

سینمای اسلامی از قرآن تا مقررات

نویسنده: حلمی ماکتاو

در ۲۵ ژانویه ۱۹۹۰ فیلم «عبدالله اهل مینیه» ساخته شده توسط مؤسسه فضا فیلم در سینما فیتیش بی اغلی استانبول اکران شد. ماجرای این فیلم که بر اساس نوشته ای از حکیم اوغلو اسماعیل و با سناریوی بلنت اورهان ساخته شده بود، در مصر اتفاق می افتد؛ زمانی که ملک فاروق تحت حاکمیت انگلیسیها پادشاهی این کشور را بعهدده داشت. در این فیلم داستان زندگی فرد مسلمانی به نام عبدالله اهل مینیه به تصویر کشیده شده است. او به دلیل تفکرات و اعتقاداتش به زندان می افتد، تحت ظلم قرار می گیرد، خانواده اش از هم می پاشد، برای تامین معیشت زندگی مجبور به حمالی می شود، اما علی رغم همه این مشکلات حاضر نمی شود از مطالعات و اعتقاداتش دست بردارد و به همین دلیل به یک شخصیت افسانه ای تبدیل میگردد. مراسم اکران این فیلم به کارگردانی یوجل چاکماک که از سال ۱۹۷۰ در ترکیه شناخته شد، با ادای احترام به آتاترک آغاز و با قرائت فاتحه به ارواح شهدا به پایان رسید. صالح دیریکیلیک نویسنده تاریخ سینمای ترکیه در مقاله ای از این مراسم تحت عنوان «مراسم عجیب» یاد کرده است (دیریکیلیک ۱۹۹۰).

برگزاری اینگونه مراسم اکران از این فیلم، با توجه به اینکه در آن درام مسلمانان مصری تا انتقاد از کمالیست و مدرنیسم در ترکیه به تصویر کشیده شده بود، واقعا هم عجیب به نظر می رسد. اما اگر اندکی دقیقتر به این مراسم ظاهرا عجیب می توان گفت که چنین مراسمی در واقع پایه و اساس سینمای اسلامی را تشکیل میدهد.

در حالیکه سینمای ترکیه در حال عبور از یک دوره رکود بود، این فیلم توانست توده های انبوهی از مردم کشور را به سینماها بکشاند و حتی کسانی که هیچگونه علاقه ای به رفتن به سینما نداشتند برای تماشای این فیلم راهی سینماها شدند. بعد از این واقعه سینمای اسلامی در جامعه ترکیه جایگاه خود را پیدا کرد. این گرایش با تکیه بر قدرت روزافزون اسلام سیاسی، یک نوع وظیفه تبلیغ را نیز به عهده گرفت و در حالیکه نسبت به طرز زندگی سیاسی و اجتماعی ترکیه انتقاداتی را وارد می کرد، از سوی دیگر با برگزاری مراسم آن چنانی چهره ای سازشکار با وضعیت موجود در کشور را به نمایش گذاشت. اگرچه این رویکرد از سوی محافل لائیک و سکولار با تردید مواجه شد، اما با تکیه

بر موضع پراگماتیست توانست موجودیت خود را حفظ کند. از آنجا که این رویکرد نتوانست پا فراتر از حرف و شعار بگذارد، این موضع بر زبان سینما نیز حاکم گشت و لذا همین امر بزرگترین ضعف سینمای اسلامی در ترکیه شد.

داشتن ایده در مورد سینما یعنی چه؟ اینکه کسی کار سینمایی انجام می دهد و یا انجام نمیدهد، به چه معنی است؟ (مجله دله اوزه، ۲۰۰۳: ۱۷). به نوشته این مجله «در سینما فقط افکار سینماگری وجود دارد». اگر اندیشه خاصی با روند سینماگری پیوند بخورد، به همان شکل ادامه می یابد. در این صورت می توان گفت که فکر خاصی وجود دارد حتی اگر این فکر را از داستایفسکی گرفته باشید (مجله دله اوزه، ۲۰۰۳: ۲۹).

کارگردانان مسلمان ترکیه سعی کرده اند، سینمای خود را با تکیه بر قدرت روز افزون اسلام سیاسی، بر مبنای «افکار مخالف» استوار سازند؛ آنچه که سینمای اسلامی را مطرح و برخی محافل کمالیست را عمیقاً نگران می کند، همین مسئله است. اما معلوم نیست به چه دلیل فیلمهایی که در چارچوب ایدئولوژی اسلامی تهیه می شوند، نتوانسته اند از یک وسیله تبلیغی برای کارگردانان آن فراتر بروند و در نتیجه آنچه که بر پرده سینما منعکس می شود، فاقد یک تفکر سینمایی باشد. سینمای اسلامی ضمن بعهده گرفتن وظیفه سخنگویی ایدئولوژی اسلامی، از یکسو سعی کرد با نقطه نظرات پراگماتیست، در درون نظام فعلی موجودیت پیدا کند و از سوی دیگر، در بخش «اندیشه های سینمایی» حتی نتواند از شابلونهای «یشیل چام»^{*} هم عبور نماید. اوج تأثیرگذاری سینمای اسلامی در دهه نود بوده است. اما سابقه دیدگاه اسلامی در سینمای ترکیه به دهه هفتاد برمی گردد. اولین بار عناصر اسلامی در سینمای ترکیه اوایل سال ۱۹۷۰ و با ظهور تفکر سینمای ملی وارد شد.

اسلام و سینمای ملی در یشیل چام

یوجل چاکماکلی که بنیانگذار، مجری و تئوریسین سینمای اسلامی در ترکیه محسوب می شود، در سال ۱۹۶۴ مقاله ای با عنوان «نیاز به سینمای ملی» در اولین شماره مجله توخوم نوشت: «بسیاری از فیلمهای ما، از سوی کارگردانان تاجر مسلک ساخته می شوند که سینما را واسطه ای برای تجارت می بینند؛ اکثر فیلمها یا تقلیدی از فیلمهای آمریکایی است و یا از بر اساس رمانهای بازاری، کمدی و ملودرام ساخته می شوند. سینمای ترکی فقط در صورتی می تواند هویت ملی خود را بدست آورد که دربردارنده احساسات و عواطف روستایی و شهری و ارزشهای معنوی بوده و با اعتقادات مردم ترک و

* یشیل چام به معنای کاج سبز، نام یکی از مؤسسات قدیمی سازنده فیلمهای سینمایی در ترکیه می باشد.

شخصیتهای ملی عجین شده باشد». به عقیده صلح دیریکلیک این اولین تعریف دقیق دریا «مفهوم سینمای ملی» می باشد. و مفهوم «مردم مسلمان ترک» نیز برای اولین بار با این تعریف وارد ترمینولوژی سینما در ترکیه شده است (دیریکلیک، ۱۹۷۰).

هنگامیکه فیلم «بیرلشن یوللار» (پیوند راهها) به عنوان اولین محصول سینمای اسلامی در سال ۱۹۷۱ توسط چاکماکلی ساخته شد، هفت سال بین ظهور تفکر سینمای ملی و اکران این فیلم فاصله وجود داشت. این مدت مصادف بود با دوره ای که درامهای موزیکال رایج در بازار سینمایی، تماشاگران زن را هدف قرار داده بودند.

اما دهه شصت دوره ای است که سینما بدنبال تنوع و کنکاشهای جدید بود. مشاهده می شود که در پس این تنوع گرایی، نگرانیهای اقتصادی و گسترش محافظه کاری در سایه موفقیت حزب دمکرات وجود دارد که نتیجه آن ساخت فیلمهای تاریخی مانند: جنگ کره، جنگ سرد و مانند آن بود. فیلم «مولانا کعبه عشاق» به کارگردانی هجری آکباشلی در سال ۱۹۵۶ حاصل این دوران است. ویژگی مشترک فیلمهایی مانند: «عدالت حضرت عمر»^{*} به کارگردانی نجات سایدام (۱۹۶۱)، حضرت ابراهیم به کارگردانی آصف تنگیز (۱۹۶۴)، حضرت یحیی در راه حج به کارگردانی محرم گورسس (۱۹۶۵)، حضرت عایشه به کارگردانی نوری آکینچی (۱۹۶۶)، حضرت سلیمان و ملکه صبا به کارگردانی محرم گورسس (۱۹۶۶)، حاج بکتاش ولی به کارگردانی محرم گورسس (۱۹۶۷) و حضرت علی به کارگردانی تونچ باشاران (۱۹۶۹) بیان زندگی شخصیتهای دینی مسلمانان است.

این فیلمها از جهت تجاری بیشتر مردم آناتولی را هدف خود قرار داده و علی رغم اینکه به عنوان «فیلمهای مذهبی» معرفی نشده اند، اما از جهت دارا بودن احساسات ملی، ساختار مشابهی با سایر فیلمها دارند. بُعد دینی آنها صرفا به جهت هویت قهرمانانی است که درباره آنها کار شده است. از آنجا که داستان فیلم براساس مؤمنان/خوبان و غیرمؤمنان/بدها تنظیم گردیده، قهرمانان فیلم نیز همچون سایر قهرمانان تاریخی، بر ازلی و ابدی بودن آنها اشاره می کند. اما حوادث و شخصیتهای فیلم در سایه زبان سینمایی تبدیل به یک فانتزی شده اند. زبان افسانه ای این فانتزیها به عالم ارواح تمایل پیدا کرده و گویی ارتباطش با احساسات و واقعیات قطع شده است؛ دین نمی تواند با زندگی مادی و زمان حال مرتبط شود. بلکه کاملا برعکس آن حوادث و قهرمانها مربوط به زمان گذشته هستند. فیلمهای مذهبی با ایفای نقشی همانند مناقب در دوران زندگی موجود و بدون برخورد با آن زندگی، به بیان زندگی

^{*} واژه حضرت از سوی نویسنده بکار برده شده است [مترجم]

^{*} واژه حضرت از سوی نویسنده بکار برده شده است [مترجم]

بزرگان ترک و مسلمان می پردازند و درباره زندگی دینی امروز هیچ تصور و مسئله ای را بیان نمی- کنند. در مقابل، یوجل چاکماکلی در تعریف سینمای ملی از زمان حال سخن می گوید؛ منظور از ملی نیز ملتی است که در اساس اسلام با هم اشتراک داشته باشند.

فیلم پیوند راهها (۱۹۷۱) که براساس رمانی از شعله یوکسل شنلر و توسط یوجل چاکماکلی ساخته شده داستان دختر سکولاری است که به جوان مسلمانی عاشق می شود و در اثر ازدواج با وی به زندگی اسلامی روی می آورد. این فیلم از جمله فیلمهای درام موزیکال یشیل چام می باشد. در یکی دیگر از این نوع فیلمها این بار دختر ثروتمندی عاشق پسر فقیری می شود، اما پسر فقیر هویتی مذهبی دارد؛ تنها فرقی که این فیلم با دیگر فیلمهای ملودرامیک دارد؛ این است که در آن عشق مادی جای خود را با عشق الهی عوض می کند. این فیلم در پایان، بیننده را به طرز زندگی جدیدی رهنمون می شود؛ فیضا سختیهای زندگی را لمس کرده و پی به غیر اخلاقی بودن رفتارهایش می برد و سپس منقلب شده و به زندگی براساس موازین اسلامی روی می آورد.

تاریخ ساخت این فیلم ۱۹۷۱ می- باشد. فیلمهایی از این دست که بر اساس تضادها استوار شده همواره در یشیل چام به چشم می- خورد. فیضا هم به جهت زندگی و هم به جهت شخصیت، یک ملودرام کامل است. تنها چیزی که او را از دیگران متمایز می سازد، روی آوردن به پوشش اسلامی است. تنها فرقی که این فیلم نمونه ای از فیلمهای ملی معرفی کرده روی آوردن قهرمان آن به پوشش اسلامی است. مفهومی که یوجل چاکماکلی در تعریف سینمای ملی مد نظر دارد، آن چیزی نیست که ما در شخصیتهای فیلمهای مشابه دیده ایم و یا تصاویر مسجد و عبادتگاه هم نیست بلکه پیامی است که از طریق روی آوردن فیضا به پوشش اسلامی به مخاطب منتقل می شود.

سینمای ملی با ساختار و اسلوب ملودراماتیک خود محصول یشیل چام است؛ این ساختار دارای محورهای مشترکی در زمینه ضدغربی بودن و ملی گرایی با مفهوم سینمای ملی خالد رفیق دارد اما آن نگرانیهای هنری را ندارد و از نظر ایدئولوژیک نیز تفاوتی با آن دارد. ژست سینمای ملی در مقابل سینمای غرب، حاصل اندیشه ای است که بر منحصر به فرد بودن شرایط تاریخی ترکیه اشاره دارد. خالد رفیق پس از آنکه در اوایل دهه شصت اقدام به تهیه فیلمهای اجتماعی مانند فیلمهای غربی کرد، متوجه نگرش خود به ترکیه با عینک غربیها شد و پس از آن رویکرد جدیدی را در پیش گرفت. او با اشاره باینکه: «هنوز در جامعه ترکیه طبقه ای بورژوا که متکی به سرمایه تجارت و صنایع باشد، بوجود نیامده است. جهان بینی فردی در هنرمندان اروپای غربی، ویژگی خاص طبقه بورژوا است. اما ملتهای ترک، ریشه در سنت چادرنشینی ترکان، حقوق اسلامی و نظام حکومتی عثمانی دارند» (رفیق، ۱۹۷۱):

۵۲)، بر نقطه نظرات صلاح الدین هیلاو، سنجر دیویتچی اوغلو و کمال طاهر صحنه گذاشته است؛ «سینمای ترک، بدلیل اینکه از طرف دولت، طبقه خاص اجتماعی و یا سرمایه خاصی ایجاد نشده، و مستقیماً از نیازهای مردم ترک به تماشای فیلم نشأت گرفته و بدلیل اینکه با تکیه بر زحمت و تلاش ملت ترک بوجود آمده، سینمای مردمی است» (۱۹۷۱ : ۱۰۲). «امروز مواجه کردن مردم با حقایق مادی وظیفه سینمای ملی ترک است» (۱۹۷۱ : ۱۴۴). تأکید بر واژه «ملت ترک» که براساس تفکر ملی چپ استوار است، علی‌رغم اینکه خود را چپ معرفی کرده، اما سرانجام جای خود را به «سینمای مردم مسلمان ترک» داده است.

اولین تعریف سینمای ملی از سوی یوجل چاکماکلی بیان شد. چارچوب آن نیز در کلوپ سینمایی / اتحادیه ملی دانشجویان ترک به عنوان «قلعه جوانان مسلمان» تعیین گردید. این کلوپ که در تربیت شخصیت‌های مهمی چون: صالح دیریکلیک، مسعود اوچکان و عثمان سینا نقش مهمی داشت، با پذیرفتن فیلم «پیوند راهها» به عنوان یک کار جدید، یوجل چاکماکلی را بدلیل وابستگی به فرمول یشیل چام مورد انتقاد قرار داده است. تلاش برای ایجاد پیوند بین رمانتیسم ملودرام، اسلام و مردمی بودن را یک ضعف تلقی کرده است. بویژه، فیلم «چیله» (اذیت) (۱۹۷۲) که براساس داستان «دپر» (زلزله) اثر نجیب فاضل کیساکورک ساخته شده بود به شدت مورد انتقاد قرار گرفته اما در همان زمان فیلم فاطما باجی (آبجی فاطمه) (۱۹۷۲) که توسط خالد رفیق ساخته شده بود مورد پسند واقع شده است. زنی از شهرستان به استانبول می‌آید و در آپارتمانی به سرایداری مشغول می‌شود. او با پولی که از این راه بدست می‌آورد به تربیت فرزندان خود همت می‌گمارد. بعقیده مسعود اوچکان فاطمه باجی، با «محبت الهی، صداق در عبادت، رویگردانی از مال و ثروت دنیوی و داشتن قناعت، توجه به تربیت فرزندان و فداکاری و ایثار نمونه یک زن ترک است که تاکنون در فیلمها به نمایش درآمده است» (اوچکان، ۱۹۷۷ : ۶۲). وی این فیلم بارزترین و کاملترین نمونه سینمای ملی دانسته که تا آن روز ساخته شده است (۱۹۷۷ : ۶۱).

با وجودی که مسعود اوچکان مخالف سینمای ملی بود اما فیلم «فاطما باجی» را جزء فیلمهای ملی برشمرده و اظهار امیدواری می‌کند که سینمای ملی و سینمای اسلامی به خاطر دفاع از ارزشهای مشترک، مفهوم مشترکی داشته باشند (۱۹۷۷ : ۶۳). خالد رفیق که فیلمش از سوی اتحادیه ملی دانشجویان ترکیه عنوان فیلم ویژه دریافت کرده بود، در سال ۲۰۰۱ طی مصاحبه‌ای با ایده اتحاد سینمای ملی و سینمای اسلامی حول محور مشترک، مخالفت کرده است. بعقیده رفیق، وی بدلیل درگیریهایی که با سینماگران انقلابی داشته مورد توجه سینماگران ملی قرار گرفته است.

از سینمای ملی تا سینمای اسلامی

پس از فیلم «عبدالله اهل مینیه» ساخته یوجل چاکماکلی در سال ۱۹۸۹، این بار مسعود اوچکان با فیلم «تنها نیستیم» یکی از داغترین موضوعات آن دوره یعنی ممنوعیت حجاب به عنوان مانعی برای تحصیل دختران را به اکران سینماها کشاند. این فیلم نیز همانند عبدالله اهل مینیه با استقبال پرشور مردم روبرو گشت و این بیانگر آغاز ساخت فیلمهای اسلامی در ترکیه بود.

فیلمهای اسلامی ساخته شده در دهه نود از بسیاری جهات به معنای تداوم سینمای ملی بود. اما در اواخر دهه هفتاد نویسندگان و کارگردانان سینمای ملی با نیرو گرفتن از گسترش روز افزون اسلامگرایی نیازی به تأکید بر ملی بودن احساس نکرده و در پی سینمای اسلامی که منعکس کننده زندگی اسلامی باشد رفته و خود را سخنگوی حرکت اسلامی در پرده سینما احساس کردند. آنچه که سینمای اسلامی را از بنیانگذاران آن در دهه های هفتاد و هشتاد جدا کرد نیز همین مسئله بود.

در واقع مفهوم سینمای اسلامی تعریفی است که از نگرش بیرونی بر این شیوه نشأت گرفته است؛ زیرا کارگردانان اسلامی در اواخر دهه هفتاد با تکیه بر تجربه ای که در حوزه سینمای ملی داشتند، خواسته اند از اسامی و مفاهیم سست فرار کنند. آنان مفهوم سینمای اسلامی را بدلیل اینکه حتی با ساخت بهترین فیلمها نیز نمی تواند به پای کمال اسلامیت برسد، نپذیرفته اند. مسعود کوچمان می گوید: «ما برای شناخت و معرفی شما از چه تعبیری می توانیم استفاده کنیم؟ به عنوان مثال او در جواب این سوال که آیا شما کار سینمای اسلامی انجام می دهید؟ ... جواب میدهد که:

«زنهار! من با سینمای اسلامی کاری ندارم! نمی شود چنین ادعایی کرد. سینمای ما هر چقدر کاملتر شود، اندیشه های فکری ما هر چقدر بیشتر گردد، مفاهیم داخلی هر مقدار اضافه شود، باز هم زیر بار چنین تعبیری نمی روم. در فضایی آلوده به گناهان و با نفسی که در میان پستی تربیت یافته تا چه اندازه می توان کار سینمای اسلامی انجام دهیم؟ به اعتقاد من این تعبیر را زمانی می توان بکار برد که اسلامیت بطور کامل در جامعه حاکمیت داشته باشد. این در حالیست که کارهای ما پر از کوتاهیهای بزرگ است. کوتاهیهای آگاهانه که برای یک سینمای در حال گذر اجتناب ناپذیر است. به نظر من خوب است که کارهای فعلی را در چارچوب یک تعبیر ایدئولوژیک قرار ندهیم» (۱۹۹۲: ۳۷).

کارگردانان اسلامی هر چقدر سعی می کنند از تعاریف اجتناب نمایند، اما از زمانیکه این فعالیت آغاز شده جستجو برای یافتن تعریف و مفهوم آن نیز شروع شده است. میزگردی که در حاشیه «اولین جشنواره هنری سینمای سفید و نمایشگاه انتشارات صوتی و تصویری» در سال ۱۹۹۱ تشکیل شده

بود، به بحث درباره مفهوم سینمای سفید پرداخت و شرکت کنندگان در آن سعی کردند مفهوم سینمای سفید را تبیین نمایند. این واژه اولین بار توسط عبدالرحمن شن در روزنامه زمان مطرح گردید. به عقیده او «سینمای ملی گاهی بدلیل حمل مفهوم ایدئولوژیک، بویژه از سوی هنرمندانی که دارای دغدغه های اسلامی بودند، با سردی مواجه شد و به همین جهت، واژه ملی که یک کلمه فراگیر است، بلا استفاده مانده است. حاصل این تفکر ظهور سینمای اسلامی بوده است. اما برخی از هنرمندانی که با حساسیت خاصی به موضوع نگاه می کردند، با بکار بردن واژه های اسلام و سینما در کنار هم مخالفت کرده اند. این در حالیست که واژه سینمای سفید یک واژه وحدت بخش برای کلمات ملی، اسلامی و ... می باشد (۱۹۹۵: ۱۶۳).

با ظهور اسلام سیاسی و آشکار شدن قطب بندی بین محافل سکولار، بای معرفی اینگونه فیلمها که کسب نیرو از گسترش اسلامگرایی ساخته می شدند، برخیها در صدد بودند با یافتن واژه ای فراگیر مانند سینمای سفید، زمینه مشروعیت فیلمهای اسلامی و گسترش آن را فراهم سازند. لذا با این تحلیل می توان گفت که این واژه نیز دارای بار ایدئولوژیک می باشد. اما علی رغم اصرار شن معرفی آن، این تعریف جای نیافتاده و برخی از کارگردانان آن را واژه ای غیر ضروری دانسته و رد کرده اند. بعضیها نیز، هرچند که کاری برای رد آن نکرده اند اما از آن طرفداری نیز نکرده اند.

متین چامورجو از کارگردانان نسل جوان، مخالفت خود با مفهوم سینمای اسلامی را چنین بیان می کند: «به عقیده من تعریف سینمای سفید چیزی جز تغییر نام سینمای اسلامی نیست. انتخاب عناوینی همچون سینمای سفید، سینمای ملی، سینمای جایگزین، سینمای اصیل و مانند آن در اصل کاری که ما انجام می دهیم تأثیری ندارد. اگر فیلم، پا فراتر از چارچوب اسلامی نگذارد، چنین فیلمی متعلق به ماست. این فیلم می تواند توسط یشیل چام هم ساخته شود. هدف این است که فیلم وسیله ای باشد برای رساندن پیام به تماشاگر با مؤثرترین شکل ممکن (شن، ۲۰۰۱: ۱۱۳).

اسماعیل گونش یکی دیگر از کارگردانان سینما می گوید: «امکان ندارد که من تعبیر سینمای اسلامی را بپذیرم. عنوان سینمای سفید به عقیده من مناسبتر است» (۲۰۰۱: ۴۵). یوجل چاکماکلی با بیان اینکه او از ابتدا با مفهوم سینمای ملی موافق بود، می گوید: «برخی از دوستان ما عقیده دیگری دارند. شما به بهترین وجه با یافتن کمترین وجوه مشترک این نوع فعالیتها، زیر سقف یک اصطلاح وحدت بخش جمع شدید. تعبیر سینمای سفید، تعبیری زیبا و درست است» (۲۰۰۱: ۵۱). اما مسعود اوچکان، با اشاره به مفید بودن جستجو برای یافتن یک مفهوم برای این فعالیت، ضمن استقبال از واژه سینمای سفید و زیبا توصیف کردن آن، عقیده دارد که این مفهوم دارای ابهاماتی است (توسون، ۱۹۹۲:

۷۶-۷۸). علی زغم اینکه برای بیان فیلمهای اسلامی اسامی و مفاهیم متعددی همچون: سینمای سبز، سینمای هدایت، سینمای ایمان، سینمای رویا، سینمای معنوی، سینمای عرفانی، سینمای تزکیه و فیلمهای احساس مسئولیت پیشنهاد شده اما، در مورد هیچیک از این مفاهیم همفکری بوجود نیامده است.

از قرآن تا مقررات

کارگردانان و فیلمنامه نویسان اسلامی از یک سو به ساختن فیلم در چارچوب ایدئولوژی و اعتقادات خود می پرداختند و از سوی دیگر سعی می کردند بین حرمت تصویرگری در دین اسلام و سینما که یک هنر غربی بود پیوند ایجاد کنند. تلاشها در جهت ایجاد تفکر سینمای اسلامی، بر مبنای ممکن بودن ایجاد سینمای اسلامی، علیرغم غربی بودن آن استوار گشته است. سینماگران اسلامی از زمان ظهور اندیشه سینمای ملی در تلاشند ابتدا این نکته را به اثبات برسانند که آیه مربوط به حرام بودن تصویرگری در قرآن به معنای نفی کامل سینما به عنوان یک هنر نیست.

صالح دیریکیلیک در سال ۱۹۷۲ طی مقاله ای با عنوان «سینما از دیدگاه دین» در مجله توخوم، این سؤال را مطرح کرده بود که در اسلام چند نفر درباره وضعیت حقیقی تصویر تحقیق کرده است؟ وی در پاسخ به این سؤال می گوید: اصل این است که هدف از تصویر و عکس چیست و برای چه مقاصدی مورد استفاده قرار می گیرد. او ادامه میدهد که بدلیل نامشخص بودن پاسخ این سؤال، سینما بدست مخالفان ما افتاده است. «در حالیکه ابعاد تخریبی یک فیلم چندین برابر بیشتر از یک کاباره، کلپ شبانه و یا فلان مجله سکسی است، پس جهاد فی سبیل الله که در آیات متعدد قرآن بر آن تأکید شده است، چگونه باید انجام شود؟» جوابی که دیریکیلیک به این سؤال داده اهداف او را در دهه هفتاد با سینمای ملی و در دهه نود با تفکر سینمای اسلامی تعیین میکند: «اگر هر مسلمان تا این اندازه ساده نباشد که بداند جنگ با کفار با دست خالی امکان پذیر نیست، به اندازه همه ما در برابر این فرمان جهاد مسئولیت دارد». وی جهاد در این راه را نه با شمشیر بلکه بوسیله سینما امکان پذیر می داند (دیریکیلیک، ۱۹۷۲).

به عقیده صادق یالسیز اوچانلار، «حرمت تصویرگری یک حکم مطلق که دربردارنده همه چیز باشد نیست، در محدوده های خاصی معانی ویژه ای دارد» (یالسیز اوچانلار، ۱۹۹۸، ۷۹). این معنای محدود نیز، از طرف برخی نویسندگان سینمایی با مفهوم رؤیا تبیین گردیده است. آنها سعی کرده اند با یک تفسیر اسلامی رؤیا را به سینما تشبیه کنند تا بدینوسیله مشروعیت سینما در اسلام را توجیه کنند.

وی با استناد به رساله های سعید نوری رویا (۱۹۹۸ : ۱۰۰) به دو نوع صادقه و کاذبه تقسیم کرده و معتقد است که رویا و سینما هر دو بین کننده خیال و تراوشات ذهنی انسان هستند و از این جهت وجه مشترک دارند (۱۹۹۸ : ۳۵). رویای صادقه آن است که برخی تلقینها و الهامات بواسطه فرشتگان از خداوند به انسان می رسد و چنین انسانی در حین دیدن رؤیا احساس می کند که از طرف خداوند مژده ای به او داده می شود. رویای کاذبه خیالی است که از القائنات و تلقینهای نفسانی نشأت می گیرد؛ و به صورت تخیلاتی از حوادث گذشته بروز می کند. سعید نوری معتقد است که رویای صادقه پنجره ای است که به سوی غیب باز می شود. به عقیده یالسیز اوچانلار رویا و سینما در قالب ترکیبی عجیب با هم پیوند دارند. همانطوریکه خواب، برای عوام در جهت رویای صادقه حکم مرتبه ای از ولایت را دارد، برای عموم نیز تماشاگاهی بسیار زیبا و باشکوه از سینمای ربانی است. او با الهام از این نظریه مفهوم رویای صادقه را به سینما نسبت داده و سینمای اسلامی را سینمای رویا نامیده و کشف حقیقت خود توسط انسان، بواسطه سینمای رویا را یک امکان جالب دانسته است. یالسیز اوچانلار می گوید :

«علی رغم اینکه بت پرستی در قرآن به شدت رد شده است، اما داشتن یک حکم کلی برای منفی دانستن تصویرگری به عنوان نماد دیگری از بت پرستی جایز نیست» (۱۹۹۸ : ۳۶). براساس مفهوم سینمای رؤیا، مشروعیت سینما از نظر دینی، بستگی به این دارد که صورتی از رویای صادقه باشد که در عین حال تعریف سینمای اسلامی نیز می باشد. زیرا «رؤیاهای صادقه رمزی که خارج از اراده ما از سوی خداوند به ما تقدیم شده است و بنام جامعه دیده می شود. این رؤیاهای در صورت تحقق تعبیر، با دیگر انسانها تقسیم می شود. این دیدگاه که زوایای جدیدی برای سینما ایجاد می کند، در برابر دنیایی که محدود به عقلانیت گردیده است، در درون یک سمبل الهی، تصویر بی نهایت را به ما ارائه می کند» (۱۹۹۸ : ۱۳۹).

صالح دیریکیلیک مقاله «پردۀ سفید» را که در ۱۷ سپتامبر ۱۹۴۳ در روزنامه «بویوک دوغو» متعلق به نجیب فاضل به چاپ رسیده بود، به عنوان اولین سند برای سینمای ملی معرفی می کند. «اگر سینما تحت امر اندیشه و روح قرار گیرد، بدون شک، طرح بزرگی برای توسعه خواهد بود [...] ولی امروزه گوهر و هنری که این طرح را احاطه کرده است، تلاش برای جذب نفس انسانها از طریق نمایش بدن عریان است...» (دیریکیلیک : ۱۹۷۰). نجیب فاضل با این سخنان وضعیت سینمای زمان خود را به باد انتقاد گرفته و معتقد است که سینما باید تحت امر فکر و اندیشه باشد تا اثرات مثبت داشته باشد. نویسندگان اسلامی نیز برای بیان تفاوت سینمای اسلامی با سینمای غربی، تحت امر بودن آن را مطرح

کرده اند. آنچه که آنها باید جواب بدهند این است چه کسی / چه چیزی تحت امر چه کسی / چیزی باید باشد؟ به عقیده آنها سینما باید مانند رؤیای صادقه منشاء الهی داشته باشد و سینمای مبتنی بر خیال خطرناک است. عصمت اوزل معتقد است که رؤیا و خیال دارای وجوه مشابه هستند و لذا نباید با هم اشتباه گرفته شوند. وی خیال را زائیده مطالبات و تمایلات ذهنی انسان دانسته ولی رؤیا را حاصل یک ارتباط غیبی با انسان می داند. وی با استناد به این پیش فرضها می گوید: ما انسانها باید طالب رؤیا باشیم نه خیال و این رؤیاها باید برای ما به تصویر کشیده شود.

عایشه شاسا نیز نگرش اوزل به رؤیا را با نظریه وحدت وجود پیوند می دهد. وی می گوید: باید بین مخیل و تخیل فرق گذاشته شود. زیرا مخیل زائیده ذهن محدود انسان و در جواب به خواسته های نفسانی اوست اما تخیل وسیله ای برای هشدار غیبی است. در اندیشه وحدت وجود، کائنات رؤیای آفریدگار است (شاسا: ۱۹۹۳: ۹۴). به عقیده شاسا، دنیای غرب که زندگی تخیلی را تحت تأثیر علم، راسیونالیسم و پوزیتیویسم از دست داده، سینما را در خدمت زندگی باطل قرار داده است. لذا سینما در غرب، به نسبتی که در خدمت خیال قرار گرفته، به وسیله ای برای تحریک مصرف گرایی، پورنوگرافی، خشونت و بت پرستی مبدل گشته است (۱۹۹۳: ۹۴).

تلاش در جهت تبیین مفهوم سینمای اسلامی مختص نویسندگان و کارگردانان ترک نیست بلکه سینماگران و نویسندگان ایرانی نیز برای تبیین ابعاد سینمای اسلامی تلاش می کنند. آنها، عالم غیب را در مقابل دنیای قابل تصور قرار می دهند. محمدرضا اصلانی از کارگردانان ایرانی معتقد است که؛ یک انسان معتقد به غیب بهتر می تواند به کار سینمایی بپردازد: «تکنولوژی و ساختار سینما از هر کجا آمده باشد، بیانگر اوصاف فنی آن است. نور حاضر است اما دنیا غایب. غیب حاضر است و در عین حال نیز غایب. و در سایه غیب که حاضر است، دنیای غایب ظاهر می شود. کدام وسیله غیر از سینما می تواند عمق دنیا را اینچنین ظاهر کند» (آکتاش، ۱۹۹۸: ۱۳۷). از سوی دیگر حجت الاسلام جمشیدی، با اشاره به اینکه سینما هنری است که مملو از سمبها و اسرار است، می گوید: «نور هستی از نور جمال اوست. آیا سینما چیزی جز نور و حرکت است» (۱۹۹۸: ۲۹۸).

روشنفکران جدید در سینمای ترک

همه قهرمانان مثبت فیلمهای اسلامی، مکلفند در جای خود وظیفه تبلیغی خود را به جا بیاورند. اما وظیفه اصلی در این راستا بعهدده روشنفکران اسلامی است. روشنفکران اسلامی، با طرز زندگی و هویت تأثیرگذار خود، شخصیت‌های ویژه ای هستند. چه در حوزه سینمای ملی و چه سینمای اسلامی،

صرف نظر از داستان فیلمهای سینمایی، نیاز به قهرمانان روشنفکر همواره احساس شده است. این افراد حتی اگر نقش اول را نیز بازی نکرده باشند، یک نوع وزنه در فیلمها بوده و در زندگی قهرمانان نقش مهمی دارند. اولیور روی OLIVER ROY روشنفکران دنیای اسلام را تحت سه گروه بررسی می کند. روشنفکران باسواد، روشنفکران غربزده و روشنفکران جدید اسلامی ... رابطه علما با علوم جدید جنبه دینی دارد نه انتقادی. اما روشنفکران غربزده یک رابطه انتقادی با علم دارد. علما طلبه یک مدرسه دینی هستند که گواهی خود را از استاد خویش و یا از مجلس متشکل از علما می گیرد. این در حالیست که یک روشنفکر غربزده فارغ التحصیل دانشگاه بوده و با جایگزین شدن دانشگاهها به جای مدارس دینی، علما نیز به سون مدرنیسم تمایل پیدا کرده اند. روشنفکران جدید اسلامی از اوایل دهه هفتاد به این طرف در قالب جدیدی ظهور کرده اند (روی، ۱۹۹۲: ۱۲۵).

دیدن همه این گروهها در فیلمهای اسلامی امکان پذیر است. کارگردانان اسلامی، انتقاد علیه سکولاریسم، کمالیسم و سیاستهای غربی را، همواره با نشان کردن یک شخصیت غربزده در فیلم انجام میدهند. نقش این شخصیتهای کمکی بخش وسیعی را از معلمان دبیرستان تا پزشکان، اساتید دانشگاهها تا نویسندگان و نقاشان و تجار تا دانشجویان را دربرمی گیرد. دوری از ارزشهای جامعه، داشتن حسرت نسبت به غرب، نبود اعتقادات مذهبی، ضعیف بودن نرمهای اخلاقی، بویژه بی اهمیتی نسبت به بنیان خانواده و ویژگیهای مشترک اینگونه افراد می باشد. کارگردانان اسلامی روشنفکران اسلامی را در برابر روشنفکر غربزده قرار داده اند. آنها، بطور نسبی دارای ویژگیهای علما - بیشتر روشنفکران جدید اسلامگرا - می باشند.

عبدالله اهل مینه به دلیل تسلیم نشدن در برابر معلم سکولار خود، در سن کودکی مجبور به ترک مدرسه گردیده و از طریق مطالعه آزاد خود را تربیت کرده است. صدری صادق سردبیر نشریه «فجر صادق» با حمایت از وی موجب تقویت ابعاد روشنفکری او در زمینه موضوعات اسلامی شده است. او را با یک گروه روزنامه نگار، نویسنده و افراد سرشناس مذهبی آشنا کرده و باعث شده که تحصیلات خود را به صورت متفرقه بخواند و مدرک دیپلم را اخذ و بعدها به کمک صدری صادق به مدیریت آب قاهره می رسد. عبدالله به دلیل مساعدتهای علما در رشد و تعالی خود به آنها احساس نزدیکی میکند. اما پس از مدتی مجبور به جدایی از آنها می شود. به زندان افتاده و خانواده اش را گم می کند. برای تأمین معیشت زندگی به حمالی می پردازد. در یک پاساژ متروکه به یک زندگی فقیرانه روی می آورد. با این حال همه درآمد خود را صرف خرید و مطالعه کتاب می کند. کمک به تحصیل و تربیت دو جوان با پولی که از طریق حمالی بدست می آورد، همگی در سایه رابطه ای است که در سالهای

تحصیل با علمای دینی داشته است. اما زندگی فقیرانه باعث شده که از شخصیتی متفاوت از قشر خاص علما داشته باشد. علی رغم این از او خواسته شده که نقش شخصیتی را بازی کند که ارزشهای اسلامی را حتی در سطح سمبلیک، به بیننده نشان دهد. همانطوریکه روی هم بدان تأکید کرده علما در دنیای اسلام اگر نه قدرت بلکه مشروعیت خود را حفظ کرده اند» (روی، ۱۹۹۲ : ۱۲۸).

عبدالله، در فیلم عبدالله اهل مینیه -۲ نیز شخصیتی است که با نگاه جدید به موقعیت اجتماعی، روابطش با محیط پیرامون، مسائل اجتماعی و نگرش به دنیای علم و دانش، خود را به روشنفکر جدید اسلامی نزدیک کرده است. با کاراکتری که برای عبدالله در نظر گرفته شده سعی میشود که او نمایانگر روشنفکری اسلامی و علمای اسلامی به عنوان سمبل پایداری باشد، اما صرف دارا بودن ویژگیهای خاص علما انتظاراتی که از عبدالله وجود دارد را برآورده نمی کند.

اگرچه او ممکن است با برخی از ویژگیهایش سنتها را به نمایش درآورد اما، او قهرمان امروز است، قهرمان یک فیلم مردمی و قهرمان یک رمان مردمی است. از او انتظار می رود که همه سمبلهای زندگی رو به رشد اسلامی را به نمایش در آورد. او در همه عرصه های زندگی، از علم تا صنعت و از اقتصاد تا سیاست گردانده می شود. کارمند می شود، بانک تأسیس می کند، ویژگیهای اقتصاد اسلامی را بیان می کند، از سیاست سخن می گوید، در مورد وجود خداوند سخنرانیهای طولانی انجام می دهد، برای بررسی علل پیشرفتهای علمی و فنی در غرب به اروپا می رود، در آلمان کارخانه ها را می بیند، در هلند از مراتع دیدن می - کند، او همچنین علل و عوامل پشت پرده صدور کاباره و میخانه به مصر به جای صنعت و علم را تحقیق می کند. درباره علت ناکامی پروفیسورهای مصری در عرصه کشاورزی می پرسد. این فیلم هر چه جلوتر میرود، آموزه های روشنفکر جدید اسلامی جای آموزه های سنتی وابسته به علما را می گیرد (روی، ۱۹۹۲ : ۱۳۲).

هرچند کارگردانان اسلامی همواره شخصیتهای خود را در مقابله با غرب معرفی کرده اند اما، عزیزغم داشتن رابطه منفی با آنها، هیچگاه از نگاه به غرب منصرف نشده اند. آنجا فقط جایی برای مخافت کردن نیست بلکه جایی برای عبرت نیز هست، حوزه کشف و فتح نیز هست. به همین دلیل است که در فیلم عبدالله اهل مینیه راه رشد و توسعه مصر در غرب جستجو می شود. او وقتی در آلمان از کارخانه ها دیدن می کند، از خود می پرسد که چرا آلمان پیشرفت کرده است. چرا مسلمانان به آلمان خدمت می کنند. او وقتی جواب می شنود که «مسلمانان زمانیکه از دین خود دور شدند از پیشرفت بازماندند و لی غربیها راه پیشرفت را در دور ماندن از فرامین دینی جستجو کرده اند و این ما هستیم که شما را به این روز گرفتار کرده ایم»، جواب دلخواه خود را دریافت می کند. در این فیلم

سعی شده تا با ارائه این درسهای عبرت، بزرگی اسلام را علی رغم پیشرفتهای غرب به رخ بیننده بکشاند... مسئله چگونگی انتقال تکنولوژی غرب به ترکیه یکی از مهمترین موضوعاتی بوده که کارگردانان اسلامی بر آن تأکید داشته اند. در فیلم «پسر عثمان» پدری مسلمان فرزندش عثمان را برای فراگیری علم و تکنولوژی و تحصیل در رشته مهندسی به آلمان می فرستد.

وقتی فرزند با فراموش کردن دین و سنتهای مذهبی و مانند یک غربی به کشور بازمی گردد، پدرش به او می گوید «من تو را برای فراگیری علم به غرب فرستادم، هدف اسیر شدن بدست ماشین نبود بلکه اسیر کردن آن بود. این نیز فقط در سایه اتکاء به زیرساختهای معنوی امکان پذیر است. پیشرفت به معنای فراموشی خداوند نیست بلکه پیوند دادن احساسات پاک با ضرورتهای تمدن است». در این فیلم نیز مانند فیلمهای «عبداللہ اهل مینیه» و «مملکت من» بر این موضوع تأکید شده که ما باید علم و تکنولوژی غرب را کسب و ضمن آن دین و سنتهای خود را نیز محافظت نماییم.

همه کارگردانان اسلامی همانند یوجل چاکماکلی که از ابتدا بر این موضوع تأکید می ورزید، به دنبال چنین موضوعاتی بوده اند. در این فیلمها قهرمانان روشنفکر از میان صاحبان علوم مثبت انتخاب شده اند تا بتوانند رابطه اسلام و علم را تبیین کنند. مشغول شدن قهرمانان با علوم مثبت، به کارگردانان این امکان را می دهد که براحتی بین علم و اسلام رابطه برقرار کنند.

پزشکی یکی از رشته هایی است که اغلب برای قهرمانان فیلمها انتخاب می گردد. بلال قهرمان روشنفکر و محبوب فیلم پیوند راهها یک دانشجوی رشته پزشکی است. پسرش نیز بعدها مانند او پزشک می شود. قهرمان فیلم «مملکت من» نیز پزشک بوده و در شهر وین مشغول گذراندن دوره تخصصی می باشد. در فیلم «تنها نیستید» و ادامه آن یعنی «راهپیمایی تا بی نهایت» (۱۹۹۲/کارگردان : مسعود اوچ آکان) سرپیل دارنده نقش اول و دوستانش همگی در حال تحصیل در رشته پزشکی هستند. همچنین پروفسور دکتر مرتضی آک اردم که در روشنفکر شدن آنها نقش داشته نیز یک پزشک متخصص داخلی می باشد.

علت انتخاب شغل پزشکی برای قهرمانان این فیلمها، بدون شک در وهله اول به این دلیل است که طب با مرگ و زندگی سر و کار داشته و زمینه پرسش در این رشته درباره اثبات وجود خداوند و خلقت و هستی بیشتر است. اما در اینجا یک موضوع متفاوتی وجود دارد که باید تبیین گردد. بویژه شخصیتهای یوجل چاکماکلی معتقدند که با کسب علم و دانش در غرب می توانند خود را با جامعه اسلامی هماهنگ کنند. اما مرتضی اردملی از کاراکترها و قهرمانان مسعود اوچکان با یک نگاه انقلابی با علوم غربی مخالفت می کند. او علی رغم اینکه خود فارغ التحصیل یکی از مؤسسات مدرن آموزشی

است، طب غربی را مداخل در امور طبیعی می‌داند. وی معتقد است بین بیماری و شفا یک رابطه معنوی وجود دارد به همین منظور برای مداوای بیماران از گیاهان شفابخش استفاده می‌کند. پس از دکترها و مهندستها، معلمها و اساتید دانشگاهها نیز از جمله قهرمانان فیلمهای سینمای اسلامی می‌باشند. معلمی، که روشنگری و آموختن را در ذات خود دارد، یک شخصیت ایده آل برای اینگونه فیلمهاست. این شخصیتها به نویسنده و کارگردان این فرصت را میدهند که بواسطه آنها به سایر قهرمانان فیلم وعظ و نصیحت کرده و وظیفه تبلیغ را مستقیماً به انجام برسانند. در فیلم «لعنت» قهرمان اصلی، یک استاد دانشگاه است. او از سوی دانشجویان چپگرا کشته می‌شود اما قاتلان وی پس از مدتی متوجه اشتباه بزرگ خود شده و علل این انحراف و اشتباه را در پیروی از تفکر انحرافی کمونیسم می‌دانند. سپس با روی آوردن به اسلام از این بحران نجات پیدا می‌کنند. این شخصیتها بدون شک برای به چالش کشیدن نظام سکولار و تاریخ جمهوریت توسط کارگردانان اسلامی شخصیتهای بسیار مناسبی هستند. نمایندگان آنها بر پرده سفید محسوب می‌شوند.

آیا سینمای اسلامی هنوز امکانپذیر است؟

بعد از جریان سینمای ملی در دهه هفتاد، سینمای اسلامی یک دوره سکوت را پست سر گذاشته است. بعد از سال ۱۹۸۰ و بدنبال گسترش اسلام سیاسی، آنان با نیرو گرفتن از این جریان به تهیه فیلمهای انقلابی تر پرداخته و با پیوستن کارگردانان جوان به جمع آنان یک جریان اسلامی را بر سینمای ترک حاکم کردند.

محمد تانری سور کارگردان فیلم طی مصاحبه ای با روزنامه ملیت ضمن نگاه امیدوارانه به آینده سینمای اسلامی در باره فیلم عبدالله اهل مینیه چنین می‌گوید: «حاصل فروش فیلم عبدالله اهل مینیه ۱ بالغ بر یک میلیارد و ۱۹ میلیون لیره بود. از این مبلغ ۲۰۰ میلیون لیره به عوارض شهرداری و مالیات تعلق گرفت، ۴۰۰ میلیون لیره به عنوان اجاره بهای سینما پرداخت گردید، حدود ۲۰۰ میلیون لیره نیز برای آگهی هزینه شد، با احتساب هزینه های فیلمبرداری، و کپی کردن و غیره ۳۰۰ میلیون لیره ضرر کردیم اما همچنان امیدواریم» (دیریکلیک، ۱۹۹۰).

تانری سور با نگاه مثبت به آینده در چهل و پنجمین جشنواره بین المللی فیلم سالرنو ایتالیا شرکت و با فیلم «تبعید» موفق به دریافت جایزه دوم این جشنواره شد. وی پس از این موفقیت طی مصاحبه ای اظهار داشت: «جایگاهی که آمریکایی ها در طول ۸۰-۷۰ سال بدان رسیدند، فضا فیلم در طول ۳-۴ سال بدان دست یافت (آکتاران دیریکلیک، ۱۹۹۲).

این در حالی است که کل فیلمهای ساخته شده در سال ۱۹۹۲ در ترکیه ۳۹ فیلم بود (از این تعداد ۴ فیلم به معرفی سینمایی اسلامی اختصاص داشت). با این حال علیرغم هیجانی که فعالیتهای سینمای اسلامی ایجاد کرده بود، گویی سینمای ترک در مقابل سینمای هالیوود با مرگ دست و پنجه نرم می کرد. با تأسیس شرکتهای توزیع فیلم آمریکایی در ترکیه به سال ۱۹۸۹ هر چند سالنهای سینمایی با استقبال انبوهی از مردم سینمادوست مواجه گردید، اما تعداد فیلمهای ترک به نمایش درآمده در طی سالهای ۱۹۹۲-۱۹۹۰ هرگز نتوانست از ۹٪ فراتر رود.

در این سالها، فیلمهای هالیوودی را بیشتر مورد پسند واقع میشد. در سال ۱۹۹۳ سینمای اسلامی با یک بحران مالی مواجه گردید. بدلیل استقبال تماشاگران از فیلمهای *عبدالله اهل مینه* و *تنها نیستید*، همچون فیلمهای هالیوودی بخش دوم این فیلمها نیز ساخته شد اما به خاطر عدم کسب درآمد تجاری آنگونه که انتظار می رفت، با مشکل مالی مواجه شد. مسعود اوچکان که با ساخت فیلم *تنها نیستید*، ضمن بررسی مشکلات زنان محجبه با استقبال بی نظیر تماشاگران مواجه شد، پس از آن فیلم دیگری ساخت که در آن داستان زندگی یک زن فراری را که بعد از مدتی به آغوش خانواده اش برگشته به تصویر کشیده بود. وی بعد از ساخت این فیلم طی مصاحبه ای اعلام کرد: «در شرایطی که بنیانهای خانواده در حال فرو ریختن است، تهیه این فیلم برایم مفهوم خاصی دارد» (آکتاران دیریکلیک، ۱۹۹۲). اما این فیلم حتی موفق به پخش در هیچیک از سینماهای استانبول نشد. در سال ۱۹۹۳ کل فیلمهای ساخته شده در ترکیه ۸۲ فیلم بود که از این تعداد فقط ۱۱ فیلم توانستند به اکران سینماهای ترکیه راه پیدا کنند.

در سال ۱۹۹۵ کلا ۳۷ فیلم در ترکیه ساخته شد که از این تعداد ۱۰ فیلم توانست به اکران راه پیدا کند. در این سال تنها فیلم ساخته مسعود اوچکان *قرنیهایی جاوید* بود. وی در پایان فیلمبرداری این فیلم طی سخنانی ناراحتی خود را از تهیه و ساخت فیلمهای غیر اخلاقی و پامال کننده ارزشهای اسلامی و در مقابل عدم استقبال از ساخت فیلمهای اسلامی و پایبند به ارزشهای اخلاقی اعلام داشت. وی گفت: «ما در ترکیه تنها مانده ایم، در حالیکه در ترکیه صدها کارگردان وجود دارد، علیرغم سابقه دیرینه، سینمای ترکیه در خصوص محافظت از ارزشهای اسلامی و ملی خود تنهای تنهاست» (آکتاران دیریکلیک، ۲۰۰۳).

با وجود وقوع چنین زلزله ای در سینمای ترکیه، سینماگران اسلامی، متوجه متزلزل بودن پایه های خود نشدند، آنان همچنان به متهم کردن دیگران به گرایش غیر اخلاقی و انحرافی در سینما با هدف کسب مشروعیت برای خود ادامه می دادند. با این حال این یک واقعیت است که امید و شور و

حالی که با اکران فیلم عبدالله اهل مینیه آن هم در یکی از سینماهای لوکس استانبول ایجاد شده بود، تنها پس از پنج سال با ناکامی و شکست مواجه شد. مسعود اوچکان در مصاحبه ای می گوید: «ما در تهیه اینگونه فیلمها حتی از حمایت مردم خودمان نیز برخوردار نیستیم، ما جایزه خود را از خداوند طلب می کنیم و به رضای او راضی هستیم» (آکتاران دیریکلیک، ۲۰۰۳). تولیدات سینمای اسلامی بتدریج از پرده سفید رخت برمی بندد اما عرصه سیاسی همچنان شاهد کشمکش و قطب بندی بین لائیکها و اسلامگراها بود. این کشمکشها، در ۲۸ فوریه سال ۱۹۹۷ بدنبال مصوبه شورای امنیت ملی ترکیه، و با فرود آمدن ضربه سنگین بر پیکر اسلام سیاسی فروکش کرد. با این تحول سینمای اسلامی که بطور طبیعی وارد یک دوره رکود شده بود، از گردونه عرصه سینمایی خارج شد.

سینماگران اسلامی تصور می کردند که همه کسانی که به حزب اسلامی رأی میدهند، سالنهای سینمایی را نیز پر خواهند کرد. اما پس از تأسیس شرکتهای آمریکایی در ترکیه و ازدیاد سالنهای مدرن سینمایی به سبک اروپا، نه تنها سینمای اسلامی بلکه هیچیک از فیلمهای بومی نیز شانس اکران پیدا نکردند. به نظر می رسد در دوره ای که تماشاگران فیلمهای سینمایی پوست عوض کرده بودند، انتظار از مردمی که به صورت توده های انبوه به سان ادای یک فریضة دینی به تماشای فیلمهای عبدالله اهل مینیه و تنها نیستید می رفتند، انتظاری بیش از حد خوشبینانه بوده است. امروز در میان تماشاگران فیلمهای سینمایی همچون دوره یشیل چام دیگر از خانواده ها و انسانهای معمولی خبری نیست. آناتولی خیلی وقت است که از افق سینما محو شده است. از سوی دیگر سینما برای خانواده های فقیر هیچ معنا و مفهومی ندارد. سینماگران اسلامی از این نکته غافل مانده اند که برای جلب حمایت تماشاگران مسلمان از سینمای اسلامی، ابتدا باید از سینما حمایت کرد. البته این نکته را نیز نباید فراموش کرد که آنها هیچگاه با این هدف فیلم نمی ساختند. آنها سینما را نه برای سینما بلکه برای تبلیغ اسلام سیاسی می خواستند. وقتی دیدند که فعالیتشان نتیجه دلخواه را دربر ندارد، به هوای اینکه تنها مانده اند گفتند: «کارشان برای رضای خدا بوده است».

سینماگران اسلامی هیچگاه سینما را به عنوان عرصه ای برای انجام فعالیتهای هنری ندیده و هدفشان خلاقیت نبوده است. آنان خیال را که منشاء خلاقیت است رد کرده می خواستند از رؤیا به سان وحی الهام بگیرند. آنان هنر سینما را وسیله ای برای انتقال آن رؤیاها به پرده سینما با هدف تبلیغ می نگریستند. هدفشان از مشروعیت بخشیدن به سینما نیز همین بود. این در حالیست که دلوزه معتقد است که «اثر هنری نمی تواند وسیله ای برای اطلاع رسانی باشد. یک اثر هنری اصول کاری با اطلاع

رسانی ندارد. اثر هنری نمیتواند دربردارنده حتی یک ذره اطلاع رسانی باشد. با این حال بین اثر هنری و مقاومت یک نزدیکی اساسی وجود دارد» (۲۰۰۳ : ۳۸).

سینماگران اسلامی که قصد داشتند در روند جهانی شدن حرکت اسلامی یک نقش مؤثر ایفا کنند، بدون شک سینما را به عنوان یک عرصه مقومت نگاه می کنند. اما این مقاومت، مقاومتی نیست که با اندیشه های سینمایی شکل گرفته باشد. آنان خواسته اند حساب کشی با تاریخ را از طریق از پرده سفید سینما انجام دهند. آنها قبل از ایجاد یک سینمای ماندگار و روشنگر در تاریخ، با طرح مسائل تاریخی سینمای را به یک وسیله تبلیغی برای تقویت حرکت اسلامی مبدل کردند. به همین دلیل اینگونه حرکت های رادیکال محدود به یک زمان کوتاهی بود و پس از ۲۸ فوریه مسایل روزمره اسلامی از دستور کار سینما خارج شد و سفر به تاریخ با فیلم متوقف گردید و سینما نیز از وسیله شدن برای مقاومت نجات یافت.

شخصیتهای ساده مسلمان این فیلمها نیز بدون اینکه اثری از خود بر جای بگذارند، محو شده و از بین رفتند. اگرچه همه اینها به معنای پایان عمر سینمای اسلامی نیست. اتمسفر سیاسی باز هم ممکن است سینمای اسلامی را به حرکت وا دارد. اما اگر پس از سی سال تجربه، امروز سینماگران مسلمانی وجود دارند که به جای تبلیغ می خواهند کار سینمایی انجام دهند، شاید بخواهند به جای ملودرامهای اسلامی شیوه جدیدی را بکار بگیرند و یا شاید هم نمونه هایی از سینمای سیاسی ظهور کند.

آنان چه برای حساب کشی و چه به منظور سازش باید از جو سیاسی حمایت کنند، و یک موضع سودمند اتخاذ کنند. قطعاً آنها نیز می دانند که به یک چنین رویکردی احتیاج دارند. دلوزه می گوید: «اگرچه تنها چیزی که باید مقاومت کند هنر نیست اما هنر مقاومت می کند. گرچه هر حرکت مقاومت یک اثر هنری نیست اما به اعتباری آن گونه است. هر اثر هنری یک حرکت مقاومت نیست اما به اعتباری آنگونه است» (۲۰۰۳ : ۳۹). ابتدا باید سینماگر بود و از درون سینما سخن گفت، تا بشود حساسیتهای اسلامی را حس کرد و یک سینمای مخالف ایجاد کرد.