

سینمای دگرگون

جایگاه خرد و شهود در ساخت و تماشای فیلم شاعرانه*

فرشاد فرشته حکمت

دکتری مطالعات عالی هنر، گروه هنرهای نمایشی، دانشگاه تهران

ffhekmat@yahoo.com

چکیده

سینما، هنری روآفرین و دگرگون‌کننده نسبت میان ذهنیت و عینیت، واقعیت و خیال است. روایت بازتولیدشده زندگی انسان‌ها، در قالب سیر داستانی یا مستند، درآمیخته با جهان‌بینی فیلم‌ساز. در میان دسته‌بندی‌های سینمایی، سینمای شاعرانه بیشترین سهم را در برانگیختن ذهنیت مخاطب و پرورش نیروی تخیل او دارد. پدیده فیلم شاعرانه، مبتنی بر نوعی نگاه رؤیگونه و بازآفرینی جهانی دگرگون و ویژه نسبت به جهان واقعیت است. با این دیدگاه، تماشای یک فیلم شاعرانه به مثابه شرکت در آیینی است که تماشاگر خویش را در تجربه بازآفرینی و خلق دوباره اثر، سهیم می‌کند. هنجارگریزی و آشنایی‌زدایی این نوع سینمایی، از نظر روانی، فضایی معبدگونه و اساطیری برای تماشاگر ایجاد کرده و زمینه‌های زایش جهانی تازه و آرمانی را در رؤیاهای مخاطب، به وجود می‌آورد. این رخداد، محصول دریافت‌های شهودی فیلم‌ساز از زندگی و جهان هستی است که پیوسته، ایجاد پرسش کرده و تماشاگر را به تأویل وامی‌دارد. سینمایی اندیشمند و کاشف هستی حقیقت که وظیفه کشف چیستی حقیقت را به تماشاگرش واگذار می‌کند. دنیای رؤیاهای، افسانه‌ها، اسطوره‌ها و آیین‌ها، منابع مناسبی برای الهام‌بخشی به فیلم شاعرانه بوده‌اند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

واژگان کلیدی

سینما، شعر، تأویل، ذهنیت، تخیل، رؤیا، هنجارشکنی، آیین.

مقدمه

شاعرانه به شمار می‌آیند، به تجربه‌های تازه‌ای در زمینه کشف تکنیک‌های تازه و ایجاد فرم و ساختارهای زیبایی‌شناسانه متفاوتی دست‌یافته‌اند که هرکدام می‌توانند تعریف‌های پیشین از سینما را دگرگون کرده و تعریف‌های تازه‌ای را پدید آورند. برای توده انبوه مردمانی که چشم به تولید انبوه سینمای صنعتی و تجاری دوخته‌اند، سینما، جز رسانه و وسیله‌ای برای سرگرمی و تجربه لذت‌های آنی از طریق ایجاد هیجان‌های زودگذر نیست. اما برای برخی دیگر از تماشاگران، سینما، محملی برای اندیشیدن و بستری برای طرح نگرش‌های فلسفی، عرفانی، اخلاقی، انسان‌شناسی، روان‌شناسی و جامعه‌شناسی است. اهمیت کشف و تعریف سینما به عنوان هنری که تأثیرات بسیار ژرفی بر تماشاگران خود می‌گذارد و در قرن پیشین و قرن حاضر نسبت به هنرهای دیگر، بیشترین خیل مخاطبین را به خودش جذب کرده است تا بدان حد است که الی فور^۱ (۱۹۳۷-۱۸۷۷) سینما را به چشم یک ایدئولوژی فراگیر می‌نگرد و در این باره می‌گوید: «از همان نخستین سال‌های دهه ۲۰، شاهد گسترش نوع تلقی غنایی- عرفانی هستیم که براساس آن سینما، مذهب آینده است» (اسحاق پور، ۱۳۸۸: ۳۱).

نخستین تلاش نظریه‌پردازان و منتقدان هنری، در پیش درآمد بسیاری از گفتارهای سینمایی، این است که در آغاز، سینما را تعریف کنند و در مورد چیستی آن سخن بگویند. اما آیا با گذشت نزدیک به یک قرن از تاریخ پیدایش سینما، می‌توان با قطعیت، پاسخ کاملی به پرسش سینما چیست، داد؟ پاسخ نگارنده به این پرسش، منفی است. تمام تعریف‌های ارائه‌شده با رویکردهای پدیدارشناسی، زبان‌شناسی، روانشناسی، فلسفی، هرمنوتیکی درباره چیستی سینما، تعریف‌هایی مقطعی بوده‌اند. سینما پس از گذشت یک قرن (که عمر بسیار کوتاهی برای بلوغ یک پدیده هنری است) هنوز هنری در حال شدن است و پی‌درپی، با آفرینش‌های پیوسته‌ای روبروست که هرکدام ما را، در مقام منتقد و پژوهشگر، به ارائه تعریفی تازه از سینما برمی‌انگیزند. قواعد تعریف‌شده و قوانین استخراج‌شده در مورد اصول بنیادین سینما، قابل تعمیم به تمام فیلم‌های تولیدشده یا در دست تولید نیستند. خصلت آزادی و رهایی برای تجربه‌های متفاوت و دگرگون، درآمیخته با ذات این هنر آمیخته با صنعت است. از این رو، بسیاری از فیلم‌هایی که براساس ویژگی‌هایی در فرم و محتوا، آثاری هنری و یا فیلم‌هایی

سینما، هنر نمایش ذهنیت

اگر هنر سینما را هنر نمایش ذهنیت و آینه تصورات و تخیلات فیلمساز بدانیم در این صورت تصاویر فیلم، صورت بازسازی‌شده یا دگرگون‌شده پدیده‌های عالم واقعیت‌اند. هم‌چنان که هوگو مانستربرگ^۲ (۱۹۱۶-۱۹۶۳) استدلال می‌کند که «ارزش هنر در بازتولید جزء به جزء واقعیت نیست، بلکه رسیدن به زیباشناسی قائم به ذات اهمیت دارد» (همان: ۵).

بر این پندار، سینما، دگرگون‌کننده نسبت میان ذهنیت و عینیت، واقعیت و خیال است. روایت بازتولیدشده زندگی انسان‌ها، در قالب سیر داستانی یا مستند، درآمیخته با جهان‌بینی فیلم‌ساز. در این سیر، حواس فیلم‌ساز، به ویژه چشم او، از رخدادها، اشیاء و باشنده‌های طبیعت، تصویرهایی را برداشت می‌کند و با گذراندن آن تصاویر از صافی حافظه، تخیل، اوهام و پندارها، به تصورات ذهنی دست می‌یابد. تصورات ذهنی به وسیله ابزارهای بیان هنری، به تصاویر عینی فیلم، تبدیل می‌شوند. بدین‌گونه، سینما بر صورت‌های بیرونی جهان موجود، فایق می‌آید و جهان هستی را آن‌گونه که خود می‌خواهد، یا بدان‌گونه که خود می‌بیند، بازآفرینی می‌کند.

مهم‌ترین گنجینه زایش تصورات ذهنی هنرمند، ضمیر ناخودآگاه اوست. این معدن عمیق درونی و روانی، انگیزه‌های ناهشیار پیدایش آثار هنری شاعران و هنرمندان است که با زبانی استعاری و نمادین، خواسته‌ها و اسرار پنهان باطن خود را در صورت‌های بیرونی و معناهای درونی آثار سینمایی، بیان می‌کند.

تماشاگر فیلم تنها یک ناظر منفعل نیست، بلکه او نیز به وسیله قدرت ذهنش، تصاویر فیلم را بازآفرینی و تکمیل می‌کند. در این حالت، فرآیند تماشا، در کنار فرآیند فیلم‌سازی قرار گرفته و پدیده سینما شکل می‌گیرد.

پدیده فیلم، متعلق به فیلم‌ساز، عوامل تهیه، تولید و به طور کلی، صنعت فیلم‌سازی است. اما وقتی سخن از واژه سینما به میان می‌آوریم، مکان نمایش (سالن سینما)، دستگاه‌های نمایش (آپارات) و تماشاگر را نیز در کنار عوامل ساخت فیلم قرار می‌دهیم، از این رو می‌توانیم، سینما را شامل دو فرآیند بدانیم:

الف) فرآیند ساختن فیلم

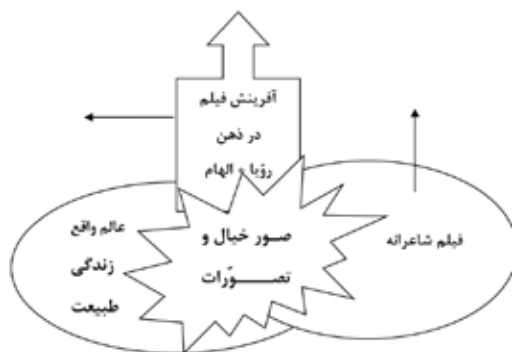
ب) فرآیند تماشای فیلم

در فرآیند ساخت فیلم، فیلم‌ساز (کارگردان) محور است و در فرآیند تماشای فیلم، تماشاگر.

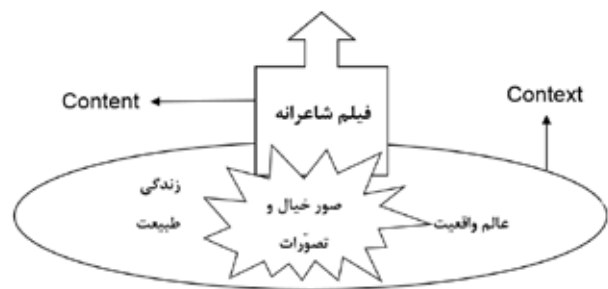
فیلم‌هایی که در دسته‌بندی‌های سینمایی فیلم شاعرانه نامیده می‌شوند، زاینده صور خیال و تصورات ذهنی فیلم‌سازند. این تصورات ذهنی، مجموعه الهام‌های فیلم‌ساز از بستر رویدادهای زندگی و پدیده‌های طبیعت است (نمودار ۱).

فرآیند ساخت فیلم

اما نمایش فیلم شاعرانه، بستری برای پیدایش صور خیال و تصورات ذهنی دیگری در درون مخاطب است. این بستر، تجربه‌ای فراتر از زندگی واقعی را برای تماشاگر به وجود می‌آورد. بدین‌سان رؤیایی ذهنی در دل رؤیایی عینی زاینده می‌شود.



نمودار ۲. نمودار تماشای فیلم شاعرانه. ماخذ: نگارنده.



نمودار ۱. نمودار ساخت فیلم شاعرانه. ماخذ: نگارنده.

بیشتر به برگزاری یک مراسم آیینی و اسطوره‌ای شبیه است. نشست‌ها در سالن سینما آدابی دارد که به آداب حضور در یک معبد مقدس شبیه‌تر است (این فضای آیین‌وار را نیز می‌توان از ویژگی‌های فرآیند تماشای فیلم به شمار آورد).

این بررسی و مقایسه تطبیقی، ممکن است نقیضه‌هایی داشته باشد (مانند تماشای فیلم، در شرایط غیر سینمایی، یک نمایشگاه، یک سالن سخنرانی، پخش از تلویزیون یا در سالی روباز و همانند آن) که پرداختن و توجه به آنها در محدوده بحث ما نیست، زیرا واژه سینما حاصل جمع شدن مجموعه‌ای است متشکل از: شرایط زمانی و مکانی، امکانات فنی، عوامل انسانی هنری، فنی، عوامل سرمایه‌گذار و تماشاگران فیلم در یک ظرف یگانه و حذف هر کدام از این بخش‌ها، واژه سینما را بی‌معنا می‌کند. کاربرد اصطلاح سینمای شاعرانه در این مقاله نیز، تنها به فیلم شاعرانه مربوط نیست، زیرا نگارنده بر این باور است که رخداد شاعرانگی در یک رویداد فیلمیک، به مجموعه عوامل نامبرده شده در حیطه سینما مربوط می‌شود و نه تنها به خود فیلم به عنوان یک اثر مستقل. در این باره، منظور نگارنده را در بخش‌های آینده به ویژه در بخش احساس شاعرانه بیشتر در خواهید یافت.

مقایسه فرآیند تماشای فیلم به مثابه شرکت در یک مراسم آیینی یا حضور در یک معبد

• حضور در یک معبد و شرکت در یک مراسم آیینی، رویدادی شاعرانه است.

برگزاری مراسم آیینی در تمام ادیان، مذاهب، باورهای اسطوره‌ای و گرایش‌های ماورایی، ذاتاً یک رویداد شاعرانه است. اگر بنیاد شاعرانگی و نگاه شعری بر رویاوارگی، صور خیال، نمادگرایی (زبان رمزی) گرایش‌های عاطفی و دریافت‌های باطنی از یک سو و تکیه بر آشنایی‌زدایی، هنجارشکنی و خردگریزی، از سوی دیگر باشد، در این صورت باید بپذیریم که تمام ویژگی‌های نامبرده درباره آیین و مراسم آیینی نیز، صادق است و هر دو (از نظر کیفیت) از یک منشأ، سرچشمه گرفته‌اند: از احساس شاعرانه. فرآیند ساختن فیلم و تماشای فیلم رویدادهایی شاعرانه‌اند.

سینما؛ هنری رویاوار و رؤیاساز

در روانشناسی فروید^۳ (۱۹۳۹-۱۸۵۶) و یونگ^۴ (۱۹۶۱-۱۸۷۵)، رؤیاها، تصاویر سمبولیک، اسرار ضمیر ناخودآگاه انسان‌اند که در پندارهای ما و در ذهن ما ظاهر می‌شوند. رؤیاها، بازتاب امیال و آرزوهای سرکوب شده و ناکام‌مانده انسان‌اند، که واپس‌زده شده و در گنجینه ضمیر ناخودآگاه، ثبت و ضبط شده‌اند. اما با رویکرد دین‌شناسی، رؤیاها، پل ارتباطی انسان با خداوند و نیروهای غیبی عالم‌اند. همه این رویکردها در چندین فصل مشترک‌اند:

(الف) زبان رمزین و استعاری رؤیاها

(ب) اهمیت رؤیاها در داشتن پیام‌های مهم برای انسان

(ج) تفاوت رؤیاها با زندگی روزمره ما

در برخی از نقدها و نظریه‌های سینمایی به ویژه نوشته‌هایی که به سینمای شاعرانه به صورت مستقیم یا غیرمستقیم پرداخته‌اند، سینما را رؤیای انسان معاصر دانسته‌اند و مهم‌ترین شاخصه فیلم شاعرانه را، رؤیاگونگی آن برشمرده‌اند (نمودار ۲).

پازولینی، در مقایسه بین فیلم و ادبیات، تصویر را از واژه، رؤیایی‌تر می‌داند. «رؤیا مقوله‌ای سینمایی است و نه ادبی. در سینما، حتی تصویری که از یک صدا (در ذهن تماشاگر) ایجاد می‌شود، مانند غرش رعد و برق در آسمان ابرآلود، بسی اسرارآمیزتر از شاعرانه‌ترین توصیف‌هایی است، که یک نویسنده ارائه می‌دهد. نویسنده، گاه می‌تواند عنصری رؤیایی را با تقلای زبانی پیچیده‌ای خلق کند... سینما خود رؤیاست. فیلم‌های فلینی به نحو خاصی رؤیایی هستند، آن هم با پرداختن ویژه. همه چیز مانند نوعی شکل‌زدایی سوررئالیستی و رؤیایی» (هالیدی، ۱۳۸۸: ۱۸۶) در حقیقت، سالن تاریک سینما از نظر روانی، می‌تواند نشانه مجازی زهدان مادر باشد، که ما را آماده تولدی دیگر در جهان آرمان‌شهرهای رؤیایی‌مان می‌کند. از طرف دیگر، تماشای فیلم، شباهت زیادی به خوابیدن دارد. در جدول ۱ که در پی می‌آید به مقایسه بین آداب به خواب رفتن و فرآیند تماشای فیلم به مثابه رؤیادیدن و دریافت شباهت‌های آن دو پرداخته‌ایم:

تماشای یک فیلم در سالن سینما - با شرایطی که بر شمردیم -

جدول ۱. مقایسه شباهت‌های خوابیدن با تماشای فیلم. ماخذ: نگارنده.

ویژگی‌های خواب رفتن	ویژگی‌های تماشای فیلم
۱ مکان مناسب خواب	سالن تماشای فیلم
۲ تخت خواب یا رخت خواب	محل نشستن در سالن سینما یا جای ایستادن
۳ رعایت آداب و مقدمات خواب	رعایت آداب و مقدمات تماشای فیلم
۴ خوابیدن به قصد آرامش و لذت بردن	تماشای فیلم به قصد آرامش و لذت بردن
۵ تاریک کردن اتاق و بستن پلک‌ها برای ایجاد تاریکی و تمرکز لازم برای به خواب رفتن	تاریک کردن سالن سینما و ایجاد تاریکی برای ایجاد تمرکز بر پرده سینما
۶ فرو رفتن به خواب و فعالیت ضمیر ناخودآگاه ذهن یا تابش الهام‌های آسمانی	تابش نور آپارات بر پرده و تمرکز چشم بر پرده سینما
۷ رؤیا دیدن	پخش فیلم و تماشای فیلم
۸ تماشای ساختار رؤیایی رؤیا	تماشای ساختار رؤیایی فیلم
۹ رهایی کامل از قواعد زندگی روزمره	رهایی از قواعد زندگی روزمره
۱۰ پایان رؤیا	پایان فیلم
۱۱ بیدار شدن از خواب	روشن شدن سالن سینما
۱۲ خروج از محل خواب	خروج از سالن تماشای زندگی
۱۳ اندیشیدن به رؤیا و معناهای آن	اندیشیدن به فیلم و معناهای آن
۱۴ نیاز به تعبیر رؤیا	نیاز به تفسیر، تعبیر، تحلیل و تأویل فیلم

- نشانه لزوم پدیدآمدن فرصتی، برای بریدن از دنیای پرغوغای بیرونی و تجربه فرورفتن در خود، با هدف تمرین دستیابی به آگاهی‌های باطنی است.

سکوت، پایان سخن و آغاز تصویر است. عارفان و پیران طریقت و حقیقت، تنها از سر ناچاری با رهروان سخن می‌گویند، پند می‌دهند و راهنمایی می‌کنند. در اندیشه پیشوایان اوپانیشاد «مطلق همان سکوت و خاموشی است. راز و سر واقعیت الهی از ابزارهای بیانی و نماد می‌گریزد. تاریکی و ظلمت الهی که چیزی راجع به آن نمی‌توان به زبان آورد ... هنگامی که مؤمنان می‌کوشند به توصیف آگاهی خود از اتحاد و اتصال مستقیم با خدا بپردازند» (راداکریشنان، ۱۳۸۲: ۲۹). این ارتباطات کلامی بدان سبب است که رهرو، در وادی طلب، سرشار از پرسش و در پی دانایی است. اما چون با طی طریق و خودسازی از وادی طلب بگذرد و به وادی حیرت پای نهد، پاسخ تمام پرسش‌هایش را می‌یابد و به آرامش روحی می‌رسد. دیگر هرچه هست، شگفتی و وجد است. در این حضور معنوی همه حرکات، نشانه‌ای قدسی برای ارتباط با موجودات مقدس و خداست. در این وادی، هیاهوها به پایان می‌رسد و تنها آرامش و سکون و سکوت است که در فضا، فرمان می‌راند. شاخصه‌های وادی حیرت و فنا در عرفان اسلامی؛ به شاخصه‌های نیروانای بودایی نزدیک است.

• رعایت سکوت در سالن سینما

رعایت سکوت در سالن سینما و هنگام تماشای فیلم، شرط مهم آداب تماشاگری است. این سکوت، علاوه بر اینکه در تاریکی سالن سینما، برای ما زمینه‌های آرامش ذهنی را فراهم می‌آورد، تجربه رؤیادیدن از طریق کنده‌شدن از غوغاها و معیارهای زندگی روزمره و به خواب رفتن را برای ما بازسازی می‌کند. در سینما، شرایط لازم

گراهام گرین (۱۹۹۱-۱۹۰۴)، معتقد است که «وقتی هنرمند توانست تماشاچی را در محیطی دراماتیک قرار دهد، به راحتی قادر خواهد بود که او را به طرف یک فضای دراماتیک شاعرانه هدایت کند. فیلم قادر بوده است، همان تخیلاتی را که بسیاری از نویسندگان از طریق کلام خلق کرده‌اند، از راه تصاویر در ذهن تماشاچی پدید آورد و نیز آن‌چنان احساسی در تماشاچی به وجود آورد که این تخیلات را، قسمتی از زندگی روزانه مردم سازد» (آدامسون، ۱۳۵۵: ۸۷).

• رعایت سکوت در معابد

رعایت سکوت در معابد و مراسم آیینی بخشی از آیین است و چند کارکرد ویژه دارد:

- احترام به مکان، ویژه محل عبادت است. در اندیشه دینی و آیینی، مکان عبادت، مقدس بوده و خانه خداست. در اندیشه بوداییان تبت و هندوان، معبد، در حکم کالبد خداست که سالک با قرار گرفتن در آن، در نزدیک‌ترین حالت به خدا واقع می‌شود.

- نشانه فروتنی در برابر مکان قدسی و مقدسین است. در آن حالت، تمام اجزای معماری معبد با او از عالمی قدسی سخن می‌گویند. گاهی برگزارکننده آیین، یا پیشوای مقدس نیز، در معبد برای مؤمنان، سخن می‌گوید یا به صورت هم‌سرایبی، اوراد مقدس و دعاهایی برای ستایش خدا یا خدایان خوانده می‌شود. در برابر این همه سخن گفتن، سکوت کردن (سکوت درآمیخته با اندیشیدن و ارتباط باطنی) برتر از سخن گفتن است. سراپاگوش بودن و محو تماشاشدن، شرط فروتنی است. سکوت رهرو، بخشی از آیین است و بخشی از عبادت نیز، به شمار می‌رود. در برخی نگرش‌های عرفانی، از جمله در عرفان اسلامی، مسیحی و آیین دائو یا آیین راه (چوانگ تزو و لائوتسو) سکوت نغز و ژرف رهرو برترین عبادت است.

معبد است. هر دوی این مکان‌ها از زاویه دید سازندگانشان یک هدف مشترک دارند: دگرگونی، رشد و کمال انسان. قدسی بودن یک مکان به دلیل رویداد مقدسی است که در آن رخ می‌دهد. پیام‌هایی که از سینمای شاعرانه برمی‌خیزد: رستگاری، عشق، ایمان، انسان‌دوستی و ستایش گفتار نیک، کردار نیک و پندار نیک است. «آندری تارکوفسکی» می‌گفت «هنرمند به پیامبر پوشکین همانند است، زیرا زیبایی را همراه با آیینی اخلاقی می‌آفریند»، تارکوفسکی خود چنان هنرمندی بود. فیلم‌هایش از راه دقت به ژرفنای رنج‌های آدمی، زنگ کلام پیامبران را دارد و از این رو چنین زیبایی‌ها در گفته‌ی دیگر او نیز می‌توان پژواک پیامبر پوشکین را بازیافت: «هنرمند به جای همه آنان سخن می‌گوید که خود قادر به سخن گفتن نیستند» (احمدی، ۱۳۸۶: ۱۳).

از فیلم‌سازانی مانند: «آندره تارکوفسکی»، «فرانکو زیفره‌لی»، «گادفری رجیو»، «مل گیسون»، «پیتر وی‌یر»، «برادران کوئن» و چند تن دیگر که بر مبنای پارادایم‌های مذهبی، فیلم ساخته‌اند، تا کارگردانانی مانند «لوییس بونوئل»، «پائولو پازولینی»، «اینگمار برگمن»، «مایکل آنجلو آنتونیونی»، «فدریکو فلینی» و دیگر فیلم‌سازان که بر مبنای پارادایم‌های غیرمذهبی فیلم ساخته‌اند، پیام‌های هر دو طیف بر مدار ساختن جهانی است که در آن، انسان‌های بهتر، پاک‌تر، سالم‌تر و راستین‌تری زندگی کنند. هر دو دسته فیلم‌سازان، فراتر از باورهای ایدئولوژیک خود به سوی مقصد مشترکی، گام برداشته‌اند.

«مانستربرگ» نیز در این باره می‌گوید: «مقصد هنر دگگون ساختن دنیا به نیت زیباشدن آن است و عالی‌ترین هنر می‌تواند دور شده‌ترین هنر از واقعیت باشد، بنابراین فیلم دقیقاً به خاطر نبود جنبه‌های واقع‌گرایانه، در موضع دستیابی به عالی‌ترین امکانات هنر قرار دارد، بی‌آنکه آن دسته از خصایصی که ما را به واقعیت بازمی‌گرداند، مانع راه باشد» (اسحاق پور، ۱۳۸۸: ۵).

• رعایت مقدمات و آداب ورود به معبد و مراسم آیینی: مانند غسل، وضو، پاک‌بودن

شرکت در مراسم آیینی، از زمینه‌چینی‌های نمادینی برخوردار است که باورمندان را، برای رسیدن به نقطه اوج ارتباط با عالم قدسی، آماده می‌کند. افزون بر این، به‌جا آوردن آداب مقدمات، فرد را از زندگی روزمره‌اش جدا ساخته و فضای معبد یا محل برگزاری آیین را در حاله‌ای از راز و رمز فرو می‌برد. در حقیقت، برای مؤمن، شرایطی فراهم می‌آورد که او ناخودآگاه در حالت انتظار وقوع یک رویداد روحی و عرفانی قرار بگیرد. این فضا سازی، باعث می‌شود که فرد، در حالتی از خلسه و رهایی^۵ استعداد دریافت حداکثر انرژی را داشته باشد.

• وظیفه شرکت‌کننده در مراسم آیینی

شرکت‌کننده در مراسم آیینی، تنها تماشاگری منفعل نیست، بلکه به معنی واقعی، شرکت‌کننده است و خود با تمام وجودش، بخشی از اجرای مراسم آیینی و تکمیل‌کننده آن است.

برای تمرکز، به منظور ادراک فیلم، با سکوت، به دست می‌آید که از نظر کارکردی، هم‌ارز سکوت در معبد مقدس و مراسم آیینی است. «سکوت تاریکی که در آن همه عشاق، وجود خود را از دست می‌دهند» (همان: ۳۰). آنجا، تماشاگران لب از سخن گفتن فرومی‌بندند، تا زبان تصویر که گویی پیام‌آوری رازآمیز از جهانی تجربه نشده است، سخن بگوید و تماشاگران، با دقت تمام، خود را در اختیار پیام فیلم قرار دهند.

• معبد و مکان برگزاری مراسم آیینی، مکانی برای ارتباط با خداوند و کائنات است.

ویژه‌بودن مکان عبادتگاه و متفاوت‌بودن معماری و اشیای موجود در آن، با زندگی روزمره آنها، برای عبادت‌کنندگانی که به معبد، پای می‌گذارند، زمینه تجربه‌های تازه و غیرمتمعارفی را برای آنان به وجود می‌آورد. انجام تمام رسم‌های آیینی در معابد، سرشار از لحظه‌های شاعرانه است. آنچه عبادت‌کنندگان در عبادتگاه‌ها از آموزه‌های ادیان، در مورد فرشتگان، اسطوره‌های قدسی، برزخ، دوزخ، بهشت، زندگی پس از مرگ، آفرینش جهان، روز رستاخیز، معراج، معجزه‌های پیامبران، کرامات قدسیان و همچنین آنچه درباره ثواب و عقاب اعمال نیک و بد آدمی فرا می‌گیرند؛ سرشار از توصیف‌های شاعرانه‌ای فراتر از سطح تجربه آدمیان در زندگی روزمره آنان است. در تمام این تعالیم، آشنایی‌زدایی و هنجارشکنی وجود دارد که باورمندان، برای درک این تعالیم، پیوسته باید به عالم رؤیایا - که از نیروی تخیل، صور خیال، تصاویر ذهنی، ادراکات شهودی و باطنی و تحریکات عاطفی ناشی می‌شود- مراجعه کنند و به وسیله خوانش رموزها و استعاره‌های موجود در آن تعالیم، به تصورات ذهنی و اشرافی دست یابند. به طور مثال توصیف‌های ادیان گوناگون از فضای بهشت و دوزخ، بسیار شاعرانه است. بهشت، رؤیوار و دوزخ، کابوس‌گونه است. رؤیا و کابوس‌هایی که؛ نخستین ویژگی آن‌ها جاودانگی است. رؤیایا و کابوس‌های بشر، فضایی شاعرانه دارند. شعر، اجزای تصویرهای نخستین خود را از عالم واقع برمی‌گیرد و سپس در چیدمانی تازه و غیرمتمعارف (از راه دگرگونی آنها، افزودن چیزهایی بر آنها، کاهش چیزهایی از آنها، ترتیب ساختار شکن و ترکیب نا آشنا و غیرعقلانی) تصویری تازه و خلاق ایجاد می‌کند. با این فرآیند، تصوّر و تصویر بهشتی که پاک‌دینان در آن زندگی جاوید دارند، میسر می‌شود: درختانی سرشار از رنگ، که هر کدام هزاران میوه گوناگون به بار می‌آورند. رودهای همیشه روان شیر و عسل، حوریان زیباروی و بلورین‌تن، که تا ابد در کار رامش و آرامش‌اند و زیبایی آنان فراتر از خورشید تابان و ماه درخشان است، قصرهای بیکران طلایی و زمردین، گل‌هایی که پژمرده نمی‌شوند، آسمانی بیکران که لبریز از پرواز فرشتگان و امشاسپندان زیباست و طبیعتی سرسبز و پردرخت، که سرشار از نهایت زیبایی و کاملاً گوش به فرمان فرد وارد شده به بهشت است.

• سالن نمایش فیلم شاعرانه به مثابه مکانی قدسی و معنوی

مکان نمایش فیلم شاعرانه، از نظر کارکردی، هم‌ارز و همسو با یک

فهم استعاره‌ها، در باز تولید پیام‌های فیلم، با فیلم‌ساز، همراه می‌شود و تصاویر فیلم را، با خلاقیت ذهنی و صور خیال خود، باز آفرینی می‌کند.

• *معبده، مکانی ویژه برای تمرکز و اندیشیدن*

فضاهای معماری معابد نیز ساختاری شاعرانه دارند. تصاویر، نقش‌ها، شمایل‌ها، پیکره‌ها، تندیس‌ها، نوشته‌های مذهبی، اشکال مجازی هندسی، رنگ‌های نمادین، فرم‌های نمادین و اشیای مقدس همگی حاکی از نگاه‌های شاعرانه‌ای هستند که به تجسم و تصویر، تبدیل شده‌اند از دنیای نگاه شاعرانه و احساس شاعرانه آمده‌اند، در ذهن عبادت‌کنندگان نیز، احساس شاعرانه را بر می‌انگیزند و آنان را از نظر احساسی، عاطفی و باطنی، برای تصورات ماورایی، آماده می‌کنند.

• *سینما، مکانی ویژه برای تمرکز و اندیشیدن*

افزون بر اینکه ساختن یک فیلم زیبا و پرمعنا - که از تجربه‌های متفاوتی نسبت به زندگی روزمره ما برخوردار است - تجسم یک رؤیا و تبلور یک شعر تصویری است و رخدادی شاعرانه به شمار می‌آید، فرآیند تماشای فیلم در سالن تاریک سینما، چشم دوختن در سکوت و آرامش، به پرده روشن سینما و بازی‌های پر تنوع رنگ‌ها و نورها بر پرده نیز، رویدادی شاعرانه است. از یک‌سو تماشای تصاویری که صورت واقعی پدیده‌های واقعی نیستند بلکه تنها وهم و پنداری از واقعیت‌اند و از سوی دیگر تصاویر غیرواقعی به دلیل هست‌شدن و تماشایی‌شدن خود به یک واقعیت، تبدیل شده‌اند. این مهم، حکایت از فضایی متضاد و متناقض دارد که یکی از خاصیت‌های شعر است. جمع‌شدن دو اصل متضاد در یک ظرف، در عالم واقع میسر است، اما جمع‌شدن دو امر متناقض در یک ظرف مشترک زمانی و مکانی، در عالم واقع، امری غیرممکن است که در عالم رؤیایی شعر، ممکن می‌شود.

• *مکانی برای خودشناسی (معبده در حکم آیین)*

تداوم و تکمیل این نگاه‌های شاعرانه، در یک مکان مقدس، تنها به وسیله تمرکز کامل (مدیتیشن)، چشم‌بستن، خاموشی چراغ‌ها یا پلک‌بستن بر نورهای بیرونی و فرورفتن در خاموشی درون، برای یافتن انوار روشنائی رستگاری، میسر است. این امر براساس آموزه‌های عرفانی خودشناسی، راهی برای رسیدن به خداشناسی است.

اصلی‌ترین سمبل‌های خودشناسی و به پاکی رسیدن، در بسیاری از مکان‌های عبادت، آیین است. در معماری اسلامی - شیعی، آیین، در ساختمان حرم‌های مقدس امامان و امامزاده‌ها کاربرد وسیعی دارد. در عبادتگاه‌ها و برگزاری آیین‌های مذهبی زرتشتیان، مسیحیان و هندوان نیز آیین کاربرد وسیعی دارد.

• *پرده سینما به مثابه آیین زندگی و جهان هستی*

اگر ارسطو، در رساله فن شعر خود، هدف تراژدی را کاتارسیس (تهذیب نفس و به پالایش روانی و روحی رسیدن تماشاگر) می‌داند، پرده سینما شاعرانه را نیز می‌توان آیینی پنداشت که تماشاگر، خود، زندگی و جهان پیرامونش را در آن تماشا کرده، علاوه بر دستیابی به آگاهی و دانش، از بینش نیز برخوردار شده و به نقد خود و شرایط پیرامونش می‌پردازد. سینما، در ذهن ما،

برخی از رسم‌های آیینی در جهان امروز، از ماهیت اصلی خود جدا شده و شکلی نمایشی یافته‌اند. در این حالت، برگزاری چنین مراسمی، تنها نمایشی از آیین است. در چنین اجراهایی تماشاگر کنجکاو، پژوهشگر، سرگرمی طلب و ماجراجو اجازه حضور می‌یابد. برگزاری چنین نمایش‌هایی، فاقد روح معنوی آیین است و برگزارکنندگان نیز، در حالت خودآگاه قرار داشته یا اینکه هیچ‌گونه ارتباط عقیدتی و ایمانی با موضوع ندارند و تنها در جایگاه یک بازیگر، مراسم را به جا می‌آورند. از جمله این آیین‌ها، می‌توان به برگزاری مراسم رقص سماع دراویش، در سالگرد عرس (عروج مولانا) در قونیه ترکیه اشاره کرد که به صورت نمایشی، در یک مرکز فرهنگی مخصوص نمایش (نه در خانقاه دراویش) و با حمایت دولت ترکیه، برگزار می‌شود و سالانه هزاران تماشاچی را به سوی خود جلب می‌کند، اما برگزارکنندگان واقعی سماع که در فرقه مولویه در حال سیر و سلوک و طی طریق‌اند هرگز تماشاچی نمی‌پذیرند. زیرا حضور حتی یک تماشاچی که به آیین وابستگی روحی ندارد، به حلقه انرژی آنها و ایجاد ارتباطات روحانی‌شان، آسیب می‌زند. بنابراین اگر کسی از بیرون، در مراسم سنتی سماع حضور یابد؛ خود نیز باید ذکر بگوید، ادب به جا آورد، فروتنی پیشه کند، روان به معناهای عرفانی بسپارد و خود نیز، به سماع برخیزد. این ویژگی‌ها سهمیم‌بودن در رخداد قدسی آیین‌های معنوی، در تمام ادیان و طریقت‌های باطنی، مشترک است.

• *وظیفه تماشاگر سینما*

تماشای فیلم در سینمای شاعرانه نیز فرآیندی دارد؛ که طی آن ذهن تماشاگر فعال شده و در بازسازی و تکمیل فیلم با فیلم‌ساز شریک و سهمیم می‌شود.

- بسیاری از فیلم‌های تجربی و شاعرانه پایانی باز دارند یا به نوعی فیلم بدون نتیجه‌گیری تمام شده و نتیجه‌گیری، بازسازی و تکمیل تصاویر فیلم را به عهده ذهن تماشاگر می‌گذارند. فیلم‌های لوییس بونوئل فیلم‌ساز سوررئالیست اسپانیایی، همگی، در نقطه اوج تمام می‌شوند و نتیجه‌گیری پایان فیلم را، به عهده مخاطب می‌گذارند. - ایجاز فیلم‌های شاعرانه، زمینه بازسازی جزئیات را، برای مخاطب فراهم می‌کند :

اینگمار برگمن درباره فیلم‌های تارکوفسکی می‌گوید : «کشف نخستین فیلم تارکوفسکی، برایم معجزه‌ای بود. به ناگاه خویشتن را در آستانه اتاقی باز یافتم که تا آن دم، کلیدش را نداشتم. اتاقی که ورود بدان همواره آرزویم بود و او در آن چه آرام، چه رها گام می‌زد. دلگرمم کرد، به هیجانم آورد، یک نفر همه آن چیزها را بیان می‌کرد که عمری می‌خواستم بگویم، اما راهش را نمی‌دانستم. تارکوفسکی به چشم من بزرگ‌ترین است. کسی که زبانی تازه و خوانا با ماهیت سینما را ابداع کرده تا زندگی را به سان اندیشه‌ای یا رؤیایی تسخیر کند». این جملات را اینگمار برگمن در واپسین سال زندگی تارکوفسکی به زبان آورد (احمدی، ۱۳۸۶: ۷۵). بدین ترتیب تماشاگر با واداشته‌شدن به تفسیر و تأویل فیلم از طریق

باید برداشت خود را از زبان گسترش بدهیم؛ درست همان طور که سیبرنتیک، برداشت ما را از حیات، بسط داده است. نظام‌های نشانه‌ای سینمایی و زبانی، همسان‌اند. سینما معادل واج است در زبان. هم سینما و هم زبان، به یک رمزگان (کد) نیاز دارند که آواسازی دوگانه را امکان‌پذیر می‌سازد ... زبان سینما، ملی نیست، بلکه زبانی است فراملی. هر کسی که زبان سینما را به کار می‌برد، از نظام نشانه‌ای یکسانی استفاده می‌کند» (هالیدی، ۱۳۸۸: ۱۸۹ و ۱۸۸).

پدیده حرکت

سینما را آخرین هنر یا هفتمین هنر می‌دانند، این هنر از قابلیت‌ها و تجربه‌های دیگر هنرها بهره گرفت اما به تدریج به دلیل برخی از ویژگی‌های فردی به هنری مستقل و خودبسنده تبدیل شد. هرچند سینما برخی از تجربه‌های تئاتر مانند درام‌نویسی (در خدمت فیلم‌نامه‌نویسی و شخصیت‌پردازی) و سیستم‌های علمی بازیگری در تأثیر به ویژه سیستم استانیسلاوسکی (۱۹۳۸-۱۸۶۳) را (در زمینه بازیگری در سینما) نیز به کار گرفت اما هنر سینما را نمی‌توان در امتداد هنر تئاتر دانست. قابلیت‌های سینما در زمینه تصویرگری یا تصویرسازی را می‌توان در امتداد هنرهای ایستاتیک مانند نقاشی، مجسمه‌سازی و عکاسی ارزیابی کرد. آرزوی به حرکت درآوردن و جان‌دادن به نقش‌ها، اشیاء و پدیده‌های ساکن و بی‌جان از آرزوهای دیرینه بشر بوده و نقاشی‌های بدوی انسان‌های نخستین در غارهای آلتامیرا نیز بیانگر این رؤیای مشترک بشر بوده‌اند. می‌گویند مجسمه‌ساز بزرگ فلورانس میکل‌آنجلو بوناروتی (۱۵۶۴-۱۴۷۵) هنگامی که مجسمه مرمرین موسی پیامبر را به پایان رساند، با شیفتگی به آفرینش بی‌نقص و زیبای خود نگاه کرد و ناگهان بی‌اختیار در اوج هیجان، چکش پیکرتراشی‌اش را محکم بر زانوی موسی کوبید و فریاد زد: «هن همه چیز را به تو دادم، پس اکنون حرکت کن، از جای بلند شو و گام بردار» اثر ضربه میکل‌آنژ برای همیشه بر زانوی موسی باقی ماند اما موسی جز در خیال میکل‌آنژ به حرکت در نیامد و از جا برنخاست. این واقعه در حدود سه قرن پیش از تولد سینما رخ داد، هنری که سرانجام موفق شد، تصویر موسی را در فیلم ده فرمان به کارگردانی سیسیل بی دومی یل به حرکت درآورد. در این فیلم، چهره‌پردازی شخصیت اصلی فیلم چارلتون هستون (۲۰۰۸-۱۹۲۳) که در نقش موسی بازی می‌کرد از روی مجسمه موسای میکل‌آنژ انجام شد. از رفتار میکل‌آنژ چنین برمی‌آید که او آرزوی به حرکت درآوردن صور خیالش را در عالم واقع داشت. میکل‌آنژ علاوه بر مجسمه‌سازی، شاعر، نقاش و معمار نیز بود، شاید شعرهای عاشقانه میکل‌آنژ از نظر ارزش‌های ادبی آن‌قدر برجسته نبودند تا او را در ردیف شاعرانی مانند دانته آلیگیری (۱۳۲۱-۱۲۶۵)^۶ و جیووانی بوکاچو (۱۴م)^۷ قرار دهند اما احساس شاعرانه او که بسیار پرنیرو و سیل‌آسا بود در هنر پیکرتراشی‌اش شعرهایی مرمرین مانند مجسمه داوود، موسی و پیه‌تا را پدید آوردند. در

پرسش برمی‌انگیزد و ما را به جستجوی پاسخ فرا می‌خواند اما در دل آن پاسخ‌ها، زمینه‌های ایجاد پرسش‌های اساسی‌تری را پدید می‌آورد. گام بنیادین سینمای شاعرانه، ایجاد زمینه‌های اندیشیدن است. اندیشیدنی هدفمند که به ما در انسان‌تر شدن، یاری می‌رساند. محصول این اندیشه هرچه که باشد یک گام ما را به تکامل و رشد فکری و فرهنگی؛ نزدیک‌تر می‌کند. در این فرآیند پیچیده، تماشاگر، به تدریج رازهای زندگی را شکافته و به مقام روشن‌شدگی و آگاهی دست می‌یابد. آیینة سینما، وسیله بازتابانیدن واقعیت صرف نیست، بلکه وسیله درآمیختن آرمان‌ها با واقعیت‌های موجود و «تصویری بوده که بر واقعیت تأثیری نمایان گذارده و آن را دگرگون ساخته است. سینما، به جای آنکه تصویر جهان باشد، سرانجام، جهانی به شکل خود آفریده است» (اسحاق‌پور، ۱۳۸۸: ۵).

• حضور در جمع و قرارگرفتن در مدار انرژی جمعی

در معابد، به ندرت و در شرایطی استثنایی، فردی تنها به عبادت مشغول می‌شود. کعبه، مسجد، معبد، کلیسا، کنیسه، استوپا، آتشکده و خانقاه، برای برگزاری مراسم به صورت دسته جمعی ساخته شده‌اند. مراسم آیینی، تنها با حضور جمع مؤمنان است که رسمیت می‌یابد، به همین دلیل در اکثریت ادیان، مهم‌ترین مراسم عبادی به صورت جماعت، برگزار می‌شود؛ مانند نماز جماعت و مراسم حج در اسلام که چون دیگر مراسم قدسی و آیینی در ادیان دیگر در آنها بر جماعت، تأکید شده است. در واقع معبد، مکانی برای به آرامش رسیدن و رهایی از رنج است.

• سالن سینما مکانی ویژه برای جمع‌شدن تماشاگران

جمع‌شدن تماشاگران در یک سالن سینما با هدف مشترک و سهیم‌شدن در احساسات و هیجان‌های یکدیگر به انجام یک مراسم آیینی شباهت دارد. استفان سایمون با زاویه‌نگاهی معنوی به سینما، پرسشی را طرح می‌کند: «آیا این وسیله سرگرم‌کننده که قالب فیلم به خود گرفته است، به گونه‌ای نامتناهی در سالن تاریک سینما عمیق‌ترین پرسش‌ها، چالش‌ها و آرزوهای طبیعت بشری ما را به تصویر می‌کشد؟ آیا فیلم می‌تواند به گونه‌ای استعاری رازهای فراموش‌شده زندگی ما را صورت‌بندی کند؟» (سایمون، ۱۳۸۳: ۸) براساس این دیدگاه‌ها، می‌توانیم چنین برداشت کنیم که، سینما به عنوان معبد جدید دنیای مدرن، مطرح می‌شود، معبدی که در آن «کائنات از طریق فیلم‌ها برای ما پیام‌هایی می‌فرستند» (همان: ۱۱).

جایگاه فیلم به منزله زبان

پازولینی در مقاله سینما - شعر، هویت سینما را به مثابه زبان و نظامی مبتنی بر جنبه‌های نشانه‌شناسی تعریف کرده است، نگرش‌هایی که به نظرات زبان‌شناسان و نشانه‌شناسان به ویژه به نظریات زبان‌شناس ساختارگرا، فردیناند دو سوسور (۱۹۱۳-۱۸۵۷)^۶ نزدیک است.

«در عرصه سینما با نظام نشانه‌ای و ارتباطی خاص رو به رو هستیم، که با گستره زبان گفتاری - نوشتاری به کلی متفاوت است. بنابراین

کرد که ذهن مخاطب را در فراز و فرود هارمونیک خود به سوی مقصدی مهم پیش می‌برد: به سوی معنای ژرف پنهان در قالب فیلم. این رقص نهفته در طبیعت را تنها شاعران سینما می‌توانند کشف کنند، از آن الهام بگیرند و در اثر شاعرانه خود، آن را به ظهور برسانند. سینماگران شاعری مانند فروغ فرخزاد و فریدون رهنما (که در ردیف فیلم‌سازان برخی از فیلم‌های شاعرانه ایران به شمار می‌روند). «رهنما» در کتاب واقعیت‌گرایی فیلم (۱۳۸۱) می‌نویسد: «به گونه‌ای، یک رقص نهفته و ممکن در همه چیز هست، در جنبش همه چیز و همه مردمان. در حرکت یک قطار راه‌آهن، در تکان خوردن یک درخت، در بیرون آمدن مردم از یک ایستگاه، در حرکت یک دسته مذهبی و حتی در حرکت‌های دستگاه‌های خودکار. در حرکت جمعیت‌ها نیز، از فیلم رزمناو پوتمکین (۱۹۲۵) گرفته تا بیشتر فیلم‌های نخستین دوران سینمایی شوروی و نیز در فیلم‌های ایتالیایی دوران نو واقعیت‌گرایی (نئورئالیسم) این احساس رقصی به خوبی به چشم می‌خورد (رهنما، ۱۳۸۱: ۶۲).

حقیقت او با زبان سنگ، شعر می‌گفت، همچنان‌که لئوناردو داوینچی (۱۵۱۹-۱۴۵۲) با زبان رنگ، دانته (۱۳۲۱-۱۲۶۵) با زبان واژه و سرانجام پازولینی با زبان تصویر. از این رو شاید اگر سینما در زمان میکال آنژ پدید آمده بود یا او در زمان پدید آمدن سینما متولد شده بود او نیز در کنار دیگر فعالیت‌های هنری‌اش یکی از شاعران بزرگ سینمای جهان نیز بود. آن هم سینماگری شاعر، برخاسته از کشوری که به باور نگارنده بیشترین شمار فیلم‌های شاعرانه و شاعران سینمای جهان را در طول تاریخ سینما به خود اختصاص داده است: در ایتالیای زادگاه پیر پائولو پازولینی، فدریکو فلینی، میکال آنجلو آنتونونی، روبرتو بنینی، روبرتو روسلینی برناردو برتولوچی، فرانکو زیفره‌لی، جیلو پونته کوروو، ویتوریو دسیکا، چزاره زاواتینی، سرجیو لئون، مارکو فری، لوکینو ویسکونتی، جوزپه تورناتوره، نانی موره تی، گابریل سالواتورس، مارکو بلوچی یو، ارمانو اولمی و دیگران. می‌توان سیر موزون نماها در کنار یکدیگر را به رقصی رمزآمیز تشبیه

نتیجه‌گیری

در تماشاگر، غایت فیلم شاعرانه است. در اینجا کارگردان به عنوان هنرمندی فیلسوف، صاحب جهان‌بینی و پارادایم‌های عمیق انسان‌شناسی است. بی‌تردید، چنین کارگردانی در جایگاه یک آفرینشگر ظاهر می‌شود؛ آفرینشگری که مجهز به دانش و بینش کافی در زمینه‌های اسطوره‌شناسی، روان‌شناسی، فلسفه، ادبیات، انسان‌شناسی و مردم‌شناسی و در یک کلام فردی صاحب اندیشه و روشنفکر است که می‌خواهد گامی در جهت تکامل انسان و جهان بردارد. بدین ترتیب است که در عرصه فیلم‌سازی، از زاویه یک نگاه شاعرانه، یک شعر تصویری زاده می‌شود.

مهم‌ترین ویژگی‌های ساختاری فیلم‌های شاعرانه، خیال‌پردازی، رؤیاگونه‌گی، ساختار شکنی، آشنایی‌زدایی، هنجارگریزی و گرایش‌های نمادین برای به تأویل واداشتن، به تفکر، تعبیر و تفسیر واداشتن مخاطب در برابر زندگی و پدیده‌های جهان هستی است. برانگیختن تأویل‌ها و تفسیرها در ذهن تماشاگر یک فیلم شاعرانه، به زایش پرسش منجر می‌شود، از این رو فیلم‌های شاعرانه در پایان خود آغاز شده و می‌توانند بسته به ظرفیت فکری، ادراکی و احساسی تماشاگر تا بی‌نهایت ادامه یابند. در فیلم شاعرانه، تماشاگر، تنها تماشاگر نیست، بلکه آفرینشگر است. او از طریق تأویل معناها در آفرینش اثر هنری، با فیلم‌ساز همراه می‌شود. ایجاد این دگرگونی

پی‌نوشت‌ها

۱. Elie Faure / ۲. Hugo Munsterberg / ۳. Sigismund schlo mo friud / ۴. Carl Gustav Jung / ۵. Relaxation / ۶. Ferdinand de Saussure / ۷. Dante Alighieri / ۸. Giovanni Boccaccio

Giovanni Boccaccio .A

فهرست منابع

- آدامسون، جودی. (۱۳۷۱). سینمای شاعرانه. روبرت صافاریان. کیهان فرهنگی، شماره ۹۲.
- احمدی، بابک. (۱۳۸۱). تارکوفسکی، چاپ دوم. تهران: انتشارات فیلم.
- احمدی، بابک. (۱۳۸۶). درس‌های فلسفه و هنر. تهران: نشر مرکز.
- اسحاق پور، یوسف. (۱۳۸۳). سینما. ترجمه: باقر پرهام. تهران: فرزاد.
- ایزوتسو، توشیهیکو. (۱۳۷۹). از صوفیسم تا تائوئیسم، محمدجواد گوهر، چاپ دوم. تهران: نشر روزنه.
- ایگلنتون، تری. (۱۳۸۳). پیش‌درآمد بر نظریه ادبی، ترجمه: عباس فجر. تهران: مرکز.
- بارنو، اریک. (۱۳۸۰). تاریخ سینمای مستند. ترجمه: احمد ضابطی جهرمی، چاپ اول. تهران: انتشارات سروش.
- راداکریشنان، سروپالی. (۱۳۸۲). شیوه زندگی هندو. ترجمه: سیدرضا حسینی آهی دشتی. تهران: نشر ماکان.
- رهنما، فریدون. (۱۳۸۱). واقع‌گرایی فیلم، چاپ دوم. تهران: نوروز هنر.
- زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۵۷). ارسطو و فن شعر. تهران: امیرکبیر.
- سایمون، استفان. (۱۳۸۳). الهامات معنوی در سینما، ت: شاپور عظیمی. چاپ اول. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- نیچه، فردریش ویلهلم. (۱۳۸۱). انسان مصلوب (آنک انسان)، چاپ دوم. ترجمه: رؤیا منجم. تهران: نشر هرمس.
- هالییدی، جان. (۱۳۸۸). پازولینی. ترجمه: علی امینی نجفی، چاپ دوم. تهران: نشر نگار.