوماً هر که الهامی داشت عارف به معنای مصطلح در حوزهٔ فرهنگ اسلامی نیست؛ زیرا گاهی حضور رحمانی است و گاهی شیطانی، ولی اگر فقط الهام تقوی یا رحمانی را در نظر داشته باشیم و آن‌را عارفانه تلقی کنیم، باید بدانیم که در این معنا، هنرمند (دینی) هم به نوعی و در مرتبه‌ای شأن عارف را می‌یابد؛ چون «هنر» در سیر و سلوکی که هنرمند سالک می‌کند به دست می‌آید؛ (داداشی، ۱۳۸۸: ۸۴) و هنرمند (دینی) در مرتبه‌ای، اگر مشمول الهامات رحمانی بشود، درک عارفانه خواهد داشت؛ ثانیاً می‌توان گفت اگر عارف بتواند شهود خود را به شکل خاصی که با یکی از هنرهای متعارف تناسب بیابد «بیان» یا «گزارش» کند در شمار هنرمندان قرار می‌گیرد؛ مانند مولوی یا حافظ. چون در این مقام، «هنر» همین شأن «گزارشگری شهود» است و گرنه چه بسیار عارفانی که نتوانسته یا نخواسته‌اند از شهود خود گزارش کنند یا گزارش آنان با یکی از هنرهای متعارف تناسبی نداشته است. به همین جهت آن‌ها را از زمرهٔ هنرمندان ندانسته‌اند.

پس در این نگاه، هنرمند همچون عارف در مرتبه‌ای از درک حضوری و شهودی قرار می‌گیرد؛ با این تفاوت که او توانایی گزارش‌گری آن شهود را در مراتبی و به نحو خاصی دارد (یا به تعبیر دقیق‌تر، خداوند قدرت بیان آن را به نحو خاصی که «هنر» می‌نامیم به وی عنایت کرده است) و این توانایی او «هنرمندی» خوانده می‌شود. از این لحاظ او از عارفِ صِرف بودن متمایز می‌شود.

در هر حال، آن‌چه در اینجا بر آن تأکید داریم این است که در این نحوهٔ نگاه، هنرمند در شهود خود، اختیاری ندارد(همو: ۹۱) و نمی‌تواند تصمیم بگیرد که چه چیزی را شهود کند یا نکند (مثل هر اهل سیر و سلوکی) چه رسد به این‌که از «دیگری» برای پدیدآوری اثری هنری، سفارشی بپذیرد و این «دیگری» چه از ارباب سیاست، فرهنگ و علم باشد و چه از جنس تعقل

و اعتقادِ شخصِ هنرمند یا نفسِ مستقلِ خودبنیادِ وی.

در این نگاه، آن‌چه از هنرمند می‌توان انتظار داشت این است که دعا یا آرزو کند که از چنین شهودی بهره‌مند شود. پس از گزارش اوست که درمی‌یابیم چه اتفاقی افتاده است و گرنه پیش از آن، کسی ـ حتی خود هنرمند نیز ـ نمی‌داند که کِی و چگونه این شهود یا واقعه[1] رخ می‌دهد.

بسیاری از کسانی که از «هنر دینی» و «هنرمند دینی» سخن می‌گویند، این نگاه به هنر را نگاه اصیل هنری می‌شناسند و معتقدند که هنرمند دینی، اهل شهود و الهامات رحمانی است و از منبعی غیر از «نفسِ مذمومِ خود» ملهم می‌شود. در این مقام، هنرمند برخی معانی غیبی را در می‌یابد و در کسوت صورتی مناسب از محسوسات تنزل می‌دهد، (نک: گلستان حبیبی، ۱۳۸۸: ۱۱۴) (و به تعبیر ما «گزارش» می‌کند) و آن‌چه دیگران می‌بینند این گزارشِ محسوسِ متنزل است. اگر هنرمند در طلب الهام رحمانی باشد، پس از سیر و سلوک، در موقعیت شهود و الهامات رحمانی یا تقوی قرار می‌گیرد. اگر توفیق بیابد و بتواند آن شهود را با اشارهٔ الهی به شکل مقتضی «گزارش» کند، گزارش وی را «هنر» می‌خوانیم و اگر توفیق نیابد، اثری هنری از وی نخواهیم دید. از سوی دیگر، اثر این هنر بر «مخاطب» اثر «مذکّرانه» خواهد بود و مخاطبی که آن عوالم را تجربه نکرده با تذکّر به سوی خود بر خواهد کشید؛ زیرا چنین هنری مخاطب خود را «متذکّر» به امر مقدس می‌کند و از این راه موجب حضور و قرب به مبدأ می‌شود (فریدزاده، ۱۳۷۸: ۱۴۱).

زمینه‌سازی

درباره «زمینه‌سازی» باید چند نکته را در نظر داشت. اگر منظور از زمینه‌سازی برای موعود عجل‌الله‌تعالی‌فرجه نوعی آماده‌سازی یا آمادگری برای ظهور اوست، این سخن را می‌توان به چند حالت تعبیر کرد:

الف) منظور از «زمینه‌سازی»، آماده‌سازی شخص برای درک حضور موعود عجل‌الله‌تعالی‌فرجه است و آن این‌که خود را در موقعیتی قرار دهد که بتواند در صورت ظهور موعود عجل‌الله‌تعالی‌فرجه او را بشناسد یا انکار نکند. این مرتبه با کوشش عقلانی تا حدودی به دست می‌آید.

ب) منظور از «زمینه‌سازی» این است که برای درک حضور موعود، جامعه را آماده سازد.

۱. «واقعه» از امور غیبی است که برای اهل خلوت آشکار شود و اگر در حضور باشد مکاشفه گویند و از جمله واقعات بعضی کاذب باشد. (مصباح الهدایه و کشاف، به نقل از: سجادی، ۱۳۶۶: ۲۰۹۶)

به عبارت دیگر، با اثر خود احوال یا علم جامعه نسبت به موعود عجل‌الله‌تعالی‌فرجه را افزایش دهد و جامعه را به نقطه‌ای برساند که موعود عجل‌الله‌تعالی‌فرجه را به جا آورد یا طالب ظهور او بشود. این مرتبه اگرچه نتیجه‌اش نامشخص است، ولی تلاشی است از جنس کوشش آموزگاران مطالب دینی.

ج) منظور از «زمینه‌سازی» این است که خود و جامعه را در مسیری قرار دهد که نه تنها طالب ظهور باشند، بلکه به همراهی موعود عجل‌الله‌تعالی‌فرجه مفتخر گردند. به عبارت دیگر، جامعه‌ای ساخته شود که همه (از جمله خود هنرمند) بتوانند خود را در رکاب موعود عجل‌الله‌تعالی‌فرجه ببینند و دست یاریگری بدو بدهند.

اگر «زمینه‌سازی» را یکی (یا هر سهٔ) این حالت‌ها تلقی کنیم آن‌گاه نقش هنرمند را باید در این عرصه بررسی نماییم و ببینیم کدام نگاه به هنر و چگونه، می‌تواند در راستای آن قرار گیرد.

این نکته را در ظرفِ دو حالت از نگاه به هنر و هنرمندان می‌توان چنین ترسیم کرد:

۱. در هنرمندی نوع اول؛ یعنی حالتی که هنرمند «فعال مایشاء» است:

در این حالت، هنرمند سفارشی می‌پذیرد (از خود یا دیگری) که در راستای زمینه‌سازی ظهور موعود عجل‌الله‌تعالی‌فرجه باشد. در این صورت، باید مطالعه کند، ویژگی‌های موعود عجل‌الله‌تعالی‌فرجه را شناسایی کند، زمینهٔ ظهور وی را بشناسد و آن‌گاه اثری (از سر تعقل و اراده) پدید آورد که بتواند این اطلاعات و آگاهی‌های علمی را که از پس مطالعات فراهم آمده به بیان آورد. اظهار این اطلاعات، کمک به مخاطب برای درک آن اخبار و گزارش‌ها و اطلاعات، از طریق اثری که پدید می‌آورد، هدف اول است.

اثر پدیدآمده نمی‌تواند صورت استدلالی صرف داشته باشد، بلکه به عنوان پیش‌فرض، اطلاعاتی را مبنا می‌گیرد و سخن خود را مبتنی بر آن بیان می‌دارد. تحقیق درباره صحت درست یا نادرست بودن آن اخبار و اطلاعات، شأن اثر هنری نیست، بلکه اثر هنری پس از تحقیق در درست یا نادرست بودن آن در نزد هنرمند پدید می‌آید. در واقع اثر هنری با مفروض گرفتن آن اخبار، مخاطب را در موقعیتی قرار می‌دهد که آن‌ها را بپذیرد یا باور کند تا از پس این باور، پیام‌هایی را القا کند.

در این صورت، اخبار یا مطالب مربوط و مورد نظر، به مخاطب القا می‌شود و اگر این روش القا در جایی ضعیف باشد مخاطب صحت آن‌ها را نمی‌پذیرد. در این صورت، در واقع اثر هنری بر مخاطب «مؤثر» نمی‌افتد و در نتیجه «مقبول» نیز نخواهد شد. در این

حالـت چـالش هنرمنـد بـا مخاطـب در ارائـهٔ اثـری مـؤثر و مقبـول اسـت. البتـه «مـؤثر» و «مقبول» بودن در این‌جا، خود در ذیل «بداعت» و «معقول» بودن مدعای هنرمند و اثر هنری قرار می‌گیرد.

یعنی در این حالت، هنرمند از انواع شگردهایی که ممکن است یا می‌شناسد، مدد می‌جوید تا ادعای خود را که معقول می‌داند به‌طور بدیع و مؤثر به مخاطب عرضه کند تا در نهایت مقبول طبع وی قرار گیرد.

۲. در هنرمندی نوع دوم؛ یعنی حالتی که هنرمند نسبت به الهامات منفعل است:

در این حالت، هنرمند نمی‌تواند نقش آگاهانه (به معنای متعارف) در ترویج یا القا یا دعوت مخاطب داشته باشد. بلکه اصلاً هنرمند به مخاطب نمی‌اندیشد. (وقتی هنرمند در مقامی نیست که بتواند «خواست» و ارادهٔ خود را القا کند چه فرقی می‌کند که مخاطبی داشته باشد یا نداشته باشد؟) در این‌جا، هنرمند فقط وقتی در موقعیت شهود قرار گرفت (که در این امر منفعل است) نهایتاً می‌تواند آن را به بیان آورد؛ در حالی که اراده‌اش نقش تعیین‌کننده‌ای در این شهود ندارد. در ضمن این نکته نیز قابل اشاره است که او نیست که تصمیم به گزارش‌گری شهود یا الهامِ می‌گیرد،[1] بلکه در واقع، گویی هنرمند به آن فراخوانده می‌شود و دیگری است که با زبان او سخن می‌گوید.

چنان‌چه با تسامح، خواست هنرمند را در قرار دادن خود در موقعیت سیر و سلوک یا انس با معشوق ازلی و ابدی صورت نازله‌ای از «اراده» برشمریم، شاید بتوان مسئله «امکانِ» یافت یا شهود را برایش از پیش متصور شد، (گرچه خود انس و مؤانست نیز امری مبتنی بر ارادهٔ شخص نیست). این سخن به این معناست که هنرمند مثل هر اهل دین یا عارفی، در نهایت بتواند مبتنی بر خواست یا تمنّایی، خود را در آن موقعیت قرار دهد؛ این تصمیم او هیچ ضرورتی یا ایجابی برای صاحب پدیدآورندهٔ حال و شهود رقم نمی‌زند. به عبارت دیگر، این کار او در پدیدآوری خودِ ظهورِ «شهود» نقشی نخواهد داشت.

با توجه به این بحث ممکن است این پرسش سر برآورد که مگر چه چیزی از موعود عجل‌الله‌تعالی‌فرجه‌الشریف

۱. ای که میان جان من تلقین شعرم می‌کنی گر تن زنم خامش کنم ترسم که فرمان بشکنم
(مولانا ـ غزل ۱۳۷۵) یا
غلام شعر بدانم که شعر گفتهٔ توست که جانِ جانِ سرافیل و نفخهٔ صوری
(مولانا ـ غزل ۳۵۷۳) یا
دلم همچون قلم آمد در انگشتان دلداری که امشب می‌نویسد زی، نویسد باز فردا ری
(مولانا ـ غزل ۲۵۳۰)

می‌تواند مورد شهود قرار گیرد تا هنرمند آن را مطابق شأن هنرمندی‌اش گزارش کند یا باز بتاباند؟

روشن است که در این حالت، صورت بحث «زمینه‌سازی» برای موعود عجل‌الله‌تعالی‌فرجه تغییر می‌کند؛ زیرا وقتی خواست و ارادهٔ هنرمند (چه مستقلاً و چه به سفارش) در این میان نقشی بازی نمی‌کند، پس بحث زمینه‌سازی برای موعود عجل‌الله‌تعالی‌فرجه بی‌وجه می‌شود؛ زیرا زمینه‌سازی امری است استوار بر برنامه‌ریزی و تصمیم. بنابراین مبتنی بر ارادهٔ شخص یا اشخاص است، حال آن‌که ظهورِ شهود قابل پیش‌بینی یا سفارش نیست. پس باید پرسش را این‌گونه پرسید که: الهام‌گر (رحمانی) در چه حالتی الهاماتِ به هنرمند را مؤیّد به زمینه‌سازی برای موعود عجل‌الله‌تعالی‌فرجه خواهد نمود؟

اگر هنرمند در دایره یا حوزهٔ تابش آن شهودی باشد که الهام‌گر از موعود به هنرمند نشان می‌دهد، آن‌گاه هر چه هنرمند بگوید خود نقشی در زمینه‌سازی می‌یابد؛ به عبارت دیگر، زمینه‌سازی در این‌جا با معانی متعارف نسبت مستقیمی ندارد؛ بلکه در معنای دیگری قابل رصد است و آن «انس» با حقایق دینی و ارادهٔ الهام‌گر است. در این حالت، این هنرمند نیست که موضوع یا روش و خواست خود را به الهام‌گر دیکته می‌کند، بلکه هر چه او (الهام‌گر) خواست همان است که در اثر هنرمند جاری می‌شود؛[1] پس هنرمند «آن‌چه استاد ازل گفت بگو» را می‌گوید. لذا پرسش باید ناظر به منبع الهام رحمانی (حق تعالی) باشد نه هنرمند.

بدین ترتیب اگر «زمینه‌سازی» را ترجمهٔ معاصری برای «انتظار» تلقی کنیم، آن‌گاه باید گفت این تعبیر ترجمهٔ رسایی نیست؛ چون بیش از آن‌که به حالت «انتظار» که اثری مشخص در نفس و روح آدمی دارد برگردد به «برنامه‌ریزی» و «تصمیم برنامه‌ریزان» باز می‌گردد و در آن نقش استاد ازل ناپیداست و آن‌چه اصالت می‌یابد، نفس مستقل هنرمند است و نه نفس منفعل از الهام رحمانی وی.

هنر منتظر

با این مقدمات، بهتر نیست به جای «هنر زمینه‌ساز» از «هنر منتظر» سخن بگوییم؟ در این صورت اثر هنری دست‌اندرکار ایجاد «انتظار» خواهد بود. تعبیر «زمینه‌سازی» از معنای «انتظار»، شأن اثر هنری را به «نگاه نوع اول» بازمی‌گرداند؛ زیرا «زمینه‌سازی» با «برنامه‌ریزی» که امری آگاهانه و در موضع «فعال مایشاء» بودن هنرمند است سنخیت می‌یابد. حال آن‌که

۱. در پس آینه طوطی صفتم داشته‌اند — آنچه استاد ازل گفت بگو می‌گویم. (حافظ)

در «نگاه نوع دوم» به دلیل این‌که هنرمند «فعال مایشاء» نیست، نمی‌تواند برای «منبع الهام رحمانی» تعیین تکلیف کند یا توقع داشته باشد که مطابق برنامه‌ریزی او عمل شود. اگر هنر دینی را بیش‌تر ناظر بر «نگاه نوع دوم» از هنر بدانیم، آن‌گاه باید بگوییم که این هنرمند نیست که اثر هنریِ زمینه‌ساز پدید می‌آورد، بلکه هنرمند با اشارات ربّانی فقط «اثر» پدید می‌آورد و این مخاطبان هستند که اثر پدید آمده را به اثر زمینه‌ساز یا غیر آن منتسب می‌کنند. با این وصف این پرسش مطرح می‌شود که آیا معنی این سخنان این نیست که در این صورت نمی‌توانیم توقع شکل‌گیری اثرِ هنریِ زمینه‌ساز داشته باشیم؟

با این نگاه به مسئله، به نظر می‌رسد با نوعی تعارض روبه‌رو هستیم. با این تعارض چه باید کرد؟ آیا برای این‌که بتوانیم سخن خود را به کرسی بنشانیم، باید معنای دوم از هنر را منکر شویم یا در محاق فراموشی یا تجاهل قرار دهیم؟ یا راه دیگری برای جمع کردن این تعارض وجود دارد؟

می‌شود این‌گونه توضیح داد که اگر بپذیریم «انتظار» مرتبتی در «هنر دینی» دارد و نیز «هنرمند دینی» می‌تواند مقام والای پذیرش «الهام رحمانی» را به دست آورد؛ یعنی قادر است آن‌چه از جانب دیگر (از ناحیه‌ای غیر از نفسِ مذموم) افاضه می‌شود را دریافت کند، در این صورت آن‌که الهام‌کننده است باید چیزی از «انتظار» الهام نماید تا او بتواند در گزارش آن، «هنر منتظر» را بازتاباند.

با رجوع به آموزه‌های دینی و عرفانی، در می‌یابیم «انتظار» فقط یک موقعیت تاریخی و خارجی زمان‌مند نیست (گرچه آن صورت تاریخیِ آفاقی هم دارای شأن خاص خود است). «انتظار» در معنای انفسی خود، همراه با نوعی گشایش و فتوح قلبی برای مؤمنِ سالک هم هست. به این معنا که اصولاً وقتی «مؤمنِ سالک» با حقایق دینی «انس» می‌گیرد و با آنان «محرم» می‌شود، به مقام «منتظر» هم دست می‌یابد. در این صورت است که می‌تواند «سروش» غیبی الهامات رحمانی را شهود کند؛[1] زیرا سالک وقتی در بستر حضور و شهود، دچار «قبض» ناشی از ظهور اسماء جلالی (مثل اسم قهر) می‌شود، انتظار گشایش و «بسط»[2] قلب وی نیز به دنبال آن موضوعیت می‌یابد. به عبارت دیگر،

۱. تا نگردی آشنا زین پرده رمزی نشنوی گوش نامحرم نباشد جای پیغام سروش(حافظ)

۲. قبض و بسط دو حالتند که تکلیف بنده ازآن ساقط است ﴿وَ اللهُ یَقْبِضُ وَیَبْسُطُ﴾ و چنان‌که آمدنش به کسب نباشد، رفتنش بجهد نه. و قبض قبض قلوب است و بسط عبارت بود از بسط قلوب اندر حالت کشف و این هردو از حق است. (عده، به نقل از: سجادی، ۱۳۶۶: ۱۴۶۱)

«دلِ مؤمنِ سالک» در طلب فتوح از این قبض به «انتظار» می‌نشیند. در این حالت اگر هنرمند سالک، با حقایق دینی قرین شود و با مدد از الطاف الهی با آن حقایق انس بگیرد و در راستای آن به مقام ایمان حقیقی برسد، لاجرم با «انتظار» قرین خواهد شد. پس هنری که مبتنی بر «ایمان حقیقی» هنرمند باشد خود به خود، «هنر منتظر» خواهد بود. در این حالت، اثر هنری ظاهر شده هم، به تأسی از قلب هنرمند در مقام «تذکّر به انتظار» قرار می‌گیرد. و چون اثر چنین هنری بر مخاطب «تذکّر» است، پس در این حالت با «هنر متذکّر» روبه‌رو هستیم؛ تذکّری که به «انتظار» باز می‌گردد.

بی‌تردید «ظهور منجی موعود عجل‌الله‌تعالی‌فرجه‌الشریف» شأنی از شؤون «انتظار» است که در آفاق صورت خواهد گرفت، ولی مگر نه این‌که مهدی موعود عجل‌الله‌تعالی‌فرجه‌الشریف نیز بعد از مظهریت اسم قهر الهی در آفاق و در پایان قبض زمان و تاریخ، و انتشار ظلم و تاریکی، و پس از این‌که کفر زمین را درمی‌نوردد و زمانه را سیاه و کدر می‌کند، ظهور می‌نماید؟ مؤمن حقیقی چون همواره «منتظر» است، در صورت ظهور منجی در آفاق یا در بستر زمان تاریخی، از زمرهٔ یاران او خواهد بود. در واقع حقیقت این دو صورت «انتظار» یکی است جز این‌که یکی در قلب مؤمن و در حوزهٔ انفسی است و دیگری در خارج و در حوزهٔ آفاقی است. تفکیک مصنوعی میان اثر هنری «منتظر» از دیگر آثار هنری دینی، بدون «تذکّر» به این نسبت و رابطه، و بدون تذکّر به این انتظار، نمی‌تواند شأن حقیقی «هنر منتظر» را بیابد. تنها وقتی «هنر منتظر» می‌تواند ظاهر شود که به این نکته متذکّر شود؛ زیرا در هر «اثر هنری دینی» این معنای «انتظار» وجود دارد.

این «هنر زمینه‌ساز» برای موعود عجل‌الله‌تعالی‌فرجه‌الشریف ـ که در تبلیغات با آن روبه‌رو هستیم ـ چون فاقد آن تذکّر لازم به «هنر دینی» است و تنها مبتنی بر معنای «نوع اول هنر» است. از منظر کسانی که به «هنر دینی و مقدس» توجه دارند و لاجرم معنای «نوع دوم از هنر» را وجه همّت خود ساخته‌اند، چندان گویا و مکفی نیست. هنر (و هنرمند) نوع اول فقط در انتخاب «موضوعاتی» از دین، که مورد توجه خود قرار می‌دهد، دینی تلقی می‌شود. چون در آن، اثر تولیدی مبتنی بر «نفسِ مستقلِ» شخص هنرمند است و در نتیجه با «نفس امّاره» همسویی می‌یابد ـ با تمام ویژگی‌هایش که یکی امکان هم ملهم شدن به الهام فجور است ـ و نهایتاً در تعارض با «نفسِ منفعل به فعلِ رحمانی» است که با «نفسِ مطمئنه» (یا حتی نفسِ لوّامه) همسوست. مگر این‌که در سیروسلوک خود به مقام حضور و شهود برسد، که در این صورت دیگر وجوداً از معنای اول هنر گذشت کرده و به معنای دوم رسیده است. پس نفس او در مقام دریافت

الهامات رحمانی قرار می‌گیرد نه همچون نفسِ مستقلِ خود بنیادِ متعارف که می‌تواند در موقعیت دریافت الهامات فجور باشد.

پس وقتی از «هنر زمینه‌ساز» سخن می‌رود، فقط با یک لغزش زبانی یا «تعبیر ترجمانی» طرف نیستیم، بلکه در این تعبیر، عملاً معنای «انتظار» از حقیقت خود فاصله می‌گیرد. پس معنای «زمینه‌سازی» شخصی یا اجتماعی مبتنی بر «نفس مستقل» انسانی مدّ نظر قرار گرفته است. البته هنرمند در چنین مرتبه‌ای از نفس، بی‌تردید می‌تواند از دانش‌های جامعه‌شناسی، روان‌شناسی و دیگر علوم انسانی برای طرح مورد نظر خود بهره بگیرد، بی‌آن‌که به مقام ایمان توجه داشته باشد یا مبتنی بر این مقام، مقدمه‌ای را برای ورود به بحث یافته باشد. در این صورت، باید بدانیم که تعبیر «هنر زمینه‌ساز» عدول از معنای «هنر منتظر» و در نتیجه اکتفا به سطحی‌ترین لایهٔ این هنر هزار توی ژرف است.

اما این سخنان به معنی این نیست که هنر از نوع اول ـ که هنر شایع و منتشر زمانهٔ ماست ـ هیچ کاره است، بلکه بحث بر سر این است که این هنر، صلاحیت ورود جدّی به بحث عمیق «انتظار» را ندارد و در نهایت تنها می‌تواند به صورت (و حتی تصویر صورت!) آن بپردازد. البته این هنر زمانه، شاید در نهایت بتواند مبتنی بر آراء و اطلاعات اهل دین، آثاری را صورت‌بندی نماید که در یک نظر اجمالی و سطحی آن را از دیگر آثار غیردینی جدا می‌کند؛ مثلاً موضوع خود را قیام «موعود عجل‌الله‌تعالی‌فرجه‌الشریف» قرار دهد: آگاهانه، با تحلیل منطقی و با دانش مربوط به اثرگذاری بر نفوس تربیت‌نشدهٔ مخاطبان عام و با جهد و کوشش برای دوری از تکرار ظاهری (تحت عنوان «بداعت») از سایر آثار؛ همین و نه بیش‌تر. این مقام تا مقام «هنر دینی»، با وصفی که شد، بسیار فاصله دارد.

هنر منتظر و هنر زمینه‌ساز

با توجه به مباحث یاد شده ممکن است کسانی بگویند با این وصف، برگزاری همایش‌های فرهنگی و هنری‌ای که بخواهد مبتنی بر شهود هنرمندان باشد، بی‌وجه می‌شود یا اصولاً مدیریت و آموزشِ ارزش‌های مبتنی بر «انتظار»، یا هر معنای دیگر دینی، محال خواهد شد؛ زیرا این حوادث تنها پس از «واقعه» ممکن می‌گردد و نه پیش از آن. بنابراین همایش‌ها و جشنواره‌ها و... عملاً قابل اجرا نیستند. چون این‌گونه امور از جنس برنامه‌ریزی هستند و پس از سفارش یا دعوتی صورت می‌گیرند که خود انگیزه‌ای برای تولید آگاهانهٔ آثار می‌شود. حال آن‌که با نگاه نوع دوم از هنر نمی‌توان مطمئن بود که در صورت برگزاری، آیا هنرمندان صاحب شهودی پیدا خواهند شد یا خیر. در این صورت اصولاً مدیریت فرهنگی و آموزشی ممکن

نخواهد بود.

در ظاهر این پرسش‌ها و نگرانی‌ها به جاست، ولی اگر قرار باشد حرکتی در حوزهٔ «هنر دینی» صورت بدهیم باید بدانیم راه‌های آن را هم باید در همان حوزه بجوییم. روشن است که استفاده از راه‌های متعارف که برخاسته از نگاه سکولار یا حتی لائیک است، با نوع خاصی از نگاه به فرهنگ و هنر سنخیت دارند که نمی‌توانند پاسخ‌گوی پرسش‌های دینی باشند. برای این منظور باید جست‌وجو کرد. (و اتفاقاً می‌توان همین مسئله کشف کدام راه را موضوع همایش قرار دارد!)

البته با مبانی‌ای که بیان شد، می‌توان اجمالاً پاسخی برای این پرسش‌ها یافت. و آن این‌که نمی‌توان کسانی را برای نوشتن یا پدید آوردن آثاری در این حوزه‌ها با انواع جوایز نقدی یا غیرنقدی تشویق یا ترغیب کرد و پس از گذشت زمانی متعارف (مثلاً چند ماه) توقع داشت آثار هنری دینی مورد نظر ارسال شود. بلکه عطف به این‌که آثار هنری دینی بدون اطلاع و ارادهٔ آگاهانهٔ هنرمندان پدید می‌آیند، باید نقش مدیریت هنری را به بعد از پدید آمدن آثار منتقل کرد. به این معنی که مدیریت‌های فرهنگی و هنری، کارشان کشف آثار باشد نه سفارش آن‌ها. این اتفاق در حوزه‌های مختلف هنری (و مبتنی بر نگاه دوم به هنر) اکنون نیز در دنیای غرب در حال به کارگیری است.[1] فراموش نشود که آثار برجستهٔ غیردینی (و حتی ضددینی) فعلی در

۱. در جشنواره‌های جدّی فیلم در غرب، مدیران جشنواره‌ها در طول سال با سفرهای متعدد به اقصی نقاط جهان و با بازبینی فیلم‌های تولیدشده در طول یک سال، فیلم‌های مورد نظر خود را برمی‌گزینند و از صاحبان آثار دعوت می‌کنند که فیلم ساخته‌شدهٔ خود را برای جشنوارهٔ آن‌ها ارسال کنند.

۱. نگارش مقاله «نور و چشم‌انداز در معماری بازار کاشان» (مشترک) ارائه‌شده به اولین کنگرهٔ تاریخ معماری ایران ـ بم (منتشرشده در ***مجموعه مقالات کنگره***، ۱۳۷۸).

۲. نگارش و انتشار مقاله «معماری ایران از میان سفرنامه‌ها ـ سفرنامه دیولافوآ» در نشریهٔ تخصصی ***معماری و هنر رواق***، ۱۳۷۸.

۳. نگارش و انتشار مقاله «معماري ایران از میان سفرنامه‌ها ـ سفرنامه کمپفر» در نشریهٔ تخصصی ***معماری و هنر رواق***، ۱۳۸۲.

۴. مشارکت در تهیهٔ نقشه‌ها و رلوهٔ بنا منتشرشده در مقاله «معرفي مسجد و مدرسهٔ سلطانی کاشان» در نشریهٔ علمی ـ پژوهشی ***صفه!!***

۵. پژوهش و نگارش مقاله «تأملی در مفهوم مهندسی فرهنگی» ارائه‌شده به نخستین همایش ملی مهندسی فرهنگی (منتشر شده در جلد اول ***مجموعه مقالات ملی مهندسی فرهنگی***، بهار ۱۳۸۶).

۶. نگارش مقاله «معماری موزه: دیروز، امروز» ارائه‌شده به همایش موزه‌ها در هزارهٔ سوم (منتشر شده در مجله ***موزه‌ها***، ۱۳۸۳).

۷. نگارش مقاله «معماران اساطیری ایران به روایت شاهنامه» در نشریهٔ علمی ـ پژوهشی ***صفه***، ش ۴۷، ۱۳۸۷***!!***

۸. نگارش مقاله نقد کتاب ***چوپان در عصر بی واسطگی*** در ماهنامه تخصصی ***کتاب ماه هنر***، ش ۱۰۳ – ۱۰۴، ۱۳۸۶.

۹. نگارش مقاله «معرفی کتاب ***رساله معماریه***» نوشته جعفر افندی از سده یازدهم هجری در نشریهٔ تخصصی ***معماري و هنر***

دنیا نیز مبتنی بر نگاه دوم هنر است. جز این‌که در آن آثار، اغلب الهامات غیررحمانی، مبنای پدیدآوری آثار هنری هستند.

در این حالت، مدیریت‌های هنری باید فعال باشند و مرتب به سراغ هنرمندان بروند (به‌ویژه این‌که اغلب هنرمندان حقیقی خودنمایی ندارند و دور از انظار هستند). در صورت مشاهدهٔ آثار حقیقی آنها، کار رصد و جمع‌آوری را آغاز کند. چنین مدیرانی اگر در طول زمانی خاص، ببینند که «هنرمندان دینی» آثارِ ملهم از حقایقِ دینی را در حوزه‌ای (مثلاً انتظار) از لحاظ کمّی به حدّی رسانده‌اند که می‌توان از آنها مجموعه‌ای فراهم آورد یا بر مبنای آنها همایشی برگزار کرد، می‌توانند دست به برگزاری همایش بزنند. وگرنه با روش‌های متعارف، نباید توقع داشت آثار هنری حقیقی دینی شکل بگیرند. در روش‌های متعارف، تنها آثاری که مبتنی بر نگاه اول به هنر خواهند بود قابل جمع‌آوری و ارزیابی هستند. در این صورت، کشف هنرمندانی همچون حافظ و سعدی و مولوی ممکن نخواهد بود، بلکه کسانی از جنس چند هزار شاعر دربار محمود غزنوی (که نه اثری از آنان در تاریخ به جاست و نه شاخص‌های هنر و فرهنگ و تمدنِ بزرگِ اسلامی‌مان محسوب می‌شوند) به صدر برکشیده خواهند شد؛ حال آن‌که فرهنگ و تمدن اسلامی ما وامدار شاعرانی است که در خلوت خود به مشاهدهٔ انوار الهی و با اشارهٔ ربّانی به گزارش الهامات و شهودات رحمانی خود پرداخته‌اند. کسانی که گاه در زمان خود ـ و حتی امروز هم ـ چندان شناخته شده هم نبودند، ولی آنان هنر تمدن اسلامی را پایه‌ریزی کردند و امروز به وجود آنان مفتخریم.

اگر در پی کسانی هستیم که می‌خواهیم همچون این هنرمندانِ شاخص، نقش

رواق، ۱۳۷۷.

۱۰. نگارش مقاله «پدیده آموزش زبان در مدارس ابتدایی» تأیید شده در فصل‌نامه علمی ـ پژوهشیِ ***نامه فرهنگستان زبان فارسی***، ۱۳۸۵.

۱۱. انتشار مقاله «معماری مطبوع» در ماهنامه تخصصی ***کتاب ماه هنر***، ش ۱۳۴، ۱۳۸۸.

۱۲. مدیر پروژه پژوهشی «نقش معماری در افزایش حد بهینهٔ تعاملات اجتماعی و آرامش روحی و روانی خانواده‌ها» برای پژوهشکدهٔ هنرهای سنتی ـ اسلامی (در حال کار).

۱۳. همکار پروژه پژوهشی «بررسی کتاب‌های درسی مدارس از منظر شهرسازی» به سفارش فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی، ۱۳۸۵.

۱۴. سخنرانی تحت عنوان «معماری مطبوع» در دومین جشنوارهٔ انتخاب برترین‌های پژوهش و نوآوری در حوزهٔ مدیریت شهری، ۱۳۸۷.

۱۵. سخنرانی تحت عنوان «حلقهٔ گمشدهٔ معماری ایرانی» در نخستین همایش ملی دانشجویی معماری ایرانی، دانشگاه کاشان، ۱۳۸۷.

۱۶. انتشار مقاله «تأثیرات وقف بر پایداری مدارس صفوی» (مشترک) در نشریهٔ علمی ـ پژوهشی ***نامهٔ معماری و شهرسازی***، ش ۶، ۱۳۹۰ (و نگارش و انتشار مقالات متعدد فرهنگی و هنری دیگر در نشریات مربوط).

پایه‌ریزی فرهنگ دینی در زمان ما را داشته باشند، باید کسانی را بیابیم که در شأن هنر دینی باشند. خاصه آن‌که روش‌های متعارف، برای پایه‌ریزی چنین فرهنگی تناسب ندارند و ما را به نتیجهٔ مورد نظرمان نخواهند رساند. بنابراین باید روش‌های تراز خواسته‌مان را بیابیم.

منابع

۱. بلخاری قهی، حسن، ***مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی***، دفتر دوم (کیمیای خیال)، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی،۱۳۸۴.

۲. پازوکی، شهرام، ***حکمت هنر و زیبایی در اسلام***، تهران، انتشارات فرهنگستان هنر، ۱۳۸۴.

۳. چیتیک، ویلیام، ***عوالم خیال***، ترجمه: قاسم کاکایی، تهران، انتشارات هرمس، ۱۳۸۴.

۴. حافظ شیرازی، شمس الدین محمد بن بهاءالدّین، ***دیوان اشعار***، از نسخهٔ محمد قزوینی و دکتر قاسم غنی، تهران، انتشارات انجمن خوشنویسان ایران، چاپ پنجم، ۱۳۶۸.

۵. داداشی، ایرج، «حضرت مولانا، مراتب خیال و منشاء هنر»، ***مجموعه مقالات دومین هم اندیشی تخیل هنری***، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۸.

۶. سجادی، سیدجعفر، ***فرهنگ معارف اسلامی***، تهران، شرکت مولفان و مترجمان ایران، ۱۳۶۶.

۷. شوؤان، فریتهوف، «اصول و معیارهای هنر»، ***هنر و معنویت***، مجموعه مقالاتی در زمینهٔ حکمت هنر، تدوین و ترجمه: انشاءالله رحمتی، تهران، انتشارات فرهنگستان هنر، ۱۳۸۷.

۸. فردید، سید احمد، ***دیدار فرهی و فتوحات آخرالزمان***، تهران، مؤسسه فرهنگی و پژوهشی چاپ و نشر نظر، ۱۳۸۱.

۹. فریدزاده، محمدجواد، «گشودگی و شکوفایی زمین، نگاهی به وجوه و اوصاف گوناگون هنر مقدس»، ***راز و رمز هنر دینی***، مقالات ارائه شده در اولین کنفرانس بین المللی هنر دینی، تهران، انتشارات سروش، ۱۳۷۸.

۱۰. گلستان حبیبی، مسعود، «عالم خیال و تخیل هنری در عرفان اسلامی»، ***مجموعه مقالات دومین هم اندیشی تخیل هنری***، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۸.

۱۱. لاریجانی، علی، «تأملاتی دربارهٔ هنر دینی»، ***راز و رمز هنر دینی***، مقالات ارائه شده در اولین کنفرانس بین المللی هنر دینی، تهران، انتشارات سروش، ۱۳۷۸.

۱۲. مجموعهٔ کتاب‌های فلسفه و حکمت، انتشارات فرهنگستان هنر، ۱۳۸۴ - ۱۳۸۶.

۱۳. مولانا، جلال الدین محمد بلخی، ***کلیات شمس یا دیوان کبیر***، تصحیح: بدیع الزمان فروزانفر، تهران، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۷۸.

۱۴. نصر، سید حسین، «دربارهٔ صورت‌ها در هنر»، ***هنر و معنویت***، مجموعه مقالاتی در زمینهٔ حکمت هنر، تدوین و ترجمه: انشاءالله رحمتی، تهران، انتشارات فرهنگستان هنر، ۱۳۸۷.

۱۵. ـــــــــــــــ «هنر و زیبایی از دیدگاه شوؤان»، ***هنر و معنویت***، مجموعه مقالاتی در زمینهٔ حکمت هنر، تدوین و ترجمه: انشاءالله رحمتی، تهران، انتشارات فرهنگستان هنر، ۱۳۸۷.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۰/۱۱/۳۰
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۱/۲/۲۱

فصل‌نامه علمی ـ پژوهشی مشرق موعود
سال ششم، شماره ۲۱، بهار ۱۳۹۱

آرمانشهر در اندیشهٔ سیاسی غرب و بازتاب آن در تئاتر معاصر

حمیدرضا افشار*

چکیده

پیدایش شهری آرمانی همواره در طول تاریخ، ذهن بشر را به خود معطوف داشته و افکار و آرای بسیاری از فلاسفه و اندیشمندان سیاسی اجتماعی را تحت تأثیر قرار داده است. پژوهش حاضر، به روش تحلیلی ـ کیفی می‌کوشد با در نظر گرفتن تطور معنایی این اصطلاح در طول تاریخ، نحوهٔ ورود آن به اندیشهٔ فلسفی سیاسی و اجتماعی غرب و در پی آن، اثرپذیری نهادهای فرهنگی و آثار هنری و ادبی به‌ویژه تئاتر از این اندیشه را ارزیابی کند.

هدف مقالهٔ حاضر آن است که خاستگاه اندیشهٔ آرمانشهر در غرب و بازتاب آن در تئاتر معاصر را بررسی نماید. در این روی‌کرد، برخی فلاسفه با ارائهٔ نظریه‌هایی دربارهٔ جامعهٔ آرمانی کوشیده‌اند. افلاطون، مور و کامپانلا تنها طرحی ذهنی ارائه دادند و برخی دیگرچون مارکس و فوکویاما، این مقوله را تئوریزه کرده‌اند که حکومت‌هایی بر این اساس شکل گرفت.

پژوهشگر، با استناد به منابع پژوهشی معتبر به مهم‌ترین نظریه‌های آرمانشهرگرایانه در تاریخ اندیشهٔ فلسفی سیاسی و اجتماعی غرب می‌پردازد و با تأکید بر اثرگذاری شرایط سیاسی فرهنگی و اجتماعی جوامع بر چارچوب‌های ایدئولوژیک این دیدگاه‌ها، نتیجه می‌گیرد که تئاتر، مهم‌ترین ابزار برای نقد جامعهٔ آرمانی در هر دوره است.

کلیدواژه: آرمانشهر، تئاتر معاصر، اندیشه سیاسی، ادبیات.

---

* استادیار دانشگاه هنر تهران.

مقدمه

آرمانشهر و خاستگاه تاریخی و اجتماعی آن در شمار موضوع‌هایی است که در طول تاریخ و میان فلاسفه و اندیشمندان همواره مورد توجه و در عین حال موجب بحث و مناقشه بوده است. بسیاری از پژوهشگران این عرصه، زادگاه این اندیشه را یونان باستان می‌دانند و ریشه‌های آن را در آرای فلاسفهٔ یونانی به‌ویژه افلاطون می‌جویند. هرچند در این‌که افلاطون (۴۲۷- ۳۴۷ ق.م.) نخستین کسی است که درباره پیدایش آرمانشهر نظریه‌پردازی کرده و ویژگی‌های آن را برشمرده است، کوچک‌ترین شبهه‌ای وجود ندارد، پژوهش‌های جدید حکایت از حضور ریشه‌های کهن این تفکر در اندیشه‌های دینی و فلسفی و ادبی مشرق زمین حکایت دارد.

باید گفت افلاطون نخستین کسی است که اندیشهٔ پیدایش شهر آرمانی را مطرح کرده و در کتاب ***جمهوری***، به تفصیل در این‌باره سخن گفته است. اهمیت نظریه‌های افلاطون در این زمینه به حدی است که آرای او تا مدت‌ها اندیشهٔ فلاسفهٔ غربی را تحت تأثیر قرار داده است، و فیلسوف برجسته‌ای چون مارکس، که خود در شمار مهم‌ترین نظریه‌پردازان آرمانشهر است و افکار سیاسی و اجتماعی او قرن‌ها بر جهان غرب غلبه داشته، کاملاً از اندیشه‌های او اثر پذیرفته است.

پیدایش نظریه‌هایی که با هدف ایجاد شهری آرمانی طرح شده‌اند به افلاطون و مارکس ختم نشده، بلکه اندیشهٔ ایجاد آن با قدرت و قوت بیشتری به عرصهٔ هنر و ادبیات راه یافته است. یکی از عرصه‌هایی که به شدت از این اندیشه اثر پذیرفته و آثاری با هدف خلق آرمانشهر و در مواردی به قصد نقد آن پدید آورده است، تئاتر است.

پژوهش حاضر، با هدف مطالعه آرمانشهر در تئاتر معاصر به‌عنوان، موضوعی بینارشته‌ای در حوزهٔ مسائل فلسفی جامعه شناختی و اندیشهٔ سیاسی نگاشته شده است، که به دلیل کم‌توجهی و روی‌کردهای متفاوت پژوهشگران فارسی زبان به این مقوله در دست‌یابی به منابع مستند فارسی با دشواری‌ها و کمبودهای فراوان روبه‌رو بوده است با این همه، کوشیده شد با تکیه بر منابع موجود، پژوهشی مطلوب و مستند پدید آید.

تاریخچهٔ آرمانشهر

اتوپیا، واژه‌ای است که ***تامس مور***، نویسنده و فیلسوف سدهٔ پانزدهم و شانزدهم انگلستان، آن را پدید آورده است. مطالعهٔ آثار مکتوب و غیرمکتوب اقوام و ملل نشان می‌دهد که در ادیان مختلف و همچنین میان فلاسفهٔ بزرگ شرق و غرب، از دیر باز اندیشهٔ پایه‌گذاری «مدینهٔ

فاضله» وجود داشته و آرزوی برپایی این شهر آرمانی تا به امروز ادامه یافته است. هرچند بسیاری اندیشهٔ پیدایش آرمانشهر را به آراء و افکار اندیشمندان غربی منسوب می‌دارند، تحقیقات جدید نشان می‌دهد که اندیشهٔ برپایی شهر آرمانی از گذشته‌های دور در میان ملل شرقی نیز وجود داشته است.

از جمله در متن‌های اساطیری و دینی ایران باستان، از جامعهٔ آرمانی و بهشت این جهانی بسیار یاد شده است (برای آگاهی بیشتر از اندیشهٔ آرمانشهر در ایران باستان رک. اصیل،۱۳۸۱: ۴۵-۸۴)؛ با وجود این باید یادآور شویم نخستین کسی که به‌طور روشن و مدون، نظریهٔ شکل‌گیری آرمانشهر را مطرح کرد، افلاطون است. هرچند «مدینهٔ فاضله افلاطون، قدیمی‌ترین نمونه این جامعه یا شهر تخیلی است، ولی این اصطلاح بیشتر پس از انتشار کتاب تامس مور در سال ۱۵۱۶م. فراگیر شد» (مور، ۱۳۷۲: ۱۶). در سده‌های بعد نیز آثار بسیاری درباره جامعه آرمانی در اروپا نگاشته شد. در این مقاله به معرفی شماری از آنها خواهیم پرداخت.

طبقه‌بندی آرمانشهرها

اتوپیاها گوناگونند. البته شباهت‌هایی دارند و از هم تأثیر پذیرفته‌اند. در پاره‌ای موارد نیز با یکدیگر متضاد هستند. برخی ستایش‌گر پرهیزکاری‌اند و برخی دوست‌دار لذت‌جویی. بعضی از آنها منتظر منجی‌اند تا حکومت عدل را بر پا دارند و دیگرانی هستند که جامعه‌ای بی‌طبقه و بی‌حاکم را مطلوب و آرمانی می‌دانند. از همین رو، ***کریستیان گودن***، اتوپیاها را به چهار دسته تقسیم می‌کند (گودن، ۱۳۸۳: ۳۴).

۱. اتوپیای آزادی که به ترسیم وضعیت ایده‌آلی بودن می‌پردازد؛

۲. اتوپیا با سنت مردمی و انقلابی از سنخ همان اتوپیای تامس مور؛

۳. اتوپیای نظم که وضعیت دولت ایده‌آل را ترسیم می‌کند؛

۴. اتوپیای نهادینه و تمامیت‌ساز که خود را از پیروان سنت شهر خورشید کامپانلا می‌داند.

تامس مور نیز در کتاب ***یوتوپیا*** با به نقد کشیدن جامعهٔ خویش، تصویری روشن از جامعهٔ آرمانی مورد نظر خود ارائه می‌کند. حاصل آن‌که، برخی ویژگی‌های اتوپیاها را می‌توان این‌گونه برشمرد:

اتوپیاها، طرح‌هایی ذهنی و تصویرهایی ایده‌آل از دنیای به نسبت بهتر هستند.

اتوپیاها دربرگیرندهٔ تفسیرها و تعبیرهای تجربی و عقلانی اوضاع اجتماعی موجود نیستند، بلکه ایده‌آل‌های انتزاعی ذهنی هستند که هیچ‌گونه اقدام عملی را برای رسیدن به واقعیت ملموس تضمین نمی‌کنند.

اتوپیاها از مرزهای زمان و مکان می‌گذرند و جایگاه آنها تخیلی است.
جرقهٔ پیدایش اتوپیاها در بحران‌ها زده می‌شود (حسینی، ۱۳۸۲: ۲۸).

آرمانشهر در اندیشهٔ سیاسی غرب

آرمانشهر در اندیشهٔ افلاطون

تا پیش از هراکلیتوس (۵۳۵ ۴۷۵ق.م.) اندیشمندان یونانی، جهان را امری ثابت و بدون تغییر می‌انگاشتند؛ اما هراکلیتوس نظریه‌ای استثنایی در این‌باره ارائه داد که جهان را پاره‌هایی در حال تغییر می‌دانست. «او جهان را نه به منزلهٔ یک ساختمان بلکه چونان یک فراگرد سترگ می‌نگریست و آن را نه مجموع همهٔ چیزها بلکه کل همهٔ رویدادها یا دگرگونی‌ها (= تغییرها)، یا بوده‌ها (= امور واقع) می‌انگاشت» شعار فلسفه‌اش چینن است:

همه چیز در سیلان است و هیچ چیزی آرمیده (=ساکن) نیست (پوپر،۱۳۸۵،ج۱: ۳۵).

افلاطون که از پیروان هراکلیتوس و معتقد به تغییرپذیری و تکامل تاریخی جهان است، نخستین کسی است که نحوهٔ شکل‌گیری آرمانشهر را بررسی کرده است.

افلاطون در کتاب ***جمهوری***، با طرح مباحثی چون فردگرایی، علل انحراف شهر و حاکمیت فیلسوف، به تشریح ویژگی‌های آرمانشهر مورد نظر خود می‌پردازد. از تجزیه و تحلیل جامعه‌شناختی آرای افلاطون می‌توان به برنامهٔ سیاسی مدینهٔ فاضلهٔ او دست یافت. ***پوپر***، عناصر برنامهٔ سیاسی افلاطون را که به اعتقاد او سرمنشأ اندیشه‌های توتالیتاریستی است، به تفصیل معرفی می‌کند: (برای آگاهی بیشتر ر.ک. همو: ۱۲۷ـ۱۲۸). «هنر» در نظر افلاطون موضوعی بسیار پیچیده است. اما نکتهٔ مهمی که به طرح آرمانی او از مدینه فاضله مربوط می‌شود، نگاه متفاوت او به رابطهٔ هنر، لذت و سودمندی آن است.

«در کتاب دوم قوانین، افلاطون به این مسئله باز می‌گردد و می‌نویسد که معیار ارزش هنر لذت نیست، بلکه درستی است و مقصودش از درستی آن، برابری هر اثر هنری از حیث اندازه و دیگر ویژگی‌ها با سرمشق است» (احمدی، ۵۶:۱۳۸۰). از همین‌جا می‌توان دریافت افلاطون در مواجهه بامفهوم هنر، کاملاً کارکردگراست.

آرمانشهر در اندیشهٔ مارکس

کارل مارکس (۱۸۱۸ـ۱۸۸۳م.) فیلسوف و انقلابی آلمانی است که مکتب مارکسیسم را در اواخر قرن نوزدهم بر اساس اندیشه‌های فلسفی خویش پدید آورد. مارکس در آثار گوناگون

خود، از ***مانیفست کمونیسم*** گرفته تا کتاب ***کاپیتال***، تاریخ تحولات جهان را بر مبنای ماتریالیسم یا فلسفه مادی بیان می‌کند. او امکان تغییر نظام سرمایه‌داری و تحولات بنیادی جامعه را از طریق مسالمت‌آمیز رد می‌کند و در واقع مانیفست کمونیسم یک دعوت صریح از طبقهٔ کارگر برای قیام علیه سرمایه‌داری است.

مارکس از بسیاری اندیشمندان پیش از خود اثر پذیرفته است. شاید نخستین کسی که بر تفکر مارکس اثر گذاشته، افلاطون و اندیشه‌های کمونیستی او باشد. «کمونیسم در اصل بیانگر وضعیت اجتماعی پاسداران در دولتشهر موصوف افلاطون در کتاب ***جمهوری*** است که ویژگی آن اشتراک اموال و زنان و کودکان است... اندیشهٔ لغو کامل مالکیت‌های خصوصی، بارها و بارها در سیستم‌های آرمانشهری بازگو شده است. سیستم‌هایی که با وجود این در اندک مواردی تا آن‌جا پیش رفته‌اند که کمونیسم "کامل" افلاطون را باز آفرینند» (روویون،۱۳۸۵: ۲۴۵)؛البته مقصود مارکس از به کار بردن واژهٔ کمونیسم فقط لغو مالکیت خصوصی نبوده و از بین بردن تضادها و اختلافات طبقاتی را نیز در نظر داشته است.

مطابق نظرات مارکسیست‌ها، مهم‌ترین ویژگی زندگی انسان‌ها در یک جامعه طبقاتی از خود بیگانگی است و کمونیسم به این دلیل که آزادی انسان‌ها را به‌طور کامل به رسمیت می‌شناسد، مکتبی مطلوب و مستعد ایجاد جامعه‌ای آرمانی است. «هنر» از نظر مارکس وجه خاصی است از بیان اجتماعی. برخی روی‌کرد مارکسیستی به هنر را مانند افلاطون روی‌کردی کارکردگرا می‌دانند و معتقدند که هنر، برای هنر شعار جامعهٔ بورژوا است. در جامعهٔ آرمانی مارکس، هنر پدیده‌ای تاریخی است که در بستری اجتماعی تفسیر می‌شود و تکامل آن وابسته به ابزار تولید و تکنولوژی است.

آرمانشهر در نظام‌های توتالیتر

نظریهٔ مارکس پیروان بسیاری داشت و نحله‌های فکری فراوان با روی‌کردهای متفاوتی را به وجود آورد. اما به همان اندازه منتقدان جدی و سرسختی نیز داشت که دستهٔ اول، نظریات مارکس و پیروانش را نقد می‌کردند، کسانی همچون کارل پوپر که معتقد بود نظام طراحی شده توسط مارکس چیزی بیش از همان حکومت استبدادی افلاطون را به ارمغان نمی‌آورد. گروهی دیگر از منتقدان، نگاه ویژه‌ای به حکومت‌های مارکسیستی و روی‌کرد آنها به این نظریه داشتند.

از جملهٔ این منتقدان، ***هانا آرنت*** است (۱۹۰۶-۱۹۷۵م.) که با پیش کشیدن مبحث حکومت‌های توتالیتر، دو شیوهٔ فاشیسم هیتلری و کمونیسم استالینی را نقد می‌کند. به گفتهٔ

آرنت، در این دو شیوه «خشونت و بی‌رحمی جز ابزارهایی (در نهایت خنثی) برای دستیابی به آینده‌ای "اخلاقی" و "شکوفا و درخشان" نیستند و به همین دلیل کاملاً قابل توجیه هستند. باز هم به همین دلیل بود که تقریباً هیچ یک از کسانی که دست به چنین اعمال وحشیانه‌ای می‌زدند، خود را از نظر اخلاقی سرزنش نمی‌کردند و از جمله در دادگاه نورنبرگ تنها بر "مأمور" بودن خود تأکید داشتند» (آرنت،۱۳۶۳: ۱۱۵).

در بحث توتالیتاریسم، آرنت نتیجه و حاصل یک حکومت توتالیتر را نابودی زندگی انسانی می‌داند. «هنر» نیز در حکومت‌های توتالیتر ابزاری است در دست حکومت برای تبلیغ. در این نوع حکومت‌ها، «توده‌ها به واسطهٔ انزوا و تنهایی از خرد جمعی بی‌بهره‌اند. لذا به تخیل بیش از عقل بها می‌دهند. بدین واسطه، تبلیغات، ابزار کارایی برای جهت دادن به اذهان آنهاست. تبلیغات تصویری جعلی از واقعیت ارائه داده که به مرور در اذهان توده ثبت می‌شود. از سویی سازمان توتالیتر، این جهان جعلی خلق شده توسط تبلیغات را به جای واقعیت جا می‌زند» (مارکوزه، ۱۳۷۹: ۵۰).

آرمانشهر در تاریخ اندیشهٔ غرب

آرمانشهر در ادبیات داستانی

مرزبندی میان دنیای آرمانی در اندیشهٔ سیاسی و ادبیات داستانی، به دو دلیل امکان‌پذیر نیست. نخست این‌که بسیاری از اندیشمندان به دلیل محدودیت‌های سیاسی به جهان داستانی روی می‌آورند و انتقادات و ایده‌آل‌های خود را درباره اوضاع اجتماعی و سیاسی جامعهٔ خود و جامعهٔ آرمانی در قالب داستان بیان می‌کنند. از سوی دیگر، متفکرانی بوده‌اند که تحت تأثیر آثار کسانی چون مور، کامپانلا و... نظریه‌پردازی کرده‌اند یا از برخی دیدگاه‌های موجود در آن همچون نژادگرایی، کمونیسم و... بهره برده‌اند. با در نظر گرفتن این نکات، در این‌جا به معرفی چند اثر داستانی که با هدف ترسیم آرمانشهری متأثر از ایده‌آل‌ها و باورهای نویسندگان خود خلق شده‌اند، می‌پردازیم:

۱. یوتوپیا (آرمانشهر) تامس مور «جزیره‌ای دوردست است که مسافری به نام ***رافائل هیثلوده*** از آن بازدید کرده است و نظم و ترتیب فوق‌العادهٔ آن را برای نویسندهٔ کتاب (مور) نقل می‌کند» (روویون،۱۳۸۵: ۱۰). در کتاب یکم از دو کتاب ***یوتوپیا*** سخن از جامعهٔ روزگار مور و نظام عدالت آن (بنیادی آن) می‌رود و در کتاب دوم است که مور به شرح جامعه آرمانی خویش می‌پردازد که «شیوهٔ زندگانی آن نه تنها خوش‌ترین بنیاد را برای جامعهٔ متمدن می‌گذارد، بلکه جامعه‌ای

است که تا بشر برقرار است، پایدار خواهد ماند» (مور، ۱۳۷۳: ۲۰). مور به دقت نظام سیاسی و راه و روش زندگی اجتماعی و آداب خوراک و پوشاک و زناشویی و اقتصاد و جنگاوری و دیگر امور این جامعه را شرح می‌دهد.

هرچند جزیرهٔ اتوپیا بیش از آن‌که غایتی عملی باشد، مانند جمهوری افلاطون رؤیایی است، تأمل‌برانگیز و به گفته‌ای آزمایشگاهی است پر سعی و خطا. این کتاب و اندیشه‌هایی که به شوخی و جد بیان می‌کند، کتابی است که بذر بسیاری از سخنانی را که بعدها در تمدن مدرن اروپایی طرح شد، در خود دارد و از این جهت کتابی است که با سرنوشت تمدن اروپایی به گونه‌ای ژرف پیوند خورده است.

۲. توماس کامپانلا، یک قرن پس از مور به دنیا آمد((۱۵۶۸-۱۶۳۹م.). او از نخستین کسانی است که اندیشه‌های آرمانشهری خود را به گونه‌ای شایسته به تصویر کشید. کتاب ***شهر آفتاب*** کامپانلا «هر اندازه متأثر از تجربهٔ شخصی او در زندان‌های تفتیش عقاید است (انکیزیسیون)، به شدت نمایانگر دیدگاه آرمانگرای او در این باره‌اند. همه چیز در آن بر گرد محور اجتماع می‌گردد، و جز از دید مصالح اجتماع مفهوم نیست» (روویون،۱۳۸۵: ۱۲۹). کامپانلا در آرمانشهر خود در زمینهٔ موضوعاتی نظیر اصلاح‌نژاد و قضاوت در آرمانشهر نظریه‌پردازی کرده است.

۳. کتاب ***شرعیات صنعتگران*** نوشتهٔ سن سیمون (۱۷۶۰-۱۸۲۵م.) تکلمه‌ای است برای جای دادن کارگران در بالای جامعه‌ای که پایهٔ آن را تشکیل می‌دهند. مهم‌ترین ویژگی آرمانشهر سیمون "حاکمیت کارگر" است. از نظر سیمون، صنعتگران همه چیز یک حکومت هستند و تمام دوام و استحکام حکومت به کمیت و کیفیت کار صنعتگران بستگی دارد. «طبقهٔ صنعتگر باید در ردهٔ نخست جامعه جای گیرد؛ زیرا از هر نظر مهم‌ترین طبقه است؛ زیرا می‌تواند کاری به دیگران نداشته باشد و دیگران هیچ‌یک نمی‌توانند بی‌نیاز از او باشند؛ زیرا این طبقه با نیروی خود، با کار خود، زندگی را می‌گذراند. طبقات دیگر باید برای او کار کنند، زیرا مخلوق اویند و آن طبقه از موجودیت آنها صیانت می‌کند. کوتاه سخن، چون همه چیز با صنعت ایجاد می‌شود، پس همه چیز باید برای آن صورت گیرد» (همو: ۱۶۶).

در ادبیات داستانی، نگاه متفاوتی نیز به وجود آمد که آیندهٔ بشر را به گونه‌ای دیگر تفسیر می‌کرد و برای انتقاد از وضعیت موجود، آیندهٔ آن جامعه را مخدوش و پراضطراب پیش‌بینی می‌نمود.

۴. ***زامیاتین*** (۱۸۸۴-۱۹۳۷م.) اگر به راستی مبتکر پادآرمانشهر نباشد، نویسندهٔ کتابی است

کـه رووی‌ـون آن را نخـستین اثـر بـزرگ پادآرمانـشهری قـرن بیـستم مـی‌دانـد. «کتـاب *مـادیگران*(۱۹۲۰)؛ کتـابی کـه از لحـاظ ویژگـی داسـتانی درخـور توجـه و تـأثیر آن (از اورول تـا سولژنیتسین)، و نیز به دلیل وضوحی بیشتر از آثار پیشین در طرح آن‌چه می‌توان موازین این سبک نامید، اثری بسیار مهم است.» (همو: ۱۳۲). زامیاتین در کتاب *مادیگران* نشان می‌دهد که رؤیاها در آرمانشهر وارونه می‌شوند و شوم‌ترین کابوس‌ها می‌توانند در راه زایش انسان نوین مشروعیت پیدا کنند.

۵. آلدوکس لئونارد هاکسلی، نویسندهٔ انگلیسی (۱۸۹۴-۱۹۶۷م.) در رمان *دنیای قشنگ نو* با نفرت از سیاست بازی‌ها و صنعت‌زدگی‌ها، سخن به میان آورد. وی تصویرگر آینده‌ای است که تکنولوژی در پیشرفته‌ترین شرایط، تمام وجوه معنوی، شاعرانه و ذوقی را از انسان می‌گیرد و از او موجودی صددرصد مکانیکی می‌سازد. «مدینه‌ای که هاکسلی توصیف می‌کند، مدینهٔ فلاکت و ادبار و بردگی است که در آن مهر و معرفت و تفکر جایی ندارد. هاکسلی، تصویرگر یک اتوپیا در آیندهٔ غرب است. نوعی پیش‌بینی برای تمدنی که بر شالودهٔ خودکامگی انسان و خودمداری او، یعنی اومانیسم استوار گشته است» (داوری اردکانی، ۱۳۷۹: ۶۷).

هاکسلی در *دنیای قشنگ نو*، تصویرگر منزل آخر جهان مدرن و صورت مکانیکی و ماشینی انسان می‌شود که بی‌اراده در میان چرخ‌دنده‌ها قرار می‌گیرد تا مدرنیته و تکنولوژی پابرجا بماند.

۶. جورج اورول(۱۹۰۳-۱۹۵۰م.) با خلق *پادآرمانشهر ۱۹۸۴*، به وجهی دیگر دربارهٔ سمت و سیر بشر غربی سخن می‌گوید و از ساختار برخی حکومت‌های توتالیتر، لب به اعتراض می‌گشاید. جرج اورول، بیشتر شهرتش را مرهون دو رمان *قلعهٔ حیوانات* و *۱۹۸۴* است. در این دو اثر، اورول می‌کوشد نظام کنترل کنندهٔ زندگی و افکار مردم را توصیف کند؛ نظامی که روزگاری به عنوان شهری آرمانی در نظر همگان جلوه کرده بود. از آن‌جا که اورول خود وابسته به یک جنبش کارگری سوسیالیستی بود، همهٔ اعتراض خود را متوجه نظام‌های سوسیالیستی می‌کند.

«نخستین بار که رمان "*۱۹۸۴*" جرج اورول را می‌خوانیم، محکومیت نیشدار تمام‌خواهی استالینی، "پدر کوچک مردم" را در آن می‌بینیم که در شخصیت "برادر بزرگ" نمایان می‌شود. حتی به نظر می‌رسد که هدف عبارت‌هایی از "زبان نو" از آن نوع که در شوروی رواج داشتند. واژگان نو، کلمات مخفف، و علامت‌های اختصاری (مانند کمینترن و غیره) و نیز تکوین زبانی ویژه و کلیشه‌ای برای استفادهٔ خدمتگزاران دستگاه است» (رووی‌ون، ۱۳۸۵: ۲۰۷). هرچند

اورول بعد از تألیف این اثر ادعا کرده که هدف او محکوم کردن کشوری خاص نبوده، بلکه به طور کلی سیر و حرکت جهان کنونی را مورد نقد قرار داده است، دقت در زوایای مختلف این اثر نشان می‌دهد که نوک پیکان او بدون شک متوجه حکومت شوروی بوده است.

۷. رمان ***ساعت بیست و پنج*** نوشتهٔ ***کنستانتین ویرجیل گئورگیو*** (۱۹۱۶-۱۹۹۲م.) نخستین‌بار در سال ۱۹۴۹ میلادی در پاریس منتشر گردید. گئورگیو همهٔ دریافت خود دربارهٔ انسان معاصر و موضوع رمانش را از زبان قهرمان داستان، یعنی ترائیان، این‌گونه بیان می‌کند:

> ساعت بیست و پنج ساعتی که در آن انسانیت دیگر روی رستگاری به خود نمی‌بیند و وقت، حتی برای بازگشت مسیح هم دیر شده است. این آخرین ساعت نیست بلکه یک ساعت پس از ساعت آخر است. این ساعت هم اکنون است. تمدن غربی در همین لحظه است (شفیعی سروستانی،۱۳۹۰: ۷۰).

گئورگیو جامعه‌ای را ترسیم می‌کند که در آن تکنولوژی حرف اول را می‌زند. جامعه به دلیل نیازهای تکنیکی ایجاد می‌شود، نه برای نیازهای انسانی و این جایی است که آغاز ***ساعت بیست و پنج*** است. جایی که انسان بردهٔ ماشین می‌شود و به گفتهٔ ترائیان «انسان همانند بربرها خورشید برقی را پرستش می‌کند» (همو:۷۲).

آرمانشهر در تئاتر معاصر

تئاتر اروپا در دوران توتالیتاریسم

حکومت‌هایی چون حکومت موسولینی در ایتالیا و یا ناسیونال سوسیالیست‌های آلمان و حکومت استالین در شوروی، نگاهی انحصارطلبانه و جزمی نسبت به ابزارهای بیانی و تبلیغاتی داشتند. از جملهٔ مهم‌ترین این ابزارها تئاتر، بود. در این دوره، امر سیاسی به عنوان وجهی اصلی و مهم از امر اجتماعی، در خصوصی‌ترین ابعاد و زوایای زندگی انسان‌ها حضور داشت و این نمی توانست از نگاه هنرمندی که دیدگاهش با واقعیات زندگی پیوند خورده بود، مخفی بماند و او را به واکنش وادار نکند. همین مسئله به تأثیرات قابل توجهی در تئاتر آن دوره انجامید.

تأثیرات جامعهٔ کمونیستی بر تئاتر شوروی

بعد از به قدرت رسیدن نظام کمونیستی در روسیه، حکومت شوروی با الگو قرار دادن "اندیشه‌های ضد طبقاتی" مارکس تصمیم گرفت هنر تئاتر را از سنت‌های بورژوازی و عناصر اشرافی‌گری پاک سازد «انقلاب شوروی برای تئاتر»، پیش از هر چیز، به معنی جلب تماشاگران

جدید بود. تب تئاتر بر تمامی ملت مستولی شده بود. در سخت‌ترین روزهای جنگ داخلی، با وجود سرما، محرومیت‌ها، نگرانی‌ها و اضطراب‌ها ـ و شاید به خاطر همین‌ها ـ نمایش‌ها در سالن‌های لبریز از جمعیت بازی می‌شد. تنها در مسکو، دوازده تئاتر جدید گشایش یافته بود» (ویتز، ۱۳۷۰: ۷۹).

با توجه به اهداف ایدئولوژیک و شرایط اجتماعی در شوروی، تئاتر در آن زمان به دلیل کمبود وسایل ارتباطی، برای حکومت حکم ابزار اطلاع‌رسانی و القای ایدئولوژی را داشت. مسئله‌ای که در آن دوره بر تئاتر شوروی تأثیر نهاد، گرایش به "واقع‌گرایی" است. وجهی که واقع گرایی را برای نظام مارکسیستی پذیرفتنی می‌کرد، نگاه انقلابی آن است. «واقع‌گرایی، عبارت است از حملهٔ انقلابی به نهادهای اجتماعی و شیوه‌های فکری موجود... نمایشنامه‌هایی که مرکز ثقل آنها طبقات پایین، سرکوب شده و محروم جامعه بود که بیش از دیگران نیازمند تغییر بودند...» (هولتن، ۱۳۸۴: ۲۰۱-۲۰۲).

نکتهٔ مهم دیگر درباره ویژگی‌های تئاتر شوروی، "جدال واقع‌گرایی و شکل‌گرایی" است. شکل‌گرایی شامل دو وجه اصلی می‌شد که به نوعی همین دو اصل مخالفت حکومت را در پی داشت. نخست اصل آشنایی‌زدایی بود. اشکلوفسکی می‌گوید:

> به واسطهٔ هنر می‌توان حس زندگی را بازیافت... هدف هنر آن است که حس چیزها را آن‌گونه که دریافت می‌شوند منتقل کند و نه آن‌گونه که شناخته شده‌اند (برتنز، ۱۳۸۲: ۴۹).

دومین اصلی که حساسیت حکومت را در زمینهٔ شکل گرایی برمی‌انگیخت، همان نگاه هنر برای هنر بود. تاثیر مهم دیگر جامعهٔ کمونیستی بر هنر و به‌ویژه تئاتر، نگاه ویژه به "ماشین" و "نیازهای عصر ماشینی" بود. مطابق نظر کمونیست‌ها هنر باید متناسب با نیازهای عصر ماشین باشد.

این نظریه در آثار آن دوره به خوبی نمود پیدا کرد. آثاری که با چندین هزار بازیگر اجرا می‌شد تا به خوبی تصور انسان ـ ماشین را منتقل کند؛ ضمن این‌که عظمت نظام کمونیستی را به گونه‌ای اثرگذار به تصویر می‌کشید.

تئاتر به مثابهٔ ابزاری سیاسی - تعلیمی

در بحبوحهٔ جنگ‌های جهانی و سیاست‌های دیکتاتور مآبانهٔ حکومت‌های توتالیتر، هنرمندان روی‌کردهای متفاوتی به تغییر و تحولات موجود در جهان داشتند؛ برخی مانند برتولت برشت (۱۸۹۸-۱۹۵۶م.) تئاتر را بر اساس نگاه مارکس تفسیر می‌کردند و آن را در بستر

اجتماعی و به مثابه ابزاری سیاسی ـ تعلیمی برمی‌شمردند که عموم مردم مخاطب آن بودند و همچنین توجه ویژه‌ای هم به عصر ماشینی نشان داده و تئاتر را بر اساس نیازهای انسان در این دوره طراحی نمودند. ***برتولت برشت***، نویسنده، کارگردان و نظریه‌پرداز معاصر تئاتر، یکی از مهم‌ترین و مطرح‌ترین هنرمندانی است که بر تئاتر جهان تأثیری قاطع نهاد. او از جملهٔ کسانی است که تحت تاثیر تفکرات مارکس بر شیوه‌های تئاتری رایج زمان خود در اروپا می‌تازد.

از مهم‌ترین ویژگی‌های تئاتر برشت، نفی واقع‌نمایی است. به گفتهٔ او «اگر شباهت محل وقوع حادثه در نمایش و اصل آن، به حدی باشد که توهمی ایجاد شود و اگر بر اثر نحوهٔ بازی این توهم به بیننده دست بدهد که شاهد یک رویداد آنی و تصادفی و واقعی است، تمامی نمایش برای او چنان طبیعی می‌شود که دیگر نمی‌تواند قضاوت کند...» (برشت،۱۳۷۸: ۱۲۲). نکتهٔ دیگری که در تئاتر برشت مهم است، گرایش او به مسائل سیاسی است. «او یکی از نویسندگان نادر تئاتر و شاید تنها نویسنده‌ای است که می‌کوشد به تئاترش مفهومی سیاسی بدهد و در عین حال زیباشناسی تازه‌ای را بنیان گذارد» (دومور، ۱۳۷۰: ۲۸). "گرایشات مارکسیستی" برشت و تنفرش از سرمایه‌داری، در نمایشنامه‌ها، اشعار و گفته‌هایش کاملاً مشهود است. اثرپذیری او از مکتب فکری مارکسیسم که علیه سرمایه داری پرچم افراشته بود، سبب شد که وی ضمن آموزشی خواندن شیوهٔ تئاتر خود، آن را سلاحی برای تغییرات اجتماعی بداند.

سیاست‌زدایی از تئاتر

در دوران حکومت نظام‌های توتالیتر در برابر نویسندگانی چون برشت، که تئاتر را بر اساس اندیشه‌های مارکس تفسیر می‌کردند، گروهی پیدا شدند که با سیاست زدایی از تئاتر نگاهی متفاوت نسبت به تئاتر در پیش گرفتند. این عده که آرتو و گروتفسکی از پیشگامان و سردمداران آنها هستند، تحت تأثیر وقایع جنگ جهانی اول «تمام ارزش‌های پیش از جنگ چون اخلاق، ماده‌گرایی، وطن‌پرستی و ملیت‌گرایی را که می‌پنداشتند موجبات جنگ اند، به دور ریختند» (هولتن، ۱۳۸۴ :۲۲۰). همچنین به جای گرایش به جنبه‌های اجتماعی تئاتر، جنبه‌های شخصی آن را مورد توجه قرار دادند.

همان قدر که این گروه دوم به جنبه‌های شخصی در اجراهای خویش روی آوردند، از مخاطبان عام دورتر شده و مخاطبان خاصی پیدا کردند. این مخاطبان خاص که از آنها با عنوان نخبه یاد می‌شود، به دلیل دارا بودن درک زیبایی‌شناختی بیشتر، به تئاتر به مثابه یک سرگرمی نگاه نمی‌کردند و "نخبه‌گرایی" را از اصول اساسی آن به شمار می‌آوردند.

نکتهٔ دیگر درباره تئاتر مورد نظر دستهٔ دوم، توجه به وجوه درونی تئاتر است. بر خلاف

نویسندگانی چون برشت که به جنبهٔ اجتماعی و بیرونی تئاتر اهمیت می‌دادند، گروه دوم تمام وجوه تئاتر را معطوف به درون می‌کردند. به گفتهٔ ***باربارا***: «تئاتر یک فرض و تصور است و یک بینش که تلقین از عناصر مؤثر آن، تأثیر بر مخاطب است. اما اگر تئاتر خود به تلقین تبدیل شود، کارایی‌اش از کف می‌رود» (همو: ۴۲).

البته این مسئله به معنی نفی مطلق کارکرد اجتماعی تئاتر نیست، بلکه به مفهوم تکیه بر "خودمحوری" و تحولات درونی برای ایجاد تحولات اجتماعی است.

۸. ***آنتونن آرتو*** (۱۸۹۳-۱۹۴۸م.) یکی از منتقدان برجستهٔ تئاتر رایج اروپا است که بسیاری از قراردادهای رایج در تئاتر را به هم ریخت. عمدهٔ این تغییرات حول یک هدف می‌گشت و آن رسیدن به زبان تئاتری به جای زبان نوشتاری نمایشنامه بود. به گفتهٔ آرتو «در تئاتر غرب، گفتار، کلیت تئاتر را در بر می‌گیرد و خارج از آن هیچ امکانی وجود ندارد؛ زیرا تئاتر شاخه‌ای از ادبیات به شمار می‌رود و به منزلهٔ یکی از گونه‌های زبان ملفوظ است. آیا تئاتر قادر نیست زبان خاص خود را داشته باشد؟» (آرتو،۱۳۸۳: ۱۰۱-۱۰۲). به عقیده آرتو، تئاتر از مسیر اصلی خود به دور افتاده و باید دوباره اصلاح گردد. او بازگشت تئاتر به "آیین" را پیشنهاد می‌کند.

به گفتهٔ ***ریچارد شکنر***، «آرتو با مطرح ساختن ایده خود در مورد آیین، فضا را سخت مبهم کرده است. اما آن‌طور که من آرای او را درک می‌کنم، مراد وی از "آیین" چیزی غیر از استعلای شخصیت بازیگر به وسیله نیروهای بیرونی نیست، یعنی نظام‌های رمزگذاری شده اجرا، نظیر آنها که مورد استفاده بالیایی‌ها بود یا در مراسم خلسه‌ناک از آنها استفاده می‌شد. "آرتو" نمی‌گوید که تئاتر از این یا آن آیین نشأت می‌گیرد. بنا بر نظر او تئاتر، آیین است یا باید باشد. فرایند آیینی بیشتر با فرایند تمرین آماده‌سازی کارگاهی مرتبط است تا با ادبیات دراماتیک.» (شکنر،۱۳۸۶: ۶۶). با وجود این‌که نظریات آرتو در تئاتر بعد از، او تاثیر شگرفی داشت، ولی خود او برای تحقق اهدافش چندان موفق نبود.

۹. ***یرژی گروتفسکی*** (۱۹۳۳_۱۹۹۹م.) تا حد زیادی توانست به نظریات آرتو جامهٔ عمل بپوشاند. عمدهٔ کوشش او این بود که هر آن چیزی را که حقیقتاً برای تئاتر ضروری نیست حذف کند. در بدو امر، گروتفسکی بازتعریفی از تئاتر ارائه می‌دهد و می‌گوید:

> تئاتر می‌تواند بدون گریم، لباس، دکور، حتی صحنه، نورپردازی و تأثیرات صوتی وجود داشته باشد، اما بدون رابطهٔ بین تماشاگر و بازیگر نه. او این رابطهٔ اساسی، این رویارویی بین دو گروه از مردم را تئاتر بی‌چیز نامید (اونز، ۱۳۸۲: ۱۹۵).

او نیز مانند آرتو تئاتر را چون آیین می‌نگریست، آیینی که تماشگران برای حضور در آن

دعوت می‌شوند. او معتقد بود که تماشاگر هم از عناصر اصلی و عمده یک نمایش است و باید در جایی قرار داده شود تا بتواند بدون خودآگاهی نقش خود را ایفا کند. دور بودن تئاتر آرتو از فهم عامه باعث شد تا اجراهایی با تماشاچیان خاص و به دور از کارکردهای مورد نظر کمونیسم و فاشیسم داشته باشد و تئاتر او از این نظر دقیقاً نقطهٔ مقابل اجراهای برشت قرار می‌گرفت.

ادبیات، اندیشهٔ سیاسی و تئاتر

آرمانشهرها در جهان ادبیات فقط تصویری ذهنی ارائه می‌دادند و آن را در حد آرمانی دست‌نایافتنی می‌انگاشتند. این تصویر ذهنی در اندیشهٔ سیاسی، پا را از این هم فراتر می‌گذارد و به واقعیت نزدیک‌تر می‌شود. درست همین جاست که تصور آرمانی بشر از آرمانشهر شکاف‌های خود را نشان می‌دهد. تئاتر نه نقش ادبیات را در ترسیم جامعهٔ آرمانی بازی می‌کند و نه آن را تئوریزه می‌کند. تئاتر هر دوره به نقد آرمانشهر آن دوره می‌پردازد و با نشان دادن شکاف‌های آن در برخی موارد راه‌حل‌هایی ارائه می‌دهد. در این جا برای روشن شدن کارکرد تئاتر در نقد جامعهٔ آرمانی، به بررسی آثار مولر، کانتور و شومان می‌پردازیم.

۱۰. ***هاینر مولر*** (۱۸۹۸ـ۱۹۵۶م.) در خانواده‌ای فقیر در آلمان نازی به دنیا آمد. مولر نیز به بازنویسی آثار کهن روی آورده است. از آن میان، می‌توان به نمایشنامه "هملت ماشینی" اشاره کرد که از دوران فرمانروایی ماشین، خبر می‌دهد. در حقیقت تکنولوژی، بر اساس نگاه مولر و امثال او موجب بدبختی بشر شده و پایان دنیا را رقم زده است. در کنار هملت که انسانیت را به چالش می‌کشد، ***افلیا*** نیز معرف نقش زن در جامعهٔ مولر است. «به اعتقاد مولر، زن به صورت ابزار پیشرفت در جامعه صنعت زده و بازار فروش کالا درآمده است» (ناظرزاده، ۱۳۸۳: ۸۴). مولر همانند استادش، برشت، بر این امر تأکید می‌کند که اثر می‌بایست توجه ویژه‌ای به شرایط اجتماعی و سیاسی زمان خود داشته باشد. این نمایش نیز کاملاً برگرفته از حال و هوای سیاسی و اجتماعی جامعه‌ای توتالیتر در زمان مولر است. او پس از اشاره‌ای کوتاه به حال و هوای زمان خود، تصویری از یک انقلاب آرمانی و سقوط حکومت در درام خود ارائه می‌دهد. مولر دربارهٔ ایده اصلی هملت ماشینی می‌گوید:

> تمایل بشر به تبدیل شدن به یک ماشین برای فرار از احساسات و واقعیت. بنابراین ایدهٔ اصلی این است که عملگرا باشد یا اخلاقی» (MEL GUSSOW, 1986:4).

هملت می‌خواهد عمل‌گرا بوده و به یک دستگاه تبدیل شود، تا از برخورد با اخلاق جلوگیری کند.

۱۱. ***تادئوس کانتور***(۱۹۱۵ـ۱۹۹۰م.) طراح، نقاش و کارگردان لهستانی، از هنرمندان نوگرای تئاتر به خاطر خلق آثار نامتعارف به شهرت رسید. وی در ۱۹۷۵ یکی از مهم‌ترین آثار خود یعنی "کلاس مرده" را با مضمونی کاملاً سورئالیستی درباره مرگ اجرا کرد. مانیفست مرگ کانتور که یکی از سه بیانیه او به شمار می‌آید، نشان‌دهنده چگونگی گسست وی از تمامی سنت‌های تئاتری قدیمی و جدید اروپایی است. «وی تمامی دغدغه‌هایش را در ابژه تاتریکال خلاصه می‌کند و بازیگر را به عنوان شیء در وضعیتی قرار می‌دهد که بر عناصر بصری او تأکید بیشتری شود. بدین ترتیب، تئاتر کانتور، تئاتری کاملاً بصری (Visual) قلمداد می‌شود. هنر کانتور روندی است با دو عنصر موازیِ کنش و اتفاق که در کنار هم سیماچه وضعیت انسانی را بازنمایی می‌کنند؛ تفسیر تاریك از زندگی انسان مدرن» (کوسویچ، ۱۳۸۴: ۱۴). از ویژگی‌های مهم تئاتر کانتور، نقد جامعهٔ مدرن است. او در آثار خویش به ماشینیسم و تکنولوژی بی‌حساب زمان خود می‌تازد. به عقیدهٔ او، خلق انسان مصنوعی «خود دلالتی بود بر از دست دادن ایمان به طبیعت و فراموش شدن حوزه‌هایی از فعالیت انسان که به شدت با طبیعت در پیوند بود. به شکلی کاملاً متناقض، از رمانتیسم شدت یافته تا نادیده گرفتن حق طبیعت در آفرینش، شکلی از خردگرایی و یا حتی نوعی جنبش ماتریالیستی پدیدار گشت و پس از آن تفکر انتزاعی، ساخت‌گرایی، کارکردگرایی، ماشینیسم و در نهایت ناب گرایی بصری پدیدار گشت و تنها حضور فیزیکی یك اثر هنری به رسمیت شناخته شد» (کانتور،۱۳۸۹: ۱۰). کانتور در شاخه‌های مختلف هنری از جمله تئاتر، هیچ‌گاه به هنر سودمند و یا غایت کارکردی هنر خود، فکر نکرده است. نگاه او چیزی بین کشف و شهود شخصی آرتو و تئاتر اجتماعی ـ سیاسی برشت است. از طرفی تئاتر را برای خودش می‌خواهد و از طرف دیگر درون مایه‌هایی سیاسی انتخاب می‌کند.

لهستان، از جمله کشورهایی است که به سبب شرایط جغرافیایی خاص و هم‌جواری با روسیه، آلمان و اتریش همواره تحت تجاوز قرار گرفته است. این شرایط، بر آثار کانتور تاثیر فراوانی داشته است. مهم‌ترین تأثیری که این مسئله بر آثار وی داشته است، فضای پادآرمانشهری آنهاست. یکی از آثار کانتور که جامعه‌ای این چنینی را ترسیم می‌کند، "بگذار هنرمند بمیرد" است. این اثر از جملهٔ آثار متأخر کانتور است که ایده‌های اجرایی او در آن به کمال رسیده است. جامعه‌ای که او در این اثر به تصویر می‌کشد، جامعه‌ای پادآرمانشهری است که دوران احتضار خود را به سر می‌برد، اما نمی‌میرد.

۱۲. ***پیتر شومان*** نقاش، مجسمه ساز، بازیگر و کارگردانی است که آلمان نازی را به چشم دید و تمامی ناملایمات جنگ را از سر گذراند. او با اثرپذیری از اکسپرسیونیسم آلمان، برشت، آرتو و

هپنینگ، به نظریات پیرامون آیین و سنت توجه ویژه‌ای داشت. او همچنین در زمینه کار با عروسک تفکر خاصی داشت و در مقایسه با بازیگر، عروسک را انتخاب می‌کرد. تئاتر شومان کاملاً سیاسی است و این خط مشی سیاسی او را در دل موضوعاتی خاصی می‌افکند. « شومان موضوعاتی از قبیل خشونت، جنگ، دوزخ شهرک‌ها، روش‌های فنی، سخن از گذشته و غربت بهشت گمشده را از آنان اقتباس می‌کند» (کوریلسکی،۱۳۸۴: ۱۸۳). شومان با استفاده از دنیای تمثیلی و فانتزی عروسک‌ها، زبان تند نقد سیاسی را نرم می‌کند و ضمن اثرگذار بودن، از پی‌آمدهای یک اجرای سیاسی زنده جلوگیری می‌کند. از دیگر ویژگی‌های مهم تئاتر شومان نفی تکنولوژی است. او تکنولوژی را مسبب از خود بیگانگی انسان قرن بیستم می‌داند. شومان از جملهٔ کسانی است که از تئاتر پر زرق و برق سرمایه‌داری که همه چیز را فدای سرگرمی طبقهٔ مرفه می‌کند، می‌گریزد و به سراغ تودهٔ مردم می‌رود. شومان اجرایی در تهران داشت با نام "تدفین ایده‌های مرده" که در این اثر، سرزمینی رؤیایی به نام لابرلند را تصویر می‌کند و در کنار آن به نقد جامعهٔ لیبرال دموکرات و شعارهای آن می‌پردازد. لابرلند نه آرمانشهر است و نه پادآرمانشهر، به این معنا که نه طرحی ذهنی است که آرمان بشر باشد و نه جامعه‌ای از هم فروپاشیده را نشان می‌دهد که دیگر امیدی به نجات آن نیست. لابرلند همان دنیای امروز است که در اثر شومان به نقد کشیده شده است.

نتیجه‌گیری

در این مقاله پژوهشگر بر آن شده است که با توجه به خاستگاه تاریخی و اجتماعی اندیشهٔ آرمانشهر، اثرگذاری این اندیشه در تئاتر معاصر اروپا را مورد بررسی قرار دهد. در طول پژوهش با در نظر گرفتن پرسش‌هایی که در آغاز مطرح بود، در صدد بررسی فرضیه‌ها برآمده و کوشیده است با مد نظر قرار دادن متغیرهای مختلف، کمیت و کیفیت این اثرپذیری و بازتاب اندیشهٔ آرمانشهر در تئاتر اروپا را در حد امکان ارزیابی کند. در ادامه، به مهم‌ترین نتایج به‌دست آمده در این مقاله اشاره می‌شود.

مقاله حاضر بر اساس داده‌های معتبر و مستند، سر آغاز شکل‌گیری این اندیشه، چگونگی تطور تاریخی این مفهوم در ذهن فلاسفه و متفکران و عالمان اجتماعی، نحوهٔ ورود آن به اندیشهٔ سیاسی و اجتماعی غرب و اثرپذیری آثار ادبی و هنری خاصه تئاتر از این اندیشه را بررسی کرده است.

هرچند اندیشهٔ شکل‌گیری شهر آرمانی از دیرباز میان ملل شرق و غرب وجود داشته،

افلاطون نخستین کسی است که طرح ایجاد آن را به صورت مدون تنظیم و آن را در اندیشهٔ سیاسی و اجتماعی غرب وارد کرده است؛ البته این اصطلاح بعد از انتشار کتاب تامس مور فراگیر شد و پس از آن شاهد حضور این نظریهٔ فلسفی و سیاسی و اجتماعی در تاریخ اندیشهٔ غرب هستیم.

این نظریه نیز همچون بسیاری نظریه‌های فلسفی و اجتماعی دیگر، نخستین بار در آثار ادبی رخ می‌نماید و موضوع شماری از داستان‌ها را که هر یک از زاویه‌ای خاص به این مسئله نگریسته‌اند، به خود اختصاص می‌دهد و بعد از آن است که در قالب نظریه‌ای سیاسی و اجتماعی به اندیشهٔ متفکری چون مارکس راه می‌یابد. نظام‌های توتالیتاریستی نیز که داعیه نجات بشر را دارند، هر یک در راه دستیابی به منافع خویش، به گونه‌ای از این اندیشه بهره می‌جویند؛ اما اندیشه‌های آرمان‌گرایانهٔ آنها که مدعی ایجاد دنیایی آرمانی است، چیزی جز جنگ و وحشت و نابودی به بار نمی‌آورد. این همان چیزی است که در آثار پادآرمانشهری نظیر آن‌چه اورول خلق کرده است، شاهد آن هستیم.

با وجود به بن‌بست رسیدن اندیشهٔ پیدایش آرمانشهر، این نظریه موجب خلق آثار هنری مختلفی به‌ویژه در حوزهٔ ادبیات و تئاتر می‌گردد، که چه به لحاظ شکل و ساختار و چه از نظر درونمایه و محتوا و اندیشه‌های نوینی که مطرح کرده‌اند، از اهمیت بالایی برخوردارند.

برای نمونه حاکمیت نظام‌های توتالیتاریستی هرچند عواقب شومی برای جوامع بشری در پی دارد، تحولات نوینی در عرصهٔ تئاتر به وجود می‌آورد. در این دوره شاهد حضور تئاتر در عرصه‌های سیاسی و اجتماعی هستیم. مثلاً در شوروی کمونیستی در دورهٔ لنین و به‌ویژه استالین، تئاتر به مثابهٔ ابزاری ارتباطی برای القای ایدئولوژی در دست حکومت قرار می‌گیرد. در آلمان نازی نیز برشت بزرگ‌ترین نویسنده‌ای است که برای نخستین بار تئاتر را به مثابهٔ ابزاری سیاسی و تعلیمی به کار می‌گیرد. اثرپذیری تئاتر از ایدئولوژی‌های اجتماعی به این‌جا ختم نمی‌شود و گروه جدیدی که برخلاف گروه نخست، هدفشان سیاست‌زدایی از تئاتر است، کار خود را آغاز می‌کنند. آرتو و گروتفسکی از پیروان این نوع تفکر هستند.

مقاله حاضر به تفکیک ناپذیری سه حوزهٔ ادبیات، اندیشهٔ سیاسی و تئاتر معاصر اشاره می‌کند و با توجه به نقش اساسی این حوزه‌ها در تصویر دنیای آرمانی، نتیجه می‌گیرد که تئاتر معاصر مهم‌ترین نهاد اجتماعی در نقد جامعهٔ آرمانی است. در ادامه با بررسی آثار هاینر مولر، تادئوس کانتور و پیتر شومان، که با هدف نقد جامعهٔ آرمانی شکل گرفته‌است، نقد جامعهٔ آرمانی را مهم‌ترین کارکرد تئاتر در دورهٔ معاصر به شمار می‌آورد.

فهرست منابع

۱. احمدی، بابک، ***حقیقت و زیبایی***، تهران: مرکز، ۱۳۸۰
۲. آرتو، آنتونن، ***تئاتر و همزادش***، نسرین خطاط، تهران: قطره، ۱۳۸۳
۳. آرنت، هانا،***توتالیتاریسم***، محسن ثلاثی، تهران: جاویدان، ۱۳۶۳
۴. اصیل، حجت‌الله، ***آرمانشهر در اندیشهٔ ایرانی***، تهران:نشر نی، ۱۳۸۱
۵. اونز، جیمز روز، ***تئاتر تجربی***، مصطفی اسلامیه، تهران: سروش، ۱۳۸۲
۶. برشت، برتولت، ***دربارهٔ تئاتر***، فرامرز بهزاد، تهران: خوارزمی، ۱۳۷۸
۷. پوپر، کارل، ***جامعهٔ باز و دشمنانش***، امیر جلال‌الدین اعلم، ۲جلد، تهران: نیلوفر، ۱۳۸۵
۸. حسینی، سید محمدعارف، ***نیک‌شهر قدسی***؛ نقادی چهار الگو از جامعه آرمانی اندیشمندان غرب و مقایسه آنها با جامعه آرمانی حضرت مهدی عجل‌الله‌تعالی‌فرجه‌الشریف قم: مرکز پژوهش‌های اسلامی صدا و سیما، ۱۳۸۲
۹. داوری اردکانی، رضا، ***اتوپی و عصر جدید***، تهران: ساقی، ۱۳۷۹
۱۰. دومور، گی، ***"شکست‌ها و پیروزی‌های تئاتر معاصر"، در دایرةالمعارف پلئیاد***، نادعلی همدانی، تهران: آزمایش، ۱۳۷۰
۱۱. روویون، فردریک، ***آرمانشهر در تاریخ اندیشه غرب***، عباس باقری، تهران: نشر نی، ۱۳۸۵
۱۲. شفیعی سروستانی، اسماعیل، ***"ساعت بیست و پنج: اعلام پایان تاریخ غربی"***، موعود، شماره ۱۲۵، تیر و مرداد، ۱۳۹۰
۱۳. شکنر، ریچارد، ***نظریه اجرا***، مهدی نصرالله زاده،تهران: سمت، ۱۳۸۶
۱۴. کوریلسکی، فرانسواز، ***تئاتر، نان و عروسک***، میترا رئیسی،تهران: قطره، ۱۳۸۴
۱۵. کوسویچ، یان، ***" سیر و سفر تادئوش کانتور"***، مژگان غفاری شیروان،فصلنامه تخصصی تئاتر و هنرهای نمایشی، شماره ۳،پاییز و زمستان، ۱۳۸۴
۱۶. گودن، کریستیان، ***آیا باید از اتوپیا اعاده حیثیت کرد؟*** سوسن شریعتی، تهران: قصیده‌سرا، ۱۳۸۳
۱۷. مارکوزه، هربرت، ***بعد زیباشناختی***، داریوش مهرجویی،تهران: هرمس، ۱۳۷۹
۱۸. مور، تامس، ***آرمانشهر (یوتوپیا)***، داریوش آشوری و نادر افشار نادری،تهران: خوارزمی، ۱۳۷۳
۱۹. ناظرزاده کرمانی، فرهاد، ***درآمدی به نمایشنامه شناسی***،تهران: سمت، ۱۳۸۳
۲۰. ویتز، آنتوان، ***"تئاتر در شوروی و کشورهای سوسیالیستی"***، در دایرةالمعارف پلئیاد، نادعلی

همدانی، کتاب پنجم، تهران: نمایش، ۱۳۷۰
۲۱. هولتن، اورلی، ***مقدمه بر تئاتر***، محبوبه مهاجر،تهران: سروش، ۱۳۸۴
22. Gusson, Mel,
23. https://myaccount.nytimes.com/auth/login?URI=
24. http://theater.nytimes.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۰/۱۲/۱۷
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۱/۲/۲۱

فصل‌نامه علمی ـ پژوهشی مشرق موعود
سال ششم، شماره ۲۱، بهار ۱۳۹۱

شکل‌گیری گفتمان: هنر مهدوی و هنر پست‌مدرن

سیدرضی موسوی گیلانی *

چکیده

از جمله چالش‌های جدی در عصر جدید که بعضی از اندیشمندان، آن را عصر پسامدرنیته می‌خوانند، نسبت میان شیوه زندگی مسلمانان و جوامع دینی با عصر جدید و دوران پسامدرن است. در این راستا این پرسش اساسی در حوزه هنر نیز خود را بازمی‌نمایاند و به‌صورت گفتمان طرح می‌گردد که با توجه به مبانی معرفتی هنر دینی و مهدوی و همچنین بر اساس مبانی معرفتی هنر پست‌مدرن آیا امکان سازگاری میان هنر مهدوی و هنر پست‌مدرن وجود دارد یا نه. در این مقاله دو الگو و نظریه مطرح و نقد و بررسی شده و سپس الگویی بر اساس زیسته فطری پیشنهاد گردیده است.

واژگان کلیدی: هنر مهدوی، هنر پست‌مدرن، گفتمان، روایت کلان، زیسته فطری.

* استادیار و عضو هیئت علمی مؤسسه غیر انتفاعی هنر و اندیشه اسلامی قم (s-razi2003@yahoo.com)

مقدمه

هرچند گاه اعتقاد و اظهار نیاز به منجی و موعود از جانب انسان در دوران جدید، توسط بعضی از روشنفکران پست‌مدرن، بیانی از حس درونی و آرزوهای تحقق نیافته بشر معاصر قلمداد شده است که با این خواست و آرزو، نیاز خود را در جهان سرگشته، بی‌معنا، تکثرگرا، نامتجانس، پرتلاطم، درهم آمیخته، کولاژوار و ناامن دوران ما اظهار می‌دارد، دورانی که پل ریکور آن را عصر نزاع و چالش میان تفسیرهای متعدد از عالم می‌داند، اما طرح این مسأله از جانب ادیان، ماجرای دیگری داشته و برخوردار از تاریخ کهنی است که ریشه در سنت‌های جاویدان ادیان دارد.

به نظر می‌رسد به زمانی رسیده‌ایم که تبیین و ترویج مسأله منجی‌باوری و موعودگرایی نهادینه شده است و ادبیات و هنر غرب و شرق در نهادینه کردن این امر در دهه گذشته، خواسته یا ناخواسته، خصمانه یا دوستانه کمک نموده‌اند که این از جهتی موجب امتنان و خوشحالی است.[1] از طرف دیگر مورد توافق تمام عالمان و پیروان ادیان ابراهیمی و غیرابراهیمی است که اعتقاد به جامعه آرمانی و ایده‌آل و نگاه مثبت‌اندیشانه به آینده، امری باورپذیر و قابل اثبات در متون دینی است. از این‌رو با توجه به این مقدمه و با پذیرش و مفروض گرفتن این نکته که مسأله منجی‌باوری و موعودگرایی نسبتی با دوران کنونی ما پیدا می‌کند و می‌توان به‌وسیله آن در مسیر حل مشکلات اجتماعی و انسانی دوران نوین، طرحی افکند، پرسش و مسأله اساسی مقاله این است که آیا مبانی معرفتی موعودگرایی و مهدویت و ارائه راهبردهایی هنری مبتنی بر آن می‌تواند با مبانی فلسفی و زیبایی‌شناختی دوران جدیدی که در آن به سر می‌بریم، یعنی دوران پست‌مدرنیسم سازگار گردد و همان‌طور که امروزه هنر و رسانه در ترویج گفتمان و ادبیات غرب پیشتاز است و بیش‌ترین نقش را در توسعه گفتمان غالب هژمونی غرب دارد، آیا هنر و رسانه این توانایی و قابلیت را دارد تا با تمدن و فرهنگ اسلامی و راهبردهای هنر مهدوی سر سازگاری داشته باشد یا خیر؟

۱. از آن جهت که رسانه‌ها به ترویج مسأله منجی‌باوری و موعودگرایی کمک نموده‌اند، موجب امتنان و خوشحالی است ولی از آن جهت که با ترویج نگاه بغض‌آلود و زشت و کریه از قرائت دینی و اسلامی به مسأله پرداخته‌اند و تلاش می‌کنند که با تفسیری بنیادگرایانه و سلفی از اسلام، ذهن جهانیان را نسبت به موعود اسلام، خراب ساخته و نگاه معرفتی و وجودشناختی مسلمانان را موجب ایجاد بحران، آشوب، آینده‌ای کریه و زشت، جلوه دهند، موجب تأسف است. امروزه در سینما و ادبیات غرب، تمامی سمبل‌ها و نمادهای اسلامی به سخره گرفته می‌شوند و در کشمکش درام‌ها، همواره در برابر صنعت، ثروت و هژمونی امریکا و غرب، منشأ شر نشان داده می‌شوند.

نیاز به گفتمان‌سازی

پاره‌ای از اندیشمندان این مسأله را مورد تأکید قرار داده‌اند که اگر قرار باشد در جامعه‌ای تحول ایجاد شود و افراد با سامان دادن به اندیشه‌های خود، موجب تحرک جامعه گردند و یا بتوانند در سطح جهانی، نگره‌ای جدید را مطرح سازند، باید از سطح داده‌ها و آگاهی‌ها فراتر رفته و به یک الگو و پارادایم فکری برسند (تامس کوهن، ۱۳۶۹، ۲۵)،[۱] زیرا آن‌چه که در جوامع و محافل علمی موجب شکل‌گیری گفتمان می‌گردد و دیگران را معطوف به بحث و مسأله‌ای می‌سازد، طرح نمودن مدل و الگویی استوار و ریشه‌دار است که بتواند راه‌گشای یک حرکت پیوسته، مستمر و هماهنگ گردد. کمتر می‌توان در طول تاریخ جوامع، تحولات مهم علمی و اجتماعی‌ای را مشاهده نمود که بدون شکل‌گیری الگو و تحقق گفتمان پدید آمده باشند و همواره در سده‌های اخیر بحران فقدان الگو و پارادایم فکری در میان مسلمانان موجب تسلط و غلبه گفتمان‌های غالب سکولار و ادبیات آن مباحث در میان مسلمانان شده است و جوامع اسلامی رهرو و دنبال‌گر الگوهای غرب بوده‌اند. متأسفانه در سده‌های اخیر، جوامع شرقی از جمله فرصت‌هایی را که در سطح جهانی از دست داده‌اند، این است که نتوانسته‌اند اندیشه‌هایشان را جهانی کرده و در گفتمان‌های جهانی شرکت کنند.

ایجاد گفتمان در یک عصر به این معنا است که بتوان مبحثی را که دارای ویژگی‌های خاص خود است، وارد گفت‌وگوی علمی و عرصه‌های فکری زمانه نمود. به‌طوری که گفت‌وگو میان اندیشمندان آن عرصه جریان یابد و مورد توجه پژوهشگران آن گردد. شاید بتوان گفت که مهدویت در پاره‌ای از دوران‌ها گفتمان رایج آن زمان بود و توانست در بعضی از اعصار، محور و نقطه ثقل گفت‌وگوها گردد و می‌توان مواردی را از دوره کیسانیه تا قاجار شاهد مثال آورد که بیانگر حضور پررنگ این ایده فکری در میان محافل علمی و اجتماعی بوده است. برای شکل‌دهی یک گفتمان نباید از خاطر برد که به تعبیر میشل فوکو گاه کنش‌های کلامی روزمره و سخنان عمومی که میان انسان‌ها رد و بدل می‌شود و یا حتی اموری که تنها نسبت به آن ابراز احساسات می‌کنیم و تنها آنها را صرفاً دوست داریم، توانایی این را دارند که تبدیل به

۱. وی درباره نمونه‌ها یا پارادایم‌ها Paradigms می‌گوید: «در سال‌های اخیر معدودی از مورخان علم هر چه بیشتر متوجه آن شده‌اند که وظایفی که تصور رشد از طریق روی هم انباشته شدن علم بر عهده آنان می‌گذارد، بسیار دشوار است... هدف من از انتخاب آن [پارادایم‌ها] القای این اندیشه بوده است که بعضی از مثال‌های پذیرفته شده از عمل علمی فعلی ـ یعنی مثال‌های مشتمل بر قانون و نظریه و کاربرد و استفاده از آلات روی هم‌رفته ـ الگوها و مدل‌هایی فراهم می‌آورد که از روی آن‌ها سنت‌های پژوهش علمی منسجم خاص آشکار می‌شود».

یک کنش یا گفتمان جدی شوند و او این امر را مظهر اراده معطوف به حقیقت می‌داند، اما به نظر او تأویل هر دوره تاریخی باید همگام با اطلاعات و داده‌های علمی، فرهنگی و اجتماعی همان عصر باشد و ابزار خود را از عقلانیت همان دوره وام گیرد، زیرا بنا به نظر او هر دوره، نظام فکری، روش‌شناسی و راهبردهای خاص خود را دارد و کار دیرینه‌شناس این است که برای شناخت هر دوره و روزگار، اسناد و مدارک مربوط به همان دوره را مورد مطالعه و بررسی قرار دهد (میشل فوکو، ۱۳۸۴، ۴۸). بنا بر روش‌شناسی او هر گفتمان می‌تواند با ویژگی‌های خاص خود از گفتمان‌های دیگر اعصار گسست داشته باشد و هم‌سوی نباشد، به همین جهت وی با حرکت خطی تاریخ سرسازگاری ندارد و به گسست در میان پدیده‌های تاریخی تأکید می‌ورزد.

بر اساس شکل‌گیری گفتمان در جامعه، میزان بزرگی و اهمیت اندیشه‌ها و اندیشمندان را می‌توان در جامعه تشخیص داد و فهمید که کدام اندیشه از عظمت و شکوه بیشتری برخوردار است، به‌طور مثال طرح بحث‌های مهم در چند دهه گذشته میان روشنفکران مذهبی و عالمان دینی تا حدی کاشف از اهمیت آن دسته مسائلی است که در مجامع علمی توانسته‌اند به گفتمان تبدیل گردیده و نظر اندیشمندان را به خود معطوف نمایند.

البته باید به این نکته توجه نمود که شایع شدن هر بحث در یک زمانه، لزوما به معنای ایجاد گفتمان نیست و نمی‌توان گفت هر بحثی که در میان توده مردم رواج یافته است هر چند نگاهی سطحی و نازل به آن شده باشد، گفتمان رایج است. به نظر می‌رسد برای تبدیل شدن یک بحث به گفتمان رایج عصر، نیاز به آن است که آن بحث در مجامع علمی و در میان اندیشمندان آن حوزه چه سلباً و چه ایجاباً طرح گردد. جدیت یک بحث به این است که بتوان از آن در ارائه راه‌حل‌ها و ایجاد یک طرح و الگو در عرصه‌های متفاوت استفاده نمود و آن را در مسیر حل مشکلات اجتماعی و علمی به خدمت گرفت، نه این‌که صرفاً به ابراز احساس در باره مسأله پرداخت و یا در باره آن صرفاً به طرح ادعا پرداخت. حتی اگر بحثی به‌صورت سلبی بتواند انکار، مخالفت و لجالت علمی دیگران را برانگیزد و موجب نقد و استدلال بر علیه آن شود، به‌طوری که کتاب و مقاله بر خلاف آن نوشته شود، خود گویای اهمیت آن بحث و دلیل بر جایگاه و موقعیت مسأله در عرصه گفتمان‌سازی است.

به همین جهت بسیار مهم است که به نحو پیشینی به این سؤال پرداخته شود که آیا مهدویت با توجه به این‌که بحثی اعتقادی و دینی است ذاتاً آیا دارای این قابلیت و توانایی هست که بتواند در عرصه علوم اجتماعی و یا علوم انسانی، گفتمان غالبی را در محافل علمی و فکری ایجاد کند یا خیر؟ البته چون به این مسأله در جای دیگری پرداخته شده است و مورد

پذیرش قرار گرفته است، از این‌رو طبعاً در این جا به‌عنوان پیش‌فرض و اصل موضوعی تلقی می‌گردد ولی همواره این مسأله در ضمن پرسش‌های ذیل، مورد چالش و گفت‌وگو قرار می‌گیرد.

پرسش‌های اساسی در گفتمان مهدوی

حال با توجه به اهمیت مسأله گفتمان‌سازی و اهمیت مسأله موعودگرایی و مهدویت در فرهنگ دینی، در سنجش میان مبانی معرفتی موعودگرایی و مبانی معرفتی دوران پست‌مدرن، عصری که در آن به سر می‌بریم، چند مسأله مهم جلوه می‌کند که به شرح ذیل است:

آیا مسأله موعودگرایی در ادیان یا مهدویت در اسلام به‌عنوان یکی از جدی‌ترین آموزه‌های فکر دینی یا اسلامی، دارای این کارکرد بوده است که بتواند در چند دهه گذشته، به ویژه بعد از انقلاب اسلامی ایران، به رغم تبلیغاتی که پیرامون اهمیت و موقعیت آن در فکر مسلمانان شده است و در سخنان بزرگان دینی و سیاسی و در سطح جهانی و رسانه‌ها آمده است، گفتمانی را ایجاد کند و اندیشمندان را به سمت خود معطوف کند و در حل موضوعات فرو بسته فکری و اجتماعی، بابی بگشاید یا خیر؟

البته پاسخ به این پرسش نیازمند بررسی تاریخی است و باید بررسی شود که در جوامع اسلامی در چند دهه گذشته این مسأله چقدر مورد توجه بوده است؟ آیا شیعیان بیشتر به آن توجه داشته‌اند یا اهل سنت؟ آیا در انقلاب‌ها و تحولات اجتماعی کشورهای عربی، در میان سلفی‌ها، سکولارها، شیعیان و... این مسأله مورد اهتمام قرار گرفته است و توانایی ارائه مدل و الگوی اجتماعی را داشته است یا خیر؟[1] به همین جهت یکی از عرصه‌های آسیب‌شناسانه مهدویت در چند دهه اخیر این است که بررسی شود آیا مهدویت در میان مجامع دانشگاهی و

۱. در جریانات سیاسی و اجتماعی جهان اسلام، چه در خیزش‌های کنونی جهان اسلام و چه پیش از این، سلفی‌ها کمتر به مسأله مهدویت توجه داشته‌اند و هیچ‌گاه در صدد ارائه مدل اجتماعی براساس آن نبوده‌اند. نگاه آنان به گذشته و جامعه آرمانی عصر نبوی معطوف بوده است. همچنین سکولارها نیز هر چند نسبت به سلفی‌ها، از تصلب و تعصب کمتری برخوردار هستند و نسبت به مسائل دینی در قیاس با سلفی‌ها لابشرط و خنثی هستند، اما نسبت به مسأله منجی‌باوری به ارائه مدل و الگو نمی‌پردازند و بیشتر با نگاهی عقلانی در زمان حال به سر می‌برند و آینده‌گرایی آرمانی در اندیشه‌های آنان به چشم نمی‌خورد. اما در برابر دو جریان فکری مذکور، شیعیان به جهت اعتقاد به مسأله منجی‌باوری و نگاه مثبت‌اندیشانه به آینده، همواره به موضوع مهدویت امعان نظر داشته‌اند، هرچند در ارائه الگو بر اساس توانایی موجود در موعودگرایی و قابلیت مثبت‌اندیشانه آن، کم‌کوش بوده و تلاش در خور توجهی برای ارائه مدل در این‌باره، از خود نشان نداده‌اند.

در میان اندیشمندان به‌عنوان گفتمان غالب در عرصه علوم اجتماعی مطرح بوده است یا آن‌که بیش‌تر در محافل غیرحرفه‌ای و در میان توده و به شیوه تبلیغی و ترویجی طرح گردیده است.

به نظر می‌رسد در دورانی هستیم که به اعتقاد بعضی از فیلسوفان و جامعه‌شناسان، معرفت‌شناسی دوران پست‌مدرن اقتضاء می‌کند که هیچ‌گونه روایت و تفسیر کلان از عالم صورت نپذیرد و هستی‌شناسی‌ها و جهان‌بینی‌های سابق عمومیت و مشروعیت خود را از دست داده و جوامع ترجیح می‌دهند تا با تفسیرهایی منطقه‌ای، بومی، محلی و مبتنی بر سنت‌تاریخی خود زندگی کنند. لیوتار که از بنیانگذاران فکر پست‌مدرن است، بر این باور است که دیگر نشانی از افق تعمیم‌بخشی، کلیت‌بخشی، جهانی شدن و رهایی عمومی به چشم نمی‌خورد. پست‌مدرنیست‌ها ویژگی‌های شاخص عصر پست‌مدرن را شکست و ناکامی کلی یا عمومی و محو و مستحیل شدن ایده پیشرفت در درون عقلانیت و آزادی می‌دانند. بنا به نظر وی همانا منظور از آزاد بودن از قید روایت‌های کلان، آزادی از روایت‌های فرادست و فراروایت‌هاست، آزاد بودن از قید داستان‌ها و نقل‌هایی که فراتر از خود ما به تاریخ‌های فردی و جمعی ما معنا می‌بخشند (مارشال برمن، ۱۳۸۰، ۳۸).

معمولاً در این دوران ما با خرده‌روایت‌هایی از عالم مواجه هستیم که جنبه منطقه‌ای و بومی دارد و تفسیرهای کلی، همگانی و جهانی مشروعیت نداشته و از اقبال جمعی برخوردار نیست و در برابر تکثراندیشی، راززدایی از عالم، یکسان‌گریزی، فرار از وحدت و گرایش به تنوع و نوآوری، اعتبار دادن به خرده‌فرهنگ‌ها و ساختن فرهنگ و جامعه‌ای با عناصر ترکیبی و کولاژوار مورد اعتنا است (سیدرضی موسوی، ۱۳۹۰، ۳۰۹_۳۱۲)، به‌طوری که شخصیت انسان از عناصر نامتجانس و از امتزاج و درهم‌آمیختگی متعدد فرهنگی تشکیل شده است که بعضی از آن به انسان چهل‌تکه یاد کرده‌اند (داریوش شایگان، ۱۳۸۴، ۱۳۳)، البته در برابر این نگاه که پست‌مدرن دارای بنیان‌های فکری و تئوریک است، بعضی از پژوهشگران در تعریف ویژگی‌های پست‌مدرنیسم و در جواب به این پرسش که پست‌مدرنیسم در قرن بیست و یکم چه وضعیتی خواهد یافت، بر این باور هستند که پست‌مدرنیسم بیش از آن‌که یک نظریه باشد، یک ذهنیت است و بر این باور هستند که ذهن پست‌مدرن تنها در دوران بحران‌ها و بن‌بست‌های سیاسی و شرایط اضطراری برای زندگی معنا و مفهوم قائل است و در واقع بیش از آن‌که برای آن منطق و بنیان نظری قائل باشند، از وضعیت سرگشته و بحرانی عصر حاضر به دوران پست‌مدرن تعبیر می‌کنند، مارشال برمن در اثبات این امر که پست‌مدرنیسم تنها یک

ذهنیت است، نه نظریه‌ای منسجم و ساختارمند، این ویژگی‌ها را برای آن برمی‌شمارد:

> سفسطه‌ها و پیچیدگی‌های عمده، گزافه‌گویی، ایهام و ابهام، مجاز و تمثیل، کنایه، استعاره، طنز، هزل و هجو، شوخی، تقلید و تصنع، شبیه‌سازی و گرته‌برداری، یک‌نواختی و سادگی احساس، احساس کسالت و رکود، دلمردگی و افسردگی، سکوت، کسادی و رکود، نفرت و بیزاری از زندگی، احساس خستگی مداوم (حتی در جوانان)، اطمینان و یقین به این‌که هر چیزی که می‌توانست رخ بدهد، پیشاپیش رخ داده است، اتفاقات و حوادث غیرمترقبه و غیرقابل پیش‌بینی مدت‌هاست که رخ داده‌اند، دیگر نباید به انتظار وقوع حوادث غیرمترقبه نشست و... استعداد ابداع و ابتکار چیزها بدون آن‌که معنی چیزی را داشته باشند (همان، ۴۲ـ۴۳).

حال بر این اساس، آیا این نگرش از جهان و انسان با نگره مهدویت و منجی‌گرایی که تفسیری همگانی و جهانی و روایتی کلان از عالم است و در صدد بیان راهکار و تفسیری عمومی از عالم و آدم است، سرسازگاری دارد یا خیر؟ زیرا نگرش ادیان مبتنی بر پیش‌بینی آینده عالم و تحقق جامعه ایده‌آل و آرمانی است، در حالی که نگرش پست‌مدرنیستی مبتنی بر نگاه تکثراندیشانه، ساختارشکنانه، متکی بر نسبیت‌اندیشی، بی‌معنایی و دور از آرمان‌گرایی است و به ایده‌های فرجام‌شناسانه توجه نمی‌کند و مرکزستیزی، و گرایش به کثرت ناهمگون و پراکندگی از اهداف آن است. بنابر این آیا اعتقاد به نظریه مهدویت و کارکرد این مبحث در عصر غیبت و از جمله عصر کنونی، توانایی این را دارد که با عناصر معرفتی عصر پست‌مدرن سازگار گردد یا این‌که لازمه اعتقاد به مهدویت این است که از دوران پست‌مدرن فراروی کنیم و از آن بگذریم یا طرح دیگری افکنیم؟

آیا طرح گفتمان مهدویت و تعامل میان مهدویت با هنر و رسانه با روح حاکم بر دوران پست‌مدرن و هنر این دوران سر سازگاری دارد یا خیر، زیرا از ویژگی‌های هنر پست‌مدرن، ابداع و نوآوری، سرگرمی و تفریح، ساختارشکنی، به شوخی گرفتن و سخره یا استهزاء حقیقت و هرگونه تفسیر کلان از عالم و بی‌علاقگی به مفاهیم قدسی و هرگونه بیان هنری از مفاهیم فراتر از هستی مادی است و آثار هنری آن بر پایه شوخی، بازی، ایجاد خیرگی و تنوع، ابهام و اتفاقی بامزه، اعجاب‌آور، خیره‌کننده و شگفتی‌زا شکل می‌گیرد که هیچگاه خوانش و تبیین واحد از عالم را برنمی‌تابد و تعمد دارد تا همه تفسیرها و قرائت‌های ممکن و متعدد را وارد جهان معرفتی مخاطبان سازد. به‌طوری که هیچ سبک یا اصلی نمی‌تواند غالب باشد و همه آراء بدون برتری بر یکدیگر در کنار هم می‌نشینند به تعبیر مورخان هنر:

نظریه پست‌مدرن با انکار هر نظام واحد، هر خوانش، تفسیر یا حقیقت اعتبار سلسله مراتب قدرت در سبک، رسانه، موضوع و درونمایه را تخریب کرد و در را بر همه چیز و همگان گشود... اکنون پژوهشگران به هنر از زوایای متعدد می‌نگرند و با استفاده از موضوعات جنسیتی، گرایشات جنسی، نژادی، قومی، اقتصادی و سیاسی، لایه‌های معنایی و ایده موجود در یک اثر هنری را نشان می‌دهند (دیویس و همکاران، ۱۳۸۸، ۱۰۶۵).

در برابر این تلقی از معرفت و هنر، نگاه منجی‌گرایانه و موعودباورانه از عالم مبتنی بر تفسیری کلان، جهانی، فراگیر، هدفمند از عالم است که در صدد است تا طرحی جهانی درافکند و حقیقتی متعالی و الوهی را به ظهور برساند، به‌طوری که هدفش از راهکارهای هنری، تجلی‌بخشی به حقیقتی پایدار و آسمانی است که مورد نیاز و اضطرار توده مردم و جوامع است و می‌خواهد با طرح الگوی مهدوی که هنر در خدمت آن قرار می‌گیرد، پرسش‌های اساسی و مشترک انسان‌ها همچون معناداری و هدف‌مندی، سعادت، چگونه زیستن، صلح و حیات طیب، هم‌زیستی، و امثال آنها را پاسخ دهد. حال با فرض پاسخ دادن به سوال پیشین در سازگاری میان مبانی معرفتی دوران پست‌مدرن با موعودگرایی، آیا مبانی هنر دوران پست‌مدرن با مبانی معرفتی هنر و رسانه در خدمت موعودگرایی، سازگار می‌باشد یا خیر؟ به تعبیر دیگر اگر قائل باشیم که این توانایی و قابلیت در ایجاد گفتمان‌سازی در آموزه مهدویت وجود دارد ـ هر چند که قائل باشیم در چند دهه گذشته این کار نشده است ـ حال رسانه و هنر چه کمکی به این امر می‌توانند بکنند و آیا می‌توانند موجب شکل‌گیری گفتمان مهدوی گردند یا خیر؟ در واقع پرسش مهم در سنجش میان هنر مهدوی و هنر دوران پست‌مدرن این است که آیا در زمان ما که بعضی می‌کوشند تا راهبردهای مهدوی در عرصه هنر ارائه دهند که منظور از آن رسیدن به جامعه منتظر است که همان جامعه هدف در راهبردهای مهدوی قلمداد می‌شود، نسبتش با دوران پست‌مدرن و ویژگی‌های هنری این عصر چیست؟ به عبارت دیگر می‌خواهیم با این دسته از راهبردهای مهدوی در عرصه هنر از وضعیت کنونی، به وضعیت مطلوب برسیم که ایجاد یک جامعه منتظر ظهور امام مهدی عجل‌الله‌تعالی‌فرجه‌الشریف است که خود را آماده می‌سازد تا به شکل‌گیری عصر ظهور نائل گردد و شاهد تسریع‌بخشی این دوران باشد. بنا بر این، باید خاطر نشان نمود که منظور از جامعه هدف یا مطلوب در راهبردها یا استراتژی‌ها، عصر ظهور نمی‌باشد، بلکه جامعه پیش از ظهور است که به دنبال آمادگی است و در واقع راهبردهای هنری نیز می‌خواهد به آن جامعه هدف یا مطلوب که جامعه قبل از ظهور

است، کمک کند.

حال پس از طرح این پرسش‌های مهم فرعی، پرسش اصلی و اساسی مقاله سنجش میان راهبردهای هنری مهدوی دوران ما با عناصر هنری دوران پست‌مدرن است که هر یک از جهانی متفاوت برخاسته‌اند و بر معرفت‌شناسی و هستی‌شناسی جداگانه‌ای تکیه دارند که البته وجه مشترکشان این است که هر دو در زمان کنونی به وقوع می‌پیوندند و متعلق به زمان حال هستند. بنا بر این، در این جا با یک تعارض و چالش میان دو نوع معرفت‌شناسی و دو نگاه به هنر روبه‌رو هستیم که هر یک بر بستر و سنت خاصی استوار است، از طرفی هنر پست‌مدرن قرار دارد که مبتنی بر وضعیت کنونی انسان معاصر است و از طرف دیگر هنر مهدوی قرار دارد که مبتنی بر نگاهی آرمانی و ایده‌آل و در صدد کوشش برای رسیدن به یک جامعه مطلوب در آینده است و نیازمند این است تا تکلیف خود را با وضعیت معرفت‌شناسی و هنری عصر خویش روشن سازد.

نسبت میان مبانی هنر مهدوی و دنیای پست‌مدرن

در پاسخ به این سوال که آیا مبانی معرفتی و هنری جامعه منتظر که جامعه هدف و مطلوب در عصر غیبت است و طرح راهبردها برای رسیدن به آن جامعه با مبانی معرفتی و هنر دوران پست‌مدرن سرسازگاری و آشتی دارد یا نه، باید گفت که برای پاسخ به این پرسش باید به چند نکته اساسی و نگرش مهم درباره منشأ اثر هنری و چگونگی آفرینش اثر هنری پرداخت.

هنر هر سرزمین نمودار و آینه افکار، زیسته و اندیشه‌های هر سرزمین است و با شناخت هنر و ادبیات هر منطقه، یا هر دوره تاریخی، می‌توان به مولفه‌های فرهنگی هر سرزمین یا هر دوره دست یافت. به‌طوری که بعضی از پژوهشگران معتقدند، خلق آثار هنری امری ناخودآگاهانه و برآمده از روح هنرمند است، اگر روح افراد صیقلی باشد و پرورش درست دینی یافته باشد، آثار هنری برآمده از روح او، آب و رنگ معنویت و دین خواهد داشت، و اگر هم بر خلاف آن باشد، آثار هنری به وجود آمده از او بیانگر آن است. اثر هنری در هر سرزمینی با ویژگی‌های آن سرزمین و شناخت هنرمند و عناصر فکری و احساسی او قابل شناخت و یا نقد و بررسی است. موقعی می‌توان یک اثر را تحلیل نمود، که عناصر و ویژگی‌های انسانی و اجتماعی‌ای را که آن اثر همراه با آنها شکل گرفته است، بشناسیم و بر اساس آنها پیرامون خلق اثر و فاخر بودنش داوری و قضاوت نماییم.

بنا بر این، دو بحث مهم منشأ اثر هنری و هستی‌شناسی آثار هنری جزء مسائل مهم در مباحث نظری هنر است. فیلسوفان هنر معتقدند همان‌طور که منشأ هر اثر هنری در درون

انسان هست و هر اثر هنری در جان آدمیان شکل می‌گیرد، همچنین وجود و هستی هر اثری در زمانی شکل می‌گیرد که یک هنرمند برای اولین بار آن اثر را می‌آفریند و از او صادر شود، به‌طوری که اگر پس از او اثرش توسط دیگران تقلید شود و تکرار گردد، از ارزش چشم‌گیری برخوردار نیست.

بنا بر این آفرینش اثر هنری ریشه در افکار، اندیشه، احساس، عاطفه، خیال و به یک معنا روح بشر دارد، به‌طوری که رابطه‌ای علی و معلولی میان اثر هنری و خالق اثر به چشم می‌خورد و خلق یک اثر و ایده، از زوایای متفاوت و گوناگون روح بشر جاری می‌شود و خلق می‌گردد. به همین جهت در خلق آثار هنری، نمی‌توان به هنر نگاه ابزاری داشت. البته می‌توان در استفاده از آثار هنری نگاه ابزاری داشت و فرد، حاکم، یا حزبی آثار هنری را در مسیر استفاده ایدئولوژیک و اهداف خویش قرار دهد، اما در خلق آثار هنری که دارای ویژگی ابداع، نوآوری و خلاقیت باشد، نمی‌توان نگاه ابزاری داشت، بلکه اثر هنری تجلی و ظهور روح بشر است. به تعبیر دیگر از کوزه همان برون تراود که در اوست و هر فردی با خلق آثار هنری خویش، تراوشات روح خود را به ظهور و تجلی می‌گذارد و در برابر مشاهده دیگران قرار می‌دهد. در واقع هر ماجرا و رخدادی که در درون هنرمند رخ می‌دهد، وی آن را در اثرش، متجلی می‌سازد، میزان عمیق و یا سطحی بودن اثر تا حدی مرتبط با درون انسان است. به این جهت می‌توان گفت که فاخر بودن هر اثری به میزان بزرگی روح انسان است و یا به تعبیر دیگر همان‌طور که علی علیه‌السلام می‌فرماید که زبان هر فردی کاشف از درون فرد است، می‌توان گفت اثر هنری نیز کاشف از درون است، به همین جهت با بررسی آثار هنری هر هنرمند، می‌توان به دنیا و جهان درون فرد راه برد.

بنا بر این میان اثر هنری و روح خالق اثر، ارتباطی تنگاتنگ و عمیق وجود دارد و به هیچ وجه رابطه میان آنها، تصنعی و ساختگی نیست. به همین جهت به تعبیر هانری کربن وقتی انسان معماری مسجد جامع اصفهان یا کلیساهای دوره قرون وسطای کاتولیک را می‌بیند، تردید نمی‌کند که این زیبایی‌شناسی برآمده از روح یک انسان عاشق، عارف و اهل معنا است و نمی‌تواند از روح یک انسان آشفته و پریشان صادر شده باشد (هانری استیرلن، ۱۳۷۷، ۱۰) و یا وقتی اشعار شعرای عارف خوانده می‌شود، احساس می‌گردد که یک روح عاشق و واله این اشعار را سروده است. به تعبیر هایدگر، هر اثر هنری بیانگر جهان و زیسته درونی هنرمند است که با هستی و روح او نسبتی عمیق دارد. هر اثر هنری به هنرمند هستی می‌بخشد و هر هنرمندی به اثر هنری هستی می‌بخشد (مارتین هایدگر، ۱۳۷۹، ۱۲). به‌طور مثال انسان وقتی

این جمله را می‌شنود که فردی در برابر خداوند می‌گوید:

من أنا حتی تغضب علیّ؛
خدایا من کیستم که بر من غضب کنی؟

ناخودآگاه انسان به این معنا منتقل می‌شود که گوینده سخن باید چقدر احساس کوچکی و فروتنی در برابر خداوند داشته باشد که این تعبیر را به‌کار برده است، این سخن هیچ‌گاه حکایت از یک انسان مغرور ندارد، زیرا میان سخن، اثر هنری و هر تراوش روحی با روح انسان نسبتی عمیق و معنادار وجود دارد و همان‌طور که ما با مشاهده صورت فرد، سخنش یا حتی نگاه او به خود، نسبت او را با خود تشخیص می‌دهیم، همچنین میان اثر هنری و روح انسان نیز این نسبت به چشم می‌خورد.

بر اساس همین منطق مذکور می‌توان بسیاری از آثار هنری را در فرهنگ‌ها و ادوار متفاوت بشری تحلیل نمود و می‌توان فهمید که چرا هنر دوره ایلخانی، تیموری و صفوی، آب و رنگ الهیات عرفانی دارد و یا چرا هنر مدرن در غرب آب و رنگ دنیویت و زمینی شدن را دارد. در واقع هنر همواره یکی از بهترین عرصه‌ها برای رصد فرهنگی و شناخت عناصر جامعه‌شناسی است و جامعه‌شناسان هنر پیوسته بر این مسأله پا می‌فشارند که آثار هنری هر زمان، بیانگر روح دوران و وضعیت اجتماعی است و ما بدون آن‌که بر تمامیت این سخن داوری و قضاوت ورزیم، این را اجمالا می‌پذیریم که با شناخت هنر و ادبیات هر زمانه، می‌توان به فرهنگ هر دوره و انسان‌شناسی آن پی برد، زیرا همان‌طور که آثار هنری دوره میانه ایران، دوره‌ای که الهیات عرفانی بر فرهنگ ایران غالب بود، تصویری از گرایش هنرمندان و اهالی فرهنگ این سرزمین آشکار می‌سازد و بیانگر روحیه فرامادی آنان است،حال چه بیانگر جهان وجودی هنرمند یا بیانگر روان‌شناسی و جامعه‌شناسی باشد، همچنین دیدن آثار هنری قرن نوزدهم اروپا، گواهی بر رویکرد سکولار و زمینی هنرمندان آن سرزمین است. بنا بر این، بدون داوری اخلاقی و هنجاری درباره هر اثر هنری، مشخص است که هنر هر هنرمند دوره و جامعه‌ای تا حد زیادی ـ بدون توجه به خلاقیت‌های وجودی و عناصر فرازمان و فرا مکان ـ بیانگر وضعیت فرهنگی، عاطفی و اجتماعی آن دوران است.

البته بی‌تردید می‌توان این داوری را اظهار داشت که در طول تاریخ تمدن اسلامی، هر چه به سمت جلو می‌آییم، زیسته هنرمندان مسلمان تغییر می‌کند و اگر در گذشته هنرمندان و ادبا وقتی به توصیف شاعرانه می‌پرداختند، از عشق‌های عفیف با نجابت سخن می‌گفتند، اما امروزه در ادبیات به‌کار رفته پیرامون عشق و معشوق، مفاهیم سطحی و سخیف به کار می‌رود

و عشق‌ها در دنیای پست‌مدرن حتی در سرزمین‌های شرقی کمتر آب و رنگ داستان‌هایی را دارد که نظامی گنجوی، عطار، جامی، ابن عربی و دیگران بکار می‌برده‌اند. بسیاری از مفسران معتقدند که عشق در داستان‌های عاشقانه نظامی گنجوی، نمادین و سمبولیک و بیانی از عشق‌های عرفانی است و این برخلاف عشق‌های زمینی و مبتذل دنیای پست‌مدرن است.

راهکارهایی برای ارائه راهبردهای هنر مهدوی در دوران پست‌مدرن

با توجه به این‌که راهبردهای مهدوی کوششی است تا به جامعه مطلوب مهدوی برسیم و از طرفی این راهبردها در دورانی شکل می‌گیرد که عناصر معرفتی و هنری دوران پست‌مدرن وجود دارد و همان‌طور که اشاره شد، این عناصر با مبانی معرفتی و هنری مهدویت سرسازگاری ندارد، بنا بر این برای طرح راهبردهای مهدوی در عصر پست‌مدرن، چند احتمال وجود دارد:

الف) نادیده گرفتن کلیت و تمامیت عناصر معرفتی و هنری دوران مدرن و پست‌مدرن و تفکیک میان عناصر مطلوب و نامطلوب آن؛

ب) طرح راهبردهای مهدوی با تکیه بر عناصر دوران پست‌مدرن و ایجاد تلائم و سازگاری میان آن دو.

عده‌ای از اندیشمندان بر این باورند که میان اجزاء و عناصر فکری و معرفتی دوران مدرن یا پست‌مدرن، ارتباط ارگانیکی و اندام‌وار وجود ندارد و معتقدند می‌توان میان عناصر معرفتی و فکری آن دوران تفکیک نمود، بنا بر نظر آنان می‌توان آن‌چه را از مؤلفه‌های نظری و عملی دوران‌های مذکور با فرهنگ بومی و منطقه‌ای سازگار است، اقتباس نمود و آن‌چه را که ناسازگار با فرهنگ خود است، حذف نمود، به‌طور مثال جوامع شرقی و یا اسلامی، آن بخش از ادبیات و هنر غرب را که سازگار با فرهنگ بومی نیست، اقتباس نمی‌کند و وارد فرهنگ خویش نمی‌سازد و تنها آن بخش‌هایی از فرهنگ را مورد استفاده قرار می‌دهد که با هندسه ذهنی و فرهنگی او سازگار است.

پاره‌ای از منتقدان بر این نظر، می‌گویند با توجه به این‌که در دورانی زندگی می‌کنیم که نحوه خاصی از زندگی به وجود آمده است، از این‌رو نمی‌توان میان عناصر و ویژگی‌های تمدن غرب تفکیک نمود و بعضی را برگزید و بعضی را رها نمود، از دیدگاه این دسته از اندیشمندان، تکنولوژی و صنعت لزوماً یک فرم و قالب و به‌مثابه ظرف نیست که بتوان هر چیز را در آن

ریخت، بلکه تکنولوژی و صنعت جزء ذاتی تمدن غرب است که قابل تفکیک از آن نیست و در واقع زیسته و جهان درونی انسان غربی با صنعت و تکنولوژی آمیخته شده است و این امر بر خلاف نگرش پاره‌ای از فیلسوفان قرن نوزدهم، فراتر از تأثیرات تاریخی، جامعه‌شناختی و روان‌شناختی بر روح انسان است. پاره‌ای از نظریه‌پردازان رسانه بر این اعتقادند که رسانه‌ها خود فرهنگ‌ساز بوده‌اند، به‌طوری که وقتی در هر منطقه و سرزمینی رسانه‌ها وارد شوند و افزایش یابند، در آن‌جا رشد علم و سواد به‌وجود خواهد آمد و خود این امر موجب اقبال بیشتر مردم به رسانه‌ها خواهد شد و استفاده از رسانه‌ها و رشد سواد موجب مشارکت مردم در عرصه اقتصاد و سیاست خواهد شد و به تدریج مردم وابسته به رسانه‌ها خواهند شد و فرهنگ و الگوی رفتاری خود را از طریق رسانه‌ها اقتباس خواهند نمود (محسنیان‌راد، ۱۳۷۴، ۳۷)، به‌طوری که طرفداران این نگره بر این باورند که با توجه به این‌که غرب الگوی رشد و توسعه و نوگرایی است باید مدل و الگوی دیگر کشورهای توسعه‌نیافته و عقب‌مانده باشد و آنان تلاش کنند که راه کشورهای توسعه‌یافته غربی را طی کنند تا به موفقیت برسند. مک لوهان که خود از نظریه‌پردازان در عرصه رسانه است و جمله معروفش: «رسانه همان پیام است»، شهره عام و خاص است، در تبیین این سخن بر این باور است که وسایل ارتباط جمعی می‌تواند سبک روابط انسانی را شکل دهدو نوعی الزام به رویکرد و الگوی خاص زندگی را دامن زده و عادت و سبک زندگی مردم را به وجود آورد (مک لوهان، ۱۳۷۷، ۷).

بنا بر این نظریه، کلیه عناصر معرفتی و هنری دوران پست‌مدرن، بخشی از فرهنگ غرب و زیسته دوران است که نمی‌توان میان آنها تفکیک نمود و در واقع میان تمامی عناصر آن سازگاری و ارتباط ارگانیکی وجود دارد که از یکدیگر قابل تفکیک نیستند، بنا بر این ادبیات و هنر دوران مدرن و پست‌مدرن نیز با معرفت‌شناسی، هستی‌شناسی و انسان‌شناسی عصر خود هماهنگی و سازگاری داشته و قابل گزینش نیست (داوری اردکانی، ۱۳۸۶، ۲۹۱_۲۹۵).

با توجه به نقد پیشین، به نظر می‌رسد پذیرش احتمال الف مبنی بر نادیده گرفتن عناصر معرفتی و هنری دوران پست‌مدرن و تفکیک میان عناصر مطلوب و نامطلوب آن، امری دشوار و ناممکن خواهد بود و در واقع دوران پست‌مدرن و عناصرش همچون درهم‌آمیختگی و امتزاج فرهنگی، چندگانگی شخصیتی، تکثراندیشی و امثال آنها جزئی از فرهنگ و زیسته انسان‌های معاصر است و همانطور که اشاره شد در نگاه پدیدارشناسانه، دوران پست‌مدرن دوره‌ای از زندگی انسان‌ها و جوامع و وضعیت اجتناب‌ناپذیر انسان معاصر است، وضعیتی که

بـه‌صـورت جبـری و غیراختیـاری در برابـر او قـرار گرفتـه اسـت و صـرفاً یـک مـدل و الگـوی زندگی نیست که بتوان از آن عدول نمود و آن را نادیده گرفت. به همین جهت انسان‌ها و جوامع در برابر این برهه از حیات بشریت، باید خود را با آن سازگار کنند و چاره‌ای جز این در برابرشان قرار ندارد و انسان به‌راحتی نمی‌تواند از آن عبور کند، مگر آن‌که تصور شود که این دوره به‌سر آید و انسان معاصر از این هویت چندگانه و متأثر از نظام معرفتی دوران پست‌مدرن، خارج گردد.

احتمـال دوم در ایـن مـسأله مبتنـی بـر ایـن فکـر اسـت کـه راهبردهـای مهـدوی در مـسیر ساختن جامعه مطلوب که همان جامعه منتظر است باید خود را هماهنگ با نظام گفتمانی، دلالتـی و روش‌شـناختی عـصر پسـت‌مـدرن سـازد، دوره‌ای کـه نظـام‌هـای متفـاوت معرفتـی، اخلاقی، اجتماعی دارای هم‌زیستی هستند و بشر دارای تکه‌های متفاوت شخصیتی است که برگرفته از منابع متعدد معرفتی است، به‌طوری که امروزه از طرفی بخشی از شیوه زندگی انسان مسلمان، برگرفته از تعالیم اسلامی است و از طرف دیگر بخش‌های دیگر شخصیتش برگرفته از مدرنیتـه، جهـان غـرب، سـنت‌هـای پیـشینی تـاریخ و فرهنـگ بـومی و امثـال آنهـا اسـت و ایـن صورت‌های متفاوت معرفتی و رفتاری بر شخصیت او اثر نهاده و واقعیت هویت او را ساخته است، به‌طوری که نمی‌توان هیچ یک از این اجزای شخصیت او را نادیده گرفت و نسبت به آنها بی‌تفاوت ماند.

در واقـع بنـا بـر ایـن نظریـه، انـسان در دوران پسـت‌مـدرن، از هویـت فرهنگـی نـاب و خـالص برخـوردار نیـست، و فرهنـگ‌هـا و تفـسیرهای متفـاوت از عـالم بـا یکـدیگر آمیختـه شـده اسـت و شخصیتی کولاژوار و هویتی چندگانه به وجود آورده است، به‌طوری که هیچ تفسیر و روایت کلی و هیچ فرهنگ کلان، خالص و سره وجود ندارد و هر چه هست، چندگانگی و ترکیبی است. بنـا بـر ایـن تفسیر از عـالم، بـه جهـت آن‌که همـه جوامـع و انسان‌هـا در ایـن دوران چنـدفرهنگی زنـدگی مـی‌کننـد، بایـد بـر اسـاس همـین دوران و عناصر موجـود در آن، بـه طـرح الگـو و اسـلوب فرهنگی و هنری پرداخته شود و میان نظریه‌های هنر مهدوی و انسان‌شناسی و معرفت‌شناسی دوران، ملائمت و سازگاری ایجاد نمود و در واقع چاره‌ای پیش‌روی مؤمنان نیست جز این‌که هویت این دوران را بپذیرند و خود را با آن سازگار کنند.

حتی پاره‌ای از جامعه‌شناسان بر این باورند که هر گفتمانی با روش‌شناسی و ادبیات آن زمانه شکل می‌گیرد و هر راهبردی باید همساز و همنوا با داده‌های فرهنگی و علمی آن زمان باشد و هیچ راهبرد و نظریه‌ای نمی‌تواند از نظام دلالتی و گفتمانی آن عصر بی‌بهره باشد، در

واقع نمی‌توان در یک دوره‌ای زیست اما وفادار به نظام معرفتی و گفتمانی آن دوره نبود.[1] یا به تعبیر دیگر گفتمان هر دوره را مفاهیم و احکام غالب آن دوره مشخص می‌کند. این مفاهیم در کنه خود دغدغه‌های ذهنی جامعه و هم پاسخ رهبران فکری جامعه به آن دلمشغولی‌ها را مشخص می‌کند، ضمن آن‌که توضیح‌دهنده وضعیت خاص سیاسی ـ اجتماعی نیز می‌باشد (کدیور، ۱۳۷۹، ۳۸۸).

بنا بر این نظریه که جوامع دینی و یا هنر مهدوی باید خود را با شرایط و روح دوران، یعنی ویژگی‌های پست‌مدرن سازگار کند، این اشکال همواره مطرح خواهد بود که پاره‌ای از عناصر معرفتی و هنری پست‌مدرن با روح ادیان سازگار نخواهد بود، حال چگونه امکان‌پذیر خواهد بود که دین و یا هنر دینی با پدیده‌ای همچون پست‌مدرن که ذاتاً و ماهیتاً با دین سرسازگاری ندارد، جمع گردد. به‌طور مثال از ویژگی‌های پست‌مدرن، همانا آزاد بودن از قید روایت‌های کلان و فراروایت، نفی قطعیت و مرکزیت و تحقق شک و تردید در کشف حقیقت واحد و یگانه، کثرت ناهمگون و غیر مشابه، نسبیت‌گرایی و قداست‌زدایی است؛ بنا به تعبیر بعضی از اندیشمندان پسامدرن باید هماهنگ با زمان و همسو با گردش ایام بود که برای دوران پست‌مدرنیته موضوعیت دارد وباید تلاش برای معنای متعالی را رها نموده و تنها به فکر زیستن در حال سرمدی سرخوش و رویایی باشیم و در آن به‌سر بریم؛ گویی حقیقت و عقلانیت و کلیه ارزش‌های اخلاقی و انسانی با توجه به فرهنگ‌ها، جوامع، و محیط‌های متعدد، تفسیر متفاوتی می‌یابد، به‌طوری که هرگز نمی‌توان در باره هنجارها، ارزش‌ها و مفاهیم اخلاقی، انسانی، عقلی و... داوری یکسان نمود.

بر این اساس به نظر می‌آید هیچ یک از این خصوصیات با روح ادیان و مبانی دینی هنر مهدوی که همراه با مفهوم نجات‌بخشی و دارای تفسیر کلان از عالم و هنجارها و ارزش‌های جاویدان و ازلی است، سرسازگاری ندارد و اندیشه پست‌مدرن هیچ‌گاه نمی‌تواند با مفهوم نجات‌بخشی و وحدت‌بخشی ادیان در مسأله منجی‌باوری و مهدویت که در صدد ایجاد الگوی واحد انسانی، اخلاقی و آرامش روانی است، توافق داشته باشد و همواره مروّج شک، یأس و تردید است، بلکه تنها کمک عصر پسامدرن به ادیان و تفکر مهدوی این است که با نقد ویژگی‌های مدرنیته، انسان‌های هوشمند را به این امر متوجه می‌سازد که باید به دنبال

۱. این نگرش مبتنی بر نظریه میشل فوکو و طرفداران او است. در این باب به کتاب معروف او تحت عنوان ***دیرینه‌شناسی دانش*** رجوع شود.

گفتمانی دینی و وحیانی باشند و امروزه دین‌گرایی و معنویت‌خواهی توده مردم در جوامع پسامدرن، خود نوید و نشانه‌ای بر این یوسف‌خواهی است.

نظریه زیسته فطری در راهبردهای هنر مهدوی

البته به نظر می‌رسد می‌توان از احتمال ب نیز عبور کرد و با پذیرش تنگناها و محدویت‌های اجتناب‌ناپذیر عصر پست‌مدرن، رویکرد دیگری را مورد توجه قرار داد که از آن در این‌جا به رویکرد «زیسته فطری» یاد می‌کنیم. به نظر می‌رسد که جوامع شرقی به ویژه اسلامی شدیداً نیازمند رهایی از این قرائت کولاژوار و شخصیت چهل تکه دوران پست‌مدرن هستند و این قرائت از عالم و آدم که همه هنجارها و ناهنجارها را با عنوان تعدد و تفاوت فرهنگی در کنار هم می‌نشاند و مختص دوران پست‌مدرن است، با روح ادیان ابراهیمی که مرز حق و باطل را تفکیک می‌کند، قابل جمع نیست و چگونه می‌توان اصول و مبانی دینی را در عرض رفتارهای ناشایست نشاند و هر دو را در شخصیت خود تضمین نمود، در حالی که یکی دیگری را برنمی‌تابد. بنا به مبانی دوران پست‌مدرن، همه چیز در کنار هم با یکدیگر جمع می‌شوند، به‌طور مثال هم می‌توان فردی عیاش و اهل هرزگی بود و هم می‌توان یکشنبه‌ها به دستور روان‌شناس برای آرامش روانی به کلیسا رفت و سرودهای آسمانی را خواند و به جنبه‌های آئینی توجه نمود، اما در رویکرد اسلامی هیچ‌گاه این دو رفتار در کنار یکدیگر قابل جمع نیستند و در مقام تعریف جنبه‌های آئینی دین، نمی‌توان هر دو را مشروع دانست، هر چند که در مقام تحقق و عالم خارج ممکن است این دو رفتار، با یکدیگر جمع گردند.

با توجه به این اصل که هر اثر هنری بیانی از فضای درونی هنرمند است و افکار، احساس و عواطف او در خلق اثر هنری به صورت ناهشیار و ناخودآگاه موثر است. از این‌رو هر اثری چه هنجاری و یا غیرهنجاری ـ مبتنی بر فکر و روحیات هنرمند است و از آن ناشی می‌گردد و بنا بر این اصل می‌توان گفت که با بررسی آثار هنرمند، به فضای درونی و روحی او می‌توان دست یافت، به‌طوری که می‌توان استنتاج نمود که خلق آثار هنری، از هر نوع آن، چه الهی و چه غیرالهی، برآمده از روح، افکار و احساسات هنرمند است که وی به نحو ناخواسته به خلق آن آثار دست یازیده است، به‌طوری که تا حد زیادی پرداختن به مضمون و محتوا در اختیار هنرمند نیست و او به صورت ناگزیر و اجتناب‌ناپذیر به سوی آن آثار گرایش خواهد یافت.

بـر اسـاس ایـن رابطـه علّـی و معلـولی میـان اثـر هنـری و هنرمنـد، اگـر در اندیـشه و فـضای روحـی فـرد، مـضامین الـوهی و مهـدوی ریـشه دوانـده باشـد و بـر اسـاس فطـرت و تربیـت، بـه ایـن مفـاهیم ارزش دهـد و بـرای آنهـا جایگـاه ویـژه قائـل باشـد، مـی‌تـوان انتظـار داشـت کـه آثـار هنـری او مهـدوی باشـد و همـان‌طور کـه بـا لغـزش‌هـای زبـانی، مـی‌تـوان انـسان‌هـا را شناخت و هر انسانی زیر زبان خویش خوابیده است و فرد با سخن گفتن، علائـق و سلیقه‌های خویش را مکشوف می‌سازد، همچنین می‌توان گفت که انسان با آثار هنری خود، روح خـویش و آن‌چـه را در وجـودش مـی‌گـذرد بـر مـلا مـی‌سـازد؛ بـه‌طـوری کـه اگـر در روح و هندسـه ذهنـی هنرمند، بر اساس فطرت و یا تربیت، عناصر الهی نهفته باشد، او به سوی خلق آثار در راستای فطـرت خـویش گـام خواهـد برداشـت و یـا اگـر در افکـار، اندیـشه و احـساس او مفـاهیم الهـی و مهدوی جایگـاهی نداشته و در آن آشیانه نکـرده باشـد، قطعـا نمـی‌تـوان از او اثـری مهـدوی انتظار داشت.

به همین جهت اگر در دوران پست‌مدرن که عناصر معرفت‌شناسی و هستی‌شناسی خـاص خود را دارد یا در هر دوره دیگر، بتوان انسان‌هایی را تربیت نمود که روح صیقلی و لطیف خـود را حفـظ کننـد، طبعـاً آثـار هنـری‌شـان تحـت‌الـشعاع روح و فطـرت سـلیم قـرار خواهـد گرفـت و همان‌طور که پیامبر پس از ظهور اسلام، در قدم نخست به تربیت انسان‌ها پرداخت و تلاش نمود تا معرفت‌شناسی، هستی‌شناسی و انسان‌شناسی اسلامی را نهادینه کند، سپس بر اساس آمـوزه‌هـای تربیتـی و مکـارم اخـلاق وی، فرهنـگ، تمـدن و سـبک زنـدگی اسـلامی توسـط خـود مسلمانان تحقق یافت، همچنین اگر در جامعه اسلامی، انسان‌ها تربیت شوند و فطرت آنـان غبار و آلودگی به خود نگیرد، بنا بر این هنر و ادبیات آن جامعه هم، هر چند که در دوره مدرن و یا پست‌مدرن باشد، می‌تواند آب و رنگ دینی به خـود بگیـرد. به نظر مولفِ ایـن سطور، تنها راهـی کـه جوامـع اسلامی و مـسلمانان مـی‌تواننـد بـر اسـاس آن در فراینـد دوره پسـت‌مـدرن و در دنیای سکولار جذب و حل نگردند، این است که فطرت خویش را زنده نگه داشته و بـر اسـاس زیسته و فطرت الهی به شکل‌دهی راهبردها بپردازند.

البتـه در ایـن مسأله بایـد میـان فـرم و محتـوای اثـر هنـری تفکیـک نمـود و آن‌چـه گفتـه شـد، درباره مضمون و محتوای اثر هنری است نه در باره الگو، قالب و فرم اثر هنری. زیرا اگر فـردی از درون دارای زایش بـود و روحـش او را بـه خلـق آثـار هنـری واداشـت، ایـن امـر لزومـا بـدین معنـا نیست کـه در فرم و الگوهـای هنـری نیـز مـی‌توانـد بـه اثـر درخـور، ابـداعی و خلاقانـه دسـت یابـد و بـه نظـر مـی‌رسـد کـه میـزان اسـتفاده او از فـرم تـا حـدی بسـتگی بـه دانـش اکتسـابی او در بـاره

فرم دارد به‌طوری که مسلمانان نیازمند این هستند که با وفاداری به مضامین دینی و الهی، به تدریج بتوانند در شکل‌دهی الگو، تکنیک و فرم‌های هنری به خلاقیت و ابداع برسند و بر خلاف مضامین، تسلط بر فرم و تکنیک نیازمند آموزش، تجربه‌اندوزی و خلاقیت‌های فردی است.

به علاوه شایان ذکر است که علی رغم این‌که خلق آثار هنری در حالت طبیعی و بدون سفارش و یا الزامات خارجی، بیانی از روح هنرمند است، اما گاه هنرمند با روحیه حرفه‌ای و خلاقیت هنری می‌تواند مطابق خواست سفارش‌دهنده، اثری سفارشی بیافریند و در بعضی موارد دیده می‌شود که هنرمندان توانسته‌اند مطابق خواست و سفارش دیگران آثاری را بیافرینند، هرچند که این دسته از کارها معمولاً به‌صورت آماری و یا کیفی در سطح آن دسته از آثار هنرمند نیست که او آنها را بدون دغدغه سفارش، اجبار و یا اهرم خارجی آفریده است و تجربه‌های تاریخی بیانگر این است که بهترین آثار از جنس سفارش نبوده‌اند و هر چند هنرمندان حرفه‌ای به دلیل تسلط بر فرم و قالب، گاه می‌توانند آثاری را با کوچک‌ترین تأمل و سختی بیافرینند، اما به نظر می‌رسد که اگر از آنان پرسیده شود که خلاقانه‌ترین و بهترین آثار ابداعی شما کدام است، بعید به نظر می‌رسد که به کارهای سفارشی خویش اشاره کنند و معمولاً تجربه تاریخی نشان داده است که بهترین آثار هنری و ابداعی‌ترین آنها از جنس سفارش سفارش‌دهندگان نبوده است. به تعبیر دیگر هنرمندان آن آثاری را برای خود فاخر می‌دانند، که برای دل خود آفریده‌اند و شائبه‌های خارجی کمتر در آنها حضور داشته است و بهترین آثار هنری نیز مبتنی بر لایه‌های درونی روح انسان بوده است.

لازم به یادآوری است که حتی بنا بر تفکر پست‌مدرن نیز می‌توان هنر سرزمین‌های اسلامی را مختص به فرهنگ آنان دانست و بر این اساس جامعه اسلامی می‌تواند وفادار به الگوی هنری خود باشد، زیرا همان‌طور که پیش از این اشاره شد، یکی از عناصر تفکر پسامدرن، اعتنا به تفسیرهای خرد و اهتمام ورزیدن به تفکرات و الگوهای منطقه‌ای، بومی، غیر جهانی، متکثر و مخالفت با هرگونه تبیین کلی و فراروایت از عالم هست، به‌گونه‌ای که در دوران جدید، تفسیرها و قرائت‌های متنوع منطقه‌ای، مذهبی و غیره ارزشمند می‌شود و به الگوهای خاص و منطقه‌ای در عرصه‌های متفاوت حکومت، سیاست، مدیریت و... توجه می‌گردد. به‌طوری که لیوتار از مدافعان تفکر پسامدرن در سخنی می‌گوید که باید جنگی تمام عیار در برابر هرگونه کلیت و قطعیت به‌راه انداخت. در واقع تفکر پست‌مدرن خود مشوق و مروج تنوع پلورالیستی و مخالف با قطعیت، مرکزیت و حجیت هر تفسیر عمومی و همگانی است؛ بر این اساس قرار

نیست که همه مردم جهان همچون دوران مدرن به پیروی از یک الگو و روایت واحد در عرصه زندگی بپردازند، بلکه هر کشور و سرزمینی می‌تواند بر اساس فرهنگ و سنت خود به زندگی بپردازد، حکومت کند، سیاست ورزد و با توده مردم خود تعامل نماید. به‌طوری که نمی‌توان گفت که امروزه عقل و عقلانیت تنها عنصر حیات و زیست مردم است، بلکه عقل به عنوان یکی از عناصر و ویژگی‌های اصلی دوران مدرنیته مورد نقد و ارزیابی قرار گرفت و یا به عبارت بهتر، از عقل تفسیرهای متعدد ارائه گردید و بر تاریخی بودن مفهوم و معنای آن تاکید ورزیده شد، به صورتی که در فهم عقلانیت و عقل ابزاری به دیگر عناصر همچون احساس و عاطفه، بوم‌شناسی، آداب و سنت، مذهب، تاریخ، زبان، جغرافیا و... . به‌عنوان ویژگی‌های حیاتی زیستن در تفسیر عقلانیت استفاده گردید. بنا بر این الگو، قرار نیست که در همه حوزه‌های اجتماعی، سیاسی، انسانی و دینی، از یک الگو تأسی و پیروی شود و همه وفادار به آن باشند، بلکه هر جامعه‌ای می‌تواند از الگوی خاصی در هم‌زیستی استفاده کند. شیوه و سبک زندگی در هر منطقه‌ای متفاوت از دیگر مناطق است و به‌خاطر همین الگو، نارواست که در مقام نقد و ارزیابی یک مدل سیاسی، مذهبی و اجتماعی، تنها به یک روایت از آنها رجوع کنیم و آن را ملاک داوری و رجحان بدانیم، بلکه می‌توان برای جامعه خود الگوی خاصی در سیاست، حکومت، مناسبات اجتماعی، مدیریت، مذهب و... داشت و به آنها وفادار ماند. البته این امر به معنای بی‌اعتنایی به عقلانیت، تجربه بشری و استفاده از ویژگی‌های مطلوب دیگر فرهنگ‌ها نیست، بلکه بدین معناست که علاوه بر این امور با شاخص‌هایی خصوصی و منطقه‌ای و غیر همگانی مواجه هستیم که آنها بخشی از رفتار و زندگی ما و حتی قراتئمان از عقلانیت، زندگی، سعادت، لذت و معناداری را تشکیل می‌دهند. به‌طور مثال کسی که در جامعه اسلامی یا در یک جامعه هندو زندگی می‌کند، آموزه‌های مذهبی خاص او بخشی از رفتارها و مناسبات اجتماعی او را شکل می‌دهند، به‌طوری که او نمی‌تواند از خط قرمز این امور عبور کند و اگر هم بخواهد مدل و الگویی را طراحی کند، باید به آنها توجه نماید و سازگاری میان الگو و طرح خود با مذهب، سنت و دیگر ویژگی‌های فرهنگی خویش را ایجاد نماید و این وفاداری به فرهنگ و سنت اسلامی خود، یکی از مصادیق رهایی از قطعیت، مرکزیت و جدا شدن از مرجعیت و حجیت روایت‌های مدرن از جامعه و انسان است و بنا بر این حتی بر اساس همسویی با مبانی فکری پست‌مدرن، باز وفاداری به فرهنگ خویشتن، ضرورت می‌یابد، زیرا آنان در نقد کل‌گرایی و یگانه‌گرایی اندیشمندان مدرنیته بر این باور هستند که باید بر تفاوت، تاکید ورزید و اندیشمندانی همچون لیوتار، دولوز، دریدا، فوکو، بودریار و آدورنو معتقدند که

تعدد و تنوع فرهنگ‌ها و اندیشه‌ها به قدری است که سازگاری میان آنها ناممکن است و حتی گفت‌وگوی میان آنها و سنجیدن‌شان با یکدیگر را ناروا و غیر ممکن می‌دانند (نقیب‌زاده، ۱۳۸۷، ۳۸۷). این دسته از اندیشمندان بر این امر تاکید ورزیده‌اند که بشر و جوامع انسانی برای ایجاد و حدت، یگانگی و کل‌گرایی بهای سنگین و ناروایی را پرداخته است که در دوره پسامدرن از آن شدیداً اظهار پشیمانی می‌کند.

البته توجه به فرهنگ و زیسته خود، می‌طلبد تا اندیشمندان بتوانند و کوشش کنند تا بر اساس سنت دینی خود تکلیف بسیاری از پرسش‌های دنیای نوین و نیازهای متفاوت عرصه‌های زندگی را برطرف سازند و چه در عرصه هنر و چه در دیگر عرصه‌های فرهنگ به دنبال ارائه قرائت و مدلی استوار باشند که کاربرد و توانایی داشته باشد، به‌طور مثال اگر امروزه گفته شود که در عرصه اقتصاد رویکرد و الگوی سرمایه‌داری به مانند الگوی کمونیسم رو به فروپاشی است و توانایی اداره جهان را ندارد، این بدین معنا نیست که پس در نزد ما الگوهایی حاضر و آماده در باره اقتصاد وجود دارد، بلکه تنها در زمانی می‌توان ادعا کرد که در عرصه اقتصاد می‌توان بر اساس الگوی دینی زندگی کرد، که الگو و مدل اقتصادی مبتنی بر اندیشه‌های دینی و اسلامی شکل بگیرد و به وجود آید و اندیشمندان مسلمان در این عرصه نظریه‌ها و راهکارهایی ارائه دهند و به همین صورت نیز در دیگر عرصه‌های فرهنگ همچون هنر هم می‌توان گفت که نیاز به الگوها و راهکارهای مبتنی بر فرهنگ بومی وجود دارد و الگوهای هنری باید مبتنی بر زیر ساخت فکری مسلمانان ارائه گردد و برای آن چاره‌اندیشی شود.

نتیجه‌گیری

از این‌رو می‌توان ادعا نمود که هنر هر سرزمین زمانی خلاقانه است که بیانی از زندگی و زیسته آن سرزمین باشد و آینه تمام‌نمای فرهنگ آن سرزمین گردد، به گونه‌ای که بتوان با دیدن آثار هنری یک سرزمین به فرهنگ و عناصر فکری و روحی آن سرزمین دست یافت و از جمله مسائل اساسی در پیش‌روی سرزمین‌های اسلامی و در برابر هنرمندان مسلمان این است که بتوانند مفاهیم دینی و از جمله مهدوی را که جزء زیسته و جهان درونی مسلمانان بوده است، در خلق آثار هنری به ظهور برسانند و به نظر می‌رسد که با توجه به دو عنصر اساسی، یعنی نقد مدرنیسم توسط اندیشه پست‌مدرنیسم و همچنین عدم سازگاری تفکر پست‌مدرن با اندیشه‌های اسلامی و مهدوی، این امر در عرصه هنر مهدوی تردید ناپذیر است که هنرمندان مسلمان تنها با تکیه بر فطرت و تربیت دینی خود می‌توانند به دنبال خلق آثار هنری و مهدوی

باشند و اینکه آیا هنرهای اسلامی تا کنون از عهده بیان این جهان درونی مسلمانان برآمده است و آیا با تحلیل هنر سرزمین‌های اسلامی می‌توان نتیجه گرفت که عناصر مذهبی و مهدوی در زیسته و فکر مسلمانان سهم قابل توجهی داشته است یا نه، خود نیاز به پژوهش مستقل تاریخی دارد.

منابع

۱. استیرلن، هانری، ***اصفهان تصویر بهشت***، مقدمه هانری کربن، مترجم داریوش ارجمند، تهران، فرزان، ۱۳۷۷.

۲. برمن، مارشال، ***پست‌مدرنیسم***، از مجموعه پست‌مدرنیته و پست‌مدرنیسم، ترجمه و تدوین حسینعلی نوذری، تهران، نقش جهان، ۱۳۸۰.

۳. بیات، عبدالرسول و همکاران، ***فرهنگ واژه‌ها***، موسسه اندیشه و فرهنگ دینی، قم، ۱۳۸۱.

۴. داوری اردکانی، رضا، ***درباره غرب***، ویراست دوم، تهران، هرمس، ۱۳۸۶.

۵. دیویس و همکاران، ***تاریخ هنر جنسن***، ترجمه فرزان سجودی و همکاران، تهران، فرهنگسرای میر دشتی، ۱۳۸۸.

۶. شایگان، داریوش، ***افسون‌زدگی جدید***، هویت چهل‌تکه و تفکر سیار، داریوش شایگان، ترجمه فاطمه ولیانی، چاپ چهارم، تهران، انتشارات فرزان، ۱۳۸۴.

۷. ضیمران، محمد، ***میشل فوکو: دانش و قدرت***، چاپ سوم، تهران، هرمس، ۱۳۸۴.

۸. کدیور، جمیله، ***تحول گفتمان سیاسی شیعه در ایران***، چاپ دوم، تهران، طرح نو، ۱۳۷۹.

۹. کوهن، تامس س. کوهن، ***ساختار انقلاب‌های علمی***، ترجمه احمد آرام، تهران، انتشارات سروش، ۱۳۶۹.

۱۰. محسنیان راد، مهدی، ***ارتباط جمعی و توسعه روستایی***، تهران، معاونت ترویج و مشارکت مردمی وزارت جهاد سازندگی، ۱۳۷۴.

۱۱. مک لوهان، مارشال، ***برای درک رسانه‌ها***، ترجمه سعید آذری، تهران، مرکز تحقیقات و مطالعات و سنجش برنامه‌ای صداوسیما، ۱۳۷۷.

۱۲. موسوی، سید رضی، ***حکمت هنر***، قم، دانشکده صداوسیما، ۱۳۹۰.

۱۳. نقیب‌زاده، میر عبدالحسین، ***نگاهی به نگرش‌های فلسفی سده بیستم***، انتشارات طهوری، تهران، ۱۳۸۷.

۱۴. نوذری، حسینعلی، ***پست‌مدرنیته و پست‌مدرنیسم***، تهران، نقش جهان، ۱۳۸۰.

۱۵. هایدگر، مارتین، ***سرآغاز کار هنری***، ترجمه ضیاء شهابی، تهران، هرمس، ۱۳۷۹.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۱/۱۰
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۱/۳/۱۲

فصل‌نامه علمی ـ پژوهشی مشرق موعود
سال ششم، شماره ۲۱، بهار ۱۳۹۱

طرح شخصیت حضرت مهدی عجل‌الله‌تعالی‌فرجه‌الشریف در فیلمنامه‌هایی با الگوی ارسطویی و چالش‌های فرارو

اصغر فهیمی‌فر*

چکیده

این مطالعه بر محور سوال انجام شده است که اگر قرار باشد فیلمنامه‌ای با محوریت «حضرت مهدی» نگارش شود آن فیلمنامه از چه الگوی تکنیکی و فرمی تبعیت خواهد کرد. الگوهای طراحی فیلمنامه‌های سینمای کلاسیک عموماً بر الگوی ارسطویی استوار است که با توجه به مبانی فلسفی و خاستگاه‌های فرهنگی چنین الگوهایی ـ نمی‌تواند ظرف ایده‌الی برای طرح شخصیت‌های قدسی مانند معصومین و حضرت حجت علیه‌السلام قرار گیرد. با توجه به ابعاد عدیده ساختار در فیلمنامه (مانند پیرنگ ماجرا، شخصیت‌پردازی، دیالوگ‌نویسی و...) این مطالعه تنها بر بعد «شخصیت‌پردازی» در فیلمنامه متمرکز شده که از طریق احصاء مختصات تکنیکی و مقتضیات شخصیت‌پردازی در فیلمنامه ـ کارآمدی انها را در طرح شخصیت حضرت مورد ارزیابی قرار می‌دهد. فرضیه این مقاله این است که قابلیت‌های تکنیکی فیلمنامه‌ها با الگوهای ارسطویی عموماً مناسب طرح شخصیت‌های زمینی‌اند و باید در ویژگی‌های ساختاری این الگوها از جمله اصل شخصیت‌پردازی تصرف کرد و قابلیت‌های نوینی را در ساختار فیلمنامه ارائه داد.

کلید واژه: الگوی ارسطویی فیلمنامه، شخصیت‌پردازی، شخصیت‌های قدسی، شخصیت حضرت حجت علیه‌السلام.

---

* استادیار و عضو هیئت علمی دانشکده هنر و معماری دانشگاه تربیت مدرس تهران. (afahimifar@yahoo.com)

مقدمه

بر طبق اعتقادات شیعه، حضرت مهدی عجل‌الله‌تعالی‌فرجه امام دوازدهم شیعیان در قید حیات به سر می‌برند. او که در سال از سال ۲۶۰ هجری از انظار عموم غایب گردید منتظر است تا به فرمان خدای سبحان ظهور کند و عدالت را در جهان برقرار سازند (قزوینی، ۱۳۷۹؛ صدر، ۱۳۶۱). مبنای اعتقاد شیعه به قیام حضرت و مهدویت، آیات قرآنی و روایات واصل شده از معصومین علیهم‌السلام است. خدای سبحان در قرآن، می‌فرمایند:

> و ما در زبور نوشته‌ایم که این زمین را بندگان صالح من به میراث خواهند برد (قرآن، ۱۳۷۴: ۳۳۲).

حضرت مهدی عجل‌الله‌تعالی‌فرجه یک امام حی و حاضر در جامعه اسلامی است لذا احادیث بسیاری در جوامع روایی وجود دارد که شیعیان را به آگاهی و شناخت از او ترغیب می‌کند (طباطبایی، ۱۳۷۶). امام حسن عسکری علیه‌السلام می‌فرمایند:

> کسی که بمیرد در حالی که امام زمانش را نشناسد همانند یک جاهل مرده است (مجلسی، ۱۳۶۱: ۳۹۲).

بنابراین شناخت حضرت حجت و فلسفه قیام او یک وظیفه دینی شمرده می‌شود و به این دلیل است که ادبیات علمی نگارش شده در خصوص حضرت از اکثر امامان شیعه بیشتر است. در کتاب ***در جستجوی قائم*** به تعداد ۱۸۵۲ جلد کتاب پیرامون امام مهدی اشاره شده است (پورطباطبایی، ۱۳۷۰) و در کتابنامه حضرت مهدی بیش از ۲۰۰۰ عنوان کتاب مستقل به زبان‌های مختلف معرفی شده است (مهدی‌پور، ۱۳۷۵). در شعر نیز این‌گونه است. شعر مهدوی از گونه‌های بسیار رایج در ادبیات شعری شیعی است که حجم بسیار بالایی از اشعار را به خود اختصاص می‌دهد.

یکی از آرزوهای یک شیعه معتقد، دیدار حضرت است. در دعای ندبه می‌خوانیم:

> برای من بسیار سخت است که مردم را ببینم اما تو را نبینم و صدایت را نشنوم (قمی، ۱۳۷۴: ۸۸۷).

این اشتیاق انگیزه ایجاد حجم بالایی از تولید ماجراهای مربوط به تشرف و کرامات شده که برخی از آنها از سوی صاحب‌نظران تأیید و برخی رد شده است. اشتیاق زیارت حضرت چه بسا روزی انگیزه‌ای برای برخی از فیلمسازان شود تا با استفاده از امکانات فیلم، به نحوی پاسخگوی نیاز شیعیان به شناخت حضرت و در مشاهده تصویر مجازی ایشان باشند. تولید محصولات بصری مانند فیلم راجع به زندگی حضرت حجت بی‌شک از دشوارترین تولیدات

هنری است زیرا از ویژگی‌های اصلی در موضوع حضرت، غیب و پنهان بودن چهره ایشان است در حالی‌که ماهیت تصویر و فیلم مرئی کردن و رویت است. بنابراین تولید فیلم در این موضوع ضمن دشواری‌های خاص خود چه بسا بسیار مخاطره‌آمیز است و چه بسا به نقض غرض منجر شود. پس لازم است پیش از اقدام به تولید، موضوع به لحاظ مبانی نظری مورد بررسی و تدفیق کافی واقع شده تا پشتوانه عمل صحیح قرار گیرد.

پروسه تولید یک فیلم، پروسه‌ای گسترده و پیچیده است که ده‌ها و چه بسا صدها نفر در آن مشارکت تأثیرگذار دارند. این پروسه از تحقیق راجع به موضوع و نگارش فیلمنامه آغاز و سپس به انتخاب لوکیشن، انتخاب بازیگر،[1] طراحی لباس،[2] طراحی گریم، طراحی صحنه،[3] نورپردازی،[4] تصویربرداری، تدوین،[5] صداگذاری،[6] موسیقی،[7] جلوه‌های ویژه[8] رایانه‌ای و غیر رایانه‌ای و ... ادامه می‌یابد. در تولید یک فیلم برای یک شخصیت قدسی تمرکز بر بخشی از این پروسه مانند نگارش فیلمنامه کفایت نمی‌کند بلکه باید به تمامی این مراحل فکر کرد و نوع تأثیر زیبایی شناختی و هنری عوامل یاد شده را به دقت محاسبه و تحت کنترل درآورد تا فیلمی موفق و شایسته برای شخصیت معصوم و قدسی ساخت. اما نباید فراموش کرد نگارش فیلمنامه از مهم‌ترین مراحل در فرآیند فیلمسازی است. زیرا تفکر و مبانی اندیشه فیلم در فیلمنامه شکل می‌گیرد. نگارش فیلمنامه درباره یک شخصیت قدسی تنها به این معنی نیست که با به‌کارگیری ماهرترین و تکنیکی‌ترین افراد بتوانیم فیلمنامه‌ای در حد استانداردهای آثار معروف هالیوودی تولید کنیم؛ بلکه سخن این است که قالب فیلمنامه‌های معمول و قواعد هالیوودی، پاسخگوی طرح محتواهای متافیزیکی و شخصیت‌های معصوم نیستند (See Bazin, 1967: 71).[9] حتی اگر به بهترین وجه به‌کار گرفته شوند. ماموریت اصلی ساختار معمول و کلاسیک فیلمنامه‌های هالیوودی غالباً طرح موضوعات دنیوی بوده است. بنابراین در طرح شخصیت‌های قدسی مانند حضرت حجت عجل‌الله‌تعالی‌فرجه‌الشریف باید به ابداعات تکنیکی و زیبایی‌شناختی نوین دست یازید و در ساختارها و قواعد معمول فیلمنامه‌نویس تصرف کرد. زبان فیلمنامه‌های هالیوودی یا سه پرده‌ای ارسطویی در طرح محتواهای زمینی فصیح‌تر

1. casting
2. custume designers
3. setting
4. lighting
5. editing
6. sound
7. music
8. especisl effects

۹. اندره بازن در خصوص ماهیت رئالیستسک سینما بحث‌های معروفی دارد see Bazin 1967–71 .

است تا طرح مقولات ماورایی؛ لذا ما نیاز به دگرگونی در نُرم‌ها و استانداردهای معمول در فیلمنامه داریم.

فیلمنامه خود از اجزاء متعددی مانند، پیرنگ،[1] ماجرا،[2] شخصیت،[3] گفت‌وگو[4] و ... تشکیل شده که طرح همه این اجزاء در این مطالعه امکان ندارد لذا در این مقاله صرفاً بر عنصر «شخصیت‌پردازی»[5] به مثابه یکی از مهم‌ترین اجزاء در ساختمان فیلمنامه و یکی از دشوارترین مراحل در نگارش آن تمرکز کرده‌ایم.

سوال‌های اصلی این مطالعه این است اگر روزی قرار شود راجع به امام غایب فیلمی ساخته شود فیلمنامه آن باید مبتنی بر چه ساختمان و قواعدی باشد؟ آیا می‌توان براساس قواعد و فرمول‌های معمول در فیلمنامه‌های کلاسیک و هالیوودی شخصیت ایشان را در فیلمنامه باز آفرینی کرد؟ آیا می‌توان چهره حضرت را در فیلم بصری کرد و یا قواعدی وجود دارد که بتوان به مدد آنها بدون رویت مستقیم حضرت، حضور او را در تصویر ایجاد کرد به‌طوری که مخاطب حضور ایشان را در تصویر تجربه کند؟ شخصیت‌پردازی در فیلمنامه‌های کلاسیک به چه معنی است و مولفه‌های آن کدام است؟ آیا می‌توان با بهره‌گیری از قواعد معمول و مألوف شخصیت‌پردازی در فیلمنامه شخصیت قدسی حضرت حجت را دراماتیزه و نمایشی کرد؟ تنگناهای قواعد شخصیت‌پردازی در طرح شخصیت‌های قدسی چیست و راه‌حل‌های احتمالی کدام است؟ سوالات بسیاری در این خصوص وجود دارد که می‌تواند مبنای پژوهش‌های بنیادین و کاربردی قرار گیرد. اما این مطالعه به‌دلیل حجم محدود آن تنها بر شخصیت‌پردازی در فیلمنامه‌های داستانی متمرکز است و تا امکانات و عدم امکانات ساختار و قواعد مربوط به شخصیت‌پردازی فیلم‌نامه‌های کلاسیک را در طرح حضرت حجت روشن کند.

آن‌چه ما تحت عنوان علم و هنر فیلمنامه‌نویسی در اختیار داریم و در دانشکده‌های سینمایی تدریس شده و در نگارش فیلمنامه مورد استفاده قرار می‌گیرد مجموعه‌ای از دستاوردهای تکنیکی و قابلیت‌های زیبایی‌شناسی است که ره‌آورد درام و داستان‌نویسی غربی است. بنابر اطلاعات موجود، ارسطو نخستین بار این اصول را در کتابی تحت عنوان ***فن شعر*** (بوطیقا یا پوئتیک)[6] جمع‌آوری، دسته‌بندی و تحلیل کرد و نظم و قواعدی را

1. plot
2. action
3. Charaeture
4. Dlalouge
5. characterazation
6. poetics

ایجـاد کـرد کـه اینـک نیـز مبنـای غالـب فیلمنامـه‌هـای تولیـد شـده در هـالیوود اسـت (تـی یـر نـو، ۱۳۹۰). بـا توجـه بـه ایـن‌کـه قابلیـت تکنیکـی ساختمان فیلمنامـه‌هـای کلاسـیک و ارسـطویی عمومـاً بـر طـرح موضـوعات و شخـصیت‌هـای زمینـی اسـتوار بـوده اسـت بـه نظـر می‌رسد قابلیت‌های یاد شده در طرح ایده‌های ماورایی و شخصیت‌های قدسی مانند حضرت حجت کفایت نداشته و باید ضمن تصرف در قواعد و نُرم‌های معمول به ابداعات جدید فرمی دست یافت.[۱]

با مروری بر ادبیات علمی تولید شده پیرامون این موضوع این نتیجه حاصل شد که هیچ کتاب یا مقاله‌های در زبان فارسی تاکنون در این باره منتشر شده است و در کتب انگلیسی زبان نیز موردی که نزدیک به این مقوله باشد یافت نگردید. در ابتدا با مروری بر ویژگی‌های فیلمنامه و شخصیت‌پردازی در فیلمنامه به امکانات و مضایق تکنیک‌های شخصیت‌پردازی در نمایشی کردن چهره حضرت حجت در راههای احتمالی جهت بیرون آمدن از تنگناهای تکنیکی را نیز بررسی خواهیم کرد. روش تحقیق این مطالعه توصیفی تحلیلی است و با توجه به بینا رشته‌ای بودن موضوع تلاش شده به منابع درجه اول هم در حوزه مباحث اسلامی و هم در حیطه مباحث تکنیکی و هنری رجوع شود.

شخصیت و موقعیت

داستان در فیلمنامه از دو بخش اصلی تشکیل می‌شود؛ اول شخصیت، دوم محیطی که شخصیت در آن قرار دارد. که «موقعیت» نامیده می‌شود. فیلمنامه‌ها را می‌توان از یک نظر به دو بخش تقسیم کرد که عبارتست از:

۱. فیلمنامه‌های ماجرامحور یا موقعیت‌محور؛

۲. فیلمنامه‌های شخصیت‌محور.

در فیلمنامه‌های ماجرامحور شخصیت تحت تاثیر ماجراهای عدیده و موقعیت‌هایی که در

۱. در ارتباط با نسبت ماهیت رسانه و در اینجا فرم با محتوی ادبیات معتنابهی در غرب تولید شده است. می‌توان به منابع ذیل مراجعه کرد:

Hoover, Stwart (1996). Mass Media and Religion Pluralism, in Lee Philip, (ed.) The Democratisation of Communication. (pp.18-20) Cardiff: University of Wales Press.

Hoover,S.M.(2001). Religion, Media, and The Cultural Center of Gravity. Ames: Iova State University Press.

Newman, J. (1996). Religion vs. Television: Competitors in Cultural Contex. Westport, CT: Praeger.

Postman, Neil (1995). Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in The Age of Show Business. London: Penguin Book.

and.....

آن قرار گرفته به واکنش می‌پردازد و کمتر مجال طرح عمیق شخصیت یا شخصیت‌ها فراهم می‌شود. در فیلمنامه‌های شخصیت محور، این شخصیت است که تعیین‌کننده شرایط موقعیت است و در درام موقعیت یا درام ماجرامحور، این موقعیت و ماجراست که واکنش شخصیت‌ها را تحت تاثیر خود قرار گیرد (امامی، ۱۳۷۳: ۱۶؛ وانوا، ۱۳۷۹).

شخصیت چیست؟

شخصیت عبارتست از عامل یا عوامل انسانی و یا غیر انسانی در داستان که امکان ایجاد کنش را می‌یابند بنابراین این عنصر منشاء بروز حوادث در داستان شده و آن را به پیش می‌برد. در داستان‌ها عموماً انسان‌ها هستند که به عنوان شخصیت نقش ایفاء می‌کنند، گرچه گاه عوامل غیر انسانی مانند حیوانات (مانند سگ، در رمان سپید دندان نوشته جک لندن) و یا حتی اشیاء نیز به شخصیت تبدیل می‌شوند.

شخصیت‌پردازی چیست؟

شخصیت‌پردازی[1] به این معناست که فیلمنامه‌نویس با استفاده از جنبه‌های مختلف شخصیت از قبیل خصوصیات جسمی، فردی و اجتماعی، فکری، عاطفی رفتار، گفتار و... که با کمیت و کیفیت خاصی برای هر شخصیت در نظر می‌گیرد، به خلق و معرفی شخصیت‌های داستان فیلمنامه اقدام می‌کند. شخصیت ساخته شده با توجه به ویژگی‌های خاص خود اقدام به کنش (عمل و عکس‌العمل) می‌کند و قصه را به جلو می‌برد.

قواعد و الزامات شخصیت‌پردازی

شخصیت‌پردازی در فیلمنامه دارای شرایط و الزاماتی است که یک «پرسوناژ» یا شخصیت داستانی به فراخور اهمیت دراماتیک خود باید از تمام یا بخشی از آن قواعد تبعیت کند که در ادامه به آنها می‌پردازیم.

الف: کنش‌زا بودن شخصیت: مهرینگ می‌گوید کنش (عمل) شخصیت عبارتست از هرگونه فعالیت فرد، اعم از رفتار یا گفتار که در پیشبرد وقایع داستان فیلم موثر است به عبارت دیگر احساسات و افکاری است که نمود خارجی پیدا می‌کند (مهرینگ، ۱۳۷۶: ۱۱۰). هیچ کنشی از شخصیت در خلأ به وجود نمی‌آید. در واقع عمل،[2] نخست در بطن برخورد با عوامل محیطی و

1. characterization
2. actcom

انسانی سبب شکل‌گیری کنش و واکنش می‌شود و ویژگی‌های شخصیت در راستای این برخوردها معرفی و شناخته می‌شود. در واقع «شخصیت» واکنشی است که بروز می‌یابد. پراپ معتقد است کنش یعنی عمل شخصیت (پراپ، ۱۳۶۸: ۵۳). و یا فیلد بر این باور است که کنش همان شخصیت است (فیلد، ۱۳۷۷: ۱۹). بیننده از طریق دیدن کنش فرد، پی به درونیات او می‌برد (مهرینگ، ۱۰۹ـ۱۱۰). فیلمنامه‌نویس از طریق قرار دادن شخصیت‌های داستانی در موقعیت‌های تقابل آفرین، ایجاد کشمکش و تفوق یکی بر دیگری، پیام خود را به بیننده القاء نماید (مکی، ۱۳۷۶: ۸۲ ـ ۸۳).

همانطور که ملاحظه می‌شود کنش یا عمل شخصیت نخستین شرط خلق شخصیت است زیرا اوست که قرار است داستان را با توجه به ویژگی‌های شخصیتی خود بسازد و جلو ببرد. در حالی‌که با توجه به این‌که اطلاعات گسترده و کافی که بر جزئیات و دقایق حیات امامان معصوم و حضرت حجت مبتنی باشد در دسترس نیست فیلمنامه‌نویس در اولین گام با مشکل مواجه می‌شود زیرا نه اطلاعات کافی وجود دارد و نه می‌تواند بی‌حد و حصر تخیل کند. این مسئله سبب شده که شخصیت معصوم در تجربیات انجام شده در سینما و تلویزیون بیش از آن‌که فعال به نظر آیند منفعل باشد. چگونگی رفع این مشکل در گرو جستجوی روش‌ها و تکنیک‌های نوین است که تاکنون به اندازه کافی ابداع نشده است. در بخش پیرنگ راجع به این موضوع سخن بیشتری خواهیم گفت.

مرئی بودن شخصیت

ماهیت سینما، تصویر است و فیلمنامه را تصویرنامه هم می‌گویند زیرا آن‌چه در آن نوشته می‌شود باید قابلیت مصور شدن داشته باشد. ارائه موضوعات و شخصیت‌های دینی در قالب سینما، مستلزم تبدیل و برگردان آنها به تصویر و صوت است بنابراین در فیلمنامه، معرفی شخصیت‌ها از طریق اعمال و گفتار آنان در قالب صدا و تصویر روایت می‌شود. فرض طرح یک شخصیت در یک فیلمنامه غالباً در مرئی بودن اوست. لذا قابلیت طرح هر شخصیت در فیلم بسته به این است که بتوانیم آن شخصیت را که به گونه حسی، رویت و مشاهده کنیم. مکی می‌نویسد اولین آشنایی بیننده با شخصیت نمایشی، از طریق خصوصیات جسمی و ظاهری او میسر می‌شود. از اینرو شناخت دقیق این خصوصیات در شخصیت‌پردازی موثر است (مکی، ۱۳۸۰: ۷۱ـ۷۲). به تعبیری از اولین مراحل در شخصیت‌پردازی رویت یا درک قابلیت‌های جسمانی شخصیت است و مادام که شخصیت مرئی نشود ما نخستین گام در شناخت

شخصیت را برنداشته‌ایم. برای حل این معضل چه باید کرد. آیا باید تصویری از جسم حضرت در محدوده کادر فیلم به نمایش درآورد و یا می‌توان با مروری بر تجربیات انجام شده در حوزه تاریخ فیلم، راه حلی تکنیکی یافت؟ آیا می‌توان شخصیتی را در فیلم به نمایش درآورد که امکان مشاهده‌ی بصری او وجود نداشته باشد؟

آیا می‌توان چهره حضرت مهدی را در فیلم نشان داد؟

حرمت فقهی تصویرسازی معصومین حکمی است که جمهور علما به آن اذعان داشته‌اند. حتی برخی از تجربیات نشان داده که برخی از علماء تصویر سازی از شخصیت‌های غیرمعصوم مانند حضرت ابوالفضل علیه‌السلام را نیز مجاز نمی‌شمارند.[1] لذا حرمت فقهی تصویرسازی از چهره معصوم مانع از نمایش آنهاست و این حکم فقهی در مورد حضرت حجت به اعتبار احادیث خاصی که واصل شده به طریق اولی مورد تأکید است. در ***بحارالانوار*** مجلسی می‌خوانیم در توقیعی که حضرت برای علی‌بن محمد سمری آخرین نایب امام در عصر دوره غیبت صغری می‌فرستد آمده است

> ... من آشکار نمی‌شوم مگر بعد از اجازه پروردگار عالم، ... عنقریب در میان شیعیان کسانی پیدا می‌شوند که ادعا می‌کنند مرا دیده‌اند. آگاه باش که هرکس پیش از خروج سفیانی و صحیه آسمانی ادعا کند که مرا دیده است. دروغگو است و افترا می‌بندد... (مجلسی، ۱۳۶۱: ۶۸۸).

گرچه این حدیث شریف نوعی تمهید هشیارانه از سوی امام است تا از ادعاهای واهی و دروغین منحرفان و مدعیان مبنی بر ارتباط با حضرت مهدی در دوره غیبت کبری جلوگیری شود اما به نظر می‌رسد دایره شمولیت آن، چهره‌پردازی از حضرت حجت در تصویر و فیلم را هم دربر بگیرد. با این تفاصیل می‌توان گفت کشف چهره حضرت در فیلم قطعاً با منع فقهی توام است و تخطی از آن با واکنش علما روبرو خواهد بود و حتی اگر با واکنشی هم توام نباشد نقض غرض خواهد شد. این‌که در فرهنگ تصویری شیعه، تاکنون یک نقاشی یا اثری گرافیکی و یا موارد مشابهی از چهره حضرت بدست نیامده نتیجه عمق نفوذ و تاثیر این حکم فقهی در میان شیعیان و پایبندی هنرمندان به آن بوده است. اینک که دریافتیم کشف چهره حضرت حجت در فیلم امکان‌پذیر نیست آیا می‌توان با تدابیر تکنیکی و با نگاهی به تجربیات سینمایی در جهان راهی برای برون رفت از این معضل جست؟

۱. رک به مخالفت حضرت آیت‌الله العظمی وحید خراسانی در نشان دادن چهره حضرت عباس علیه‌السلام در سریال مختار.

با توجه به این‌که اساساً محدودیت‌های فقهی و مسائلی از این دست در فرهنگ و سینمای غربی وجود ندارد و اگر هم وجود داشت اساساً فیلمسازان هالیوودی و غیر هالیوودی غربی به رعایت شرع در مسیحیت پای‌بندی ندارند لذا برای سینمای غرب این‌گونه مسائل هرگز بصورت جدی مطرح نبوده است و بالمآل راه‌حل‌های تکنیکی و زیبایی شناختی نیز جهت حل آن اندیشیده و تجربه نشده است. البته با مرور تاریخ سینمای غرب می‌توان به نمونه‌های اندکی دست یافت که می‌تواند مبنای تجربیات فیلمسازان شیعه در رفع این مشکل شود و سرنخ‌هایی به آنان بدهد تا راه خود را پیدا کنند. توضیح آن‌که تجربیات محدود انجام شده در این مورد در سینمای غرب عموماً رابطه‌ای با انگیزه‌های مذهبی فیلمسازان نداشته است.

هیچکاک فیلمساز بزرگ هالیوود که در برخی از آثارش ابداعات تکنیکی قابل توجهی دیده می‌شود (فراستی، ۱۳۹۰) در دو اثر معروفش به نام «ربکا» (۱۹۴۰)[۱] و «روانی» (۱۹۶۰)[۲] به تدابیری دست یازیده که برای مطالعه ما قابل توجه می‌نماید. البته هیچکاک هرگز یک فیلمساز مذهبی نبوده و تنها انگیزه‌های فرمی، او را به سمت تجربیات نوین تکنیکی هدایت کرده است. در فیلم «ربکا» با قصه‌زنی به همین نام روبروییم که ناپدید شده است. هیچکس نمی‌داند که او مرده و یا به قتل رسیده است. شوهر سابق او که مرد متمولی است زن دیگری می‌گیرد و این زن می‌کوشد تا پرده از این معما بردارد. گرچه زن دوم به شخصیت اصلی فیلم مبدل می‌شود اما هرگز تبدیل به قهرمان فیلم نمی‌شود. قهرمان فیلم همان ربکا است که تقریباً هیچ تصویری از او در فیلم نیست. ربکا در سرتاسر فیلم حضور غیر مرئی دارد و چرا که آکسیون‌های قصه از او منشأ می‌گیرند، و همه راجع او گفت‌وگو می‌کنند و اساساً او محور وحدت بخش به حوادث داستان است گرچه کسی او را نمی‌بیند. به عبارت دیگر او حضور دارد اما حضور او محسوس و مرئی نیست تدبیرهای بصری هیچکاک من جمله استفاده خلاقانه از اشیاء و آکسوار صحنه، و نورپردازی (که بر نشانه‌هایی از ربکا استوار است) و مهم‌تر نحوه طراحی داستان به‌گونه‌ای است که حضور ربکا را احساس می‌کنیم اما با چشم سر او را نمی‌یابیم. سبب می‌شود که ما حضور ربکا را هیچگاه در فیلم فراموش نکنیم و او را حاضر

۱. Rebecca. اولین پروژه آمریکایی آلفرد هیچکاك که برایش اولین اسکار را نیز به ارمغان آورد، فیلم"ربکا" بود که بر اساس داستان روانشناسانه و پر تعلیق"دافنه دوموریه" نویسنده بریتانیایی ساخته شد. در این فیلم بازیگرانی چون:"سر لارنس الیویر"، "جون فونتین" و "جودیت اندرسون" با فیلمنامه‌ای از"فیلیپ مك دونالد" ، "مایکل هوگان"به ایفای نقش پرداختند. به جز چند پلان کوچك،اقتباس هیچکاك از کتاب "دافنه دوموریه"کاملاً وفادارانه صورت گرفت.

2. Psycho

ببینیم. الگوی روایت این داستان می‌تواند به عنوان یکی از نمونه‌های موفق، مبنای مطالعات ما در یافتن تمهیداتی در بیان و ارائه موضوعات مجرد و غیر مادی باشد. می‌توان با این روش راجع به حضرت حجت فیلم ساخت بدون آن‌که نیازمند به نشان دادن او باشیم. فیلم دیگر هیچکاک «روانی» است که قهرمان فیلم (جانت‌لی) در سکانس‌های اول کشته می‌شود و قصه بدون قهرمان رها می‌شود. تمهیدات هیچکاک در پیش بردن قصه توسط شخصیت‌های دیگر من جمله خواهر و نامزد جانت‌لی، کارآگاه خصوصی، و قاتل روانی امتداد می‌یابد بدون آن‌که به فیلم ضربه بخورد. بنابراین این دو تجربه نشان می‌دهد که می‌توان راجع به شخصیت‌هایی فیلم ساخت که یا در فیلم حضور فیزیکی نداشته باشند و یا در صحنه‌های محدودی از فیلم حضور داشته باشند همانطور که ملاحظه می‌شود این دو فیلم هیچ ارتباطی با موضوعات مذهبی ندارند. اما می‌تواند سرنخ‌هایی را بدست ما بدهد تا بتوانیم در طراحی فیلمنامه‌های مختص معصومین از آنها بهره بگیریم. البته در سینمای جهان نمونه‌های دیگری مانند شاهراه گمشده ۱۹۹۷(دیوید لینچ)[1] یا فیلم مصائب ژاندارک (۱۹۲۸) درایر[2] و غیره را می‌توان سراغ کرد که می‌تواند مبنای مطالعه ما در این مورد باشد. مطالعات نشان می‌دهد که با به‌کارگیری الگوهای روایی مناسب و همچنین از طریق طراحی خاص پیرنگ (Plot) در فیلمنامه و این‌که حوادث از «قهرمان نادیدنی» منشاء بگیرند و به عبارتی حوادث در ارتباط مستقیم با او باشند بتوان نیاز به رویت چهره در تصویر را رفع کرد.

یکی دیگر از تمهیدات و ابداعات، استفاده از فضای خارج کادر است که فیلمسازان غربی عموماً در ژانرهای پلیسی و وحشت از آن استفاده می‌کنند تا بر تاثیر عنصر ایجاد کننده ترس و وحشت بیفزایند. در این جا معمولا طراحی عملکرد دوربین به عنوان یکی از مهم‌ترین عوامل در ایجاد میزانسن و کلاً طراحی میزانسن‌هایی که نقطه تمرکز[3] آن نه در حیطه و چارچوب تصویر بلکه خارج از تصویر باشد به‌گونه‌ای است که می‌توانند به چنین بیان‌هایی دست یابند. معروف‌ترین تجربه انجام شده در سینمای دینی فیلم «الرساله» است. (محمدرسول‌الله) ساخته مصطفی عقاد موفق‌ترین ابداع تکنیکی در حل مشکل یاد شده در فیلم «الرساله» براساس طراحی خاص میزانسن، شکل می‌گیرد که دوربین به جای حضرت

1. David Keith Lynch 1946
2. Carl Theodor Dreyer 1968-1889
3. Centre of intrest

رسول ﷺ قرار گرفته است که اصطلاحاً به آن دوربین سوکتیو گفته می‌شود که منشأ این تکنیک را می‌توان در سینمای اکسپرسیونیستی آلمان در آثار مورنائو[1] و حتی قبل‌تر یافت. گرچه در فیلم الرساله چهره آن حضرت رویت نمی‌شود اما از خلال حرکت‌های دوربین و عکس‌العمل بازیگران، ترکیب‌بندی صحنه و اکسوار می‌توانیم حضور ایشان را احساس کنیم بدون آن‌که چهره مبارک ایشان را رویت کنیم. قابلیت‌های بصری فضای خارج کادر در شکل‌دهی به میزانسن در فیلم‌های با شخصیت‌های قدسی خود نیازمند بحث و مقالات مستقلی است.

شاید کم اشکال‌ترین صورت تجربه شده در طرح شخصیت معصوم، طراحی یک شخصیت غیر معصوم و در عین حال واقعی است که بتواند در کنار شخص معصوم تا حدی نقش او را در پیشبرد داستان بر دوش کشد. بهترین تجربه انجام شده نقش حمزه است که در کنار پیامبر اکرم مشکلات ناشی از عدم حضور مرئی پیامبر را حل می‌کرد. نمونه دیگر، سریال امام علی است که مالک اشتر چنین نقشی را ایفا می‌کرد اما تفاوت این دو تجربه از نظر ارزشی‌های دراماتیک بسیار زیاد است.

در فیلم الرساله با وجود فقدان چهره و کلام پیامبر داستان کاملاً بر مبنای شخص پیامبر طراحی شده بود و شخصیت‌های دیگر مانند حمزه با وجود مرئی بودن هرگز تبدیل به قهرمان نشدند. ماجراها و حوادث در فیلم الرساله براساس محوریت حضرت رسول دارای انسجام و وحدت بود و هیچ حادثه‌ی بی‌ارتباط با شخصیت ایشان در کار دیده نمی‌شد. اما در فیلم امام علی حوادث از شخص حضرت امیر منبعث نمی‌شد و حضرت در حجم عمده‌ای از فیلم تبدیل به یک عنصر کاملاًفرعی در داستان شده بود ضمن آن‌که حجم کثیری از حوادث و رویدادهای فیلم ارتباطی با شخص حضرت امیر نداشت.

صوت

دومین ویژگی اصلی سینما صوت است. صوت در سینما به سه صورت دیالوگ، افکت‌های صوتی[2] و موسیقی[3] ظهور می‌یابد. آیا می‌توان شخصیت حضرت حجت را در حالی‌که دیالوگ می‌کند نشان داد. ایا می‌توان جملاتی را در دهان شبیه حضرت در فیلم قرار داد که هیچ سندیتی ندارد. براساس اعتقادات شیعه، قول امام حجت است. اقوالی که از حضرت

1. Friedrich Wilhelm "F.W." Murnau 1931-1888
2. Sound effects
3. Music

معصومین علیهم‌السلام بدست ما رسیده است اینک به عنوان یک منبع ادراک احکام فقهی و راهنمای زندگی هر شیعه به عنوان گزاره‌های قطعی و یقینی تلقی می‌شود. ممکن است یک شیعه صاحب نظر نسبت به سند و وثاقت یک حدیث معصوم به تردید بیافتد اما اگر مطمئن شود که فلان حدیث متعلق به معصوم است در صحت و یقین بودن حقیقت و محتوای حدیث به شک نمی‌افتد.

بنابراین در طراحی دیالوگ می‌توان به دو امکان فکر کرد. یا باید مجموعه دیالوگ‌های معصوم را مو به مو از جوامع روایی اقتباس کرد یا دیالوگ‌های تخیلی طراحی کرد. راه اول یعنی استخراج دیالوگ‌های لازم از جوامع روایی تقریباً غیر ممکن است زیرا نیاز فیلمنامه به حجم متنوع و گسترده‌ای از گفتار با جزئیات که بتواند شخصیت را در موقعیت‌های متنوع داستان به تکلم وادارد در جوامع روایی یافت نمی‌شود؛ ضمن آن‌که احادیث و روایات و اصل شده عموماً کلی است و دارای جزئیات نیست. نگارش دیالوگ‌های تخیلی از قول معصوم نیز منطقاً نباید مجوز داشته باشد گرچه فقها هنوز متعرض چنین مسئله‌ای نشده‌اند اما به نظر می‌رسد تا استخراج احکام فقهی نمی‌توان از این ظرفیت بطور کامل بهره برد. زیرا انتساب قول غیر مصرّح در جوامع روایی در حکم افتراء معصوم تلقی می‌شود.

در کنار معضل فوق اشکال دیگری که وجود دارد این است که آیا شنیدن صدای معصوم در فیلم مانند تصویر سازی از چهره او دارای حرمت است. یا خیر؟ در صورت بلا اشکال بودن پخش شبیه صدای معصوم چه صدایی شایسته است تا به عنوان صدای معصوم پخش شود. در سریال «ولایت عشق»(۱۳۷۹) (ساخته مهدی فخیم‌زاده) برای نخستین بار شبیه صدای یک معصوم (حضرت رضا علیه‌السلام) پخش گردید اما دست‌اندرکاران سعی کردند با به‌کارگیری صدایی که تقریباً شنیده نشده بود و بکر بود و صدا دلالت بر بازیگر یا صدا پیشه‌ای نمی‌کرد و دادن پژواک به صدا، آن را از حالت معمولی و زمینی خارج کنند اما سکوت و فقها با این پدیده نشان داد که ممکن است این معضل با انعطاف فقه و علما حل شود.

تدبیری که تاکنون اندیشیده شده و در فیلم‌ها به کار رفته است این است که اقوالی که قرار است که از زبان معصوم خارج شود از طریق دیالوگ اطرافیان او منتقل شود. شاید برای اولین بار این یونانیان باستان بودند که، در نمایش‌های خود دیالوگ‌های خدایان خود را از طریق شخصیت‌های مرتبط با خدایان روی صحنه بیان می‌کردند.

تصرف در واقعیت‌های تاریخی زندگی معصوم

طراحی پیرنگ[1] در فیلمنامه‌نویسی به معنای برگزیدن تعدادی از حوادث که بتوان آنها را براساس اصل موجبیت کنار هم قرار داد به‌گونه‌ای که در زندگی واقعی این‌گونه نیست. سیگر می‌نویسد در اقتباس از زندگی یک شخصیت واقعی برای نوشتن فیلمنامه داستانی، موانع و مشکلاتی وجود دارد به عنوان مثال ماجراهای زندگی شخصیت واقعی دارای نظم نمایشی نیست. چرا که انسان بر اساس یک الگوی نمایشی زندگی نمی‌کند. گاهی هیچ نقطه اوجی در زندگی یک شخصیت واقعی وجود ندارد. گاهی افرادی در زندگی فرد وارد می‌شوند و به سرعت خارج می‌گردند و دیگر هیچ‌وقت باز نمی‌گردند. و گاهی افرادی در زندگی شخص حضور دارند که هیچ تاثیری در ماجراهای زندگی او ندارند. (سیگر، ۱۳۸۰: ۷۲). در ضمن تعداد ماجراهای زندگی شخصیت واقعی بقدری زیاد است به‌گونه‌ای که نمی‌توان وحدتی در آنها ایجاد کرد و یا گاه حادثه‌ای در زندگی شخصیت واقعی که بتواند نقطه تمرکز داستان باشد، وجود ندارد یا بخش‌هایی از زندگی شخص تاریخی درابهام است. به دلایل فوق الذکر غالباً در اقتباس از زندگی یک شخصیت واقعی برای فیلمنامه، باید در حوادث زندگی او تصرف کرد.

معمولاً فیلمنامه‌نویسان هنگام نگارش فیلمنامه از روی زندگی یک شخص تاریخی، با طرح ماجراهای غیر واقعی در کنار حوادث واقعی به رفع مشکل می‌پردازند. گاه پیش می‌آید که فیلمنامه‌نویس مجبور می‌شود یک شخصیت ساختگی و غیر مستند را طراحی کند که با شخصیت واقعی رابطه‌ای قوی و مدام داشته باشد و همچون الگویی قابل رویت، خصوصیات شخصیت واقعی را بازتاب دهد، به نحوی که بیننده بتواند شخصیت واقعی را به صورت غیر مستقیم ساختگی، کشف و پیگیری نماید. (امامی، ۱۳۷۳: ۲۰۵).

طراحی شخصیت یعنی تولید یک ساخت همگن از ویژگی‌های خلقی، رفتاری، فکری و حتی فیزیکی. اگر حوادث زندگی یک شخص واقعی اطلاعات لازم را برای طراحی شخصیت نمایشی در اختیار هنرمند قرار ندهد وظیفه فیلمنامه‌نویس است که در واقعیت شخصیت و واقعیت‌های تاریخی مربوط به شخصیت واقعی تصرف کند. سیدفیلد صراحتاً عنوان می‌دارد «اگر نیازهای نمایشی داستان ایجاب می‌کند، نباید به واقعیت‌های تاریخی وفادار ماند. (فیلد، ۱۳۷۷: ۴۶).

1. plot

در مقام طراحی شخصیت نمایشی برای معصوم، آیا می‌توان چنین راه‌حل‌هایی برای ترسیم زندگی حضرت حجت یا دیگر امامان پیشنهاد کرد؟ از آنجا که قول و فعل امام معصوم یک سند و از اصول چهارگانه فقه شیعه به شمار می‌رود آیا می‌توان این مجوز را صادر کرد هرجا که قافیه داستان‌نویسی تنگ آید فیلمنامه‌نویس گفتاری را در دهان امام بگذارد که سندیت ندارد و یا ماجراها یا افعالی را به امام نسبت دهد که در سیره‌ها و زندگی نامه‌ها عنوان نشده است. مطهری می‌نویسد، امامان... معصوم از خطا و لغزش و گناه هستند که اگر جمله‌ای از او بشنوید نه احتمال خطا در آن می‌دهید و نه انحراف عمدی که اسمش می‌شود عصمت (مطهری، ۱۳۷۶: ۷۳). بنابراین فیلمنامه‌نویس نمی‌تواند برای جفت کردن چارچوب داستانی خود اقوال و افعال غیر واقعی و غیر مستند دروغین را به امام معصوم نسبت دهد. در این جا می‌بایست از اصول فیلمنامه‌نویسی تخطی کرد و روش‌های دیگری را برای نگارش آزمود. به عنوان مثال می‌توان از ظرفیت شخصیت‌های واقعی و معمولی که مرتبط با معصوم بوده‌اند بهره برد و بخشی از بار نمایش را بر دوش آنها گذارد و در پیشبرد داستان از موقعیت آنها استفاده کرد. ارسطو معتقد است رفتار و گفتاری را می‌توان به شخصیت دراماتیک نسبت داد به شرطی که ممکن الوقوع باشد و با شأن و ویژگی‌های شخصیتی فرد در تعارض نباشد. بر طبق این اصل دراماتیک ارسطویی آیا می‌توان قول و رفتاری را به معصوم نسبت داد که مغایر شأن آنها نباشد؟ پاسخ به این سوال در حیطه تخصص فیلمنامه‌نویسی و یا صاحب‌نظر این حوزه نیست و باید فقها و متکلمین به آن پاسخ گویند.

تحول شخصیت

از ویژگی‌های اصلی یک شخصیت نمایشی، آغاز از یک نقطه معرفتی و روحی به یک نقطه دیگر است که اصطلاحاً از آن تحت عنوان «تحول شخصیت» یاد می‌کنند. شخصیت در طول فیلمنامه با سعی و خطا راه خود را اصلاح کرده و به حقیقت دست می‌یابد. شخصیت‌های غیر تحول‌گرا، شخصیت خوانده نمی‌شوند بلکه از آنها به عنوان تیپ یاد می‌شود. عموماً رسم بر این است که اگر شخصیت‌های اصلی در نمایش مبدل به تیپ‌های تخت و یکنواخت شوند شخصیت‌پردازی بدرستی انجام نپذیرفته است و جزء نقص قصه تلقی می‌شود. سیگر می‌نویسد؛ اگر شخصیت در طول زندگی‌اش هیچ حرکتی تکاملی نداشته است، اقتباس از زندگی او منجر به داستانی منسجم نخواهد شد (سیگر، ۱۳۸۰: ۷۹ـ۸۰). بنابراین یک شخصیت نمایشی یک عنصر ایستا و فاقد تحول نیست بلکه شخصی است که در نتیجه تحولات و ماجراهای داستانی تحول می‌پذیرد. علت و مبنای تحول شخصیت در درام

ارسطویی بر این فرض منطقی استوار است که انسان‌ها موجوداتی جائزالخطا هستند که هر لحظه ممکن است به اشتباه خود پی ببرند و مسیر زندگی خود را تغییر دهند. این خصیصه نه تنها نقص شخصیت در درام تلقی نمی‌شود بلکه به عنوان فرصتی جهت آشکارسازی ساخت روانی انسان‌ها در فیلمنامه تلقی می‌شود. لذا فیلمنامه‌نویس می‌کوشد با طراحی یک شخصیت نسبی، و خطاپذیر او را در فرایند داستانی متحول کند و ضمن نشان دادن نقاط ضعف و قوت انسانی، به مخاطب درس زندگی بیاموزد. زیرا مخاطب با شخص قهرمان همذات پنداری کرده و معمولاً از او متاثر می‌شود. در نتیجه از کارکردهای تحول شخصیت، همراه کردن بیننده با شخصیت فیلم است (مکی، ۱۳۸۰: ۹۲). مهرینگ معتقد است از طریق تحول شخصیت «مضمون» جنبه عینی یافته به طور مستقیم ارائه می‌گردد (مهرینگ، ۱۳۷۶: ۱۱۷). تحول به معنای تغییر بینش و روش شخصیت است، تغییر در اطلاعات، شناخت، قضاوت، تصمیم و در نهایت رفتار اوست. این تحول مبنای انتقال معنا به مخاطب است زیرا تحول شخصیت به نوعی منجر به تحول در شخصیت مخاطب نیز می‌شود.

با توجه به مقتضیات فیلمنامه‌نویسی و قواعد شخصیت‌پردازی، طراحی شخصیت معصوم چگونه باید باشد؟ آیا باید او را به‌عنوان فردی طراحی کرد که در زندگی دچار تحولات (به‌معنای سعی و خطا در زندگی و بازگشت از تصمیم خطا) می‌شود و یا یک فرد معصوم از خطا؟ در حدیثی از حضرت امیر علیه‌السلام ذکر شده است که «ما بنده‌ایم چون شما...، با این تفاوت که آن‌چه در آسمان‌ها و زمین انجام یافته و یا به وقوع خواهد پیوست، خدا به ما یاد داده است. این دانش‌ها مخصوص ماست: من ... تا مهدی... (سلیمان، ۱۳۷۶: ۱۲۴_۱۲۵).

در معتقدات شیعی امام معصوم صاحب «علم لدنی» (علم داده شده از سوی خدای سبحان) است و بنابراین سهو و خطا در آراء و رفتار او راه ندارد. با توجه به این خصوصیات می‌توان گفت تحول در شخصیت امام به معنی اصلاح روش و تغییر آراء خود راه ندارد. با این مبنا شخصیت معصوم در درام بیشتر به تیپ نزدیک‌تر می‌شود تا شخصیت. ناگفته نماند فرض مطالعه ما این است ضمن احصاء تنگناها، که چگونه می‌توان قواعد تکنیکی فیلمنامه را به خصوصیات آسمانی معصوم نزدیک ساخت و از این‌که این خصوصیات با مقتضیات تکنیکی فیلمنامه‌های ارسطویی نسبت و تطابق ندارد نباید متوقف شد بلکه باید به فکر ابداع روش‌های جدید افتاد. آن‌چه در این گونه از مطالعات دستگیر می‌شود آن است که برای ارائه

محتواهای آسمانی نمی‌توان به قالب‌های ضیق و متصلب فیلمنامه با منطق ارسطویی بسنده کرد و باید به ابداعات تکنیکی دست یازید. توضیح آن‌که در آثار سینمای هالیوود آثار بزرگی بوده‌اند که شخصیت‌ها در آنها دچار تحول نشده‌اند اما از ارزش فیلم کاسته هم نشده است. در فیلم «مردی برای تمام فصول» ساخته «فردزینه من» که اقتباسی از زندگی یک شخصیت واقعی (سر تا مس مور) است هیچ تحولی در زندگی قهرمان دیده نمی‌شود و او در سر تا سر فیلم به صورت یک اسطوره تمجید می‌شود.

رشد و تحول شخصیت از ویژگی‌های شخصیت‌پردازی است اما «رشد» شخصیت با آن‌چه که به عنوان «تحول» شخصیت می‌شناسیم تفاوت دارد. تحول شخصیت متعلق به زمانی است که فرد با اشخاص دیگر وارد تعامل می‌شود. تحول شخصیت، حاصل تغییر شناخت و دیدگاه فرد نسبت به یک موضوع است. (مکی، ۱۳۸۰: ۹۸). که احتمالاً در مورد معصوم مصداق ندارد در حالی‌که رشد به معنای ارتقاء مرتبت وجودی در مورد همه انسان‌ها صادق دارد.

نباید از این نکته غفلت ورزید که توسعه ظرفیت‌های تکنیکی صرفاً بر عهده هنرمندان و نظریه‌پردازان حوزه هنر نیست بلکه مشارکت صاحب‌نظران سایر حوزه‌ها بخصوص صاحب‌نظران امور مذهبی در حل مشکلات فکری را نیز طالب است. به عنوان مثال در احوالات حضرت امیر علیه‌السلام آمده است که او پس از چندی یکی از فرمانداران خود را به‌دلیل سوء عملکرد از کار برکنار کرد. حضرت در توضیح انتخاب وی به عللی من جمله نسبت فرزندی فرماندار با یکی از صحابه فداکار اشاره می‌کند. اگر این واقعه از سوی یک فیلمنامه‌نویس دستمایه کار قرار گیرد بازگشت حضرت از تصمیم‌اش را تحت عنوان یک تحول شخصیتی تلقی می‌کند، (مانند فردی که در یک مقطع تصمیم اشتباهی می‌کرد او در مقطع دیگر آن را اصلاح می‌کند) مگر آن‌که صاحب‌نظران حوزه کلام اسلامی تحلیل ویژه‌ای از این عمل بدست دهند که از سویی با علم و معصومیت معصوم در تعارض نباشد و از طرفی حضرت را به جایگاه یک فرد معمولی فرو نکاهد. همانطور که مشاهده می‌شود شخصیت‌پردازی حضرت امیر در این واقعه ارتباطی با مهارت فیلمنامه‌نویسی ندارد بلکه باید یک صاحب‌نظر عمیق تصویر صحیح شخصیتی از حضرت را به فیلمنامه‌نویسی بنمایاند.

تلقی شخصیت در فیلمنامه به عنوان عنصری کاملاً زمینی

اساساً طراحی ساختمان و شخصت‌پردازی در فیلمنامه‌های هالیوودی بر این اساس قرار

گرفته است که شخصت‌های اصلی و فرعی در قصه شخصت‌های زمینی‌اند و نوع فعل آنها بر پایه توانایی‌های طبیعی انسان و نه مافوق طبیعی (بر انسان‌ها) تعریف می‌شود. هرگونه خرق عادت و عمل شخصیت ورای مقتضیات علی و معلولی و طبیعی مقبول نیست و سبب ضعف در ساختار و طراحی شخصت‌ها می‌شود.

البته فیلم‌های بسیاری ساخته شده که از شخصت‌ها افعال غیر طبیعی سر می‌زند اما مبنای این‌گونه فیلم‌ها، براساس منطق افسانه و فانتزی است و نه واقعی. در حالی که قرار است شخصیت معصومین در فیلم به‌گونه‌ای طراحی و ارائه شود که بیننده بپذیرد که کاملاً با یک شخصیت واقعی روبروست نه یک شخصیت وهمی و محصول تخیل فیلمساز. در واقع این‌جا (تعریف انسان‌های معمولی و انسان‌های معصوم) یکی از بزنگاه‌های تفاوت و فاصله دیدگاه‌های معرفت‌شناسی اسلامی با مبانی معرفت شناسی‌ای است که پشتوانه تکنیک‌های هالیوودی است. در فیلم‌های رئالیستی هالیوودی انسان به مثابه موجودی زمینی تلقی می‌شود که کاملاً در قوانین و مکانیزم‌های طبیعی محصور است. انسان هرگز نمی‌تواند از چارچوب بر نظام علّی و منطقی طبیعی گذر کند و در این قوانین خرق عادت کند. قواعد شخصیت‌پردازی در فیلمنامه‌های هالیودی بر این دیدگاه معرفت شناسانه استوار است. مکی می‌نویسد:

> همیشه و در همه حال، اعمال آدمی ناشی از فشار نیازهای او و در جهت نیل به مقصود است. به این صورت هر عملی مشمول قانون علیت است، خود به خود بروز نمی‌کند، بی‌جهت ادامه نمی‌یابد و بدون دلیل قطع نمی‌شود. هر عملی معلول علتی است و در پی رسیدن به غایتی (مکی، ۱۳۸۰: ۱۰۳).

کلام شیعی تعریفی که از انسان‌های برگزیده بخصوص انسان معصوم بدست می‌دهد با این دیدگاه فاصله دارد. اگر این‌گونه باشد مقوله خرق عادت در کرامات چگونه توجیه می‌شود؟ از این روست که ساخت شخصیت انسان معصوم از رهگذر قواعد شخصت‌پردازی در فیلمنامه‌های هالیوودی با اشکالات عدیده‌ای روبرو می‌شود. براساس انسان‌شناسی غربی مبنای شخصیت در دو منبع وراثت و محیط ریشه دارد بنابراین تحلیل عملکرد یک شخصیت نمایشی با تحلیل محیط وراثتی و اجتماعی آن میسر است و شخصیت به‌گونه‌ای جبری تحت مقتضیات این دو منبع قرار دارند و عمل می‌کنند.

وراثت و محیط

معمولاً منطق حاکم بر طراحی شخصیت در درام رئالیستی غربی این است که شخصیت

یک داستان براساس دو منبع اصلی شکل می‌گیرد که عبارتست از منبع وراثت و منبع محیط و اجتماعی. سید فیلد می‌گوید زندگینامه شخصیت، اطلاعات مختلفی را در برمی‌گیرد، شامل زندگی فردی و خصوصی، روانی و اجتماعی (فیلد ۱۳۷۸: ۶۸). هریک از این عوامل شامل اطلاعات جزئی‌تری هستند:

الف) خصوصیات فیزیکی: سن و سال، جنسیت، رفتار، قیافه، نقایص جسمی، وراثت؛

ب) خصوصیات جامعه‌شناسی: طبقه، شغل، تحصیلات، زندگی خانوادگی، مذهب، موضع سیاسی، کارهای ذوقی، سرگرمی؛

ج) خصوصیات روانشناسی: معیارهای اخلاقی و زندگی زناشویی، آمال و آرزوها، رنج‌ها، خلق و خو، طرز برخورد نسبت به زندگی، عقده‌ها، توانایی و استعدادها، ضریب هوشی، فردیت (برونگرا، درونگرا) (سیگر، ۱۳۸۰: ۶۲ـ۶۳).

تعریف انسان به مثابه یک موجود مجبور تحت مقتضیات مادی (وراثت و جامعه) از ویژگی‌های ادبی قرن ۱۹ است که منجر به شکل‌گیری مکتب رئالیسم و ناتورالیسم و آثاری مانند رمان تجربی امیل زولا شد. در این نوع تعریف از انسان، شخصیت راهی به آسمان ندارد و کاملاً تحت مکانیزم‌های مادی تعریف می‌شود. این مبنای هستی‌شناسی و معرفت‌شناسی به شکل‌گیری قواعد تکنیکی در فیلمنامه‌های هالیوودی منجر شد که قطعاً نمی‌توان با اتکاء بر آنها حضرات معصومین را شخصیت‌پردازی کرد.

چه مقطعی از زندگی حضرت مناسب فیلمنامه است

حضرت حجت دارای سه مقطع اصلی در زندگی هستند که عبارتست از مقطع پیش از غیبت و مقطع غیبت صغری و غیبت کبری. نگارش فیلمنامه، و تولید فیلم براساس زندگی حضرت مهدی از یک نظر محدود به زمان نسبتاً کوتاه حیات و پیش از غیبت می‌شود. گذشته از آن‌که اطلاعات تاریخی ما از این دوره زیاد نیست اهمیت آن هم باید مشخص شود. از طرفی اطلاع ما از زندگی آن حضرت در دوران غیبت مستقیم نبوده و از طریق روایت‌هایی که نواب اربعه در دوره غیب صغری و مجموعه روایت‌های صحیح و ثقیم و از زبان آدم‌های گوناگون در دوران غیبت کبری که به‌گونه‌ای به تشرف نائل شده‌اند است. حضرت امیر می‌فرماید:

... [حضرت] حجت، مردم را می‌شناسد، لیکن مردم او را نمی‌شناسد... (مجلسی، ۱۳۶۱: ۳۳۸).

بنابراین حضرت مانند سایر مردم در بستر واقعیات جامعه و تاریخ می‌زید اما به‌دلیل آن‌که اشرافی بر حیات ایشان وجود ندارد اطلاع ما از زندگی آن حضرت در دوره غیبت کبری بسیار محدود و کلی است (جمعی از نویسندگان مجله حوزه، ۱۳۷۵: ۳۲_۱۰۴). حضور حضرت در میان مردم باعث برکات فراوانی است.

کتاب امامت و مهدویت می‌نویسد:

> ... هدایت اشخاص، شفای امراض، هدایت گمشدگان و رساندن آنها به مقصد، تعلیم ادعیه، کمک مالی به نیازمندان، فریادرس گرفتاران و درماندگان و زندانیان، یاری بیچارگان، از جمله اعمالی است که در ضمن ظهور معجزات، از آن حضرت صادر شده است (صافی گلپایگانی، ۱۳۷۵: ۴۶۱_۴۶۲).

گرچه تصویر کردن این ماجراها که در بسیاری از موارد با کرامت حضرت توام است به آسانی میسر نیست و نمی‌توان از قواعد درام غربی در جهت دراماتیزه کردن آنها به‌صورت کامل بهره گرفت. پاره‌ای از مشکلات بدین قرار است:

الف) ماجراهای یاد شده با وجود وفور تماماً از سوی مراجع ذی‌صلاح تایید نشده و بسیاری از آنها چه بسا افسانه سرایی است. گرچه تعدادی از آنها در برخی کتب مانند «***منتهی الامال***» شیخ عباس قمی ذکر شده است. اما باز نمی‌توان بر صحت آنها یقین حاصل کرد.

ب) گرچه در این ماجراها امام به عنوان شخصیت اول درام مطرح نیست و بلکه قهرمان داستان، فردی است که از سوی امام مورد توجه و نصرت واقع شده است اما در هر صورت از آن دست مشکلاتی که در ترسیم زندگی امام وجود دارد در این آثار هم وجود دارد. تفاوت در این است که می‌توان چارچوب داستان را براساس زندگی یک شخص معمولی قرار داد و حضور امام را در بزنگاهایی نشان داد. مشکل بغرنجی که در این کارها وجود دارد نمایش معجزه و یا بهتر بگوییم کرامت است. براساس اصول درام پردازی غربی هر حادثه نتیجه محصول حوادث قبلی و نتیجه روابط کاملاً علی و معلولی است و از این روست که قابل باور می‌شود. زیرا مخاطب در چارچوب منطقی روزمره‌ای که زندگی می‌کند آن را تجربه پذیر می‌یابد. در حالی‌که کرامات معصومین لزوماً از منطق کاملاً طبیعی پیروی نمی‌کند و نتیجه نوعی فیض‌الهی و روح القدسی است. در این‌جا تناقضی که پیش می‌آید این است که اگر بخواهیم کرامت را نتیجه عوامل کاملاً مادی و تحت منطق علّی بدانیم چه نیازی به وجود معصوم است که در بزنگاهی که همه راه‌ها بسته است عنایتی کند و قهرمان را حاجت روا کند. و اگر کرامت نوعی خرق عادت به اذن خدای سبحان است که ورای ضوابط و روابط علی

درام‌نویسی، خود را به بافت داستانی تحمیل می‌کند این مسئله در نظام درام نویسی غربی توجیهی ندارد؛ و همانطور که ارسطو در کتاب خود آن را تحمیل نویسنده بر طبیعیت و مقتضیات داستان تلقی می‌کند مردود است (see). این مشکلی است که مل‌گیبسون در فیلم «ژاندارک پیام‌آور» نیز با آن دست به گریبان بوده و ادعاهای ژاندارک در خصوص الهام و معجزه را با توهم و سوء تفاهم از سوی ژاندارک پیوند می‌زد. با تمام این اشکالاتی که به ماجراهای تشرف گرفته شده به نظر می‌رسد که ساده‌ترین و در عین حال کم آسیب‌ترین روش در طرح شخصیت حضرت مهدی، طرح ماجراهایی است که قهرمان آنها مردم عادی هستند و حضرت نه به عنوان شخصیت اصلی بلکه به عنوان شخصیت مکمل حضور دارند. نکته دیگر این‌که می‌توان در این آثار سعی و خطای بیشتری داشت و بارها این ماجراها را تولید کرد در حالی که تولید فیلم راجع به شخص حضرت و زندگی او معمولاً یکبار امکان‌پذیر است و امکان تکرار در یک دوره کوتاه مدت مثلاً چند ساله را ندارد.

نتیجه‌گیری

از مطالعه فوق نتایج ذیل بدست آمد.

۱. تکنیک‌های شخصیت‌پردازی در درام هالیوودی و ارسطویی، قابلیت تام و کاملی جهت طرح شخصیت حضرت حجت عجل‌الله‌تعالی‌فرجه‌الشریف را ندارد و لازم است در آنها تصرفات زیبایی شناختی و تکنیکی مبذول داشت.

۲. حل مشکلات یاد شده در مقاله فقط از طریق فیلمنامه‌نویسان میسورنیست بلکه لازم است فقهای موجه و صاحب دانش در این حوزه مشکلات و ابهامات فقهی را رفع کرده تا فیلمنامه‌نویس در یک افق روشن دست به ابداعات بزند.

۳. تعریف شخصیت در درام غربی عموماً از تعریف انسان زمینی (انسان محصور در وراثت و محیط) و قوانین علی تبعیت می‌کند. نسبت دادن خرق عادت و کرامات به انسان با این نوع تعریف خلاف قواعد شخصیت‌پردازی در درام غربی است.

۴. برخی از تجربیات و ابداعات انجام شده در سینمای مغرب زمین مانند فضای خارج قاب می‌تواند در تجربیات ما مورد استفاده قرار گیرد و امکانات آن ابداعات توسعه یابد.

فهرست منابع

۱. ال شرکاوی، جلال ، «***عرضه تصویر پیامبر اسلام بر روی پرده سینما***»، ترجمه محمد سعید محصصی، فصلنامه نقد سینما، شماره ۸، تابستان ۱۳۷۵.

۲. اتکینسون، ریتال و دیگران، ***زمینه روانشناسی***، ۲ ج، ترجمه محمدنقی براهنی و دیگران، تهران: رشد، هفتم، ۱۳۷۵.

۳. ارجمند، مهدی، ***تبدیل و تحول متن مذهبی به متن دراماتیک***، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، ۱۳۷۸.

۴. استتی، صلاح، «***اسلام و تصویر***»، ترجمه محمد سعید محصصی، فصلنامه نقد سینما، شماره ۸، تابستان ۱۳۷۵.

۵. امامی، مجید، ***مقدمه‌ای بر مبانی شخصیت پردازی در سینما، بررسی ساختار،تجلی و ابعاد شخصیت دراماتیک***، تهران: انتشارات برگ، ۱۳۷۳.

۶. پراپ، ولادیمیر، ***ریخت‌شناسی قصه‌های پریان***، ترجمه فریدون بدره‌ای، تهران:توس، ۱۳۶۸.

۷. پور طباطبائی، سیدمجید، ***درجست وجوی قائم***، قم: مسجد مقدس صاحب‌الزمان (جمکران)، ۱۳۷۰.

۸. تجری گلستانی، ابوالقاسم، «***هدایت‌های حضرت مهدی عجل‌الله‌تعالی‌فرجه(۲)***»، فصلنامه انتظار، سال سوم، شماره هفتم، بهار ۱۳۸۲.

۹. تی یر نو مایکل، ***بوطیقای فیلمنامه‌نویسی***، ترجمه محمد گذرآبادی، تهران: انتشارات ساقی، ۱۳۹۰.

۱۰. جمعی از نویسندگان مجله حوزه، ***چشم به راه مهدی عجل‌الله‌تعالی‌فرجه*** قم: دفتر تبلیغات اسلامی حوزه علمیه قم، مرکز انتشارات، ۱۳۷۵.

۱۱. خیری، محمد، ***اقتباس برای فیلمنامه***، تهران: سروش، ۱۳۶۸.

۱۲. سلیمان، کامل، ***روزگار رهایی***، جلد اول، مترجم علی اکبر مهدی پور، تهران: آفاق، سوم، ۱۳۷۶.

۱۳. سیگر، لیندا، ***چگونه فیلمنامه را بازنویسی کنیم***، ترجمه عباس اکبری، تهران: برگ، ۱۳۷۵.

۱۴. ـــــــــ، ***فیلمنامه اقتباسی (تبدیل داستان و واقعیت به فیلمنامه)***، ترجمه عباس اکبری، تهران: نقش و نگار، ۱۳۸۰.

۱۵. ـــــــــ، ***خلق شخصیت‌های ماندگار: راهنمای شخصیت‌پردازی در سینما، تلویزیون و***

ادبیات داستانی، ترجمه عباس اکبری، تهران: سروش؛ کانون اندیشه،اداره کل پژوهش‌های سیما، دوم، ۱۳۸۰.
۱۶. صافی گلپایگانی، لطف‌الله، ***امامت و مهدویت*** (ج ۱ و ۲)، دفتر انتشارات اسلامی وابسته به جامعه مدرسین حوزه علمیه قم، ۱۳۷۵.
۱۷. صدر، محمد، ***تاریخ غیبت کبری*** (قسمت اول)، ترجمه حسن افتخار زاده، تهران:موسسه الامام المهدی ـ بنیاد بعثت، ۱۳۶۱.
۱۸. طباطبایی، محمد حسین، ***تفسیر المیزان***، ترجمه محمد جواد حجتی کرمانی،دوره ۲۳ جلدی، جلد دهم، تهران: بنیاد علمی و فکری علامه طباطبایی با همکاری مرکز نشر فرهنگی رجاء و موسسه انتشارات امیرکبیر، ششم، ۱۳۷۶.
۱۹. فراستی، مسعود، ***هیچکاک همیشه استاد***، تهران: روایت فتح، ۱۳۹۰.
۲۰. فهیمی‌فر، علی‌اصغر، «***دیالکتیک شکل و محتوای مذهبی در تلویزیون***»،فصلنامه پژوهش و سنجش، سال دهم، شماره ۳۵، پاییز ۱۳۸۲.
۲۱. فیلد، سید، ***با گرگ‌ها می‌رقصد، کالبد شکافی یک فیلمنامه***، ترجمه عباس اکبری،تهران: کانون فرهنگی ـ هنری ایثارگران، ۱۳۷۷.
۲۲. ــــــــــ، ***راهنمای فیلمنامه‌نویس***، ترجمه عباس اکبری، تهران: ساقی، ۱۳۷۸.
۲۳. قزوینی، محمدکاظم، ***امام مهدی*** علیه‌السلام ***از ولادت تا ظهور***، مترجم دکتر حسین فریدونی، تهران: نشر آفاق، دوم، ۱۳۷۹.
۲۴. قمی، عباس، ***مفاتیح الجنان***، ترجمه موسوی دامغانی، تهران: موسسه تحقیقاتی و انتشاراتی فیض کاشانی، پنجم، ۱۳۷۴.
۲۵. مجلسی، محمدباقر، ***مهدی موعود***، ترجمه جلد سیزدهم بحارالانوار علامه مجلسی، ترجمه علی دوانی، تهران: دارالکتب الاسلامیة، بیستم، ۱۳۶۱.
۲۶. مدیرشانه چی، کاظم، ***علم الحدیث***، قم: دفتر انتشارات اسلامی، سوم، ۱۳۶۲.
۲۷. ــــــــــ، ***درایة الحدیث***، قم: دفتر انتشارات اسلامی، دوم، ۱۳۶۳.
۲۸. مطهری، مرتضی، ***مجموعه آثار استاد شهید مطهری (۲)***، تهران: صدرا، سوم، ۱۳۷۲.
۲۹. ــــــــــ، ***امامت و رهبری***، تهران: صدرا، بیستم، ۱۳۷۶.
۳۰. مکی، ابراهیم، ***مقدمه‌ای بر فیلمنامه‌نویسی و کالبد شکافی یک فیلمنامه***، تهران:سروش، سوم، ۱۳۷۶.
۳۱. ــــــــــ، ***شناخت عوامل نمایش: نگاهی اجمالی بر فرایند پیدایی نمایش و بررسی جامع اصول و مبانی متون نمایشی***، تهران: سروش، سوم، ۱۳۸۰.

۳۲. موسسة المعارف الاسلامیة، ***معجم احادیث الامام المهدی*** عجل‌الله‌تعالی‌فرجه تحت اشراف:علی کورانی، ۵ ج، قم: موسسة المعارف الاسلامیة، ۱۳۶۹.
۳۳. مهدی‌پور، علی اکبر، ***کتابنامه حضرت مهدی*** علیه‌السلام، ۲ ج، قم: موسسه چاپ الهادی، ۱۳۷۵.
۳۴. مهرینگ، مارگارت، ***«شخصیت‌پردازی در فیلمنامه»***، ترجمه حمیدرضا منتظر، فصلنامه فارابی، ویژه فیلمنامه‌نویسی، دوره هفتم، شماره دوم، شماره مسلسل ۲۶،بهار۱۳۷۶.
۳۵. نقد سینما، ***«نمایش انبیاء و امامان در سینما از دیدگاه فقیهان»***، فصلنامه نقد سینما، شماره پیاپی ۱۵، تابستان ۱۳۷۶.
۳۶. وانوا، فرانسیس، ***فیلمنامه‌های الگو، الگوهای فیلمنامه***، ترجمه داریوش مودبیان، تهران: سروش، دفتر هماهنگی پژوهش‌های برنامه‌ای معاونت سیما، ۱۳۷۹.
۳۷. ولف، یورگن و کاکس، کری، ***راهنمای نگارش فیلمنامه (سینما و تلویزیون)***،ترجمه عباس اکبری، تهران: سروش، ۱۳۸۱.
38. Bazin, André. (1967–71). What is cinema? Vol. 1 & 2 (Hugh Gray, Trans., Ed.). Berkeley: University of California Press.Hoover, Stwart. Mass Media and Religion Pluralism, in Lee Philip, (ed.) The Democratisation of Communication. (pp.18–20) Cardiff: University of Wales Press (1996).
39. Hoover,S.M. Religion, Media, and The Cultural Center of Gravity. Ames: Iova State University Press (2001).
40. Hoower, Stwart.M. Mass Media and Religion Ploralism in Lee Philip, ed (2001).
41. Horesfild,Piter.Religion Functions of Television , htpp://www.religion.org/cgi-bin/re/search (1991).
42. Kieser, E. E. God Taboo in Prime Time? In M. Suman (Ed.), Religion And Prime Time Television. (pp.19 – 21). Westport, CT: Praeger (1997).
43. Newcomb, H. M. Religion on Television. In J.P. Ferre (Ed.), Channels of Belief (pp. 29 – 44). Ames: Lowa State University press (1996).
44. Newman, J. Religion vs. Television: Competitors in Cultural Contex. Westport, CT: Praeger (1996).
45. Postman, Neil. Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in The Age of Show Business. London: Penguin Book (1995).
46. Ramsey I.T. Models and Mystery. London: Oxford University Press (1964).

47. Scherader, P. Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer. New York: De Capo Press (1972).
48. Suman,Michael, ed.Religion and Prime Time Television. London: Prager (1997).
49. Svennevig, Michael et al. Godwatching: Viewer, Religion and Television. London: John Libby (1998).

تاریخ دریافت: ۱۳۹۰/۱۱/۱۸
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۱/۳/۲۰

فصل‌نامه علمی ـ پژوهشی مشرق موعود
سال ششم، شماره ۲۱، بهار ۱۳۹۱

روش‌شناسی تحلیل و استنباط مضامین موعودگرا از فیلم‌های سینمایی

سیدرضا نقیب‌السادات*

چکیده

فرآیند حرکت جهان به سمت پایان تاریخ، با تکوین مفهومی به نام موعود و فراز و نشیب‌های آن در دوران ارتباطات در تولیدات سینمایی بسیاری مورد توجه قرار گرفته است. توجه به مقوله موعودگرایی در تولیدات سینمایی غربی، از اولین فرآورده‌های شکل گرفته در عرصه سینما نمایان است. حضور منجی که در آخر الزمان برای احقاق حق می‌آید، در بسیاری از تولیدات سینمای غرب قابل رویت است. شاید در فعالیت‌های ***ملیس*** بتوان ریشه این تفکر را رویت کرد. ملیس در سال ۱۸۹۷ در اطراف پاریس، اولین استودیوی فیلمبرداری را تاسیس کرد. وی از فیلم، برای بیان عقاید خودش استفاده کرد. اولین فیلم طولانی وی، ***محاکمه دریفوس*** (۲۵۰ متر)، از عقاید آزادی‌خواهانه محکومان بی‌گناه که تحت ظلم و ستم قرار گرفته بودند، حمایت می‌کرد و در خاتمه رهایی را نوید می‌داد. در نگاه به فعالیت‌های بعدی نیز شاید بتوان در فیلم‌هایی نظیر سیصد، پرسپولیس، روز استقلال، مسیر سبز، شبی بدون شاه، به استنباط مضمون موعود و به‌کارگیری مفهوم دینی پایان تاریخ دست یافت.

روش‌شناسی برای شناخت مضمون‌های موعودگرا و تحلیل و استنباط آنها مبتنی بر تولیدات سینمایی دارای روی‌کردهای متعدد و در عین حال تنوع در روش و تکنیک است. نگاهی به فعالیت‌های انجام شده در این عرصه در

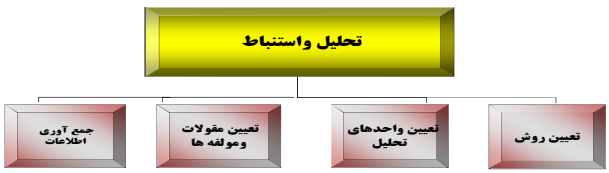
* استادیار و عضو هیئت علمی گروه ارتباطات دانشگاه علامه طباطبایی تهران. (naghibulsadat@yahoo.com)

ایران و جهان نشان می‌دهد که روی‌کردهای حاضر، روی‌کردهایی مبتنی بر زمان (نظیر تحلیل‌های مبتنی بر تاریخ ویا درجریان زمان) یا روی‌کردها مبتنی بر وسعت یا عمق‌نگری به مضامین (همچون روش‌های مورد استفاده در روش‌های توصیفی) یا روی‌کردهای نشانه‌شناختی و نظایر آن را دربر گیرد و هر یک نیز دربر دارندهٔ مجموعه‌ای از روش‌ها و تکنیک‌ها نیز هستند.

شاید با تاکید بر چگونگی گردآوری اطلاعات بتوان از هر ۳ دسته روش‌های توصیفی، تبیینی و ترکیبی برای استنباط مضامین موعودگرا و تحلیل مفاهیم مرتبط با آن، استفاده کرد. در تحقیقات توصیفی می‌توان از روش‌های تحلیل محتوای کیفی تحلیل گفتمان، در تحقیقات تبیینی از روش تحلیل محتوای استنباطی و در تحقیقات تلفیقی از تحلیل گفتمان انتقادی، تحلیل محتوای ارتباطی و تحلیل روایت بهره گرفت.

بی‌شک در هریک از روش‌های پیشنهادی، تکنیک‌های خاص تحقیق در آن روش مورد تاکید است و هر روش نیز مراحل روش‌شناسی خود را داراست. در این روش‌شناسی مراحل اجرا، ، شیوه تعیین واحدهای تحلیل و نحوه دست‌یابی به نتایج و استنباط‌ها ارائه خواهد شد.

در سازماندهی این مطالب، بسته به عمق فعالیت مورد انتظار، شکل ارائه مضامین متفاوت است. برای مثال در اطلاعات اکتشافی، توجه به توسعه شناخت‌های اولیه از ابعاد، دامنه و گستره مسئله موعودگرایی و پایان تاریخ مورد نظر است و تحقیقات توصیفی ابزار اصلی برآوردن نیازهای اطلاعاتی اکتشافی در خصوص موعودگرایی است.عملیات اجرایی این استنباط و تحلیل در چارچوب زیر شکل می‌گیرد:



روش مورد تاکید در این مقاله، اسناد و مدارک علمی است. در این مقاله در پی طرح روش‌شناسی تحلیل و استنباط مضامین موعودگرا از فیلم‌های سینمایی این عرصه از فعالیت هستم.

واژگان کلیدی: روش‌شناسی، تحلیل مضامین موعودگرا، استنباط مضامین موعودگرا، سینمای معاصر.

مقدمه

طرح موضوع و تعریف آن

آینده‌گرایی از مضامین مهم و مورد توجه سینمای غرب است. با وجود غفلت سینمای شرق، در هالیوود اهتمام جدی به مسئله آینده‌گرایی وجود دارد و از سال ۱۹۲۳ اولین تولید سینمایی با مضمون مرتبط با آخرالزمان تولید شده است و در دهه نود میلادی ۶۰ درصد آثار پرفروش از جمله آثاری بودند که مباحث آخرالزمان را مطرح می‌کردند. در این آثار، تمام بخش‌های تورات و انجیل که در آنها مضامین مرتبط با آخرالزمان آمده، به‌وسیله هالیوود به فیلم تبدیل شد. حال این پرسش مطرح می‌شود که چرا در غرب تا این حد به این موضوع پرداخته می‌شود.

باید گفت در فرهنگ و ادب حاکم در آمریکا، مسیحیت جایگاه ویژه‌ای دارد و اگر سه سرفصل اساسی مسیحیت را نجات، تبشیر و فرجام جهان بدانیم، هم اکنون تبشیر به شکلی جدی و به‌وسیله رسانه‌های روز- از جمله سینما- تبیین می‌شود.

دلیل دیگر پرداختن به بحث آخرالزمان، موقعیت ویژه غرب در تاریخ است که اکنون در پایان خود به سرمی‌برد.

دلیل سوم را هم می‌توان در قدرت گرفتن نومحافظه‌کاران و اوانجلیست‌ها در آمریکا جست‌وجو کرد. تمام این دلایل در کنار هم باعث شد سینما به ابزاری مناسب برای نمایش بحث آخرالزمان تبدیل شود و مسائلی مانند خطرها، دشمن‌ها، جایگاه شرق در آخرالزمان و دیگر مسائل مرتبط با آن که در تورات و انجیل آمده، به خوبی در فیلم‌های سینمایی منعکس شوند.

در بحث سینمای آینده‌گرا و پایان دنیا، اگر آمریکا را از بقیه دنیا جدا کنیم، دیگر اثر شاخصی وجود ندارد؛ زیرا به جز معدودی آثار اروپایی، تمام آثار با این مضمون در آمریکا تولید شده است. در بررسی آمریکا، ما با یک قاره روبه‌روییم که افراد ساکن در آن برایند نیروهایی هستند که در اروپا بوده‌اند و با فرهنگی مسیحی به آمریکا آمده‌اند. آمریکا نیز پس از پشت سرگذاشتن، جنگ‌های داخلی و رسیدن به موجودیتی واحد، منافع خود را سنجید و بر اساس این منافع، سیاست‌های خود را شکل داد. ظهور بحث آینده‌گرایی در سینما نیز حاصل همین نگاه و اتفاق است. باید گفت مقدمات زیادی طی شد تا غرب به این نتیجه برسد. مسئله این است که ما برای رسیدن به این دیدگاه، باید تمام این مراتب را بگذرانیم و باتوجه به اندوخته‌ها و بضاعت‌های فعلی نباید دست به خلق اثری عجولانه بزنیم. شاید

راهکار رسیدن به این موضوع این باشد که روی پایه‌های دینی و مذهبی خود تأکید داشته باشیم و بدانیم که میان عقاید شیعه با دیگر ادیان در مورد مسائل مربوط به آخرالزمان تفاوت عمیقی وجود دارد. مثلاً مسیحیان بر این باورند که جنگ آخرالزمان جنگ بین خیر و شر است، اما ما شیعیان معتقدیم که جنگی که حضرت مهدی عجل‌الله‌تعالی‌فرجه برپا می‌کند، بر اساس عدالت است.

پس از انقلاب اسلامی، نبود خط مشی کلی در سینما ـ که البته در بعضی شاخه‌های آن مثل دفاع مقدس وجود داشته ـ باعث شد تا ما دچار مسئله سلیقه‌گرایی شویم. به همین سبب هر مدیری سلیقه خود را مطرح کرد. همین مسئله باعث شد تمرکز بر موضوع آینده‌گرایی و مسئله حضرت موعود بسیار سخت باشد.

در تولیدات سینمایی هالیوودی یا کمپانی‌های بزرگ غربی، مضامین مورد تاکید عمدتاً معرف حکومت جهانی صهیون و مضامین مرتبط با پایان جهان و موفق شدن خیر در مقابل شر با تعابیر خاص ایشان است. برای مثال در مجموعه هری پاتر، حفظ راز جام مقدس و خانقاه صهیون و ظهور موعودی از نسل عیسی مسیح و مریم مجدلیه برای آخرالزمان در لوای داستانی کودکانه و جادو و جنبلی پنهان شده است. سرانجام پرده‌های هنر و فانتزی و افسانه و سرگرمی کنار زده می‌شود و آرمان‌های ایدئولوژیک گروهی آشکارا پدیدار سخن می‌گردد که در این روزگار، با عنوان «اوانجلیست‌ها» از پس گذشت قرون و اعصار، اهداف دیرین حکومت جهانی صهیون را دنبال می‌کنند! این گروه، در فرهنگ سیاسی امروز به «صهیونیست‌های مسیحی» مشهور شده‌اند. «آرماگدون» همان آرمان نهایی این گروه است که از زمان مهاجرت‌شان به آمریکا (با نام پیوریتن‌ها) جزء جدانشدنی زندگی و کار و فعالیت‌شان قرارگرفته و به جِد باور داشته و دارند که برای بازگشت همان حضرت مسیح علیه‌السلام به عنوان منجی آخرالزمان، جمع کردن قوم یهود در سرزمین فلسطین و برپایی کشور اسراییل ضروری است و این اساس تشکیل و مأموریت حکومت آمریکا به شمار می‌آید که از سوی خداوند تعیین شده است.

آنها می‌پندارند، «آرماگدون»، همان نبرد نهایی است که در محلی با همین عنوان در فلسطین میان نیروهای خیر به رهبری عیسی مسیح (که منظور غرب صلیبی به ریاست آمریکاست و از همین رو بوش پسر، لشکرکشی به خاورمیانه پس از ۱۱ سپتامبر ۲۰۰۱ را آغاز جنگ صلیبی نوین خواند) و ارتش شر به سرکردگی ضد مسیح که از شرق می‌آید (و در ادبیات امروز آرماگدونی، به طور مشخص مسلمانان و ایرانی‌ها معرفی می‌شوند) درگرفته و در نهایت به

نابودی ضد مسیح و پیروزی مسیح و هزار سال حاکمیت پیروان او بر دنیا خواهد انجامید. به این ترتیب، با این اعلان صریح سازندگان هری پاتر، این مجموعه فیلم‌ها هم به دور از هرگونه به اصطلاح توهم توطئه و تردید، در زمره آثار سینمای آخرالزمانی قرار می‌گیرند. (این‌گونه آثار امروزه در غرب به صورت یک ژانر مهم درآمده است. حتی ***تیم برتون***، به‌عنوان تهیه‌کننده انیمیشن آخرالزمانی «۹»، در گفت‌وگویی، تعداد فیلم‌های موجود در این حوزه را از فرط ازدیاد تولید، به کنایه میلیون‌ها عدد نامید)

در هالیوودِ امروز، سازندگان بسیاری از فیلم‌ها، به نه شوالیه اولیه معبد، به شکل‌های گوناگون ادای احترام می‌کنند. از جمله نه نفر یاران حلقه در «ارباب حلقه‌ها» یا جنگجویان جدای در «جنگ‌های ستاره‌ای» که معبدشان و اعتقاد و آرمان‌های‌شان برگرفته از اسطوره‌های ***جوزف کمپل***، بسیار به باورهای کابالیستی شوالیه‌های معبد شباهت دارد. (به‌ویژه مقوله سوی مثبت و منفی نیرو) و همچنین محفل ققنوس در همین هری پاتر و اعضای اصلی‌اش که ۹ نفر هستند.

تقابل ۲ گانه در تولیدات سینمایی مبنایی برای تحلیل

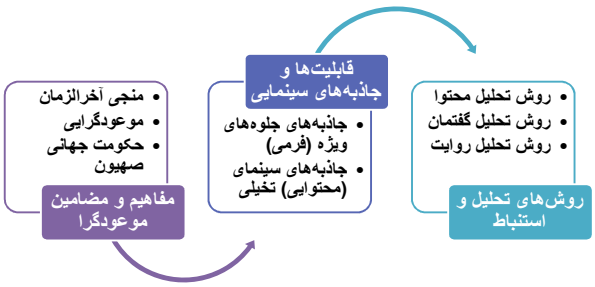
خیر	شر
مسیح	شیطان
جادوگرمثبت	جادوگر منفی
روشنایی	تاریکی
قهرمان	ضد قهرمان
فرشته	دیو
آرماگدون-نبرد خیر	نبردضد مسیح

کابالیسم، یکی از آیین‌های معرفی شده در تولیدات سینمایی هالیوودی و از جمله تولیداتی مثل هری پاتر، آرماگدون و... است که جادوئیسم و جادوگری را نشر می‌دهد و حل و فصل بسیاری از مشکلات بشری را به واسطه آنها ممکن می‌داند. عناصر اصلی کابالیسم، موعودگرایی، اعتقاد به آخرالزمان و آرماگدون، شیطان‌شناسی و قدرت شر و همچنین روش‌های مرموز صوفیانه و پنهان‌کاری و جادوگرایی هستند. همه این عناصر در اثری چون هری پاتر به روشنی هویدا هستند. البته آثار فراوان دیگری هم به کابالیسم اشاره‌های پیدا و پنهانی دارند.

همین مضامین را در تولیدات دیگرِ سینمایی نظیر آرماگدون و ترمیناتور و... می‌بینیم.

تولیدات بسیاری نظیر بیگانه، ترمیناتور، ارباب حلقه‌ها، هری پاتر، مومیایی، ایندیانا جونز، آرماگدون، ماتریکس، نارانیا، همه معرف تفکر ارزشی آخرالزمانی با جدال خیر و شر است. منجی‌های این تولیدات رسانه‌ای، هیچ شباهتی به منجی ما ندارد. انتظار منجی را در تولیدات همانند در ایران نداریم، اما باکمال تأسف در تولیدات بومی نیز حقیقت ماجرا مورد توجه قرار نگرفته است.

طرح موضوع



پرسش اصلی این است که نگاه این تولیدات به مقوله موعود چیست و دربردارنده چه عناصری است وچه روش‌ها و تکنیک‌هایی را می‌توان برای تحلیل و استنباط این مضامین به کارگرفت؟ نگاه روش‌شناسانه به این امر را درگونه روایتی و روایتگری ایشان می‌توان دنبال کرد که البته در تحلیل محتوای مضامین یا گفتمان مسلط سینمای هالیوود به دریافت‌های گسترده‌ای دست خواهیم یافت.

در ارزیابی مضامین مطرح شده، چنان‌که در چکیده مقاله ارائه شد، روی‌کردها و گرایش‌های گوناگونی قابل عرضه است که از چارچوب‌های کلی روش‌شناسی پیروی می‌کند.

در مطالعات رسانه‌ای یا مطالعات اجتماعی، پنج شکل ورود به جریان پژوهش وجود دارد:

اول: بر اساس نحوه گردآوری اطلاعات

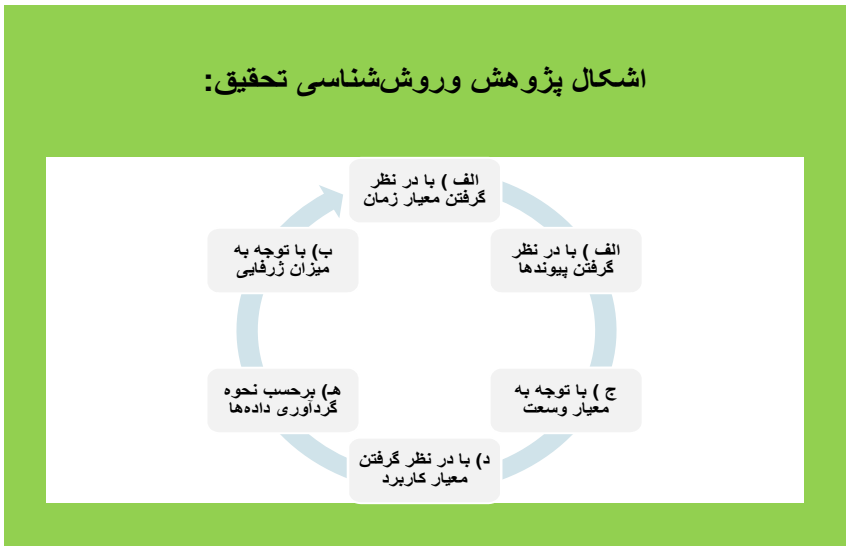
دوم: با در نظرگرفتن معیار زمان

سوم: با توجه به معیار وسعت

چهارم: با توجه به میزان ژرفایی

پنجم: با در نظرگرفتن معیار کاربرد

ششم: با درنظرگرفتن پیوندها و بستگی‌ها



در به‌کارگیری هر یک از این شکل‌ها نیز در ذیل هر شکل گونه‌هایی از پژوهش وجود دارد که با توجه به محدودیت زمانی و حوصله این مقاله، فقط زمینه تأکید را ارزیابی می‌کنیم.

در این مقاله، تأکید بر نحوه گردآوری اطلاعات است که در آن گونه‌بندی پژوهش‌ها این‌گونه است:

تحقیقات توصیفی: این نوع از تحقیقات اعم از تحقیقات کیفی نیز هست؛ بنابراین، ممکن است تحقیقات کیفی نیز نامیده شوند. اما تحقیقات توصیفی دامنه‌ای گسترده‌تر از تحقیقات کیفی دارند.

تحقیقات تبیینی: این نوع از تحقیقات، اعم از تحقیقات کمی هستند (همانند بالا).

تحقیقات تلفیقی و ترکیبی: این نوع از تحقیق، هر دو وجه توصیفی و تبیینی را داراست.

بی‌شک هرگونه مذکور دربردارنده مجموعه‌ای از روش‌هاست که ما در این مقاله تأکید را بر روش‌شناس تحلیل و استنباط مضامین موعودگرا در تولیدات سینمایی گذاشته‌ایم.

بنابراین، چنان‌که در چکیده مقاله نیز آورده شد، تأکید بر به‌کارگیری سه روش تحلیل محتوی، تحلیل گفتمان و تحلیل روایت در تحلیل و استنباط مضامین موعودگرایانه است.

در هریک ازگونه‌ها، روش‌های گوناگونی بیان می‌شود.

در زمینه روش تحلیل محتوی برای تحلیل مضامین موعودگرایانه، می‌توان از روش تحلیل محتوی توصیفی، روش تحلیل محتوی استنباطی و روش تحلیل محتوی ارتباطی یاد کرد.

در زمینه روش تحلیل گفتمان نیز در ذیل نظام قابل طبقه‌بندی است. روش تحلیل گفتمان توصیفی، روش تحلیل گفتمان غیرانتقادی و روش تحلیل گفتمان انتقادی در این جرگه‌اند (نقیب‌السادات، ۱۳۹۱).

تحلیل روایت نیز از روش‌های جدید پژوهش در حوزه سینما و قابل به‌کارگیری در سینمای موعودگراست.

هر یک از روش‌های یاد شده جمع‌آوری اطلاعات سینمایی موعودگرا تکنیک‌های ویژه‌ای دارند.

در اجرای تحقیق هر یک از روش‌های یاد شده با روی‌کردی خاص به مضامین نظر می‌کنند.

این روی‌کردها در ترکیب با روش‌ها مشی پژوهشی محقق را تعیین می‌کنند.

در نگاه به روی‌کردها می‌توان، نگاه، زبان‌شناسانه، نگاه نشانه‌شناختی، نگاه کارکردگرایانه

ونگاه ساخت (ساختار) گرایانه را از یکدیگر تفکیک کرد (سجودی، ۱۳۸۳).

روش‌ها	روی‌کرد زبان‌شناسی	روی‌کرد نشانه‌شناسی	روی‌کرد کارکردگرایی	روی‌کرد ساختارگرایی	روی‌کرد تلفیقی
روش تحلیل محتوی (با مفاد واشکال آن)					
روش تحلیل گفتمان (با مفاد و اشکال آن)					
روش تحلیل روایت					

در معرفی روش‌های مورد تأکید به برخی ملاحظات اشاره می‌شود.

روش تحلیل گفتمان

گفتمان مسلط در فیلم‌های سینمایی موعوگرا، می‌تواند از روش تحلیل گفتمان برای شناخت ابعاد و ماهیت بهره گیرد. تحلیل گفتمان روشی بینارشته‌ای است که در اواسط دهه ۶۰ تا اواسط دهه ۷۰ در پی تغییرات گسترده علمی در رشته‌هایی چون انسان‌شناسی، قوم‌نگاری، جامعه‌شناسی خرد، روان‌شناسی ادراکی و اجتماعی، شعر، معانی بیان، زبان‌شناسی، نشانه‌شناسی و دیگر رشته‌های علوم اجتماعی و انسانی علاقه‌مند به مطالعات نظام‌مند ساختار و کارکرد و فرآیند تولید گفتار و نوشتار ظهور کرده است. این اصطلاح، برای اولین بار در سال ۱۹۵۲م در مقاله‌ای از ***زلیک هریس***، زبانشناس معروف انگلیسی به‌کار رفته است. وی گفتمان را دارای دو بعد می‌دانست:

۱. بسط رویه‌ها و روش‌های معمول در زبان‌شناسی توصیفی و کاربرد آنها در متن (بعد زبانی)

۲. رابطه میان متن و سطح فرهنگی، محیط و اجتماع (بعد غیرزبانی). تحلیل گفتمان بر نگرشی که به شدت ضد علمی است و البته نه ضد تحقیقی، پایه‌گذاری شده است.

در تحلیل توصیفی، ساختار گفتمان تولید رسانه‌ای مورد ارزیابی قرار گرفته و ابعاد آن مشخص می‌شود. تحلیل انتقادی زمانی ظاهر شد که ناتوانی تحلیل گفتمان توصیفی در ورود به بسیاری از حوزه‌ها و نگاه عمیق به آنها بیش از پیش خود را نمایان ساخت. از این‌رو، ظهور این روش با اندیشمندان پست‌مدرن آغاز شد و در واقع اعتراضی نسبت به تحلیل گفتمان توصیفی بوده است.

در تعاریفی که اندیشمندان از روش تحلیل گفتمان ارائه کرده‌اند، دو روی‌کرد غیرانتقادی و انتقادی وجه غالب را داشته است که به صورت خلاصه به آن می‌پردازیم (گودرزی، ۱۳۸۸).

روی‌کرد غیرانتقادی

زلیک هریس که از متقدمان روی‌کرد غیرانتقادی به‌شمار می‌رود. وی تحلیل گفتمان را در معنای وسیعی به‌کارگرفته است. او معتقد است بحث درباره گفتمان را از دو بعد می‌توان سامان داد: اول بسط رویه‌ها و روش‌های معمول در زبان‌شناسی توصیفی و کاربرد آنها در سطح فراجمله (متن) و دوم رابطه میان اطلاعات زبانی و غیرزبانی مانند رابطه‌ای زبان و فرهنگ و محیط و اجتماع. در بعد اول، فقط اطلاعات زبانی مدنظر است، ولی در بعد دوم، اطلاعات غیر زبانی مانند فرهنگ و محیط و اجتماع که خارج از حیطه زبان‌شناسی است مدنظر قرار می‌گیرد.

یول و براون در کتاب تحلیل انتقادی گفتمان، تحلیل گفتمان را این چنین تعریف می‌کند:

> تحلیل گفتمان، تجزیه و تحلیل زبان در کاربرد است. در این صورت نمی‌تواند منحصر به توصیف صورت‌های زبانی مستقل از اهداف و کارکردهایی باشد که این صورت‌ها برای پرداختن به آنها در امور انسانی به وجود آمده‌اند (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۱۰).

مک میلان نیز در مقاله‌ای با نام الفبای تحلیل گفتمان می‌گوید:

> تحلیل گفتمان، یک اصطلاح برای مطالعه قسمت اعظم زبان است. به‌طور کلی شامل تنوع روی‌کردها و دیدگاه‌های گوناگون با روش‌های گوناگون زیادی است. در جایی دیگر اضافه می‌کند تحلیل گفتمان مجموعه‌ای از روش‌ها و تئوری‌ها برای بررسی زبان و کاربرد زبان در زمینه‌های اجتماعی است (Macmillan, 2006: 1) .

استاب نیز سه ویژگی برای تعریف تحلیل گفتمان بیان می‌کند:

> به عنوان امری که درباره کاربرد زبان فراتر از حدود بیان یک جمله است. امری درباره روابط درونی میان زبان و جامعه است. امری که درباره عامل مؤثر یا ویژگی‌های گفتاری ارتباطات روزمره است (Stubbs, 1983: 1) .

شیفرین نیز با تکیه برگستره متنی، تحلیل گفتمان را چنین تعریف می‌کند:

> تحلیل گفتمان می‌کوشد تا نظام و آرایش متنی عناصر زبانی را مطالعه کند. بنابراین، واحدهای زبانی نظیر مکالمات یا متون نوشتاری را بررسی می‌کند. براین اساس، تحلیل گفتمان باکاربرد زبان درزمینه‌های اجتماعی به ویژه با تعاملات یا مکالمات میان گویندگان سر و کار دارد (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۹).

از منظر ***تئودور وان دایک*** از جمله اندیشمندان نظریه گفتمان غیرانتقادی، هرچند در روش تحلیل محتوا، آماری بودنِ روش، حاکی ازکمی‌بودن آن است، ولی درمقابل، روش تحلیل

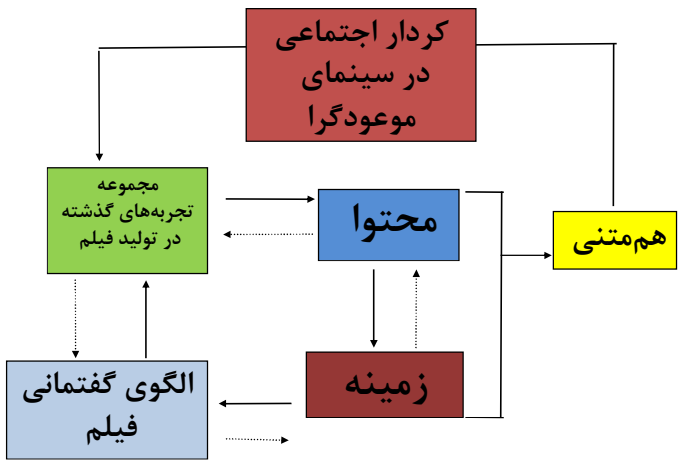
گفتمان یک روش کیفی است که از اصلاح روش‌های اولیه تحلیل محتوای رسانه‌ها حاصل شده است. وان دایک اجزای روی‌کرد خود به گفتمان را چنین برمی‌شمارد:

اول آن‌که تحلیل گفتمان یک پیام رسانه‌ای را به عنوان یک گفتمان تمام عیار مستقل بررسی می‌کند. درحالی‌که تحلیل محتوا در پژوهش ارتباطات جمعی، معمولاً برای یافتن روابط یا همبستگی‌ها میان این یا آن ویژگی - اغلب محتوا و گاهی سبک- پیام‌ها و ویژگی‌های فرستنده، سخنگو یا خوانندگان انجام می‌گیرد و البته حجم آن نیز گسترده است.

دوم این‌که، هدف تحلیل گفتمان، تشریح داده‌های کیفی است و نه داده‌های کمّی. البته معیارهای کمی را می‌توان به خوبی بر تحلیلی، آشکار از نوع عمدتاً بیشتر کیفی بنیان نهاد.

سوم آن‌که، درحالی که تحلیل محتوا بیشتر بر مبنای داده‌های مشاهده شدنی و محاسبه‌پذیری چون واژه‌ها، عبارات، جمله‌ها و یا ویژگی‌های سبک‌شناختی مبتنی است، تحلیل گفتمان به ساختارهای دستور زبان نوین نیز توجه دارد.

چهارم آن‌که تحلیل گفتمان در قالب نظریه‌های تجربی، تلاش می‌کند قوانین یا اصول شالوده‌ای این ساختارها، تولید و درک پیام رسانه‌ای را بیابد (وان دایک، ۱۳۷۸: ۱۰).



فرایند گفتمانی موعود گرایی در سینما

متفکران این روی‌کرد که تحلیل گفتمان را بیش‌تر در قالب تحلیل انتقادی گفتمان (critical discourse analysis) بسط و گسترش دادند، خود را مدیون مکتب انتقادی فرانکفورت و وارثان مستقیم و غیرمستقیم آن در دهه ۱۹۶۰ مارکسیست‌های جدید، به ویژه گرامشی و پیروانش و همچنین ساختارگرایانی چون *آلتوسر* و محققان مکتب فمینیسم می‌دانند.

مفهوم گفتمان، امروزه به صورت یکی از مفاهیم کلیدی و پرکاربرد در تفکر فلسفی، اجتماعی، سیاسی و ارتباطی غرب درآمده و با مفاهیمی چون سلطه، زور، قدرت، مهاجرت، نژادپرستی، تبعیض جنسی، نابرابری قومی و غیره عجین گشته است. اکنون و به همین سبب، معنای آن، با آن‌چه که صرفاً در زبان‌شناسی مدنظر بود تغییر کرده است؛ هرچند این تغییر در امتداد مسیر معنای اولیه آن قرار دارد. مفهوم گفتمان و تحلیل انتقادی آن اینک با نام ***فوکر*** همراه شده است.

روی‌کرد انتقادی در زبان‌شناسی و مطالعات پدیده‌های زبانی، به تبیین شیوه‌های شکل‌گیری اجتماعی اعمال گفتمانی و یا تأثیرات اجتماعی آنها توجه نداشته و صرفاً به بررسی توصیفی ساختار و کارکرد اعمال گفتمانی بسنده می‌کند. اما تحلیل انتقادی در بررسی پدیده‌های زمانی و اعمال گفتمانی به فرآیندهای ایدئولوژیک در گفتمان، روابط بین زبان و قدرت، ایدئولوژی زور، قدرت، سلطه و نابرابری در گفتمان توجه کرده و عناصر زبانی و غیرزبانی را به همراه دانش زمینه‌ای کنش‌گران، هدف و موضوع مطالعه خود قرار می‌دهد (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۱۲).

نورمن فرکلاف که از ابتدای شکل‌گیری تحلیل انتقادی گفتمان از چهره‌های فعال و شاخص آن بوده است. در مقایسه با دیگر تحلیل‌گرایان انتقادی گفتمان، منسجم‌ترین، جامع‌ترین، و پرطرفدارترین نظریه را تدوین کرده است. فرکلاف روی‌کردش را مطالعهٔ انتقادی زبان می‌نامد و هدفش را این چنین بیان می‌کند: هدف کاربردی‌تر، کمک به افزایش هوشیاری نسبت به زبان و قدرت است؛ به‌ویژه نسبت به این‌که چگونه زبان در سلطهٔ بعضی‌ها بر بعضی دیگر نقش دارد. با درنظرگرفتن توجه من به ایدئولوژی، این بدان معناست که به مردم کمک کنیم تا بفهمند تا چه اندازه زبانشان مبتنی بر مفروضات عقل سلیم نیست و این‌که چگونه این مفروضات مبتنی برعقل سلیم از نظر ایدئولوژیک به وسیلهٔ روابط قدرت شکل گرفته‌اند (فرکلاف، ۱۹۸۹).

روی‌کرد تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف از لحاظ نظری روی‌کردی فرهنگی به جامعه‌شناختی است؛ زیرا به زعم او، آن‌چه فضای خالی بین متن و جامعه را پر می‌کند،

فرهنگ است (سلطانی، ۱۳۸۴: ۵).

براساس الگوی سه‌لایه‌ای فرکلاف در تحلیلِ گفتمانی، متن، کردارگفتمانی و کردار اجتماعی این‌گونه تعریف می‌شوند:

متن

تحلیل متن از دو جنبه مکمل یکدیگرند: یکی تحلیل زبان‌شناختی و دیگری تحلیل بینامتنی؛ و مسائلی همچون انسجام بین جمله‌ای و جنبه‌های گوناگون ساختار متون، مورد بررسی تحلیل‌گران گفتمان قرار می‌گیرد. می‌توان گفت در همهٔ متون، شالودهٔ بینامتنی متن‌ها به مخاطب مربوط می‌شود. تناسب میان بینامتنی و مخاطبان همیشه آن‌گونه که سیاستمداران کارکشته به معنای گستردهٔ کلمه ازآن بهره می‌گیرند، این چنین آگاهانه و با طرح قبلی نیست.

کردارگفتمانی حد واسط میان متن و کردار اجتماعی است و با استفاده ازآن، مردم از زبان برای تولید و مصرف متن بهره می‌گیرند و این‌گونه متن به کردار اجتماعی شکل می‌دهد و همچنین ازآن شکل می‌گیرد. جنبهٔ کردارگفتمانی، در این چارچوب نشان می‌دهد که تولیدکنندگان و مصرف‌کنندگان متن، در هر رویداد گفتمانی از منابع اجتماعی در دسترس که نظم گفتمان را شکل می‌دهند بهره می‌گیرند.

در این چارچوب، سطح کردارهای گفتمانی مرتبط با تولید، مصرف و توزیع متون است. توزیع مربوط به گردش متون در نظم‌های گفتمانی مختلف است که به صورت زنجیره‌ای صورت می‌گیرد. یکی از مفاهیم مهم در حوزهٔ کردارگفتمانی مفهوم بینامتنی است. بینامتنیت، نشان‌دهندهٔ تاریخ‌مندی متون است. هیچ متنی را نمی‌توان به تنهایی و بدون اتکاء به متون دیگر فهمید؛ زیرا نمی‌توان از استفاده کردن لغات و عباراتی که دیگران قبلاً استفاده کرده‌اند پرهیز کرد.

همچنین متن یا گفتمان به مجموعه‌ای از عوامل بیرونی متکی است که این عوامل هم در فرآیند تولید و هم در فرآیند تفسیر متن مؤثرند. در نهایت این‌که متن افزون بر بافت و تفسیر، به شدت متأثر از شرایط اجتماعی است که متن تولید یا تفسیر می‌شود (توصیف، تفسیر و تبیین).

توصیف به مجموعه ویژگی‌هایی گفته می‌شود که در یک متن یافت می‌شوند. این ویژگی‌ها می‌توانند به عنوان انتخاب‌های ویژه از میان گزینه‌های مربوط به واژگان و دستور زبان تلقی شوند که متن از آنها استفاده می‌کند. در مرحله توصیف، درباره واژگان در متن، به

این پرسش‌ها پاسخ می‌گوییم: کلمات واجد کدام ارزش‌های تجربی هستند و چه نوع روابط معنایی به لحاظ ایدئولوژیک میان کلمات وجود دارد؟ کلمات واجد کدام ارزش‌های رابطه‌ای هستند؟ آیا عبارت‌هایی وجود دارند که دال برحسن تعبیر باشند؟ آیا کلماتی وجود دارند که رسمی یا محاوره‌ای باشند؟ کلمات واجد کدام ارزش‌های بیانی هستند ؟در کلمات از کدام استعاره‌ها استفاده شده است؟ ویژگی‌های دستوری واجدکدام ارزش‌های تجربی هستند؟ از لحاظ دستوری جملات معلوم هستند یا مجهول؟ آیا جملات مثبت هستند یا منفی؟

مرحله تفسیر روشن می‌سازد که فاعلان درگفتمان مستقل نیستند. این مرحله به خودی خود، بیانگر روابط قدرت و سلطه و ایدئولوژی‌های نهفته در پیش‌فرض‌ها، که کنش‌های گفتمانی معمول را به صحنه مبارزه اجتماعی تبدیل می‌کند نخواهد بود. به منظور تحقق چنین هدفی، مرحله تبیین هم ضروری است. پرسش‌های مطرح شده در این سطح چنین خواهد بود: تفسیرهای گفتمان از بافت موقعیتی و بینامتنی چیست؟ چه نوعی ازگفتمان مورد استفاده خواهد بود (و در نتیجه، کدامین قواعد، نظام و اصول در زمینه نظام آوایی، دستوری، انسجام جمله‌ای، واژگان، نظام‌های معنایی یاکاربردی به‌کارگرفته می‌شود)، و نیزکدام چارچوب‌ها؟

هدف از مرحله تبیین، توصیف گفتمان به عنوان بخشی از یک فرآیند اجتماعی است؛ تبیین گفتمان را به عنوان کنش اجتماعی توصیف می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه ساختارهای اجتماعی، گفتمان را جهت می‌بخشند؛ همچنین تبیین نشان می‌دهد که گفتمان‌ها چه تأثیراتی می‌توانند برآن ساختارها بگذارند. منظور از ساختارهای اجتماعی هم همان مناسبات قدرت است و هدف از فرآیندها و اعمال اجتماعی، فرآیندها و اعمال مربوط به مبارزه اجتماعی است. بنابراین، تبیین، عبارت است از دیدن گفتمان به عنوان جزئی از روند مبارزه اجتماعی در ظرف مناسبات قدرت. آن‌چه در مورد تبیین باید گفت را در قالب پرسش‌های زیر مطرح می‌کنیم:

عوامل اجتماعی: چه نوعی از روابط قدرت درسطوح گوناگون نهادی، اجتماعی و موقعیتی در شکل دادن این گفتمان موثر است؟

ایدئولوژی: چه عناصری از دانش زمینه‌ای که مورد استفاده واقع شده‌اند، دارای ویژگی‌های ایدئولوژیک هستند؟

تأثیرات: جایگاه این گفتمان نسبت به مبارزه‌ها درسطوح گوناگون نهادی، اجتماعی و موقعیتی چیست؟ آیا این مبارزات آشکار است یا پنهان؟ آیا گفتمان یاد شده نسبت به دانش

زمینه‌ای هنجاری است یا خلاق؟ آیا در خدمت حفظ روابط موجود قدرت است یا در جهت دگرگون ساختن آن عمل می‌کند؟ (فرکلاف، ۱۳۷۹)

به‌طورکلی می‌توان گفت کلیهٔ روی‌کردهای تحلیل گفتمان انتقادی در اصول زیر مشترک است:

ـ روابط قدرت و سلطه، عملی ـ گفتمانی است.

ـ تحلیل گفتمان انتقادی به بررسی مشکلات اجتماعی می‌پردازد.

ـ گفتمان نقش ایدئولوژیک دارد و ایدئولوژی نیز گفتمان را شکل می‌بخشد.

ـ فرهنگ و جامعه به وسیله گفتمان ساخته می‌شود.

ـ تحلیل گفتمان امری تفسیری و تبیینی است.

ـ تحلیل گفتمان انتقادی، نوعی تحلیل ایدئولوژیکی از متون است.

ـ زبان، کاربردِ خنثی ندارد. کلیهٔ متون دارای انگیزه و بار ایدئولوژیک هستند (آقاگل‌زاده، ۱۳۸۵: ۷).

سطوح عمل در تحلیل گفتمان این‌گونه است:

روش تحلیل روایت

تصویر ارائه شده از منجی و آخرالزمان، مبتنی بر گونه روایت‌گری سینمای هالیوودی با تفکر اوانجلیستی است. روش تحلیل روایت به این روایت‌ها و تصویری که از موعود ترسیم می‌شود می‌پردازد و روشی کارآمد برای ارزیابی، تحلیل و استنباط مضامین موعودگرا در تولیدات

سینمایی است.

ملاحظاتی در این روش مطرح است:

انسان‌ها به دنیای پیرامون خود با داستان‌هایی که درباره آن می‌گویند، روح می‌بخشند.

باورها و رفتار بر اساس دلایل متقنی بنیان نهاده شده است.

روایت، یک شکل هدفمند وغایی ازگفتمان تفسیری است.

داستان‌ها یک کنش نمادین‌اند که واقعیت‌های اجتماعی را خلق می‌کنند.

داستان‌ها به تجارب متصل‌اند.

داستان‌ها به ارزش‌ها متصل‌اند.

روایت‌ها مبتنی بر تجارب‌اند، محصولی ذهنی‌اند، دارای وضعیتی مربوط به گذشته یا تاریخی‌اند، دارای تسلسل و به‌هم پیوستگی‌اند، یک موضوع مرکزی را تعریف می‌کنند و دارای یک پایان هستند.

روایت‌ها توسعه‌بخش رغبت شنوندگان غیرمنسجم و سازمان نیافته‌اند، بیدارکننده تجارب و احساسات نهفته‌اند و به گونه‌ای تحمیل‌کننده بحث‌های اضافی‌اند.

عناصری که در یک روایت از تولیدات سینمایی مطرح است عبارتند از:

Theme تم

Plot طرح

Structure ساختار

Characters شخصیت‌ها

Narrator راوی

Setting زمینه

Time and Causality زمان و موقعیت

اسطوره‌ای بودن

الگوی روایی

دراماتیک بودن

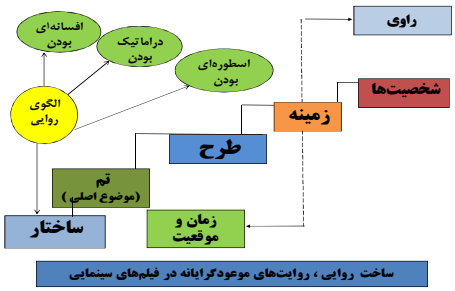
تحلیل فانتزی موضوع

افسانه‌ای بودن

نوعی بودن

دیگر زمینه‌های روایی (بژه، ۱۳۸۹).

در مفهومی کلی، روایت‌ها تمام پیرامون ما را دربرگرفته‌اند و جهان در صورت‌هایی روایی به ما عرضه می‌شود و آنها در طریقه تشخیص و درک ما از جهان متمرکز شده‌اند. مطالعه روایت یا روایت‌شناسی، ما را به آن ساختارهای مخصوصی در تصاویر متحرک معطوف می‌کند که برای تولیدکننده و مخاطب، هر دو آشنا و مأنوس هستند. این مسئله از آن جهت مهم است که روایت‌ها، بخشی مرکزی و مهم از سازمان ارتباط میان تولیدکننده و مخاطب را می‌رساند.



بدین ترتیب، روایت بر ساختمان تصویر متحرک که دارای عناصر تکنیکی و نمادین است چیرگی دارد. بنابراین، بی‌شک ملاحظه ساختار روایت بر تحلیل روایت و روایت‌شناسی ترجیح دارد. این نوع از تحلیل به ضرورت با توصیف ترسیم الگوها مرتبط خواهد بود: الگوی بازیگران، نمایش طرح اصلی، تضاد و مقابله. سودمندی مطالعه روایت نه تنها در تحلیل ساختار متون، بلکه همچنین در ساختمان معنا و به‌ویژه ایدئولوژی‌های درون متن است.

همه رویدادهایی که در روایت استنتاج و ارائه می‌شوند، به عنوان داستان منتسب می‌شوند. طرح، بخشی از روایت است که در بازنمایی دیداری و شنیداری بیان می‌شود. بنابراین، در حالی‌که فیلم‌هایی مانند ***همشهری کین*** اثر ***اورسن ولز*** (۱۹۴۱) ممکن است داستانی ساده داشته باشند ـ پسری مالک ثروتی می‌شود، روزنامه‌ای دایر می‌کند، تنها و منزوی می‌شود و می‌میرد ـ طرح داستان در ساختمان خود در تغییرات زمان و فضا بسیار به هم پیچیده است.

در روی‌کرد همنشینی، مهم‌ترین ابزارهای تکنیکی و نمادینی که طرح به‌وسیله آنها ایجاد می‌شود، مطالعه می‌شوند. در روی‌کرد پارادایمی، دلبستگی ما این است که چگونه این عناصر در ساختار روایت ترکیب می‌شوند و به بهترین شکل می‌توانند مطالعه شوند.

اگر از علت و معلول آغاز کنیم و زنجیره‌ای از روی‌دادها را کنار هم بگذاریم ، آن‌گاه می‌توانیم پویایی‌های روایت و ساختار روایی را تشخیص دهیم و مطالعه کنیم. باید گفت این روش

تحلیل بسیار سودمند است.

در این بخش باید بر روی چیزی که احتمالاً شکل مسلط و چیره ساختار روایت تصاویر متحرک، تمرکز کنیم، مانند:

ـ روش اصولی بازنمایی؛

ـ متن واقع‌گرای کلاسیک؛

ـ روایت هالیوودی متعارف.

صورت‌های کلیدی آنها به‌صورت خلاصه در زیر مطرح شده‌اند:

الگویی مرکزی از معما و راه‌حل دنبال می‌شود.

همه پرسش‌ها و موضوع‌ها در آغاز روایت واقع شده‌اند، یا در حالی‌که روایت پیش می‌رود، پاسخ داده می‌شوند.

زنجیره روی‌دادها، رشته‌ای منطقی را دنبال می‌کنند و منطقی درونی دارند.

شباهت به واقعیت: همه روی‌دادها باورپذیرند.

مخاطب باید با شخصیت‌های اصلی یک‌دل شود و انتقال فکر و تلقین صورت بگیرد.

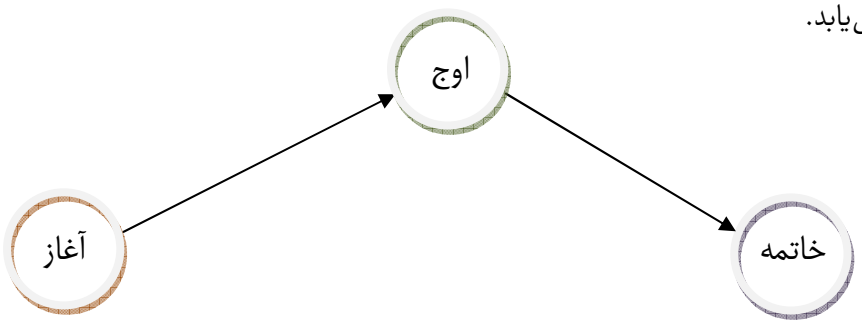
تمرکز روایت بر افراد واقع می‌شود تا جامعه یا گروه‌ها.

عناصر تکنیکی و نمادین، تابع ساختمان روایت و پیش بردن روایت هستند.

این نوع روایت بر ساختار روایی رمان‌ها و تئاتر کلاسیک قرن نوزده تکیه دارد که در سه فعل متعارف ترتیب‌بندی شد. بنابراین، یکی از نکات اصلی برای تحلیل در این جا، ساختار روایت است که آغاز، میان و پایانی قابل شناسایی را در بر دارد. این مراحل همچنین می‌توانند افتتاح و گشایش، تضاد و کشاکش، و راه‌حل نامیده شوند.

آغاز Beginning	**قهرمان داستان** **شخصیت شرور و پست** **پدیدارشدن مشکل**
میانه Middle	**افزودن مشکل** **جستجو و تلاش** **و یا جنگ و ستیز و نبرد**
پایان End	**پیروزی** **صلح و آرامش** **موقعیت تغییریافته**

در روایت‌گری هر ماجرا از نقطه‌ای وقایع آغاز و پس از آن به اوج رسیده و بعد از آن خاتمه می‌یابد.



روش تحلیل محتوی

روش دیگر مورد بهره‌برداری برای تحلیل مضامین موعودگرا در فیلم‌های سینمایی، روش تحلیل محتوی با همه مفاد و اشکال مطرح در آن است.

نگاهی به فعالیت‌های شکل‌گرفته مبتنی بر روش تحلیل محتوی، بیانگر قابلیت‌ها و توانایی‌های این روش در پاسخ به پرسش‌های پژوهشگران در عرصه‌های گوناگون است. تحلیل محتوی به عنوان یک روش که براساس خواسته‌های آدمی به دانستن شکل گرفته است، هر روز به عنوان یک امکان در اختیار و دسترس برای تشخیص امور جاری زندگی و تصمیم‌گیری مبتنی بر آن است. هر روز بسیاری از تحلیل‌های جاری ما در نقش‌آفرینی‌های اجتماعی مبتنی بر روش تحلیل محتوی راهگشاست. ناگفته نماند که اگر از تحلیل محتوی صحبت می‌کنیم، مقصود تحلیل نظام‌مند است که البته تحلیل‌های مورد تأکید شخصی به‌کار گرفته شده در زندگی روزمره، در شمار آن نیستند.

تحلیل محتوی، روشی نظام‌مند برای درک پدیده‌های اجتماعی و کسب شناخت درباره واقعیت‌های اجتماعی است. تحلیل محتوی دارای نظم است و در این انتظام محقق، اطلاعات را به نفع یا به ضرر خود جمع‌آوری می‌کند. تحلیل محتوی روشی است عینی؛ یعنی هر محققی با رعایت اصول و ملاک‌ها و معیارها و گذراندن مراحل پژوهش به همان نتیجه‌ای می‌رسد که محقق اول با رعایت همان اصول و معیارها و طی مراحل در همان موضوع، آن نتیجه را به‌دست آورده است. تحلیل محتوی یک روش ارزیابی است؛ زیرا زمینه‌ساز تحلیل شرایط و وضعیت‌های گوناگون است. تحلیل محتوی از روش‌های اکتشافی است که ارائه‌دهنده واقعیاتی است که درگذشته درک آن فراهم نبوده است.

تحلیل محتوی، یک روش جمع‌آوری اطلاعات درباره واقعیت اجتماعی است و مضمون آن باید دربردارنده این عبارت باشد که در تحلیل محتوی امکان استنباط مشخصه‌های خارجی از مشخصه‌های داخلی وجود دارد.

در نگاه برخی دیگر از صاحب‌نظران ارتباطی، تحلیل محتوی به عنوان یک اصطلاح زمانی به کار برده می‌شود که انتظار روشی پژوهشی بر اساس سنجش مقداری چیزی مانند خشونت، ارائه تصاویر منفی از زنان و غیره است که در نمونه‌ای از یک شکل هنر مردمی که به وسیلهٔ رسانهٔ همگانی به مخاطبان عرضه می‌شود، وجود دارد (آسابرگر، ۱۳۷۳: ۴۱).

جرج و. زیتو در کتاب ***روش‌شناسی و معانی: انواع تحقیق جامعه‌شناختی*** (۱۹۷۵) می‌نویسد:

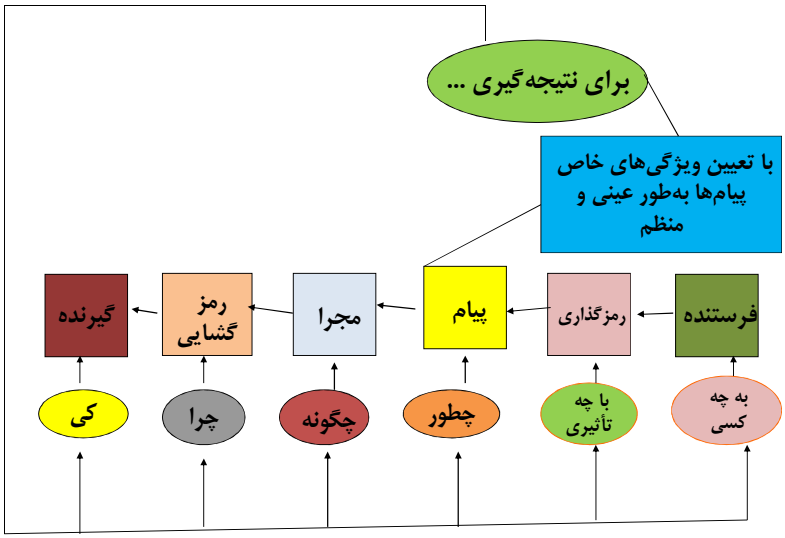
شاید بتوان بررسی محتوی را روشی تعریف کرد که با استفاده از آن، پژوهشگر در صدد

است، مقدار «اطلاعات» مکتوب، شفاهی یا منتشرشده را با تحلیلی نظام یافته، عینی و کمی معین کند (Zito , 1975:27).

برخی معتقدند تحلیل محتوی، کوششی است برای آموختن چیزی دربارهٔ مردم از طریق بررسی موضوعی که می‌نویسند یا پیامی که به شیوه‌های گوناگون دیگر تولید می‌کنند.

با همه این ملاحظات در عرصه تحلیل و استنباط مضامین موعودگرا از فیلم‌های سینمایی، استفاده از تحلیل محتوی با همه مفاد و اشکال آن امکان‌پذیر است. پیش‌تر در جدول‌های معرفی روش‌ها به آن اشاره شده است.

فرآیند تحلیل محتوی در چارچوب زیر تعریف می‌شود:



این فرایند معرف هر ۳ گونه روش تحلیل محتوی است.

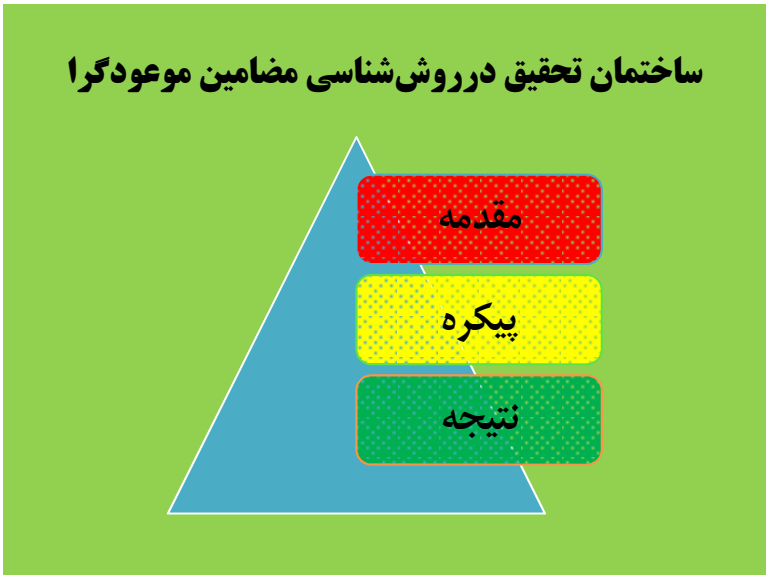
۱. تحلیل محتوای توصیفی: این تحلیل، بر اساس تعریف ***برلسون ولازارسفلد*** ساخته شده است و یک شکل از روش تحلیل محتوی پس از وقوع است؛ یعنی توصیف کمی و مبتنی بر مقوله‌های شناسایی شده محتوای برجسته یک پیام.

۲. تحلیل محتوای استنباطی: پژوهشگر بین برخی مشخصه‌های برجسته درون پیام و مشخصه‌های برجسته خارجی، رابطه برقرار می‌کند. این شکل از تحلیل محتوی تنها توصیف محتوای پیام را در نظر ندارد و مبتنی بر محتوی پیام، درباره جنبه‌هایی از واقعیت اجتماعی اظهارنظر می‌کند.

۳. تحلیل محتوای ارتباطی: هدف تحلیل محتوای ارتباطی، دست‌یابی به نتایجی درباره نظر فرستنده، تأثیر برگیرنده و وضعیت ارتباط بر اساس محتوی یک ارتباط است.

شکل تحلیل محتوای ارتباطی جامع‌ترین شیوهٔ تحلیل محتوی است. هر چه از سمت تحلیل محتوای توصیفی به سمت تحلیل محتوای ارتباطی پیش می‌رویم، شکل تحلیل محتوی پیچیده‌تر و یافته‌ها دقیق‌تر می‌شود (اتسلندر، ۱۳۷۱: ۷۴).

در این روند، بی‌شک در به‌کارگیری هر روش و طی فرآیند تحقیق توجه به سیر حرکت در اجرای پژوهش اهمیت دارد و از سازماندهی کلی جریان تحقیق نیز مستثنی نیست.



در ارزیابی این مضامین، چهار عنصر، مبنای ارزیابی است. در این جا فهم عناصر چهارگانه ادراک روایت یا نقل در تولید رسانه‌ای است. این عناصر عبارتند از:

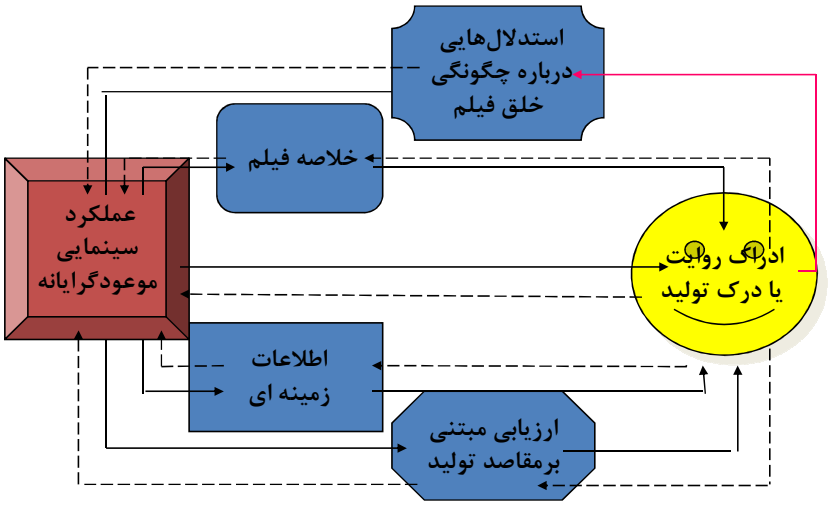
ـ خلاصه فیلم

ـ اطلاعات زمینه‌ای

ـ استدلال‌هایی درباره چگونگی خلق فیلم

ـ ارزیابی اصول نقد مبتنی بر مقاصد تولیدنگاهی به مقولات مطرح در تولیدات مربوط به سینمای موعودگرا، تصویر دقیق‌تری را در به‌کارگیری این روش‌ها برای تحلیل و استنباط مضامین موعود را به دست می‌دهد:

ارزیابی مبتنی بر عناصر ۴ گانه



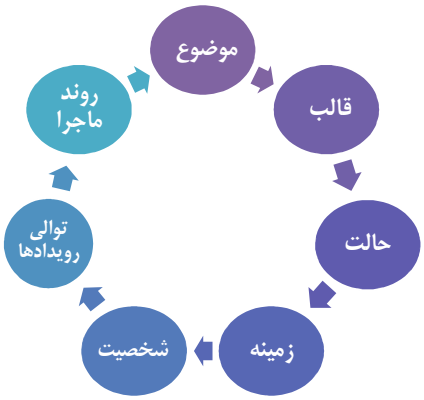
گفتنی است که مقولات ارائه شده در ذیل محصول، ارزیابی بیش از ۶۰ اثر سینمایی تولید شده در غرب است که امکان ارائه همه جنبه‌ها و مفاهیم مرتبط در این مجال وجود ندارد و به شکل محدود ارائه شده است.

ردیف	۱. وظیفه منجی در تولید رسانه‌ای	۲. قالب تولید رسانه‌ای	۳. واژه‌ها ومفاهیم آخرالزمان مرتبط با فیلم	۴. انطباق روایت با اعتقادات مسیحیت صهیون	۵. ترسیم پایان دنیا	۶. موضوعات مطرح در تولیدات سینمایی
۱	باید ازوقوع یک حادثه مهم پیشگیری کند	تکنولوژیک	دجال	هجوم بسیار دشمنان	منجی دنیا را نجات می‌دهد	اجتماعی
۲	باید کاربسیار خطیری را به انجام برساند	دینی	آرماگدون	ظهور دیکتاتوری سرسخت رهبری مهاجمان را برعهده دارد	دنیا به نابود کشده می‌شود	خشونت‌های سیاسی / جنگ
۳	باید جان گروه یا شخصی را محافظت نماید	علمی	منجی	وقوع جنگ آرماگدون	دنیا نابود می‌شود اما عده‌ای از آن نجات پیدا می‌کنند و زندگی دوباره آغاز می‌شود	انرژی ومحیط زیست
۴		اسطوره‌ای	برگزیده	بازگشت منجی		اقتصادی
۵		تخیلی	آخرالزمان			قضایی
۶			آپوکالیپس			حوادث و اتفاقات
۷			اصلاً استفاده نشده است			دینی
۸			نجات یا حفظ دنیا			فرهنگی

درعملیاتی‌سازی روش‌های یاد شده، شیوه عملیاتی‌سازی بسیار مهم است. بی‌شک، اجرای هرگونه ارزیابی و به‌کارگیری هر روشی برای اجرای پژوهش، نیازمند طراحی یک نقشه برای اجرای پژوهش است که طرح‌نامه آن پژوهش است. درمرحله بعدی، سازماندهی و بالاخره اجرای ارزیابی اصلی یا نهایی است.

درارزیابی مضامین مورد ارزیابی درسینمای موعودگرا، گرایش به ۷ زمینه تحلیلی وجود دارد. این زمینه‌ها به عنوان زمینه‌های عمومی تحلیل مورد تأکید است.

ماهیت مضامین در تحلیل اولیه
۷ زمینه اصلی شکل دهنده به تحلیل



در بررسی مواد تولید شده رسانه‌ای، همه انواع مواد دیداری و شنیداری؛ مواد مکتوب، نمادها و نشانه‌های آخرالزمانی و مواد چندرسانه‌ای را دربر می‌گیرد. در عین حال، برای تکمیل چرخه تحلیل و استنباط می‌توان به مولفه‌ها و مقولات زیر نیز توجه کرد.

در انجام مراحل پژوهش و شکل‌دهی به فرآیندهای عملیاتی، توجه به بستر پژوهش و طراحی طرح اولیه بسیار اهمیت دارد. سازماندهی تحلیل مرحله نهایی برای ورود به بحث اجرایی تحلیل و استنباط است (هولستی، ۱۳۷۳). نقشه اصلی اجرا براساس آن تدوین می‌گردد و مراحل اجرایی انجام می‌شود.

توجه داشته باشیم که تحلیل‌ها و استنباط‌های مضمون‌ها در یک نوبت اجرا نیز قابل حصول است، ولی به‌دلیل چند بعدی بودن تولیدات سینمایی و ماهیت مقولات مرتبط با موعودگرایی؛ امکان کاهش دقت و اعتبار وجود دارد؛ بنابراین، طی فرایند بال، از اعتبار و روایی پژوهش محافظت می‌شود و دقت فعالیت انجام شده و اعتبار یافته‌ها را بالا می‌برد.

با توجه به تعدد روش‌های مورد بهره‌برداری، فرآیند تحلیل و استنباط مضامین در این چارچوب اتفاق می‌افتد:

فرایند تحلیل و استنباط مضامین

در طراحی یک طرح پژوهشی در قالب روش‌های یاد شده به این شرح عمل می‌شود (البته معمولاً در طراحی طرح‌های پژوهشی عمومی نیز از همین چارچوب پیروی می‌شود). طراحی

طرح‌نامه نیز همانند اجرا دربردارنده هر دو سطح نظری و عملی است. در هر سطح، زمینه‌های مورد تأکید برای سازماندهی تحلیل اصلی مورد توجه قرار خواهد گرفت:

۱۰ مرحله اساسی در طرح‌ریزی یک تحقیق برای تحلیل مضامین موعودگرا

- ۱. شناخت زمینه مورد تحلیل (دغدغه محقق: موضوع یا مضامین مورد سنجش یا استنباط)
- ۲. حدود موضوع (قلمرو مفهومی، قلمرو زمانی، قلمرو مکانی)
- ۳. بیان ضرورت و اهمیت اجرای تحلیل
- ۴. بیان هدف (تعیین مقصد)
- ۵. شناخت بنیان عقلانی یا نظری موضوع مورد تحلیل (پشتوانه تئوریک)
- ۶. بیان سؤال‌هایی که باید جواب داده شوند یا فرضیه‌هایی که باید آزمون گردند (ناظر به ابعاد موضوع یا متغیرها و مفاهیم مورد تأکید و روابط آنها با یکدیگر)
- ۷. روش تحقیق، تکنیک و ابزار و شیوه اجرا، سایر اطلاعات روش‌شناختی (پیکره‌بندی و نمونه‌گیری)
- ۸. تعیین واحدهای تحلیل (ثبت یا شمارش)
- ۹. مقولات و طبقات مفاهیم مورد ارزیابی
- ۱۰. تعریف واژه‌ها (متغیرها، مفاهیم و سازه‌ها)

در بخش اصلی پژوهش که پس از سازماندهی تحلیل قرار دارد، پژوهشگر در چارچوب طرح‌نامه به اجرای پژوهش مبادرت می‌کند. بی‌شک، متناسب با اهداف اولیه در نظرگرفته شده برای پژوهش محقق سازوکارهای اجرایی لازم را تدارک دیده و بر اساس طرح‌نامه به اجرای عملیات تحقیق می‌پردازد.

در این جا برای آشنایی بیشتر به فعالیت‌های اجرایی اشاره می‌کنیم:

مراحل تحلیل و سنجش مضامین:

- ۱. انتخاب موضوع
- ۲. تدوین محورهای اصلی
- ۳. طراحی پرسشنامه اولیه
- ۴. آزمون پرسشنامه و رفع اشکالات
- ۵. آماده‌سازی پرسشنامه نهایی
- ۶. اطلاعات روش‌شناختی :
  - – جامعه آماری
  - – برآورد حجم نمونه
  - – نمونه‌گیری
- ۷. آموزش پرسشگران
- ۸. گردآوری اطلاعات؛ کنترل و نظارت بر فعالیت پرسشگران
- ۹. بازبینی پرسشنامه‌ها و استخراج سؤال‌های باز
- ۱۰. دسته‌بندی؛ آماده‌سازی و ورود داده‌ها به رایانه و استفاده از نرم‌افزارهای پردازشگر مانند spss
- ۱۱. توصیف و تحلیل یافته ها
- ۱۲. تدوین گزارش نهایی

آن‌چه در این‌جا ارائه شد، تصویری کلی از مراحل اجرایی روش‌های مورد تأکید در تحلیل و استنباط از مضمون‌های موعودگراست که البته مرور جنبه‌های گوناگون آنها و شیوه‌های تحلیل، نیازمند مجال گسترده‌تر و فضای بیشتری برای عرضه مطالب است و در این مختصر نمی‌گنجد.

فهرست منابع

۱. آسابرگر، ***روش‌های پژوهش رسانه‌ها***، ترجمهٔ محمد حفاظی، تهران، مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها، ۱۳۷۳، چاپ اول.

۲. اتسلندر، پتر، ***روش‌های تجربی تحقیق اجتماعی***، ترجمهٔ بیژن کاظم‌زاده، مشهد، انتشارات آستان قدس رضوی، ۱۳۷۱، چاپ اول.

۳. دلاور، علی، ***مبانی نظری و عملی پژوهش در علوم انسانی و اجتماعی***، تهران، انتشارات رشد، ۱۳۸۰.

۴. هولستی، آل - آر، ***تحلیل محتوا در علوم اجتماعی و انسانی***، ترجمهٔ نادر سالارزاده امیری، تهران، انتشارات دانشگاه علامه طباطبایی، ۱۳۷۳، چاپ اول.

۵. معتمدنژاد، کاظم، ***روش تحقیق در محتوی مطبوعات***، تهران، انتشارات دانشکدهٔ علوم ارتباطات اجتماعی، ۱۳۵۶، چاپ اول.

۶. باردن، لورنس، ***تحلیل محتوا***، ترجمه ملیحه آشتیانی، محمد یمنی دوزی سرخابی، تهران، انتشارات دانشگاه شهید بهشتی، ۱۳۷۵، چاپ اول.

۷. بژه، دیوید. ام، ***تحلیل روایت وپیشا روایت***، ترجمه حسن محدثی، انتشارات دفتر مطالعات و برنامه‌ریزی رسانه‌ها، تهران، ۱۳۸۹.

۸. کریپندروف، کلوس، ***تحلیل محتوا***، ترجمه هوشنگ نایبی، تهران، انتشارات روش، ۱۳۷۸، چاپ اول.

۹. آقا جانی، سعادت، ***تحلیل گفتمان؛ مدخلی به مطالعات امنیتی و مسائل استراتژیک***، دانشگاه عالی دفاع ملی، تهران، ۱۳۸۸.

۱۰. گودرزی، محسن، ***تحلیل گفتمان انتقادی***، کتاب ماه علوم اجتماعی، شماره ۲۲، دیماه ۱۳۸۸.

۱۱. آقاگل زاده، فردوس، ***تحلیل گفتمان انتقادی***، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۸۵.

۱۲. باردن، لورنس، ***تحلیل محتوا***، ترجمه آشتیانی و سرخابی، تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی، ۱۳۷۵.

۱۳. فرکلاف، نورمن، ***تحلیل انتقادی گفتمان***، گروه مترجمان، فاطمه شایسته، پیران و دیگران، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها، ۱۳۷۹.

۱۴. سجودی، فرزان، ***نشانه شناسی کاربردی***، انتشارات قصه، تهران، ۱۳۸۳.

۱۵. نقیب‌السادات، سیدرضا، ***راهنمای عملی آماده‌سازی طرح‌های تحلیل محتوی***، پژوهشگاه فرهنگ و معارف، تهران، ۱۳۸۴.
۱۶. ـــــــــ ***روش‌شناسی ارتباطات***، انتشارات موسسه فنون انتشار جمعی، تهران، ۱۳۹۱.
۱۷. وان دایک، تئون، ***مطالعاتی در تحلیل گفتمان: از دستور متن تا گفتمان کاوی انتقادی***، گروه مترجمان، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها، ۱۳۸۲.
18. Kaplan A. 1943. Content Analysis and the theory of Signs. Philos. Sci, 10
19. Macmillan, Katie. 2006. "Discourse Analysis – A Primer"
20. [Online:http://www.ischool.utexas.edu/ palmquis/courses/discourse.htm]
21. Slembrouck, Stef. 2006. "What is meant by "discourse analysis"?
22. [Online: http://bank.rug.ac.be/da/da.htm#pr]
23. Stubbs, Michael. 1983. Discourse Analysis: The Sociolinguistic Analysis of Natural Language. Oxford: Basil Blackwell
24. Dellinger, Brett; Critical Discourse Analysis, www.cnncritical.tripod.com
25. Van Dijk, Teun A; Discourse as social interaction, sage, 1997
26. Zito , George. V , Methodology and Meaning: Varieties of Sociological Inquiry , New York: Praegez

تاریخ دریافت: ۱۳۹۰/۱۰/۸
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۱/۳/۲۵

فصل‌نامه علمی ـ پژوهشی مشرق موعود
سال ششم، شماره ۲۱، بهار ۱۳۹۱

استعاره‌های تصویری آخرالزمانی در سینمای هالیوود

مطهره آخوندی *

چکیده

مقاله حاضر کوششی است در فهم استعاره‌های تصویری که سینمای هالیوود با به‌کارگیری آنها، معناهای ضمنی یک گفتمان آخرالزمانی مطلوب خود را رسانه‌ای می‌سازد. برای شناخت گفتمان نهفته در پس استعاره‌های تصویری از نظریه تعاملی بلک، در استعاره‌های تصویری بهره می‌گیریم.

با مطالعه موردی فیلم‌های «۲۰۱۲»، «کتاب ایلای» و «بابل پس از میلاد» به روش نشانه‌شناسی، به بررسی و تحلیل نشانه‌های استعاری پرداختیم. با بررسی داده‌ها مشخص شد که گفتمان مطلوبی که در این فیلم ها از منجی بیان شده است به سوی نشان دادن یک آخرالزمانی غربی با محوریت امریکا و ارزش‌های امریکایی است که لزوما خوانش تطابقی با ادیان الهی درباره آخرالزمان ندارد.

کلید واژه: آرماگدون، استعاره، گفتمان.

* کارشناس ارشد تحقیق در ارتباطات دانشکده صداوسیما.

مقدمه

با پایان یافتن هزاره دوم، برخی سال ۲۰۰۰ را پایان دنیا می‌دانستند و به پیشگویی جنگ‌های آخرالزمانی می‌پرداختند و پس از محقق نشدن این امر، پیشگویی خود را به سال ۲۰۰۷ تغییر دادند و هم اکنون ۲۱ دسامبر ۲۰۱۲ را پایان جهان دانسته‌اند. در همه ادیان، بحث آخرالزمان و ظهور منجی با نام‌هایی چون مشیا، منصور، سوشیانت، بازگشت دوباره عیسی مسیح و مهدی عجل‌الله‌تعالی‌فرجه‌الشریف بیان شده است. ادیان با ترسیم دنیای آخرالزمانی، جنگ میان خیر و شر و غالب شدن موعود را که نماینده خیر است، بیان کرده‌اند. سینماگران توانسته‌اند به کمک جلوه‌های ویژه و تکنیک‌های هنری رایانه‌ای در دهه‌های اخیر، با استفاده از مباحث اعتقاد به منجی، بسیاری از داستان‌های آخرالزمانی را بر پرده سینما به اکران بگذارد و مخاطب را که در اضطراب چیستی و چگونگی آخرالزمان است، با خود همراه کنند. در سینمای هالیوود از سال ۱۹۵۶ تا کنون، ۱۶۵ فیلم با موضوع آخرالزمانی ساخته شده است که بسامد آن، از سال ۲۰۰۰ به بعد افزایش می‌یابد.

پرسش اصلی این است که در سینمای هالیوود، چه ترسیم و خوانشی از عصر آخرالزمانی، بیان شده است؟ برای ترسیم این عصر نهایی، چه استعاره‌های تصویری قاب گرفته شده‌اند؟ و منجی در این فیلم‌ها چه ویژگی‌هایی دارد؟

برای پاسخ به این پرسش‌ها، سه فیلم ***۲۰۱۲*** (۲۰۰۹)، ***کتاب ایلای*** The book of Eli، و ***بابل پس از میلاد*** Babylon A.D برای مطالعه موردی انتخاب شده‌اند.

واکاوی بینش نظری تحقیق

اعتقاد به موعود در ادیان گوناگون بیان شده است. در آیین مسیحیّت، ظهور مجدد عیسی مسیح را بیان می‌دارند. مسیحیان درباره موعود عقیده یکی از یاران حضرت عیسی علیه‌السلام به نام ***پولس*** را پذیرفته‌اند که می‌گوید: «منجی نهایی جهان حضرت عیسی علیه‌السلام است.» او معتقد بود که حضرت عیسی علیه‌السلام در شبی که مأموران حاکم به مخفیگاهش حمله کردند، دستگیر شد. روز بعد او را به صلیب کشیدند و کشتند، امّا سه روز پس از مرگ، بر صلیب زنده شد و به آسمان رفت. او دوباره ظهور می‌کند و انسان‌ها را نجات می‌دهد (اعتصامی، ۱۳۸۷: ۱۴۹).

طبق اعتقاد مسیحیت، عیسی علیه‌السلام، پس از ظهور با حاکمان ستمکار می‌جنگد و درباره انتظار در انجیل لوقا چنین آمده است:

کمرهای خود را بسته، چراغ‌های خود را افروخته بدارید و شما مانند کسانی باشید که

انتظار آقای خود را می‌کشند... پس شما نیز مستعد باشید؛ زیرا در ساعتی که گمان نمی‌برید پسر انسان می‌آید.

در آیین یهود، در کتاب‌های مقدس، آمدن مسیح (ماشیح به زبان عبری) بشارت داده شده است. در واقع این تشابه کلام، را نباید با لفظ مسیح در مسیحیت اشتباه گرفت. در واقع او که بر اساس باور یهودیان فرزندی از نسل داود یا فرزند منتخب داود است که در آخرالزّمان پدید خواهد آمد و با سیطره بر جهان ، پادشاه جهان و جهانیان خواهد شد و به عدل و داد پادشاهی و حکمرانی خواهد کرد. همه ستمگران و شریران را نابود می‌کند، فقیران و صالحان را رهایی می‌بخشد و وارث زمین خواهد کرد. آن گاه گستره زمین از آنِ یهودیان خواهد بود.

در اسلام چه در شیعه و چه میان اهل سنت، روایات متقن برای آمدن مهدی موعود دیده می‌شود. به گونه‌ای که ظهور را بسیار قطعی و حتمی می‌دانند؛ چنانچه در حدیثی از پیامبر اکرم صلی‌الله‌علیه‌وآله‌وسلم آمده است:

اگر از عمر دنیا جز یک روز باقی نمانده باشد، خداوند آن روز را آن‌قدر طولانی کند تا مردی از اهل بیتم که نامش نام من است بیاید و زمین را پس از آن که از ستمگری و بیداد پر شده از عدل و داد پر کند.

علاوه بر بشارت ظهور منجی در ادیان، درباره زمان ظهور و ویژگی‌های منجی سخنان بسیاری وجود دارد. برای مثال در ظهور دوم مسیح آمده است:

در آفتاب وماه و ستارگان علامات خواهد بود و بر زمین تنگی و حیرت از برای امت‌ها روی خواهد نمود؛ به سبب شوریدن دریا و امواجش. دل‌های مردم ضعف خواهد کرد از خوف و انتظار آن وقایعی که بر ربع مسکون ظاهر می‌شود؛ زیرا قوّات آسمان متزلزل خواهد شد و آن گاه پسر انسان را خواهند دید که بر ابری سوار شده با قوّت و جلالِ عظیم می‌آید.

رسانه به ویژه رسانه‌های تصویری چون سینما و تلویزیون، این قدرت را دارند که ضمن آشکار و مرئی ساختن انواع خاصی از باورها و شکل دادن به رفتارها، اشکال خاص دانش را در دوگانه «صدق» و «کذب» دسته‌بندی می‌کنند. به باور *فوکو*، گفتمان به طور ناخودآگاه در ذهن افراد وجود دارد، لذا رمزهای مقاومت یا تقابلی که افراد بتوانند علیه فرهنگ مسلط اقتباس کنند، وجود ندارد؛ زیرا قدرت در همه جا، در قلب‌ها و اذهان افراد توزیع شده است. نهادهای رسانه‌ای همانند نهاد بیمارستان، مدارس و... قدرت را با گفتمان، پخش و توزیع می‌کنند. گفتمان‌هایی که ما آنها را درونی می‌سازیم و به عنوان حقیقت می‌پذیریم

(مهدی‌زاده، ۱۳۸۹: ۱۱۶).

فرکلاف، گفتمان را شامل سه عنصر عمل اجتماعی، عمل گفتمانی (تولید، توزیع و مصرف متن) و متن می‌داند. غالباً بیان می‌شود که معانی هستند که به عنوان محتوا بار ایدئولوژیک دارند. تردیدی نیست که معانی، واژگانی مهم‌اند، اما پیش‌فرض‌ها، اشاره‌های ضمنی، استعاره‌ها و انسجام که همگی جنبه‌هایی از معنا را تشکیل می‌دهند نیز مهمند (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۹۸).

روش تحقیق

در این پژوهش، از آنجا که با تصویر متحرک و کلام و موسیقی به عنوان متن رسانه‌ای سر و کار داریم از روش کیفی و با رویکرد نشانه شناسی به بررسی نشانه‌های تصویری می‌پردازیم.

نشانه‌شناسی (سمیولوژی) را ***سوسور***، دانش نشانه‌ها خوانده است. علمی که حیات نشانه‌ها را در چارچوب زندگی اجتماعی مطالعه می‌کند. همان‌گونه که ***فیسک*** (۱۳۸۶) بیان می‌دارد، نشانه‌شناسی سه حوزه اصلی دارد: حوزه اول مربوط به نشانه‌ها و چگونگی ارتباط با استفاده‌کنندگان است. حوزه دوم رمزها یا نظام‌هایی است که نشانه‌ها در آن سامان داده می‌شود و سوم فرهنگی که این رمزها و نشانه‌ها در درون آن عمل می‌کنند.

به فهم معنای نشانه‌ها «قرائت» یا «خوانش» نشانه گفته می‌شود. هرچه دلالت نشانه‌ها روشن‌تر باشد، مخاطب، آن را با سهولت بیشتری می‌خواند. مخاطبان و نشانه‌شناسان هر دو در تلاش‌اند تا به خوانش نشانه‌ها بپردازند، اما می‌توان گفت که تفاوت این دو گروه در آن است که نشانه‌شناسان در پی خوانش انتقادی نشانه‌ها هستند. آنها می‌خواهند بدانند که در پس نحوهٔ بازنمایی نشانه، چه ایدئولوژی‌هایی نهفته است. این اصلی‌ترین هدفی بود که بارت برای نشانه‌شناسی خود قائل بود (کوثری، ۱۳۸۷: ۳۹).

مکانیسم تشابه‌ها و تفاوت‌ها، تعیین‌کننده ساختار زبان سینماست. هر تصویر پرده، خود یک نشانه است. یعنی دارای معنی است و حامل آگاهی، اما این معنی می‌تواند دوگونه باشد: از یک سو، تصاویر روی پرده، گونه‌هایی از اشیاء عالم واقع را بازسازی می‌کنند. یک رابطهٔ معنایی میان این اشیا و تصاویر پردهٔ سینما برقرار می‌گردد. اشیاء به معانی تصویری بدل می‌شوند که بر پرده بازسازی شده است. از سوی دیگر، تصاویر پرده می‌توانند به وسیلهٔ برخی معانی اضافی و غیرمترقبه، مفهومی افزوده اختیار کنند. نورپردازی، مونتاژ، رابطهٔ متقابل سطوح عمق، تغییر سرعت و غیره می‌توانند معانی افزوده‌ای همچون معانی نمادین، استعاری و مجازی یا کنایه‌آمیز به اشیا ببخشند (لوتمن، ۱۳۷۷: ۵۸).

در این مقاله ما می‌کوشیم استعاره‌ها، معانی ضمنی نهفته و همچنین تقابل‌های دوتایی را بشناسیم.

استعاره: نویسندگان عرصه سینما اغلب واژه استعاره را برای اشاره به مجموعه‌ای از تصاویر نمادین که در مجاورت هم قرارگرفته‌اند و مفهومی تشبیهی یا استعاره‌ای دارند به کار می‌برند (نیکولز، بیل، ۱۳۸۵: ۱۰۰).

استعاره داستانی به آن استعاره‌هایی گفته می‌شود که مشبه و مشبهٌ به حضور داشته باشند و استعاره «غیرداستانی» یا «فراداستانی» را برای استعاره‌هایی که فقط مشبهٌ به حضور دارد، بیان میدارند. در سینما، روابط همنشینی برای خلق استعاره و تشبیه به کمک ما می‌آیند.

مکس بلک (۱۹۷۰)، نظریه تعاملی خود را درباره استعاره بیان داشته‌است. وی در عبارت استعاری، «موضوع اولیه» و «موضوع ثانویه» را از هم متمایز می‌کند. موضوع ثانویه یک نظام است تا یک امر منفرد. بیان استعاری مجموعه‌ای از معانی ضمنی پیوسته را که درباره ثانویه قابل پیش‌بینی‌اند و در مجموعه معانی ضمنی قرار می‌گیرند، به موضوع اولیه منتقل می‌کند. مجموع اشاره‌های ضمنی، برچسب و عنوانی است جدید (فورس ویل، ۱۳۸۷: ۱۰).

سازنده گزاره استعاری، با به‌کاربردن گزاره‌هایی همشکل با اعضای مجموعه اشاره‌های ضمنی موضوع ثانویه، ویژگی‌های موضوع اولیه را انتخاب، موکد، پنهان و سازماندهی می‌کند (فورس ویل، ۱۳۸۷: ۱۱).

مجموعه معانی ضمنی، موضوع ثانویه را باید کلیت نظری ویژگی‌ها، مفاهیم و معتقدات و مصداق‌های مجازی دانست که به طریقی به موضوع ثانویه پیوسته باشند.

مخاطب برای فهم گزاره استعاری باید نوعی سازگاری و انطباق دوسویه میان خواص و موضوع اولیه و ثانویه درک کند. بلک معتقد است که موضوع اولیه و ثانویه را نمی‌توان با هم جابه‌جا کرد؛ زیرا کل استعاره تغییر خواهد کرد.

تقابل‌های دوگانه: ساختارگراها بر اهمیت تقابل‌های جانشینی تاکید داشته‌اند. تحت تأثیر یاکوبسن، روش‌های تحلیلی اولیه‌ای که توسط بسیاری از نشانه‌شناسان ساختارگرا به کارگرفته شد شامل تعیین تقابل‌های معنایی دوتایی یا قطبی در متون یا فرآیندهای دلالتی بود (چندلر، ۱۳۸۶: ۱۵۸).

لوی اشتروس، در قلمرو تفکر نمادین، مجموعه‌ای تقریبا جهانی از ساختارهای دارای تقابل دوگانه را بازشناخته است. لوی اشتروس، علت وجودی ساختارهای متضاد را نیاز ذهن آدمی به ایجاد تمایز و تفاوت میان پدیده‌ها می‌داند. اعتقاد دارد که مسئله چگونگی ایجاد تقابل

میان پدیده‌ها و نه این‌که چه پدیده‌هایی در تقابل هم قرار می‌گیرند، امری است صوری و نه ماهوی... تقابل‌ها رمزگانی هستند که ناخودآگاه در ضمیر انسان بدوی شکل گرفته‌اند.

روایت سه فیلم

یکی از راه‌های دست یافتن به معنای نهفته فیلم‌ها، نوع روایت آنهاست. وقتی از روایت بحث می‌کنیم، در واقع به خط سیر و وجود گوینده‌ای تاکید داریم. مایکل جی تولان در تعریف روایت می‌گوید:

> توالی از پیش انگاشته شدهٔ رخ‌دادهایی که به طور غیر تصادفی به هم اتصال یافته‌اند (تولان،۱۳۸۳: ۲۰).

داستان‌های این سه فیلم متوالی و دارای سه مرحله تعادل، اوج و تعادل است. روایت‌ها به ما کمک می‌کنند تا با ناشناخته‌ها، آشنا شویم. آنها سازندهٔ ساختار، پیش‌بینی‌پذیری و انسجام هستند. از این لحاظ آنها الگوهایی برای وقایع زندگی هر روزه هستند. به نظر می‌رسد تبدیل تجربیات به اشکال روایی، یکی از ویژگی‌های اصلی انگیزهٔ انسان برای تولید معنا باشد (چندلر، ۱۳۸۶: ۱۴۴).

در روایت سینمایی، توالی تصویر است که ما را به روایت حامل آن سوق می‌دهد. سینما به لحاظ خود طبیعتش، سنتزی است از دو گرایش روایتی: یکی روایت تصویری (تصاویر متحرک) و دیگری روایت کلامی (لوتمن، ۱۳۷۷: ۶۷).

در ادامه روایت، داستان سه فیلم بررسی شده می‌آید:

روایت فیلم بابل پس از میلاد: شخصی به نام ***تروپ*** در روسیهٔ جنگ زده که فاقد تمدن و روند معمولی است، زندگی می‌کند. او از سوی فردی به نام ***گروفسکی***، مأمور انتقال دختری از یک صومعه در قزاقستان به امریکا می‌شود در حالیکه از این نکته بی‌خبر است که این دختر را برای یک گروه شبه مذهبی (تحت عنوان کلیسای نئو لایت) همراهی و محافظت می‌کند که قرار است مسیح موعود را به دنیا بیاورد. تروپ یک فرد همیشه مسلح، قوی جثه و با توانایی عکس‌العمل سریع است. تروپ، آرورا (دختری که باید انتقال داده شود) را به همراه خواهر ربکا که از کودکی وی را در صومعه بزرگ کرده است، از روسیه خارج می‌کند. آرورا دارای طبعی لطیف، از خشونت بیزار و اندامی ظریف است. همچنین حس نوع‌دوستی و احترام به دیگران، برای او مهم است. آرورا پس از خروج از معبد به دست افرادی شرور می‌افتد که می‌گویند از سمت پدر وی آمده‌اند، و برای اولین بار خشونت در خارج از صومعه را شاهد است. تروپ و خواهر ربکا با تلاش فراوان آرورا را به امریکا می‌رسانند. خواهر ربکا اطلاع می‌دهد که آرورا

دختری خارق‌العاده است و در دو سالگی به ۱۹ زبان دنیا تکلم می‌کرده است و دکتری به دیدار وی در صومعه آمده و خواستار انتقال وی به امریکا شده است. مشخص می‌شود که مادر و پدر آرورا برای به چنگ آوردن وی در تلاش هستند. در امریکا هنگامی که قرار است آرورا را به پزشک تحویل دهند، آرورا اعلام می‌کند که باردار است. خواهر ربکا فکر می‌کند همچون مریم مقدس آرورا باردار شده است. تروپ آرورا را به پزشک تحویل نمی‌دهد و آرورا در لحظه آخر تروپ را می‌کشد. پدر آرورا، تروپ را دوباره زنده می‌کند و برای او شرح می‌دهد که آرورا را توسط هوش مصنوعی ساخته است که به نجات بشریت بپردازد و تنها تروپ است که می‌تواند آرورا را پیدا کند. مادر آرورا، با مدعی شدن این‌که پدر آرورا او را برای وی ساخته است، پدر آرورا را می‌کشد. در نهایت تروپ آرورا را در کلبه‌ای پیدا می‌کند و آرورا هنگام زایمان می‌میرد و می‌گوید این دوقلوها از حالا بچه‌های تو هستند.

ساخت‌های ناظر بر درونمایه فیلم: طرحواره‌ها یا ساخت‌های درونمایه‌ای گوناگون در این روایت وجود دارد که می‌توان آنها را با استفاده از شبکهٔ روابط تقابلی، تجزیه و رمزگشایی کرد. تقابل‌های دوگانه فیلم بابل پس از میلاد، در جدول شماره یک آمده است.

جدول ۱: تقابل‌های دوگانه فیلم بابل پس از میلاد

شرق ـ غرب	مادر ـ پدر	زن ـ مرد	احترام ـ تندخویی
صومعه (دنیای درون) شهر (دنیای بیرون)	شهر ـ روستا	فقر ـ رفاه	خشونت ـ صلح‌طلبی
آرورا ـ تروپ	ویرانی ـ مدرنیت	خشونت ـ مهربانی	
آرورا ـ دشمن	روسیه ـ امریکا	خیر ـ شر	

روایت فیلم کتاب ایلای: دنیا نابود شده‌است. این برداشتی است که در سکانس اول با آن برخورد می‌کنیم و مردی سیاه‌پوست با چفیه و کوله‌ای به دوش به سمت غرب در حال حرکت است. وی در کیف خود کتابی را حمل می‌کند که هر روز آن را می‌خواند. او با خود آیپدی به همراه دارد که با شارژ آن به وسیله باطری قدیمی، به آن گوش می‌دهد. همچنین وی شمشیر و تیروکمانی به همراه دارد. این فرد بخشنده و مهربان، از غذای خود که گوشت گربه‌ای است به موشی که از دیوار سرک کشیده است، می‌دهد. در راه خود به شهری می‌رسد که فردی به نام ***کارنگی*** هم با استخدام عده‌ای از راهزنان و اراذل در پی همان کتاب است. کارنگی، منفعت‌طلب است و آب را در قبال وسایلشان به ساکنان شهر می‌فروشد و تنها اوست که از سرچشمه آگاه است. کارنگی با استفادهٔ ابزاری از سلورا، دختری که وی مادر نابینایش را اسیر کرده است، تلاش می‌کند مرد سیاه‌پوست (که در آخر فیلم خود را ایلای معرفی می‌کند) را نگه

دارد. ایلای با تقسیم غذای خود با سلورا و خواندن دعایی، کارنگی را متوجه کتاب می‌کند. در تعقیب و گریزی که میان کارنگی و اعضایش و ایلای رخ می‌دهد، دختر نیز به ایلای می‌پیوندد. در نهایت ایلای به دختر می‌گوید که دنیا قبل از آن‌که خورشید به زمین بیاید و افراد را نابود کند، چگونه بوده و به او الهام شده است که کتاب را پیدا کند و به غرب ببرد. وی سی سال مداوم در حال رفتن به سمت غرب و حفاظت از کتاب بوده است. تمامی نسخه‌های این کتاب پس از جنگ هسته‌ای، سوزانده شده است. آن‌چه نزد ایلای است تنها نسخه باقیمانده به شمار می‌آید. نسخه‌ای که گویا قرار است تمدن بشری را از اضمحلال نجات بخشد و نسل انسان‌ها را از نابودی برهاند.

پس از آن‌که کتاب به دست کارنگی می‌افتد، سولار با نجات ایلای، به غرب که نیویورک است می‌رسند، در آنجا ایلای که زخمی شده است، به پیرمردی که در حال جمع کردن میراث گذشته است هر آن‌چه در کتاب بوده است را می‌گوید و پیرمرد آن را می‌نویسد و چاپ می‌کند. دختر نیز با همان شمایل ایلای پس از مرگ ایلای به خانه بر می‌گردد. در جدول شماره ۲، تقابل‌های دوتایی فیلم کتاب ایلای آمده است.

جدول شماره ۲: تقابل‌های دوتایی فیلم کتاب ایلای

سواد ـ بی‌سوادی	بخشنده ـ منفعت‌طلب	ایمان ـ بی‌ایمانی	منحصر به فرد ـ فراوانی
سیاه‌پوست ـ سفیدپوست	گذشته ـ امروز	رییس ـ مرئوس	جوان ـ پیر
شرق ـ غرب	ویرانی ـ آبادانی	آگاهی ـ جهل	قدیم ـ جدید

روایت فیلم ۲۰۱۲: دانشمندی امریکایی به نام ادریان با کمک دوستش متوجه تغییرات جدید هستهٔ زمین در سال ۲۰۰۹ می‌شوند که بر اثر تشعشعات خورشیدی اتفاق افتاده است. آنها به این نتیجه می‌رسند که ۲۱ دسامبر ۲۰۱۲ دنیا به پایان می‌رسد. تاریخی که طبق تقویم مایایی، صفر زمان است. رییس جمهور امریکا که فردی سیاه‌پوست است، با کمک برخی کشورها (در نهایت ۹ کشور اصلی) برای نجات نسل بشر کشتی‌هایی را می‌سازند که در تاریخ واقعه فقط سه عدد از آنها آماده می‌شود. درهنگام پایان دنیا، نویسنده‌ای امریکایی که متوجه حضور کشتی در چین می‌شود، خود و خانواده‌اش را پس از مشکلات فراوان، به چین می‌رساند و سوار کشتی می‌شوند. حال که زمین در حال نابودی کامل است و آب تا ارتفاعات در حال بالا آمدن است مشکلی برای یکی از درهای کشتی به وجود می‌آید، که این نویسنده به همراه پسر کوچکش، نوح، مشکل را رفع می‌کنند و در بسته می‌شود و انسان‌ها نجات می‌یابند. بیست و یک روز بعد، طوفان تمام شده و خشکی ها سربر می‌آورند و دورهٔ جدید زمانی را آغاز می‌کنند.

جدول شماره ۳: تقابل‌های دوتایی فیلم ۲۰۱۲

دین ـ علم	طوفان ـ موج‌های آرام	فرزند ـ والدین	خانواده ـ فرد
خشکی ـ دریا	نابودی ـ نجات	کوچک ـ بزرگ	منفعت‌طلبی ـ ایثار
شرق ـ غرب	قدیم ـ جدید	دانشمند ـ فرد امی	زن ـ مرد

در روایت این سه فیلم، تقابل‌های معنایی مشترکی که اصلی‌ترین آن، خیر در برابر شر است، وجود دارد. همچنین تقابل شرق در برابر غرب و گذشته در برابر امروز، دیده می‌شود. خیر و شر همیشه دستمایه داستان و روایت‌های داستانی بوده است. این‌که قهرمانی خلق شود که مقابل قهرمان، اهریمن‌هایی ظاهر شوند، و در نهایت داستان این‌که آیا قهرمان برنده است یا اهریمن نیز جای برررسی دارد.

داستان ۲۰۱۲ و کتاب ایلای هر دو به پایان دنیا به وسیله تشعشعات خورشیدی اشاره دارد. در ۲۰۱۲ نابودی دنیا را شاهدیم و آخرین تمدنی که از میان می‌رود چین است. در کتاب ایلای، حیات و آدمیان نابود شده است و اندک انسانی زنده است که با کمبود آب و غذا روبه‌رو هستند. تنها تمدن از میان نرفته، امریکاست. جایی که ایلای، کتاب مقدس خود را به آنجا باز می‌گرداند. در بابل پس از میلاد، به همین امریکا، به عنوان محل ظهور منجی، اشاره می‌شود. منجی که دختری است از قزاقستان، به امریکا انتقال داده می‌شود. در فیلم، روسیه و قزاقستان، محل‌هایی که دختر در آن نگهداری می‌شده، به‌گونه‌ای نمایش داده می‌شود که گویا جنگی آنجا به اتمام رسیده. شهر قحطی‌زده را نظامیان محاصره کرده‌اند و آثار مدنیت از بین رفته است.

در پایان دو فیلم، کتاب ایلای و بابل پس از میلاد، شخصیت اصلی داستان که نقش منجی و پیامبر را بر عهده داشته است می‌میرد و رسالت او را شخصیت دوم داستان برعهده می‌گیرد. پس از مرگ ایلای، دختری به نام سلورا با همان شمایل ظاهری ایلای، به سمت خانه خود باز می‌گردد. در بابل پس از میلاد، پس از مرگ آرورا که منجی نجات بشریت از شر بوده است، تروپ عهده دار نگهداری دو فرزند آرورا می‌شود.

مکان‌های تصویر شده در فیلم‌های آخرالزمانی و معانی نهفته در آنها: آن‌چه به عنوان تحلیل نشانه‌شناختی می‌توان در این فیلم‌ها درباره محل روی دادن حوادث و در نهایت سر منشا خیر و پایان یافتن داستان بیان داشت، تقابل دوتایی شرق و غرب در داستان‌های بالا است. در این مکان‌ها و نشانه‌های تصویری قابل بررسی و تأمل است. در جدول شماره ۴، مکان‌های فیلم‌ها و تقابل‌های معنایی نهفته، آمده است.

جدول شماره ۴: تقابل‌های معنایی مکان‌های فیلم‌های آخرالزمانی

فیلم/ مکان‌ها	شرق	غرب	تقابل معنایی
کتاب ایلای	لا مکان: بیابان، جنگلی با درختان لخت، ریختن دوده‌هایی از آسمان، جاده‌هایی که در آن اثری از گیاه‌های سبز نیست و چوب خشکه‌هایی دیده می‌شود، خانه‌های چوبی ویران، وجود چاه آب و نه شیر آب، ذرات غبار معلق و صدای باد	نیویورک: برج‌های بزرگ، بندر، تمدن، تجهیزات مدرن نظامی، صنعت چاپ	بی‌حاصلی، رخوت، مرگ، نبود مدنیت، قدیمی، جنب و جوش و زندگی، مدنیت، مدرن
۲۰۱۲	کوهستان برفگیر، فلات تبت، معبد مایا بر فراز قله کوه، لباس‌های روستایی، زندگی به همراه دام (مرغ و خروس) چین: کارگران در حال کار، کوهستان هند: باران شدید و جاده‌ای که آب گرفته است، لباس‌های چرکین مردمان هند، وسیله‌های نقلیه خراب و اسقاطی	امریکا: برج‌های بلند، تبلیغات رنگارنگ شهری، تمدن، زندگی روزمره جاری، خانه‌های آباد، سوپرمارکت‌های بزرگ، کاخ ریاست جمهوری	سختی، زندگی بدوی، دینداری، آسایش، مدرنیت،
بابل پس از میلاد	روسیه: شهری جنگ‌زده، قحطی زده، خانه‌های ویران، نبود آب و بهداشت، تردد تانک‌ها در شهرها و عبور از خرابه‌ها، قزاقستان: معبدی در کنار دریاچه، جاده‌ای کوهستانی، فلاتی برفگیر بدون آثار حیات	امریکا: برج‌ها و آسمانخراش‌ها، تجهیزات امنیتی و آسایش خانه‌ها، ماشین‌های مدرن، خانه‌ای با تجهیزات کامل (مبله، حمام، دیوارهای تاشو، صفحه نمایش بزرگ تلویزیون)	بدویت، بدبختی، مدنیت، آسایش، مدرن

در میان تقابل‌های معانی دوتایی که می‌توان بین «شرق» و «غرب» توصیف شده در سه داستان فیلم مشترک یافت: جانشینی معانی همچون فقر، بدویت، بدبختی، مرگ، رخوت، قدیمی با مفهوم شرق و جانشینی معانی همچون مدرنیت، آسایش، مدنیت، زندگی و جنب و جوش با مفهوم غرب.

در این داستان‌ها، مقصد نهایی، غرب است و خروج از شرق به سمت غرب به عنوان ماوای اصلی و مدینهٔ فاضله بیان شده است. البته اگر فیلم ۲۰۱۲ را استثنا بدانیم که وجهه‌های

مدنیت امریکا نیز همچون دیگر نقاط جهان نابود می‌شود و جهان به یکسان از میان می‌رود، اما باز پروژهٔ نجات دنیا در دستان رییس جمهور امریکاست.

منجی و ویژگی‌های آن

آن‌چه که از آخرالزمان در این فیلم‌ها تصویر شده، پایان حیات انسان در زمین است که در بابل پس از میلاد شاهد آن هستیم. منجی برای هدیه آوردن خوبی و خیر به جهان پر از خشونت و شر آمده است.

در ۲۰۱۲، منجی کسی است که حیات بشریت را نجات می‌دهد. در بابل پس از میلاد، منجی پیامبر صلح و خیر به دنیای خشونت‌بار امروزی است، و در کتاب ایلای، منجی پیام الهی را به انسان‌هایی که پس از حادثه بزرگ مدنیت و خدا را فراموش کرده‌اند، می‌آورد.

در این سه فیلم سه نوع منجی قابل تمیز است:

۱) ناجی حیات بشر؛

۲) ناجی انسان از دست شر؛

۳) ناجی به عنوان حلقه اتصال میان بشر و خدا.

هر سه ناجی در این فیلم‌ها امریکایی هستند. یکی از ناجیان زنی است که نیروهای ادراکی و احساسی فرای انسانی دارد. در داستان مشخص می‌شود که توسط یک هوش مصنوعی خلق شده است و در واقع این منجی دست‌ساز بشر بوده است و فرزندان این زن، ناجیان مردم زمین می‌شوند. در فیلم کتاب ایلای، ناجی سیاه‌پوست است و اعتراف می‌کند که به او الهام شده است که کتاب را بیابد و از آن محافظت کند و به غرب برساند. ویژگی‌های خارق‌العاده‌ای از این فرد در فیلم دیده نمی‌شود تا او را نیروی فوق‌العاده یا فوق بشری بدانیم. او تنها در شمشیر زنی بی‌رقیب است. در ۲۰۱۲ نیز یک فرد عادی، در واقع شهروند معمولی امریکایی است که با از خود گذشتگی مشکل یکی از درهای کشتی را حل می‌کند و بازماندگان انسانی را از مرگ حتمی نجات می‌دهد و قدرت ویژه‌ای ندارد.

همچنین این ناجیان در دو فیلم می‌میرند. پس قدرت ماورایی و مافوق انسانی در مرگ و زندگی خود ندارند. به گونه‌ای که محافظان و همراه اصلی در این داستان‌ها، جانشین این منجیان می‌شوند. بدون آن‌که ایشان نیز شرایط و ویژگی‌هایی دارا باشند.

در واقع آن‌چه که می‌توان با توجه به منجی تصویر شده در این سه فیلم هالیوودی بیان کرد این است که منجی، «این زمینی» است و موجودی ماورایی به شمار نمی‌رود، البته می‌تواند حس‌های ماورایی داشته باشد. این بشر است که به نجات بشر می‌پردازد نه آن‌که

خداوند یا نیروهای ماورایی بشر را یاری کنند. منجی از آنجا که فرستادهٔ ماورایی نیست، پس نیازمند آن است که از او حفاظت شود؛ چون یک انسان شکننده و ضربه‌پذیر است. در فیلم‌های آخرالزمانی تقابل دوتایی میان خیر و شر وجود دارد که در کل می‌توانیم منجی را نماد خیر در مقابل نیروهای اهریمنی که می‌تواند شامل بلایای طبیعی و یا انسان‌هایی که مانع رسیدن منجی شوند، بیان داشت. در فیلم بابل پس از میلاد، با تقابل دو نشانه تصویری ببرهای در قفس و غریدن آنها، و پناه گرفتن شخصیت اصلی (آرورا) در کلبه‌ای در کنار یک آهو، می‌توان آرورا را نماد صلح دانست و در این استعاره تصویری، آرورا مانند یک آهو نشان داده شده‌است که شکننده و بی‌دفاع است. در صورتی که دنیای بیرون، همچون ببرهای درنده، خشونت‌طلب و درنده هستند. در فیلم کتاب ایلای، منجی هم دارای تمدن شرقی و هم تمدن غربی است. وی در ابتدای فیلم با ظاهری امریکایی، که آیپد گوش می‌دهد، عینک آفتابی به چشم دارد با چفیه‌ای بر گردن، نشان داده می‌شود. چفیه پوششی شرقی و عربی است. همچنین در پایان هنگام جان سپردن، دشداشه سفید عربی بر تن دارد. وجه غالب داستان، ویژگی‌های گانگستری یک فرد امریکایی است، که همچون کابوهای قرن هجدهم امریکا، قدرت جنگ و دفاع دارد. او انگلیسی سخن می‌گوید و به موسیقی علاقه دارد. در جدول شماره ۵ ویژگی‌های تصویر شده منجی در فیلم‌های بررسی شده، آمده است.

امریکایی بودن منجی، ظواهر پوششی معمولی و نه ویژه، در سه فیلم مشترک است. منجی در این فیلم‌ها ویژگی‌های رفتاری چون نوع‌دوستی، احترام به دیگران، طرفدار صلح و محبت دارد. دارای ویژگی‌های ممتازی نیست. بررسی یاری‌رسانان که در فیلم جانشین منجی می‌شوند نیز جای بررسی دارد. در فیلم بابل پس از میلاد، در ابتدا سیاره زمین نشان داده می‌شود و پس از عبور از فضا به خیابان‌ها و برج‌ها رسیده و به چشم چپ تروپ ختم می‌شود. گویی چشمان تروپ، به کره زمین تشبیه شده است. معانی ضمنی که می‌توان در این استعاره یافت چشم جهان‌بین، آگاهی، دانایی و قدرت تروپ است که در نمای ابتدایی فیلم به مخاطب تزریق می‌شود. همچنین بر بدن تروپ خالکوبی پرهای عقاب و دایره‌ای که دو مثلث در آن قرار گرفته است دارد. که معانی ضمنی آن می‌تواند قدرت، ناظر، تیزبالی، چابکی باشد و دایره به همراه دو مثلث به نمادهای فراماسونری شبیه است. همچون چشم چپ، که چشم جهان‌بین فراماسونری است. در جدول شماره ۶، ویژگی‌های یاری‌رسانان آمده است.

جدول شماره ۵: ویژگی‌های ظاهری و شخصیتی منجی
در فیلم‌های بابل پس از میلاد، ۲۰۱۲ و کتاب ایلای

ویژگی‌های منجی / شخصیت‌های اصلی در فیلم‌ها	جنسیت	ظاهر بدنی	ظاهر پوشش	متعلقات همراه	سن	شخصیت
بابل پس از میلاد/آرورا	زن	ظریف، یک نوجوان معتدل امریکایی، زیبا و جذاب، دارای موهای بور و چشمان روشن	لباس معمولی یک نوجوان امریکایی	کوله	۱۶ـ ۱۷ ساله	از خشونت بیزار است، حس‌های ماورایی دارد، درک مرگ دیگران، نوع‌دوستی و کمک به دیگران
کتاب ایلای/ ایلای	مرد سیاه‌پوست	چهارشانه، قوی، رزمی‌کار		کوله، تفنگ، خنجری تیز، قمقمه آب، آیپد، چفیه، دستکش، کاپشن	۵۰ ساله	ساکت، شکرگزار، به او الهام می‌شود، بخشنده، معتقد، از جان گذشته، شجاع
۲۰۱۲/ نویسنده امریکایی	مرد	یک مرد معتدل امریکایی، شناگر،		لپ‌تاپ، نقشه، ماشین	۳۵ ساله	خانواده دوست، نویسنده، آشنا به تکنولوژی، شجاع

جدول شماره ۶: ویژگی‌های یاری‌رسانان به منجی
در فیلم بابل پس از میلاد، ۲۰۱۲ و کتاب ایلای

ویژگی‌ها یاری‌رسانان		جنسیت	ظاهر بدنی	ظاهر پوشش	متعلقات همراه	سن	شخصیت
بابل پس از میلاد	تروپ	مرد	چهارشانه، قوی هیکل، پرزور، رزمی‌کار	پوشش معمولی/ پوشش یک عضو مافیایی و مسلح	انواع اسلحه‌های جنگی	۳۵	خلافکار خشونت‌طلب
	خواهر ربکا	زن رنگین پوست	رزمی‌کار، اندامی ظریف	راهبی با لباس افراد معمولی	کوله	۳۵	خواهر روحانی جان‌باخته
کتاب ایلای	سلورا	زن	اندامی ظریف، زیبا، موهای بلند مشکی، چشمان درشت	متغیر/ لباس یک نوجوان امریکایی / لباس اغواکننده	کوله	۱۷	بی‌سواد، کنجکاو جستجوگر
	پیرمرد دانشمند	مرد				۶۰- ۷۰	
۲۰۱۲	دانشمند	مرد سیاه پوست	متوسط	کت و شلوار، تیپ رسمی		۳۵	
	پسربچه (نوح)	مرد (کودک)	بلوند، امریکایی	لباس معمولی کودکان، تی‌شرت و شلوار		۱۰	

عصر نهایی

به جز فیلم کتاب ایلای که پس از حادثه بزرگ، تمدن امریکا و غرب سالم باقی مانده‌اند، هیچ کدام به تصویر دنیای پس ازحادثه نمی‌پردازند. از این‌که پس از پایان دنیا چه اتفاقی برای سکنه می‌افتد و دنیای بعدی را چه کسی رهبری می‌کند، سخنی به میان نمی‌آید. در پایان ۲۰۱۲ دریایی آرام و آفتابی درخشنده و خشکی‌هایی که سر از آب برآورده‌اند، که بیانگر، آرامش و زندگی مجدد است نمایان می‌شود و داستان تمام می‌شود. در بابل پس از میلاد نیز، با به دنیا آمدن فرزندان منجی که قرار است دنیا را به صلح هدایت کنند، داستان پایان می‌پذیرد

و مخاطب نمی‌داند دنیا با این منجیان چگونه است. آیا دنیای پر از صلح شکل می‌گیرد؟ این فیلم‌های هالیوودی آن‌چه را که مدینه فاضله در دوران حکومت منجی است، به نمایش نمی‌گذارند. در فیلم کتاب ایلای و ۲۰۱۲، فعالیت‌های خورشیدی، دلیل پایان جهان و حیات است. در کتاب ایلای، نزدیک شدن خورشید به زمین و از میان رفتن حیات مانند یک جنگ هسته‌ای نمایش داده می‌شود. در فیلم ۲۰۱۲، تشعشعات خورشیدی، فعال شدن هسته زمین و درنتیجه زلزله و سونامی که زمین را در خود فرو می‌برد، عامل پایان حیات در زمین است. در فیلم بابل پس از میلاد، پایانی از جهان نشان داده نمی‌شود. تنها بیان این است که منجی پیامبر صلح به بشریت خشن است. در فیلم کتاب ایلای، جهان پس از پایان دنیا، امریکاست که باقی مانده است. در فیلم ۲۰۱۲، جهان نوین با ترسیم آرامش دریا و ابرهای آرام و ظاهر شدن خشکی که شبیه قاره افریقاست، نشان داده می‌شود. در این فیلم مخاطب در نمی‌یابد که جهان نوین کجا و به رهبری چه کسی شکل می‌گیرد. در کتاب ایلای، آشکارا امریکا حیات پس از پایان دنیاست.

نتیجه‌گیری

آخرالزمان، در فیلم‌های بررسی شده، زمانی است که زمین تغییر یافته و حیات بر زمین پایان پذیرفته است و دنیا از شر و بدی و خشونت لبریز است. منجی در این سه فیلم در نقش ناجی بشر از مرگ و یا پیامبر صلح به جهانیان هستند. منجی انحصاراً امریکایی است و شرق و غرب در تقابل معنایی در این فیلم‌ها بیان شده‌اند. شرق نماد فقر، بدبختی، رخوت و مرگ است و غرب نماد زندگی و پیشرفت است. غرب تصویر شده امریکاست و نه کشورهای اروپایی و کانادا. منجی به خودی خود نمی‌تواند موفق باشد، مگر آن‌که یاری‌رسان (انی) داشته باشد. در نهایت، یاری‌رسانان رسالت منجی را عهده‌دار می‌شوند و ادامه‌دهنده راه او می‌شوند. نکته جالب این‌که در یکی از فیلم‌ها، یک سیاه‌پوست منجی است و در فیلمی دیگر، رییس جمهور امریکا نیز سیاه‌پوست است که می‌تواند تاثیرپذیرفته از شرایط سیاسی فعلی ریاست جمهوری امریکا باشد و فیلم بازتابی از شرایط فعلی جامعه امریکایی است و نه لزوماً آموزه‌های دینی درباره آخرالزمان. نظام ارزش‌مدارانه داستان‌های روایت شده، بازنمود قدرت امریکاست که منجی را متعلق و با هویت امریکایی خلق و روایت می‌کند. آن‌چه که در این فیلم‌ها از منجی کلیشه زده می‌شود، چیزی جز قدرت غربی در نمایش ویژگی‌های امریکایی نیست. پس با این حال، هنگامی آخرالزمان در این روایت‌های داستانی رخ داده، که رییس جمهور وقت امریکا سیاهپوست است و در با تطبیق با شرایط مجود دنیای سیاست امریکا، پیوند معنایی

آخرالزمان و زمان فعلی در بیننده نقش می‌بندد. پس آخرالزمان چیزی فراتر از زمان حال نیست، و هر آن مخاطب می‌تواند منتظر پایانی بر حیا، و یا پایانی بر ظلم و خشونت باشد.

آخرالزمان تصویر شده، با هیچ یک از آموزه‌های ادیان هماهنگی و مطابقت ندارد، به جز در نشانه‌های فیزیکی، اما در مورد تغییرات زمین. منجی و ویژگی‌های آن و نحوه رفتار وی، با آموزه‌های دینی مطابق نیست. برای باور پذیرتر شدن آخرالزمان‌ها، برخی از اعداد مذهبی و معنادار بیان شده‌اند. مکان ظهور و بروز آخرالزمان، امریکاست با آن‌که در ادیان، اورشلیم، مکه و به‌طور کلی شرق بیان شده است. چرخش معناداری از ظهور منجی از شرق به غرب، با معانی قدرت، تکنولوژی، در پیوند هستند.

غرب‌گرایی و پیوند معنایی غرب به ویژه امریکا، در مرکز قرار دادن حوادث آخرالزمان و محل ظهور منجی، همان ایدئولوژی پسا معنایی این فیلم‌ها است. گویی سینمای هالیوود با تسخیر تصویر و روایت داستانی، می‌کوشد منجی و آخرالزمان را منحصر به امریکا معرفی کند.

نکته مشترک در فیلم‌ها، تکنولوژی در آخرالزمان است که در قالب سلاح‌های پیشرفته کشتار، کشتی نجات‌دهندهٔ بشر و وسایل استحفاظی مدرن تصویر شده است. گویا آن‌چه در آخرالزمان غلبه دارد، تکنولوژی و علم و دست‌ساخته‌های بشر است که هم به کمک و محافظت از وی می‌پردازد و هم موجب نابودی او می‌شود.

تقابل خیر و شر، از مفهوم‌های محوری این سه روایت از آخرالزمان است، تقابلی دوگانه که مفهوم این یا آن و نه به مفهوم هم این و هم آن است. در پایان، این منجی است که به پیروزی می‌رسد.

آن‌چه که در روابط قدرت می‌توان در این فیلم‌ها بازگشود، توجه به رنگین‌پوستان است. یک امریکایی سیاه‌پوست می‌تواند در نقش منجی ظاهر شود، اما سایر نژادها نمی‌توانند. سایر رنگین‌پوستان تنها به عنوان یاری‌رسان می‌توانند در این گفتمان حضور داشته باشند. گفتمان آخرالزمانی، یک گفتمان سفیدپوست سیاه‌پوست امریکایی است. و جایی برای رنگین‌پوستان به عنوان رهبر و منجی نهایی باقی نمی‌گذارد. این نیز بازتابی از ریاست جمهوری در امریکاست که در این مناسبات قدرت، تنها سفیدپوستان و سیاه‌پوستان توانسته‌اند متصدی قدرت باشند.

آخرالزمان به تصویر کشیده شده، بازتولید همان نگاره‌ها و روابط قدرت جامعه فعلی امریکایی است و لزوماً مطابق با نظرات ادیان مختلف نیست. منجی یک موجود الهی و مافوق بشری نیست، بلکه یک شهروند ساده امریکایی، یک نوجوان امریکایی و یک سیاه‌پوست امریکایی است. پس منجی شخصیت و ویژگی‌های کاریزمایی ندارد.

فهرست منابع

۱. تولان،مایکل جی، ***درآمدی نقادانه زبان شناختی بر روایت***، مترجم ابوالفضل حری، انتشارات بنیاد سینمایی فارابی، تهران، ۱۳۸۳

۲. چندلر، دانیل، ***مبانی نشانه‌شناسی***. مترجم مهدی پارسا،. تهران: انتشارات سوره مهر، ۱۳۸۶ (تاریخ نشر اثر اصلی ۲۰۰۴)

۳. کوثری، مسعود، ***نشانه‌شناسی رسانه‌های جمعی***. فصلنامه علمی ترویجی وسایل ارتباط جمعی. سال نوزدهم. شماره ۱، شماره پیاپی ۷۳، بهار ۱۳۸۷

۴. فرکلاف،نورمن، ***تحلیل انتقادی گفتمان***، مترجمان فاطمه شایسته پیران و شعبان‌علی بهرام پور (گروه مترجمان)، مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه،چاپ اول، تهران، ۱۳۷۹

۵. لوتمن، یوری، ***نشانه‌شناسی و زیباشناسی سینما***، مترجم مسعود اوحدی، سروش، تهران، ۱۳۷۰

۶. نیکولز، بیل، ***ساخت‌گرایی نشانه شناسی سینما***،مترجم علاءالدین طباطبایی، انتشارات هرمس،چاپ دوم، تهران، ۱۳۸۵

۷. مهدی‌زاده، سیدمحمد، ***نظریه‌های رسانه، اندیشه‌های رایج و دیدگاه‌های انتقادی***،انتشارات همشهری، چاپ اول، تهران، ۱۳۸۹