جست‌وجو در مبانی سینمای دینیِ مبتنی بر عرفان و فلسفه‌ی اسلامی

سعید شاپوری

معجزات پیام‌آوران هر امت، با توجه به ساختار اجتماعی و عقاید مردم زمانشان روی داده است. با اندکی دقت در معجزات سه پیامبر اولوالعزمی که بیش‌ترین پیروان را در جهان دارند شاید بتوان به نتیجه‌ای (هرچند شخصی) دست یافت.

معجزه‌ی حضرت موسی (ع) ید بیضا و تبدیل عصای چوبی به اژدهایی بود که توانست مارهای ساحران دربار فرعون را ببلعد. معجزه‌ی حضرت عیسی (ع) دمیدن روح در کالبد بی‌جان مردگان و شفای خستگان بود و معجزه‌ی پیامبر اسلام (ص) به عنوان آخرین رسول خدا کتاب وحی *قرآن* است.

حرکت از بیرون به درون، روال تدریجی معجزه‌ی سه پیامبر بزرگ خداوند است. معجزه‌ی موسی (ع) بیرون از دایره‌ی وجود آدمی یا مخاطب، تنها در برابر دیدگان او انجام گرفت. معجزه‌ی عیسی (ع) در بدن انسان و در جسم مادی او به وقوع پیوست و معجزه‌ی پیامبر اسلام (ص) درونی‌تر از معجزه‌ی هر پیامبر پیشین، به گونه‌ای است که تأثیر و اثر آن را هرگز نمی‌توان به صورت مادی و با چشم سر دید. کلمات

خداوند در جان آدمی می‌نشینند و روح را به یاد خداوند دچار شور و شوق و جذبه می‌گردانند و از همین راه امکان عمیق‌ترین و عظیم‌ترین تحول‌ها را در شخص پذیرنده‌ی معجزه (که همانا شنونده‌ی آیات الهی است) به وجود می‌آورند.

هر فرهنگ و تفکر دینی، با ساخت و شناخت رمزها و نمادها سعی دارد از طریق صورت رمزها و قراردادها آن وجود ناملموس را ملموس سازد و ساحت معنوی و مقدس خود را در قالب هنر قابل درک کند

هر فرهنگ و تفکر دینی، با ساخت و شناخت رمزها و نمادها سعی دارد از طریق صورت رمزها و قراردادها آن وجود ناملموس را ملموس سازد و ساحت معنوی و مقدس خود را در قالب هنر قابل درک کند. در فرهنگ دینی مسیحی، شمایل‌نگاری وظیفه‌ی تذکر را برعهده دارد. در فرهنگ بودایی پیکره‌های بودا و گل نیلوفر، و در حیطه‌ی فرهنگ اسلامی این وظیفه بر دوش شعر و خوشنویسی نهاده شده بود. تکلیف هنرمند مؤمن به هر کدام از ادیان، با هنرهای دینی و سنتی خود روشن است، اما در هنری چون سینما که بر اساس ضبط تصاویر عینی به وجود آمده است، به کاربستن رمزهای دینی چگونه می‌تواند باشد؟

چند صباحی بیش نیست که سینما شمع تولد یکصد سالگی‌اش را خاموش کرده است، از این روی راهی طولانی را می‌توان پیش پای این هنر تازه‌پا پیش‌بینی کرد و نمی‌توان نبود سینمای دینی را نشانه‌ی ناتوانی هنر سینما در بیان مقولات دینی دانست، در حالی‌که به یاد داریم هنر اسلامی تا سده‌ی دوم هجری وجودی خارجی نداشت، اما از آن زمان به بعد، هنرمند مسلمان با نگاهی به هنر ساسانی در ایران و هنر بیزانسی در روم توانست با تزریق روح معنوی اسلام در قالب هنر و معماری این دو تمدن دیرین، هنر خاص خود را بیافریند که دارای ویژگی‌های خاص خویش است و آن را بسیار شرح و تفسیر کرده‌اند.

اکنون ما ادعای تفکری دینی داریم و غرب مدعی صنعت سینماست، صنعتی که در تمام جهان ریشه دوانده است و خواهان بسیاری نیز به گرد این صنعت سرگرم‌کننده جمع شده‌اند. میهن ما نیز گرفتار یا شاید مزین به این صنعت شده است و ما نمی‌توانیم و نباید چشمانمان را به روی آن ببندیم و تجربه‌ی سال‌های اخیر نشان داده است که نبسته‌ایم. اما تلاقی این صنعت و هنر، با دین و فرهنگ ما به چه نحو می‌تواند باشد.

یک اثر هنری ترکیبی از دو مقوله‌ی شکل و محتواست که در امتزاجی مناسب با هم، می‌توانند یک گونه یا سبک خاص بیان هنری را به وجود آورند که در عین زیبایی، هدف یا دلیل خلق اثر، هم در آن بیان شده است.

دیدگاه ما سینمای دینی مبتنی بر اسلام و عرفان و فلسفه‌ی عرفانی است و چون شیوه‌ی بیانی خاص این سینما را هنوز به دست نیاورده‌ایم نیازمند جست‌وجو پیرامون الف. اصول فلسفی و عرفانی خود و ب. ساختار سینمای دینی و شبه‌دینی جهان هستیم تا با تلفیق این زبان سینمایی در اصول و عقاید دینی خود بتوانیم تعریف و صورت جدیدی از سینمای دینی به دست آوریم.

الف. جست‌وجو در سرچشمه‌ی حیات و هنر بر اساس فلسفه و عرفان اسلامی

سرچشمه‌ی حیات انسان در زمین با هبوط، یعنی پرت شدن، یا خلق شدن او همراه شد، و بازگویی نحوه‌ی زیستن او در کره‌ی خاک، سرچشمه‌ی هنری گردید که با تلفظ «درام» از آن یاد می‌شود. تا اوایل قرن بیستم، درام تنها از طریق هنرهای نمایشی بازسازی می‌شد؛ اما با حضور مقتدرانه‌ی سینما در عرصه‌ی هنر، بخش وسیعی از بیان دراماتیک زندگی انسان‌ها بر عهده‌ی این هنر ـ صنعت قرار گرفت. پیشینه‌ی درام از دریچه‌ی حکمت اسلامی، چشم‌اندازی است که شاید چگونگی محتوای سینمای دینی‌مان را از خلال آن بتوانیم دریابیم.

ارسطو هنر را تقلید دانسته و درام را نیز جزو محاکات به

شمار آورده است. او در آغاز *فن شعر*، اشعار حماسی، تراژدی، کمدی و ساقینامه یا «دیتی رامب»ها و حتی بخشی از موسیقی را تقلید قلمداد کرده، و تقلید از کردار اشخاص را جزو وظایف شاعران می‌داند، و به دلیل همین تقلید، بر این‌گونه اشعار، نام درام می‌گذارد.[1] او تقلید را مختص انسان، و غریزی می‌داند و می‌گوید از طریق همین تقلید، انسان می‌تواند دانش‌اندوزی کند یا از مشاهده‌ی تصاویری که شبیه اصل باشند، لذت ببرد. آشکار است که منظور ارسطو تقلید از طبیعت و خصایل انسانی است و همین اصل، نقطه‌ی مقابل نظرات افلاطون درباره‌ی هنر و زیبایی است.

افلاطون که معتقد به ایده و مُثُل است، این جهان را سایه و به تعبیری تقلیدی از عالم مثال می‌داند و هنر را تقلیدی می‌انگارد آن را فاقد زیبایی می‌شمارد، زیرا دوبار از حقیقت و ایده دور افتاده است. به نظر می‌رسد افلاطون، ارتباطی میان زیبایی محسوس و زیبایی معقول نمی‌داند و به این دلیل که شاعر در زمان خلق شعر، در حالت جذبه و هیجان از حقیقت و اخلاق دور می‌شود، او را دیوانه‌ای دانسته است که باید از مدینه‌ی فاضله بیرون رانده شود.

فلوطین راهی میان افلاطون و ارسطو برمی‌گزیند و زیبایی چیزهای محسوس را از بهره‌ای می‌داند که آن‌ها از ایده‌ی زیبایی گرفته‌اند. او زیبایی را مختص جهان معقول می‌داند و روح آدمی را سرشته با زیبایی می‌خواند و از این رو معتقد است اثر هنری زیبا، در اثر توجه درونی هنرمند به خدا، و انعکاس زیبایی حقیقت در روح او، و به وسیله‌ی او بر صورت اثر هنری شکل می‌گیرد.

گونه‌ای معرفت عرفانی در نظر فلوطین دیده می‌شود که از طریق ترجمه‌ی *اثولوجیا* در دسترس حکما و هنرمندان مسلمان قرار گرفته بود. ابویوسف یعقوب کندی از نخستین حکمای اسلامی بود که اندیشه و آرای فلاسفه‌ی یونانی و به‌ویژه فلوطینِ مأخوذ از ترجمه‌ی آثارشان را با توجه به عقاید و نظرات دین اسلام مورد مطالعه قرار داد تا بتواند آن‌ها را با زبان جدیدی بیان نماید.[2]

بعد از کندی اندیشمندانی چون فارابی و ابن‌سینا سعی کردند اندیشه‌های افلاطون، ارسطو ونوافلاطونیان را در قالب جدیدِ نشأت گرفته از اسلام، پایه‌ریزی کنند، اما هنوز زود بود که بتوان تأثیر این را در هنر اسلامی به طور مشخص مشاهده کرد. این امر مستلزم ظهور کسانی بود که ابوالحسن خرقانی و بایزید بسطامی پیشگامان طریقشان بودند.

در این دوره، وجود و بحث پیرامون آن، جایگاه خاصی در حکمت اسلامی یافت. ابن‌سینا و به تبع او، سایر حکمای مسلمان، قایل به تقسیم‌بندی جدیدی از وجود شدند و آن را به واجب‌الوجود، ممکن‌الوجود، و ممتنع‌الوجود منقسم دانسته‌اند.[3]

واجب‌الوجود ذات باری‌تعالی است که وجودش بی‌هیچ شکی برای خلق عالم و اداره‌ی آن واجب و ضروری می‌نماید. ممتنع‌الوجود نقطه‌ی مقابل آن، و چیزی است که هرگز نمی‌تواند وجود داشته باشد؛ و از این روی که اساس دین اسلام بر توحید نهاده شده، اعتقاد به ممتنع‌الوجود، شرک است.

اما ممکن‌الوجود قسم سوم وجود است که بنا به ماهیت خود، هم می‌تواند وجود داشته باشد و هم می‌تواند وجود نداشته باشد. تمام آن چیزهایی که در عالم محسوس دیده می‌شوند شامل این دسته از موجودات هستند. هر ممکن‌الوجودی چیزی میانِ بودن و نبودن است. می‌تواند باشد، می‌تواند نباشد. و انسان یکی از همین ممکن‌الوجودهاست، و چون اساس درام بر پایه‌ی انسان است، وجود و عدم او، برپایه‌ی باورهای اسلامی، می‌تواند ماهیت و شکل درام دینی را به وجود آورد.

دین اسلام، و به تبع آن، حکمای مسلمان، انسان را تنها موجودی فیزیکی و دارای دو دست و پا و قد و وزن معین قلمداد نکرده، و همیشه ماهیت یا روحی را مکمل جسم آدمی دانسته‌اند. هر چند منشأ این روح، و تقدم و تأخر آن نسبت به وجود مورد بحث بوده است، اما هیچ شبهه‌ای در امکان وجود روح به میان نیامده، زیرا اساس بحث، در کلام خداوندی نهفته است.

تقسیم عالم به سه عالم معقول، ملکوت و شهادت، و چگونگی هبوط آدمی از بهشت به زمین، بحث پیرامون روح

را جدی‌تر کرد و در این میان کسانی که ادامه‌دهنده‌ی طریقت ابوالحسن خرقانی و بایزید بودند و به تدریج عرفان موجود در تصوف آن‌ها را کامل‌تر می‌کردند، بیش از هر کس به مبحث روح علاقه‌مند شدند و درباره‌ی آن به اندیشه و مطالعه پرداختند.

دین اسلام، و به تبع آن، حکمای مسلمان، انسان را تنها موجودی فیزیکی و دارای دو دست و پا و قد و وزن معین قلمداد نکرده، و همیشه ماهیت یا روحی را مکمل جسم آدمی دانسته‌اند

حکمت اشراق شیخ شهاب‌الدین سهرودی در ایران، و عرفان ابن‌عربی در اندلس، با جمع‌آوری تمام نظرات پیشین، به نوعی حکمت اسلامی را تکامل بخشیدند. آن‌ها ضمن تأکید بر عوالم سه‌گانه‌ی معقول، ملکوت و محسوس، انسان را موجودی دانستند که از اصل خویش، یعنی ملکوت جدا شده و در جهان به غربت افتاده است.

این آرا که در هنر اسلامی و به‌ویژه شعر رایج بود، با تکامل فلسفی خود در هنر نیز شدت بیش‌تری یافت و هنرهای تجسمی، موسیقی و معماری از این نظرات بهره بردند. به نظر این هنرمندان، طبیعت و اشیا دارای زیبایی بالقوه‌ای بودند که ناشی از زیبایی حق تعالی بود. وظیفه‌ی هنرمند نه خلق زیبایی، که فقط عیان ساختن و ظاهر کردن این زیبایی است. آنان ماده را ظلمت می‌شمردند و تنها وظیفه‌ی هنر را، شرافت روحانی دادن به این ظلمت و ماده می‌دانستند.[۴]

بانگ گردش‌های چرخ است این‌که خلق
می‌سرایندش به طنبور و به حلق
مؤمنان گویند که آثار بهشت
نغز گردانید هر آواز زشت
ما همه اجزای آدم بوده‌ایم
در بهشت آن لحن‌ها بشنوده‌ایم
گرچه بر ما ریخت آب و گل شکی
یادمان آید از آن‌ها اندکی[۵]

چنان‌که مشهود است این نظریات، بی‌شباهت به نظریه‌ی فلوطین در باب زیبایی نیست که زیبایی را مختص جهانِ معقول یا احد می‌داند.

با این عقاید، شاعران و نویسندگان عارف شروع به نوشتن غزلیات و حماسه‌های عرفانی خود کردند. در تمام این آثار حدیث غربت و دور افتادن انسان از اصل خویش، به گونه‌ای مطرح می‌شود. در زمینه‌ی نثر، این غم غربت به طور مشخص با رسالات فلسفی *حی‌بن یقظان* و *رسالةالطیر* ابن‌سینا آغاز می‌شود و با رسالاتی چون *عقل سرخ* و *آواز پرجبرییل* از شیخ اشراق به حد کمال می‌رسد.

این رسالات که آثاری رمزی هستند، با پیوندی که با عقاید و شرح زندگی نویسندگانشان پیدا می‌کنند، معنایی تراژیک و واقعی می‌یابند.[۶] در این رسالات عموماً از دور افتادن انسان از خانه‌ی مألوفِ خود و اسارتش در جهان ظلمت و مادی سخن رفته است و موانع باز رسیدن به اصل خویش شمرده شده‌اند. هرچند این رسالات دارای زیبایی ادبی فراوان و تفکر عمیق فلسفی هستند، اما تحت‌الشعاع آثار منظومی که بازگویی این هجران‌اند، نزد عموم به فراموشی سپرده شده‌اند، زیرا عارفان و شاعرانی چون سنایی، عطار، مولوی و حافظ چنان در بازنمایی فراق از ملکوت سخن گفته‌اند که حتی عوام نیز ناخودآگاه و از ظنی که می‌برند، با اشعار این شاعران احساس نزدیکی می‌کنند.

نی‌نامه سرآغاز *مثنوی* مولوی می‌شود. *منطق‌الطیر* سروده می‌شود و حافظ را به سبب اشعار آسمانی‌اش لسان‌الغیب می‌خوانند. این شعر و غزل‌ها شرح تراژیک جدایی انسان از ملکوت است و از ورای آن‌ها می‌توان صدای ناله‌ی نوع بشر را شنود که

من ملک بودم و فردوس برین جایم بود
آدم آورد در این دیر خراب آبادم

هنر، و در این‌جا شعر صورتی رمزی به خود می‌گیرد. در آن‌ها تقریباً از مظاهر مادی دنیا اثری دیده نمی‌شود، و اگر هم نشانه‌ای از عالم خاک در اشعارشان بیاید، رمزهایی هستند که برای بازگویی مفهومی معقول آورده می‌شوند.

اشعار اینان تقلید از طبیعت نیست، حتی می‌توان گفت تقلید از عالم ملکوت هم نیست. بلکه بیش‌تر ذکری است که در حلقه‌ی خود، از عالم بالا می‌کند و اشعارشان به جای آن‌که چون شعر دراماتیک برای دیگران یا تماشاگران باشد، برای خویش است، و این امر بیش‌تر در غزلیات مولوی به چشم می‌خوردکه حتی گاه تنها آواهای بی‌معنایی می‌نمایند که در لحظات شور و جذبه آورده شده‌اند.

این اشعار آن‌گونه که در معنای اشعار دراماتیک نزد غربیان است عمل نمی‌کنند.در این‌جا برخلاف نظریه‌ی ارسطو تماشاگرانی ننشسته‌اند تا از سعادت به شقاوت نشستن قهرمان تراژدی، در ایشان تزکیه صورت گیرد. عملکرد این‌گونه اشعار عارفانه که بیان تراژیک فراق است، بیش‌تر به نظرات افلاطون در باب تعلیم و تربیت نزدیک است که می‌گوید وظیفه‌ی معلم نه یاد دادن علم به شاگرد، بلکه کمک به اوست تا آن چیزهایی راکه می‌داند به خاطر آورد، زیرا انسان در عالم مثال تمام دانش‌ها را با خود داشته است که با افتادن به غار این جهان، همه چیز از یادش رفته است. معلم به نوعی، قابله‌ای است که در این وضع حمل باید شاگرد را یاری رساند.

اشعار عرفانی نیز به‌گونه‌ای چنین عمل می‌کنند. قرار نیست کشفی این جهانی یا حتی روان‌شناختی از شخصیت حماسه‌ی عرفانی به دست آید. تمام اسباب تمثیل و رمز، وسیله‌هایی هستند که برای بیان شرح فراق به‌کار می‌آیند و این امر در ارزشمندترین اثر عرفانی ما یعنی مثنوی مولوی دیده می‌شود. هیچ‌کدام از شخصیت‌ها به خاطر خود یا بیان روابط علت و معلول این جهانی آورده نشده‌اند.

داستان‌ها و اشخاص بهانه‌ای برای پروردن مفاهیم معقولی هستند که جز از طریق رمز و مثل نمی‌شد آن‌ها را بیان نمود. از این روست که داستان‌ها چندان اهمیت نمی‌یابند و هر داستان چندین بار به وسیله‌ی سخنان حکمی و عرفانی شاعر قطع و گاه اصلاً به فراموشی سپرده می‌شود.

اگر آن‌گونه که گفته‌اند بپذیریم دیتی رامب‌ها یا ساقی‌نامه‌ها زمینه‌ی پیدایش تراژدی یونان را به وجود آورده‌اند، آیا نمی‌توان پرسید آثار عاشقانه ـ عرفانی ما به‌ویژه منظومه‌ها و رسالات فلسفی نمی‌توانستند زمینه‌ی پیدایش شعر دراماتیک یا ادبیات نمایشی شوند؟ و اگر شده‌اند، چگونه؟ از لحاظ شکل، و ساختار، ظاهراً در این مورد ناموفق بوده‌ایم و در تاریخ نمایش کشورمان شاخه‌ای به عنوان ادبیات نمایشی هرگز نداشته‌ایم، اما از لحاظ شیوه‌ی بیان و تقلید نکردن از طبیعت، در هنر نمایشی خود، تعزیه، به قراردادی دست یافته‌ایم که از آن به عنوان بازیگر ـ تماشاگر یاد می‌شود، که در آن بازیگر از اشخاص و کردار شخصیتی که نقش آن را بازی می‌کند دقیقاً تقلید نمی‌کند، بلکه نقش او را به اجرا درمی‌آورد و تماشاگر تنها شاهد انجام عمل نمایشی بر صحنه نیست تا در اثر عواطف نمایش داده شده، در او تزکیه‌ای صورت بگیرد. نه بازیگر خود را فی‌المثل در شخصیت امام حسین (ع) می‌بیند و نه تماشاگر او را در شخصیت امام تصور می‌کند؛ هر دو ناظر داستانی هستند که ابتدا و انتهای آن را می‌دانند. بازیگر نقش امام هرگز سعی نمی‌کند هیجان، اطلاع یا شخصیت‌پردازی جدیدی از امام ارائه دهد، بلکه او در این نمایش آیینی سعی می‌کند مصایب و شخصیت امام را که از قبل برای تماشاگرِ مؤمن معلوم است در او زنده کند. این‌جاست که شبیه‌خوان نسخه به دست شعر می‌خواند، و تماشاگر به جای بیننده‌ی منفعل، دقیقاً در نمایش شرکت می‌کند و با بروز احساساتی که نه ناشی از بازی بازیگر، بلکه ناشی از ایمان او و یاد و خاطره‌ی امام شهید است، در چگونگی روند نمایش دخالتی مستقیم می‌کند.

به نظر می‌رسد میان این قرارداد در تعزیه و رسالات و اشعار فلسفی ـ عرفانی، یک تفاوت ظریف وجود دارد: در تعزیه سعی می‌شود از تقلید نکردن از اعمال انسانی یا طبیعی به بازگویی داستان شهادت یک مخلوق مقدس خداوند پرداخته شود، اما در آثار فلسفی ـ عرفانی این عدم تقلید از جهان طبیعی و محسوس برای بازگویی زیبایی ذات حق و درد دوری از پیشگاهش به کار می‌رود، که در هر دو نیاز به همدردی مخاطب و شناخت رمزها و قراردادهای فی‌مابین است.

اگر این شیوه‌ی تقلید در شعر و نمایش اسلامی را در برابر

شیوه‌ی تقلید تراژدی یونانی و تئاتر مبتنی بر *فن شعر* ارسطو بگذاریم، این تفاوت خودنمایی می‌کند که در نمایش ارسطویی، تقلید صرف از طبیعت است، اما در شعر و نمایش مذهبی و عرفانی، عناصر طبیعی تنها رمزهایی برای تقلید یا ذکر جهانی است که اصل انسان از آن‌جا بوده است. این تفاوت در دو گونه درام، یک نتیجه‌ی کلی دربر دارد و آن هم این است که در درام ارسطویی شخصیت با تمام خصوصیات فردی‌اش در یک مکان و زمان خاص، درگیر یک موقعیت خاص می‌شود. در تِب مردی پدرش راکشته و با مادرش ازدواج کرده است. زمان، مکان و هم‌چنین خصوصیات شخصیت کاملاً مشخص و آشکار است... می‌توان باکمک شخص دیگر و محیط و فضا و لباس دیگر، به خلق مجدد آن داستان در جایی دیگر اقدام کرد. اما درام دینی ـ فلسفی راکه اساسش بر شرح فراق از خانه‌ی مألوف است، نه می‌توان و نه باید با میزان و اندازه‌های درام ارسطویی سنجید. زمان و مکان در این نوع از درام تعریف شده نیست. زمان سرمدی، و مکان بیکران است، و تلاش برای پیوستن به نفسی است که هیچ‌کس نمی‌تواند آن را به صورت مادی ببیند و تصورکند. شرح، شرح هجران است و هبوط آدمی از آسمان به زمین و تمام درام تلاش برای پیوستن به منزل نخستین است.

از این رو درام ارسطویی راکه صحنه‌ی وقوع آن زمین و سطح کره‌ی خاک است و می‌توان به وسیله‌ی عناصر طبیعی و انسان‌ها به بازسازی و تقلید آن همت گماشت، درام افقی خوانده‌اند؛ و درام دینی راکه صحنه‌ی وقوع آن تمام کائنات و تمام زمان‌هاست، و اساسش بر هبوط و عروج آدمی نهاده شده است، از این رو که چون سرنوشت انسان و نفس او سیری نزولی و صعودی دارد، درام عمودی یا معنوی می‌گویند.

از این دو نوع درام، درام افقی به واسطه‌ی *فن شعر* ارسطو و آثار نمایشی مکتوب در سراسر جهان برای همه شناخته شده‌تر است. این درام تقلیدی شگرف و تام است که به وسیله‌ی کلامی آراسته و توسط کردار اشخاص روایت می‌شود تا ترس و شفقت بیننده را برانگیزد و سبب تزکیه‌ی نفس گردد.[۷] اما درام عمودی اندکی ناآشنا می‌نماید. برای شناخت این مفهوم بهتر است به خودِ درام، اندکی دقیق‌تر شویم.

داستان و در این‌جا درام را انتقال از یک حالت پایدار به حالت پایدار دیگر نیز تعریف کرده‌اند. داستان با یک وضعیت پایدار شروع می‌شود، نیرویی آن وضعیت را بر هم می‌زند، در نتیجه حالتی ناپایدار خلق می‌شود. با فعالیت اشخاص و درگیری آن‌ها، در خاتمه دوباره حالت پایدار دومی به وجود می‌آید که این حالت پایدار دیگر همسنگ حالت پایدار اول نیست، چون حاصل تجربیات دوران آشفتگی است.[۸]

آن‌چه از این تعریف می‌توان استخراج کرد این است که ابتدا در حالت نخستین، عمل و فعلی تکرارشونده، مدام در حال انجام است. ناگهان نیروی دومی که بنا به ماهیت زندگی و درام، می‌تواند عامل بیرونی، یا درونی باشد، این تکرار مکرر قطع شده، در مسیری دیگر می‌افتد. آشکار شدن روح بر هملت جوان حالت ناپایدار و آشفته‌ای در ذهن و زندگی شخصیت و البته در کل درام به وجود می‌آورد. این ناپایداری تا هنگام مرگ عمو، و خود هملت ادامه دارد و درام را به جلو می‌راند، اما بعد از مرگ اینان، حالت پایدار دیگری برقرار می‌شود و درام خاتمه می‌یابد.

در درام‌های افقی این نمودار کلی شاید به سادگی قابل شناخت و بررسی باشد، اما در درام عمودی، با توجه به این‌که حالت پایدار را حضور در محضر حق می‌دانند، هبوط وعروج دوباره‌ی نفس و پیوستن به مبدأ نخستین، حالت ناپایدار و آشفته‌ی درام است.

از دید این درام، هستی انسان بر روی خاک، از ابتدا درگیر حالت آشفته‌ی میان دو حالت ناپایدار است. هبوط و جسم مادی یافتن انسان، او را از حالت تکرار شونده‌ی پیشین که حضور در ملکوت است، جدا می‌سازد، در مسیری نزولی بر پهنه‌ی خاک پرت می‌کند. از این‌جاست که روح انسان تلاشی دوباره برای عروج و رسیدن به حالت پایدار اول آغاز می‌کند. و از همین است که هنر دینی، شکلی رمزی و تمثیلی به خود می‌گیرد، زیرا مؤمنان معتقدند که «خداوند

تعالی چون موجودات را بیافرید، عالمش نام کرد از جهت آنکه موجودات علامت است بر وجود او، بر وجود علم و ارادات و قدرت او...»[9]

زیبایی را از این علامت دانستن، و عالم را ذات زیبایی دانستن، از تفکر دینی هنر نیست. تقلید از این طبیعت نمی‌تواند تنها شکل درام باشد. درام ارسطویی که توجهش به مظاهر مادی این جهان است، جزیی از یک کل است. ارزش و اصالت درام افقی، وابسته به میزان توجه و تأثیری است که نسبت به حیات دراماتیک عمودی برقرار می‌کند.

ساختار ارسطویی، ساختار اپیزودیک و ساختار تخت آثار ابزورد، نمی‌توانند شکل عام درام، به‌خصوص درام معنوی و دینی، باشند؛ این‌ها بهانه‌اند، اسباب‌اند که با مطالعه در ساختار آن‌ها می‌توان به درامی اسلامی ـ ایرانی دست یافت، درامی که با عقاید مذهبی آمیخته است، هیچ‌گاه نمی‌تواند بازنویسی یا تقلیدی از درام متکی بر طبیعت یا انسان باشد.

ب. جسم‌وجو در نحوه‌ی بیان سینمای دینی

هنرمند مسلمان معتقد است خالق یکی است و نباید و نمی‌توان در آثار صنع صانع دخل و تصرف کرد و «هنر عبارت است از ساخت و پرداخت اشیا بر وفق طبیعتشان که خود حاوی زیبایی بالقوه است زیرا زیبایی از خداوند نشأت می‌گیرد و هنرمند فقط به این بسنده می‌کند که زیبایی را بر آفتاب اندازد و عیان سازد. هنر بر وفق کلی‌ترین بینش اسلامی از هنر، فقط روشی برای شرافت روحانی دادن به ماده است.»[10]

قبل از قرن دوم هجری به دلیل جنگ‌های مسلمانان برای استوار ساختن عقاید، نیازی برای ایجاد هنر احساس نمی‌شد. عرب جاهلیت نیز تصوری از هنرهای تجسمی نداشت و تنها هنر مورد نظر او همانا شعر بود که چنان‌که اشاره شد دلیل معجزه‌ای چون *قرآن* در سرزمینی چون حجاز، همین بوده است.

حقایق باطنی *قرآن* و حقیقت معنوی ذات نبوی که تجلی وحدت در کثرت بود، به وجودآورنده‌ی هنری شد که بر علمی باطنی مبتنی است و به ظواهر اشیا نظر ندارد. هنر اسلامی به مدد حکمت و به واسطه‌ی برخورداری از برکت محمدی حقایق اشیا را که در خزانه‌ی غیب قرار دارد در ساحت هستی جسمانی متجلی می‌سازد.[11]

حقایق باطنی قرآن و حقیقت معنوی ذات نبوی که تجلی وحدت در کثرت بود، به وجودآورنده‌ی هنری شد که‌بر علمی باطنی مبتنی است و به ظواهر اشیا نظر ندارد

در زمینه‌ی هنرهای تجسمی، به‌خصوص نقاشی (که از لحاظ تصویری نزدیک‌ترین هنر سنتی به سینماست) هنرمندان مسلمان، بنا به بینش دینی خود، و ضرورت حضور ساحت معنوی در ساحت مادی هنر، توانسته‌اند تأثیر شگرفی در صورت و نحوه‌ی بیان هنر دینی بگذارند. از دید هنرمند مسلمان، این عالم سایه‌ای از عالم بالاست؛ از این روی، هنر اسلامی چون سایر هنرهای دینی جنبه‌ای نمادین پیدا کرد. هر نماد و رمز نشانه‌ای از حقیقتی در عالم بالاست که در هنر به شکلی دیداری، از مرتبه‌ی خویش نزول کرده است تا بیان معنایی متعالی کند. تقلید از تقلیدی دیگر و در قید صرف طبیعت بودن، دیدگاهی بیرون از حیطه‌ی هنر دینی دارد که در شدیدترین شکلش، می‌تواند به صورت هنری صرفاً مادی درآید.

«اگر بپذیریم فیلم با جهانی که نمایش می‌دهد پیوستگی دارد، آنگاه سینما باید ابزاری داشته باشد که بتواند ساحت قدسی را به روی ما بگشاید. این ابزار باید در جهت تشخیص قداست در درون واقعیت هدایت شود، نه این‌که مانند آن هنری که واقعیت را مخدوش می‌سازد از واقعیت فاصله گیرد.»[12] از این روی در سینما نیز مثل سایر هنرها (و به سبب نزدیکی، در هنری چون نقاشی) این مسأله پیش می‌آید که چگونه از خلال واقعیت یا سبک فیلم، می‌توان مکاشفه‌ای قدسی انجام داد. زیرا بسیاری داستان‌ها و موضوعاتی که بر اساس حکایات دینی، یا زندگی بزرگان و

پیامبران ساخته شده‌اند، به دلیل ناتوانی سازندگان در بروزتجلی قدسی در سرتاسر فیلم، داستانی پرداخته‌اند که در آن، زندگی شخص مؤمنی نشان داده می‌شود، بدون آن‌که تماشاگر حتی لحظه‌ای ایمان یا حضور ساحت معنوی در فیلم را احساس کند.

سینما بنا به ماهیت خود، ضبط و پخش‌کننده‌ی واقعیت پیرامون است، اما واقعیت سینمایی چون واقعیت‌گرایی در هر هنر دینیِ دیگر، باید از واقعیت آغاز شود، سپس بیننده را کم‌کم از واقعیت جدا کند و وارد حیطه‌ای معنوی بگرداند تا به گونه‌ای، روش دینی در ساختار سینمایی به وجود آید. در این گونه سینما هدف از فیلم، ترجمه‌ی واقعیت نیست، بلکه کشف عمق هستی است که با نگاهی ثابت و طولانی به واقعیت به دست می‌آید.

واقعیت سینماییِ سینمایِ دینی مرتبه‌ی دوم همان واقعیت نمایی است که اندره بازن طرفدار آن بوده و ازنمای بلند به عنوان تنها راه نزدیکی واقعیت سینمایی به واقعیت بیرونی یاد کرده است. اما نکته‌ای ظریف در این دو دیدگاه وجود دارد و آن هم طلب معنا کردنِ واقعیت‌نمایی دینی در سینماست که در پلان به پلانِ فیلم حضور ساحت معنوی را انتظار می‌کشد.

بی‌گمان تقلید از طبیعت، باتوجه به دیرینه‌ی هنر اسلامی، و مسایلی که نقاشی با واقعیت‌گرایی داشته است، برای سینمای دینی معضلی خواهد بود، و حتی بعضی از فیلم‌هایی که اخیراً ساخته می‌شوند و در آن‌ها کوشش بسیاری در تقلید از طبیعت شده است می‌توانند سینمای غیردینی تلقی شوند؛ خصوصاً فیلم‌هایی که به سینمای کانون پرورش فکری معروف شده‌اند به سبب تأکید فراوانی که در بازنمایی دقیق عینیت می‌کنند، ممکن است درست مشابه نقاشی توأم با پرسپکتیو و سایه روشن غربی در تقابل با مینیاتور و نگارگری اسلامی ـ ایرانی قرار بگیرند.

در سینمای دینی باید به دنبال تجلی امر قدسی در طبیعت باشیم و باید شیوه‌های ایجاد این اعجاز را نه بر پرده که بر ذهن و روان بیننده نیز فراگیریم. در این راه یقیناً نیازمند بررسی تاریخ سینما و بهره‌گیری از آثاری هستیم که توانسته‌اند و یا می‌خواسته‌اند جلوه‌ی حق را در طبیعت و در دنیای مادی آدم‌ها نشان دهند.

از فیلم‌سازان تاریخ سینما نام چند تن زینت‌بخش این هنر نوپا شده است که از میان آن‌ها کسانی چون کارل تئودور درایر و روبر برسن، توانسته‌اند با خلق آثاری ماندگار تجلی امر قدسی را بر سینما ممکن سازند. آثار این فیلم‌سازان که بر اساس تعالیم مسیحیت ساخته شده‌اند، می‌توانند محل رجوع در چگونگی بخشیدنِ تجلی قدسی به فیلم باشد. آثار درایر، فیلم‌ساز دانمارکی از جمله فیلم‌هایی است که هم از لحاظ موضوعی و هم صوری می‌تواند مورد بررسی (ولو اجمالی) قرار گیرد تا بدانیم روش وی در خلق آثار دینی و تجلی امر قدسی بر روی پرده چگونه بوده است.

درایر می‌پرسد: «چگونه در اثر هنری می‌توان به دیدگاه‌های خالص هنری رسید؟» و خود جواب می‌دهد: «به زعم من راهی جز گرایش به آبستره وجود ندارد. از راهی که درکش چندان مشکل نیست، باید آبستره را به عنوان یک عامل مقتدر پذیرفت، عاملی که قادر است آن‌چه را که به روح یک فرد ارتباط پیدا می‌کند، ظاهر سازد و به تصویر درآورد.

به عبارت دیگر، فردی که این عامل را به کار می‌گیرد و ما او را هنرمند می‌نامیم باید درون را بنگرد نه ظاهر زندگی را. باید بگویم که به زعم من، آبستره قالبی است که گنجایش هرگونه خلاقیت هنری را دارد. آبستره به فیلم‌ساز امکان می‌دهد که از قیود دست و پاگیر ناتورالیسم که اطرافش را گرفته رهایی پیدا کند و نیز باعث می‌شود که اثر او از سطح به عمق برسد. فیلم‌ساز باید با استفاده از این عامل، تجربیات هنری و کاوش‌های درونگرایانه‌ی خویش را با بیننده مطرح نماید و او را در این مهم شریک گرداند. مهم‌تر از این‌ها آبستره راهی را پیش پای فیلم‌ساز می‌گذارد که بتواند دیدگاه‌های وسیع، و عمیق خویش را جایگزین چشم‌اندازهای سراب‌وار در خلاقیت بنماید.»[۱۳]

توجه به روح آدمی، دوری جستن از ناتورالیسم، و کاوش‌های درون‌گرایانه از مسایلی هستند که درایر سعی داشت با ایجاد روش آبستره در خلق آثارش به آن‌ها دست پیدا کند. این عوامل با اندکی تفاوت، شاید همان عللی

باشند که هنرمند مسلمان صدر اسلام را واداشتند تا برای نقش کردن طبیعت، دست به انتزاع بزند و با ابداع روشی چون اسلیمی در نقش زدن گل و گیاه، ضمن دوری جستن از ناتورالیسم، بتواند به روح بشر نفوذ کند و ضمن کاوش‌های درون‌گرایانه زمینه‌های تجلی امر قدسی در هنر خود را فراهم آورد.

درایر واقع‌گرایی صرف را هنر نمی‌داند و تنها در صورتی که واقع‌گرایی را بتوان با روان‌شناسی یا معنویت و روحانیت آمیخت، آن را دارای ارزش هنری می‌خواند. وی حقیقت هنری را چکیده‌ی زندگی راستین می‌داند که از دیگر جزییات رها شده است.[14] او مذهب را دارای ظاهری آرام می‌داند که درونش پرهیاهو و پرغوغاست. لذا از هر فیلم‌سازی این توقع را دارد که به باطن بپردازد و تماشاگرش را نیز با خود همراه سازد، زیرا معتقد است هیجان فیلم از همین آرامش ظاهری شکل می‌گیرد.

درایر در فیلم‌هایش برای انسان و مخاطرات روحانی و معنوی او اهمیت بسیاری قایل است و می‌خواهد با ارایه‌ی تصویری از زندگیی که روی پرده به تماشاگر نشان می‌دهد او را نیز به درون زندگی جاری شخصیت‌ها بکشاند. وی در این راه دست به ابداع روش‌هایی زد که مخصوص خود او بود؛ تعقیب طولانی بازیگر توسط دوربین، به منظور آشنا ساختن چهره و صورت شخصیت برای بیننده، از جمله تکنیک‌هایی است که درایر در ساخت فیلم‌هایش بدان نظر داشته است.

درایر سعی داشت با دقت در تعیین مکان، دکور، قاب نماها، کاربرد دقیق در مناسبت میان «فضای تصویری» و «فضای پنهان» دقت در نور و سایه روشن‌ها و وسواس در انتخاب رنگ، سینما را بیش از پیش به معماری نزدیک سازد.[15]

در فیلم *روز خشم* او بانماهایی پیاپی از تالارهای عظیم و خالی و معابد گوتیک، که به شیوه‌ای نامتعارف (متأثر از سبک اکسپرسیونیسم) نورپردازی شده‌اند، سعی در ایجاد فضایی مرموز کرده است تا به بیننده منتقل کند که فاجعه‌ای عظیم‌تر از آن‌چه می‌بیند در شرف وقوع است، و این تنها به مدد رخنه در معنویت ورای واقعیت به نمایش درآمده، به دست می‌آید، زیرا تنش حقیقی در آن‌سوی سطح جریان دارد که برای نشان دادنش به بیننده لزومی به تشدید حالات بازیگر نیست. از این رو، وی از بازیگرش می‌خواهد که نگذارد نشانی از توفانی که در درونش برپاست بر چهره‌اش دیده شود، زیرا معتقد است نمایش‌های بزرگ به آرامی اجرا می‌شوند، و با همین نمایش‌های بزرگ، گرایش به انتزاع تصاویر نرم و لطیف و نورهای بدون سایه با اثرات خاکستری، ویژگی آثار درایر شد که به خصوص در فیلم‌های *مصایب ژاندارک*، *روز خشم* و *اردت* او توانست اصول افکار خود را که مبتنی بر تقابل دنیای درون و بیرون، فانتزی و حقیقت، تاریکی و روشنایی و طبیعت و ماورای طبیعت بود، به تصویر بکشد.

توجه به روح آدمی، دوری جستن از ناتورالیسم، و کاوش‌های درون‌گرایانه از مسایلی هستند که درایر سعی داشت با ایجاد روش آبستره در خلق آثارش به آن‌ها دست پیدا کند

سینماگر دیگری که علت غایی شخصیت‌های فیلم‌هایش فراتر از جسمشان می‌رود روبر برسن فرانسوی است. این کارگردان با نوعی واقع‌گرایی خاص، توانسته است به بیان امر معنوی دست پیدا کند. وی برخلاف درایر کوشیده است بدون بهره‌گیری از نورپردازی اکسپرسیونیستی، و تنها به‌وسیله‌ی بازی و کارگردانی به همه چیز سمت و سوی درونی بدهد تا هرچیزی جدا از خود معنای دیگری در ساحت معنوی نیز به دست آورد. برسن با تشدید لحظات و رویدادها به نوعی واقعگرایی متناقض دست یافته بود که از خلال آن می‌توانست هر امری را به طور همزمان به صورت آشنا و یا ناآشنا و اسرارآمیز ارایه دهد و در این میان بازیگری نقش اساسی در فیلم‌هایش ایفا می‌کند.

برسن از بازیگر به عنوان «مدل» یاد می‌کند که ممکن است مثل هر شیء دیگر در صحنه حضور داشته باشد.

بنابراین همیشه در فیلم‌هایش از بازیگران غیرحرفه‌ای که

قبلاً هیچ‌گاه جلوی دوربین نرفته بودند، استفاده می‌کرد. او بازیگر یا مدل را دوچشم متحرکی می‌پنداشت که روی سری متحرک که بر روی بدنی استوار است قرار دارد و به ایشان می‌گفت که به آن‌چه می‌گویند یا انجام می‌دهند فکر نکنند یا حتی درباره‌ی آن‌چه می‌گویند و آن‌چه می‌کنند نیز نباید بیندیشند.[۱۶]

در بدبینانه‌ترین شکل اگر باور داشته باشیم که‌تا کنون‌نتوانسته‌ایم ساحت معنوی دینمان را در صورت سینما بیان نماییم، نباید سینما را طرد کنیم و عطایش را به لقایش ببخشیم

این عقیده‌ی برسن بر بهره‌گیری غیربیانی از بازیگر را نمایاندن جهانی دیگر در لوای ظاهر مادی می‌دانند، به گونه‌ای که آندره‌بازن تصویرگری چهره‌ی بازیگران برسن را «نقشی از روح» می‌داند و می‌گوید: «برسن از ما نمی‌خواهد در چهره‌ی بازیگران در پی بازتاب زودگذر واژه‌ها باشیم، بلکه می‌خواهد در پی حالت پیوسته‌ی روح برآییم، یعنی مکاشفه‌ی بیرونی نوعی تقدیردرونی.[۱۷]

خصوصیات معنوی و حضور ساحت قدسی در فیلم‌های *خاطرات کشیش دهکده*، *یک محکوم به مرگ گریخته است* و *محاکمه‌ی ژاندارک* بیش از سایر فیلم‌های برسن است. فیلم *خاطرات* ... که بر اساس داستانی از ژرژ برنانوس ساخته شده است، به رابطه‌ی میان انسان با خداوند می‌پردازد. در فیلم *یک محکوم* .... تقدیر نقش مهمی در فیلم دارد. «می‌خواستم این معجزه را نشان دهم، دستی نادیدنی بر فراز زندان آن‌چه را که رخ داد رهبری کرد و چنان نظمی به حوادث بخشید که....»[۱۸] فیض خداوند و معجزه‌اش حضوری محسوس در فیلم به خود می‌گیرد.

محاکمه‌ی ژاندارک درباره‌ی ایمان ساده‌ی دختری است که آن را روشن و همه فهم بیان می‌کرد. برسن درباره‌ی این فیلم گفته است: «حال و هوای غریبی در این فیلم وجود دارد آن‌گاه که ژاندارک از صدایی که شنیده است سخن می‌گوید ما حضور هوایی پاک را احساس می‌کنیم. او از تاج خدایی و حضور فرشته‌ها چنان ساده و راحت سخن می‌گوید که ما مثلاً از یک لیوان صحبت می‌کنیم... ژاندارک یکسر در خانواده‌ی عارفان جای می‌گیرد. پای بر زمین دارد و از چیزهایی سخن می‌راند که به آسمان‌ها تعلق دارند. او از همه‌ی این چیزها هم‌چون پیش‌پا افتاده‌ترین موارد این جهان یاد می‌کند.»[۱۹]

فیلم *محاکمه‌ی ژاندارک* محصول ایمان است و برسن خود گفته که این فیلم را با دیدگان یک مؤمن ساخته است و به جهان مرموزی که ژاندارک درش را باز کرده، پس از آن‌که بسته بود، ایمان دارد. او درباره‌ی تقلید از طبیعت گفته است: «زندگی را نمی‌توان از راه نسخه‌برداری فتوگرافیک تجسم بخشید. زندگی از طریق قوانین پنهانی که احساس می‌کنی مدل‌هایت در میان آن‌ها حرکت می‌کنند تجسم و ارایه می‌شود.»[۲۰] و این همان دست بردن در طبیعت است تا بتوان حقیقتِ پس واقعیت را به منصه‌ی ظهور رساند. «حقیقی، یا راستین، پوستی نیست که بر پیکر اشخاص زنده و اشیای واقعی مورد استفاده‌ات کشیده باشند. حقیقی یعنی بویی از حقیقت که تصاویر و اشخاص زنده و اشخاص واقعی، آن‌گاه که تو آن‌ها را با نظمی خاص کنار هم می‌چینی، به خود می‌گیرند و از آن سو، بوی حقیقتی که تصاویر اشخاص زنده و اشیای واقعی بدان هنگام که آن‌ها را با نظمی خاص کنار هم می‌چینی به خود می‌گیرند، واقعیتی را به این اشخاص و اشیا اطلاق می‌کند.»[۲۱]

دیدن فیلم با قدرت بینایی سطحی است و آگاهیی نیز که می‌بخشد در سطح می‌ماند. برسن به دنبال عمق است و این‌که بتواند با فیلم‌هایش از چشم بیننده بگذرد و وارد ذهن و خیال او شود. پس او کاربرد صدا را که قدرت ابتکار و خلاقیت شنونده را به کار می‌اندازد به نحو چشمگیری به کار می‌گیرد؛ چون معتقد است فیلم‌های سینماتوگرافیک از حرکاتی درونی تشکیل شده‌اند که دیده می‌شوند.

در آخر این نوشتار، اگر پذیرفته باشیم که هنرِ مبتنی بر هر یک از ادیان، در راستای اصول و جهان‌بینی همان دین

صورت می‌پذیرد و قبول داشته باشیم که هنر اساساً صورت است، پس باید بکوشیم اصول و زبان صوری هنر دینی در کل ساختار به گونه‌ای به کار برده شود که گواه یا شاهدی بر حقیقت روحانی همان باشد.[۲۲]

با اشاره به معجزات پیامبران، سینمای دینی مطرح شده در این نوشتار، نمی‌تواند نقش‌هایی باشد که مستقل از بیننده بر روی پرده جان می‌گیرند، به حیات خویش ادامه می‌دهند و می‌میرند. در سینمای دینیِ مبتنی بر عرفان و فلسفه‌ی اسلامی، دادوستدی درونی میان جهان فیلم و جهان ذهنی و اعتقادیِ تماشاگر برقرار است که کامل‌کننده‌ی یکدیگرند. این دادوستد ناشی از بینش فیلم‌ساز به هستی است که سعی دارد شرح فراق خود از عالم بالا را در جهان فیلم به گونه‌ای جای دهد که برای بیننده‌ی مؤمن، این اثر هنری به صورت تذکری درآید و نیِ جانش را در فراق نیستانِ ازلی به ناله درآورد.

در بدبینانه‌ترین شکل اگر باور داشته باشیم که تاکنون نتوانسته‌ایم ساحت معنوی دینمان را در صورت سینما بیان نماییم، نباید سینما را طرد کنیم و عطایش را به لقایش ببخشیم. ما چهارده قرن فرهنگ دینی، و اندکی کم‌تر از همین مدت، تجربه‌ی هنر دینی را پشت سر گذاشته‌ایم و فهمیده‌ایم که چگونه مصالح گوناگون را در تبیین مقاصد معنوی خویش به کار بریم. به یاد آوریم کعبه را که خانه‌ی بت‌ها بود و به دست پیامبر اسلام مکان تجلی قدس گردید و مرکز عالم شد، و بیندیشیم که سینما و به تعبیری نوار سلولوییدی، دوربین، و لوازم دیگر فنی آن، مصالح مکان بی‌حرمت شده‌ی ویرانی است که ما (معتقدان به هنر اسلامی) بساید از این مصالح، بنای مقدسی را برپا داریم.

اگر به صدر اسلام، و دوران آغازین هنر اسلامی نظری بیفکنیم تردید و دلهره از جانمان رخت خواهد بست، زیرا خواهیم دید بنای مساجد اولیه‌ی اسلام در شام و مغرب، از ستون‌های سنگی ویرانه‌ی ساختمان‌های رومی ساخته می‌شدند.

اینک ما نیز می‌توانیم بر ویرانه‌های سینمای غرب دقیق شویم، از استادانشان که پشت به سینمای دقیقاً مادی کرده‌اند بیاموزیم، و آموخته‌هایمان را در قالب جدیدی از سینما که نشأت یافته از حقایق درونی *قرآن مجید*، برکات محمدی، و عرفان اسلامی است بریزیم و سینمای دینی خود را پایه‌ریزی کنیم. ❑

پی‌نوشت‌ها:

۱. ارسطو، ***ارسطو و فن شعر***، ترجمه‌ی عبدالحسین زرین‌کوب، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۷، صص ۵، ۶، ۱۱۴.

۲. نصر، سیدحسین، ***سه حکیم مسلمان***، ترجمه‌ی احمد آرام، تهران، کتاب‌های حبیبی، ۱۳۷۱، ص ۱۳.

۳. همان، ص. ۳.

۴. بورکهارت، تیتوس، ***هنر مقدس***، ترجمه‌ی جلال ستاری، تهران، سروش، ۱۳۶۹، ص ۱۳۱.

۵. مولوی، ***مثنوی معنوی***، به تصحیح رینولد نیکلسون، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۶، ص ۶۶۲، ابیات ۷۳۴ تا ۷۳۷.

۶. ابن‌سینا، ***حی‌بن یقظان***، ترجمه و شرح جوزجانی، تصحیح هانری کربن، تهران، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۶۶، ص هشت.

۷. ***ارسطو و فن شعر***، ص ۱۲۱.

۸. ***خوابگرد و داستان‌های دیگر*** (مجموعه داستان)، به کوشش حسین آتش‌پرور، مشهد، پویا، ۱۳۶۹، صص ۵ و ۶.

۹. عزیزالدین نسفی، ***کتاب الانسان الکامل***، تهران، طهوری و انجمن ایران‌شناسی فرانسه، ۱۳۷۷، ص ۱۴۲.

۱۰. ***هنر مقدس***، ص ۱۳۴.

۱۱. نصر، سیدحسین، ***هنر و معنویت اسلام***، ترجمه‌ی رحیم قاسمیان، تهران، دفتر مطالعات دینی هنر، ۱۳۷۵، ص ۱۳.

۱۲. جان رمی و مایکل برد، ***تأملاتی در باب سینما و دین***، ترجمه‌ی محمد شهبا، تهران، بنیاد سینمایی فارابی، ۱۳۷۵، ص ۲۳.

۱۳. میلن، تام، ***سینمای کارل درایر***، ترجمه‌ی پرتو اشراق، تهران، مروارید، ۱۳۵۳، صص ۶۳ و ۶۴.

۱۴. درایر، کارل تئودور، دو فیلم‌نامه‌ی ***اردت*** و ***روز خشم***، ترجمه‌ی بابک احمدی، تهران، فاریاب، ۱۳۶۴، ص ۲۳.

۱۵. ***همان***، ص ۱۱.

۱۶. برسن، روبر، «یادداشت‌هایی درباره‌ی سینماتوگرافی» ***فصلنامه‌ی***

هنر، شماره‌ی ۲۲، تابستان و پاییز ۱۳۷۱، ص ۱۰۹.

۱۷. **تأملاتی در باب سینما و دین**، ص ۲۸.

۱۸. احمدی، بابک، ***باد هرجا بخواهد می‌وزد***، تهران، فیلم، ۱۳۶۹، ص ۱۵۳.

۱۹. **همان**، ص ۱۵۲.

۲۰. «یادداشت‌هایی درباره‌ی سینماتوگرافی»، ص ۱۲۲.

۲۱. **همان**، ص ۱۲۲.

۲۲. **هنر مقدس**، ص ۷.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی