**«به نام خدا»**

**کارکرد غیاب در پرداختن به شخصیت معصومین(ع) در سینما**

حمید تلخابی[[1]](#footnote-1)

سید محمدهادی طباطبایی[[2]](#footnote-2)

***چکیده***

پی­جویی راهکاری که ضمن قابل ارائه بودن با زبان سینما، کمترین خدشه‌ای به ساحت و جایگاه معصومین (ع) وارد نسازد، هدف اصلی این نوشتار و برخی فیلمنامه ها بوده، اما، در کمتر فیلمنامه و دیدگاهی این راهکار محقق شده است. اما در آنها که نمود یافته، عنصر غیاب، نقش پررنگی در این نمود، بازی کرده است. در واقع بودن در نبود شخص معصوم(ع)، جلوه‌یافته است. از این رو دیدگاه غیاب تنها پیامد معذوریت سینماگر در نمایش چهره و شخص معصوم نیست، بلکه خود بدل به عنصر خلّاقی در جریان فیلم شده و شأنی تازه به جایگاه معصوم می‌دهد. با توجه به حساسیت و محدودیت هایی که نسبت به تصویرگری زندگی معصومین در سینمای کشورمان وجود دارد، عنصر غیاب، می‌تواند نقش خلاقانه‌ای را در بازنمایی جلوه هایی از زندگانی این بزرگان دین ایفا نماید. بدین معنی که با این رویکرد علاوه بر وفاداری به ماهیت و کلیت رویداد تاریخیِ مربوط به زندگانی معصوم(ع)، دست سینماگر برای کاربست عناصر درام همچون تحول شخصیت و خیالپردازی های روایی، باز می ماند. در تحلیل این نوشتار که بر اساس روش اسنادی کتابخانه‌ای صورت گرفته، نشان داده شده که نمی‌توان صرفا به دلیل برخی معذوریت های عرفی و شرعی از پرداختن به زندگانی معصومین صرف نظر کرد بلکه می‌توان از راهکاری چون عنصر غیاب برای حضور روحانی و معنوی این بزگواران در عرصه‌ی سینما بهره برد. غیاب به عنوان راهکار پیشنهادی می‌تواند محمل خیالپردازی، همدلی، همراهی، باورپذیری، جذابیت و تأثیرگذاری درام سینمایی باشد.

**واژگان کلیدی:** غیاب، سینما، شخصیت معصومین(ع)، شخصیت های قدسی.

**مقدمه**

سینما عرصه‌ای است که می‌توان مفاهیم و جلوه های مختلف زندگی را در آن به نمایش گذاشت. در طول تاریخ بسیاری از رسانه های هنری و ارتباط جمعی، سهمی در انتقال مفاهیم و ارزش های دینی داشته اند اما با ظهور سینما به عنوان رسانه‌ی فراگیر قرن بیستم، بخش عظیمی از مفاهیم و ارزش های انسانی و دینی در قالب این هنر ـ صنعت تعبیه و ارائه شده است. سینما به خاطر امتیازات و ویژگی های ماهوی اش (مثل جذابیت‌های فرمی و داستانی، فراگیری، همه فهمی، چندرسانه‌ای بودن و ...) به سرعت به رسانه‌ای تأثیرگذار در جوامع انسانی تبدیل شد و رشد و گسترش یافت. بر همین اساس، سینما فرصت و امکان مناسبی برای بازنماییِ جلوه هایی از زندگی معصومین (ع) است. اما متأسفانه نمایش این جلوه ها که موجب شناخت نسبت به معصومین(ع) و شخصیت های قدسی می‌شود، یا به صورت ناقص و ناتمام به تصویر درآمده، و یا هنوز دست نخورده باقی مانده است. یکی از دغدغه های رایج در بین مدیران سینمایی پس از انقلاب تحقق سینمای اسلامی و دینی بوده است. اما این سینما نیز به دلیل برخی معذوریت ها با چالش های بسیاری مواجه بوده است. چالش ها و دشواری های پیش روی فیلمسازان دینی (از جمله منع بازنمایی معصوم و شخصیت های قدسی)، در پرداختن به شخصیت های دینی که در ادامه به آن به صورت مشروح تر خواهیم پرداخت، این ضرورت را ایجاد می‌کند که با پژوهش های دقیق، به راهکار بهتری جهت ارائه‌ی صحیح تر و عمیق تر از شخصیت های قدسی در سینما دست یافت. بنابراین هدف از این تحقیق، توجه دادن فیلمسازان، در جهت دقت هر چه بیشتر در پرداختن به شخصیت معصومین(ع) و شخصیت های قدسی، و بازنگری در شیوه های نمایش و ارائه‌ی شخصیت های ایشان در سینما است که با ارائه‌ی زاویه‌ی دید جدید به پدیدارها و مصادیق، روایت های دینی را می‌توان هر چه بیشتر و بهتر با ساختار سینما همسو ساخت. از این رو این مقاله تمهید *غیاب* را در پرداختن به شخصیت معصومین به صورت نظری بررسی می کند، و این تمهید را در کنار راهکارهای دیگر همچون ظرفیت های ژانر رمانس و بازیگری به شکل شمایل گونه، قابل اعتنا می داند.

**سینما و واقعیت های تاریخی**

نوآوری در بازنمایی رویدادهای تاریخی، امری اجتناب ناپذیر است. برای آنکه داستان جریان داشته باشد، برای شدت بخشیدن به احساسات، ساده سازی پیچیدگی رویدادها به گونه‌ای که در یک ساختار نمایشی قابل فهم جای گرفته و با محدودیت های زمانی در فیلم سازی در تناسب باشد اقدامات تخیلی متنوعی در این مرحله بروز پیدا می‌کند که فیلم تاریخی را از تاریخ مکتوب جدا می‌کند. بنابراین سینما با دگرگونی واقعیت ها روبه­روست. اتفاق های ثبت شده از حقایق در فیلم های سینما نشان می دهد یک واقعیت تاریخی، خالص و به دور از حشو و زواید و معمولا مطلق (مطلق خیر و نیکی، مطلق شر و بدذاتی، مطلق خوش بختی، مطلق بدبختی، مطلق قدرت یا مطلق ضعف و درماندگی) است، در حالی که واقعیت های موجود در خارج این گونه نیستند. رالف استیونس معتقد است: «حقیقت آن است که با وجود اعتقاد عمومی، سینما با تمام منابع فنی و علمی خویش، هرگز نمی‌تواند واقعیت را بدون نقص بازسازی کند. دنیایی که ما درون پرده سینما می بینیم، هر چند ظاهرا رونوشتی دقیق جلوه کند، اما کاملا با دنیایی که در آن زندگی می‌کنیم، تفاوت دارد، به ویژه زمان و مکان، هیچ کدام در سینما و در عالم خارج دارای مشخصات یکسانی نیستند» (استیونسن و دبری، 1377: 35).

از این رو فیلم های تاریخی، گذشته‌ای متفاوت از آنچه در تاریخ مکتوب مشاهده می‌شود، خلق می‌کنند. در واقع می‌توان گفت فیلم های تاریخی، هنجارهای تاریخ مکتوب را همواره به چالش می‌کشند. «یک شی (یک حقیقت- یک واقعیت) در عالم واقع (خارج)، آن چنان که هست و به وجود آمده، پایدار است. همان واقعیت در قاب تصویر فیلم و زیرِ دستان کارگردان، به مطلبی خاص اشاره می‌کند که مورد نظر فیلم ساز در همان زمینه است. پس قاب تصویر دوربین، عالم تخیل کارگردان است، ولی بیرون از سینما، به عنوان عالم واقع، این دو را به هیچ عنوان نمی‌توان با هم مقایسه کرد» (آوینی، 1377: 51).

فیلمساز در نشان دادن مکان ها، زمان، علت ها و معلول ها و دیگر حوادث، در هر واقعیتی که آن را از دریچه دوربین به مخاطبش منتقل می‌کند، آزاد است و به هر شکل ممکن فقط از این عناصر برای مخاطب پسند شدن کارش استفاده می‌کند. «سینما، زاییده آرزو و سودای بازتولید تصاویری بود که جهانی را که در آن زندگی می‌کنیم، نمایش دهد (یا به بیان دیگر، جهان را از دریچه چشم و گوش سازندگان خود باز بنماید)، ضبط زندگی و «منجمد ساختن» آن برای آیندگان. سینما همچنین به واسطه تکنولوژی خود این توان را دارد که به فعالیت در قلمروهای تخیل بپردازد... بنابراین، تناقض بنیادی فیلم در این است که «واقعی بودن» را به شکلی مکانیکی بازتولید می‌کند و توانایی استفاده از توهم و حیله و نیرنگ را دارد» (مارش و ارتیز، 1384: 40).

بنابراین آنچه در سینما رخ می دهد، مجسم کننده رویدادهای گذشته نیست، بلکه صرفا به آنها اشاره می‌کند. فیلم ها همواره تصاویر ابداعی و واقعی را به طور همزمان به کار می گیرند؛ واقعی از این جهت که حجم زیادی از اطلاعات را فشرده می سازند و جوهره­­ی تاریخ را نمایش می دهند. از این رو، در اغلب موارد مدیوم و زبان سینما نمی‌تواند واقعیت های تاریخی را همانطور که در گذشته اتفاق افتاده، به نمایش بگذارد. چنانچه سریالی مانند معمای شاه محمدرضا ورزی اسیر تاریخ نگاری دوره­ی پهلوی شده است. به طوری که گویا داستانِ فیلم و جوهره­ی تاریخِ آن دوره، تحت الشعاع تاریخ نگاری قرار گرفته است. اما در سریالی مانند شهرزاد حسن فتحی، جوهره و روح حاکمِ تاریخ دوره­­ی پهلوی (گرچه با خوانش کمی متفاوت فیلمساز) با داستانی حاشیه ای نسبتاً موفق، به تصویر کشیده شده است.

**سینما و پرداختن به شخصیت معصومین(ع)**

نگاه به شخصیت معصومین(ع) و شخصیت های قدسی در فرهنگ دینی ما تفاوت ماهوی و گسترده‌ای با آنچه که در ادبیات و الهیات مسیحی از آن به عنوان شخصیت های بزرگ و آسمانی یاد می‌شود، دارد. در حالی که در الهیات ما مسلمانان، بالاخص نگرش شیعی آن، اساسا شخصیت های قدسی و معصوم، خاستگاهی کاملا آسمانی و الهی داشته و به علت همین خاستگاه، از هر گونه گناه و لغزشی مصون دانسته می‌شوند، در نگاه و الهیات غربی، شخصیت های بزرگ دینی، به جز داشتن عقبه‌ای الهی، نشان دیگری از آسمانی بودن و تقدس نداشته و حتی به لحاظ برخورد و مواجهه با خطا و لغزش، رویکری مانند همه‌ی انسان های دیگر دارند. (اگر صلاح بدونی رویکرد تشبیهی در برابر رویکرد تنزیهی نیز آورده شود)

این تفاوت نگاه، از آن رو اهمیت بسزایی در موضوع پژوهش می یابد که بدانیم خلق یک اثر سینمایی، بر اساس چنین نگاهی، تفاوت آشکار محتوایی با درام و اثر دیگری که بر اساس عقبه‌ی دینی و اسلامی تهیه شده باشد، خواهد داشت. بنابراین بسیار ساده لوحانه خواهد بود که اگر ما بخواهیم معصومین(ع) را در سینمایی که بر اساس معیارها و عقبه های فکری کاملا متضاد با فرهنگ ما بنا شده، نمایش دهیم و باز با این حال، نگران تخریب شخصیت یا فروکاهش منزلت این شخصیت های مقدس نباشیم. مشکلات ما در گذشته، در تصویرگری شخصیت های قدسی بسیار کمتر از این بوده است، چرا که اصلا نوع نگاه دینی مردم متفاوت با آن چیزی بوده که امروز شاهد آن هستیم. «پیش از این و در عصر رسانه های سنتی، خداوند و سایه‌ی تقدس وی حیات می گذراندند و اساساً جدایی حوزه‌ای مجزا از حوزه‌ی دین قابل تصور نبود. در این دنیا اشیاء و امور، با تمامی تکثری که در آن مشاهده می‌شد، حداقل در غایت، به امر مقدسی اشاره داشتند. بدیهی است که در این فضا، رسانه‌ی سنتی عموماً در خدمت امر مقدس و دین بود» (خجسته و کلانتری، 1386).

این تفاوت نگاه مردم، که ناشی از ویژگی جامعه شناختی ادیان در ادوار مختلف می باشد، امر مقدس و پدیده های قدسی را به دور از موضع گیری های فردی و به نوعی در فضای دست نیافتنی قرار می داد که البته امروز درست عکس این اتفاق می افتد. «دین سنتی به روشنی، امر قدسی را خارج از فرد قرار می دهد، حال آن که جنبش ادیان جدید، امر قدسی را در میان تک تک آدم ها در نظر می گیرد. تعلق خاطر دینی، درون این سازمان های شبکه‌ای، مشوق ایجاد روابط سیال میان فرد و ایمان است» (کمبل، 1388).

این ویژگی خاص دنیای امروز ماست که با ساده پندارانه فرض کردن جهان، و کوچک نمودن محیط ارتباطی جوامع، به نوعی فضای رمزی و دست نایافتنی دین را دچار تخریب کرده است. «مدرنیته با عقلانی کردن جهان، تا حدود زیادی معنا و مضمون مقدس را از بین برد. فروکاستن ارزشها، به کارآمدی و کفایت ابزاری، جهان را از افسون و راز تهی ساخت. هر جنبه از زندگی و تجربه‌ی ما از ایمان و اعتقاد کورکورانه به علوم تجربی گرفته تا حساسیت به آلودگی هوا و به ویژه سطحی و کمرنگ شدن روابط اجتماعی، همه بیانگر این افسون زدایی و "این جهانی" شدن است» (باربرو، 1385).

با این وصف، اثری که تصویرگری معصومین و شخصیت های قدسی در سینما دارد، فروریختن وضعیت قدسی است که تاکنون در تصور مخاطبان وجود داشته است. اگرچه قدسی بودنِ شخصیت های معصومین(ع)، صورت خاص خود را دارد، اما قدسیت آنها در همان انتزاعی و آسمانی بودنشان نهفته است. «منتقدی اجتماعی به نام "جِی روزن" با کمال وضوح، شرح می دهد که سمبل ها و خصوصا تصاویر مقدس را می‌توان بی نهایت تکرار و تکثیر کرد ولی باید توجه داشت که قدرت اثرگذاری آنها لایزال نیست و دارای حدّ و مرزی می باشد. به هر میزان که موارد استعمال یک نماد مقدس بیشتر می گردد به همان میزان، از قدرت اثرگذاری و معنا بخشی آن کاسته می‌شود» (پستمن، 1386).

فیلمسازان دینی تا پیش از این و در سالیان قبل، تصور می‌کردند که بزرگترین مشکل ما در پرداختن به شخصیت معصومین(ع)، موانع فقهی و یا حتی تنگناهای تکنیکی – ساختاری، باشد؛ اما به مرور، مشخص شد که مسأله و مشکل اساسی ما در این زمینه، این مورد نیست. مشکل زمانی آغاز شد که متوجه شدیم، بنابر ساختار درام غربی، شخصیت معصوم که با توجه به اعتقادات ما به دور از هر گونه نقطه ضعف، خطا و یا حتی عدم ثبات و تحول می باشد، نمی‌تواند بار درام را بر دوش بکشد؛ چرا که فاقد این ویژگی اصلی یعنی تحول شخصیت است. ـ تحول به‌این معنی که شخصیت قدسی، مثلا نقصانی داشته باشد اما به مرور زمان، این نقصان را در وجود خود، از بین ببرد و شخصیتش به اصطلاح متحول گردد. ـ «ساحت شخصیت در ادبیات نمایشی، یعنی متحول انگاشتن شخصیت و تا حدی مادی انگاشتن آنها. پس چگونه می‌شد که به شخصیت قدسی این افراد، نزدیک شد و اقتضائات درام را نادیده گرفت. مگر آنکه آنها را در حدّ تیپ و نه کاراکتر محدود سازیم» (فهیمی فر، 1386).

بنابراین پرداختن به شخصیت معصومین(ع)، به دلیل داشتن ویژگی های کاملا غیر مادی، انتزاعی بودن، شمول قلبی برای مؤمنان، امکان انتقال از سینما که ویژگی اصلی آن، مادی بودن آن است را ندارد. ـ حداقل به همین شکل عادی و بدون تغییر. ـ از این رو، مراجع با کسی که بخواهد چهره‌ی معصومین(ع) را نشان بدهد، فی نفسه مشکلی ندارند، اما اگر مرجعی به عدم جواز تصویرگری حکم می‌کند، از این باب است که فیلمساز نمی‌تواند شأن والای معصوم را به خوبی نشان دهد.

پرداختن با نگاه کاملا مادی و همساز با سینما به فضا و شخصیت های مقدس، حساسیت های فراوانی را در برخی از جوامع، مثل جامعه‌ی ما بر خواهد انگیخت و اصلا آنچه که با چنین نگاهی – نگاه مادی- و با چنین مدیومی منتقل گردد، دیگر فضا یا شخصیت مقدس نیست. بلکه بازارییست کاملا انسانی، زمینی و غیر مقدس، که صرفا اسم، فضا یا شخصیت مقدس را یدک می‌کشد. «به تصویر کشیدن زندگی حضرات معصومین(ع) در قالب تولیدات نمایشی، موجب صدماتی به برداشت ها و عقاید مردم نسبت به آن بزرگان شده و نوعی تنزیل و تقلیل گرایی در بازتاب چهره‌ی آن بزرگواران صورت می گیرد و به تعبیر دورکیم پدیده‌ی فرسایش امر قدسی و عرفی سازی بروز می‌کند» (ابوطالبی، 1386).

با این وصف روشن می‌شود که در جامعه‌ی ما، هر گاه با نگاه مستقیم و زندگینامه‌ای، به زندگی معصومین(ع) در سینما پرداخته شد، آن فیلم ها عمدتا با توفیق توأم نبوده و حضرات معصومین(ع) به صورت ناقص و ناتمام نمایش داده شده اند.

سینما، علی رغم همه‌ی ویژگی ها و قدرتی که در انتقال پیام های مختلف دارد، دارای ماهیتی ذاتی و برخوردار از گرایش نیرومند به روانشناسی "این جهانی" هستند که‌این با پرداخت مستقیم داستان معصومین(ع) همخوانی ندارد. درست است که معصومین(ع) نیز از نظر بُعد مادی و جسمی، انسانی معمولی و در حد متوسط و مثل دیگران هستند و مانند دیگران عوارض و امراض جسمانی را کم و بیش داشته اند و قدرت و توانایی بدنی ایشان، در حد معمول بوده است اما این بُعد مادی و جسمانی معصوم از بُعد معنوی آن جدا نیست. لذا فیلمساز نمی‌تواند با عینی کردن چهره و فیزیک معصوم، همه‌ی معنویت معصوم را ـ که در ذهن مخاطب شخصیتی مطلق و از هر جهت کامل است ـ نشان دهد. چرا که با تصویرگری معصوم این توقع ایجاد می‌شود که باید همه‌ی ابعاد شخصت معصوم نمایش داده شود. شاید فیلمسازی بگوید من بخشی از زندگی معصوم را نشان می دهم و می خواهم به‌یک بُعد از زندگی ایشان بپردازم. اما باید توجه داشت که معصوم باید با همه‌ی معصوم بودنش، در آن مقطع نشان داده شود، و این توقع از توان سینما خارج و یا حداقل بسیار دشوار است. بعلاوه‌اینکه وقتی مستقیم به داستان زندگی معصومین(ع) می پردازیم، داستان فیلم خواسته‌یا ناخواسته به شدت پرمدعا می‌شود و مخاطب، توقع مطابقت با تاریخ مکتوب را نیز دارد. بنابراین نشان دادن مستقیم معصومین(ع) و شخصیت های قدسی، با همه‌ی شگردها و رنگ و لعاب های سینمایی، در اکثر مواقع لذت درک آنها را به مخاطب منتقل نمی‌کند. در آثاری از قبیل ایوب پیامبر(ع)، ابراهیم خلیل الله(ع)، عیسی مسیح(ع) بشیر احمد(ص)، ملک سلیمان نبی(ع)، و ... پرداخت مستقیم به زندگی معصوم، صورت گرفته، این اشکالات در آنها دیده می‌شود.

با توجه به‌این توضیحات، سینما، موجب فرسایش برخی از مضامین قدسی و شخصیت های معصومین(ع) است و استفاده از سینما، برای انتقال پیام هایی اینگونه، خود، زمینه‌ای برای عرفی سازی آنها محسوب می‌شود، پس باید در زمینه‌ی تصویرگری مستقیم صرف نظر و یا با احتیاط بیشتری عمل کرد و به نفع شخصیت های معصومین(ع) و به قصد صیانت از حریم دین و ارزش های معنوی، ساختارهای دیگری را برای انتقال اینگونه پیام ها انتخاب کرد. حال پرسش اساسی اینجاست که پس در مورد پرداختن به شخصیت معصومین(ع) چه باید کرد و چه راهی به صواب، نزدیک تر است؟

بنابراین برای اینکه خدشه‌ای به ساحت معصومین(ع) وارد نشود و بتوان از سینما به نحو شایسته‌ای در جهت تصویرگری معصومین(ع) استفاده کرد، باید راهکاری را برای آن ارائه داد. ما در اینجا قبل از معرفی تمهید *غیاب* به عنوان راهکار، آن را در سینما مورد بررسی قرار می دهیم.

**غیاب در سینما**

امروزه گفتمان رایج در سینما و نقد بر حضور استوار است. بدین معنی که همواره برتری را به شکلی نمایش می دهند که هر عمل و رخدادی، هر شیء و پدیده‌ای در سینما «نشان» داده شود و باور رایج این است که آنچه در تصویر «نیست» و رخ نمی دهد، غیر سینمایی است. در اینجا نتایجی که از ارزشگذاری بر حضور در سینما گرفته شده است، ممکن است کمی تندروانه و به دور از واقعیتِ سینما باشد. تکرارکنندگان اندیشه‌ی رایج با نادیده گرفتن ارزش *غیاب* بدین ترتیب با اولویت بخشیدن به آنچه می‌توان به تبعیت از دریدا «متافیزیک حضور» نامید، دست­کم بر کاربردهای تکنیکی عملِ «نشان ندادن» چشم می پوشند. حال آنکه چه بسا بتوان با رویکردی ساختگرایانه که بر «تفاوت» و «تقابل» استوار است، سینما را همچون نظامی مبتنی بر تفاوت و تقابل *حضور* و *غیاب* تبیین کرد و یا با تکیه بر نگرش های پساساختگرا با واسازی «حضورِ سینمایی»، مفهوم «غیابِ سینمایی» را پیش کشید و بدین ترتیب از مرکزیت *حضور* کاست و *غیاب* را از حاشیه به سمت متن سوق داد.

مطرح شدن *غیاب* در تقابل با *حضور* به عنوان مفهومی قابل هستی شناسی ریشه در مطالعات زبانشناختی دارد. «دوره‌ی زبانشناسی عمومی سوسور (1916) دیدگاهی ساختارگرا و نسبت به کارکرد زبان را بنیاد نهاد» (مکاریک، 1384: 390). سوسور به جای این که زبان را رمز ثابتی از کلمات قرار دهد که مستقیماً از پدیده های واقعی تقلید می‌کند، آن را نظامی پویا از روابط متقابل میان سازه های زبانی می دانست. الگوی رابطه‌ی ساختارگرایی که در آن، معنا بر پایه‌ی تعاملِ میانِ واحدهای متفاوت زبانی تولید می‌شود، مفهوم محوری «تفاوت» را مطرح کرد: «تقابل میان اصطلاحات دوگانی، علاوه بر وابستگی متقابل آنها با یکدیگر، به نوعی هستی شناسی *غیاب* -به جای هستی شناسی پدیدار شناختی *حضور*- نیز اشاره داشت» (همان: 390).

هیدگر برای حضور، دو معنای پدیدارشناسانه‌ی متفاوت قائل می‌شود: 1. حضور میان پدیده و زمان، و 2. حضور میان پدیدار و فاعل شناخت اولی به مفهوم وجود هر چیز در زمان حال و دومی به مفهوم حضور آن چیز در ذهن فاعل اندیشنده است که به ترتیب مبین مفهومی هستی شناسانه و واجد منزلتی معرفتی هستند. به گمان هیدگر، «فلسفه به معنای رایج آن در غرب با تکیه‌ی نامتناسب به وجودِ موجودات از صرف وجود غافل ماند و هستی ناب در رده‌ای از ابهام و غیبت باقی ماند» (ضیمران، 1386: 167). هیدگر همچنین مدعی است که از دوران افلاطون به بعد، حضور اصالت یافتند. افلاطون، ارسطو، دکارت، کانت و هگل پیشروان متافیزیک حضور به شمار می روند. اینجاست که توجه دریدا به متافیزیک حضور و رد آن با توجه به پیشینه‌ی آن کار متهورانه‌ای ارزیابی می‌شود.

در پساساختارگرایی و واسازی است که *غیاب* آرایش مفهومی تازه‌ای نیز پیدا می‌کند. «به نظر دریدا، واسازی می‌کوشد تا عملکرد اغلب پنهانِ آنچه را که او «متافیزیک حضور» می خواند آشکار کند. این اصطلاح به فرضیات سنتی فلسفی و متافیزیکی اشاره دارد که بر مبنای باور به *حضور* بنیاد نهاده شده است» (مکاریک، 1384: 271).

در اینجا بر اهمیت *غیاب* هم به عنوان عنصری تکنیکی و هم به عنوان رویکردی سبک شناختی تأکید شده، چراکه بررسی *غیاب* در سینما می‌تواند برای تصویرگری شخصیت های قدسی راهگشا باشد و گاهی در جهت شکل گیری و یا تکامل گونه‌ای از تمهیدات سینمایی به کار آید.

برخورد آگاهانه با *غیاب*، در کنار امکانات دیگری که ‌یک فیلمنامه نویس و فیلمساز در اختیار دارد، می‌تواند دامنه‌ی نقد و پژوهش در سینما را گسترش دهد. همچنین در آموزش های سینمایی توجه به *غیاب* در کنار تأکید بر *حضور* می‌تواند خلاقیت و تنوع دید را افزایش دهد.

**غیاب در پرداختن به شخصیت معصوم**

زبان سینمایی باید برای ایجاد لذت، کشف و رمز گشایی از جهان بیرون، چیزها را در هاله‌ای از رمز و رازی پر ابهام فرو بَرد. بخصوص این موضوع در پرداختن به مسائل و شخصیت‌های دینی ضرورت بیشتری می یابد. چرا که دین همواره بر بعدی معنوی و رمزآلود تکیه و تأکید دارد. حتی اتفاقات و رویدادهای روزمره نیز در رویکرد دینی دارای عمق و بعدی ماورایی می‌شوند. در واقع در سینمای دینی حرکت از ماده به سوی ملکوت است. لذا آنچه حائز اهمیت است خود چهره‌ی معصوم نیست، بلکه معادل و جایگزین درونی و روانی آن است، که زبان سینما برای نائل آمدن به آن باید شی و جهان بیرونی را در خود باطل کرده و به *غیاب* براند. به تعبیر دریدا، «گویی حضور هرگز حاضر نیست» (آفرین، نجومیان؛ 1389: 129). در این شگرد،شخصیت های معصوم و قدسی، به شکلی غیرمستقیم و در لفافه‌ای از اشارات و کنایات معرفی می‌شوند. بدین نحو که شخصیت های قدسی بدون اینکه شخصیت اصلی قرار بگیرند و یا حتی نشان داده شوند، می‌توانند از طریق تمهید *غیاب* و محور قرار گرفتن داستان حاشیه‌ای شناسانده شوند.

در اینجا اگر به زندگی شخصیت هایی که به معصومین(ع) ارتباط پیدا می‌کنند، پرداخته شود و این افراد به جای معصومین(ع) شخصیت اصلی قرار بگیرند، تا حدودی می‌توانیم به عظمت ایشان پی ببریم. شخصیت ها و پیرنگ اصلی در این شگرد، ممکن است در تاریخ وجود خارجی نداشته باشند اما به واسطه‌ی شخصیت حاشیه‌ای می‌توان روح حاکم بر تاریخ آن مقطع را درک کرد و مقام و منزلت معصوم و تأثیری که بر جایی می گذارد را، بدون نشان دادن معصوم و در *غیاب* ایشان نشان داد. چنین رویکردی، در حکم نقطه تلاقی تاریخ و تخیل است. در واقع تاریخ از خلال امری تخیلی بازنمایی می‌شود بی آنکه تحریفی صورت گیرد یا معذوریتی شرعی و عرفی پیش آید. ذکر این نکته نیز حائز اهمیت است که ضمیمه ساختن شخصیت یا رویدادی تخیلی، فرع بر زندگانی معصوم عمل می‌کند و در حکم بستر و زمینه‌ای است که به سینماگر امکان می دهد تا به شکلی غیرمستقیم جلوه‌ی معنوی حضور معصوم(ع) را آشکاتر سازد.

در مقایسه میان تاریخ و داستان، شگرد *غیاب*، در خود تاریخ هم رخ داده است. معمولا تاریخ نویسانی از این شیوه استفاده می‌کنند که می خواهند صدایی متفاوت از آنچه را تا به حال شنیده‌ایم، به گوش ما برسانند. پس در تاریخ مکتوب هم، محور قرار گرفتن شخصیت های حاشیه‌ای و تمهید *غیاب* حضور داشته و روی داده است. اینکه در متون داستانی که بر اساس تاریخ نوشته می‌شود، شخصیت هایی که در تاریخ، مهم نبودند، مهم تر و محوری تر می‌شوند، در حوزه های ادبیات نمایشی و رمان، فیلم و سینما نیز سابقه دارد. مانند رمان *بینوایان* که ژان وارژان و کوزتی، تصویری از انقلاب فرانسه را ترسیم می‌کند و یا فیلم *مردی برای تمام فصول*، وضعیت دوران کرامول را در تاریخ انگلیس نشان می دهد.

وقتی روایت مسلطی وجود دارد که در آن روایت، حق و باطل و خیر و شر تفکیک شده اند، ممکن است روایت دیگری به میدان بیاید و بگوید ورای تقسیم بندی، ملاک ارزشی و ارزش گذاری متفاوت است. در همه‌این چرخش ها، نگاه به سمت یک رویداد و واقعه تاریخی به صورت خاص وجود دارد تا معنا یا مضمون یا ارزش های خاصی آشکار شده و باعث باورپذیری، جذابیت و تأثیرگذاری داستان شود. با این تکنیک در فیلم های تاریخی، شخصیت هایی را پی گیری می‌کنیم که تاریخ همراه با آنها تجربه می‌شوند. تجربه‌ای متفاوت از تاریخ که ماندگار است و شخصیت های آن مثل اسطوره هایی با همان ارزش ها در ذهن مردم باقی می مانند. روایت های کلیله و دمنه و شکل هایی از هزار و یک شب، در سنت و ادبیات گذشته‌ی ما نیز از این منظر قابل بررسی می باشند. بنابراین وقتی جامعه‌ای به داستان هایی دست می یابد که آنها تا حدی می‌تواند تبلور دوره‌ای از ارزش های آن عصر باشد، سابقه‌ای دیرینه دارد. از این جهت می‌توان توصیه کرد تا شخصیت هایی جز شخصیت های بزرگ تاریخی موضوع و محور درام باشند تا تاریخ یک بار دیگر و از زاویه‌ای تازه در خلال داستان و روایت آنها تجربه و درک شود؛ چون این امر کمک می‌کند تا تاریخ با تمام کشمکش هایش، ماندگار و حتی مردمی تر شود. به شرطی که شخصیتی انتخاب شود که بتواند محمل آن دوره تاریخ قرار بگیرد. از این رو برای غلبه بر محدودیت ها باید به سراغ شخصیت های خاصی برویم تا محدودیت ها، آشکارا به چشم نیایند. پس هم انتخاب شخصیت حاشیه‌ای ـ در جذاب بودن و نیازهای مخاطب ـ مهم است و هم پرداخت آن.

بنابراین اغلب مواقع تجلی معصوم در مستوری معصوم است. در به کنایه برگزار کردن و نشان ندادن. این فهم و هنر در فیلم *روز واقعه* به وضوح دیده می‌شود. روایت این فیلم بر مبنای *غیاب* و خودداری از نمایشِ حضور بنا شده است. همین است که فیلم *روز واقعه* بیشتر عاشورا را تصویر می‌کند تا فیلم *روز رستاخیز*. درست است که در فیلم *روز رستاخیز*، داستان به ظاهر از حاشیه به متن می آید، اما در واقع داستان حاشیه‌ای محور قرار نمی گیرد و نقش بُکیر در حد یک راوی متوقف می‌شود. به همین دلیل علاقه‌ی بكير به خواهر پيك امام حسين(ع) ، ماجراي آن زن مسيحي كه به ظاهر لال بود، شخصيت ابن زياد و حضرت مسلم(ع)، ماجراي آب آوردن حضرت عباس(ع) و شهادت ایشان، رابطه حضرت زينب(س) و امام حسين(ع)، ماجرای شب عاشورا، نبرد سپاه خير و شر، شهادت حضرت علي اصغر(ع) و ... به شکل ناتمام و ناقص تصوير مي شود و در ساختار داستان نمی گنجد.

ناگفته پیداست که در الگوی *غیاب*، شخصیت و قهرمان درام مستقل از زندگی معصومین(ع) و شخصیت های قدسی معرفی نمی‌شود، بلکه تکیه‌ی قهرمان به زندگی ایشان است. بنابراین اگر با بکارگیری تمهید *غیاب* در شخصیت حاشیه‌ای تاریخ، تحولی یا رشدی صورت می گیرد، به خاطر گره خوردن داستان زندگی او با زندگی شخصیت های قدسی است. همچنان که در فیلم *روز واقعه* داستان حاشیه‌ای در راستای حادثه‌ی کربلا و امام حسین(ع) پیش می رود. داستانِ مرد نصرانیِ تازه مسلمان شده، به واسطه‌ی صدایی که او را تا کربلا می‌کشاند، به تاریخ گره می خورد و باعث باورپذیری، جذابیت، تأثیرگذاری و مهم تر از همه، نمایش عظمت امام بدون نشان دادن ایشان می‌شود. در *روز واقعه* بدون اینکه سیمای امام حسین(ع) نشان داده شود، با غیبت فیزیکی امام، حضور حقیقی و معنوی ایشان احساس می‌شود و تمام حرکت و جستجوی فیلم به انگیزه همین *غیاب* انجام می‌شود. *روز واقعه* به نوعی یک پیش واقعه محسوب می‌شود، یعنی داستانی که وابسته به واقعه‌ی اصلی است و در ادامه‌ی سیر خود به واقعه می انجامد. این فیلم با آنکه مبارزات عاشورایی را نشان نمی‌دهد، اما دقیقا دست بر نقطه تراژیک ابژه‌ی روز عاشورا و کربلا گذاشته است که با نشان ندادن و به *غیاب* راندن معصوم، جلوه‌ای متعالی و برتری از ایشان را می آفریند. به گونه‌ای که با وجود خیالی بودن داستان آن، هیچ کارشناس و منتقدی درباره‌ی تحریف تاریخی رویداد عاشورا سخن به میان نیاورده است.

از این رو استفاده از تمهید *غیاب*، علاوه بر برطرف شدن محدودیت هایی که در بخش های قبلی بیان شد، موجب باورپذیری، تأثیرگذاری و جذابیت داستان می‌شود و روایتِ داستان های مختلف، امکان‌پذیر می‌شود. در این روش، هر چقدر داستان فرعی موازی با جریان اصلی قصه و موقعیت تاریخی، منسجم تر به پیش برود، فیلم قوی تر و محکم تر شده و بازنمایی مؤثرتری را از واقعه‌ی اصلی و تاریخی به نمایش خواهد گذاشت.

از سوی دیگر، در استفاده از تمهید *غیاب* اقتضای داستان شرط اساسی به حساب می آید؛ چرا که ضرورت وجود یک شخص در داستان باید با مضمون و ساختاری که برای داستان در نظر گرفته شده است متناسب باشد. تک تک افراد فیلم باید مطابق نیاز آن فیلم، در داستان حضور پیدا کنند. از این رو به *غیاب* راندن معصومین(ع) و شخصیت های قدسی، نباید به صورت اجباری باشد، بلکه *غیاب* شخصیت معصوم، باید در بافت فیلم جا بگیرد و اقتضای داستان باشد. والّا اگر به بهترین وجه ممکن نیز این غیاب اتفاق بیفتد، چه بسا تأثیر منفی بر روی مخاطب داشته باشد. کما اینکه اگر شخصیت معصومین(ع) و شخصیت های قدسی در فیلم ها، کمکی به پیش‌بُرد داستان نکند، باید کنار گذاشته شود ولو اینکه به بهترین شکل ممکن نشان داده شود و دغدغه‌ی مذهبی فیلم ساز باشد. بنابراین هر اندازه رابطه ی میان داستان و غیاب شخصیت معصوم بیشتر باشد، با داستان منسجم تری مواجهه خواهیم شد و هر اندازه این رابطه و پیوند کمتر باشد، گیرایی و باورپذیر بودن داستان پایین تر می آید وکاهش می یابد. همانگونه که در *روز واقعه* جوان تا آخر دنبال امامش می گردد و فضای حاکم فیلم بر محوریت معصوم بنا شده است.به همین دلیل است که نگارندگان بر این باورند که اگر فیلمسازی بخواهد از تمهید *غیاب* در پرداختن به شخصیت معصومین(ع) و شخصیت های قدسی استفاده کند، باید در مرحله‌ی انتخاب ایده، به‌این مسئله توجه‌ی ویژه داشته باشد.

**نتیجه گیری**

از مسائل طرح شده، می‌توان چنین نتیجه گرفت که به نظر سینما، ابزار و امکانی کاملا مادی و زمینی است که بالطبع، تنها می‌تواند به عنوان مدیوم، در انتقال مفاهیم و محتواهایی به کار بیاید که از همین خصیصه‌ی مادی و عینی بودن بهره مند باشد. بدیهی است که تصویرگری معصومین(ع) و شخصیت‌های قدسی، به دلیل داشتن ویژگی های کاملا غیر مادی، انتزاعی بودن، شمول قلبی برای مؤمنان و نیز حساسیت های عرفی و شرعی امکان انتقال از سینما که ویژگی اصلی آن، مادی بودن است را ندارد.

در نهایت برآیند این محدودیت هایی که سینما برای انتقال مفاهیم مقدس، در ذات خود دارد، ما را به سوی چاره اندیشی و خلق راه های دیگری می‌کشاند که بتوان با آن روشها، امکانی برای تصویرگری معصومین(ع) یافت. *غیاب* را جایگزین حضور و همچنین مکمل آن قرار دادن، کمک می‌کند، به نحو شایسته‌ای در جهت پرداختن به شخصیت معصومین(ع) و شخصیت های قدسی استفاده کرد. بدین نحو که معصومین(ع) و شخصیت های قدسی را می‌توان بدون اینکه به عنوان شخصیت اصلی قرار گیرند و یا حتی نشان داده شوند، از طریق راهکار *غیاب* و براساس داستان حاشیه‌ای، شناسانده شده و وارد ساحت معنوی سینما ساخت.

 از طریق کارکردهای *غیاب* در سینما، علاوه بر اینکه روایت داستان های مختلف امکان‌پذیر می‌شود و توقع زیادی را در تماشاگر ایجاد نمی‌کند، می‌توان به همدلی و همراهی تماشاگر با داستان که باعث باورپذیری، جذابیت و تأثیرگذاری می‌شود، اشاره کرد.

**فهرست منابع:**

1. آفرین، فریده. نجومیان، امیرعلی. ***خوانشی پساساختگرا از آثار عباس کیارستمی. تهران***: علم، اول 1389.
2. آوینی، سید مرتضی**. *آیینه جادو.*** تهران: ساقی، اول، 1377.
3. ابوطالبی، مسعود. ***سکولاریسم و تلویزیون*** (ص124-108 ). قم: مرکز پژوهش های اسلامی، اول، 1386.
4. استیونسن، رالف و ژ. ر دبری. ***هنر سینما.*** ترجمه پرویز دوائی، تهران: امیرکبیر، اول، 1377.
5. باربرو، جیزس مارتین. ***رسانه های گروهی به مثابه جایگاه مقدس سازی دوباره فرهنگ معاصر*. بازاندیشی درباره رسانه،** دین و فرهنگ (مسعود آریانی نیا، مترجم). (ف2، ص137-153). تهران: سروش. 1385.
6. پستمن، نیل. ***تکنوپولی، تسلیم فرهنگ به تکنولوژی*،** ترجمه صادق طباطبایی، تهران: اطلاعات. اول، 1386.
7. خجسته، حسن و کلانتری، عبدالحسین.***بررسی نسبت رسانه و دین، مطالعه‌ی موردی مناسک رسانه‌ای. دین و رسانه*** (ص176-151). تهران: سروش. 1386.
8. کمبل، هیدی. ***چالش های پدید آمده توسط رسانه های جدید****.* ترجمه رحیم قاسمیان، رواق هنر و اندیشه، (43)، 54-81 (1388).
9. ضیمران، محمد، ***ژاک دریدا و متافیزیک حضور.*** تهران: هرمس، اول، 1386.
10. فهیمی فر، اصغر. ***دیالکتیک صورت و معنا در هنر، تلویزیون و سینما.*** تهران: مؤسسه‌ی فرهنگی منادی تربیت، اول، 1386.
11. مارش، کلایو و اُرتیز، گی. ***کاوش در الهیات و سینما.*** ترجمه امیر احمدی آریان و دیگران، تهران: بنیاد سینمایی فارابی، اول، 1384.
12. مکاریک، ایرنا ریما، ***دانشنامه‌ی نظریه های ادبی معاصر.*** ترجمهی مهران مهاجر، محمد نبوی. تهران: آگه، سوم، 1388
13. نوریس، کریستوفر. ***شالوده شکنی.*** ترجمه پیام یزدانجو. تهران. مرکز، اول، 1385.
1. . دانشجوی دکترای حکمت هنر دانشگاه ادیان و مذاهب (talkhabi64@yahoo.com) [↑](#footnote-ref-1)
2. . کارشناس ارشد ادبیات نمایشی دانشگاه صدا و سیما. [↑](#footnote-ref-2)