امکان تحقق سینمای سنتی نزد سنت‌گرایان

حامد براتی[1]
ابراهیم بازرگانی[2]

دوفصلنامهٔ علمی **مطالعات نظری هنر**
سال سوم | شماره ۵ | پاییز و زمستان ۱۴۰۲
شاپا: ۰۰۳۴-۲۸۲۱ | ص: ۱۰۷ - ۱۴۰

چکیده

حکمت خالده، طرف‌داران گرایشی هستند که در قرن بیستم ظاهر شد و مهم‌ترین وظیفهٔ خود را احیاء و دفاع از سنت ظهوریافته در این تمدن‌ها - از طریق شرح و تبیین مفهوم سنت و تمدن‌های سنتی - می‌داند. رنه گنون، آناندا کوماراسوامی و فریتیوف شوان از مؤسسان این گرایش تلقی می‌شوند. تیتوس بورکهارت، سید حسین نصر و مارتین لینگز از جمله مهم‌ترین سنت‌گرایانی هستند که آثاری دربارهٔ هنر پدید آورده‌اند.

در این نوشتار قصد داریم ابتدا جایگاه سینما در اندیشهٔ هنری این متفکران و سپس امکان تحقق سینمای سنتی را نزد ایشان بررسی کنیم. در گام نخست و برای ورود تفصیلی به بحث لازم است سنت و تجدد را تعریفی اجمالی کنیم تا امکان توضیح معنای سنت‌گرایی را داشته باشیم و سپس به چیستی سینما و زمینه‌های شکل‌گیری این هنر - صنعت مدرن بپردازیم و در ادامه با فرض تحقق سینمای دینی نزد سنت‌گرایان و از این رهیافت، به خوانش مجدد هنر سینما و شرایط امکان تحقق سینمای سنتی در اندیشه این فیلسوفان بپردازیم.

واژگان کلیدی: سنت‌گرایان، سینما، حکمت، سنت.

---

۱. دانشجوی دکتری فلسفه هنر دانشگاه ادیان و مذاهب، hamed.b۸۲@gmail.com.
۲. استادیار گروه فلسفه و حکمت هنر، دانشکده مطالعات عالی هنر، مؤسسه آموزش عالی هنر و اندیشه اسلامی، قم، ایران؛ dr.bazargani@itaihe.ac.ir.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

❁ مقدمه

حکمت خالده، طرف‌داران گرایشی هستند که در قرن بیستم ظاهر شد و مهم‌ترین وظیفهٔ خود را احیاء و دفاع از سنت ظهوریافته در این تمدن‌ها - از طریق شرح و تبیین مفهوم سنت و تمدن‌های سنتی - می‌داند. رنه گنون، آناندا کوماراسوامی و فریتیوف شوان از مؤسسان این گرایش تلقی می‌شوند. تیتوس بورکهارت، سید حسین نصر و مارتین لینگز از جمله مهم‌ترین سنت‌گرایانی هستند که آثاری دربارهٔ هنر پدید آورده‌اند (مازیار، ۱۳۹۱: ۸).

در این نوشتار قصد داریم ابتدا جایگاه سینما در اندیشهٔ هنری این متفکران و سپس امکان تحقق سینمای سنتی را نزد ایشان بررسی کنیم. در گام نخست و برای ورود تفصیلی به بحث لازم است سنت و تجدد را تعریفی اجمالی کنیم تا امکان توضیح معنای سنت‌گرایی را داشته باشیم و سپس به چیستی سینما و زمینه‌های شکل‌گیری این هنر - صنعت مدرن بپردازیم و در ادامه با فرض تحقق سینمای دینی نزد سنت‌گرایان و از این رهیافت، به خوانش مجدد هنر سینما و شرایط امکان تحقق سینمای سنتی در اندیشه این فیلسوفان بپردازیم.

❁ سنت و تجدد

پیش از تعریف و معرفی اندیشه سنت‌گرایان لازم است کمی درباره واژه «سنت» و امور

منسوب به آن یعنی «سنتی» و آنچه در مقابل آن قرار دارد «تجدد» مطالبی ذکر کنیم. در تلقی عمومی، سنت مجموعه‌ای از رسوم، عادات، روش و امور منسوخ شده و مربوط به گذشته است. بر طبق این تلقی، بدیهی است که سنت اگر هم مذموم نباشد، لااقل چیزی است که نمی‌توان یکسره به آن پایبند بود، بلکه باید موضعی نقادانه در برابر آن اتخاذ کرد. رنه گنون با اشاره به این نکته می‌نویسد: «نتیجه اغتشاش فکری که مشخصهٔ روزگار ماست، کلمه سنت به طور نسنجیده بر امور مختلف و غالباً پیش‌پاافتاده، همچون آداب و عادات محض که عاری از هر گونه معنای حقیقی بوده و سابقه چندانی ندارد، اطلاق می‌شود. ما به سهم خود از اطلاق این اصطلاح بر آنچه به ساحت بشری محض تعلق دارد تحت هر شرایطی پرهیز می‌کنیم» (گنون، ۱۳۷۴: ۴۴).

با این توضیحِ تنزیهی از ساحت سنت که رنه گنون به آن اشاره می‌کند به ذکر ایجابی معنای این واژه از نگاه یکی از سنت‌گرایان متأخر می‌پردازیم: «مارکوپالیس، منظور از سنت را چیزی بیش از رسم و عادت می داند و آن را به یک معنای متعالی به کار می‌برد که معنای حقیقی آن است. او سنت را به طور ذاتی بدون صورت و فوق فردی می‌داند و وجود چهار چیز را برای آن برمی‌شمارد که عبارت است از: وجود وحی الهی به‌عنوان منبع الهام، وجود یک جریان و برکت الهی وصف‌ناپذیر در آن، روش بودن سنت برای تحقق، تجسم سنت در آرا و عقاید و تمام ابعاد وجودی انسان» (اعوانی ۱۳۸۲: ۱۳). به‌عبارت‌دیگر مارکو پالیس معتقد است «هر جا سنت وجود داشته باشد وجودِ چهار امر ضروری خواهد بود: ۱. منشأ و منبع سنت که وحی است؛ ۲. جریانِ فیضان و نزولِ وحی از سرچشمه وحی که خداست؛ ۳. راه تحقق که اگر صادقانه و با ایمان دنبال شود، انسان به مقامی می‌رسد که می‌تواند وحی را دریابد و به آن و به خود، فعلیت بخشد؛ ۴. تجسم صوری سنت در هنرها، سمبل‌ها، شرایع، علوم و عناصر دیگر» (نوری راد، ۱۳۹۷: ۷۳).

این ویژگی‌ها موجب می‌شد تمامی فعالیت‌های انسان‌ها در ساحت سنت، جنبه‌ای الهی و آیینی به خود گیرد تا جایی که حتی بتوان از آنها تعبیر به مناسک کرد: «در هر تمدن سنتی فعالیت بشر به هر گونه که باشد همواره امری منبعث از اصول شمرده می‌شود

و پیشه‌ها نیز همچون علم و هنر از این امر مستثنی نیستند؛ لذا در این تمدن‌ها، فعالیت بشر به‌جای آنکه یک ظهور خارجی صرف داشته باشد، وسیلهٔ مشارکت در سنت به شمار می‌رود، به‌عبارت‌دیگر چنین فعالیتی دقیقاً خصلت مقدس دارد و صورت مناسک را به خود می‌گیرد» (گنون، ۱۳۶۵: ۶۷).

با این اوصاف می‌توان گفت در نظر سنت‌گرایان یا اصحاب حکمت خالده، سنت مبدئی ماورایی یا به تعبیر دیگر یک وجه لدی‌الحقی دارد، به‌موجب همین مبدأ ازلی‌اش، خود نیز ازلی و نسخ ناپذیر است. به‌علاوه در عین همه تکثرها و تعددهایی که به دلیل شرایط بشری، زمانی و مکانیِ مختلف در آن ایجاد می‌شود، سنتی واحد است و این وحدت یک نوع وحدت گوهری است که آن را باز هم مرهون وحدت مبدأ خویش است؛ بنابراین وقتی سخن از وحدت سنت به میان می‌آید، نمی‌توان آن را یک نوع وحدت عارضی دانست که امروزه در ذهن بشر به کلیت سنت‌ها نسبت داده می‌شود. به این معنا که مثلاً کسی بگوید چون همهٔ سنت‌ها، امروزه با خصم واحدی چون تجدد در تقابل قرار گرفته‌اند، به طور طبیعی تقابل سنت‌ها کم‌رنگ شده است و آنها در مقابل این خصم واحد، امر واحد و یکپارچه‌ای تلقی می‌شوند (رحمتی، ۱۳۸۷: ۵).

اما برای درک بهتر معنای تجدد لازم است ابتدا درباره بستری که تجدد در آغوش آن شکل گرفت، یعنی مدرنیته، توضیح دهیم.

واژه مدرنیته معمولاً به تمام تحول‌های فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی و سیاسی در دوران نوزایش (رنسانس) اطلاق می‌شود. در واقع، آن به منزله عناصر درونی فکری - فلسفی و فرهنگی تمدن جدید غرب محسوب می‌شود. آغازگر مدرنیته و قلمروی فلسفه، کانت است که به‌صراحت جهان فیزیکی قابل‌مشاهده و تبیین علمی را از جهان متافیزیکی، خارج از ادراک و فهم انسان، تفکیک کرد. دوران مدرن که زیر سیطره عقل و سودانگاری کنش‌های انسانی قرار گرفت، به‌تدریج خود را از قید و بندهای اخلاق سنتی رها کرد و به‌اصطلاح، اخلاق مدرن را جایگزین آن ساخت. در اخلاق مدرن، ظواهر و زبان اخلاقی

باقی‌مانده و گزاره‌های اخلاقی و زبان‌ها جاری می‌شود؛ اما محتوا و معنا ازدست‌رفته است (کاظمی ۱۳۷۷: ۲۹).

این نکته که اخلاق در مدرنیته ظواهری بدون معنا و محتوا شده‌اند همان است که برخی از فلاسفه از آن تعبیر به پست‌مدرن یا نهیلیسم دنیای جدید می‌کنند و آن را محصول و زایش محتوم عصر تجدد و دوران سیطره علم و تکنولوژیِ فاقد روح و معنویت دینی قلمداد می‌کنند. «رنسانس به بهانه بازگشت به تمدن یونانی و لاتینی، فقط ظاهری‌ترین وجوه آن را اخذ کرد. این امر جنبه‌ای کاملاً تصنعی داشت، زیرا ظواهری بود که از قرن‌ها قبل، حیات حقیقی خود را از کف داده بود. در باب علوم مبتنی بر سنن معنوی و دین، اصلاحات رفرمی باعث شد که مسیحیت تا حد محراب کلیساها عقب‌نشینی کند و یکسره جامعه و زندگی انسان غربی را به دست علم و تکنولوژی مادی بسپارد (گنون، ۱۳۴۹: ۱۵).

این تفاوت و تمایز جهانِ سنت و دنیای مدرن، در وادی هنر بیش از دیگر عرصه‌ها عیان می‌شود: «در دنیای مدرن، هنرمند فرد منحصربه‌فردی است درحالی‌که در دنیای سنتی هر فردِ جامعه به‌نوعی خاص، هنرمند محسوب می‌شده است. این موضوع در جوامع اسلامی سنتی به طور خاص مشهود بوده است چرا که هیچ تمایزی میان هنرهای ظریف و هنرهای صنعتی، هنرهای اصلی و فرعی یا هنرهای مذهبی و سکولار وجود ندارد و همه چیز از جمله هنر توسط معنویت اسلامی هدایت می‌شده است (Nasr,۲۰۰۲: ۱۷). اما چرا این اتفاق افتاد؟ علت‌العلل ایجاد این جهان جدید اما عاری از محتوا و معنا چه بود؟ به عقیده گنون «در این دوران بود که انسان تمامی نگاه خود را از بالا و آسمان برتافت و به پایین و به زمین دوخت و خود را به‌جای خدا بر زمین نشاند. با چرخش نگاه انسان از آسمان به زمین در واقع این عقل انسان است که از آسمان به زمین هبوط می‌کند (گنون، ۱۳۴۹: ۱۸). پس این هبوط عقل انسان بود که بار دیگر موجبات فرورفتن و غرق بیشتر انسان در جهان مادیات را رقم زد. هبوطی که با گناه نخستین آغاز شده بود با گناهِ این تغییر نگاه و توجه انسان از خدا به انسان، تکمیل شد.

البته خوب است این مطلب ذکر شود که گنون در نهایت به‌تمامه راه را برای اصلاحِ

این راهِ به خطا رفته نمی‌بندد: «وی (گنون) با دستاوردهای مدرنیته مخالف نیست؛ بلکه آن را مرتبه نازلی از مراتب هستی و حقایق جاودان می‌داند. از نظر او، انسان کنونی با به‌دست‌آوردن معرفت باطنی ادیان است که به شهود معنوی و در نهایت، به سعادت خواهد رسید (عطوفی، ۱۳۸۹: ۱۶۷). این امکان شهود معنوی برای انسان کنونی از مواردی خواهد بود که برای اثبات نظر از آن بهره خواهیم گرفت.

❁ اندیشه سنت‌گرایی

سنت‌گرایی(Traditionalsim)که قدمتی در حدود یک قرن دارد از جریان‌های مهم معاصر است که در اوایل قرن بیستم ظهور یافت. «رنه گنون، آناندا کوماراسوامی، فریتیوف شوان، تیتوس بورکهارت، مارتین لینگز و سید حسین نصر آن را گسترش دادند. به‌طورکلی، سنت‌گرایی واکنش اروپای مدرن به مدرنیسم است که در جنبش‌های دینی متعددی نظیر یهودیت، کاتولیک، پروتستان و اسلام رخ نموده است. اندیشمندان سنت‌گرا در حوزه‌های گوناگون فلسفی، دینی، هنری و غیره دارای افکار و مبانی خاصی هستند که آنان را در مقابل اندیشمندان مدرن و پست‌مدرن قرار می‌دهد (درگاه‌زاده، ۱۴۰۲: ۴۰). البته کانون توجهات ایشان بر اظهار و تبیین فلسفه جاودان متمرکز بود. فلسفه‌ای که عبارت است از حقیقت مابعدالطبیعی ازلی نهفته در دل ادیان و متون مقدس وحیانی و هم مکتوبات بزرگ‌ترین مرشدان معنوی؛ بنابراین «سنت‌گرایان گروهی از متفکرین هستند که نظرات خاص خویش را در باب تجدد و تأثیر آن بر فراورده‌های فکری، هنری و علمی انسان و همچنین دربارهٔ سنت و ارزش و اهمیت آن برای دستیابی به حیاتی متعادل و متوازن و متعالی ارائه می‌نمایند» (نقی‌زاده، ۱۳۸۴: ۱۶۶).

از دیگر ویژگی‌های سنت‌گرایی، بدعت‌گریزی مفرط ایشان با تأکید بر حفظ و بقای سنت‌های پیشین است. «سنت‌گرایی مفروض می‌داند که هرگز نباید چیزی را ابتدائاً انجام داد؛ ازاین‌رو همه چیزهایی که برای حل هرگونه مشکلی مورد نیازند، باید به تأیید ظاهر یکپارچه این سنت یکنواخت برسند» (لگن‌هاوزن، ۱۳۸۲: ۲۳۳).

به اعتقاد این جنبش فکری و دینی «در جامعه سنتی عقل و آگاهی انسان می‌تواند به حقایق ماورای طبیعی، به خدا و عالم ملکوت و غیره دست یابد، نه‌تنها در آگاهی عمومی جامعه حضور دارد بلکه قویاً مقبول و مورداحترام است» (شریفی، ۱۳۸۲: ۷۲).

همچنین اراده و تفحص و فکر آدمی، قبل از هبوط به زمین، وحدانی و در فضای بهشت به خدا متوجه بود. اما با هبوط این امکان را یافت که گرایشی مستقل از خدا داشته باشد. در نتیجه در آدمی میل به شناخت خوب و بد پیدا شد که این میل خود باعث جدایی اراده انسانی از توجه صرف به خداوند شد. «در ابتدا آدمی جزئیات را در رابطه با خداوند به‌عنوان مقولاتی مستقل می‌دید. هر چیزی که در این رابطه دیده شود از دسترسی شر به دور است. اما میل به اینکه جزء به‌صورت جزء دیده شود میل به شر است، و نیز دیدن خیر به‌صورت ضد شر در این میل نهفته است» (Schuon, ۱۹۶۶: ۴۳).

شوان در جای دیگری اشاره می‌کند که همین عقل جزئی بود که اصالت فرد و دل‌بخواهی گری را به وجود می‌آورد.

بهتر است برای تبیین این مطلب و جایگاه و چیستی عقل نزد ایشان کمی به پیشینه و زمینه‌های آن اشاره کنیم. نزد فلاسفه سنت‌گرا، به پیروی از ارسطو عقل به‌عنوان یک «جوهر بسیط، مجرد و فناناپذیر» معرفی می‌شود که از عقل قدسی مستفاد می‌شود. «متدولوژی آنان بر این است که عقل مخلوق، در فرایند زندگی به وجود نمی‌آید و از جنس دیگری است که لزوماً باید از آسمان آمده باشد؛ یعنی ابتدا، عقل را به‌عنوان یک پدیده ارسطویی معرفی می‌کنند و سپس، اصالت و استقلال آن را سلب می‌کنند؛ چرا که این موجود بسیط، «واجب‌الوجود بالغیر» است که در ذات خود به یک ذات کامل متکی است (عطوفی، ۱۳۸۹: ۱۶۰).

❁ سنت‌گرایی و هنر

توضیحی اجمالی از معنای سنت، تجدد و سنت‌گرایی ارائه دادیم. اکنون نسبت این اندیشه با مقوله هنر را بررسی می‌کنیم. برای درک بهتر مقوله هنر از منظر سنتی، باید واژه

زیبایی‌شناختی را در بدو امر کنار گذاشت؛ چراکه این هنرها برای حظ نفس و خوشایند حواس تولید نشده‌اند یا به تعبیر شوان: «مقصود هنر در وهله نخست صرفاً برانگیختن احساسات زیبایی‌شناسانه نیست، بلکه همراه با آن، انتقال نوعی پیام معنوی کم‌وبیش بی‌واسطه و هم ازاین‌روی اشارت‌هایی است که از حقیقت رهایی‌بخش سر بر می‌زند و بدان رهنمون می‌شود» (شوان، ۱۳۸۸: ۳۳۲). برای تبیین بهتر هنر از منظر سنت‌گرایان ویژگی‌های هنر موردتأیید ایشان را ذکر می‌کنیم.

❁ عقل

بورکهارت در تبیین ذات هنر اسلامی که از بروزهای اصلی هنر سنتی است می‌گوید: ما آنچه را که در ذات هنر اسلامی موجود است شهود عقلی می‌نامیم و مقصود ما از عقل به معنای اصلی آن، یعنی نیرویی بس وسیع‌تر از استدلال و فکر، نیرویی که مربوط به شهود حقایق ابدی است (بورکهارت، ۱۳۷۲: ۶۵).

بنابراین هنری که بتواند کدورت ماده را زدوده و ملکوت (حقیقت) شیئی را نمایش دهد، هنر حقیقی و اصیل و سنتی است که ریشه در معنویت و وحی دارد. زیبایی و شرافت‌بخشیدن به ماده، زایل کردن تیرگی آن و ارتقای آن به مرتبه‌ای بالاتر در نظام هستی که معنای هنر سنتی است نیازمند حضور و تبعیت از سنتی روحانی و زنده است تا امکان درک و تصور عالم معقول را ممکن نماید (نقی‌زاده، ۱۳۸۲: ۱۷۸).

کوماراسوامی نیز چنین می‌نویسد: آنچه افلاطون می‌گوید این است، خدایان به ما بینایی و شنوایی داده‌اند و هارمونی از سوی میوزها (الهه‌گان الهام) به کسی عطا شد که بتواند از آنها به طور عقلی استفاده کند و به‌جای اینکه در خدمت تلذذ نابخردانه قرارشان دهد، برای ایجاد انقلاب درونی در جان و نظم و هماهنگی درونی بخشیدن به آن به کارشان گیرد» (timaeus, ۱۹۴۶:۱۳).

❁ شکل و محتوا

سنت‌گرایان نه‌تنها منشأ هنر سنتی را الهی می‌دانند بلکه شکل (فرم) آثار را نیز متناظر با همان حقایق الهی می‌پندارند. شوان تأکید می‌کند که «هنر قدسی، صورت شنیدنی و دیدنی وحی است و شکل (فرم) هنر باید بیان مناسبی از محتوای وحی بوده، نمی‌تواند در تضاد با آن باشد و تبدیل به چیزی شود که بیان‌کنندهٔ تصمیمات دل‌بخواهی و امور فردی هنرمند یا جهل و هیجان او باشد» (Schuon, ۱۹۹۸: ۱۶۲).

محتوا مجموعهٔ عناصری است که ماهیت اثر را می‌سازد و به آن ساختار درونی می‌دهد که حاصلش وحدت عناصر و اجزاء در کل اثر هنری است. شکل، سازمان هنری مصالح و درون‌مایهٔ اثر هنری از نظر هیئت بیرونی یا رؤیتی اثر است که در یکپارچگی با محتواست. شکل و محتوا در یکدیگر تنیده و تشکیل یک کلِ زیباشناختی می‌دهند. هیچ شکلی بدون محتوا و هیچ محتوایی بدون شکل هنری نمی‌شود. شکل، سازمان‌یافتگی غایت‌مند اثر هنری است (عبادیان، ۱۳۸۲: ۱۶۲).

به اعتقاد بورکهارت نیز هنر اساساً صورت است و هدف آن علاوه بر شرافت روحانی دادن به ماده، زیبایی صورت یا شکل است؛ بنابراین «برای این که بتوان هنری را مقدس نامید، کافی نیست که موضوع هنر از حقیقتی روحانی نشئت‌گرفته باشد بلکه باید زبان صوری آن هنر نیز بر وجود منبع گواهی دهد (بورکهارت، ۱۳۷۰: ۳۳۰).

❁ رمزگرایی

یکی دیگر از این کلیدواژه‌های اساسی نزد سنت‌گرایان رمزگرایی است. در واقع سنت‌گرایان نماد و سمبل را چارچوب تجلی مفاهیم عظیم و معارف جاویدان می‌دانند و رمزگرایی را یکی از ویژگی‌های حکمت برتر می‌دانند. «از نظر سنت‌گرایی اساس حکمت الهی، سمبولیسم است. در رویکرد سنت‌گرایی بیان تجریدی رمزی و نمادگرایانه والاترین شکل ارائه محتوای قدسی است. بورکهارت معتقد است زبان رمزی و تمثیلی آثار هنری، بیانی ویژه از همان مؤلفه‌های فرازمانی ادیان هستند (نوری راد، ۱۳۹۷: ۶۸).

از دیدگاه سنت‌گرایان مؤلفه‌های اساسی و فرازمانی ادیان به‌عنوان منشأ اثر هنر سنتی و قدسی است. زبان رمزی و تمثیلی آثار هنری، بیانی ویژه از همان مؤلفه‌های فرازمانی ادیان هستند. هنر قدسی همواره شامل عاملی جاویدان و ابدی است (نوری راد، ۱۳۹۷: ۷۸).

همچنین دیگر سنت‌گرایان نیز مانند «مارتین لینگز در تحلیل هنر قرون‌وسطی، بورکهارت و سید حسین نصر در تحلیل هنر اسلامی در عصر ایلخانی، تیموری و صفوی و کوماراسوامی در تحلیل هنر در ادیان شرقی، شدیداً به وجود سمبولیسم، معانی حکمی و راز و رمزهای معنوی در آثار هنری قائل‌اند و معتقدند هنرمندان در خلق آثار هنری از عناصر و نقش‌مایه‌های دینی استفاده می‌نمودند» (رضی موسوی، ۱۳۹۳: ۴۸).

اما منظور از رمزپردازی در حیطهٔ هنر سنتی چیست؟ رمزپردازی «بازیابی جوهر الهی در جهان محسوسات است و به بیانی دیگر مقصود مشاهدهٔ خدا در همه جاست و چیزی جز حضور اسرارآمیز حق ندیدن. بنا بر نظام تفکر سنتی، راز هر رمز (معنی اصلی هر رمز) یک معنی کلی است؛ یعنی دامنهٔ شمول آن نه‌تنها قسمتی از وجود بلکه سراپای وجود را فرامی‌گیرد. معنی‌های فرعی هر یک پاره‌ای از وجود را دربرگرفته است و همه در ضمن آن معنی کلی جای گرفته‌اند (تاجر، ۱۳۸۲: ۱۸۹).

به‌عبارت‌دیگر همه این مفاهیم جزئی انعکاسی هستند از آن معنی کلی در قلمروهای مختلف و مرتبه‌هایی فراتر از خود. رنه گنون که افکارش در نظریه‌پردازان پس از خود، بسیار تأثیرگذار بوده است می‌گوید: «نه‌تنها نماد و رمز هدف نیست و صرفاً ابزاری برای غایتی دیگر است، بلکه مضمون زیباشناسانهٔ حسی و ظاهری نماد هم موردتوجه نیست و توجه و التفات به زیبایی‌شناسی حسی، از نگاه سنت‌گرایان، امری فرعی قلمداد می‌شود» (موسوی گیلانی، ۱۳۹۳: ۴۵).

❁ هنرمند

اما جایگاه هنرمند در ترسیم چنین هنری بسیار والا و حیاتی تلقی می‌شود و نقاش این نقش الهی بر عالم ناسوتی توسط هنرمندی شکل می‌گیرد که غایت القصوای آن

حضرت باری‌تعالی و آفریننده هستی است. از دیدگاه نصر، «انسان خود یک اثر هنری است که هنرمندی برین آن را آفریده است. او کسی است که آدمی را در قامت یک اثر هنری کامل آفریده تا جمال الهی را بر روی زمین بنمایاند. از همین روست که در اسلام خداوند را «المصوّر» یعنی خالق صورت‌ها نامیده‌اند. شیوا هنرها را از آسمان به زمین آورد و فراماسون‌ها بر پایه برخی از آموزه‌های قرون‌وسطایی، خداوند را «معمار اعظم» نامیده‌اند. خداوند، جامع همه هنرهاست؛ او معمار است همان‌گونه که هندسه‌دان، نقاش، موسیقیدان و شاعر است. ازاین‌رو انسانی که خلیفه‌الله و ساخته دست اوست، می‌تواند شعر بگوید، آهنگ بسازد یا معماری کند» (نصر، ۱۳۸۱: ۴۹۹).

بورکهارت نیز با تأکید بر اینکه شرط بنیادین سعادت این است که هر عملی که انجام می‌دهیم معنایی ازلی داشته باشد می‌گوید: «از دیدگاه مسیحیت، خداوند به عالی‌ترین معنای کلمه هنرمند است، چراکه انسان را به‌صورت خود خلق کرد. علاوه بر این، ازآنجاکه تصویر نه‌تنها شباهت، بلکه همچنین عدم شباهت تقریباً مطلقی با الگوی خود دارد، نمی‌توانست زوال نیابد. انعکاس الوهی در انسان با هبوط آدم دچار اختلال گردید؛ آینه زنگار بست، اما بااین‌حال ممکن نبود انسان به طور کامل طرد شود؛ زیرا درحالی‌که مخلوق تابع محدودیت‌های خودش است، از سوی دیگر پُری الوهی تابع هیچ‌گونه محدودیتی نیست و بنابراین می‌توان گفت که محدودیت‌های یاد شده به هیچ معنای واقعی نمی‌تواند در تقابل با پُری الوهی باشند که به‌عنوان عشق بی‌حدوحصر تجلی می‌کند» (بورکهارت، ۱۳۹۰: ص ۱۷).

مطابق اصول بنیادین سنت‌گرایان، منشأ و مبدأ هنرهای مقدس نهایتاً خداوند است و برای دست‌یافتن به صور و تماثیل این هنر، هنرمند باید به آن الگوهای ابدی و به‌ظاهر نادیدنی بنگرد (نصر، ۱۳۸۸: ۲۱۰). از همین رو «در هر تمدن سنتی، مخصوصاً تمدن اسلامی که در آن دین بر تمام شئون زندگی حکم‌فرماست، هیچ جنبه‌ای از فعالیت انسانی، از سلطه اصول معنوی آن تمدن بری نیست» (نصر، ۱۳۸۹: ۱۹۴).

بر طبق نظر کوماراسوامی نیز که در واقع متوجه هنر شرقی است، هنرمند قبل از اینکه

هر اثری پدید آورد باید به مقام دیانا برسد؛ یعنی به مقام دیدار. به تعبیری که ما در معارف خودمان داریم، یعنی چشم و دلش باید گشوده شده باشد... وقتی چنین شد آن شخص صورت‌های مناسب را پیدا می‌کند (ریخته‌گران، ۱۳۸۲: ۱۵۶).

❁ انواع هنر

شوان در آثار مختلفش به بیان ویژگی‌های متعدد چهار نوع از هنر یعنی هنر سنتی، قدسی، دینی و ناسوتی پرداخته است. اگرچه او مرزبندی دقیق و مشخصی از این چهار نوع هنر را ارائه نکرده اما آنچه از کلیت سخنانش و همچنین از بیان شارحین آثار او مشخص می‌شود، این است که اثر هنری مطلوب از نظر او اثر هنر سنتی است. حال اگر موضوع هنر سنتی، چیزی مربوط به دین باشد آن را هنر قدسی می‌نامد که قلب هنر سنتی است. در مقابل هنر سنتی، هنر ناسوتی (مدرن، غیرسنتی) قرار دارد که چنین هنری حتی می‌تواند به اعتبار موضوعش که چیزی از دین باشد، هنر دینی نیز خوانده شود (نصر، ۱۳۸۳: ۱۲).

با این بیان مشخص می‌شود که میان هنر قدسی و هنر سنتی باید تمایز قائل شویم. «تمایز اولیه‌ای که نصر در باب هنر مطرح می‌کند میان هنر مقدس و هنر سنتی است که او هنر مقدس را زیرمجموعهٔ هنر سنتی می‌داند» (دیوتیش و مازیار ۱۳۸۱: ۴۱).

در هنر سنتی، صور ارزشمند تنها از طریق تأمل و پیرایش باطن قابل‌دسترسی است. تنها از طریق این مُثُل است که هنرمند می‌تواند آن بصیرت ملکوتی را که منشأ تمامی هنر سنتی است، کسب نماید؛ زیرا در آغازِ سنت، اولین آثار هنر مقدس - چه تجسمی و چه آوایی - توسط خود فرشته‌ها ساخته شده است (نصر، ۱۳۸۸: ۲۱۹). نصر در مطلبی دیگر نیز به این تمایز اشاره کرده و می‌گوید: «باید بین هنر قدسی اسلام و هنر سنتی اسلامی تمایز قایل شد. هنر قدسی با اعمال اصلی دین و شیوهٔ زندگی معنوی رابطهٔ مستقیم دارد و هنرهایی چون خوشنویسی، معماری، مسجد و تلاوت قرآن را در برمی‌گیرد. اما هنر سنتی اسلامی شامل انواع هنرهای بصری و شنیداری، از منظره‌نگاری گرفته تا شاعری

است که همه سنتی‌اند و در ضمن اصول وحی و معنویت اسلامی را هم البته به شیوه‌ای غیرمستقیم‌تر از هنر قدسی، متجلی می‌سازند. به تعبیری هنر قدسی قلب هنر سنتی است (نصر، ۱۳۸۹: ۲۳).

از نظر بورکهارت نیز هنر قدسی عبارت است از درآوردن ماده‌ای نسبتاً بی‌شکل بی شیئ مانند سرمشقی کامل. این تعریف متضمن دو معنی است. اول اینکه در عمل هنر نوعی خلقت و تبدیل مادهٔ بی‌شکل به چیزی است که دارای شکل، فرم و معنی می‌شود. دوم اینکه هنر دارای سرمشقی است و کار ذاتی خود انسان نیست، بلکه از روی الگویی که کامل هست، انجام می‌گیرد. هنر، که درواقع به‌زحمت می‌توان آن را در جامع‌های سنتی بازشناخت و متمایز کرد، حقیقتاً به نحو عمیقی بر جهان‌بینی سنتی بنا شده است و در بسیاری از وجوه زندگی روزانه ساری و جاری است. هنر اسلامی هنری توحیدی است که پروردگار عالم را ستایش می‌کند. این موضوع معنویت هنر اسلامی را نمایش می‌دهد و در ادامه آن را در زمرهٔ هنرهای معنوی قرار می‌دهد (نصر، ۱۳۷۳: ۱۹).

بنابراین هنر قدسی من عندی نبوده و به جهان بالا متصل است و از وحی و کتب مقدس نشئت می‌گیرد. نصر در توصیف و منشأ هنر اسلامی به‌عنوان یکی از تجلیات هنر مقدس می‌گوید: «هنر اسلامی بدون دو سرچشمه و منشأ، یکی قرآن و دیگری برکت نبوی، به عرصهٔ وجود پا نمی‌نهاد. هنر اسلام فقط ازآن‌رو که مسلمین موجد آن بودند اسلامی نیست، بلکه این هنر همچون شریعت و طریقت از وحی اسلامی نشئت می‌گیرد. این هنر حقایق درونی وحی اسلامی را در جهان صورت‌ها متبلور می‌کند» (نصر، ۱۳۸۹: ۱۶).

از دیگر تمایزات هنر از نگاه سنت‌گرایان افتراق هنر قدسی با هنر دینی است: «هنر مقدس بنا به نظر آفرینندگانش و کسانی که با آن زندگی می‌کنند، ریشه در خود خدا دارد یا با فرشته‌ای یا کسی همچون حضرت علی علیه‌السلام و مانند او همراه است؛ درحالی‌که هنر دینی سرچشمه‌ای منحصراً انسانی دارد» (جهانبگلو، ۱۳۸۹: ۳۴۸).

نصر نیز در این رابطه می‌گوید: «در غرب، از رنسانس به بعد، هنر سنتی متوقف شد؛ اما هنر دینی تداوم یافت» (نصر، ۱۳۸۸: ۲۱۰).

البته هنر را نمی‌توان صرفاً از آن جهت که موضوع آن دینی است، دینی خواند، بلکه علاوه‌برآن لازم است که نحوهٔ بیان و سبک آن یا زبان و صورتی که هنر با آن بیان می‌شود نیز دینی باشد... از این رو، شمایل‌هایی که در دوره رنسانس تصویر شده، در عین اینکه هنر دینی محسوب می‌شوند، اما هنر مقدس نیستند (اعوانی، ۱۳۷۵: ۳۳۰- ۳۳۱).

نصر تمایز خاصی میان هنر سنتی و هنر دینی قائل است. از آنجا که وی دین را حلقه اتصال میان انسان و خدا می‌داند که در بطن سنت نهفته است، ممکن است تصور شود که هنر سنتی، صرفاً هنر دینی است اما هرگز این‌گونه نیست، به‌ویژه از آنجا که در جهان غرب از دوران رنسانس به بعد، هنر سنتی ازمیان‌رفته است درحالی‌که هنر دینی تداوم دارد. هنر دینی به دلیل موضوع یا وظیفه‌ای که مورد اهتمام قرار می‌دهد و نه به دلیل سبک، روش اجرا، رمزپردازی و خاستگاه غیرفردی‌اش، هنر دینی تلقی می‌شود. اما هنر سنتی، سنتی است نه به دلیل جستار مایه آن، بلکه به دلیل انطباق و هماهنگی‌اش با قوانین کیهانی صور، با قوانین رمزپردازی، با نبوغ (اصالت) صوری آن جهان معنوی خاصی که در آن خلق شده است و نیز به دلیل سبک کاهنانه این هنر، انطباق و هماهنگی آن با طبیعت مواد اولیه مورداستفاده، و سرانجام انطباق و هماهنگی‌اش با حقیقت در آن ساحت خاص واقعیت که به آن اهتمام دارد. یک نقاشی طبیعت‌گرایانه از حضرت مسیح علیه‌السلام هنر دینی است ولی به‌هیچ‌وجه هنر سنتی نیست، درحالی‌که یک شمشیر، جلد کتاب یا حتی آخورگاه قرون‌وسطایی هنر سنتی است، لیکن مستقیماً هنر دینی نیست، گواینکه به دلیل ماهیت سنت، حتی کوزه‌ها و ساج‌های تولید شده در یک تمدن سنتی نیز، با دینی که در قلب آن سنت قرار گرفته است، به طور سربسته مرتبط‌اند (نصر، ۱۳۸۱: ۴۹۴).

هنر دینی، به دلیل موضوعش و نه سبک، دینی تلقی می‌شود. دین در این معنا، شامل تمام ادیان سامی، ادیان هندی، مسالک و مشارب چینی و مذاهب محلی و ملی و آیین‌های انتزاعی و اسطوره‌ای می‌شود (خندقی، موسوی گیلانی، ۱۳۹۴: ۱۲۵). بنابراین در هنر دینی محتوای اثر هنری و کاربرد آن اهمیتی دارد. در نزد انسان سنتی همهٔ امور

انعکاسی از امر مقدس است و به‌واقع تفکیکی در امور دینی و غیردینی قائل نیست. در حالی نزد انسان مدرن چنین نیست و رنسانس با نفی روح دینی و گسست از معنویت آغاز شد.

با مطالبی که بیان شد می‌توان تفاوت هنر دینی، مقدس و سنتی را این‌گونه ذکر کرد: هنر سنتی ریشه در شناخت عرفانی و اندیشه روحانی دارد و منشعب از روح هنرمند قلمداد می‌شود و این‌گونه نیست که وابستهٔ صرف به توانایی‌های فردی و شخصی و استعداد هنرمند باشد. هنر قدسی در واقع بخشی از هنر سنتی است که بی‌واسطه در ارتباط با آئین‌های دینی و مناسک مذهبی است که گاه از آن تعبیر هنر مقدس نیز می‌کنند. اما همین تمایز از تفکیکی که در آثار هنری به مفهوم فرم و محتوا از آن یاد می‌کنند بیشتر نمایان می‌شود. هنر دینی به چیزی اطلاق می‌شود که موضوع آن امر دینی باشد و نه سبک و روش اجرا و رمزپردازی و خاستگاه غیرفردی آن.

❁ سنت‌گرایی و سینما

اکنون زمان آن رسیده است که به ارتباط اندیشه سنت‌گرایی با هنر - صنعتی با نام سینما، سرآمد هنرهای دوران متأخر زیست آدمی در این جهان بپردازیم. برای این منظور ابتدا مطالبی در چیستی سینما و ماهیت آن و سپس به ارتباط آن با اندیشه این اندیشمندان می‌گوییم.

سینما چیست؟

دربارهٔ چیستی سینما بحث زیاد شده است. آندره بازن (۱۳۸۲)، به‌عنوان یکی از بهترین نظریه‌پردازان سینما، تعبیر زیبایی را برای آن به کار می‌برد. از نگاه او، سینما زرادخانه کاملی است که در آن با ترکیب دو عنصر تصویر و مونتاژ می‌توان تأویل از یک رویداد را به تماشاگر تحمیل کرد. آنچه ما در سالن سینما و بر روی پرده مشاهده می‌نماییم و متعجب می‌شویم و تحت‌تأثیر قرار می‌گیریم؛ عکس‌های پی‌درپی است که

با سرعت ۲۴ قاب بر ثانیه بر پرده نمایش داده می‌شود. در بین سال‌های ۱۹۲۸ تا ۱۹۳۰، یک بُعد دیگر نیز به آن افزوده شد و در واقع، تأثیرگذاری فیلم بر مخاطب را افزون نمود و آن در آمدن از حالت صامت و نمایش به گفتگو بود. این تأثیرگذاری فیلم بر مخاطب موردنظر باعث شکل‌دهی رفتار در او می‌شود (میلتن برگر، ۱۳۸۱: ۶۴).

تکیه هنر هفتم بر شش هنر پیشینِ خود، آن‌چنان است که از آنها اسلوب و روش، قانون، کد (استتیک) و گاه محتوا می‌ستاند؛ در کورهٔ خویش می‌گدازد و آنچه باز می‌نماید، نه نقاشی است، نه موسیقی، نه معماری، نه ادبیات، نه تئاتر و نه تندیس‌گری به‌صورت طبیعی آنها. آنچه باز می‌نماید سینما است، به‌صورت هنری مستقل، با زبان و اسلوب ویژهٔ خود – آن‌چنان که گفته‌اند سینما برای خود اجدادی مستقیم نمی‌شناسد (رفیعا، ۱۳۸۴: ۱۱).

لیکن با همه این احوال کسی نمی‌تواند تأثیری که هنرهای پیشین بر شکل‌گرفتن ایده و اجرای اولیه سینما گذاشتند را منکر شود؛ لذا سینما هیچ‌کدام از هنرهای پیشین نیست اما بر بستر همان‌ها شکل‌گرفته است. «هنر در مراحل ابتدایی پیشرفت، تنها در زمان واقعی متبلور می‌شد. خواننده، آواز می‌خواند؛ داستان‌سرا، واقعه‌ای را نقل می‌کرد و بازیگر، درامی را به نمایش می‌گذارد. زمان می‌گذشت و همهٔ این هنرها را با خود می‌برد که ظهور طراحی، نگارش و پیکتوگرافی وسیله‌ای شد در جمع‌آوری و نگهداری هنرهایی ازاین‌دست و حفظ آنها در مقابل تاراج زمان... پیدایش هنرهای ضبط‌کننده در قرن اخیر، نوعاً ارزشی همسان با ارزش ابداع نگارش در هفت هزار سال پیش یافت. این رسانه‌ها همگام با هم بینش تاریخی انسان را کاملاً دگرگون ساخت. هنرهای تصویری و ادبی به هنرمند امکان آفرینش دوبارهٔ پدیده‌های زندگی را می‌داد» (رفیعا، ۱۳۸۴: ۹).

سینمای دینی

حال محل بحث اینجاست که این هنر آیا می‌تواند به صفت سنتی یا مقدس یا دینی متصف شود؟ با نگاه به آرای هنری سنت‌گرایان، به‌روشنی می‌توان انتساب وصف قدسی

به سینما را منتفی دانست؛ چرا که بشری بودن هنر سینما و ابداع آن در عصر مدرن و به دست انسان‌هایی عمدتاً بریده از سنت، در شمار واضحات تاریخ سینما است. لیکن اتصاف آن به هنر دینی معمولاً محل تردید نیست هر چند اساساً تفکر سنت‌گرایان با این نوع هنر هم‌نوا نیست.

هنر پس از رنسانس از جمله پاره‌ای از نقاشی‌ها، معماری کلیساها یا اشعار پاره‌ای از شاعران معاصر را که دارای موضوع مذهبی هستند، از مصادیق هنر سنّتی و مقدس نمی‌دانند، زیرا زبان صوری آن آثار برگرفته از مبانی مذهبی و اصول معنوی نمی‌باشد. در این راستا هیچ‌گاه سینما حتّی آثاری که پیرامون زندگی انبیا است، به دلیل استفاده از زبان مدرن، از مصادیق هنر سنّتی و قدسی شمرده نمی‌شود (رضی موسوی، ۱۳۹۳: ۵۴).

سید حسین نصر در مقدمه‌ای که اخیراً بر کتاب فلسفه فیلم نگاشت، امکان ساخت فیلم‌هایی با محتوا و مضمون پیام‌دار و آموزنده را منتفی ندانسته و می‌گوید: از آنجا که فیلم هم یک هنر می‌تواند باشد و هم وسیلهٔ بسیار مهمی برای انتقال پیام و در ایران این هنر اشاعهٔ گسترده دارد، وقت آن رسیده است که یک فلسفهٔ ایرانی دربارهٔ فیلم که در فرهنگ غنی خودمان ریشه دارد، تدوین شود. فیلم می‌تواند علاوه بر سرگرم‌کردن و زیبایی‌های تصاویر و هنر بازیگران، یک پیام اجتماعی داشته باشد یا اخلاقی یا هنری یا تاریخی یا دینی یا مستقیماً فلسفی؛ ولی در تمام این موارد بالاخره یک فلسفهٔ کلی در هر نوع از این فیلم‌ها وجود دارد و باید به این امر به‌دقت پرداخت و فلسفه و جهان‌بینی فیلم را حتی‌المقدور از دیدگاه فرهنگ اصیل ایرانی روشن ساخت و حتی معیارهایی عرضه داشت تا بینندگان با نظر بصیرتی به هنر فیلم بنگرند و فیلم‌های پیام‌دار و آموزنده را از آثار سطحی بهتر تشخیص دهند (معتمدی، ۱۳۹۵: ۲۷-۲۸).

امکان سینمای سنتی

با این اوصاف وجود سینمای قدسی، ناممکن و وجود سینمای دینی ذاتاً امکان‌پذیر است؛ اما می‌توان پرسید: نظر سنت‌گرایان دربارهٔ سینمای سنتی چیست؟

به‌عبارت‌دیگر، «آیا می‌توان در جهان بریده از سنت، به وجود سینمایی اندیشید که با زنده کردن حال‌وهوای عالم سنت، تجلی‌گاه امری قدسی باشد و فضایی شبیه هنرهای سنتی را بازتولید کند؟» (آرام، ۱۳۹۳: ۶۷).

آوینی سینما را یکی از محصولات تکنولوژیک تمدن غرب می‌داند که از این نظر هرگز نمی‌توان حقیقت آن را مجرد از مجموعه کلی تمدن غرب شناخت. چرا که غرب دارای وحدت و کلیت است و غفلت از این معنا بدون تردید غفلت از حقیقت تاریخ و کیفیت تحقق تاریخی اشیاء و وقایع است. اما با این حال «تکنیک سینما، علاوه بر پیچیدگی بسیار زیاد و فوق‌العاده، مجموعه‌ای است از حیله‌هایی که با قصد فریب عقل و نفی اختیار تماشاگر گرد آمده است و بر خلاف تصور عام هرگز انسان را به فطرت ثانوی که مقام تفکر و تذکر است رجوع نمی‌دهد. اما درعین‌حال سینما می‌تواند که این‌چنین نباشد و این نکته‌ای است که برای ما محل توجه است. اگر محتوای سینما بخواهد به‌سوی حق و اسلام متمایل گردد، تکنیک سینما، یعنی مجموعه روش‌ها و ابزار آن حجابی است که باید خرق شود، در این نکته برای اهل معنا معانی بسیار نهفته است» (آوینی، ۱۳۷۲: ۱۹۰).

نصر نیز معتقد است «رشد و علو هنر فیلم‌سازی در ایران مرهون ایجاد یک فلسفهٔ بومی فیلم در ایران عزیز است و این امر خود مستلزم شناخت فلسفه‌های اساسی فیلم در غرب است» (معتمدی، ۱۳۹۵: ۲۸). همچنین ایشان در ادامه مقدمه کتاب فلسفه فیلم می‌گوید: «مخاطب این کتاب هر کسی که فیلم می‌بیند و سینما می‌رود نیست، بلکه آنهایی هستند که با دید عمیق‌تر به پیام و فلسفه‌ی فیلم می‌نگرند. خوشبختانه تعداد این نوع دوستداران فیلم در ایران کم نیست و فیلم‌های ارزنده و پرمحتوای ایرانی که در چند سال اخیر ساخته شده است یقیناً بر کمیت این گروه افزوده است» (معتمدی، ۱۳۹۵: ۲۸).

حال با این تعابیر آنچه مورد ادعای ماست تلاشی هر چند ابتدایی برای رسیدن به چنین دستاورد سترگی است. تلاشی که شاید راه را برای رسیدن به این امر ولو اندک هموار نماید. از این رهگذر ابتدا به بررسی ماهیت و ذات اصلی هنر یعنی بازنمایی واقعیت

پرداخته و سپس با ابتناء بر چیستی هنرهای پیشین و پدرخوانده‌های هنر سینما سعی در اثبات یا حداقل کمک به فهم امکان دستیابی به سینمایی که متصف به صفت سنتی باشد، می‌کنیم.

بازنمایی واقعیت

سینما نخست به‌عنوان یک رسانه و سپس به‌عنوان یک هنر به مخاطب و جامعه شناسانده شد. کتاب نظریهٔ سینما (۱۹۴۷) اثر کراکائر منعکس‌کننده‌ی اندیشه‌های بسیار بنیادینی درباره‌ی سینما و سرشت واقعیت بود. «فیلم‌ها در عین به نمایش گذاشتن محیط پیرامونی ما، آن را بیگانه می‌کنند.» برگی در باد یا جویی در گذر، تا چه رسد به دست یک زن یا جنبش یک جمع، موضوعات مألوفی هستند که هر فیلمی آن‌ها را به شیوه‌یی دیگرگون نشان می‌دهد (مایکل پین، ۱۳۸۶: ۶۷۳). از یک نظر کراکائر صرفاً به توضیح واضحات می‌پردازد اما این واقعیت که فیلم صرفاً نمایش واقعیات به نحوی کاملاً جزئی و کپی وار و مقلدانه نیست و در بازنمایی واقعیات دخل و تصرف می‌کند قابل استفاده می‌باشد.

از این مطلب شاید بتوان برایی ردی بر جناب ریخته‌گران در تبیین جایگاه تقلید و بازنمایی با ابزار دوربین استفاده کرد. ریخته‌گران در توضیح معنای تقلید از نظر ارسطو می‌گوید: «مراد ارسطو از Nimesis وقتی که هنر را Nimesis یا تقلید واقعیت می‌داند آن است که هنرمند با اخذ عناصری از واقعیت، تخیل هنری خودش را آغاز می‌کند» (ریخته‌گران، ۱۳۸۲: ۱۵۴). یعنی کار هنرمند صرفاً کپی کردن از واقعیت یا جزئیات واقعی نیست. بلکه آنها مواد خامی هستند که فقط بهانه‌ای هستند برای آغاز کار هنری هنرمند. ایشان در ادامه با استشهادی از مطالب ارسطو می‌گوید: در تراژدی و درام که تقلیدی از رفتار آدمیان صورت می‌گیرد، این تقلید متناظر است با تقلیدی که مثلاً در عالم نقاشی صورت می‌گیرد. این طور نیست که به صرف رفتار واقعی شخص اکتفا شود، بلکه این شخص در خیال هنرمند اوج پیدا می‌کند، بالا می‌رود یا پایین می‌آید و سرانجام آن تصور

هنرمند است که نگاشته می‌شود و به‌صورت می‌آید و عرضه می‌شود نه واقعیتی که مثلاً دوربین فیلم‌برداری یا دوربین عکس‌برداری هم می‌تواند آن را بگیرد... هنر نسخ‌برداری از واقع نیست بلکه استنادش به عالم و به حضوری است که هنرمند داشته و به مسیری است که هنرمند با پای خیال، البته به استناد واقعیت رفته است» (ریخته‌گران، ۱۳۸۲: ۱۵۵).

به همین نحو بلا بالاش با طرح مسئلهٔ نمای بسته، به‌ویژه نقش چهره‌ای بر پردهٔ سینما می‌گوید. «مواجهه با چهره‌ای جدا افتاده حس فضا را از ما گرفته، آگاهی ما از فضا متوقف شده و ما خود را در ساحتی دیگر می‌یابیم» (مایکل پین، ۱۳۸۶: ۶۷۳). نکته حائز اهمیت در اینجا این است که این هنر - تکنولوژی می‌تواند انسان را به‌عنوان یک سوژه - ابژه فعال، در ساحتی دیگر برده و درکی متفاوت از هستی حسی به آن اعطا کند. مگر این همان کاری نیست که هنر انجام می‌دهد؟! مگر این همان گذشتن از بازنمایی عین واقعیت نیست؟ همان که سنت‌گرایان به هنر سنتی نسبت می‌دهند. هنری که ما را از طبیعت و واقعیت‌های مدرک در جهان ناسوت جدا می‌کند.

بازن نیز در اثر سینما چیست (۱۹۶۷) با بحثی با عنوان تکامل تدوین از زمان پیدایش صدا (در سینما) درباره ژان رنوارِ کارگردان می‌گوید: «وی تنها کارگردانی بود که در جستجوهایش تا پیش از فیلم قاعده بازی (۱۹۳۹) خود را واداشت که به فراسوی امکاناتی که مونتاژ فراهم ساخته بود نظر اندازد و به راز آن شکل (فرم) سینمایی پی ببرد که امکان بیان همه چیز را فراهم می‌آورد بی‌آنکه دنیا را به بخش‌هایی مجزا تقسیم کند، آن شکل سینمایی که معانی نهفتهٔ انسان‌ها و اشیاء را برملا می‌کرد بی‌آنکه وحدت طبیعی ویژهٔ آنها را بر هم بزند (بازن، ۱۳۹۳: ۳۰). این می‌تواند همان دورشدن از ذکر جزئیات باشد که هنرهای مدرن به‌ویژه سینما بدان متصف هستند.

اساساً کوشش هنرها در بازنمایاندن واقعیت به‌صورت کامل و مستقلِ آن تاکنون حاصلی کامل نداشته است. حتی در اوج واقع‌گرایی در هنر که متعلق به سینما و فیلم‌سازی می‌دانند و غایت آن ساخت فیلم مستند است چنین فرضی ممکن نیست.

«یک فیلم مستند از همان لحظهٔ انتخاب موضوع، محل دوربین و طرز القا، مسئله بی‌طرفی را کاملاً پایمال می‌کند و به‌نوعی بینشی کاملاً شخصی، مفسر و قضاوت‌کننده می‌پیوندد (رفیعا، ۱۳۸۴: ۵۷)؛ یعنی در نهایت می‌توان گفت مستند، فیلمی است گویای واقعیت بی‌چون‌وچرا از دید یک فیلم‌ساز.

با ذکر این احوال «روشن است که اگر سینما را اولاً تکنولوژی بدانیم و ثانیاً ابداع آن را به غربیان نسبت دهیم و هیچ سهمی برای گذشتگان در پیدایش سینما قائل نباشیم و آن را معلول صددرصد تمدن غربی بدانیم و ثالثاً ریشهٔ تمدن غرب را در تمدن قبل از خود ندانیم؛ ریشهٔ غرب را در پیدایش فلسفه‌ای چون دکارت بدانیم و رابعاً جوهر فلسفه غرب را در تقابل با خدا بدانیم، ناگزیر سینما را نمی‌توان با اسلام در کنار هم نشاند. اما همان‌طور که قبلاً گفتیم این سخنان بیشتر به شعر شباهت دارد تا حکمت. اگر چه باید اعتراف کرد که سخنان بسیار باارزشی در این اندیشه یافت می‌شود اما پیش‌فرض‌های بنیادین آن صحیح نیست» (تاجدینی، ۱۳۷۸: ۵۵).

سینما و دیگر هنرها

بازن در شکل‌گیری هنر سینما می‌گوید: «فیلم‌سازان اولیه آنچه را به دردشان می‌خورد از دیگر هنرها برگرفتند تا بتوانند انبوه تماشاگران را جلب کنند» (بازن، ۱۳۹۳: ۴۳). بنابراین «نمی‌توان هنر مهمی همچون سینما را که مجموعه هنرهای پیشین است صرفاً به جهت آن که از زبان سنّتی برخوردار نیست، نادیده گرفت، درحالی‌که طبق نگرش سنّت‌گرایان، بخشی از هنرهای جدیدالتأسیس همچون سینما نیز از قلمرو و دسترس هنر سنّتی خارج می‌گردد. آیا می‌توان زبان و فرم صوری جدیدی را ساخت که در عین وفاداری به مبانی و جهان‌بینی سنّت، به‌تازگی و نوآوری در آن توجه گردد. به تعبیر دیگر باتوجه‌به تأکید سنت‌گرایان به بررسی فراتاریخی از هنر سنّتی و مقدس و این که بحث از زمان و جغرافیا را در ایجاد و شکل‌گیری هنر اسلامی، مهم نمی‌دانند، چگونه می‌توان به مرز شفافی میان سبک و فرم هنر سنّتی با سبک مدرن رسید، تا علاوه بر وفاداری به زبان

سنّت، بتوان خلاقیت و تنوع سبک را در آن تضمین نمود؟ آیا لزوماً استفاده از روش سنّتی به معنای تکرار سبک‌ها و اسلوب‌های بکار رفته در هنرهای گذشته است؟» (رضی موسوی، ۱۳۹۳: ۵۶).

امر فرا تاریخ، فرازمان و فرامکانی بودن هنر سنتی نکته بسیار مهمی است و ذکر این مطلب می‌تواند ما را رهنمون کند برای تلاشی در جهت اتصال هنر سینما به دیگر هنرها و در نهایت اتصاف آن به واژه سنتی بر همان مبانی‌ای که هنرهای دیگر بدان نامیده شدند.

❁ شعر

نصر در توصیف شعر و پیوند وثیق آن با منطق می‌گوید: در نتیجهٔ جدایی مستمر میان هنر و تفکر، عقل و احساس و منطق و شعر که از دورهٔ رنسانس به این‌سو در غرب به وقوع پیوسته است، نظریهٔ سنتی که مطابق آن منطق و شعر به یک حقیقت مشترک اشاره دارند که این دو را به هم می‌پیوندد و درعین‌حال از آنها فراتر می‌رود، تقریباً به‌کلی فراموش شده است (نصر، ۱۳۸۹: ۱۰۱). آنچه منطق و شعر، هر دو را شامل می‌شود، سرشت حقیقت غایی به همان صورتی است که در آموزه‌های مابعدالطبیعی سنتی مختلف ظاهر شده و بر اساس آن، این حقیقت نه صرفاً نوعی تجرید منطقی است، نه فقط سرشتی ریاضی‌وار دارد و نه عاری از وجه ریاضی است. برعکس، در آنِ واحد منطقی و شاعرانه، ریاضی و موسیقیایی است. پروردگار در عین حال بزرگ‌ترین هندسه‌دان و به تعبیری، موسیقی‌دان و شاعر است (نصر، ۱۳۸۹: ۱۰۵). حال اگر کارگردان یا فیلم‌ساز را به مثابه شاعری بگیریم که با شهود جهان دست به تصویرگری آن می‌زند چه مانعی وجود دارد که خداوند نتواند بزرگ‌ترین فیلم‌ساز و تصویرگر جهان نیز باشد؟ نصر در ادامه می‌گوید: «مولوی در جای جای این اثر (مثنوی) و سایر آثار خود بر این حقیقت پا می‌فشارد که شاعر نیست و سرودن شعر هم دست خود او نیست. شهود جهان معنوی و شور و وجد ایجاد شده در وجود شاعر است که سبب می‌شود سخنان او قالب ابیات شعر بر زبانش جاری شود» (نصر، ۱۳۸۹: ۱۰۷).

دقیقاً از آنجا که چنین شعری ثمرهٔ شهود معنوی است می‌تواند پیامی عقلانی را برساند و در ضمن آنچه را که می‌توان تحول کیمیاگرانه در جان انسان خواند، پدید آورد. چنین شعری می‌تواند نوعی حالت رضا نسبت به حقیقت در جان انسان ایجاد کند (نصر، ۱۳۸۹: ۱۰۷). شاید تمامی این توصیفات را بتوان درباره هنر سینما و هنرمند فیلم‌ساز و نقش و تأثیر آنان بر جان انسان می‌توان بیان کرد.

شعر حدیث تجارب ذهنی (سوبژکتیو) خود متفرق شاعر به‌عنوان یک فرد نیست، بلکه حاصل شهودی نسبت به واقعیت است که ورای هستی شاعر قرار دارد و شاعر باید خود شارح و هادی به‌سوی آن باشد. چنین شعری به‌واسطه‌ی فرم و محتوایش، از طریق کلمات و همین‌طور ریتم و موسیقی‌اش، محملی است برای حصول معرفت اصلی (نصر، ۱۳۸۹: ۱۰۶). این شهود واقعیت و ارتباط آن با منطق در سینما نیز امکان تحقق دارد. همچنان‌که بازن در بررسی سیر تکاملی تدوین در سینما می‌گوید: کمدی آمریکایی که همچون نمایش رقص و آواز و بازی با کلمات، از لحاظ جلوه‌های مورد نظر به منطق وابسته است و محتوای اخلاقی و جامعه شناختی‌اش کاملاً سنتی است، می‌باید همه چیز را در حین پیشرفت دقیقاً و خط به خط از الگوهای ریتمیک تدوین کلاسیک اخذ کند (بازن، ۱۳۹۳: ۳۱).

❁ معماری

حال می‌خواهیم از ارتباط سینما با هنر معماری که کاملاً به مکان و ایستایی وابسته است برای معنای موردنظرمان بهره بگیریم. برای این منظور از نقد گفته جناب نصر درباره واقع‌گرایی معماری آغاز می‌کنیم: نصر در این باره می‌گوید: «اسلام در بطن خود، به تعبیری سنتی، به طور عمیق واقع‌گراست. این جنبهٔ اسلام در هیچ جا بهتر از معماری مجال بروز نمی‌یابد، چون معماری همواره واقع‌گرایی خود را حفظ می‌کند و حاضر به خلق آرمانی موهوم نیست که در سرشت مواد، مصالح، و فضایی که با آن سروکار دارد وجود نداشته باشد (نصر، ۱۳۸۹ الف: ۱۱). اگر خاطرتان باشد واقع‌گرایی از موارد مذموم در

هنرهای ناسوتی و مدرن تلقی می‌شد. لیکن در اینجا اتفاقاً این واقع‌گرایی از ویژگی‌های مهم هنر سنتی معماری اسلامی شمرده شده است. پس ظاهراً اصل واقع‌گرایی که ویژگی دین اسلام نیز شمرده شده است در همه جا مذموم و ناپسند نیست و سینما می‌تواند با شرایطی در عین واقع‌گرا بودن (هرچند همان‌طور که ذکر شد هیچ هنری نمی‌تواند به تمامه واقع‌گرا باشد) هنر سنتی نیز تلقی شود و همان‌طور که غایت‌نگری در معماری اهمیت پیدا می‌کند در سینما نیز می‌توان به آن دست یازید: «هدف این معماری قرار دادن انسان در محضر پروردگار از طریق تقدس بخشیدن به فضایی که می‌سازد، به آن نظم داده و تحقق می‌بخشد» (نصر، ۱۳۸۹ الف: ۸).

❁ تئاتر

تأثیر تئاتر بر سینما بر کمتر کسی از اهل‌فن پوشیده است. برای این منظور به مطلبی از بازن اشاره می‌کنیم: «روابط میان تئاتر و سینما قدیمی‌تر و نزدیک‌تر از آن است که معمولاً می‌پندارند... به‌علاوه تأثیر ناخودآگاه پیشینه و سنت‌های تئاتر بر آن دسته از فیلم‌هایی که آنها را منحصراً و کاملاً سینمایی می‌دانند بسیار زیاد بوده است، هرچند که این تأثیر ناخودآگاه بوده و کسی به آن اعتراف نکرده است» (بازن، ۱۳۹۳: ۵۸). باید پذیرفت که سینما کمتر از دیگر هنرها می‌تواند از نفوذ آن (تئاتر) بگریزد. از این نظر نیمی از ادبیات و سه چهارم فیلم‌های موجود، شاخه‌های تئاتر به‌حساب می‌آیند (بازن، ۱۳۹۳: ۵۸).

سنت‌گرایان برخی از انواع تئاتر را نیز در زمره هنرهای سنتی و حتی مقدس برمی‌شمارند و برخی از انواع آن مانند تئاتر اسلامی یا تعزیه را در قسم هنر دینی محسوب می‌کنند. «به دلیل سرشت خاص دین اسلام که بر تنش دراماتیک میان زمین و آسمان یا راه‌ورسم فداکاری و رستگاری قهرمانانه از طریق میانجی‌گری الهی مبتنی نیست، و نیز به دلیل خصلت غیر اسطوره‌ای آن، تئاتر مقدس و مذهبی به‌گونه‌ای که در یونان باستان، هنر یا حتی اروپای مسیحی در قرون‌وسطی می‌توان یافت، در اسلام توسعه نیافت» (نصر، ۱۳۸۹: ۱۹). اما به میزانی که عناصر شور عاطفی و نمایشی در جهان‌بینی اسلامی راه یافت

و به جنبه‌ای از معنویت اسلامی، عمدتاً در تشیع، بدل شد، نوعی هنر تئاتر دینی موسوم به تعزیه به‌تدریج شکل گرفت و در ایران دوره‌ی صفوی و قاجار و هند دوره مغول و پس از مغول ساخته و پرداخته شد. با اینهمه شکل‌گیری چنین قالب هنری که در اسلام از اهمیت دست اول برخوردار نیست و حتی هنر مقدس هم به حساب نمی‌آید و اگر دقیق باشیم باید آن را هنر دینی بنامیم، به هر حال به رابطه‌ی میان معنویت و هنر اسلامی اشاره دارد (نصر، ۱۳۸۹: ۱۹).

از نگاه نصر تئاتر قدسی به علت خصیصه انتزاعی اسلام هرگز به شکل هنری قدسی جلوه نکرد. «با این حال، تعزیه به‌عنوان یک هنر دینی، با ابهت و زیبایی خاصی توسعه‌یافته و بی‌آنکه جزئی اصلی از مناسک آیینی اسلام تلقی گردد، بخشی از نیازهای مذهبی شیعیان را برآورده است (نصر، ۱۳۸۹: ۹۰). نصر در ادامه می‌گوید: «یکی از ویژگی‌های مهم تعزیه که همیشه باید به‌خاطر داشت، این است که تعزیه صرفاً در متن و جایگاه سنتی خویش می‌تواند حائز اثر و معنا باشد. تماشاگران به‌اندازه بازیگران در اجرای تعزیه نقش دارند و دو گروه با همهٔ وجود در تکرار وقایع مقدس روی صحنه مشارکت می‌جویند» (نصر، ۱۳۸۹: ۹۰).

نصر در اینجا نقش بازیگران و تماشاگران تئاتر را در سنتی یا معنوی بودن تئاتر دخیل کرده و این امر می‌تواند از موارد قابل‌بحث و نظر باشد. این که تماشاگر نیز مانند هنرمند باید از همان جایگاه سنتی به اثر هنری نگاه کند می‌تواند در سنتی یا دینی بودن آن اثر نقش داشته باشد. موضوعی که درباره سینما نیز می‌توانیم همین مطلب را قائل شد. «تماشاگر شکاکی که به دلیل فقدان ایمان نمی‌تواند از صمیم دل در تراژدی امام حسین علیه‌السلام و اصحابش شرکت کند، با حضور خود فضای معنوی نمایش را از بین می‌برد. حضور جمعیتی ناهمگون که به این احقاق دینی اعتقادی ندارند به نحو شگفت‌انگیزی وحدت میان بازیگر و ناظر را که رکن اصلی تعزیه است، مخدوش می‌کند. خدشه‌انگیزتر از این ناهمگونی، حضور کارگردان‌ها و بازیگران متظاهری است که چنان از سنت خود دور افتاده‌اند که تعزیه را سرگرمی صرف می‌پندارند (نصر، ۱۳۸۹: ۹۰). نصر با مقایسه سماع

با تعزیه، کمالِ هر دوی این هنرها را نیز معطوف به حالات بازیگران و تماشاگران می‌داند: «اجرای کامل و آرمانی تعزیه و سماع بالضروره به بازیگران و تماشاگران بستگی دارد؛ این دو گروه به‌واسطهٔ هنر به اتحادی دست می‌یابند که فوق هر دوی آنهاست، اتحادی که وصول به آن، غایت همهٔ هنرهای قدسی و سنتی محسوب می‌شود (نصر، ۱۳۸۹: ۹۵).

از دیگر موضوعاتی که نصر درباره تئاتر اسلامی ذکر می‌کند موضوع واقع‌گرایی آن و درعین‌حال گذر از جهان فانی است. موضوعی که پیش‌تر ذکر آن گذشت که سینما نیز می‌تواند همین نقش را برعهده بگیرد: «قوم ایرانی با استعداد عظیم و ذوق مهذب و پالودهٔ خود هنری آفریده است که درآن‌واحد هم معنوی و هم حسی است، در عین آنکه طبیعت گذرا و فانی جهان را یادآور می‌شود، زیبایی آن را جلوه‌گر می‌سازد» (نصر، ۱۳۸۹: ۹۵).

❁ هنرهای تجسمی

اگر هنرهای تجسمی تحت روانکاوی قرار می‌گرفت، احتمالاً مشخص می‌شد که مومیایی کردن مردگان یکی از عوامل بنیادی پیدایش آنها بوده است. به‌این‌ترتیب آشکار می‌شود که نقاشی و پیکرساز بر عقیده مومیایی شدن استوارند. در مذهب کهن مصر که هدفش مبارزه با مرگ بود، بقای ابدی را در گرو بقای جسم می‌دانستند... تکامل همگام هنر و تمدن این نقش جادویی هنرهای تجسمی را از آنها گرفته است. لویی چهاردهم دستور نداد جسدش را مومیایی کنند، بلکه به بقای خود در پرتره‌ای که شار لوبرون از وی کشیده بود خرسند بود (بازن، ۱۳۹۳: ۱۱).

در اینجا بازن به نقش کارکردی و بستر شکل‌گیری هنرهای سنتی اشاره کرده است. لیکن بر خلاف عقیده سنت‌گرایان، وی نقشی فراتر و والاتر برای هنرهای عصر جدید قائل می‌شود و آنها را از اتهام فایده‌گرا بودن مبرا کرده و محملی برای ترسیم جهان آرمانی می‌داند. «امروز تصویرسازی دیگر هدفی انسان‌مدار و فایده‌گرا ندارد. امروزه دیگر مسئله بقای پس از مرگ در میان نیست، بلکه مفهومی گسترده‌تر مطرح است، و آن آفرینش جهانی آرمانی همانند جهان واقعی روزمره است با تعین زمانی خاص خودش» (بازن، ۱۳۹۳: ۱۱).

در هنرهای تجسمی هنر نقاشی را شاید بتوان از نزدیک‌ترین اسلاف هنرهای سنتی به سینما در نظر گرفت. هنری که با توسعه آن به عکاسی و سپس سینما می‌تواند محل تأمل و استفاده قرار گیرد. سنت‌گرایان نقاشی را هنری سنی دانسته و برخی از انواع آن را قدسی یا دینی می‌دانند. به‌عنوان نمونه نصر دربارهٔ مینیاتور ایرانی می‌گوید: در مینیاتور ایرانی فضا چنان ترسیم شده که چشم از افقی به افق دیگر همواره بین فضای دو بُعدی و سه‌بعدی حرکت می‌کند. اما این حرکت هیچ‌گاه به فضای سه‌بعدی محض منجر نمی‌شود. اگر چنین می‌بود، مینیاتور از عالم ملکوت سقوط کرده و به تصویر عالم مُلک مبدل می‌شد (نصر، ۱۳۸۹: ۱۹۴). کارکرد مینیاتور اصیل ایرانی، همچون تمام هنرهای قدسی و سنتی، این است که از طریق رمز و تمثیل شمه‌ای از آن باغ دلپذیر را در عالمی که بدون این بازتاب‌ها فریبی بیش نخواهد بود، بنمایاند (نصر، ۱۳۸۹: ۱۹۵). با این اوصاف سینما نیز امکان انعکاس فضای سه‌بعدی محض را ندارند. این امر می‌تواند به همان عدم امکان واقع‌گرایی جهان نیز اشاره داشته باشد. از سوی دیگر بیان رمزگونه و تمثیل‌وار در هنر سینما به‌مراتب بیش از سایر هنرها امکان ظهور و بروز دارد.

بازن سعی در واقع‌نمایی جهان توسط نقاشی را نقطه افول این هنر می‌داند که با ظهور عکاسی ساحت نقاشی از این توهم رها شده و به جایگاه اصلی و سنتی خویش باز می‌گردد. «درست است که نقاشی در سرتاسر جهان توازن متغیری میان نمادگرایی و واقع‌گرایی برقرار کرده اما در سده پانزدهم نقاشی غرب از آن دل‌مشغولی کهن که نمایش واقعیت‌های معنوی در شکل (فرم) مناسب با آن بود دست کشید و کوشید این بیان معنوی را با تقلید هر چه کامل‌تر از جهان بیرون در هم آمیزد... ازآن‌پس در نقاشی دو گرایش پدید آمد: یکی گرایش اساساً زیبایی‌شناختی، یعنی بیان واقعیتِ معنوی و تعالی مدل‌ها با استفاده از نماد؛ و دیگری گرایش کاملاً روان‌شناختی، یعنی بازسازی جهان بیرون. تلاش برای ارضای میل به توهم جهان واقعی، فقط به آتش این تمایل دامن زد تا جایی که هنرهای تجسمی را ذره‌ذره فروبلعید (بازن، ۱۳۹۳: ۱۲).

البته هنرمندان بزرگ همواره توانسته‌اند این دو گرایش را با هم درآمیزند و هر یک را

در سلسله‌مراتب امور جایگاهی مناسب بخشند. واقعیت را از چنگ بگیرند و آن را بنا به خواستهٔ خویش در کالبد هنرشان شکل دهند. بااین‌حال واقعیت این است که با دو پدیدهٔ اساساً متفاوت روبرو هستیم و هر منتقدی که بخواهد تکامل هنرهای تصویری را به‌درستی دریابد باید آنها را جدای از هم در نظر بگیرد (بازن، ۱۳۹۳: ۱۲).

بازن ظهور پرستکتیو را گناه نخستینِ نقاشی غرب می‌داند که نی‌یپس و لومیر با اختراع عکاسی و سینما نقاشی را از گناه رهانیدند. با ظهور عکاسی برای نخستین بار تصویر جهان واقعی به‌صورت خودکار و بدون دخالت انسان شکل می‌گیرد. اینجا پای تکنولوژی به هنر و خلاقیت هنری باز می‌شود. «این تولید تصویر با ابزارهای ماشینی، روان‌شناسی تصویری ما را اساساً متأثر ساخته است. سرشت عینیِ عکاسی اعتباری به آن می‌بخشد که در دیگر شیوه‌های تصویرسازی دیده نمی‌شود (بازن، ۱۳۹۳: ۱۳). گناهی که بازن از ساحت نقاشی پاک‌کرده و بر روی عکاسی و سینما می‌گذارد همان واقع‌گرایی است که همچنان که ذکر شد امکان وقوع تام ندارد و اگر هم واقع شود می‌تواند پلی شود برای گذر از جهان واقع به جهان ملکوت و بالا.

❁ تلویزیون

تلویزیون یکی از مهم‌ترین رسانه‌های موجود است که بستری است برای عرضه آثار هنری تصویری. از این منظر شاید با بررسی این ابزار و جایگاه آن در جهان مدرن بتوان مواردی را جهت تشریح بهتر مطالبی که در امکان سینمای سنتی ذکر شد ذکر کرد. «ریموند ویلیامز در اثر خود تلویزیون: تکنولوژی و قالب فرهنگی (۱۹۷۴) پیدایش تلویزیون را در نتیجهٔ اختراع یک تکنولوژی کاربردی در بستر دگرگونی‌های گسترده‌تر اجتماعی و اقتصادی در غرب موردتوجه قرار می‌دهد (مایکل پین، ۱۳۸۶: ۲۴۰). تکنولوژی کاربردی‌ای که در بستر دگرگونی‌هایی که صرفاً زمینی تعریف شده‌اند شکل‌گرفته است. اما نکته مهم این است که این تکنولوژی به‌نوعی بازگشت به سنت گذشته تاریخی دارد. مک لوهان نیز در کتاب بحث‌برانگیز خود فهم رسانه‌ها (۱۹۶۴)، رسانه‌ها را به‌عنوان بخشی از یک تحول

فرهنگی و اجتماعی گسترده‌تر موردتوجه قرار می‌دهد. نکته مهم اینجاست که «او جامعه را در حال بازگشت به تأکیدگذاری بر اولویت گفتار بر نوشتار می‌یابد. رویکرد مک لوهان در گنجاندن تلویزیون در این سنت شفاهی رویکردی مسئله‌ساز می‌نماید، زیرا تلویزیون منحصراً تجربه‌ای شنیداری نیست و او نیز در آثار بعدی خویش کوشیده تا عملکرد خود در گنجاندن تلویزیونی در چنان چارچوبی را مورد بسط و بررسی قرار دهد (مایکل پین، ۱۳۸۶: ۲۴۱). پس آنچه برخی نظریه‌پردازان بدان سو رفته‌اند این است که این رسانه - تکنولوژی می‌تواند زمینه‌ای برای بازگشت به سنت شفاهی باشد. سنتی که در گذشته و در تمامی تمدن‌های پیشین و سنتی نقش محوری داشته است.

❁ نتیجه‌گیری

حال با ذکر مطالبی که رفت می‌توان پا را فراتر از سینمای دینی و معنی گذاشت و صفت سنتی را به سینما نیز متصف کرد. با عدم‌پذیرش دیدگاه جبر تکنولوژی بر عصر جدید، سینمای سنتی با رعایت شرایطی که برای هنرهای سنتی مانند اتصال هنرمند به جهان بالا، گذر از واقع‌گرایی و بازنمایی صرف جهان زیسته، برای اشاره به حقایق ازلی و ابدی و تمسک به رمز و سمبل‌هایی که اشاره به جهان دیگر دارند و با بهره‌گیری از منطق و عقل سنتی که برگرفته از امر معقول و عالم مثال است و با طرح‌ریزی و ایجاد فرم و شکلی که منبعث از هنرهای سنتی باشد و درعین‌حال با وحدت با محتوای دینی و معنوی بتواند زمینه تجلی معارف و حقایق جهان ملکوت به عالم ناسوت باشد، امکان تحقق داشته و امری دورازذهن نخواهد بود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

❁ منابع

۱. تمدن و هنر از منظر سنت‌گرایی (۱۴۰۲)، محمد درگاه‌زاده، ولی‌الله عباسی، محمدمهدی عباسی؛ نشریه مطالعات میان رشته ای تمدنی انقلاب اسلامی، بهار، ش ۵، ۳۹-۶۰.

۲. گنون، رنه (۱۳۷۴)، تقابل شرق و غرب، ترجمه نسرین هاشمی، نامه فرهنگ، ۱۷.

۳. رحمتی، انشاءالله (۱۳۸۷)، سنت‌گرایی و موانع فهم آن، اطلاعات حکمت و معرفت، ش ۲.

۴. شوان، فریتیوف (۱۳۸۸)، منطق و تعالی، ترجمه حسین خندق آبادی، تهران: نگاه معاصر.

۵. نقی‌زاده، محمد (۱۳۸۴)، مبانی هنر دینی در فرهنگ اسلامی، جلد اول (مبانی و نظام فکری). تهران: فرهنگ اسلامی.

۶. بورکهارت، تیتوس (۱۳۹۰)، مبانی هنر مسیحی، ترجمه امیر نصری، تهران: حکمت.

۷. نصر، سید حسین (۱۳۸۹-الف)، هنر و معنویت اسلامی، ترجمه رحیم قاسمیان، تهران: حکمت.

۸. نصر، سید حسین و رحیم قاسمیان (۱۳۸۹-ب)، اهمیت فضای خالی در هنر اسلامی، تهران: حکمت.

۹. نصر، سید حسین (۱۳۸۹-ج)، اصل وحدت و معماری قدسی اسلام، تهران: حکمت.

۱۰. نصر، سید حسین (۱۳۷۸)، معنویت و علم؛ همگرایی یا واگریی؟ مجله نقد و نظر، دوره ۵، ش ۱۹-۲۰، ص ۷۴-۸۷.

۱۱. نصر، سید حسین (۱۳۷۳)، سنت اسلامی در معماری ایرانی، ترجمهٔ سیدمحمد آوینی، تهران: برگ.

۱۲. دیوتش، الیوت و امیر مازیار (۱۳۸۱) فلسفهٔ هنر سید حسین نصر، سروش اندیشه، سال اول، شماره ۲.

۱۳. اعوانی، غلامرضا (۱۳۸۲)، در معنای سنت، مجموعه مقالات همایش نقد تجدد از دیدگاه سنت‌گرایان معاصر، تهران: دانشگاه تهران و مؤسسه تحقیقات و توسعه علوم انسانی.
۱۴. کاظمی، علی‌اصغر (۱۳۷۷)، بحران جامعه مدرن، زوال فرهنگ و اخلاق در فرآیند نوگرایی، تهران: دفتر نشر فرهنگی اسلامی.
۱۵. عطوفی کاشانی، طاهره (۱۳۸۹)، سنت‌گرایان، مجله فرهنگ پژوهش، سال دوم، ش ۶.
۱۶. بورکهارت، تیتوس (۱۳۷۲)، «مدخلی بر اصول و روش هنر دینی» ترجمه سید حسین نصر، مجموعه مقالات هنر معنوی، تهران: دفتر مطالعات دینی هنر.
۱۷. کوماراسوامی، آناندا (۱۳۷۲)، «رقص شیوا» ترجمه غلامرضا اعوانی، مجموعه‌مقالات هنر معنوی، تهران: دفتر مطالعات دینی هنر.
۱۸. گنون، رنه (۱۳۴۹)، بحران دنیای تجدد، ترجمه ضیاءالدین دهشیری، تهران: دانشگاه تهران.
۱۹. بورکهارت، تیتوس (۱۳۷۰)، هنر مقدس، ترجمه جلال ستاری، تهران: سروش.
۲۰. اعوانی، غلامرضا (۱۳۷۵)، حکمت و هنر معنوی، تهران: گروس.
۲۱. گنون، رنه (۱۳۶۵)، سیطرهٔ کمیت و علائم آخرالزمان، ترجمه علی‌محمد کاردان، چاپ دوم، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
۲۲. پین، مایکل (۱۳۸۶)، فرهنگ اندیشهٔ انتقادی از روشنگری تا پسامدرنیته، ترجمه‌ی پیام یزدانجو، چاپ سوم، تهران: مرکز.
۲۳. رفیعا، بزرگمهر (۱۳۸۴)، ماهیت سینما، جلد اول، چاپ دوم، تهران: امیرکبیر.
۲۴. نصر، سید حسین (۱۳۸۱)، معرفت و معنویت، ترجمه انشاءالله رحمتی، تهران: سهروردی.
۲۵. خندقی، جواد امین و سیدرضی موسوی گیلانی (۱۳۹۴)، «نقد دیدگاه سنت‌گرایان در باب هنر سنتی، هنر مقدس و هنر دینی»، مجله معرفت ادیان، سال ششم، ش ۳، ص ۱۰۷ - ۱۲۸.
۲۶. موسوی گیلانی، سیدرضی (۱۳۹۳)، «نقد و بررسی آراء سنت‌گرایان پیرامون هنر اسلامی»، فصلنامه الهیات هنر، ش ۲، ص ۴۴ - ۶۴.
۲۷. آوینی، سید مرتضی (اسفند ۷۲)، آینه جادو، چاپ دوم، تهران: کانون فرهنگی علمی و هنری ایثارگران.
۲۸. تاجدینی، علی (۱۳۷۸) «نگره: ماهیت سینما»، مجله نقد سینما، پاییز، شماره ۱۸.
۲۹. میلتن برگر، ریموند (۱۳۸۱)، شیوه‌های تغییر رفتار، ترجمه علی فتحی آشتیانی و هادی عظیمی آشتیانی، تهران: سمت.

۳۰. مازیار، امیر (۱۳۹۱)، «نسبت هنر اسلامی و اندیشهٔ اسلامی از منظر سنت‌گرایان»، کیمیای هنر؛ سال اول، ش ۳، ص ۷ - ۱۲.
۳۱. ریخته‌گران، محمدرضا (۱۳۸۲)، «هنر یونان از دیدگاه کوماراسوامی»، خرد جاویدان، مجموعه مقالات همایش نقد تجدد از دیدگاه سنت‌گرایان معاصر، تهران: مؤسسه تحقیقات و توسعه علوم انسانی و مؤسسه چاپ و انتشارات دانشگاه تهران.
۳۲. نوری‌زاد فاطمه و هادی جعفری‌نژاد (۱۳۹۷)، «بازنمایی مضامین و مفاهیم سنت‌گرایی دینی در آثار سید رضا میرکریمی»، مطالعات رسانه‌ای، سال سیزدهم، تابستان.
۳۳. نصر، سید حسین (۱۳۸۸)، معرفت و امر قدسی؛ ترجمهٔ فرزاد حاجی میرزایی؛ تهران: فرزان روز
۳۴. آرام، علیرضا (۱۳۹۳)، «سینما در فلسفه سنت‌گرا؛ جایگاه سینما در اندیشه سید حسین نصر»، تصویرنامه، سال سوم، بهار، ش ۷، ص ۵۲-۷۳.
۳۵. شریفی، هادی (۱۳۸۲)، «مراتب آگاهی در جامعه سنتی و متجدد»، خرد جاویدان، مجموعه مقالات همایش نقد تجدد از دیدگاه سنت گرایان معاصر، تهران: مؤسسه تحقیقات و توسعه علوم انسانی و مؤسسه چاپ و انتشارات دانشگاه تهران.
۳۶. نصر، سید حسین (۱۳۸۳) «هنر و زیبایی از دیدگاه شوان»، هنر و معنویت، ترجمه و تدوین انشاءالله رحمتی، تهران: فرهنگستان هنر.
۳۷. نقی‌زاده، محمد (۱۳۸۲)، «نقش هنر مبتنی بر تفکر سنتی در تعالی انسان»، خرد جاویدان: مجموعه مقالات همایش نقد تجدد از دیدگاه سنت‌گرایان معاصر، تهران: مؤسسه تحقیقات و توسعه علوم انسانی و مؤسسه چاپ و انتشارات دانشگاه تهران.
۳۸. عبادیان، محمود (۱۳۸۲)، «سنت، تجدد و هنر»، خرد جاویدان، مجموعه مقالات همایش نقد تجدد از دیدگاه سنت‌گرایان معاصر، تهران: مؤسسه تحقیقات و توسعه علوم انسانی و مؤسسه چاپ و انتشارات دانشگاه تهران.
۳۹. تاجر، سعیدعلی (۱۳۸۲)، «چیستی رمز سنتی»، خرد جاویدان، مجموعه‌مقالات همایش نقد تجدد از دیدگاه سنت‌گرایان معاصر، تهران: مؤسسه تحقیقات و توسعه علوم‌انسانی و مؤسسه چاپ و انتشارات دانشگاه تهران.

40. Timaeus & OB (1946) translated and quoted by A.K. Coomaraswamy in his Figures of Speech Or Figures of Thought, London.

41. Nasr, S. Hossein (2002), The Heart of Islam: Enduring Values for Humanity, HarperCollins.
42. Schuon, Frithjof (1966), Light on the Ancient Worlds, Perennial Books: First Edition.
43. Schuon, Frithjof (1998), Understanding Islam, USA: World Wisdom Books.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی