بازنمایی گفتمان‌های «تجربه دینی» در سینمای ایران بعد از انقلاب اسلامی[1]

اعظم راودراد[2]

مجید سلیمانی[3]

تاریخ دریافت : ۸۹/۱۲/۱۴ تاریخ تایید:۹۰/۳/۲۲

چکیده:

در این مقاله سعی شده است که با شناخت گفتمان‌های موجود در باب تجربه دینی، چگونگی بازنمایی آن‌ها در فیلم‌های سینمایی ایران، بعد از انقلاب اسلامی تشریح شود. برای این کار با استفاده از مطالعه اسنادی، هم مفهوم «تجربه دینی» از دیدگاه گفتمان‌ها شناسایی شده است و هم با استفاده از «نظریه بازنمایی» و «روش تحلیل گفتمان»، چگونگی بازنمایی گفتمان‌های شکل گرفته حول این مفهوم در فیلم‌های سینمایی ایران نشان داده شده است.

سه گفتمان عمده «روشنفکری»، «روشنفکری دینی» و «سنت اسلامی» در رابطه با تجربهٔ دینی شناسایی شده است و برای ملموس کردن بیشتر مباحث نظری، یک فیلم سینمایی که بازنمایی نسبتاً کاملی از تجربه دینی در هر یک از گفتمان های فوق باشد انتخاب شده است. بدین ترتیب فیلم‌های «بوی کافور، عطریاس»، در گفتمان روشنفکری، «مارمولک» در گفتمان روشنفکری دینی و «تولد یک پروانه» در گفتمان سنت اسلامی، با توجه به مؤلفه‌های گفتمانی و حوزه‌های گفتمانگونگی، تحلیل شده‌اند.

واژگان کلیدی:

نظریه بازنمایی، تحلیل‌گفتمان، تجربه‌دینی، سینما، روشنفکری، روشنفکری دینی، سنت اسلامی

۱- این مقاله مستخرج از پایان نامه کارشناسی ارشد رشته مطالعات فرهنگی و رسانه با عنوان «بازنمایی گفتمان‌های تجربه دینی در سینمای ایران پس از انقلاب اسلامی» است.

۲- دانشیار گروه ارتباطات اجتماعی دانشگاه تهران، ravadrad@ut.ac.ir

۳- کارشناس ارشد مطالعات فرهنگی و رسانه دانشگاه تهران، majsoleimani@yahoo.com

مقدمه

قصد ما در این مقاله مطالعهٔ چگونگی بازنمایی «تجربه دینی» در رسانه سینما، از جانب گفتمان هایی است که حول این مفهوم شکل گرفته اند. مفهوم تجربه دینی در هر گفتمانی - با توجه به «اصول موضوعه» و «نظام فکری» هر گفتمان – از چارچوب متفاوتی برخوردار است. سوال اصلی این مقاله این است که گفتمان های فکری موجود در جامعه ایران – که هر یک از نوعی نظام اندیشه دینی تاثیر پذیرفته اند – چه نگاه و تعریفی از «تجربه دینی» دارند و این نگاه، چه اثراتی بر «بیان تجربه دینی در سینما» داشته است. در واقع «بازنمایی» این گفتمان ها از تجربه دینی در فیلم ها چگونه بوده است. از این رو، هم باید گفتمان‌های فکری بازشناسی گردد و هم بر اساس تعاریف و چارچوب آنها از تجربه دینی، به بازنمایی گفتمانی فیلم‌ها پرداخت.

تجربهٔ دینی مفهومی است که اگر چه به لحاظ منطقی قابل تعریف است، اما با ابزار تجربی، غیر قابل مشاهده است. این مفهوم از یک امر درونی حکایت دارد که می‌تواند برای هر فردی متفاوت باشد. بیان تجربیات دینی معمولا در نزد افراد دیگر، به تناسب باورهای هر فرد، طیفی از احساسات ناشی از تردید و بی‌اعتمادی تا انگیزش و شوق ایجاد می‌کند.

مفهوم تجربهٔ دینی از اصطلاحات الهیات مسیحی است که به «اتصال آدمی با امر قدسی» اشاره دارد. اما در الهیات اسلامی اصطلاح «تجربهٔ عرفانی» مطرح شده است. از آنجا که هر دو اصطلاح به رابطهٔ انسان با خدا مربوط است، در این مقاله با مسامحه، عبارت تجربهٔ دینی را برای اطلاق به هر دو اندیشهٔ مسیحی و اسلامی به کار می بریم.

آنچه که در تعاریف متعدد «تجربه دینی» مشترک است، تاکید بر «نامتعارف بودن» آن است. به طوری که «این تجربه، متعلق به موجود یا حضوری مافوق طبیعی، یا مرتبط با ماورای طبیعت یا حقیقت غایی» شمرده می‌شود (پترسون، ۱۳۷۹: ۳۷). همچنین، از آنجا که حصول این تجربه، با امور فراطبیعی همراه است، بنابراین منحصراً می‌توان آن را در حوزه و محدودهٔ دین تعریف کرد و آن را «شناختی حضوری و شهودی» دانست (ملکیان، ۱۳۷۹: ۵) و در توصیف حالات «فاعل تجربه»، از مفاهیم دینی بهره برد (صادقی، ۱۳۸۲).

همچون هر مفهوم دیگری، تجربهٔ دینی در گفتمان‌های برآمده از گروه‌های مختلف اجتماعی، خصوصیات و ویژگی‌های متفاوتی می‌یابد. از آنجا که قابلیت مشاهدهٔ مستقیم این ویژگی‌ها وجود ندارد، اصحاب هر گفتمان در متون متعلق به خود آن را به شیوه‌های

متفاوتی بازنمایی می‌کنند. هدف اصلی بازنمایی ایجاد مرزبندی میان عقاید و باورهاست. بازنمایی تجربهٔ دینی در هر یک از گفتمان‌های موجود می‌تواند نشان دهندهٔ تلاش هر گفتمان برای تثبیت نوع نگاه خود نسبت به موضوع در مقایسه با سایر گفتمان‌ها باشد.

بنابراین اگرچه در زندگی واقعی نمی‌توان تجربهٔ دینی سایر افراد را مشاهده نمود، اما در قالب دنیای ساختگی فیلم و سینما که در مقایسه با هنرهای دیگر بیشترین میزان شباهت را با زندگی واقعی دارد، می‌توان آن را به نمایش گذاشت. حتی به دلیل رموز و فنون تکنیکی و فنی سینما که امکان هم ذات‌پنداری و ایجاد احساس مشترک میان مخاطب و نقش را فراهم می‌کند، می‌توان از نمایش تجربه فراتر رفت و آن را در مخاطب فیلم برانگیخت. امری که موجب تاثیرگذاری بیشتر سینما در این حوزه شده و اهمیت مطالعهٔ آن را گوشزد می‌کند.

با این توضیحات در رابطه با مفهوم تجربهٔ دینی سه گفتمان فکری غالب را می‌توان در جامعهٔ ایران شناسایی کرد، گفتمان‌هایی که با بازنمایی تجربهٔ دینی در قالب فیلم‌های سینمایی سعی در متمایز ساختن خود از سایر گفتمان‌ها و غلبه بر آن‌ها را داشته‌اند. اگر چه دیدگاه‌های موجود در زیرمجموعهٔ هر گفتمان طیف وسیعی را در بر می‌گیرد، و باعث می‌شود در عمل نتوان مرز قاطعی میان گفتمان‌ها ترسیم کرد، اما با توجه به حداکثر تمایزات موجود می‌توان، با استفاده از مفهوم تیپ ایده‌آل وبر، سه گفتمان عمده را در رابطه با مفهوم تجربهٔ دینی تشخیص داد که عبارتند از: گفتمان روشنفکری، گفتمان روشنفکری دینی و گفتمان سنت اسلامی. تمایزات این گفتمان‌ها بر اساس اصول موضوعه و منظومه فکری این گفتمان‌ها و هم نگاه این گفتمان‌ها به عناصر و مفاهیم مشترک موجود، قابل بازشناسی است.

البته باید افزود که تحقیقات متعددی در زمینه بازنمایی رسانه‌ای در سینما در داخل و خارج از کشور صورت گرفته است. در این تحقیقات، از روش‌های مختلفی همچون تحلیل محتوا تا تحلیل نشانه‌شناختی مورد استفاده قرار گرفته، اما در تحقیقات بسیار کمی به تحلیل گفتمانی آثار سینمایی پرداخته شده است. ضمن اینکه بیشتر این پژوهش‌ها، به تحلیل بازنمایی طبقات و گروه‌هایاجتماعی مانند زنان، خانواده و روشنفکران پرداخته‌اند و بررسی بازنمایی گفتمان‌های شکل گرفته حول یک مفهوم دینی، مانند تجربه دینی مورد توجه نبوده است. از آن جمله می‌توان به پژوهش‌هایی همچون؛ «بازنمایی زن در آثار

سینمایی رخشان بنی اعتماد: نقد فمنیستی رسانه‌ای آثار» با روش نشانه‌شناختی (صدیقی خویدکی،۱۳۸۴)، «بازنمایی هویت اجتماعی روشنفکر در سینما» با روش «تحلیل گفتمان انتقادی»(بازیار،۱۳۸۵)، «تحلیل انتقادی گفتمان پنج فیلم پرفروش سینمای ایران در سال ۱۳۸۰» (رشنو،۱۳۸۲)، «دیدگاه یزدان‌شناختی در فیلم» با رویکرد ابتکاری یزدان‌شناختی (جانستن،۱۳۸۳)، «کاربردهای سینما در الهیات» با رویکرد کلامی (گراهام،۱۳۸۴) و «ارتباط متون مقدس با فیلم» با رویکردی تفسیری (جوئت،۱۳۸۴) اشاره کرد.

اهمیت مقالهٔ حاضر در نشان دادن رابطه میان رویکردهای فکری و گفتمانی در حوزه تجربه دینی و بازنمایی آن‌ها در سینماست. اثبات وجود این رابطه می‌تواند اهمیت سینما را به عنوان یکی از محمل‌های قابل اعتماد مطالعه جامعه و شناسایی گروه‌های فکری و اجتماعی آن بیش از گذشته نشان دهد و جایگاه آن را در مطالعات فرهنگی ارتقاء بخشد.

چارچوب نظری

مفهوم «بازنمایی» در رسانه‌ها ناظر بر عملکرد رسانه ها و فرستندگان پیام در نمایش موضوع مورد نظر به شیوه ای گزینشی است. رسانه ها به واسطه این فرآیند تفسیری از واقعیت و نه خود واقعیت را به مخاطب عرضه می نمایند. آنچه معیارهای اصلی گزینش و تفسیر را برای این بازنمایی تعیین می کند، همانا گفتمانی است که بر متن رسانه ای تولید شده حاکم است. همان طور که دالگرن (۱۳۸۰) نیز اشاره می- کند، بعد بازنمایی موضوعات متنوعی را در بر می گیرد. این موضوعات عبارتند از: «مطالبی که رسانه ها عرضه می‌کنند، نحوه انعکاس موضوعات، انواع گفتمان‌های مطرح و ماهیت مباحث و مناظرات ارائه شده» (دالگرن،۱۳۸۰ :۳۰). چگونگی بازنمایی مبتنی بر پرسش‌هایی اساسی نظیر این است که «چه مطالبی» باید برای انعکاس انتخاب شوند و «چگونه» به بینندگان عرضه گردد. دالگرن تاکید می کند که «انواع بازنمایی‌های رسانه‌ای از هر دیدگاهی قابل تحلیل انتقادی هستند. زیرا رسانه ها خود در معرض اعمال نفوذ منابع قدرتمند و سازمان یافته‌ای قرار دارند. از این رو از دیدگاه نقد ایدئولوژیک می‌توان درباره بازنمایی رسانه‌ای فراوان سخن گفت» (همان:۳۱).

استوارت هال، سه رهیافت عمده را برای نحوه بازنمایی از طریق زبان تشخیص می دهد: «رهیافت بازتابی»، «رهیافت تعمدی» و «رهیافت برساخت‌گرا». در رهیافت بازتابی اینگونه تصور می‌شود که معنا در جهان وجود دارد و زبان همانند آیینه‌ای آن را بازتاب می‌دهد

(وب[1]،۲۰۰۹). رهیافت تعمدی معتقد است که مؤلف معنای منحصر به فرد خود را از طریق زبان تحمیل می‌کند. دیدگاه برساخت‌گرا نیز به ماهیت عمومی و اجتماعی زبان تأکید می‌کند. براساس دیدگاه برساخت گرا این جهان مادی نیست که حاوی و ناقل معنا است، بلکه سیستم زبان است که ما برای ارائه مفاهیم خود از آن استفاده می‌کنیم (مهدی‌زاده، ۱۳۸۷: ۲۵).

رهیافت برساخت گرا، شامل دو رویکرد «نشانه شناختی» و «گفتمانی» است. رویکرد نشانه‌شناختی به این توجه می‌کند که بازنمایی و زبان چگونه معنا تولید می‌کنند و رویکرد گفتمانی به تأثیرات و پیامدهای بازنمایی و سیاست های آن توجه دارد و بر خاص بودن تاریخی یک شکل یا رژیم خاص بازنمایی تأکید می‌کند. تأکید بر زبان به عنوان یک مساله عام وجود ندارد، بلکه بر زبان‌های خاص یا معانی و نحوه به کارگیری آنها در زمان‌ها و مکان‌های خاص تأکید می‌شود (هال،۱۹۹۷و ۲).

بنابراین، تحلیل بازنمایی در متون رسانه ای با روش‌های مختلف، قصد شناسایی و رمزگشایی از پیام های ارتباطی و نسبت آنها با «منابع قدرت» و «ایدئولوژی»ها را دارد. در این پژوهش قصد بر این است که با استفاده از روش تحلیل گفتمان، شیوه های متفاوت بازنمایی تجربه دینی در سینما مورد مطالعه قرار گیرد. هر گفتمان به واسطه شیوه نمایش تجربه دینی مورد نظر خود در سینما، خود را آشکار می سازد. تشخیص گفتمان های مختلف بازنمایی شده در فیلم های مختلف نیز می تواند پیوند میان واقعیت و سینما را نشان دهد. پیوندی که یک بار دیگر بر اهمیت مطالعه سینما برای شناخت جامعه و فرهنگ صحه می گذارد.

روش تحلیل

«متن سینما» یک عرصه روش‌شناختی محسوب می شود. بنابراین شناخت گفتمانی که متن در آن تولید شده است، اهمیت زیادی دارد. این بدین معناست که گفتمان، پدیده، مقوله یا جریانی اجتماعی است. به تعبیر بهتر، گفتمان جریان و بستری است که دارای زمینه‌ای اجتماعی است و بستر زمانی، مکانی، موارد استفاده و سوژه های استفاده کننده هر مطلب، گزاره و قضیه، تعیین کننده شکل، نوع و محتوای هر گفتمان به شمار می روند

1-Web
2-Hall

(انسون۱ ،۲۰۰۳). در نتیجه می توان گفت که «بررسی نظام های اندیشه» در روش تحلیل گفتمان از اهمیت زیادی برخوردار است. در واقع تحلیل گفتمان، روشی است که معنا را در سطح ظاهری رها نمی سازد و در جستجوی معانی مختلف و پنهان متن است (بهرامپور،۱۳۷۹ و سلطانی،۱۳۸۴).

با مرور آرای صاحب نظران در عرصه تحلیل گفتمان، می‌توان گفت که نقاط اشتراک فراوانی از جمله تاکید بر مفاهیمی همچون؛ قدرت، ایدئولوژی، جریانات اجتماعی و ... وجود دارند و تفاوت رویکردها را می‌توان درگستردگی نگاه و توجه به عوامل جزئی و یا روندهای کلی دانست (میلز،۱۳۸۲). به طوری که رویکرد فرکلاف (۱۳۷۹) و ون‌دایک (۱۳۸۲)، رویکردهایی هستند که بر شناسایی گفتمان‌ها از طریق زبان‌شناسی انتقادی تاکید فراوانی دارند و به تحلیل زبانی متون از دیدگاه قواعد و دستورات زبانی توجه نشان می‌دهند(استوبس،۱۹۸۳)2. در حالی که رویکرد لاکلاو و موفه معتقد است که آنچه در یک زبان وجود دارد، اعم از کلمات تا تصاویر و ایماژهای معنایی و نوشتاری، زمانی معنی‌دار می‌شوند که در یک «نظام روابط» تعریف گردند (مک دانل،۱۳۸۰). بنابراین همه چیز در یک نظام گفتمانی تعریف می‌شود و نشانه ها نیز بر اساس ارتباط با یکدیگر تعریف می‌گردند و نه بر اساس دنیای خارج (سلطانی،۱۳۸۴). همچنین از نظر لاکلاو و موفه، «گفتمان به مثابه یک کلیت معنادار است»(مک دانل،۱۳۸۰:۳۳).

هدف این تحقیق نیز، در ابتدا شناسایی گفتمان‌ها و تلقی آن‌ها از مفهوم «تجربه دینی و عرفانی» و بازنمایی آن‌ها در سینما است. بنابراین، به نظر می‌رسد رویکرد لاکلاو و موفه، می‌تواند ما را در رسیدن به روشی مناسب برای تحلیل گفتمان سینمایی یاری سازد. در واقع می‌توان از مفاهیم اصلی رویکرد لاکلاو و موفه در توضیح روابط درونی و بیرونی گفتمان‌ها یاری جست و به تحلیل گفتمان فیلم‌ها بر این اساس پرداخت. مفاهیمی که در قالب «مفصل بندی»، «عنصر و وقته»، «نقطه مرکزی» و «حوزه گفتمان گونگی» عنوان شده‌اند.

مفهوم مفصل‌بندی ناظر بر «عمل» و یا «کنشی» است که موجب «برقراری ارتباط بین عناصر» می‌شود و هویت یک گفتمان نیز بر اساس همین رابطه میان عناصر شکل می‌گیرد

1-Enson
2-Stubs

(تاجیک،۱۳۷۸). وقته۱ عبارت است از «جایگاه های تفاوت»، زمانی که در درون یک گفتمان، مفصل بندی شده باشند. بالعکس، هر تفاوتی را که از نظر گفتمانی، مفصل بندی شده نیست، «عنصر» می نامیم (سلطانی،۱۳۸۴). عنصر و وقته اجزایی هستند که در ارتباط با یکدیگر، مفصل بندی یک گفتمان را پدید می آورند. «نقطه مرکزی»۲ در واقع نشانه برجسته و اصلی است که نشانه های دیگر بر اساس آن نظم می‌یابند. یعنی «مفصل بندی» حول این نقطه مرکزی شکل می‌گیرد(همان). هر معنی و نشانه‌ای نیز جایگاهی در گفتمان خاص خود را دارد. اما بعضی از نشانه‌ها، طرد و یا در حاشیه قرار می‌گیرند که اصطلاحا به «حوزه گفتمان گونگی»۳ فرستاده می‌شوند.

همچنین باید تاکید کرد که در روش تحلیل گفتمان، نمونه ها بر اثبات مدعا و مستندسازی گفتمان‌ها تاکید دارد و «فراوانی» آن اثری را در تحقیق ایفا نمی‌کند. بنابراین نمونه‌گیری در تحلیل گفتمان به «نمونه‌گیری نظری» نزدیک می‌گردد. «اصل اساسی نمونه‌گیری نظری عبارت است از انتخاب موارد یا گروه هایی از موارد بر اساس محتوای شان... نمونه‌گیری بر مبنای مرتبط بودن موردها با تحقیق و نه نمایا بودن‌شان انجام می‌گیرد» (فلیک،۱۳۸۷:۱۴۱). در واقع «نمونه‌گیری نظری»، معطوف به هدف است و بعد از اشباع نظریه، نیازی به گردآوری اطلاعات ندارد (فلیک،۱۳۸۷).

در زیر ابتدا گفتمان های شناسایی شده به واسطه مطالعه نظری معرفی می شود، سپس یکی از فیلم هایی که مشخصا تجربه دینی را از دیدگاه آن گفتمان بازنمایی کرده با استفاده از روش تحلیل گفتمان تشریح خواهد شد.

تجربه دینی و تبیین گفتمان‌های فکری

تجربه دینی از اصطلاحات جدید غربیان در عرصه دین‌پژوهی است که به «اتصال آدمی با امر قدسی» اشاره دارد. این اصطلاح در کتب عرفانی و فلسفی دانشمندان مسلمان دیده نمی‌شود. هرچند در این کتاب‌ها، اصطلاحات فراوانی در باب حالات روحی انسانی در سیر و سلوک وجود دارد و تجارب عرفانی مورد تاکید قرار گرفته است. در واقع، تجربه دینی در مفهوم اسلامی آن در اصطلاح «تجربه عرفانی» متجلی شده است که در این مقاله نیز از این تجربه، به عنوان «تجربه عرفانی» یاد شده است.

---

1 .Moment.
2. Nodal point.
3 .Field of Discursivity.

از سوی دیگر باید متذکر شد که هر نحله و گفتمان فکری نیز بنابر اصول موضوعه خود، در باب تجربه دینی موضع‌گیری داشته است. هرچند که این مفهوم را رد کرده و یا به حاشیه رانده باشد. بنابراین می‌توان تعریفی کلی از این مفهوم نیز ارائه کرد که برای ورود به بحث مفهوم تجربه دینی از دیدگاه گفتمان‌های مختلف فکری، مفید خواهد بود. هرچند به لحاظ اصطلاحی، اولین بار در الهیات مسیحی طرح شده باشد.

آنچه که در تعاریف متعدد «تجربه دینی» مشترک است، تاکید بر تجربه «نامتعارف بودن» این تجربه است. به طوری که «این تجربه، متعلق به موجود یا حضوری مافوق طبیعی، یا مرتبط با ماورای طبیعت یا حقیقت غایی» شمرده می‌شود (پترسون۱۳۷۹:۳۷). همچنین، از آنجا که حصول این تجربه، با امور فراطبیعی همراه است، بنابراین منحصراً می‌توان آن را در حوزه و محدوده دین تعریف کرد و آن را «شناختی حضوری و شهودی» دانست (ملکیان،۱۳۷۹:۵) و در توصیف حالات «فاعل تجربه»، از مفاهیم دینی بهره برد (صادقی،۱۳۸۲).

بنابراین می‌توان گفت که مهمترین شرط مشترک مفهوم تجربه دینی، تعلق آن به ماواری طبیعت و امور متافیزیکی است (والتر۱،۱۹۵۱). هرچند که بعضی از نحله‌های فکری آن را محدود به دین بدانند یا آن را تنها در زمره راهی به معنویت بشمارند. برای بازشناسی چنین امری باید، به مطالعه گفتمان‌های فکری و تبیین مفهوم تجربه دینی از دیدگاه آنان پرداخت. به طوری که بتوان گفتمان‌های مختلف را از یکدیگر متمایز کرد.

گفتمان های فکری

به طور کلی می‌توان، سه گفتمان فکری غالب را از هم متمایز کرد: گفتمان روشنفکری، گفتمان روشنفکری دینی و گفتمان سنت اسلامی. تمایزات این گفتمان‌ها بر اساس اصول موضوعه و منظومه فکری این گفتمان‌ها و هم نگاه این گفتمان‌ها به عناصر و مفاهیم مشترک موجود، قابل بازشناسی است.

۱. تجربهٔ دینی در گفتمان روشنفکری: دین و آموزه‌های وحیانی در گفتمان روشنفکری، در حاشیه قرار دارد و این گفتمان بر طبق مفهوم «عقل خود بنیاد»، جایگاهی برای این مسائل قائل نیست. از این رو، هرگاه مفاهیمی مانند دینداری وارد گفتمان روشنفکری شده‌اند، طرد گشته و یا در زمره خرافات و امور غیرعقلانی قرار گرفته‌اند.

1- Walter

خاستگاه ظهور روشنفکری را می‌توان از دوران «رنسانس» در اروپا جستجو کرد. در دوران رنسانس، قدرت های دنیوی در رقابت با کلیسا، به بسط اندیشه‌های سکولار پرداختند. در واقع، «پس از رنسانس، ساحت‌های متعالی هستی از معرض نظر و شهود انسان غربی خارج شد و زندگی دنیوی نظر و عمل او را تصرف کرد و دانش عقلی به صورت معرفتی صرفا مفهومی درآمد... هرچند شهود نیز انکار نمی‌شد، اما جایگاهی از معرفت را نیز به خود اختصاص نمی‌داد» (پارسانیا، ۱۹۴:۱۳۸۵).

شاید بهترین شاهد برای تایید این مساله، دیدگاه عالمان علوم اجتماعی در باب دین و دینداری به شمار رود. زیرا با توجه به اصول موضوعه‌ای که گفتمان روشنفکری برای خود در نظر گرفته است، ما شاهد نظرات متالهان در این زمینه نیستیم و گفتمان روشنفکری، تنها دین را از لحاظ جایگاه آن در جامعه مورد بررسی قرار می‌دهد که این نظرات نیز در دیدگاه اندیشمندان علوم اجتماعی و در قالب «جامعه‌شناسی دین» تمرکز یافته است. به طوری که متفکران اجتماعی، با رویکردی «برون دینی» به دین به عنوان «پدیده قابل مطالعه» نگاه می‌کنند و به بررسی نمودها، آثار و لوازم دین در عالم واقع می‌پردازند. «این رویکرد نگران تحریف و دخل و تصرف در دین نیست. بلکه تغییرات و تطورات صورت گرفته را مطالعه می‌کند» (شجاعی زند،۱۳۸۰: ۳-۱۴۲).

عطف به این رویکرد است که «کنت» با نگاهی کارکردگرایانه، دین را عامل نظم و وحدت اجتماعی می‌داند (شجاعی‌زند،۱۳۸۰ و جلالی‌مقدم، ۱۳۷۹ و کوزر،۱۳۷۷ و آرون،۱۳۷۲). «دورکیم» واقعیت اعتقادات دینی را در درون جامعه جستجو می‌کند و آن را امری مادی می‌داند، هرچند امور مقدس را رد نمی‌کند (همیلتون،۱۳۷۷ و دورکیم،۱۳۸۳ و تامسون،۱۳۸۷). «مارکس و انگلس»، دین را بیانگر منافع طبقاتی و از خودبیگانگی می‌دانند (ویلم،۱۳۷۷). «وبر»، دین را فراهم آورنده زمینه‌های اخلاقی- روانی شکل‌گیری یک نظام عقلانی مدرن معرفی می‌کند (همیلتون،۱۳۷۷و شجاعی‌زند،۱۳۸۰) و «زیمل» نگاه ماورائی را رد نمی‌کند، ولی دین را نتیجه زندگی اجتماعی، رابطه با طبیعت، و نظر انسان نسبت به «تقدیر و سرنوشت»می‌داند (ویلم،۱۳۷۷).

در واقع، اندیشمندان علوم اجتماعی با نگاهی راسیونالیستی، اعتقادات ماورائی را عاری از حقیقت دانسته و یا آن را قابل شناخت نمی‌دانند و جایگاهی برای آن قائل نیستند. نگاه گفتمان روشنفکری به دین و تجارب دینی، تنها به کارکردهای آن در انسجام بخشی و نظم

اجتماعی و البته دنیوی انسان ها محدود می‌شود و دین به عنوان منبع معرفتی مستقل، هرگز مورد توجه نیست.

با رویکرد تحلیل گفتمانی «لاکلاو و موفه» می‌توان از «عقلانیت خودبنیاد انسانی» به عنوان «نقطه مرکزی» این گفتمان نام برد. عقلانیت خودبنیاد در حقیقت به معنای قرار دادن عقل انسانی مستقل و منقطع از وحی در مقام داوری در مسائل شناختی، هستی شناختی و اخلاقی انسان ها است (دیرکس،۱۳۸۰). دین و تجارب دینی نیز از سنخی نیست که بتواند «ایجاد معرفت» کند و در بهترین حالت، امری شخصی محسوب می‌گردد که اعتباری برای آن نمی‌توان قائل شد. در این گفتمان، «مفصل‌بندی» را می‌توان به کارگیری عقل خودبنیاد دانست که در تمامی سطوح حیات انسانی، موجب برقراری ارتباط میان عناصر مختلف در درون این گفتمان می شود. اگر عقل خودبنیاد در حوزه شناختی، قائل به عدم امکان شناخت امور غیرمحسوس می شود. در حوزه هستی شناسی نیز، امور مجرد را انکار می‌کند و در حوزه اخلاقی نیز، قائل به اخلاق مادی و ابزاری می‌شود.

از «عناصر اصلی» دیگر فکری این گفتمان که به وضوح در تمامی ابعاد آن نضج یافته نیز می‌توان به اصالت انسان یا اومانیسم (همان)، اصالت جسم انسان در مقابل روح (نیگل،۱۳۸۴)، اصالت زندگی مادی(همان)، اصالت طبیعت به مثابه ماده خام عمل انسانی (داوری اردکانی،۱۳۸۰)، اصالت روش تجربی به مثابه معتبرترین روش شناخت انسانی(همان)، اصالت حذف دین و آموزهای وحیانی در سراسر حیات انسانی و یا به عبارتی؛ سکولاریسم (پارسانیا،۱۳۸۶) و اصالت تکنیک به مثابه غایت زندگی انسانی (هایدگر،۱۳۸۱) اشاره کرد. همچنین مفاهیمی مانند اخلاق حرفه‌ای که به پیروی از قوانین دنیوی اشاره می‌کند، مورد تاکید این گفتمان است.

همانگونه که پیش از این نیز اشاره شد، «حوزه گفتمان گونگی»، معانی و نشانه‌هایی است که در گفتمان در حاشیه قرار دارد و طرد شده است. در گفتمان روشنفکری، دین و آموزه های وحیانی، معانی است که در حاشیه قرار گرفته شده است و هر زمان که این معانی بخواهد وارد ساختار گفتمان شود، موجبات اختلال در گفتمان را فراهم می‌کند.

بوی کافور، عطر یاس

هر مرام و مکتبی بنا بر «اصول موضوعه» و «منظومه فکری» خود بیانی خاص در مورد «مرگ» داشته است. از سوی دیگر، با مرور بسیاری از آثاری که در زمینه «تجربه دینی و

عرفانی» ساخته شده‌اند، در می‌یابیم که «گفتمان مرگ» و «مرگ‌آگاهی» برجسته ترین موضوعی است که در این گونه فیلم‌ها بدان پرداخته شده است. به طوری که اکثر فیلم سازانی که در این زمینه به ساخت فیلم مبادرت کرده‌اند، به موضوع «مرگ»، مستقیم و یا غیرمستقیم پرداخته‌اند و بدان توجه داشته‌اند. به عنوان مثال فیلم هایی همچون توبه نصوح (محسن مخملباف)، روز فرشته (بهروز افخمی)، گاهی به آسمان نگاه کن (کمال تبریزی)، چند می‌گیری گریه کنی؟(شاهد احمدلو) از جمله فیلم هایی هستند که به طور مستقیم و فیلم هایی همچون زشت و زیبا (احمد رضا معتمدی) و خیلی دور، خیلی نزدیک (رضا میرکریمی) به طور غیرمستقیم به موضوع مرگ پرداخته‌اند.

موضوع سه فیلم از معدود فیلم های بهمن فرمان آرا نیز مرگ است. این سه گانه یا تریلوژی شامل فیلم‌های بوی کافور، عطر یاس (۱۳۷۹)، خانه‌ای روی آب (۱۳۸۱) و یک بوس کوچولو (۱۳۸۴) است که در آنها، فرمان آراء به طور مستقیم موضوع مرگ و اثرات آن بر زندگی انسان ها را مورد توجه قرار می‌دهد. در این میان، فیلم "بوی کافور، عطر یاس" به عنوان مهمترین فیلم این سه‌گانه که حاوی مهمترین و برجسته‌ترین اعتقادات سازنده آن نیز هست، از اهمیت فزاینده‌ای برخوردار است. «بوی کافور، عطر یاس» با مفاهیمی که در اثنای فیلم بر آنان تاکید می‌کند، بازتابنده جریان فکری روشنفکری محسوب می‌شود. فاعل یا به عبارتی کنشگر متن در اینجا، بهمن فرمان‌آرا است که هم خود را روشنفکر می‌داند و هم به لحاظ فکری در زمینه‌های مختلف روشنفکری در سال های قبل و پس از انقلاب اسلامی دست به تولید متون مختلف در حمایت از جریان روشنفکری زده است. بنابراین متن بوی کافور، عطر یاس را نیز می‌توان در ادامه جریان فکری وی دانست.

بوی کافور، عطر یاس، داستان «بهمن فرجامی»(با بازی بهمن فرمان‌آرا)، کارگردان سینما را روایت می‌کند که بعد از ۲۰ سال و با تغییراتی که در مدیریت فرهنگی کشور رخ داده است، بار دیگر مجوز ساخت فیلم را دریافت می‌کند. این در حالی است که وی انگیزه زیادی نیز برای ساخت فیلم ندارد. زیرا همسر وی (ژاله) از دنیا رفته است. از سویی دیگر بسیاری از دوستان وی مانند گلشیری، شهید ثالث و ... از دنیا رفته‌اند و مادرش هم به نوعی مرگ یعنی «آلزایمر» مبتلا شده است و بهمن را نمی‌شناسد. اما این مسائل باعث نشده که وی دست از فیلمسازی بردارد و قصد ساخت فیلمی مستند از مراسم تدفین در

ایران و به سفارش شبکه ژاپن دارد. وی برای این کار، از قدیمی‌های سینما که بسیاری از آنها ممنوع الکار هستند رفته و از آنها برای ساخت این فیلم دعوت می‌کند.

از سوی دیگر، وی در جریان مسائلی قرار می‌گیرد که این مسائل به نوبه خود باعث قرار گرفتن فرجامی در شرایط مرگ می‌گردد. وی در حالی که به قصد عزیمت به بهشت زهرا است، زنی را سوار اتومبیل خود می‌کند که نوزاد یک روزه مرده‌ای در بغل دارد. از طرفی دیگر وی با مشاهده دفن شخص دیگری در کنار همسرش دچار بهت و حیرت می‌گردد، زیرا وی آن قبر را برای خود خریده بود تا در کنار همسرش دفن شود. اما مساله زمانی بغرنج می‌شود که دخترش، خبر فوت همسر خود را به وی می‌دهد و وی را دچار حمله قلبی می‌کند. وی در حالت احتضار، تصاویر مختلفی از طبیعت را مشاهده می‌کند. اما وضعیت او به حالت عادی برگشته و به هوش می‌آید و این مساله موجب تغییر نگاه او به زندگی می‌گردد. این تغییر باعث می‌شود که وی از تصمیم ساخت فیلم مستند منصرف شود. فیلم با صحنه‌ای پایان می‌یابد که او از بند تخیلات مراسم تدفین رهایی یافته و به نشانه «تغییر»، سنگی را در استخر می‌اندازد تا «موج» ایجاد کند.

تحلیل گفتمان فیلم: با توجه به الگوی ارائه شده در تحلیل گفتمانی آثار سینمایی در این پژوهش، باید گفت که «نقطه مرکزی» گفتمان روشنفکری، به وضوح در آثار سینمایی بهمن فرمان‌آراء، خصوصاً این فیلم قابل مشاهده است. گفتمان روشنفکری با حذف اعتقادات و آموزه های دینی و وحیانی، سعی می کند که این مسائل را در تضاد با «عقل خودبنیاد» مطرح کرده و در زمره خرافات شمارد. این امر به نوبه خود موجب می شود که استعلا در این گفتمان، مورد خدشه قرار گیرد و یا حداکثر در زمره اعتقادات شخصی افراد محسوب شود. فرمان آرا نیز، توجه اصلی خود در فیلم بوی کافور، عطر یاس را بر این موضوع متمرکز می‌کند که استعلاگرایی و توجه به زندگی پس از مرگ از اهمیتی برخوردار نیست. پایان زندگی، فنا بیان می شود و تنها امیدی که وجود دارد ایجاد «موج» و «تغییر» قبل از مرگ است. بنابراین به کارگیری عقل انسانی – آن هم پس از دیدن زیبایی های طبیعت و ایجاد انگیزه برای ادامهٔ زندگی دنیوی – را شاید به توان مهمترین مفهوم اصلی این فیلم دانست.

«کنشگر فیلم»؛ یعنی بهمن فرمان‌آراء نیز فردی شناخته شده در عرصه روشنفکری ایران محسوب می‌شود. وی بارها – چه در فیلم و چه در واقعیت - با عنوان روشنفکر از

خود یاد کرده است و قشر روشنفکر را نجات‌دهنده بشر قلمداد نموده است. وی می‌گوید: «اگر روشنفکر طراز اولی برای مدت ها از خانه بیرون نیاید چه کسی ضرر کرده؟ مسلماً مردم ضرر کرده اند. چرا که ما سال ها است از وجود یک فرد مهم بهره نبرده ایم. من فکر می کنم دوای درد امثال من فیلمسازی است. باید کار کنم و فیلم بسازم»۱ فرمان آرا بیشتر از آنکه فیلمسازی صاحب سبک معرفی شود، بیشتر «روشنفکری منتقد» محسوب می‌شود. به طوری که بیشتر دوستان وی نام‌هایی آشنا در حلقه روشنفکری دهه‌های ۴۰ و ۵۰ هستند.

فضای فیلم‌های فرمان آرا بیشتر فضایی تاریک و ناامید کننده است. هرچند وی معتقد است که شخصیت‌های اصلی قصه‌های او در پایان به نوعی «رستگاری» دست می‌یابند، اما نوع رستگاری آنها آنگونه رقم می‌خورد که «یاس فلسفی» در آنها آشکار است. به عنوان مثال، رستگاری شخصیت فرجامی در فیلم بوی کافور، عطر یاس بر اساس جمله‌ای از «کافکا» رقم می‌خورد. نویسنده‌ای که آثارش مملو از اشارات نیهیلیستی است. «رضا کیانیان» - بازیگری که در تمامی فیلم‌های اخیر فرمان آرا نقشی کلیدی داشته – نیز در یادداشتی، ضمن تمجید از نگاه بهمن فرمان آرا، تاکید می‌کند که شخصیت‌های اصلی داستان‌های وی، اشخاصی «افسرده» هستند و این افسردگی بیشتر از «عوامل درونی» این انسان ها نشات می‌گیرد تا «بیرونی». کیانیان معتقد است که آدم های قصه های فرمان آرا در نهایت شعاعی از خود او هستند. وی، فرمان‌آرا را شخصی می‌داند که هر چند لانگ‌شاتی شاداب و شوخ‌طبع دارد، اما کلوزآپی افسرده دارد.۲

«معنویت» در نگاه فرمان‌آراء تنها به این دنیا خلاصه می‌شود. هرچند که در فیلم‌هایش تاکید می‌کند که جهانی دیگر در انتظار ماست. اما برنامه قابل توجهی برای آن ندارد و نشانه‌های مشخصی برای آن ارائه نشده است. البته نمی‌توان منکر شد که فرمان آرا معتقد است که دنیا ارزش «دو دستی چسبیدن» را ندارد و در ذم آن سه فیلم می‌سازد، اما به بیان خود، توانسته زندگی را «درست» معنا کند؟

نکته دیگری در مورد زمان ساخت فیلم «بوی کافور، عطر یاس» می توان گفت این است که فرمان آرا زمانی دست به ساخت اولین فیلم خود پس از انقلاب می‌زند که مدت

۱- گفتگو با بهمن فرمان آرا به نقل از: http://farmanara.blogfa.com

۲- یادداشتی از رضا کیانیان با عنوان «نگاهی از جنس توبه». به نقل از: http://farmanara.blogfa.com

کوتاهی از دولت اصلاحات گذشته است. در واقع، او در این فیلم نیز بیان کرده است که اگر تحولی مانند دوم خرداد رخ نمی‌داد، هرگز اجازه ساخت فیلم به او نمی‌دادند. این مساله به طور صریح در داستان فیلم، بارها تکرار شده است. از این رو، آن بخش از سخنرانی رئیس جمور دولت‌های هفتم و هشتم در باب «اهمیت آزادی در برابر دین» را در فیلم می‌گنجاند که با عقائد خود سازگار می بیند. «سید محمد خاتمی» دراین قطعه از فیلم می‌گوید: «وجهه اجتماعی دین تنها با آزادی تحقق پیدا می‌کند... دین، عدالت و توسعه اگر در مقابل آزادی قرار بگیرند شکست می خورند». این سخنان در واقع شالوده تفکرات روشنفکری محسوب می‌شود.

فرمان‌آراء در بوی کافور، عطر یاس، «اصالت زندگی انسانی» را در زندگی دنیوی و تلاش در راه آن تفسیر می‌کند. به طوری که با مرگ دوستانش، همه چیز برای وی بی‌اهمیت تلقی می‌شود و زمانی زندگی دیگربار اهمیت می‌یابد که فضای دغدغه‌های روشنفکری ایجاد گردد. وی، با دیدن «طبیعت» در هنگام کما، بیشتر از آنکه به آن به عنوان «آیتی الهی» توجه کند، طبیعت را منشا دیگربار زندگی انسانی می‌داند و در دیالوگی از فیلم می‌گوید: «من تاکنون فکر می‌کردم که در هنگام مرگ خانواده و دوستانم و خاطراتم با آنها از نظرم می‌گذرد، اما دل من هوای طبیعت را کرد و فهمیدم که در این دنیا هنوز چیزهای زیبایی وجود دارند که می‌توان به آنها تکیه کرد». برای فرمان‌آراء زندگی در دنیا اهمیت زیادی دارد و «اصالت جسم» در تفکرات وی زمانی آشکار می‌گردد که وی هراس خود را از «بیهوده زیستن» و «فراموش شدن» عنوان می‌کند. «فراموش شدن» به این بیان از آن ناشی می‌شود که اعتقاد به «اصالت جسم» در مقابل «اصالت روح» مطرح می گردد و با پایان یافتن حیات جسم، انسان هم فراموش شده تلقی می شود.

مساله «هیچ انگاری» نیز زمانی در آثار مکتوب و مصور روشنفکران، نمود پیدا کرد که آنان موضوع «مرگ» را مورد توجه قرار داده‌اند و از آنجا که هیچ «آرمانی» در مقابل مرگ، توان مقابله ندارد، «افسردگی» را بهانه قرار می‌دهند. «فرجامی» - به عنوان روشنفکر - نیز در این فیلم، وقتی از افسردگی رها می‌یابد که تفکر در باب مرگ را از خود دور ساخته است. تا پیش از این او گرفتار افسردگی ناشی از مرگ همسرش و دیگران بود. از این رو، فعالیت خاصی نداشت و روزگار را به کشیدن سیگار می‌گذرانید. در حقیقت، ظرفیت

معرفتی گفتمان روشنفکری نمی‌تواند پاسخی در چنین مواقعی داشته باشد و آنان را دچار چالش می‌کند.

از سوی دیگر، در این فیلم مفاهیمی مانند دین، مناسک دینی و معنویت به صورت حداقلی در «تجربه ماورائی» مطرح می‌شود. به طوری که شخصیت اصلی فیلم، با تجربه ماورائی مشاهده طبیعت در کما به جای آنکه در امور ماورائی متحول گردد، زندگی انسانی خویش را تغییر می‌دهد و «مناسک» دینی تدفین نیز با صحنه‌ها و دیالوگ‌هایی مورد تمسخر قرار می‌گیرد. این مساله در سکانس‌های خشک پیرمردی که به توضیح مسائل کفن و دفن می‌پردازد و همچنین رویای فرجامی در مورد مراسم ختم خودش، کاملاً هویداست.

«توالی معنایی» فیلم نیز به گونه‌ای مرتب می‌گردند که خواسته فکری فرمان‌آرا است. هرچند خودش سوال بزرگی را مطرح می‌کند و جوابی بدان نمی‌دهد. یعنی ابتدا از مفهوم «افسردگی و یاس فلسفی» ناشی از ناامیدی از وضع موجود شروع می‌شود و سپس با مفهوم «مرگ»، نتیجه دهشتناک این ناامیدی بیان می‌گردد، سپس برون رفت از این وضعیت را تنها بازگشت به قبل می‌داند و اینکه به دنبال «تغییر» - و یا به تعبیر کافکایی؛ «سنگی در آب انداختن» - باید بود.

۲. تجربه دینی در گفتمان روشنفکری دینی: شالوده اصلی تفکراتی که پیرامون روشنفکری دینی مطرح می‌گردد، از گفتمان روشنفکری منبعث شده است. به طوری که در پایه و اصول، اشتراکات فراوانی بین این دو گفتمان قابل ملاحظه است. روشنفکری دینی نیز مانند گفتمان روشنفکری، «عقل خودبنیاد» را پایه اصلی تفکر خود قرار می‌دهد. با این تفاوت که جایگاهی برای وحی نیز قائل است. اما این جایگاه با عقل خودبنیاد انسانی سنجیده می‌شود و عناصر دینی با این معیار مورد نقد، بررسی، جرح و تعدیل قرار می‌گیرد.

روشنفکری دینی در ایران نیز بر طبق مفاهیمی که پیش از این در قالب تفکرات اندیشمندان مسیحی در باب تجربه دینی مطرح شده است، جایگاهی برای وحی الهی - که به پیامبران ابلاغ شده است – قائل نیست و تنها پیامبران را نوابغی می‌داند که تجارب دینی گسترده‌تری را نسبت به بقیه انسان ها داشته‌اند (سروش، ۱۳۷۸) با توجه به این مباحث، «دین» کارکردی شخصی می‌یابد که اساس آن تجارب دینی افراد است و معنویت نیز امری نسبی است. از این رو است که ما عناصری مانند «پلورالیزم» یا به عبارتی کثرت‌گرایی دینی را در این گفتمان، به عنوان مفاهیم اصلی بازمی‌یابیم.

عوامل متعددی را در پیدایی بحث «تجربه دینی» دخیل دانسته‌اند که از آن جمله می‌توان به «مخالفت با الهیات طبیعی» یا همان الهیات مبتنی بر عقل (هوردن،۱۳۶۸)، «فلسفه نقادی کانت و تحویل دین از حوزه متافیزیک به قلمرو اخلاق» (فعالی،۱۳۸۵)، «تعارض علم و دین» (هوردن،۴۱:۱۳۶۸)، «ظهور مکتب رمانتیسم و تاکید بر عواطف و احساسات به جای عقل» و «نقادی کتاب مقدس» (فعالی،۱۳۸۵) اشاره کرد. با وجود این عوامل، متکلمانی مانند « فردریک شلایرماخر» برای حفظ دین، به انتقال پایگاه دین از کتاب مقدس به قلب مؤمنان و طرح تجربه دینی به عنوان گوهر دین پرداخته و با این شیوه، سعی کردند که دین را از انتقادات علوم تجربی مصون نگه دارند. از این رو، به اعتقاد آنان پیام اصلی کتاب مقدس، احیای تجربه دینی در میان دینداران است و کارکرد اصلی تجربه دینی، فراهم نمودن زمینه برای ایجاد ارتباط عاشقانه با خدا است (همان و قائمی‌نیا،۱۳۸۱).

شلایرماخر در آثار خود مدعی است که تجربه دینی، نوعی تجربه معرفت‌بخش و حاوی بار معرفتی و شناختی نیست؛ بلکه احساس اتکای مطلق و یکپارچه به مبدأ یا قدرتی متمایز از جهان است (پترسون،۱۳۷۹) از نظر او این تجربه، تجربه‌ای شهودی است که اعتبارش قائم به خود۱ و مستقل از مفاهیم، تصورات، اعتقادات یا اعمال است و چون نوعی احساس است و از حد تمایزات مفهومی فراتر می‌رود، نمی‌توانیم آن را توصیف کنیم.

آنچه که در بررسی آثار متالهان مسیحی می‌توان دریافت این است که علاوه بر تعاریف متعدد و ذکر حالات متفاوت برای تجربه دینی و شخص تجربه‌کننده، موارد مشترکی نیز وجود دارد که ما را در تبیین مفهوم تجربه دینی در گفتمان روشنفکری رهنمون می‌سازد. در نتیجه می‌توان گفت تجربه دینی از این دیدگاه: «۱. با ادراکات عقلی متفاوت و بلکه بالاتر است و با میزان عقل و استدلال جور در نمی‌آید ۲. با احساسات و عواطف محض متفاوت است، چرا که خاصیت معرفت بخشی و واقع نمایی دارد ۳. مانند ادراکات حسی زودگذر و در اختیار فرد صاحب تجربه نیست و نمی توان آن را عینی به حساب آورد ۴. متناقض‌نماست ۵. بیان ناپذیر است ۶. مربوط به امری قدسی و الوهی است ۷. موجد تیمن، صلح و صفاست» (استیس،۱۳۴:۱۳۷۵).

1-Self authenticating

بنابراین می‌توان از این بحث نتیجه گرفت که گفتمان روشنفکری دینی، هرچند جایگاهی برای دین قائل است، اما این جایگاه در آن از معرفت عقلانی برخوردار نبوده و تجربه دینی نیز به عنوان مساله‌ای که کاملا به امورات شخصی افراد وابسته است، به عنوان تنها راه نیل به ماوراء شمرده می‌گردد.

با توجه به این مساله می‌توان عناصر اصلی گفتمان روشنفکری دینی را در «اصالت انسان»، «اصالت دین به عنوان جزء مفید حیات انسانی» و «اصالت تمکین وحی از عقل خودبنیاد انسانی» دانست. همچنین معنویت به عنوان عنصری اصلی شمرده می‌شود. معنویتی که منبعث از «تجربه دینی» در «امور شخصی» و «اخلاق حرفه‌ای» در «امور اجتماعی» است. همچنین هر نوع «عنصر» و «نشانه‌ای» در حوزه دین که نتواند در قالب عقلانیت خودبنیاد مفهوم یابد، در «حوزه گفتمان گونگی» روشنفکری دینی قرار می‌گیرد.

مارمولک

ظهور پررنگ روشنفکری دینی در عرصه سینما را به وضوح می‌توان از سال های ابتدایی دهه هفتاد دید. به طوری که با حمایت‌های دولتی، فیلم‌های بسیار زیادی با محتوای ماورائی ساخته شد. وجه مشترک این آثار در ارائه تفکر پلورالیستی از دین و معنویت غیر دینی است. فیلم سینمایی «مارمولک» اثر کمال تبریزی، شاید بهترین نمونه بازنمایی گفتمان روشنفکری در این زمینه محسوب شود.

مارمولک(۱۳۸۲)، نهمین فیلم بلند کمال تبریزی است. تبریزی، در این فیلم با ارائه تصویر جدیدی از روحانیت، سعی می‌کند که تفسیر جدیدی از دین اسلام نیز ارائه دهد. مهمترین مفهومی که بارها در این فیلم و در قالب عبارت «راه‌های متعدد رسیدن به خدا» مطرح شده، ناظر به «پلورالیسم دینی» و یا به عبارتی تکثرگرایی دینی است که بر قرائت-های متعدد از دین تاکید دارد و «تجربه دینی شخصی» را تنها معیار افراد برای دینداری می‌داند.

داستان فیلم درباره «رضا مارمولک»، دزد سابقه‌داری است که مانند مارمولک تبحر خاصی در بالارفتن از دیوار صاف دارد. انفرادی‌های متعدد و محکوم شدن به حبس ابد، موجب می‌شود که او در زندان، اقدام به یک خودکشی ناموفق کرده و به بیمارستان منتقل شود. در آنجا، او با هم‌اتاقی‌اش که روحانی معممی است که در ابتدا بدون لباس روحانیت و در حالی که روی تخت‌خوابیده و رمان «شازده کوچولو» را می‌خواند، آشنا می‌شود. روحانی

او را به توکل و امید به خدا دعوت می‌کند و درباره اینکه به تعداد آدم‌ها، برای رسیدن به خدا راه وجود دارد، توضیحاتی می‌دهد. اما «رضا مارمولک» از خودکشی و ناامیدی حرف می‌زند. وی در موقعیتی با سوءاستفاده از عدم حضور روحانی، لباسش را دزدیده و موفق به فرار می‌شود. در حالی که به نظر می‌رسد که روحانی تعمداً او را به دلیل آنکه امیدی در زندگی‌اش ایجاد شود، فراری داده است. رضا مارمولک با وساطت یکی از دوستانش و به منظور تدارک مقدمات خروج از کشور، راهی یکی از مناطق مرزی می‌شود. اما در ایستگاه راه آهن همان منطقه، از طرف مردمی که منتظر روحانی اعزامی‌شان هستند، اشتباهی گرفته شده و ناخواسته، در مسجدی کم رونق، به فعالیت‌های آخوندی مشغول می‌شود. دیری نمی‌پاید که حاج آقا رضا مارمولک، با سیاست های اباحه‌گرایانه‌اش باعث رونق آن مسجد می‌شود و نیز عوامل دیگری دست‌به دست هم داده، او را به صورت یکی از موفق‌ترین روحانیان آن منطقه در می‌آورد، تا اینکه در نهایت دستگیر می‌شود. در حالی که تحت تاثیر اعمال مثبتی که انجام داده است، به لحاظ روحی «متحول» شده است.

تحلیل گفتمان فیلم: کمال تبریزی (۱۳۳۸-) ، «کنشگر فیلم» کمتر فیلمساز مولف بوده و این امر باعث شده است که کارهای متفاوتی با توجه به نویسندگان فیلم‌هایش ارائه دهد. از این رو، سیر مشخص فکری در فیلم‌های تبریزی مشهود نیست. هرچند که می‌توان دغدغه‌هایی را در آنها مشاهده کرد. وجه تمایز اساسی مارمولک با دیگر فیلم‌های تبریزی در تاکید بیش از حد بر «پلورالیسم دینی» به عنوان «نقطه مرکزی» گفتمان روشنفکری دینی است.

عناصر گفتمانی روشنفکری دینی به وضوح در فیلم مارمولک قابل رؤیت است. از آن جمله می‌توان بر «اصالت تکثرگرایی دینی و معنویت» اشاره کرد که در این فیلم بسیار مورد توجه قرار گرفته و با عناوین متعددی مانند «راه‌های رسیدن به خدا» بر آن تاکید می‌شود. از این رو، هر معنویتی نیز برخاسته از یکی از راه‌های متعدد رسیدن به خداوند باشد، مورد تایید است. حتی اگر آن معنویت غیردینی باشد. به طوری که ما می‌بینیم که بعضی اعمال خلاف دین شخصیت اصلی فیلم به عنوان راه رسیدن به خدا مورد تایید قرار می‌گیرد. عنصر مطرح دیگر «عرفی سازی دین و قداست زدایی از روحانیت» است. ریشه تفکر مدرنیستی در گفتمان روشنفکری دینی برای هیچ امر مقدسی ارزش قائل نیست و سعی بر آن دارد که از هر چیزی قداست‌زدایی کند. از این رو با عرفی‌ساختن فعالیت‌های

دینی، ارزش و جایگاه روحانیت دینی را نیز به تیغ انتقاد می‌سپارد و «هر امر مقدس و جامدی را دود کرده و به هوا می‌فرستد»(بامن،۳۱:۱۳۷۹ به نقل از مارکس). فیلم مارمولک نیز در قالب انتقاد از روحانیت مواردی را طرح می کند که به شخصیت روحانیون ارتباطی ندارد، بلکه متوجه شریعت و بعضا مبانی معرفتی و کلامی دین است. از طرف دیگر «استفاده از شخصیت دزد به جای روحانی» و «تحقیر روحانیت در قالب اهانت‌های مردم» نمی‌تواند «انتقاد» تلقی شود. علاوه بر این سعی می‌کند که به تفسیری مدرن از «روحانیت» نیز رسیده و ساختاری مشخص برای آن تبیین کند. در این صورت ما می‌بینیم که روحانی ایده‌آل کسی است که :

- با مردم به زبان خود آنها حرف می‌زند و از مردم کوچه و بازار است.
- در انجام امور و مناسک مذهبی سخت‌گیری نمی‌کند.
- بر لذت‌های حلال مردم تاکید دارد و از لذت‌های حرام چشم‌پوشی می‌کند.
- نهی از منکر را در دستور کار خود ندارد.
- چون چیزی برای گفتن ندارد، کمتر حرف می‌زند و بر منبر خطبه می‌خواند.
- رفتاری مانند دیگر مردم داشته و حتی در درگیری‌ها نیز از خود عکس‌العمل نشان داده و یک طرف دعوا را می‌گیرد.
- هر راهی برای رسیدن به خدا را مجاز می‌شمارد و اختیار انتخاب آن را به مردم می‌سپارد.

هرچند فیلم سینمایی مارمولک بر دینداری نیز تاکید می‌کند. اما از گفتمان روشنفکری دینی، تاثیرات فراوان پذیرفته و به بازنمایی آن پرداخته است. به طوری که عناصری مانند «مناسک دینی» را در حوزه گفتمان گونگی خود قرار داده است. داستان به گونه‌ای پیش می‌رود که بعضا مناسک دینی به بهانه اینکه مردم علاقه‌مند به انجام آن نیستند، مورد تمسخر قرار گیرد. از سوی دیگر، با مثبت جلوه دادن رضا مارمولک به عنوان روحانی، رفتار وی مناسب یک آخوند موفق تلقی می شود. رفتاری که یکی از ویژگی هایش به حاشیه راندن مناسک دینی است. این رفتارها در سکانس‌هایی مانند؛ «وضو گرفتن و نماز خواندن در نمازخانه ایستگاه قطار»، «خواندن نماز جماعت قبل از اذان» و «مباح شمردن هرگونه رابطه با جنس مخالف» بازنمایی شده است.

از دیگر عناصر حوزه گفتمان گونگی این فیلم می‌توان به انتقاد از «تفکر سنتی» با بازنمایی شخصیت «مجاور»، رئیس زندان – که در پایان فیلم نیز شکست تفکر سنتی در مقابل تفکرات مدرن را می‌پذیرد - و «انسان سنتی» با بازنمایی بچه‌های مسجد در قالب انسان‌های ساده‌لوح قشری مانند «آقا مجتبی» و یا «غلامعلی» اشاره کرد.

۳- تجربه دینی در گفتمان سنت اسلامی: «سنت» مفهومی است که بنا به نوع نگاه‌های مختلف، تعاریف متفاوتی نیز از آن ارائه شده است. از این رو، بعضی آن را «حقیقتی آسمانی، الهی، مقدس و واقعیتی پرنشاط و زنده» تعبیر می‌کنند و بعضی دیگر آن را کردار پیشین و حتی عقب افتاده زندگی انسانی می‌پندارند (پارسانیا،۱۳۸۶). اما آنچه که مسلم است وجود رابطه بین اعتقاد دینی و سنت‌گرایی است. تنها در پارادایم سنت است که دین به عنوان حقیقتی باورپذیر و متقن پذیرفته شده است. همچنین باید گفت که «نسبت سنت و دین به این دلیل است که سنت، حیات و دوام خود را از ناحیه نگاه دینی و تعریفی که دین برای آن عرضه می‌کند به دست می‌آورد. بدین لحاظ هرگاه آگاهی و معرفت دینی ارزش و اعتبار جهان‌شناختی خود را از دست بدهد، سنت نیز از حیات و نشاط ساقط می‌گردد» (همان:۲۴). بنابراین نه تنها دین در پارادایم سنت تعریف می‌گردد، بلکه سنت نیز برای حفظ و تغییر خود به دین و آموزه‌های وحیانی وابسته بوده و از این طریق شکل گرفته و مطابق با دین و شریعت است. در واقع «سنت شیوه‌ای از زندگی و زیست است که عقل به تنهایی عهده‌دار شناخت آن نیست، بلکه وحی و شهود دینی نیز در تبیین آن دخیل است» (همان:۳۰). از این رو، می‌توان گفت که بر خلاف گفتمان‌های روشنفکری و روشنفکری دینی که «عقل خودبنیاد انسانی» معیار شناخت و معرفت است، «سنت»، عقل را در پرتو وحی به کار می‌بندد و معتقد است که انسان مادی در شناخت، دچار نقصان‌هایی است و بعضی امور و اشیاء برای وی قابل شناخت نیست. به همین دلیل آموزه‌های وحیانی اهمیتی اساسی در این زمینه دارد.

به کارگیری «سنت» نیز به معنای جلوگیری هرگونه «پیشرفت» و «تجدد» به معنای «نو شدن» نیست. سنت تنها در مقابل «بدعت» قرار می‌گیرد و با تجدد هم وقتی ناسازگار است که مصداق بدعت باشد. دین اسلام نیز به عنوان حقیقتی منبعث از وحی، خود سازنده سنتی است که بر مبنای آن شکل گرفته است و در قالب این سنت نیز قابل تعریف است. «عقل قدسی» به عنوان «نقطه مرکزی» معیار داوری گفتمان سنت اسلامی در باب مسائل

شناختی و هستی‌شناختی و اخلاقی است و در هیچ نقطه‌ای با آموزه‌های وحیانی در تقابل قرار نمی‌گیرد. از دیگر «عناصر اصلی» گفتمان سنت اسلامی می‌توان بر اصالت انسان دینی، اصالت زندگی اخروی، اصالت روح در مقابل جسم انسان، اصالت اخلاق دینی و نه مادی و اصالت طبیعت به مثابه آیت الهی اشاره کرد.

گفتمان سنت اسلامی در باب تجربه دینی نیز به معیار «عقل قدسی» توجه ویژه‌ای نشان می‌دهد. از این رو، تجارب دینی از نوع «وحی» از سوی پیامبران را از تجارب دینی بشر عادی جدا می‌کند و طبق تعالیم «ابن عربی» معیار «شرع» - منبعث از سنت دینی - در تعیین مصادیق تجارب دینی از اهمیت فراوانی برخوردار است. در تعالیم ابن عربی، «آنچه که با عنوان کشف یا مکاشفه و شهود یا مشاهده مطرح است، مهمترین مصداق تجربه دینی به شمار می‌آید که از آن در فرهنگ کنونی مغرب زمین با عنوان «تجربه‌عرفانی» یاد می‌شود» (شیروانی،۱۳۸۱:۱۳۳).

در مقابل رویکرد تجربه دینی و عرفانی در مغرب زمین، در تعالیم ابن عربی بحث «خیال» مطرح است. تاکید بر خیال در نظریه ابن عربی آن قدر اهمیت دارد که از نظر وی «کسی که مرتبه خیال را نشناسد، هیچ معرفتی ندارد» (کاکایی،۱۳۸۵:۱۴). وی «کشف» را در برابر عقل می‌داند و آنچه باید کشف در آن صورت گیرد، «عالم خیال» است. از نظر وی کسانی که کشف ندارند، علم هم ندارند (همان).

کشف به تعبیر ابن عربی، توسط قوه‌ای صورت می‌پذیرد که فراتر از عقل و حس است. مددپور در این زمینه می‌نویسد: قوه‌خیال، کامل‌ترین قوا در نظر حکمای اُنسی و اهل معرفت است. در نظر ابن‌عربی، قوه خیال کامل‌تر از قوه عقل است. خیال، توانایی‌هایی دارد که عقل ندارد. (مددپور،۱۳۸۲).

از جمله شرایط تجربه دینی در تعالیم ابن عربی می‌توان به تاکید بر «تفاوت بین وحی و تجربه دینی»، «فنای فی‌الله»، «دینی بودن تجربه دینی و نه تجربی بودن آن»، «در معرض بودن خطا بودن کشف و شهود»، «عقلی و شرعی بودن کشف» و «ظهور کشف صوری در تمامی حواس پنجگانه» اشاره کرد. (شیروانی،۱۳۸۱:۱۴۸).

بنابراین می‌توانیم نتیجه بگیریم که در تقسیم‌بندی گفتمان‌ها، تنها گفتمان سنت اسلامی است که آموزه‌های وحیانی و متافیزیکی را از سنخ حقیقیت می‌شمارد و برای آن اعتباری ویژه قائل است و عقل را نیز بر مبنای همین متافیزیک تبیین می‌کند. در حالی که

گفتمان روشنفکری دینی، آموزه‌های وحیانی را محدود به عقل خودبنیاد انسانی می‌سازد. مفهوم تجربه دینی– یا به تعبیر ابن عربی، تجربه عرفانی- نیز زمانی در این گفتمان معنا می‌یابد و در زمره حقایق به شمار می‌رود که در محدوده آموزه‌های وحیانی، عقل قدسی و شریعت قرار گیرد.

بنابراین مفهوم تجربه دینی، در گفتمان سنت، مفهومی دارای اعتبار است که البته در تناظر با شریعت و دین قرار ندارد و برآمده از دین است.

تولد یک پروانه

«تولد یک پروانه» مهمترین اثر «مجتبی راعی» محسوب می‌شود. این فیلم با سه اپیزود در پی آن است که سه مرحله سیر و سلوک یعنی شریعت، طریقت و حقیقت را به تصویر کشد. این فیلم از آن رو در گفتمان سنت اسلامی جای می‌گیرد که با دقت بسیار زیادی، دقیقا آموزه‌های عرفانی اسلام را به ترتیب وصول به حق می‌شمارد و در پی آن است که گفتمانی از تجربه دینی ارائه دهد که کاملا مطابق با شرع مقدس اسلام باشد. فیلم چه به لحاظ محتوا و چه به لحاظ تاکید بر «اهمیت متافیزیک» و «فنای فی الله» با استفاده درست از فضای طبیعت، توانسته است بازنمایی درستی از گفتمان سنت اسلامی باشد.

اپیزود اول: تولد: ایبیش و خواهرش سولماز، در یکی از روستاهای آذربایجان زندگی می‌کنند. مادر در حال به دنیا آوردن فرزندی است. رابطه ایبیش و ناپدری‌اش شکرآب است و حاضر به پذیرش همدیگر نیستند. اختلافات این دو باعث می‌شود که دایی ایبیش او را با خود به تاکستان بیرون روستا ببرد. مدتی بعد سولماز هم به آنجا آورده می‌شود. دایی به روستا می‌رود و پس از بازگشت، بسیار پریشان و غمگین به نظر می‌رسد و مخفیانه در گوشه‌ای، ناله سر می‌دهد، ایبیش که دایی را زیر نظر دارد در می‌یابد که اتفاقی افتاده، سراسیمه به روستا می‌رود. رنگ کبود سنگ‌های روستا با پارچه‌های سیاه بلندی که روی آن‌ها کشیده شده، از مرگ مادر خبر می‌دهد.

اپیزود دوم: راه: ماندنی، مادرش را از دست داده و با پدر و مادر بزرگش زندگی می‌کند. او از ناحیه مچ پا علیل و گاهی مورد تمسخر کودکان روستا قرار می‌گیرد. برخی از اهالی روستا، از جمله مادربزرگ ماندنی تصمیم گرفته‌اند به زیارت امامزاده بروند. مادر بزرگ دچار کمردرد شدیدی است و برای شفا قصد زیارت کرده است. از طرف دیگر، ماندنی با وجود علیل بودن خویش، اما برای شفای مادربزرگ نیت کرده به سوی امامزاده بشتابد و دست

خودش هم نیست. گویی نیرویی او را به طرف خود می‌کشاند، لذا با این که صبح روز بعد، مادر بزرگ و برخی از اهالی روستا به راه افتادند و ماندنی را هم بیدار نکردند، پس از بیدار شدن به راه می‌افتد، اما در بین راه به سبب سادگی خویش، فریب دو دوست شرور خود را می‌خورد و به طرف چشمه خضر علیه‌السلام راه می‌افتند و در آن جا پس از انداختن ماندنی در چشمه، می‌گریزند. ماندنی در آن لحظه پیرمردی را می‌بیند که با مهربانی او را دلداری می‌دهد. سپس راه را به او نشان می‌دهد و یک دبه آب و یک میخ بلند هم به او می‌دهد و می‌گوید که آن‌ها را به امامزاده ببرد تا زائران از آن آب استفاده کنند. بعد هم دراز می‌کشد و به خواب می‌رود. ماندنی به راه می‌افتد. در بین راه می‌بیند که اهالی روستا و مادربزرگش کنار جاده نشسته‌اند، مادربزرگ هم حال خوشی ندارد و تراکتور هم خراب شده است. برای درست شدن وسیله نقلیه نیاز به یک میله یا میخ بلند بود که ناگهان ماندنی به یاد آن میخ بلند می‌افتد و با دادن آن میخ به راننده تراکتور باعث خوشحالی آن‌ها می‌شود. در ضمن، از آب دبه هم به زائران می‌دهد و آن‌ها نیز او را دعا می‌کنند و به راه می‌افتند. ماندنی وقتی وارد امامزاده می‌شود می‌بیند پیرمردی با روانداز سبز رنگی دراز کشیده، وقتی روانداز را کنار می‌زند، متوجه می‌شود که این پیرمرد همان پیرمردی است که آب و میخ بلند را به او داده بود و اطرافیان پیرمرد نیز گوشزد می‌کنند که وی از صبح تا حالا همین‌جا خوابیده است.

اپیزود سوم: پروانه: اپیزود سوم درباره یک معلم قرآن است که برای تدریس به یک روستای سرسبز می‌رود. در راه با یکی از شاگردان (سیدرضا) که از پیش به زیبایی، قرآن خواندن می‌داند و در ضمن به پروانه‌ها سخت علاقه‌مند است، آشنا می‌شود. معلم که در مسجد سکنی گزیده است همان جا کلاس درس را برپا می‌کند. رفتار و گفتار او در نظر مردم چیزی فراتر از یک معلم نمود پیدا می‌کند، چرا که وی به مردی که گاوش را گم کرده است، می‌گوید برخیزد و در همان حوالی دنبال حیوانش بگردد و سپس به پیرمردی که چشم به راه پسرش است می‌گوید او حتما خواهد آمد. ناگهان گاو پیدا شده و پسر پیرمرد بعد از یک سال باز می‌گردد. مردم روستا اعتقاد عجیبی به معلم پیدا می‌کنند و از وی می‌خواهند که آنها را دعا کند.

مدتی بعد، معلم هنگام رد شدن از روی پل روستا به کدخدا می‌گوید که باید به فکر سیل‌بند باشند، در غیر این صورت، امکان دارد که آب طغیان کند و سیل بیاید. روز بعد

«سیدرضا» دیر به کلاس می‌رسد و می‌گوید چون پل در اثر سیل خراب شده نتوانسته زودتر بیاید. معلم از او می‌خواهد که از فردا مثل پروانه‌هایش از روی آب بیاید تا زودتر به مدرسه برسد.

شبانه اهالی روستا به مسجد می‌آیند و از معلم می‌خواهند که برای در امان ماندن از سیل دعا کند. ولی معلم که خود را فردی عادی می‌پندارد، حاضر نمی‌شود چنین دعایی کند. زیرا مطمئن است چنین اتفاقی نخواهد افتاد و سیل با گفتن و یا نگفتن او نیامده که بخواهد برود. اما مردم که در ذهن خویش از معلم یک بت ساخته‌اند و می‌انگارند وی قدرتی فوق بشری دارد، به گفته خویش سخت پایبندند. ولی معلم به خواسته آنها توجهی ندارد و می‌گوید فقط در ساخت سیل‌بند و پل کمکشان خواهد کرد. اهالی پشیمان بازمی‌گردند و از فردا اجازه نمی‌دهند فرزندانشان به مدرسه بروند. در این میان تنها «سیدرضا» است که سر وقت به مسجد می‌آید و با فضای خالی کلاس روبه‌رو می‌شود و در توجیه زود آمدن خود می‌گوید که از روی آب رد شده است.

در انتهای فیلم جایی که دیگر همه از معلم بریده‌اند و نه خودشان و نه فرزندانشان با او حرف می‌زنند، سیدرضا دنبال معلم می‌آید تا او را برای درمان حال پدرش که سخت بیمار شده است، به خانه خودشان ببرد و در کنار همان پل شکسته است که معلم در کمال حیرت می‌بیند که سیدرضا از روی آب رد می‌شود. ولی خود وی به تمامی در آب فرو می‌رود.

دانش‌آموز چون به حرف معلمش ایمان داشته و به مرحله یقین رسیده است، طعنه معلم را واقعی می‌پندارد و فکر می‌کند چاره‌ای ندارد جز اینکه از روی آب بگذرد. اما معلم که گویا فقط ظاهرش قرآنی است، خود به هیچ کدام از گفته‌هایش اعتقاد ندارد. ایمان او گویا فقط به ظاهر است و خبری از ایمان قلبی نیست.

هرچند این فیلم، در سه اپیزود و با داستان‌هایی متفاوت ارائه می‌شود، اما می‌توان ارتباط بسیار عمیقی را میان این سه اپیزود دید. اپیزود اول با تولد یک کودک آغاز و با مرگ یک زن پایان می‌پذیرد و مضمونی بسیار طبیعی و مادی دارد. اپیزود دوم فیلم نشان از «طریقت» دارد و راهی که هر انسانی در زندگی خویش باید طی کند تا به درک درستی از هستی و عالم برسد. در این اپیزود، گویی پیرمرد همان خضرنبی(ع) بوده که دستگیرکننده در راه ماندگان است.

اپیزود سوم (پروانه)، اوج داستان فیلم محسوب می‌شود و آن هم باور به امور ماورایی و استعلایی است. آنکه در قسمت اول «تقدیر» را بپذیرد، در اپیزود دوم «راه سعادت» را خواهد یافت و پیر مرشد «راه» را به وی نشان داده و او را در طی طریق «یاری» خواهد ساخت و در اپیزود سوم، بی‌آنکه کوچکترین «شکی» از الطاف الهی از خود نشان دهد، به «حقیقت» مطلق می‌رسد. این ترتیب، نشانگر مراحل «تقرب به حقیقت» است که در متون عرفانی ما نیز بر آن تاکید شده است.

تحلیل گفتمان فیلم

«مجتبی راعی» (۱۳۳۶-)، «کنشگر فیلم»، ساخت فیلم سینمایی «تولد یک پروانه» را در گرماگرم تغییرات معرفتی در عرصه فرهنگی کشور، یعنی در سال ۱۳۷۶ به پایان رسانده است. تا قبل از این، ساخت فیلم‌هایی با این سبک که در ساختاری اپیزودیک به بیان استعلاگرایی پرداخته باشند، کمتر مورد توجه قرار داشت. شاید بتوان فیلم اپیزودیک «دستفروش»(مخملباف،۱۳۶۵) را نمونه‌ای برای این امر بیان کرد.

موضوع «مرگ»، به عنوان ترجیع‌بند اکثر فیلم‌های استعلاگرا، در اپیزود اول فیلم به تصویر کشیده است و فیلم آن را شروع رسیدن به ماوراء می‌داند. شروعی که پایان آن می تواند چیزی شبیه راه رفتن روی آب باشد که به قول خود راعی «دیگر حتی ظاهر کار هم عادی نیست و اگر کسی روی آب راه برود با قواعد زندگی عادی سنخیت ندارد»(راعی،۱۳۷۹:۴۶) تولد یک پروانه به دنبال آن است که مخاطب را متوجه امری کند که کمتر آن را مورد توجه قرار می‌دهد. برای این کار از مساله ناشناخته ولی آشنای «مرگ» که برای هر انسانی قابل لمس است، شروع می‌کند و سپس وی را متوجه ماورائی می‌کند که به نوعی کمتر از مرگ مورد توجه است و در اثنای آن، مخاطب درگیر مباحث جدی حقیقت می‌شود.

از طرف دیگر، می‌بینیم که فیلم بر عناصر گفتمانی مانند «شریعت» به عنوان شرط لازم تجربه دینی (داستان همرهی خضر نبی)، «تایید ادیان، پیامبران و روایت‌های دینی» و «مراحل عرفان اسلامی» تاکید می‌کند و به ذکر مراحل عرفانی شریعت، طریقت و حقیقت می‌پردازد. در واقع در مرحله اول به بازشناسی مفهوم دنیا می‌پردازد و با این آمادگی ذهنی، در طریقت (اپیزود راه) قدم برمی‌دارد. با همراهی و باور به طریقت نیز، در حقیقت عشق

ذوب می‌گردد. ضمن اینکه با توجه به اینکه در ادبیات عرفانی به شدت بر حضور «استاد» در طریقت به علت احتمال گمراهی تاکید شده است، در اپیزود دوم نیز بر همرهی خضر(ع) در طریقت به عنوان مرشد و راهنما تاکید می‌گردد.

ساختار اپیزودیک اثر، برای نشان دادن سیر به سوی تکامل، «مکان» را نیز مورد توجه قرار می‌دهد. در اپیزود اول، آن چه بیش از هر چیز دیگری بیننده را با خود همراه می‌کند، «خاک» است. از لوکیشن روستای «کندوان» استفاده شده که خانه‌ها مانند غارهای اولیه در میان سنگ‌های کوه تعبیه شده‌اند و انسان ها گویی در مراحل اولیه «شناخت» به سر می‌برند. نمود «خاک» نیز معنایی خاص را به ذهن متبادر می‌کند. درک معنای زندگی در دنیا و بازگشت به خاک مهمترین مفهومی است که اپیزود اول بدان نظر دارد.

اپیزود دوم، میان خاک و سرسبزی در نوسان است که نشان از مرحله سیری دارد که با «همرهی خضر» ممکن خواهد بود. بنابراین همه چیز در این مرحله آمیخته به نظر می‌رسد و تمیز حق و باطل نیز دشوار می‌نماید. در اپیزود سوم ما شاهد طبیعتی سرسبز و دلنشین هستیم. طبیعتی که نشان از ورود به مرحله فناشدن در راه خداوند است.

ساختار اپیزودیک این فیلم سینمایی، در واقع بر مراحل تقرب و نزدیکی به خدای باریتعالی نیز اشاره دارد. مراحل عرفانی تقرب، «تکاملی» و «ترتیبی» است و هر مرحله سختی خاص خود را دارد. همانگونه که نام فیلم (تولد یک پروانه) نیز بر آن تاکید دارد. تولد، رشد و بلوغ یک پروانه نیز مراحلی دارد که بدون تکمیل مرحله قبل امکان‌پذیر نیست. در پایان نیز ما به تولد یک «پروانه» می‌رسیم که تازه آغاز راه است. پروانه از استعارات «ادبیات عرفانی» ما است که در راه معشوق، خویشتن را در آتش شمع می‌سوزاند. سالک نیز به دنبال آن است که مانند پروانه در پرتو شمع در مرحله «فنای فی الله» قرار گیرد و این آخرین مرحله بی‌پایان سیر به سوی تقرب به خداست.

همچنین از آنجا که در آموزه‌های عرفانی سنت اسلامی، مقام فنا و عشق به خداوند در «سکوت» متبلور است و عارف و سالک نباید از رابطه ویژه‌اش با خدا با مردم سخنی به میان آورد. در اپیزود سوم می‌بینیم که معلم قرآن به دنبال فریاد کردن این مساله است که عاشق خداست و در گفتگو با کدخدای ده – که فردی وارسته است – اظهار می‌کند که «حس می‌کند که پروانه شده است». اما کدخدا در پاسخ به وی می‌گوید که مثل «بلبل» که عشق را فریاد می‌زند، شده است. «پروانه گرد شمع می‌سوزد و دم بر نمی‌آورد».

از طرف دیگر عناصری مانند «زندگی دنیا» (در مرگ مادر ایبیش)، «خودخواهی و فردگرایی» (در فداکاری ماندنی)، «ایمان و اعتقاد ظاهری» (در ژست‌های عرفانی معلم)، «عدم تناسب گفتار و کردار» (در باور ضعیف معلم) و «ناامیدی از استجابت دعا» (در پشگیری از سیل) در حوزه گفتمان گونگی گفتمان سنت اسلامی در این فیلم بازنمایی شده است.

نتیجه‌گیری

سینمای استعلاگرای ایران از مفاهیم مشترکی برای بیان مفاهیم ماورائی استفاده می‌کند. از جمله این مفاهیم، «مرگ» و «طبیعت» است. به طوری که بیشترین تعداد فیلم‌های تولید شده در این زمینه، موضوعات فوق را به عنوان شالوده اصلی داستانی و فکری خود انتخاب کرده‌اند. البته باید این نکته را افزود که استفاده از این دو موضوع، تنها ورودی برای بحث در باب مسائل مهم‌تری بوده است که فیلمسازان در پی آن بوده‌اند. همچنین نگاه‌های متفاوتی در این زمینه عرضه شده است. به عنوان مثال از فیلم‌های تحلیل شده، «بوی کافور، عطر یاس» با نگاهی روشنفکرانه به موضوع مرگ و طبیعت پرداخته است و این دو را موجب تحول دنیوی انسان می‌داند، ولی «تولد یک پروانه» سعی کرده با نگاهی عرفانی؛ طبیعت و مرگ را شروع تحولی عظیم در نگرش انسانی به دنیای پس از مرگ قرار دهد. در حالی که مرگ حلقه اتصال به امر متافیزیکی در انسان محسوب می‌شود، گفتمان روشنفکری در سینما یا آن را مبدا تحول در زندگی انسانی تلقی می‌کند و یا از رهگذر آن دچار «نیهیلیسم» می‌گردد. اما مرگ در بازنمایی سنت اسلامی در سینما، تلنگری است برای اندیشیدن در امر متافیزیکی و رهگذری است برای ورود انسان به مرحله «طریقت در راه حضرت حق».

استفاده از زیبایی‌های بصری «طبیعت» نیز امری بوده است که هرگز در فیلم‌های استعلاگرا فراموش نگشته است. از فیلم‌هایی مانند تولد یک پروانه، پشت پرده مه، یک تکه نان، خدا نزدیک است و اینجا چراغی روشن است گرفته تا فیلم‌هایی مانند باغ‌های کندلوس و بوی کافور، عطر یاس، طبیعت را مظهر تحول قرار داده‌اند. اما نگاه به بازنمایی طبیعت در آنان از تفاوت‌های بسیاری برخوردار بوده است. در فیلمی مانند تولد یک پروانه، طبیعت مفهومی «متکامل» از خود بروز می‌دهد که با سیر انسانی تقرب به خداوند، تکامل در

طبیعت و زیبایی‌های آن نیز نمود می‌یابد. به طوری که در اپیزود اول فیلم، ما با چهره‌ای خشک از طبیعت روبرو هستیم. اما این مسئله در اپیزود دوم فیلم، کاهش یافته و در اپیزود سوم فیلم، ما با طبیعتی مطلق که نشانه‌های خداوند در آن جاری و ساری است، مواجه می‌شویم و خود مبنایی برای تکامل انسان است که زیبایی‌های خداوند را در اپیزود آخر بهتر درک می‌کند. اما در «بوی کافور، عطر یاس»، طبیعت هنگاهی رخ می‌نماید که شخصی در کما به سر می‌برد و پس از به هوش آمدن، آن را نشانه پرهیز از مرگ می‌یابد و تنها آن را موتور محرکه زندگی انسانی قلمداد می‌کند.

مسئله دیگر اینکه هیچ فیلمی در حوزه استعلاگرایی نمی‌توان یافت که موضعی در قبال اعتقادات دینی نگرفته باشد. این موضع‌گیری یا در حمایت از این اعتقادات بوده است، یا به دنبال نقد و رد کردن آن. در حالی که فیلم «بوی کافور، عطر یاس» در لفافه، آن را جزء امور بی‌اهمیت تلقی می‌کند، «مارمولک» با نگاه روشنفکری دینی به نقد آن می‌پردازد و «تولد یک پروانه»، آن را نجات‌بخش تفکر انسانی و راهی برای وصول به حقیقت می‌شمارد.

همین نگاه در مورد عناصری مانند مناسک دینی نیز وجود دارد. مناسک دینی در فیلمی اهمیت می‌یابد که بازنمایی سنتی از مفهوم تجربه دینی ارائه کرده باشد. در این گونه از فیلم‌ها ما هرگز شاهد تقبیح مناسک و اعمال دینی نیستیم و به عنوان مثال اجرای فریضه «نماز»، با بازنمایی بسیار مثبتی که نشانه ارتباط با حقیقت است، نشان داده شده است.

از دیگر مفاهیمی که عنصر مهمی در فیلم‌ها محسوب می‌شود و هر یک از فیلم‌ها با توجه به اصول گفتمانی خود در باب آن موضع‌گیری کرده‌اند، مفاهیمی مانند «تقدیر»، «تردید»، «خودخواهی»، «بخشش»، «عشق و محبت»، «عدالت»، «زندگی اجتماعی» و «تقدس» است که با توجه به هر گفتمان، یا در حوزه گفتمان گونگی قرار گرفته‌اند یا در قالب مفاهیم اصلی گفتمانی در فیلم‌ها بازنمایی شده‌اند. به عنوان مثال عنصر تقدیر در گفتمان سنت، اراده خداوند را در کنار اراده انسان در جهت نیل به سوی خیر و شر مطرح می‌کند، اما همین عنصر در حوزه گفتمان گونگی گفتمان روشنفکری قرار می‌گیرد و در زمره خرافاتی شمرده می‌شود که موجب واپس‌زدگی زندگی دنیوی شده است.

در پایان می‌توان گفت که هرچند این مقاله به دنبال آن بوده است که نحوه بازنمایی گفتمان های شکل گرفته حول یک مفهوم را در سینما تبیین کند، اما نکته‌ای که در این

زمینه وجود دارد، «رابطه دو سویه»ای است که میان متن و گفتمان برقرار است. بدین معنی که با مطالعه فیلم‌های استعلاگرای سینمای ایران نیز می‌توان به دسته‌بندی گفتمانی موجود دست یافت و شناخت عناصر موجود در فیلم‌ها – چه نفیاً و چه اثباتاً – می‌تواند ما را با نقاط مرکزی، عناصر گفتمانی و حوزه گفتمان گونگی آنها رهنمون سازد. ضمن اینکه، این مطالعات می‌تواند ما را با جابجایی قدرت گفتمانی در دوره‌های مختلف و همچنین گفتمان مسلط و حاشیه‌ای در بازنمایی مفاهیم دینی در سینما آشنا سازد.

منابع

آرون،ریمون(۱۳۸۰) مراحل اساسی اندیشه در جامعه‌شناسی،ترجمه‌باقرپرهام،تهران:علمی‌و فرهنگی.

استیس، و.ت(۱۳۷۵) عرفان و فلسفه، ترجمه بهاءالدین خرمشاهی، تهران: انتشارات سروش.

بازیار، فرزانه (۱۳۸۵) "بازنمایی هویت اجتماعی روشنفکر در سینما"، رساله کارشناسی ارشد، دانشگاه تهران.

بامن، زیگمون(۱۳۷۹) "مدرنیته" در مدرنیته و مدرنیسم، ترجمه حسینعلی نوذری، تهران: انتشارات نقش جهان.

بهرامپور، شعبانعلی (۱۳۷۹) "مقدمه" در تحلیل انتقادی گفتمان، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

پارسانیا، حمید (۱۳۸۵) هستی و هبوط، قم: نشر معارف.

پارسانیا، حمید (۱۳۸۶) سنت، ایدئولوژی، علم، قم: بوستان کتاب قم.

پترسون، مایکل(۱۳۷۹) عقل و اعتقاد دینی، ترجمه احمد نراقی و ابراهیم سلطانی، تهران: طرح نو.

تاجیک، محمد رضا (۱۳۷۸) مجموعه مقالات گفتمان و تحلیل گفتمانی، تهران: تحلیل گفتمان.

تامسون، کنت و دیگران(۱۳۸۷) دین و ساختار اجتماعی،ترجمه علی بهرامپور و حسن محدثی، تهران: انتشارات کویر.

جانستن، رابرت کی (۱۳۸۳) معنویت در فیلم، ترجمه فتاح محمدی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

جلالی مقدم، مسعود (۱۳۷۹) درآمدی به جامعه شناسی دین و آراء جامعه شناسان بزرگ درباره دین،تهران: نشر مرکز.

جوئت، رابرت (۱۳۸۴) "گرفتار در زمان: کایروس و کرونوس و جسم در روز موش خرما" در کاوش در الهیات و سینما، به کوشش امید نیک فرجام، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

دالگرن، پیتر(۱۳۸۰) تلویزیون و گستره عمومی، ترجمه مهدی شفقتی، تهران: سروش.

داوری اردکانی، رضا و دیگران (۱۳۸۰) فلسفه و بحران غرب، تهران: هرمس.

دورکیم،امیل(۱۳۸۳) صور بنیانی حیات دینی، ترجمه باقر پرهام،تهران: نشر مرکز.

دیرکس، هانس (۱۳۸۰) انسان شناسی فلسفی، ترجمه محمد رضا بهشتی، تهران: هرمس.

راعی، مجتبی (۱۳۷۹) "گفتگوی سینمایی" در مجله پیام زن، اردیبهشت ۱۳۷۹، شماره ۹۸.

رشنو، افسانه (۱۳۸۰) "تحلیل انتقادی گفتمان پنج فیلم پرفروش سینمای ایران در سال ۱۳۸۰"، رساله کارشناسی ارشد، دانشگاه تهران.

سروش، عبدالکریم (۱۳۷۸) صراط های مستقیم، تهران: نشر صراط.

سلطانی، علی اصغر (۱۳۸۴) قدرت، زبان و گفتمان، تهران: نشر نی.

شجاعی زند،علیرضا (۱۳۸۰) دین،جامعه و عرفی شدن،تهران: نشر مرکز.

شیروانی، علی (۱۳۸۱) مبانی نظری تجربه دینی، قم: بوستان کتاب قم.

صادقی، هادی (۱۳۸۲) کلام جدید، قم: کتاب طه و نشر معارف.

صدیقی خویدکی، ملکه (۱۳۸۴) "بازنمایی زن در آثار سینمایی رخشان بنی اعتماد: نقد فمنیستی رسانه‌ای آثار"، رساله کارشناسی ارشد، دانشگاه تهران.

فرکلاف، نورمن (۱۳۷۹) تحلیل انتقادی گفتمان، ترجمه شعبانپور و دیگران، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

فعالی، محمد (۱۳۸۵) تجربه دینی و مکاشفه عرفانی، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی.

فلیک، اووه (۱۳۸۷) درآمدی بر تحقیق کیفی، ترجمه هادی جلیلی، تهران: نشر نی.

فیسک، جان (۱۳۸۶) درآمدی بر مطالعات ارتباطی، ترجمه مهدی غبرایی، تهران: دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها.

قائمی نیا، علیرضا (۱۳۸۱) تجربه دینی و گوهر دین، قم: بوستان کتاب قم.

کاکایی، قاسم (۱۳۸۵) "تجربه دینی، تجربه عرفانی و ملاک های بازشناسی آن از دیدگاه ابن عربی" در فصلنامه علمی- پژوهشی انجمن معارف اسلامی ایران، شماره اول، زمستان۸۵، صص۱۱-۴۲.

کوزر،لوئیس(۱۳۷۷) زندگی واندیشه بزرگان جامعه شناسی، ترجمه محسن ثلاثی،تهران: نشر علمی.

گراهام، دیوید جان (۱۳۸۴) "کاربردهای سینما در الهیات" در کاوش در الهیات و سینما، به کوشش امید نیک فرجام، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

مددپور، محمد (۱۳۸۲) "معنی خیال در هنرهای سنتی و مدرن" در بیناب، شماره سوم،۸۲.

مک دانل، دایان (۱۳۸۰) مقدمه‌ای بر نظریه های گفتمان،ترجمه حسینعلی نوذری، تهران: فرهنگ گفتمان.

ملکیان، مصطفی(۱۳۷۹) "اقتراح در بحث تجربه دینی" در فصلنامه نقد و نظر، سال ششم، شماره سوم و چهارم.

مهدی زاده، سید محمد(۱۳۸۷) رسانه و بازنمایی، تهران: دفتر مطالعات و توسعه رسانه ها.

میلز، سارا (۱۳۸۲) گفتمان، ترجمه فتاح محمدی، تهران: نشر هزاره سوم.

نیگل، تامس (۱۳۸۴) در پی معنا، ترجمه سعید ناجی و مهدی معین زاده، تهران: هرمس.

ون‌دایک، تون (۱۳۸۲) مطالعاتی در تحلیل گفتمان: از دستور متن تا گفتمان کاوی انتقادی، ترجمه ایزدی و دیگران، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

ویلم،ژان (۱۳۷۷) جامعه شناسی ادیان،ترجمه دکتر عبد الرحیم گواهی، تهران: انتشارات تبیان.
هایدگر، مارتین (۱۳۸۱) شعر، زبان و اندیشه رهایی، ترجمه عباس منوچهری، تهران: مولی.
همیلتون،ملکم(۱۳۷۷) جامعه شناسی دین،ترجمه محسن ثلاثی، تهران: انتشارات تبیان.

Enson, J (2002). Discourse Analysis as theory and method, London, Sage Publication.

Hall, S (1997). The Work of Representation, In Cultural Representation and Signifying Practice, London, Sage Publication

Stubs, M (1983) discourse analysis: the sociolinguistic analysis of natural language, oxford: Blackwell.

Walter ,F (1951). Two models of Religious Experience,in The Journal of Religion, vol.31, no. 3, pp. 183-193

Web, J (2009). Understanding Representation, London, Sage Publication.