

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۵ / ۱۱ / ۰۲

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۶ / ۰۲ / ۳۰

شهاب اسفندیاری^۱، مرضیه پیراوی ونک^۲، سیدعماد حسینی^۳، سناء شایان^۴

نسبت ماهیت سینما با دین و هویت ملی: رهیافتی انتقادی به دیدگاه‌های سید مرتضی آوینی

چکیده

پرسش از ماهیت سینما در فرهنگ غربی چندین دهه قدمت دارد. در ایران عمده مباحث نظری این حوزه، ترجمه یا گرت‌برداری از آرای غربی‌ها بوده است. از زمان ورود سینما به ایران، تأملاتی چون نظریات سیدمرتضی آوینی درباره ماهیت سینما (به‌ویژه در نسبت با هویت ایرانی-اسلامی) طرح نشده بود. بنیاد فکری آوینی درباره سینما، به پیش از دسته‌بندی گونه‌های سینما برمی‌گردد. او از «ذات سینما» آغاز می‌کند و معتقد است که ذات سینما غربی است و نمی‌توان آن را از ذات خود جدا کرد. اما او در پی کشف ابعادی از سینما بود که قابلیت بیان مفاهیم دینی و بازنمایی هویت ملی را داشته باشد. این رویکرد، نقطه مرکزی برخی تناقض‌های نظری است که در مقالات آوینی مشاهده می‌شود. پرسش کلیدی مقاله حاضر این است که اگر سینما «ذات غربی» دارد چگونه آوینی از امکان و ضرورت «تسخیر جوهر» سینما سخن می‌گوید و کشف «قابلیت‌های کشف‌ناشده سینما» را ضروری می‌داند؟ یکی دیگر از حوزه‌های بحث‌انگیز آرای آوینی نسبت «تکنیک» و «محتوا» در نقد سینمایی است که در مقاله حاضر به آن پرداخته شده است. تأکید ایشان بر اولویت «نقد تکنیک» بسیاری از نقدهای به‌جامانده از خود ایشان به‌شدت درگیر محتوا است. به باور نویسندگان، شناخت آوینی از سینما در طی دوران فعالیت فرهنگی و هنری ایشان پس از انقلاب اسلامی در حال تغییر و تحول بوده است و برخی از تناقض‌ها در آرای ایشان نیز باید در بستر ادوار فکری ایشان تحلیل شود. خوانش انتقادی آرای اندیشمندان تأثیرگذاری چون آوینی، افق‌های تازه‌ای پیشروی نظریه پردازان بومی سینما می‌گشاید. این پژوهش نظری که با روش توصیفی-تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای صورت گرفته، می‌کوشد برخی از ظرفیت‌های نادیده‌انگاشته‌شده آرای آوینی را آشکار ساخته و با نگاهی انتقادی به بیان کاستی‌های آن پردازد.

کلیدواژه‌ها: سید مرتضی آوینی، سینما، فلسفه غرب، فرهنگ دینی، سینمای ملی.

^۱ استادیار گروه سینما، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

E-mail: shb_esf@yahoo.com

^۲ دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان، ایران.

E-mail: mpiravivanak@gmail.com

^۳ دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان، ایران (نویسنده مسئول).

E-mail: emad.hoseini@gmail.com

^۴ کارشناس ارشد علوم ارتباطات اجتماعی، دانشگاه علامه طباطبائی، ایران.

E-mail: shayan33376@gmail.com

^۵ این مقاله مستخرج از پایان‌نامه دکتری سیدعماد حسینی با عنوان «رهیافت غیرغربی به مطالعات فیلم» با راهنمایی شهاب اسفندیاری و مرضیه پیراوی ونک است.

۱. مقدمه

در چند دهه اخیر، مقوله سینمای ملی به مفهومی مهم برای تحلیل آثار سینمایی تبدیل شده است. اما این مفهوم سال‌هاست که از طرف نظریه پردازان، تاریخ‌نگاران و منتقدین سینما مورد مناقشه است. دو دیدگاه نظری متمایز در مورد مفهوم سینمای ملی را می‌توان در آثار اندرو هیگسون^۱ و استفن کرافتس^۲ مشاهده کرد. هیگسون و کرافتس هر دو به ماهیت پیچیده، متناقض و قابل مناقشه برچسب سینمای ملی اذعان دارند؛ آن‌ها رویکردهای روش‌شناختی سازنده‌ای را برای این مسئله ارائه می‌کنند. نظریه هیگسون تأکید می‌کند که یک سینمای ملی در بازار فیلم با افتراق تولیدش مشخص می‌شود. برای آنکه گروهی از فیلم‌ها دسته «سینمای ملی» را شکل دهند باید خصیصه‌های مشترکی را از لحاظ سبکی یا روایی آشکار کنند که به طور مشخصی از فیلم‌های هالیوود و سایر سینماهای ملی متمایزند (چوآی، ۱۳۸۸، ۱۵۴). در مقابل کرافتس خاطر نشان می‌کند مفهوم سینمای ملی معمولاً در مقابل هالیوود تعریف می‌شود. ولی در نظریه پردازی سینمای ملی نیازمند عبور از مدل «خود/دیگری» هستیم (کرافتس، ۲۰۰۶، ۴۴)؛ مدلی که در کمال شگفتی هیچ سخنی از هالیوود به عنوان یک سینمای ملی به میان نمی‌آورد. کرافتس در عوض یک طبقه‌بندی هفت‌بندی پیشنهاد می‌کند که توضیح بهتری برای چگونگی شکل‌گیری سینماهای ملی در بافت‌های مختلف سیاسی، اقتصادی و فرهنگی دولت‌های ملی گوناگون دارد.

مرور و بازخوانی آرای سید مرتضی آوینی از این جهت دارای اهمیت است که او نظرگاه متفاوتی به سینمای ملی و دینی دارد. او از دیدگاه یک متفکر و فیلم‌ساز ایرانی سعی در بازتعریف ماهیت سینما و مفاهیمی مثل سینمای ملی و نسبت آن با دین داشت. آوینی در عین حال که سینماگر مطرحی بود و یکی از مهم‌ترین مجموعه‌های مستند پس از انقلاب را تهیه و کارگردانی کرده بود، در رابطه با نظریه فیلم نیز دست به قلم بود و کوشش فراوانی برای تدوین یک نظریه فیلم برخاسته از مبانی فکری انقلاب اسلامی انجام داد که حاصل آن در کتاب‌های سه جلدی آینه جادو گردآوری شده است. او همچنین از منظری ذات‌گرایانه کوشش‌های فراوانی برای بازتعریف ماهیت سینما، به‌مثابه یک تکنولوژی برخاسته از فرهنگ و تمدن غرب انجام داد. علی‌رغم جایگاه والا و ممتاز وی در هنر و سینمای دهه‌های اخیر ایران، و ستایش‌های فراوانی که از او به عنوان الگوی یک هنرمند متعهد و انقلابی صورت گرفته است، تاکنون هیچ‌گونه پژوهش جامع تحلیلی و انتقادی پیرامون آرا و افکار وی از منظر نظریه و مطالعات فیلم صورت نگرفته است. بلکه مؤسسات و افراد مختلف کوشیده‌اند که پاره‌هایی از اندیشه او را در شکل و شمایل مطلوب خود مفصل‌بندی و تثبیت کنند و مانع بازاندیشی در همه ابعاد فکری و توجه به دوره‌های تطور اندیشه‌اش شوند.

نگارندگان بر این باورند که آرای نظری آوینی از ظرفیت‌های پوشیده‌ی فراوانی برخوردار است که می‌توان هم‌راستا با رویکردهای نوین در مطالعات فیلم به این ظرفیت‌ها رجوع کرد. خوانش انتقادی متفکران پیشگامی همچون آوینی افق‌های تازه‌ای را پیش‌روی نظریه‌پردازان بومی سینما خواهد گشود. مقاله حاضر با خوانش انتقادی - تحلیلی نظریات وی در رابطه با تئوری فیلم، می‌کوشد برخی از این ظرفیت‌های نادیده‌انگاشته‌شده را آشکار سازد و نیز با نگاهی نقادانه به بیان کاستی‌های دیدگاه او بپردازد.

۲. انسان معاصر و دنیای جدید

کتاب فردایی دیگر (۱۳۸۱) یکی از دو کتابی است که از مجموعه مقالاتی به انتخاب خود او منتشر شده است. کتاب دو بخش دارد. بخش اول مجموعه سه مقاله است که به فهم و تفسیر عالم جدید غربی در وجوه گوناگون پرداخته است. بخش دوم نیز مجموعه چهار مقاله با موضوع شعر است و در آن عالم

اشراقی و دینی را تبیین کرده است. این توجه به نحوه حضور انسان در دنیای جدید به ویژه در نسبت با سنت به نوعی موضوع اصلی تفکرات آوینی نیز هست. او در جای جای مقالاتش به این مضمون توجه ویژه داشته است.

او مقاله «آغازی بر یک پایان» را نیز با توجه به نحوه حضور انسان در دنیای جدید تألیف کرده است. دنیایی که همه ما را احاطه و اقتضاتش را به ما تحمیل کرده است. به نظر او انسان معاصر چنان تربیت شده است که تصور دنیایی جز آنچه در آن زندگی می کند، برایش مقدور نیست؛ درست مشابه وضعیتی تمثیلی که در رمان دنیای شگفت/نگیز نو (۱۳۶۶) اثر آلدوس هاکسلی^۳ تصویر شده است. در سایر مقالات او که بعد از شهادت در قالب چندین کتاب منتشر شده است نیز همین خط اصلی مشاهده می شود. کتاب توسعه و مبانی تمدن غرب (۱۳۷۶) مجموع هجده مقاله درباره معنای توسعه و ویژگی های عالم جدید غربی، اقتصاد و آموزش در غرب، علم جدید و مفهوم ترقی و تکامل در دنیای معاصر است.

کتاب رستاخیز جان (۱۳۷۹) شامل سیزده مقاله با موضوع ادبیات و زبان فارسی در نسبت با تعهد، انقلاب اسلامی و آداب و سنن ایرانی، فرهنگ و هویت انسان، فرهنگ توسعه، تهاجم فرهنگی، همه گیر شدن رسانه های جمعی و وضع انسان معاصر در برابر آنها است. دو مقاله از این سیزده مقاله هم به تئاتر و پیام امام خمینی (ره) در تجلیل از هنرمندان متعهد اختصاص دارد.

کتاب حلزون های خانه به دوش (۱۳۷۹) هم با دوازده مقاله حول مضمون نسبت جریان روشنفکری با انقلاب اسلامی دور می زند و آوینی در جای جای آن به تأثیرات این جریان از غرب و آفات نادیده گرفتن غرور و هویت ملی و دینی می پردازد.

آوینی در مقالات و گفت و گوهایش با موضوع سینما نیز به این زمینه اصلی بی توجه نیست و در بحث هایش مدام به این نسبت انسان معاصر با هویت و سنت ملی و دینی رجوع می کند.

۳. مبادی تفکر آوینی

آوینی تنها یا اولین کسی نیست که در ایران به نوع مواجهه با عالم جدید غربی و مسائل مبتلا به آن می پردازد. متفکران مختلفی از بدو ورود مدرنیته به ایران در این باره اظهار نظر کرده اند. از میان این تلقی های مختلف، دکتر احمد فردید با وضع عبارت «غرب زدگی» سرسلسله نوعی نگاه خاص به غرب و عالم جدید است و بعدها شاگردان او به اشکال مختلف این نگاه را در آثارشان بسط داده اند. برای مثال می توان از کتاب های عصر اتوپی (۱۳۵۶)، فلسفه چیست (۱۳۵۹) و انقلاب اسلامی و وضع کنونی عالم (۱۳۶۱) نوشته دکتر رضا داوری اردکانی و کتاب آسیا در برابر غرب (۱۳۷۸) نوشته دکتر داریوش شایگان نام برد. کتاب مشهور مرحوم جلال آل احمد با عنوان غرب زدگی (۱۳۵۶) نیز نقش کم نظیری در شهرت و فراگیری این نگاه داشته است.

این گروه به «غرب» نه از دریچه یک محل جغرافیایی ثابت که به عنوان حالتی ایدئولوژیک برای بودن در جهان، دیدن و ادراک آن می نگریند. معتقد بودند هر جا که مدرنیته وارد می شود صورتی از زندگی غربی جریان می یابد. و همان طور که داوری توصیف می کند «مدرنیته نحوه خاص نسبت بشر با عالم و آدم و مبدأ عالم و آدم است و این نحوه خاص نسبت در علم جدید و در تکنولوژی ماشینی و با پوشیده شدن امر قدسی و قرار گرفتن هنر در قلمرو زیبایی شناسی و بعضی مظاهر دیگر ظهور پیدا کرده است» (داوری، ۱۳۷۸، ۱۰۱).

به این ترتیب، «غرب» به چارچوبی جغرافیایی-فرهنگی یا جغرافیایی-سیاسی تبدیل می شود که می توان آن را برای گستره ای از تجزیه و تحلیل های نظری مورد استفاده قرار داد. طرز تلقی مشترک آوینی و این

گروه در این باره باعث طرح گسترده این سؤال شد: آیا آوینی هم از شاگردان فردید بوده است؟ حسین معززی‌نیا از همکاران دوره آخر ماهنامه سوره در پاسخ به این سؤال می‌نویسد «نه، آوینی هیچ‌گاه شاگرد فردید نبوده، در هیچ‌کدام از کلاس‌های او شرکت نکرده و اساساً دیدار و ملاقاتی بین این دو نفر صورت نگرفته است» (معززی‌نیا، ۱۳۸۸، ۳۳).

با این وجود نمی‌توان به راحتی منکر اشتراک نظری آوینی با دکتر فردید و شاگردان او شد. آوینی در پاورقی مقاله «بهشت زمینی» یکی از مقالاتی که ابتدا برای مجله جهاد نوشته و در سال‌های بعد از شهادت او در کتابی با نام توسعه و مبانی تمدن غرب (۱۳۷۸) به چاپ رسیده، بدون ذکر نام به بخشی از کتاب فارابی، مؤسس فلسفه اسلامی (۱۳۷۵) اثر دکتر داوری استناد و از او با تعبیر «یکی از حکمای گران‌قدر معاصر» یاد می‌کند.

ارتباط فکری و کاری آوینی و دکتر رضا داوری اردکانی در قالب مجله سوره و نامه فرهنگ در سال‌های پایان زندگی نیز چیزی نیست که قابل انکار باشد. شواهدی نیز مبنی بر ارتباط آوینی و دکتر داوری در سال‌های جوانی آوینی وجود دارد. دکتر داوری در خاطره‌ای از آوینی یاد می‌کند که در سن جوانی و با موهای بلند در جلسات سخنرانی او شرکت می‌کرده (آوینی، ۱۳۹۵).

همه توضیحات فوق را می‌توان به این شکل صورت‌بندی کرد: آوینی به‌طور جدی و مستقیم از آرای دکتر داوری متأثر بود و داوری از شاگردان اصلی و مهم مرحوم فردید به‌شمار می‌آید. آوینی همچنین به برخی دیگر از همفکران این گروه نیز علاقه‌مند بود. کتاب آسیا در برابر غرب و غرب‌زدگی از جمله کتاب‌های محبوب آوینی به‌شمار می‌رفتند. بنابراین اگر بگوییم آوینی با واسطه از افکار و عقاید مرحوم دکتر فردید متأثر بوده است، بی‌راهه نرفته‌ایم.

به غیر از اندیشمندان ایرانی، ریشه افکار آوینی را می‌توان به جریان‌های جهانی آن زمان نیز متصل دانست. دیدگاه‌های آوینی متأثر از دیدگاه‌های اندیشمندان مکتب فرانکفورت بود. در دهه ۷۰ میلادی، اندیشمندان این مکتب مانند هربرت مارکوزه، تئودور آدورن، هورک هایمر و والتر بنیامین، مطالعات انتقادی را پایه گذاشتند. آن‌ها معتقد بودند دیدن انسان به مثابه شیء و تمرکز زیاد بر غرب جدید، آن‌ها را از کشف حقیقت پدیده‌های فرهنگی دور می‌کند. «آوینی چه در نقد غرب، چه در نقد مختصات تاریخی که در آن حضور دارد (نقد توسعه شتابان) و چه در نقد لیبرالیسم به‌طور عام از آثار مارکوزه و بنیامین تأثیر پذیرفته است. اما آوینی تفکرات خاص خود را دارد و در نقد غرب از تفکر نئومارکسیستی و انتقادی و حلقه فرانکفورت عبور می‌کند و نقدهای او مبتنی بر دانش الهی و وحیانی است» (یامین‌پور، ۱۳۹۴، ۴۰-۴۱).

مطالعات آوینی درباره دنیای جدید و نیز نوع زندگی شخصی او، برایش نگرش خاصی را درباره وضعیت انسان معاصر به ارمغان آورده بود. او انقلاب اسلامی ایران را آغاز وضعی جدید در جهان معاصر می‌دانست. «عالم درگیر حادثه عظیم تحولی است که همه‌چیز را دگرگون خواهد کرد [...] اگر رنسانس توجه بشر را از آسمان به زمین بازگرداند، این تحول بار دیگر بشر را متوجه آسمان خواهد کرد. این راهی است که انسان فردا خواهد پیمود» (آوینی، ۱۳۷۸، ۴۵).

او به اصلی اعتقاد داشت که با وجود آن همه اصول به ظاهر بی‌خدشه دنیای جدید رنگ می‌بخت. او به همگان توصیه می‌کرد تا درباره نسبت آثار و مولید تمدن جدید با آن اصل یگانه بیندیشند. «همه این معضلات به اعتقاد بنده به یک معضل اساسی برمی‌گردد و آن عدم تبیین نسبتی است که فی‌مابین ما و غرب وجود دارد» (آوینی، ۱۳۷۷، ۱۶۵).

آوینی رویارویی با تکنولوژی را سرنوشت محتوم بشر می‌داند. به نظر او ما طلعبه‌داران تاریخ آینده‌ایم

پس چه بهتر که خود را در معرض همه آنچه که از غرب می‌آید قرار دهیم و به جای خزیدن در غار بر دامنه آتشفشان منزل گزینیم.

یکی از ویژگی‌های نگاه آوینی توجه او به هنر جدید و رسانه‌های مدرن است که همراه با این عالم جدید به ظهور رسیده‌اند و این بخش از نظریات آوینی در میان متفکران ایرانی پیش از او سابقه نداشته است. اگرچه اصول و مبانی فکری آوینی در دوره پس از انقلاب اسلامی ثابت است اما مواضع و دیدگاه‌های او درباره سینما در شرایط متفاوت، گاهی دگرگون و ناسازگار با یکدیگر به نظر می‌رسد. آوینی همچون متفکران دیگر، ادبیات خاص خود را دارد و در این ادبیات، واژگان معنی عام خود را ندارند. او با بازاندیشی در مضامین مختلف، تعریف خود را برای هر یک از این مضامین ارائه می‌دهد. لازمه فهم افکار او، آشنایی با این ادبیات است.

۴. پرسش از ماهیت سینما

آوینی با هدف تبیین نسبت انسان معاصر با هویت و سنت ملی و دینی به مطالعه غرب روی می‌آورد و در این مسیر به سینما به عنوان محصولی از تکنولوژی غرب توجه می‌کند. شناخت او از سینما انتزاعی نیست. «من آشنایی نسبی با فلسفه هم داشتم، هم فلسفه اسلام و هم فلسفه غرب. اما سینما را پای میز موویلا تجربه کردم و با همین وسیله اصلاً درباره سینما تفکر کردم [...] بیشتر آنچه که من به آن تفکر فلسفی می‌گویم در پشت میز موویلا رخ داد» (آوینی، ۱۳۷۸ الف، ۱۱۰). با چنین پیشینه‌ای او به تفکر در مورد ماهیت سینما می‌پردازد و در مورد سینما می‌گوید:

سینما ماهیتاً هنری ناب نیست. سینما را نمی‌توان هنری دانست مثل نقاشی، شعر و یا حتی رمان و تئاتر. سینما یک تکنولوژی بسیار پیچیده است که قابلیت هنری نیز دارد [...] اگر سینما ماهیتاً جز تصویر محض چیزی نبود مسلماً در یکایک تجربیات تاریخی نقاشی مدرن شریک می‌شد اما سینما فقط تصویر نیست، کلام محض هم نیست و پیچیدگی کار بیشتر در همین جاست (آوینی، ۱۳۷۸ الف، ۱۳).

همین پیچیدگی سینما او را وامی‌دارد که بیشتر درباره سینما و کارکردهای آن بنا به اقتضات زمانه خودش، کنکاش کند. آوینی در زمانی زندگی می‌کند که انقلاب اسلامی در ایران به پیروزی رسیده و او می‌کوشد درک درستی از تحولات پیش‌رو داشته باشد و تلاش دارد سینمایی متناسب با این تحولات پایه بگذارد. آوینی به «تحول باطنی عالم» معتقد است و انقلاب اسلامی را آغاز دوره تازه‌ای از تاریخ می‌داند. عصری که با فراگیری اسلام و معنویت درونی آن پایان خواهد یافت. به اعتقاد او امام خمینی به عنوان نماینده این عصر تازه و انسانی کامل، دوره جدیدی از تاریخ را هم‌سو با «تاریخ انبیا» بنیان نهاده است (آوینی، ۱۳۷۸ ب، ۱۷).

او از موضع یک مسلمان معتقد به انقلاب اسلامی می‌پرسد که سینما چیست و به چه کار ما می‌آید؟ در این عصر تازه، سینما به کدام نیاز انسان پاسخ خواهد داد؟ سینما داستانی مصور است یا وسیله‌ای برای بیان پیامی خاص و یا اسبابی برای تفنن؟ هنر محض است یا صنعت؟ ریشه جذابیت سینما در کجا است؟ آیا سینما ذاتی دارد؟ آیا این ذات می‌تواند مسخر اهداف انقلاب اسلامی شود؟ رابطه تماشاگر و فیلم باید چگونه باشد؟ آیا فیلم‌ساز حق دارد غرایز انسان را مخاطب خود قرار دهد؟ و پرسش‌هایی از این دست. پرسش‌هایی که برای پاسخ به آن‌ها به سرچشمه‌های فلسفی و حکمی‌اش مراجعه می‌کند و با توجه به زمینه‌ای که در آن می‌زیسته، تلاش می‌کند به راهکارهایی برسد. در ادامه برخی از سرفصل‌های اندیشه‌های آوینی درباره ماهیت سینما را مرور خواهیم کرد، سپس به نقد و ارزیابی آن‌ها خواهیم پرداخت.

۴-۱. سینما از محصولات تکنولوژیک تمدن غرب است که برای رفع نیازی خاص ابداع شده است.

از نظر آوینی، سینما مهم‌ترین هنر این روزگار و فیلم‌سازی استفاده از تأثیرگذارترین رسانه موجود است؛ به همین دلیل هم بیش از هزار صفحه چاپ‌شده درباره سینما و بیش از صد فیلم و برنامه تلویزیونی از خود به جای گذاشته است. آوینی می‌گوید «سینما یکی از محصولات تکنولوژیک تمدن غرب است و از این نظر هرگز نمی‌توان حقیقت آن را مجرد از مجموعه کلی تمدن غرب شناخت» (آوینی، ۱۳۷۷، الف، ۱۴۵). او سینما را دارای ذاتی ثابت و متعلق به فرهنگ غرب می‌داند. بنابراین برای شناخت سینما به مقدماتی که درباره مدرنیته، تکنولوژی و هویت خاص آن در ذهن دارد، رجوع می‌کند. او معتقد است که نمی‌توان سینما را از زمینه فرهنگی‌اش جدا کرد. از طرفی فرهنگ و تمدن غرب را مایه سقوط و انحطاط انسان می‌داند. «سینمای امریکا از لحاظ اتخاذ مضمون و تکنیک و همراهی این دو با یکدیگر قابل تحسین است نه از لحاظ مسائل دیگر. سینمای امریکا توانسته است منشأ یک تحول فرهنگی بزرگ در سایر مجامع انسانی سراسر کره زمین شود و این، صرف‌نظر از این معنا که غایات این تحول استکباری و شیطانی است، باید مورد تحسین قرار گیرد. شکی نیست که غایات سینمای امریکا شیطانی است» (آوینی، ۱۳۷۸، الف، ۵۹). به نظر او کل تکنولوژی و محصولاتش برای پاسخ‌گویی به نیازهای معینی در وجود بشر جدید پدید آمده‌اند که تا پیش از این سابقه نداشته است. اگر بخواهید از آن‌ها به منظوری مغایر با این اهداف استفاده کنید، در برابر شما ایستادگی خواهند کرد. حال این نیاز چیست؟ «اولین خصوصیتی که انسان در سینما یافته خاصیت اعجاب‌آور و تفنن آن بوده است [...] اینکه سینما می‌توانسته تماشاگر را بخنداند» (آوینی، ۱۳۸۰، ۳-۴). آیا این نیاز سرگرمی است؟ و اگر هست، آیا مذموم است؟ به نظر آوینی سرگرمی مذموم نیست:

سرگرمی نوعی «بی‌خودی و یا غفلت از خویشتن» است که لزوماً مذموم نیست. سرگرمی اولین شرط تحقق سینماست و نقض غرض است اینکه ما سینما را بخواهیم، اما با این شرط که تماشاگر در فضای فیلم مستغرق نشود [...] تجربه نشان داده که این استغراق می‌تواند نوعی سلوک روحی و یا روحانی نیز باشد (آوینی، ۱۳۷۷، ب، ۳۲۶).

سؤال بعدی او این است که «آیا تأمین این نیازها متناسب با حقیقت وجود انسان است یا نیست؟ یعنی انسان را در طی طریق رسیدن به غایاتش کمک می‌کند یا اینکه مانع اوست؟ آیا انسان اصلاً مجاز است خود را به سینما تسلیم کند یا خیر؟» (آوینی، ۱۳۸۰، ۳-۴). به نظر می‌رسد آوینی باید روی این نکته بیشتر تأمل می‌کرد؛ زیرا افکار دیگرش، همان‌طور که در ادامه می‌بینیم، از جواب به این سؤال ریشه می‌گیرند. او از این رهگذر به بحث ابزاروارگی سینما می‌پردازد. آوینی معتقد است وقتی پدیده‌ای مرکب و چندوجهی مثل سینما را «ابزار» بنامید، فرهنگ مستتر در ذات آن نادیده انگاشته می‌شود. در حقیقت، وقتی کل مفهوم پیچیده و گسترده تکنولوژی را با کلمه مبهمی مانند ابزار مقید و محدود کنید، فرهنگ موجود در پیش‌زمینه آن را نادیده گرفته‌اید. درحالی‌که هر وسیله تکنولوژیک یک «فرهنگ شیئی‌یافته» است، نه ابزاری رام و فاقد جهت که هر نیازی را برآورده می‌کند (آوینی، ۱۳۷۸، الف، ۱۰۹-۱۶۷).

۴-۲. نباید از غربی‌ها تقلید کرد.

آوینی تقلید از غرب را مذموم می‌داند. چرا که معتقد بود تاریخ ما در امتداد تاریخ غرب نیست و با انقلاب اسلامی، عصر تازه‌ای در جهان آغاز شده است. اگرچه سینما یکی از موالید تمدن غربی است،

ولی در این سیر تاریخی، «صورت» دیگری متناسب با مبانی انقلاب اسلامی خواهد پذیرفت. سینمای انقلاب اسلامی نمی‌تواند در امتداد تاریخی سینمای غرب باشد «اگرچه زبان سینما یا بیان مفاهیم به زبان سینما قواعد ثابتی دارد، فراتر از شرق و غرب. با علم به ثبوت این قواعد دستوری معین برای سینما، باز هم سخن ما همان است که گفتیم: ما نمی‌توانیم مقلد غربی‌ها باشیم و خودمان باید به اجتهاد برسیم چرا که از یک سو راه ما راه دیگری است و از سوی دیگر، تعلیمات غربی‌ها در باب تکنیک سینما مؤدی به نوعی فرهنگ محتوایی است، متعارض با آنچه ما در جست‌وجوی آنیم» (آوینی، ۱۳۷۷ الف، ۲۰). از نظر آوینی تکنیک از محتوا جدا نیست. پس ما نمی‌توانیم تکنیک را از غرب بگیریم و با استفاده از این تکنیک، فیلمی با محتوای مطلوب خود بسازیم. «تجزیه نظری و تفکیک تکنیک و قالب از محتوا خود ناشی از غرب‌زدگی فرهنگی ماست» (همان)؛ و با همین تلقی است که با اطمینان می‌گوید «لزومی ندارد که شما مقلد غرب شوید تا بتوانید سینما را بفهمید. من معتقدم که ما سینما را از آن‌ها بهتر می‌فهمیم، همان‌طور که معتقدم ما حقیقت وجود را از آن‌ها بهتر می‌فهمیم» (آوینی، ۱۳۷۸ الف، ۱۲۲).

۳-۴. تسخیر جوهره سینما، تنها راه رسیدن به سینمای مطلوب است.

با توجه به مباحث قبلی، این پرسش مطرح می‌شود که سینمای مطلوب آوینی چیست؟ یا آوینی سینما را برای تحقق چه هدفی می‌خواهد؟ این جملات افق پیش روی آوینی را نشان می‌دهد: «برای پایه‌گذاری عالمی بر مبنای اسلام ناچار هستیم که با یقینی برآمده از ایمان به اسلام، و در پرتو آن، به تمدن غرب و لوازم و محصولات آن نظر کنیم، با این معرفت رفته‌رفته، لوازم خروج از غفلت فراگیر ناشی از سیطره تمدن غرب فراهم خواهد شد» (آوینی، ۱۳۷۷ الف، ۱۴۶). چنان‌که پیشتر آمد او انقلاب را ادامه راه انبیا می‌داند. در پی این بود که تعریف جدیدی از سینما به دست بیاورد که با رویکرد عمومی انقلاب سازگار باشد. با ابزاردانستن سینما و تلویزیون مخالفت می‌کرد ولی می‌گفت فیلم‌های روایت فتح را به قصد «تبلیغ» می‌ساخته است، و تأکید می‌کرد که تبلیغ را به معنای قرآنی‌اش در نظر دارد؛ به همان معنا که در کتاب الهی گفته شده پیامبران مبعوث شده‌اند تا وظیفه تبلیغ دین خدا را به عهده بگیرند. آوینی وظیفه هنر را تبلیغ به معنای قرآنی می‌داند. او از یک سو تکنولوژی را حامل فرهنگ غربی می‌داند و از سوی دیگر خواهان آن است که تکنولوژی سینما را در خدمت «تبلیغ قرآنی» درآورد؛ و این پارادوکس را چنین حل می‌کند: «ما خود را بی‌نیاز از تجربیات غربی‌ها نمی‌دانیم اما برای این تجربیات شأنی متناسب با آن‌ها قائلیم. ما چاره‌ای نداریم جز آنکه سینما را یک‌بار دیگر در ادب و فرهنگ اسلام معنا کنیم. ما باید قابلیت‌های کشف‌نشده سینما را در جواب به فرهنگ و تاریخ خویش پیدا کنیم و چه کسی می‌تواند ادعا کند که سینما دیگر قابلیت‌های ناشناخته ندارد!» (آوینی، ۱۳۷۷ الف، ۲۱).

آوینی برای رسیدن به این سینمای مطلوب، شناخت ذات سینما و کشف قابلیت‌های کشف‌نشده آن را لازم می‌داند. او امیدوار است تا نسل جدیدی از فیلم‌سازان متأثر از انقلاب اسلامی با کشف این قابلیت‌های تازه به «خرق حجاب تکنیک» در سینما نائل آیند و از آن طریق «جوهره سینما» را به تسخیر درآورند. اما منظور او از تکنیک چیست؟ او از تکنیک نیز تعریف جدیدی ارائه می‌دهد.

در سینما نیز چنین است که مهارت فنی را می‌توان کسب کرد اما ذوق هنری را نمی‌توان و این هر دو - مهارت فنی و ذوق هنری - در این عبارت «تکنیک» جمع می‌آید [...] ضرورت این بحث آنجا پیش می‌آید که اغلب از تکنیک در سینما، تلقی یک مهارت فنی صرف را دارند که به مضمون یا به قول امروزی‌ها، ایده، امکان ظهور و بروز می‌بخشد. تعریفی که اینان

از تکنیک دارند، همان «ابزار» است و این ساده‌انگاری تنها در این مرحله نیست که وجود دارد، آنان تکنولوژی را نیز وسیله‌ای می‌دانند که می‌تواند در خدمت هر غایتی درآید (آوینی، ۱۳۷۸ الف، ۱۷۲).

اما خود او نیز گاه دچار تناقض می‌شود و وقتی از سینمای غرب سخن می‌گوید ناچار به تفکیک تکنیک از مضمون است. «بنده معتقدم که درباره فیلم‌های خارجی تا آن‌گاه که یک انقلاب بزرگ فرهنگی در آن‌جا رخ نداده است، باید فقط در محدوده تکنیک فیلم به کندوکاو و نقادی پرداخت، چرا که اصولاً غربی‌ها حرفی برای گفتن ندارند» (آوینی، ۱۳۷۷ ب، ۲۸۳). آوینی معتقد است هنر می‌تواند از حجاب تکنیک عبور کند و به حقیقت عالم نزدیک شود. او در تمام جست‌وجوهایش به دنبال تکنیکی می‌گردد که به چنین مرحله‌ای راهبر باشد.

[سینما] از این توان برخوردار است که سوژکتیویته را به صورتی محدود شیئیت ببخشد [...] و هم از این قابلیت بهره‌مند است که چون آینه‌ای در برابر واقعیت عالم قرار بگیرد و بی‌آنکه تصرف و تغییری در آن صورت دهد آن را به نمایش بگذارد [...] برای سینما آینه‌سانی یا عدم تصرف در واقعیت بسیار دشوارتر است چرا که اصلاً وجود سینما عین تصرف در واقعیت است (آوینی، ۱۳۷۸ الف، ۱۷۶-۱۷۷).

او تأکید می‌کند وقتی یک هنرمند، واسطه‌ای میان خودش و حقیقت عالم ایجاد نمی‌کند، اگر بتواند از پیچیدگی‌های بیانی سینما بگذرد و مهارت کامل تکنیکی بیابد، قطعاً به زبانی جدید در سینما دست خواهد یافت و آن وقت می‌تواند به این فکر کند که مضامین مورد علاقه خودش را از طریق سینما بیان کند و فقط چنین هنرمندی حق دارد که سینما را ابزار بیان حرف‌هایش فرض کند، چرا که او از مرحله کلنجار رفتن با تکنیک عبور کرده و دیگر تکنیک و مضمون در وجودش جدا از هم نیستند و در مرحله ابداع اثرش هم، تکنیک و محتوا را جدا در نظر نمی‌گیرد؛ بلکه مثل شعر حافظ، همه آنچه را که دارد یک‌جا عرضه می‌کند و تکنیک برایش همان محتواسست و محتوا برایش همان تکنیک (معززی‌نیا، ۱۳۸۵، ۵۹). اگرچه به نظر می‌رسد این تعابیر بیشتر بر ابهامات دیدگاه آوینی می‌افزاید تا به تبیین و فهم آن کمک کند. پرسش این است که از کجا می‌توان فهمید هنرمندی به مرحله آینه‌سانی رسیده است تا بتواند به او حق داد که از سینما به عنوان ابزار برای بیان حرف‌هایش استفاده کند.

۴-۴. خرق حجاب تکنیک تنها از راه اجتهاد و توجه به فطرت انسان به دست می‌آید.

آوینی برای غلبه بر ولایت تکنیک به دنبال راهکار می‌گردد. او باز هم به ریشه‌های اعتقادی و حکمی خودش بازمی‌گردد و با بازتعریف کلماتی مانند اجتهاد، تقوا و ... راهکارهایی ارائه می‌دهد که البته گاه بیش از اینکه عملی باشد، نظری است. او ابتدا از تعبیر اجتهاد کمک می‌گیرد.

اجتهاد در علوم رسمی - اعم از تجربی یا انسانی - نیز مساوی با تخصص داشتن در علوم نیست. شرط کافی اجتهاد در علوم، وجود معرفتی کافی و جامع نسبت به اسلام است و بدون این شرط، اجتهاد محقق نمی‌شود، چرا که کاربرد علوم در صحنه عمل باید منتهی به غایتی باشد که مورد نظر اسلام است و لاغیر (آوینی، ۱۳۷۷ الف، ۳۲).

او سپس به عنوان راهکاری برای خرق حجاب تکنیک به تقوا اشاره می‌کند. «برای آنکه سینما در خدمت اسلام درآید باید حجاب تکنیک سینما خرق شود. شرط اصلی همان تقواست که انسان را به اخلاص

می‌رساند و با اخلاص درهای حکمت نیز بر قلب گشوده می‌شود. تنها راه خروج از ولایت تکنیک و گذشت از متافیزیک غرب، نخست تقوا است و آن‌گاه در پرتو نور حکمت متقین، به تمدن غرب و لوازم و آثار و اجزا و عناصر آن نگریستن» (همان، ۱۹۱).

آوینی در این مرحله به «فطرت» نظر می‌اندازد. او معتقد است سینمایی که می‌خواهد در خدمت دین باشد باید روی خطاب خویش را به فطرت انسان بگرداند. او ریشه‌ی جذابیت سینما را نیز در همین می‌یابد. «جذابیت سینما در آن‌جاست که چنگ آویزه‌هایی در فطرت ما یافته است [...] (هرچند) سینما آن‌گونه که اکنون در دنیا محقق شده است این صفات فطری را اغلب در جهت ضعف‌های بشری، خوب شناخته و بر همین اساس رابطه‌ی خویش را با انسان بنا نهاده است» (آوینی، ۱۳۷۷ الف، ۴-۸).

مصدق آوینی برای سینمای مبتنی بر فطرت، سینمای هیچکاک است. او در مقاله «عالم هیچکاک» سینمای هیچکاک را دارای شکلی از تفکر حضوری و سلوک یا تجربه‌ی روحی می‌داند (آوینی، ۱۳۷۷ ب، ۳۰۴). از طرفی سینمای هیچکاک داستان‌گو است و عالم او باورپذیر و منحصر به فرد است. عدالت و انصاف و سیطره‌ی تراژیک یک اراده‌ی برتر و عادل بر سرنوشت کاراکترها، از دیگر ویژگی‌های فیلم‌های هیچکاک است که مورد تأیید آوینی بود. تحول و عدالت مهم‌ترین نکات فیلم‌های هیچکاک بود که توجه او را جلب می‌کرد (همان، ۳۰۷). آوینی او را انسانی سلیم‌النفس، دوست‌داشتنی، دقیق و باانصاف می‌داند؛ انسانی اخلاقی، معتقد به قانون و رحیم که حتی دل آزاررساندن به یک مورچه را نیز ندارد. آوینی تصریح می‌کند که هیچکاک وارد حریم ممنوعه که سرزمین شیطان است نمی‌شود (همان، ۳۱۱). او حتی پا را از این هم فراتر می‌گذارد و فیلم‌های هیچکاک را بزرگ‌ترین آثار تاریخ سینما و خود او را استاد مطلق سینما می‌نامد. او همچنین عناصری از فرهنگ تشیع را در آثار هیچکاک تجلی یافته می‌دید.

البته این برداشت از شخصیت هیچکاک با برخی روایت‌ها از نوع برخورد تحکم‌آمیز و استفاده‌ی ابزاری و نوع رابطه‌ی او با بازیگران زن فیلم‌هایش تطابق ندارد. آیا هیچکاک نیز با تقوا، حجاب تکنیک را خرق کرده و آن را مسخر خود کرده است؟

۴-۵. نسبت ذات سینما با اسلام و هویت ملی

آوینی معتقد است که تمدن غرب در دوران پس از رنسانس با انصراف وجه از خدا گسترش یافته و وجوه ماورالطبیعی بشر در تمدن غرب جایی ندارد. در واقع غرب به انسان با دیدگاه ماتریالیسم می‌نگرد و روح و فطرت انسان را فراموش می‌کند. این دیدگاه با ذات اسلام در تعارض است؛ زیرا «اسلام دین حنیف است، مطابق با حقیقت عالم و فطرت انسان» (آوینی، ۱۳۷۹، ۷). او معتقد است که ما اکنون با پیروزی انقلاب اسلامی عصر تازه‌ای از دین‌داری را آغاز کرده‌ایم و به دین رویکرد دوباره‌ای داریم.

با وجود این، او تعبیری مثل «سینمای اسلامی» را دوست نداشت: «به نظر من سینمای اسلامی وجود ندارد. من اسلام را عین حقیقت عالم می‌دانم و وقتی معتقدم به اینکه حقیقت هنر بالذات، خواه ناخواه نسبتی با حقیقت عالم دارد و سینما هم بالطبع نسبتی با هنر دارد، پس حقیقت سینما خود به خود امری است معنوی و الهی» (آوینی، ۱۳۷۸ الف، ۱۲۱-۱۲۲).

او معتقد بود اگر جماعتی از هنرمندان در یک دوره خاص، تفکر اسلامی داشته باشند، در فیلم‌هایشان، خود و فرهنگشان را بیان می‌کنند. آن‌ها با دشواری راه‌های غلبه بر تکنیک و ابزار را خواهند یافت. اما ذات سینما اسلامی نخواهد شد؛ این سینما در واقع انعطافی است از همان سینما.

«تعبیر سینمای اسلامی درست نیست [...] سینما شاید آن‌چنان که هست مسلمان‌شدنی نباشد، اما می‌توان آن را به خدمت اسلام گرفت و این وظیفه‌ای است گران بر گرده‌ی ما» (آوینی، ۱۳۷۷ الف، ۱۵۷).

در حقیقت مسئله آوینی با این مفهوم بیشتر به یک برداشت، سلیقه و تعبیر خاص باز می‌گردد، نه مختومه‌اعلام کردن هرگونه رسالت اسلامی و انقلابی در حوزه سینما. او اختیار انسان را فراتر از همه پیچیدگی‌های سینما می‌داند. «شما در هر یک از فرهنگ‌های مختلف، سینما را متناسب با آن فرهنگ، دارای هویتی می‌بینید؛ فارغ از هویت کلی سینما در غرب. این دو را باید از هم جدا کرد، چون در نهایت این اختیار انسان است که فراتر از همه این پیچیدگی‌ها است و بر اتوماسیون غلبه خواهد کرد. هویت انسان به ناچار در این بافت پیچیده ابزارها هم خود را نشان خواهد داد» (آوینی، ۱۳۷۳، ۱۳۳). بحث آوینی درباره هویت انسان با شاخصه اصلی سینمای ملی یعنی هویت ملی در ارتباط است. اما سینما، آینه‌ای نیست که بتواند به‌سادگی فرهنگ یا هویت ملتی را بازتاب دهد، آن هم با عنایت به معانی مختلفی که می‌توان به هویت ملی نسبت داد (اسفندیاری، ۱۳۹۳، ۱۰۱). آوینی فیلمی را دارای هویت ملی می‌داند که نگاه سازنده و مثبتی به وطن دارد و این وطن‌پرستی برای او عین تدین است و نه در تعارض با آن. او درباره احساسات وطن پرستانه‌اش می‌گوید:

این «ما» هویتی است خاص که هم ایرانی است، هم شیعی است، متعلق به این آب و خاک و مرز و بوم و متعلق به این تاریخ [...] من اصلاً معتقد به تعارض ملیت با دین نیستم [...] معتقدم تقریبی که ما به دین پیدا کردیم به این هویت ملی وابسته است [...] نسبتی که ما ایرانی‌ها با دین اسلام برقرار کردیم بهتر از نسبتی بود که اعراب برقرار کردند [...] من به شدت وطن دوست هستم، سرم را برای ایران می‌دهم (آوینی، ۱۳۷۸ الف، ۱۳۶).

در طول تاریخ معاصر ایران رابطه بین ملی‌گرایی و اسلام دارای افت و خیزهای فراوان است. در دوران پهلوی اول و دوم با تعریف جدید از هویت ملی، هویت اسلامی را کنار می‌گذارند. هویت اسلامی به حاشیه می‌رود و شکاف بزرگی میان نیروهای اسلامی و ملی اتفاق می‌افتد. بعد از انقلاب اسلامی، هویت اسلامی از حاشیه به مرکز بازمی‌گردد. اما در اواخر دهه هفتاد آهسته‌آهسته لفظ ملی وارد ادبیات سیاسی و اجتماعی می‌شود. آوینی یکی از پیش‌گامان استفاده از عبارت ملی در سینما است. او با تأکید بر هویت ملی قصه‌های مجید (۱۳۶۹)، کیومرث پوراحمد، کارگردان آن، را می‌ستاید: «آقای پوراحمد "جوهر سینما" را در اختیار دارد و این امری نیست که تصادفاً روی داده باشد؛ سینما به این آسانی‌ها مسخر فرهنگ‌های دیگر نمی‌شود [...] آقای پوراحمد تکنیکی را می‌جسته است که او را با واقعیت یکی کند و این تکنیک را یافته است» (آوینی، ۱۳۷۷ ب، ۲۷۶).

آوینی در نمونه‌های مطلوب خود از سینمای جهان نیز به این وجه از هویت ملی اهمیت بسیار می‌داد: «مردم جهان فوراً می‌ستایند چون به شدت امریکایی است، کوروساوا را می‌ستایند چون به شدت ژاپنی است» (آوینی، ۱۳۷۸ الف، ۲۹). از منظر او برای جهانی شدن باید «به شدت» محلی، بومی یا ملی بود. آوینی با لفظ «سینمای اسلامی» مخالف بود و در مقابل برای ستودن یک سینمای جدی معتقد به هویت بومی از لفظ «سینمای ملی» استفاده می‌کرد. اما این ملیت با تدین در تقابل نبود. دغدغه جدی او در سینما مسئله «اسلام» و «هویت اسلامی» بود.

۵. ارزیابی انتقادی آراء سینمایی آوینی

با بررسی خط فکری آوینی، خواهیم دید که این خط همواره در حال تغییر و تحول است. ولی او در هر مقطع بسیار محکم و قاطع حرف می‌زند و هیچ شک و شبهه‌ای به خود راه نمی‌دهد. او معتقد است «آدم‌هایی که در گفته‌های خویش شک دارند، خیلی زود در برابر استفهام‌های اثباتی و انکاری از میدان

می‌گریزند» (آوینی، ۱۳۷۷، ب، ۴۸). اما آوینی بنای فکری خود را بر روی مفاهیمی می‌گذارد که محل مناقشه است. او با تجربیات فیلم‌سازی می‌داند کلیات هر قدر هم ارزشمند، باز هم برای اجرا نیازمند یک شیوه‌نامه عملی هستند. به همین سبب تلاش می‌کند برای مفاهیم نظری خود یک شیوه‌نامه عملی تدوین کند؛ شیوه‌نامه‌ای که ورودی‌اش مفاهیم دینی و حکمی و خروجی‌اش یک اثر سینمایی باشد اگرچه در برخی موارد در کلیات باقی می‌ماند.

بنیاد فکری او درباره سینما، به پیش از دسته‌بندی گونه‌های سینما برمی‌گردد. او درباره ماهیت سینما، در آغاز پیدایش حرف می‌زند، یعنی خیلی پیشتر از گونه‌هایی چون داستانی، مستند، انیمیشن و ... او از «ذات سینما» شروع می‌کند. آوینی قائل به این است که سینما دارای ذات است و منشأ این ذات غرب است. آوینی غرب را منحنی می‌داند و معتقد است که سینما را نمی‌توان از ذات خود جدا کرد. در برابر این دیدگاه نظرهای مخالفی وجود دارند که قائل به وجود ذات برای سینما نیستند و معتقدند «سینما یک مصنوع تاریخی است که در جغرافیاهای متفاوت، شکل‌های مختلفی به خود گرفته است. همان‌طور که در غرب هم یک ذات واحد ندارد. در انگلستان، فرانسه و امریکا حتی معنایش متفاوت است» (اسفندیاری، ۱۳۹۲، ۷).

در نوشته‌های مختلف خود آوینی نیز تناقض‌هایی در این رابطه وجود دارد. او یکی از راه‌های تسخیر جوهره سینما را کشف قابلیت‌های کشف‌نشده سینما و استفاده از آن‌ها در جهت فرهنگ و تاریخ خویش می‌داند. همین سخن بدین معنا است که سینما لزوماً ذات ثابتی ندارد که این در تضاد با دیدگاه‌های ذات‌انگاران و قرار می‌گیرد. برفرض سینما را دارای ذاتی غربی دانستیم؛ اگر ولایت تکنولوژی در تضاد با ولایت حقیقی است، چگونه باید در سینما ولایت تکنولوژی را به خدمت ولایت حقیقی درآورد؟ آوینی می‌گوید سینما در پاسخ به نیازهای خاصی ابداع شده است. او تأکید دارد که سینما ابزاری نیست که به وسیله آن بتوان به هر نیازی پاسخ گفت. سؤال اینجاست که اگر سینما در پاسخ به نیازهای مردمان غربی برای سرگرمی و تفنن ابداع شده است، پس چه‌طور می‌توان از آن برای پاسخ به نیازهای امروز مردم ایران - یا سایر ملل غیرغربی - استفاده کرد؟ او معتقد است برای چنین هدفی باید جوهره سینما را تسخیر و حجاب تکنیک را خرق کرد.

این پیش‌فرض که سینما در غرب اساساً و ذاتاً برای سرگرمی پدید آمده نیز قابل نقد است. در همان دهه‌های اولیه پیدایش سینما شاهد نظریه‌پردازی‌ها و جریان‌های هنری مختلفی در سینما هستیم که رویکردی غیر از سرگرمی داشتند؛ سینما - وریته، مکتب مونتاژ شوروی، مکتب اکسپرسیونیسم آلمان و رئالیسم شاعرانه فرانسه از این دست هستند که بعدها در جریان‌هایی مانند نئورئالیسم ایتالیا و موج نو فرانسه به شکوفایی رسیدند. برخی از این جریان‌ها اتفاقاً نگاهی انقلابی و رادیکال داشتند و بر مسئولیت و تعهد هنرمند تأکید می‌کردند. راه‌حل او برای خرق حجاب تکنیک در سینما - رجوع به فطرت و تقوا - نیز چندان روشن نیست. مهرزاد دانش منتقد سینما درباره این راه‌حل آوینی می‌گوید:

این‌ها راهبردهایی فلسفی/اخلاقی است و نظریه‌ای سینمایی نیست. این راه‌حل برای هر پدیده دیگری از قبیل سیاست، اجتماع، ادبیات، آموزش، فن‌آوری و ... هم قابل طرح است. در واقع آوینی قالبی انتزاعی/هنجاری را برای پدیده‌ای عینی/تکنیکی به عنوان راهبرد مطرح می‌سازد. بحث خرق تکنیک‌های متداول سینما برای رسیدن به حقیقت موعود از طریق تقوا، یک نوع دستورالعمل است و نه تئوری؛ و زمانی تبدیل به نظریه می‌شود که قابلیت فعلیت در بستری ملموس را دارا باشد (دانش، ۱۳۸۶، ۸۴).

او غرب را به سبب تکنیک می‌ستاید و بر این نکته تأکید دارد که فیلم را باید از لحاظ تکنیک نقد کرد، اما

نقدهای او در بسیاری موارد به شدت درگیر محتوا است. مهرزاد دانش در مورد معیارهای نقد او می نویسد: «معیارهای آوینی برای ارزیابی یک اثر هنری، نه معیارهای هنری که اصول اخلاقی/فلسفی حاکم بر موضوعات اثر بود که البته باید با فرم کار نیز همبستگی ارگانیک پیدا می کرد والا آن نیز نفی می شد» (همان، ۸۳). او برای گذر از این تناقض به مصداق گرایی روی می آورد. اما گاه مصداقها از متن پیشی می گیرد و فهم نظام فکری او را سخت تر می کند. مثلاً هیچکاک یکی از فیلم سازان مورد علاقه اوست. او هیچکاک را نزدیک به فطرت بشر می داند ولی تأکید می کند که افکار و عقایدش را دوست ندارد. سؤال اینجاست: هیچکاک در دل غرب رشد یافته و فیلم ساخته و تمام پیش زمینه های فکری اش غربی است، پس چگونه می توان عقاید او را که محتوای فیلم را می سازد از تکنیک او جدا دانست، پس چه طور سینمای هیچکاک می تواند به پالایش روحی مشابه تزکیه اخلاقی در فرهنگ تشیع منجر شود؟ انتخاب سینمای هیچکاک به عنوان سینمای مورد علاقه آوینی نشان می دهد که آوینی جذابیت را در روایت کلاسیک خلاصه می کند و اعتباری حقیقی برای روایت های مدرن و پست مدرن قائل نیست و البته دلیلش را سوپزکتیویته ای می داند که هنر مدرن را از هنر ادوار قدیم جدا می کند و هنرمند را در مقامی خودبنیاد قرار می دهد. آوینی این وضعیت را لازمه غلبه اومانیزم بر بشر می انگاشت و به همین دلیل هنر مدرن را نمی پسندید؛ دلیلی که قابل بحث و نقد است زیرا هیچ کس نمی تواند ادعا کند که آثار فیلم سازان کلاسیکی مانند هیچکاک و فورد عاری از سوپزکتیویته و خودبنیادی انسان مدرن است. آوینی سینمای مدرن را در مقابل یک نوع سینمای دیگر قرار می داد که خود را متعهد به واقعیت و یا حقیقت دیگری فراتر از تخیلات شخصی هنرمند می داند، بی آنکه بپذیرد برخی جریان های سینمایی مدرن، مانند سینما-چشم، مکتب مونتاژ، نئورئالیسم ایتالیا و سینمای سوم امریکای لاتین نیز دغدغه واقعیت و تعهد داشتند.

مثال دیگر، نقدهای او به فیلم های کیارستمی است. این فیلم ها که از شیوه روایتگری کلاسیک پیروی نمی کردند، مورد حمله آوینی بودند. او در مورد مشق شب (۱۳۶۷) عباس کیارستمی می نویسد: «من فیلم مشق شب را این گونه توصیف می کنم: ده ها مصاحبه کش دار، تعدادی شات های معمولی تلویزیونی از مراسم صبحگاه بچه های مدرسه، به علاوه پشتوانه ای از یک شهرت کاذب که می تواند در یک جامعه بیمار سینمایی، یک فیلم معمولی تلویزیونی را به مشق شب تبدیل کند. حرف آخر را همین اول بزنیم: تا هنگامی که "بت پرستی" در میان ما رواج داشته باشد، "آدم ها" بزرگ می شوند نه "حقیقت" و آن گاه رفته رفته حرف ها و افعال آن آدم های "بت شده" جای "حق" را می گیرد» (آوینی، ۱۳۷۷ ب، ۳۸). در حالی که اتفاقاً از منظر بیان واقعیت و تعهد هنرمند به مسائل اجتماعی و فرارفتن از سطح تخیلات انتزاعی، مشق شب می تواند فیلمی مورد تحسین از سوی آوینی باشد. چه بسا نگاه انتقادی کیارستمی به آموزش و پرورش در دوران پس از انقلاب اسلامی، در برانگیختن نارضایتی آوینی بیشتر سهم داشته تا فرم و قالب این فیلم.

در مقابل ستایش بی قید و شرط آوینی از قصه های مجید به کارگردانی کیومرث پوراحمد، که دستیار عباس کیارستمی در فیلم خانه ی دوست کجاست؟ (۱۳۶۵) بود، نشان می دهد که آوینی در نقدهایش گاه دچار تناقض می شود و چه بسا عوامل فرامتنی، بررسی های تکنیکی او را نیز تحت الشعاع قرار می داد. پرسش این است که آیا واقعاً تفاوت نگاه و سبک کیارستمی و پوراحمد به اندازه تفاوت این دو نقد آوینی است؟

احساسات وطن دوستانه کیارستمی که در نگاه او به هستی و شیوه فیلم سازی اش نیز مشهود است بسیار به دنیای فیلم های پوراحمد و نگاه آوینی به وطن و تصورات او از سینمای ملی شباهت دارد.

مگر می‌شود وطن را نادیده گرفت... برای اینکه جهانی باشی باید وطنی باشی. یعنی *Local* باشی، مال یک منطقه‌ای باشی، اصالتی داشته باشی، ریشه‌ای داشته باشی... من در هیچ‌جای دنیا به اندازه انتهای بن‌بستی که خانه‌ام در آن است راحت نمی‌خوابم. آن آرامشی که اینجا دارم در هیچ‌جای ندارم. هیچ‌کجا اگر کاری نداشته باشم بیش از یک روز نمی‌توانم بند بشوم. من متعلق به اینجا هستم... جایگاهم اینجا است. من جای دیگر نمی‌توانم زندگی کنم. اگر آزادم هم بگذارند فیلم‌های من حول و حوش همین فیلم‌ها که الان می‌سازم خواهد بود (کیارستمی، ۱۳۹۵، ۲۷).

با وجود این از نظر آوینی فیلم‌های کیارستمی نگاه ملی ندارد و برای غربی‌ها و جشنواره‌های غربی ساخته می‌شود.

گرچه آوینی تعریف واضحی از سینمای ملی ارائه نمی‌دهد ولی این سینما را می‌ستاید و آن را مورد اقبال تمام مردم دنیا می‌داند و با قطعیت می‌گوید «مردم جهان فوراً را می‌ستایند چون به شدت امریکایی است، کوروساوا را می‌ستایند چون به شدت ژاپنی است» (آوینی، ۱۳۷۸ الف، ۲۹)؛ و نتیجه می‌گیرد که برای جهانی شدن باید به شدت محلی یا بومی یا ملی بود. دکتر شهاب اسفندیاری در مقاله «آوینی و مسئله "سینمای ملی"» چند پرسش انتقادی مهم مطرح کرده است که نشان می‌دهد مسئله مورد بحث آوینی به این سادگی و سراسرستی نیست. اول اینکه می‌توان پرسید مراد او از «مردم جهان» کدام مردم است؟ مردمی از کدام طبقه اقتصادی و نژاد و دین و جنسیت و سطح تحصیلات و ملیت؟ برای مثال آیا سرخ‌پوستان هم فوراً را می‌ستایند؟ طبعاً همه آن گروه‌ها نگاه واحدی به آثار فوراً ندارند چه رسد به اینکه نگاه ستایشگری داشته باشند.

ثانیاً معیار «به شدت امریکایی» یا «به شدت ژاپنی» بودن چیست؟ اساساً معیار ملی بودن یک فیلم چیست؟ ملیت سازندگان یا ملیت سرمایه‌گذار؟ لوکیشن فیلم یا داستان فیلم؟ محتوای فیلم یا سبک و ژانر فیلم؟ ملیت بازیگران فیلم؟ نشانه‌ها و نمادهای ملی در فیلم؟ یا ...

مثلاً درباره جان فوراً مسئله دیگری نیز در ارتباط با هویت ملی مطرح است. نکته این است که فوراً اساساً از پدر و مادری ایرلندی زاده شده است که در امریکا اقامت گزیده بودند. حال پرسش اینجاست که آیا فیلم‌های فوراً باید «به شدت ایرلندی» باشد تا جهانی شوند یا «به شدت امریکایی»؟ اگر امریکایی بودن - یعنی ایرلندی نبودن - نقطه قوت فیلم‌های فوراً است پس اصالت‌بخشیدن به هویت ملی و آن را پیش شرط جهانی شدن فیلم‌سازانستن چه معنایی می‌تواند داشته باشد؟ آیا اگر یک ایرانی مقیم امریکا فیلمی «به شدت امریکایی» بسازد، او و فیلمش به همان اندازه برای آوینی قابل تحسین خواهند بود؟ این مثال درباره هیچکاک نیز، خصوصاً با توجه به عنایت ویژه آوینی به آثار او، صدق می‌کند. همه می‌دانیم هیچکاک اصالتاً انگلیسی بود و به امریکا مهاجرت کرد. سؤال اینجا است که آیا «مردم جهان» هیچکاک را می‌ستایند چون به شدت امریکایی است و از هویت انگلیسی خود فاصله گرفته است؟

به نظر می‌رسد این ابهامات در دیدگاه آوینی که اصرار داشت از مفهوم «سینمای ملی» در برابر «سینمای اسلامی» دفاع کند ناشی از نوع تلقی ذات‌گرایانه^۸، همگن^۹ و جهان‌شمول^{۱۰} او از مفهوم ملت و ملیت است. چنین تلقی‌هایی از اواسط دهه هشتاد میلادی با انتشار آثار و تحقیقات مورخان و نظریه‌پردازانی چون اریک هابزباوم^{۱۱}، ارنست گلنر^{۱۲} و خصوصاً بندیکت اندرسون^{۱۳} پیرامون پروژه‌های مدرن (اختراع سنت)^{۱۴}، «ملت‌سازی»^{۱۵} و «تولید هویت ملی»^{۱۶} دیگر از اعتبار چندانی برخوردار نیست. در حوزه مطالعات سینمایی نیز این تحولات منجر به ظهور نگرش‌های تازه‌ای در باب مفهوم «سینمای ملی» گردید که در آثار افرادی چون آندرو هیگسون، استفن کرافتس، فیلیپ روزن^{۱۷} و دیوید ویلمن^{۱۸} منعکس

گشت و نگرش‌های کلاسیک نسبت به مفهوم ظاهراً بدیهی «سینمای ملی» را با چالش‌های تازه‌ای مواجه ساخت. با نگاهی به آثار این نظریه‌پردازان به‌خوبی می‌توان فهمید که «مفهوم سینمای ملی نیز همان اندازه می‌تواند ایدئولوژیک باشد که مفهوم «سینمای اسلامی» و اساساً فرایند تاریخی شکل‌گیری مفهومی مانند «هویت ملی» با الگوگیری مستقیم از «هویت دینی» برای قداست‌بخشی و القای مفهوم جاودانگی و ایجاد تلقی مبدا و مقصد مشترک برای اعضای «ملت» همراه بوده است» (اسفندیاری، ۱۳۸۶). تجربه برخی ادوار تاریخ سینما (در کشورهایی چون فرانسه، مصر، ایرلند، کره جنوبی، و برخی کشورهای امریکای لاتین) نیز نشان می‌دهد که در بسیاری موارد به بهانه «ملی‌گرایی» عرصه هنر با محدودیت‌های فراوانی مواجه شده است. لذا پیش‌فرض «رهایی‌بخش» بودن مطلق مفهوم «سینمای ملی» فرض صحیحی نیست؛ و اساساً اگر به تعبیر آوینی و دوستان سینما ظرفی نیست که هر مظلومی از جمله اسلام در آن بگنجد، چگونه است که این سینما می‌تواند ظرف «هویت ملی» بشود؟

به نظر می‌رسد که آوینی در ابتدای راه شناخت غرب و تبیین نسبت غرب با فرهنگ خویشتن بود و تلاش می‌کرد سینما را به عنوان پدیده‌ای پیچیده بشناسد و راهکارهایی برای تسخیر ذات آن پیدا کند، اما او در مرحله پرسش باقی ماند و پاسخ کامل و جامعی نیافت.

باید به یاد داشته باشیم که آوینی همچون دیگر اندیشمندان و هنرمندان فرزند زمانه خویش بود. بخشی از نظرهای او در مورد انقلاب، سینما، اسلام و... نیز متأثر از زمینه‌ای است که در آن می‌زیسته؛ شاید اگر فرصت می‌یافت و نظرهایش را اصلاح و تکمیل می‌کرد، برای پارادوکس‌های نظری خود نیز جواب‌هایی می‌یافت.

نتیجه‌گیری

بنیاد فکری آوینی درباره سینما، به پیش از دسته‌بندی گونه‌های سینما برمی‌گردد. او از «ذات سینما» آغاز می‌کند و به این قائل است که سینما دارای ذات و منشأ این ذات غرب است. او معتقد است که سینما را نمی‌توان از ذات خود جدا کرد. اما در نوشته‌های مختلف آوینی تناقض‌هایی در این رابطه وجود دارد. او یکی از راه‌های تسخیر جوهره و عبور از هویت غربی سینما را کشف قابلیت‌های کشف‌نشده سینما و استفاده از آن‌ها در جهت فرهنگ و تاریخ خویش می‌داند و همین سخن بدین معنا است که سینما لزوماً ذات ثابتی ندارد. این دیدگاه نقطه مرکزی تمام تناقض‌ها و مشکلات نظری است که در مقالات آوینی مشاهده می‌شود.

نکاتی که آوینی در مورد ذات سینما مطرح می‌کند قابل تأمل است، اما او با مصداق‌پردازی از مسیر اصلی دور می‌شود. آنچه در چارچوب‌های تئوریک آوینی مشهود است، نگاه کلی‌نگر او به سینما و متعلقاتش است. در این کلیت، فضای منسجمی به چشم می‌خورد که نقطه قوت اصلی نظریات او است اما این کلی‌نگری منجر به صدور احکام کلی و قطعی در زمینه‌های مختلفی شده است که گاهی دچار تناقض هستند. او تلاش می‌کند نوشته‌های خود را از سطح کلیات نظری به سطح شیوه‌نامه عملی نزدیک کند؛ و برای این منظور از برخی تمهیدات و تکنیک‌های سینمایی نظیر فیلم‌نامه، تدوین و میزانشن برای تبیین تئوری‌های خود بهره می‌گیرد. اما در نهایت در ارائه شیوه‌نامه عملی خود، راهکارهای چندان روشنی را فراروی مخاطب قرار نمی‌دهد.

آوینی به معیارهایی در درون خودش رسیده بود و دنبال مصادیقی می‌گشت که آن معیارهای درونی را برای دیگران بازگوید. امروز می‌توان دریافت که آوینی چه افق‌هایی را برای سینمای انقلاب اسلامی در نظر داشته است و با نگاهی به سینمای پس از انقلاب می‌توان نمونه‌های درخشانی از این رویش‌های اثباتی و ایجابی را مشاهده کرد، اما تا فصل ثمردهی و خوشه‌چینی هنوز کوشش بسیاری لازم است.

1. Andrew Higson
2. Stephen Crofts
3. Aldous Leonard Huxley
4. Herbert Marcuse
5. Theodor W. Adorno
6. Max Horkheimer
7. Walter Benjamin
8. Essentialist
9. Homogeneous
10. Universal
11. Eric Hobsbawm
12. Ernest Gellner
13. Benedict Anderson
14. Invention of tradition
15. Nation Building
16. Production of national identity
17. Philip Rosen
18. David Vilman

فهرست منابع

- آل‌احمد، جلال (۱۳۵۶). غرب‌زدگی. تهران: انتشارات رواق
- آوینی، سیدمحمد (۱۳۷۳). مرتضی و ما. تهران: کانون فرهنگی هنر ایثارگران
- آوینی، سید مرتضی (۱۳۷۶). توسعه و میانی تمدن غرب. تهران: نشر ساقی
- آوینی، سید مرتضی (۱۳۷۷). آینه جادو (جلد اول). تهران: نشر ساقی (کتاب اصلی در سال ۱۳۷۰ توسط انتشارات برگ منتشر شده است).
- آوینی، سید مرتضی (۱۳۷۷). آینه جادو (جلد دوم). تهران: نشر ساقی
- آوینی، سید مرتضی (۱۳۷۸). آینه جادو (جلد سوم). تهران: نشر ساقی
- آوینی، سید مرتضی (۱۳۷۸). آغازی بر یک پایان. تهران: کانون فرهنگی هنر ایثارگران.
- آوینی، سید مرتضی (۱۳۷۹). رستاخیز جان. تهران: نشر ساقی.
- آوینی، سید مرتضی (۱۳۷۹). حلزون‌های خانه به‌دوش. تهران: نشر ساقی.
- آوینی، سید مرتضی (۱۳۸۰). «سینما و تاریخ سینما». نقد سینما، شماره ۳۰، ۳-۴.
- آوینی، سید مرتضی (۱۳۸۱). فردایی دیگر: مجموعه مقاله. تهران: نشر ساقی.
- آوینی، سید محمد (۱۳۹۵). گفت‌وگوی سیدعماد حسینی با سیدمحمد آوینی، فایل ۱
- اسفندیاری، شهاب (۱۳۸۶). «آوینی و مسئله سینمای ملی». بانی فیلم، ۴ شهریور ۱۳۸۶، ۷-۸.
- اسفندیاری، شهاب (۱۳۹۲). «سینمای دینی». اصفهان زیبا، ۲۱ شهریور ۱۳۹۲، شماره ۱۹۰۷، ۶-۷.
- اسفندیاری، شهاب (۱۳۹۳). سینمای ملی و جهانی‌شدن. ترجمه مسعود اوحدی. تهران: انتشارات سروش.
- چوآی، جینهی (۱۳۸۸). «پندار سینمای ملی». ترجمه فریده آفرید. زیباشناخت، سال دهم (شماره ۲۱)، ۱۴۷-۱۶۶.
- داوری، رضا (۱۳۵۶). عصر/توپی. تهران: انتشارات حکمت.
- داوری، رضا (۱۳۵۹). فلسفه چیست. تهران: بنیاد فرهنگ و هنر ایران.

- داوری، رضا (۱۳۶۱). *انقلاب اسلامی و وضع کنونی عالم*. تهران: مرکز فرهنگی علامه طباطبایی.
- داوری، رضا (۱۳۷۵). *فارابی، مؤسس فلسفۀ اسلامی*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- داوری، رضا (۱۳۷۸). *فرهنگ، خرد و آزادی*. تهران: نشر ساقی.
- داوری، رضا (۱۳۸۴). *ما و راه دشوار تجدد*. تهران: نشر ساقی.
- درستکار، رضا، دانش، مهرزاد و دیگران (۱۳۸۶). *روایت‌های مستند*. تهران: مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی.
- شایگان، داریوش (۱۳۷۸). *آسیا در برابر غرب*. تهران: امیرکبیر.
- کیارستمی، عباس (۱۳۹۵). «مگر می‌شود وطن را نادیده گرفت» (گفت‌وگو با دکتر شهاب اسفندیاری). *شیوه*، سال اول (شماره ۱)، ۲۴-۲۷.
- معززی‌نیا، حسین (۱۳۸۵). «آینه‌سانی در برابر واقعیت». *همشهری خردنامه*، سال دوم (شماره ۶)، ۵۸-۵۹.
- معززی‌نیا، حسین (۱۳۸۸). *سینما و افق‌های آینده: جست‌وجویی در آرا و افکار سیدمرتضی آوینی*. تهران: مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی.
- هاکسلی، آلدوس (۱۳۶۶). *دنیای شگفت‌انگیز نو*. ترجمۀ حشمت‌الله صباغی و حسن کاویار. تهران: انتشارات کارگاه هنر.
- یامین‌پور، وحید و هاشم‌زاده، ناصر (۱۳۹۴). «آوینی باید منتظر می‌ماند تا ابراهیم حاتمی‌کیا فیلم‌هایش را بسازد» (گفت‌وگو با محمدمین نوروزی و سید سعید هاشم‌زاده). *نقد سینما*، شماره ۷۱، ۴۰-۴۶.
- Crofts, Stephen (2006). *Reconceptualising National Cinema/s*, In Vitali. V. & p. Willemen(Eds.) London: Theorising National Cinema, Bfi.

Received: 2017/ 01/ 21
Accepted: 2017/ 04 / 22

The Relation of the Cinema to Religion and National Identity: A Critical Approach to Morteza Avini's Reflections on Cinema

Shahab Esfandiari, Assistant Prof., Faculty of Cinema and Theater, University of Arts, Tehran, Iran.

Marzieh Piravivanak, Associate prof., Art University of Isfahan, Isfahan, Iran.

Seyedemad Hoseini, PhD in Art Studies, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran.

Sana Shayan, MA in Communication Sciences, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran.

Abstract

Studying the nature of cinema in the European–American cultural sphere is decades old. In Iran, the majority of theoretical discussions in this area have been either translation or imitation of Western ideas and opinions. Since the advent of cinema in Iran until now, reflection on the nature of cinema (especially concerning the Iranian and Islamic identity) as propounded by Morteza Avini was without precedent. The extraordinary themes presented by him quickly attracted the attention of the experts in the field.

In recent decades, the issue of national cinema has been transformed into an important topic. It's important to reappraise the ideas of Seyyed Morteza Avini since he had a different approach to the national and religious cinema. He tried to redefine the nature of cinema and concepts like the national cinema and its relation to religion from the perspective of a thoughtful Iranian filmmaker. As the director and producer of one of the most important documentary film series after the Islamic Revolution, Avini tried to formulate a theory on cinema which born out of the intellectual foundations of the Islamic Revolution. His attempts resulted in a three–volume book under the title of “Magic mirror” (Ayene ye Jadoo). He also took efforts from an essentialist perspective to redefine the nature of cinema as a technology arisen from the western culture. Despite his privileged and high status as a promising and revolutionary artist in recent decades of Iranian art and cinema, so far no comprehensive research and critical analysis has been done about his opinions and thoughts from the perspective of the theory and film studies.

In the years following Avini's martyrdom, some people and organizations tried to shape his thoughts into their desired molds, preventing further analysis of various aspects of his work during different periods of his short life. The authors believe that the only way to keep a thinker's heritage from stagnation or freezing into stereotypes is serious critical review and discussion.

By suggesting the possibility of capturing the essence and transcending the Western identity of cinema, Avini intended to discover new cinematic potential to express religious concerns. The authors believe that Avini's thought is as yet an undiscovered territory abundant with speculative resources that may be scrutinized consistent with new approaches in the field of film study. Critical reconsideration of the work of pioneer thinkers like him will open a new horizon before the eyes of the local theoreticians of cinema.

The present study by applying a descriptive/analytical method, tries to uncover some of the neglected aspects and capacities in Avini's thought. At the same time, it elucidates certain shortcomings in his approach from a critical viewpoint.

Keywords: Seyyed Morteza Avini, cinema, Western philosophy, religious, culture, national cinema.