Received:2023/1/12 scientific quarterly journal of Islamic mysticism
Accepted:2024/2/18 erfan.eslami.zanjan@gmail.com
Vol.22/No.86/Winter 2026 https://sanad.iau.ir/journal/mysticism

The Manifestation of Islamic Mysticism and Budhism in Mystical Cinema (Case Study: "Pari" & "Spring, Summer, Fall, Winter… and Spring")

Kurosh Gudarzi, Ali Noori, Mohammadreza Ruzbeh, Seyyed Mohsen Hosseini Moakher*
PhD Student, Persian Language & Literature, Lorestan University, Khorramabad, Iran.
Associate Professor, Department of Persian Language & Literature, Lorestan University, Khorramabad, Iran.**Corresponding Author*, nooria67@yahoo.com
Associate Professor, Department of Persian Language & Literature, Lorestan University, Khorramabad, Iran.
Associate Professor, Department of Persian Language & Literature, Imam Khomeini International University, Qazvin, Iran.

Abstract

The manifestation of mysticism and mystical attitude in literary and artistic works has given depth and sublimity to them, and has provided them with remarkable semantic layers and signifying capacity. In addition to poets and writers, a lot of artists, from painting, caligraphy, poetry, music and so forth, have taken advantage of mysticism. One of the modern sorts of art is art of movie which has not been distant from the impression and manifestation of mystical notions in different cultures. The mystical motives and contents are more or less represented in the movies of a lot of countries; although the so-called representation differs pertaining to the sort of mystical notions and attitudes of such communities. The movies are qualified to be known as mystical ones, the maker of which has intendionally made use of mystical notions; such as "Pari" directed by Dariush Mehrjuei and " Spring, Summer, Fall, Winter… and Spring" directed by kim ki-duk. In this article, the mystical notions, incarnated in these two mentioned movies, have been considered by a descriptive-analytical approach. Some researches like this are necessary and beneficiary fot the clarification of such mystical practices in seventh art. The most important results are as following: these two movies are produced mystical-orientedly according to an inwardly attitude towards man and universe. Some of mystical principles and rituals which are common between Islamic mysticism and Budhism are traceable in these two movies, as below: putting trust in interior and supernatural and the influence of an invisible power upon worldly questions, the necessity of devotion to the wise old man, politeness, simple living, austerity, recital and prayers, generosily, symbolism. Yet they obtain obvious differences as well in variety of belief, attitude and chasing approach such as metamorphosis and disbelief in God in Korean movie.

Keywords: Islamic mysticism, Budhism, Mystical cinema, Mystical nations," Pari", "Spring, Summer, "

تاریخ دریافت:۱۴۰۲/۹/۱۰ فصلنامه علمی عرفان اسلامی
تاریخ پذیرش:۱۴۰۲/۱۱/۲۹ دوره۲۲-شماره۸۶- زمستان ۱۴۰۴-صص:۲۶ـ۱
مقاله پژوهشی

تجلّی مفاهیم عرفان اسلامی و بودیسم در سینمای عرفانی و معناگرا
(مقایسهٔ موردی دو فیلم «پری» و «بهار، تابستان، پاییز، زمستان.... و بهار»)

کورش گودرزی [۱]
علی نوری [۲]
محمدرضا روزبه [۳]
سیّدمحسن حسینی¬مؤخّر [۴]

چکیده

تجلّی عرفان و نگرش عرفانی درآثار ادبی و هنری، به این‌آثار عمق و شکوه بخشیده و آن‌ها را از لایه‌های معنایی و ظرفیت دلالتی چشمگیری بهره‌مندساخته‌است. یکی ازگونه‌های هنر مدرن که در جوامع و فرهنگ-های‌گوناگون از تأثیر و تجلّی مفاهیم عرفانی دورنمانده، هنر فیلم است. مضامین و موتیف‌های عرفانی، کم و بیش در فیلم‌های بسیاری از کشورها نموددارند ولی این نمود با توجّه به نوع نگاه و مفاهیم عرفانی مورد توجّه-آن جوامع، یکسان نیست. بررسی وجوه تجلی مفاهیم عرفانی در سینما، ضرورت مدّنظر در این پژوهش است. فیلم‌هایی را می‌توان عرفانی دانست که سازندهٔ آن‌ها با نقشه و برنامهٔ قبلی به درج و بازنمود مفاهیم عرفانی مبادرت‌کرده‌باشد لذا دراین مقاله، وجوه و شیوه‌های بازتاب مفاهیم عرفانی در دو فیلم «پری» از داریوش مهرجویی و «بهار، تابستان، پاییز، زمستان... و بهار» از کیم‌کی‌داک کره‌ای، با روش توصیفی- تحلیلی مقایسه و تحلیل شده‌است. مهم‌ترین نتایج پژوهش از این قرار است: دو فیلم مذکور با محوریت عرفان و بر اساس نگاه باطن‌گرایانه به انسان و جهان تولیدشده‌اند. برخی از اصول و آداب عرفانی مانند: قائل‌بودن به باطن و ماوراء و تأثیر نیرویی غیبی بر امور عالم، ضرورت سرسپردگی به پیر، ادب، ساده‌زیستی، ریاضت، ذکر و دعا، کرامت و نمادپردازی که میان عرفان اسلامی و بودیسم مشابه است دراین فیلم‌ها دیده‌می‌شود؛ اما تفاوت‌های آشکاری نیز در نوع باور و نگرش و شیوهٔ سلوک دارند؛ مانند تناسخ و خداناباوری در فیلم‌کره‌ای.

کلیدواژه‌ها: عرفان اسلامی، بودیسم، سینمای عرفانی، مفاهیم عرفانی، فیلم «پری»، فیلم «بهار...».

---

۱ دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه لرستان، ایران.
۲ دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه لرستان، ایران. نویسنده مسئول:nooria67@yahoo.com
۳ دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه لرستان، ایران.
۴ دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه بین¬المللی امام خمینی(ره) قزوین، ایران.

پیشگفتار

بسیاری از هنرها زمینهٔ جلوه‌گری عرفان بوده و هستند. « هنر و عرفان، دو جلوهٔ بارز برای بیان و ارائهٔ حقیقت هستند که از دیرباز، رابطه و پیوند عمیق میان آن دو وجودداشته‌است.» (پورمعینی و مصطفوی، ۱۳۹۳: ۴۶۱) سینما نیز می‌تواند مانند ادبیات، تجلّی‌گاه عرفان باشد؛ چنانکه برخی از فیلمنامه‌نویسان و کارگردانان، آثار ادبی به‌ویژه آثار عرفانی را دستمایهٔ نوشتن فیلمنامه یا ساخت فیلم کرده‌اند. «خوانش سینمایی برخی حکایت‌های کلاسیک و داستان‌های نوین نشان‌می‌دهد جنبه‌ای دیگر از ساختارهای معنایی آن آثار با این روش مطالعاتی قابل‌دریافت است. به عبارت دیگر، هم‌سنجی شگردهای ادبی و سینمایی از یک‌سو تمایزهای رسانه‌ای را تبیین‌می‌کند و از سوی دیگر، فرایندهای مشترک معناسازی و ریشه‌های متحّد زیباشناسی را نشان‌می‌دهد.» (حیاتی، ۱۳۹۳: ۵) توجّه به اندیشه-ها، باورها، مضامین و موتیف‌های عرفانی نیز در ذیل این رویکرد، قابل‌بررسی‌است و از اینجا به اهمیّت تجلّی عرفان در فیلم و نیز اثرگذاری فیلم‌هایی ازاین‌دست پی‌می‌بریم. دراین مقاله به بررسی شیوه‌ها و وجوه بازتاب مفاهیم عرفانی در فیلم ایرانی «پری» و فیلم کره‌ای «بهار، تابستان، پاییز، زمستان و... بهار» و مقایسهٔ آن‌ها می‌پردازیم.

به‌نظرمی‌رسد در فیلم‌هایی ازاین‌دست، نگاه عرفانی، هم فرم آن‌ها را دربرمی‌گیرد و هم محتوایشان را. فرم این آثار از زوایای گوناگونی چون نورپردازی، زاویهٔ دید، موسیقی، فضاسازی و صحنه‌پردازی و حتی‌گفتگوها، کم و بیش تحت‌تأثیر این نگاه است و محتوایشان نیز از جهاتی چنین‌است؛ چنانکه در درونمایه، مضامین و اشارات نمادین بیانی آن‌ها دیده‌می‌شود. دو فیلم مورد بحث نیز در فرم و محتوا از نظر تجلّی مفاهیم متعدّد عرفان اسلامی و بودیسم قابل‌بررسی و مقایسه‌اند. هدف مقاله، آشنایی با برخی از ویژگی‌های کاربردی عرفان، تبیین رابطهٔ عرفان و سینما، آشنایی با عرفان ملل و شیوه‌های بازتاب مفاهیم عرفانی در فیلم‌های مذکور و در نهایت، مقایسهٔ آن‌هاست. براین اساس پس از ذکر مقدمات و معرفی فیلم‌ها و مبانی نظری به بحث و تحلیل پرداخته‌می‌شود.

پرتال جامع علوم انسانی

پیشینهٔ پژوهش

چون مفاهیم مرتبط با عرفان در فیلم‌ها فراوانند، حجم مطالعات و تحقیقات دراین زمینه بسیار است که به برخی از آن‌ها که به موضوع بحث ما نزدیک‌ترند اشاره‌می‌کنیم.

رزازی‌فر (۱۳۷۷) درکتاب «عرفان و سینمای امروز» برخی فیلم‌های معناگرا و عرفانی دههٔ هشتاد و نود میلادی را بررسی‌کرده و به چندوچون بازنمایی مفاهیم انسانی و معنوی در آن‌ها پرداخته‌است. اوحدی (۱۳۷۹) در مقالهٔ «متافیزیک و سینما» به نحوهٔ بیان مفاهیم عرفانی از طریق سینما توجّه‌کرده و به‌ویژه، به استفاده از نقش تکنیک‌های تصویر، صدا و موسیقی در بیان مؤثر و قدرتمند امور شگفت‌آور ماورائی پرداخته‌است. شاپوری (۱۳۸۰) در مقالهٔ «جستجو در مبانی سینمای دینی مبتنی بر عرفان و فلسفهٔ اسلامی» ضمن واکاوی سرچشمه‌های حیات و هنر، براساس فلسفه و عرفان اسلامی به نحوهٔ بیان و شیوهٔ روایت مفاهیم عرفانی در سینمای دینی پرداخته است. پورسعید (۱۳۸۴) در مقالهٔ «جبهه، نمای نزدیک مردان رهاشده از خاک» از خلال بررسی شیوه‌های پرداخت معنوی در فیلم‌های ابراهیم حاتمی‌کیا، به نمایش هویت دینی و عرفانی و توصیف و تصویر خلقیات و رفتارهای عارفانهٔ رزمندگان پرداخته‌است. حاجی‌مشهدی (۱۳۸۶) در مقالهٔ «متافیزیک در آثار اینگمار برگمان»، به درآمیختگی رؤیا و حقیقت، معنا و واقعیت و نزدیکی زندگی و مرگ در آثار برگمان پرداخته‌است. پی‌یرس (۱۳۸۶) در مقالهٔ «آموزه‌های معنوی- عرفانی در آثار ساتیا جیت‌رای» ضمن اشاره به تأکید رای بر ضرورت دورشدن از خرد افراطی و گرایش به معنا، حکمت و فرزانگی، به علل و عوامل مؤثر بر سینمای معناگرای او پرداخته‌است.

درخصوص تجلّی معنا در فیلم‌های سینمایی، علاوه بر مقالات و کتاب یادشده، می‌توان از این آثار هم نام‌برد: مقالهٔ «سینما و امر قدسی» (آژل و آیفر،۱۳۸۰)، کتاب «الهامات معنوی در سینما» (عظیمی، ۱۳۸۳)، کتاب «معنویت در فیلم» (کی‌جانستن و ساکت، ۱۳۸۳)، مقالهٔ «وجوه اقتباس سینمایی از سیرالعباد سنایی» (محسنی و پورشبانان، ۱۳۸۸)، مقالهٔ «نسبت بیان سینمایی با تمثیل‌های ادبی در اشعار مولانا» (پورنامداریان و حیاتی، ۱۳۸۸)، مقالهٔ «تصویر عرفان فمنیستی» (اسماعیلی، ۱۳۸۸)، کتاب «نگاهی به فیلم‌های معناگرای جهان» (مهدوی‌فر، ۱۳۸۸)، مقالهٔ «معنابخشی عبادی نور طبیعی در فضاهای معماری دو فیلم نور زمستانی برگمن و پری مهرجویی» (ضیابخش و مختاباد امرئی، ۱۳۸۹)، مقالهٔ «بازنمایی عرفان‌های نوظهور در سینما» (علّامی، ۱۳۹۲)، *مقالهٔ* «بیان مفاهیم عرفانی در سینمای معناگرا (مطالعهٔ موردی فیلم پری)» (صالحی و حاجی‌آقابابایی، ۱۳۹۷).

گفتنی است در برخی از پژوهش‌های مذکور، به فیلم‌های موردنظر ما به‌طور جداگانه پرداخته‌شده‌است و نکات پراکنده‌ای نیز دراین خصوص طرح‌کرده‌اند؛ ولی در این پژوهش، ضمن بررسی و

مقایسهٔ دو فیلم، به دو دیدگاه عرفانی در دو سینمای متفاوت که گاه مشابه و گاه کاملاً مختلف جلوه‌گر است، پرداخته‌شده‌است.

مبانی نظری و بحث:

ادبیات پژوهش (معرفی فیلم‌ها)

فیلم ایرانی «پری» را داریوش مهرجویی در سال ۱۳۷۳ خورشیدی و گویا بر اساس داستان «فرانی و زویی» اثر جی. دی سالینجر ساخته‌است. در داستان فلسفی- عرفانی سالینجر هم، فرانی درگیر ذکری از عرفان مسیحی است که با آن به آرامش می‌رسد. این اندیشه در فیلم «پری» با رنگ و لعابی ایرانی- اسلامی بیان‌می‌شود؛ البته این فیلم دارای مضامین متعدّدی از آیین بودیسم نیز هست. شخصیت اصلی فیلم «پری»، دختری تحصیل‌کرده است که با خواندن کتابی به نام «سلوک» از شیخ زائر به عرفان و کشف و شهود علاقه‌مندمی‌شود و می‌خواهد با ریاضت و تکرار ذکری که درآن کتاب نقل‌شده، به وصل الهی برسد. پری برای رسیدن به مقصود، بسیار تلاش‌می‌کند و تا مرحلهٔ خودکشی و فنا پیش‌می‌رود. مشکل اصلی وی نداشتن پیر و مرشد است. کتاب «سلوک» در بین وسایل اسد، برادر بزرگ پری است. اسد با آتش‌زدن کلبه‌اش خودسوزی‌کرده‌است. در نهایت، پری با کمک برادر کوچکش، یعنی داداشی که در وادی عرفان و بودیسم درک و دریافتی دارد، به اهمیّت پیر و مرشد و رابطهٔ زندگی عادی با عرفان پی‌می‌برد و به آرامشی عرفانی می‌رسد.

فیلم «پری» درواقع مفاهیم عرفانی را در دنیای مدرن دنبال‌می‌کند. دربارهٔ فیلم‌های اینچنینی مهرجویی، نقدهای متعدّدی وجوددارد که لبریز از نگاه‌های مثبت و منفی به آثار اوست. «در نگاهی کلّی به فضای فیلم‌های مهرجویی، آنچه بیشتر به‌چشم‌می‌آید، نقش پررنگ زن در فضایی مه‌گرفته و غبارآلود در نوعی روشنفکری غرب‌زده و عرفان بودایی است که زنان داستان‌های او را با فهمی عمیق نسبت به مظاهر عرفان معرفی‌می‌نماید... لیلا، بانو و پری [زنان فیلم‌های مهرجویی] زنانی منزوی هستند که در فضای عرفان‌زدهٔ ذهن خویش و در تارهایی تنیده بر حصار تنهایی خود و در میان مردانی متّهم به عدم درک جنس زنان، اسیر شده با سمبل‌هایی از خدایان و مظاهر عرفان هندوییسم و کنفوسیوس درگیرند... زنانی که از مناسبات خانوادهٔ سنتّی خود رها بوده و خود را هرگز قهرمان زندگی مادرانه نمی‌بینند... پری درواقع نهایت گرایش مهرجویی به عرفان فمنیستی است.» (اسماعیلی، ۱۳۸۸: ۲۹-۲۰) فیلم «پری» کاملاً دارای ویژگی‌های خاص سینمای عرفانی است و مفاهیم عرفان اسلامی و نیز بودیسم در آن متجلّی است.

فیلم «بهار، تابستان، پاییز، زمستان... و بهار» که از آن با نام فیلم «بهار...» یادخواهیم‌کرد، محصول سال ۲۰۰۳ میلادی کشور کره‌جنوبی به کارگردانی کیم‌کی‌داک در ترویج بودیسم است. در بخش بهار

این فیلم، کودکی در صومعهٔ بودایی وسط یک دریاچه در کنار استادش پرورش‌می‌یابد. کودک در طبیعت می‌چرخد و کودکی می‌کند و به مار و ماهی و قورباغه سنگ می‌بندد. استاد هم سنگی به او می‌بندد و می‌خواهد تا آن حیوانات را رهاکند. فقط قورباغه زنده می‌ماند. در بخش تابستان فیلم، کودک به نوجوانی رسیده‌است. دختر بیماری برای شفا به صومعه می‌آید. راهب جوان برخلاف تمام آموزه‌های بودیسم، با دختر رابطه برقرارمی‌کند. استاد به او هشدارمی‌دهد که شهوت، باعث خشم و قتل می‌شود. دختر شفایافته، می‌رود و راهب جوان نیز در پی او معبد را ترک‌می‌کند. در بخش پاییز، استاد در روزنامه‌ای می‌خواند که شاگردش پس از کشتن همسرش، گریخته‌است. مرید قاتل نزد پیر و مراد برمی‌گردد. پسر که قصد خودکشی دارد با تنبیه استاد روبه‌رومی‌شود. دو کارآگاه برای دستگیری پسر به معبد می‌آیند. استاد برای رهایی جوان از دست خشم، پسر را وادارمی‌کند تا عبارات و ذکری مقدّس را با چاقو بر چوب کف صومعه کَنده‌کاری‌کند؛ سپس مأموران او را می‌برند. در بخش زمستان، پسر که مردی شده‌است، از زندان به معبد برمی‌گردد. استادش به شیوهٔ بودایی، خودسوزی‌کرده و براساس تناسخ، ماری از خاکسترش برمی‌خیزد و می‌خزد. زنی با نوزادی به معبد می‌آید. نیمه‌های شب، بچّه را می‌گذارد و می‌رود؛ امّا در بین راه در گودالی از دریاچه فرومی‌رود و می‌میرد. راهب نیز در نهایت با ریاضت و تمرین به جای استاد می‌نشیند و با آرامش به تربیت و پرورش کودک مشغول-می‌شود.

این فیلم نیز در زمرهٔ سینمای عرفانی جای‌می‌گیرد و لبریز از مفاهیم عرفانی بودایی است و سیر تحوّل عرفانی از کودکی تا مرگ و تکرار این چرخه را نمایش‌می‌دهد. ایزوتسو می‌گوید: «هرآن‌کس که در خود، کمال فضیلت را داشته‌باشد، با یک نوزاد قابل‌مقایسه است... بنابراین نوزاد به‌طور طبیعی در مرحلهٔ اشراق قراردارد؛ زیرا که او به‌طور طبیعی با طریقت است.» (ایزوتسو، ۱۳۸۹: ۴۸۰) شاید ساده-ترین قول دربارهٔ این فیلم، چنین باشد که «کودک‌وارگی، حاصل خلوص درون یا نشانهٔ این است که آنگونه انسان، خود را تسلیم خلوص‌کرده و در خدمت آن است... بنابراین تنها کودکی، از درون ناب و خالص است و بزرگسالی که اخلاص را در خود می‌پرورد، می‌تواند دارای اثر کودک‌وارگی باشد. برای همین است که چنین انسانی، صاحب تأثیری زنده و حیات‌بخش و نشاط‌انگیز است و نیز الهام‌بخش توکّل و اعتماد به نفس.» (پی‌یرس، ۱۳۸۶: ۲۳۷) در این سیر و سلوک‌ها با مفاهیم عرفانی متعدّدی مواجه‌می‌شویم که به بررسی و مقایسهٔ آن‌ها خواهیم‌پرداخت.

عرفان و سینمای عرفانی

عرفان، مفاهیم عرفانی و سینمای عرفانی نکاتی هستند که در اینجا به اجمال و درحدّ ضرورت در خصوص آن‌ها توضیحاتی می‌دهیم.

عرفان اصطلاحاً، «طریقهٔ معرفت در نزد آن‌دسته از صاحب‌نظرانی است که برخلاف اهل برهان، در کشف حقیقت بر ذوق و اشراق بیشتر اعتماددارند تا بر عقل و استدلال.» (زرینکوب، ۱۳۶۲: ۹) به عبارت دیگر، «عرفان، طریقه‌ای است که در کشف حقایق جهان و پیوند انسان و حقیقت، نه بر عقل و استدلال بلکه بر ذوق و اشراق و وصول و اتّحاد با حقیقت تکیه‌دارد و برای نیل به این مراحل، دستورها و اعمال ویژه‌ای را به‌کارمی‌گیرد.» (یثربی، ۱۳۸۷: ۳۳) نزد همهٔ اقوام، باور به حقایق باطنی جهان وجوددارد؛ چنانکه حتی «نزد اقوام و امم بدوی چون پرستندگان توتم و معتقدان به ارواح هم اعتقاد به قوای نامرئی و غیبی، امری شایع و مقبول بوده‌است.» (همان: ۱۵) بنابراین می‌توان‌گفت عرفان، امری فراگیر است؛ گرچه گاه در مفاهیم و باورها و گاه در نوع نگرش و حتی رفتار و سلوک عرفانی اقوام مختلف اختلاف است؛ لذا عرفان‌های متعّددی وجوددارد. با این همه، شاید کم‌توجهی و بی‌اعتمادی به عقل و استدلال، وجه غالب و مشترک همهٔ این دیدگاه‌ها باشد.

بالطبع هر گرایش و نگرشی دارای اصطلاحات و مفاهیم خاصی است؛ چنانکه در عرفان شرقی (بودیسم) مفاهیم و عقاید خاصی چون کمال‌گرایی، توجّه به ماوراء، رهایی از رنج و رسیدن به فنا، آرامش‌بخشی، اخلاق‌مداری، کرامت، ساده‌زیستی، عبادت، بی‌اعتقادی به خدا و معاد، تناسخ، عدم اعتقاد به خیر و شرّ مطلق وجوددارد. (ن.ک. علّامی: ۱۳۹۲) و چنانکه می‌بینیم، بودایی‌ها در برخی مفاهیم و اعتقادات، مانند کمال‌گرایی، فنا، اخلاق، کرامت، سادگی و عبادت، با عرفان اسلامی اشتراکاتی دارند و البته در برخی موضوعات با عرفان اسلامی اختلاف دارند. این اشتراکات و افتراقات کم و بیش در نحله‌های عرفانی ملل گوناگون وجوددارد.

گونه‌ای از سینما را که تجلّی‌گاه مفاهیم معنوی، اخلاقی و عرفانی است، با عناوینی همچون سینمای عرفانی، معنوی، اشراقی، معناگرا، استعلاگرا و جز آن می‌شناسند. با این حال، به تعبیر برخی از منتقدان و نظریه‌پردازان عرصهٔ سینما، «اثر دارای معنا با معناگرا متفاوت است. هر اثری ازآن‌رو که وجوددارد، معنایی دارد، اما آثاری که راه و طریق ادراک و ایصال به معانی خاص و مفاهیم عمیق و تحوّل‌برانگیز می‌شوند، معناگرایند.» (بلخاری، ۱۳۸۴: ۴) به عبارت دیگر، «سینمای معناگرا سینمایی است که به واقعیت و جهان و بشر می‌پردازد، اما در ورای این واقعیت، گوشه چشمی به باطن آن دارد و در جستجوی کشف رمز و رازی است که در پشت این واقعیت‌ها جاری و همواره طنین‌انداز است.» (اسفندیاری، ۱۳۸۴: ۳۷) در برخورد با چنین سینمایی، معنا اهمیت و اولویت می‌یابد و «در فهم و درک اینگونه فیلم‌ها نیاز به مشارکت فعال ذهن بینندگان ایجادشده و مخاطب از سطح یک بینندهٔ منفعل و صرفاً پذیرنده، به سطح مخاطب معنی‌ساز و فعال ارتقامی‌یابد.» (پورشبانان و همکاران ۱۳۹۴: ۲۶ و ۲۷) بدین ترتیب، می‌توان‌گفت اولاً سینمای عرفانی، گونه‌ای سینمای معناگراست و ثانیاً علاوه - بر همهٔ ویژگی‌های سینمای معناگرا، ویژگی‌های دیگری نیز دارد که در بررسی آثار نمایشی زیرمجموعهٔ آن، توجّه به این ویژگی‌ها نیز ضروری است.

با توجّه به نوع و سابقهٔ تفکّر عرفانی ملت‌ها، فیلم‌های عرفانی چشمگیری وجوددارد و شاید سینمای کمتر کشوری را بتوان‌یافت که از تأثیر و تجلّی مفاهیم عرفانی خاص‌آن سرزمین برکنار باشد. روشن است که زمینه‌های عرفانی موجود در فرهنگ ملل، برگرایش فیلمسازان به تولید فیلم‌های عرفانی مؤثر است؛ اما این موضوع، در سینما و عرفان شرق پرکاربردتر و شاید بتوان‌گفت که جبری هنری است؛ مثلاً «نمی‌توان باورکرد کشور هند که سرچشمهٔ آن همه آثار نقّاشی و موسیقی و شعر بوده، در برانگیختن فیلمساز ناموفق بیرون‌آید.» (پی‌یرس، ۱۳۸۶: ۲۲۶) این جلوه‌گری‌ها در سینمای ملل، دارای اشتراکات و افتراقانی است و گاه در سینمای یک کشور تبدیل به ویژگی خاص می‌شود؛ مثلاً «سینمای استعلاگرای ایران از مفاهیم مشترکی برای بیان مفاهیم ماورائی استفاده‌می‌کند. از جملهٔ این مفاهیم، مرگ و طبیعت است... استفاده از زیبایی‌های بصری طبیعت، امری بوده‌است که هرگز در فیلم‌های استعلاگرا فراموش نگشته‌است.» (راودراد و سلیمانی،۱۳۹۰: ۶۵)

با توجّه به تعاریف مجملی که از عرفان، مفاهیم عرفانی و سینمای عرفانی ارائه‌کردیم، شاید بتوان با اندکی تسامح پذیرفت که «سینمای عرفان محور، سینمایی است که فیلمساز درآن، قصد و هدفی عرفانی دارد و در پی تبلیغ یا بیان اندیشه‌های یک نحلهٔ عرفانی و فلسفی است.» (رزازی‌فر، ۱۳۷۷: ۳۵)

بررسی مفاهیم عرفانی فیلم‌ها:

ایمان و اعتقاد کامل و پیوسته به معبود

داشتن ایمان هم در عرفان اسلامی و هم بودیسم از ضروریات است؛ اما ایمان و اعتقاد به چه چیزی؟ اینجاست که تفاوت آشکارمی‌شود. در عرفان اسلامی، ایمان به غیرخدا مفهومی ندارد و «ایمان درست آن است که مؤمن در عقیدهٔ خود به درجهٔ یقین رسد.» (عزّالدین‌کاشانی، ۱۳۸۲ : ۵۳) اما بنای ایمان و اعتقاد بودایی بر زندگی طبیعی است؛ «آیین بودایی از اتکا به مفهوم خدای اعلی بی‌نیاز است.» (هوکینز، ۱۳۸۸: ۱۶۶) «در تحلیل بودایی، ناموافقی و ناپایداری طبیعت هستی، پایه و اساس کلّی راه و رسم زندگی است.» (همان: ۱۰۰) به‌رغم عرفان اسلامی که درآن، اساس هستی کامل و ثابت است و آنچه تغییرمی‌کند تعیّن‌ها و امور اعتباری است. (ن.ک: شبستری، ۱۳۸۲: ۴۵) شاید بتوان گفت با دو نوع ایمان الهی و طبیعی مواجهیم که هرکدام به شکلی راه به معنا می‌برند. این تفاوت نگرش در رفتار شخصیت‌های اصلی هر دو فیلم منعکس است.

در فیلم ایرانی، پری پس از خواندن مکرّر اوراد و اذکار موجود در کتاب سلوک، پیوسته از وصال الهی دم‌می‌زند. او در تمام مراحل سلوکش یک هدف بیشتر ندارد که همان رسیدن به لقای حق است. اسد و داداشی نیز با همهٔ اختلاف در رفتار و سلوکشان در همین مسیر سلوک کرده‌اند؛ اما در فیلم

«بهار...»، نشانه‌ای از ایمان به خدا نمی‌بینیم. ایمان و اعتقاد بودایی در فیلم «بهار...» در چند صحنه متجلّی است: وقتی‌که دختر بیماری برای شفا به صومعه می‌آید، راهب جوان با ایمان کامل به او وعدهٔ سلامتی می‌دهد و این نشان از اعتقاد خالص او به کارکرد بودیسم دارد. همچنین پسر در همهٔ زمان حضور و غیابش، حتی هنگام قتل همسرش، تندیس بودا را با احترام در کنار دارد و به تأثیرآن معتقد است.

در عرفان‌های موردنظر ما داشتن ایمان و اعتقاد صحیح، مایهٔ آرامش است. این نکته، وجهی مشترک است؛ اما در نوع ایمان و نیز معنوی یا مادی بودن آن تفاوت‌هایی مشهود است.

توجّه به نقش اساسی پیر و ضرورت تسلیم مرید در برابر او

وجود پیر و استمداد از او تقریباً در همهٔ نحله‌های عرفانی و تربیتی، از اصول مسلّم است. در عرفان اسلامی و بودیسم نیز این اهمیّت متجلّی است. عارفان مسلمان تأکید مؤکّد دارند که بدون راهنمایی پیر به جایی نتوان‌رسید و بی‌پیری برابر است با گمراهی و سردرگمی: «مدار طریقت بر پیر است... به خویشتن به هیچ جا نتوان‌رسید.» (محمد بن منوّر، ۱۳۷۷: ۳۰۰) و «تا پیرپرست نشوی، خداپرست نباشی.» (عین‌القضات، ۱۳۷۳: ۳۳۳) و در بودیسم، «گورو (آموزگار دینی) شخصی بسیار مهم تلقّی‌می‌شود، طوری که غالباً نسبت به او مانند یک خدای اصیل با احترام رفتارمی‌کنند.» (هوکینز، ۱۳۸۸: ۱۱۶)

در کنار پیر، وجود مرید دل‌سپرده نیز ضروری است. مرید حقیقی در برابر مراد، تسلیم محض است. این امر مهم نیز هم در عرفان اسلامی و هم در بودیسم جلوه‌گر است. «مرید باید که در هیچ امر از امور دنیوی و دینی، کلّی و جزوی، بی‌مراجعت با ارادت شیخ و اختیار او شروع‌ننماید. نخورد و نیاشامد و نپوشد و نخسبد و نگیرد و ندهد الّا به اجازت شیخ. همچنین در جمیع عبادات... بی‌اجازت شیخ و تعیین او شروع‌نکند.» (عزّالدین‌کاشانی، ۱۳۸۲: ۱۵۵) «مرید صادق آن باشد که... روحانیت شیخ را در همه احوال حاضر داند و در راه باطن از وی استمدادکند و خود را با شیخ مانند میّت در دست غسّال داند.» (سجادی، ۱۳۷۰: ۷۱۸)

در زمینهٔ وجود پیر و وظایف مرید، بین عرفان اسلامی و بودایی تشابهات بسیاری هست؛ اما شاید مهم‌ترین تفاوت این دو دیدگاه در رابطه با جایگاه پیر، به اعتقاد یا عدم اعتقاد به خدا برگردد. در عرفان اسلامی تقریباً همه چیز، از جمله پیر، تجلّی خدا و راه و راهنمای رسیدن به اوست؛ ولی در بودیسم «انسان‌ها در کامل‌ترین مفهوم، تنها هستند. هیچ عامل فوق طبیعی که بتواند انسان را از چرخهٔ تولّد و مرگ برهاند، وجودندارد.» (هوکینز، ۱۳۸۸: ۱۰۲) البته این تفاوت، تأثیر چندانی در میزان اهمیّت پیر و ضرورت حضور پیگیر مرید در دو دیدگاه ندارد.

فکر غالب در فیلم «پری»، حیرانی حاصل از عدم توجّه پری به وجود پیر است. شاید بتوان‌گفت همهٔ فیلم «پری» براین مدار می‌گردد که بدون پیر، فقط سردرگمی است و اضطراب و خشم. پری با همه می‌جنگد؛ با خانواده، دوست، استاد و هرکس که او را به یافتن پیر و راهنما توصیه‌می‌کند. با این حال، جلوهٔ پیر در او بالقوّه هست و علاوه بر شیخ زائر که گاه و بیگاه در خیال او حاضرمی‌شود، در نیمهٔ دوم فیلم به‌نوعی، هم اسد و هم داداشی را در جایگاه پیر می‌بیند. جایی می‌گوید دنبال بزرگ قابل‌احترامی است. می‌توان گفت: «پیر در فیلم پری به دو صورت جلوه‌گرشده‌است: پیر ظاهری و پیر باطنی. پیر ظاهری، همان داداشی است که به‌صورت انسانی بیرونی سعی در راهنمایی پری دارد و تلاش‌می‌کند مخاطرات راه را نشان‌دهد. پیر باطنی را می‌توان همان شیخ زائر دانست که مدام بر پری ظاهرمی‌شود و در نهایت، پری داداشی را در کسوت او می‌بیند و از این مرحله به بعد، پیر ظاهر و باطن یکی می‌شوند.» (صالحی و همکار، ۱۳۹۷: ۹۹) خود پری می‌گوید شیخ زائر به دنبال پیر می‌گردد و پس از جستجو و ریاضت فراوان به مقصود می‌رسد. پری سفرمی‌کند، نمی‌خورد، نمی‌آشامد، مطالعه-می‌کند، ذکرمی‌گوید و به هر دری می‌زند؛ اما تنها زمانی آرام‌می‌گیرد که در انتهای فیلم، وجود پیر را می‌پذیرد. وی در آخر فیلم با فکر مردن در جایی درازمی‌کشد که اسد، برادر بزرگش خودسوزی کرده؛ مانند میّتی بی‌اختیار و تسلیم در کنار پیر و مراد.

در فیلم «بهار...» نیز همهٔ اعمال و افکار مرید، ازکودکی تا بزرگسالی و در خواب و بیداری، بسته به نفس پیر است. خامی وگمراهی سالک تازه‌کار در هر دو فیلم متجلّی است. مفهوم پیر در فیلم‌ها دارای بُعدی اساسی و بی‌بدیل است. در فیلم «بهار...» نیز آرامش مرید در گِرو گوش‌دادن به توصیه-های پیر است. اصلاً پایان همهٔ کوشش‌ها و ریاضت‌های راهب بودایی، پیر شدن است. درنهایت، مفاهیم پیر و مرید حقیقی را در هر دو فیلم و هر دو دیدگاه به شکلی کمال‌یافته متجلّی می‌بینیم.

تقدّس همه چیز و لزوم ادب و احترام به همهٔ عالم

از مهم‌ترین مباحث عرفانی، مرتبهٔ ادب و احترام است. در عرفان اسلامی، تقریباً همهٔ آفریده‌های خداوند قابل‌احترامند. «حُسن ادب در ظاهر، ملاک حسن ادب در باطن است... ادب، پایهٔ تمام محاسن اخلاقی و سبب نیل به سعادت ابدی است.» (سجادی، ۱۳۷۰: ۷۳) «هم در تائوئیزم [تفکّر چینی] و هم در تصوف، همهٔ اشیاء به‌طور بنیادی خوب تلقّی‌می‌شوند. دلیل آن است که هرچیز از حیث وجود، جلوهٔ خاصی از خود حق است.» (ایزوتسو، ۱۳۸۹: ۵۳۳) در تحلیل و بررسی فیلم‌ها نیز خواهیم‌دید که این دیدگاه در آن‌ها جاری و ساری است.

در فیلم «بهار...» می‌بینیم که حیوانات، گیاهان، آب، کوه و امثالهم مورد احترامند. این تقدّس شامل اشیاء هم می‌شود؛ مانند احترام نسبت به مجسّمه‌های حیوانات و تندیس بودا. مثلاً راهب جوان به دختر بیمار تذکّرمی‌دهد که روی تندیس مقدّس ننشیند و دختر نیز پس از ارتکاب این عمل، برای بخشش دعامی‌کند. در فیلم «پری» نیز می‌بینیم که اسد، برادر بزرگ پری، با رودخانه و ابر صحبت‌می-

کند. اسد در دل طبیعت به مرگ خودخواسته یا همان آرامش می‌رسد. پری و داداشی، برادر کوچک او، نیز در انتهای فیلم در همان نقطه به درک همدیگر می‌رسند.

بنابراین، ادب و احترام در عرفان اسلامی و بودیسم، نه‌تنها افرادی همچون پیر و استاد بلکه بسیاری از مظاهر خلقت را نیز شامل‌می‌گردد. گویی برای پیر و به‌تبع او برای مرید، همهٔ هستی در هاله‌ای از ادب پیچیده است و نباید به هیچ نحو، این حریم ادب در هستی خدشه‌دار شود. البته این تقدّس شامل مکان نیز هست که در جای خود بدان خواهیم‌پرداخت.

معاد و تناسخ

معاد از مباحث اصلی دین اسلام است که عرفای اسلامی نیز در وجود آن شکّی ندارند؛ هرچند نگاه عرفا بدین مقوله، گاه ویژه و غالباً همراه با تعبیر و تفسیرهای خاص است. در بودیسم، مفهوم معاد و زندگی پس از مرگ با این خصوصیات وجودندارد؛ اما بودایی‌ها به تناسخ باوردارند و حتی می‌توان‌گفت تناسخ از اصلی‌ترین مفاهیم بودیسم است. در نگاه ایشان روح از جسمی به جسمی تردّدمی‌کند تا بالأخره به مقصد اصلی یا همان «نیروانا» برسد که نشان از خاموشی آتش خشم و شهوت و طمع دارد. شاید تنها وجه نسبتاً مشترک تناسخ بودیستی با عرفان اسلامی، در همین مقصد نهایی تناسخ یعنی خاموشی نفسانیات باشد. عارفان مسلمان ازجمله مولوی، مرگ و معاد را ذومراتب می‌دانند و از آن به تغییرها و سفرهای پیاپی از نشئه‌ای به نشئهٔ دیگر تعبیرمی‌کنند و معتقدند که مرگ ابتدا از جمادی صورت‌می‌گیرد؛ سپس از نما؛ پس از آن از حیوانیت و سپس از انسانیت و پس از آن، فرشتگی؛ و برآنند که در نهایت: «آنچه اندر وهم ناید آن شوم» (ر.ک: مولوی، ۱۳۶۴: ۳/ ۳۹۰۵)؛ وگرنه بین دیدگاه کلی ناظر به معاد در اسلام و نظریهٔ تناسخ در بودیسم، تفاوت‌هاست و هرکدام ویزگی‌ها و نشانه‌های خاص خود را دارند.

مار، نماد تناسخ است و در فیلم «بهار...» می‌بینیم که پس از خودسوزی استاد، از خاکسترش ماری ظاهرمی‌شود و به معبد می‌خزد. این تکرّر و تسلسل را در ابتدا و انتهای فیلم نیز شاهدیم. فیلم با آموزش کودکی شروع‌می‌شود و در آخر نیز دوباره کودکی به همان شکل و شیوه نزد استادی تحت تعلیم قرارمی‌گیرد. نام فیلم «بهار...» نیز به این چرخش تناسخ‌وار اشاره‌دارد، چون با «بهار» (نماد کودکی و آغاز) شروع و به آن ختم‌می‌شود: «بهار، تابستان، پاییز، زمستان... و بهار». اینها نشانه‌های اعتقاد به مفهوم تناسخ در بودیسم است.

در فیلم «پری» هم تا حدودی مسیر اسد، برادر بزرگ پری، برای پری در حال تکرار است و این تقریباً همان مسیر شیخ زائر و برادر شیخ است. خودسوزی برادر شیخ زائر و اسد و قصد خودکشی پری، حکایت از یک تشابه و تسلسل دارد و همچنین دلیلی است بر توجّه کارگردان این فیلم به مفاهیم آیین بودیسم. البته کار پری به خودسوزی نمی‌کشد و با دخالت برادر کوچکش به آرامشی

عرفانی ختم‌می‌شود. در هر صورت، معاد و تناسخ از وجوه متفاوت دیدگاه عرفان اسلامی و بودیسم است که جلوه‌هایی از آن‌ها – به‌ویژه تناسخ – را در دو فیلم می‌بینیم.

توبه

توبه یعنی بازگشت از گناه، از مفاهیم اصلی عرفان اسلامی است. در عرفان اسلامی «ارکان پنجگانه که بنای توبه بر آن است و تحقیقش بدان، یکی اَدای فرایض است، دوم قضای مافات، سوم طلب حلال، چهارم ردّ مظالم، پنجم مجاهدت و مخالفت با نفس.» (سجادی، ۱۳۷۰: ۲۶۶) در بودیسم نیز شرایط بازگشت و جبران مافات وجوددارد. این بازگشت‌ها در هر دو دیدگاه، دارای مراتب و شرایط ویژه‌ای است. در دیدگاه‌های عرفانی و معنوی، همواره راه بازگشت به مسیر درست باز است و بنده می‌تواند بارها توبه‌کند و با پشیمانی از گناه و خطا، دوباره به راه‌آید؛ اما این اقدامات درنهایت وقتی پذیرفته‌است که به تثبیت توبه بینجامد.

در فیلم «بهار...»، چندین بار شاهد گناه و اشتباه راهب نوآموز و پشیمانی او هستیم. او مار و ماهی و قورباغه را آزارمی‌دهد و سپس متأثر می‌شود. در لحظه‌های آغازین دلبستگی به دختر بیمار، بین گناه و عبادت و ذکر در تردّد است. درنهایت نیز پس از قتل و تاوان آن و توبهٔ اصلی و نهایی، به درجهٔ مرشدی و استادی می‌رسد.

در فیلم «پری»، شخصیت اصلی در آغاز، ضمن ذکرگویی، استغفارمی‌کند؛ اما مهم‌ترین تجلّی توبه در انتهای فیلم است که پری می‌پذیرد سیر و سلوک بدون پیر، مفهومی ندارد و در عمل از سلوک خودسر و بی‌سامانش برمی‌گردد. فیلم «بهار...»، به دلیل پرداختن به دوران کودکی و جوانی شخصیت فیلم، مسیر تحوّل و توبه را به شکل کامل‌تری نشان‌داده‌است. با وجود این، مشخص است که توجه کارگردانان به مفهوم توبه، از وجوه مشترک دو فیلم است.

حیرت و سرگردانی

در سلوک عرفانی، سرگردانی از ویژگی‌های رهرو تازه‌کار است و حیرت، از مراحل نهایی سیر و سلوک عرفانی است. «حیرت، بدیهه‌ای است که به دل عارف درآید از راه تفکّر. آنگه او را متحیّر گرداند، در توفان فکرت و معرفت افتد تا هیچ بازنداند.» (روزبهان، ۱۳۷۴: ۵۰۰) «در دریایی نشستم که آن را کران نیست. آن را درمان نیست. دیدهٔ من بر چیزی آمد که وصف آن را زبان نیست.» (سجادی، ۱۳۷۰: ۳۳۲) در بودیسم نیز، خواه‌ناخواه، مرید در طی طریق به این حیرت و سرگردانی دچار می‌شود. راه و روش طیّ این مرحله، نقش پیر و مرشد را پررنگ‌تر می‌کند.

مفهوم سرگردانی در فیلم «پری» نسبت به فیلم «بهار...»، تجلّی‌آشکارتری دارد. شاید این به دلیل نبودن پیر و مرشدی ثابت و مشخص درآن فیلم باشد. در فیلم «بهار...» نیز راهب جوان پس از

سرپیچی از توصیهٔ پیر و رفتن به دنبال دختر، دوران سرگردانی را طی‌می‌کند و درنهایت، هم پری و هم راهب جوان با پذیرفتن حضور پیر و مراد به آرامش می‌رسند. در فیلم ایرانی، سرگردانی و سراسیمگی پری از آغاز تا پایان فیلم جلوه‌گر است و او در سفر و حضر آشفته است؛ اما در فیلم «بهار...»، وضع به‌گونهٔ دیگری است. وقتی‌کودک بین دوگیاه کاملاً متشابه که یکی سمّی و دیگری شفابخش است، فرقی نمی‌گذارد، استاد به او می‌فهماند که تشابه، به معنای یکی بودن نیست و این اشتباهات و سردرگمی‌ها حاصل تشابهات ظاهری مقوله‌ها و ضعف قوهٔ تشخیص و تمیز افراد معمولی است؛ لذا باید کسی باشد که در وادی حیرت و سرگردانی، راهنمای سالک گردد. پس مفهوم حیرت و سرگردانی و به‌دنبال آن نقش مؤثر پیر در نجات سالک از این وادی، از مفاهیم متجلّی‌شده در عرفان اسلامی و بودیسم است.

ریاضت

ریاضت نیز از مفاهیم مشترک عرفان اسلامی و بودیسم است. در عرفان اسلامی، تحمّل سختی و دشواری در سیر و سلوک برای تهذیب نفس سودمند و ضروری است. البته ریاضت دارای مراتبی است و برای سالکان مبتدی و عام، خاص و خاص‌الخاص متفاوت است. «راهب بودایی از معاشرت با خانواده و دوستان می‌پرهیزد و سراسر سال از رفتن به مجامع عمومی جز برای شرکت در چند مراسم آیینی خودداری می‌ورزد.» (هوکینز، ۱۳۸۸: ۲۸) «پیمودن مسیرها مستلزم آن است که کاروَرز بودایی، جامعه را ترک کند و برای نیل به هدف مطلوب روشنگری، ساعت‌هایی طولانی به مراقبه همراه با انجام مناسک بپردازد.» (همان: ۱۲۰)

در عرفان اسلامی، این مسأله یادآور چلّه‌نشینی عرفا و شرایط خاص‌آن است که با تحمّل مشقّات فراوان، به‌ویژه بی‌خوابی، گرسنگی، تشنگی، سکوت، خلوت‌گزینی، ذکر و... همراه است. در عرفان بودایی نیز «صرفاً بعد از تسلّط بر جسم و جان و به‌واسطهٔ زندگی توأم با انضباط است که راهبان می‌توانند به‌نحوی مؤثر به مراقبه بنشینند.» (همان: ۲۸) ریاضت شامل تحمّل فشارها و سختی‌های روحی و جسمی است که تقریباً شیوه‌ای مشترک در بین اکثر این نحله‌هاست. «رژیم غذایی در یک صومعهٔ ذن بودایی به گیاهخواری‌گرایش دارد.» (همان: ۳۴) «راهبان پیش از طلوع آفتاب از خواب بیدارمی‌شوند و با آب سرد استحمام‌می‌کنند.» (همان: ۳۲) این تشابه، از مهم‌ترین نکته‌های قابل پیگیری و تحلیل در فیلم‌های مذکور است.

ریاضت‌های پری عبارتند از نخوردن، نیاشامیدن، ذکر دائم، ساده‌پوشی، خلوت‌گزینی وگریز از جمع، انزجار از گوشت‌خواری. همچنین در فیلم «پری»، داداشی در آب‌یخ زمستان غسل‌می‌کند. شیخ زائر با تازیانه خودزنی‌می‌کند و آویزان در چاه به ختم قرآن می‌پردازد. «عرفان در فیلم پری، حاصل‌جمع سماع و ریاضت در وجود یک زن است.» (اسماعیلی، ۱۳۸۸ : ۳۰)

در فیلم «بهار...»، راهب نوآموز، مراحل گوناگون ریاضتی را طی‌می‌کند. در کودکی، چون بـه مـار و ماهی و قورباغه سنگ می‌بندد، استاد نیز با او همان‌کار را می‌کنـد. کوتـاهی موهـا، سـاده‌پوشـی و گـاه برهنگی نشان از ترک تعلّقات دارد. مذمّت شهوت و ترک آن نیـز از توصـیه‌هـای اکیـد اسـتاد بـودایی است. راهب پس از اقدام ناموفق خودکشی، مجبور به تحمّل تنبیهات استاد می‌شود و درنهایـت، اسـتاد نیز برای کنترل خشم راهب، او را وامی‌دارد تا ذکری بودایی را روی چوب‌های کف صومعه کَنده‌کاری و رنگ‌آمیزی کند. پس از خودسوزی استاد و بازگشت راهب به معبد نیز شاهد ریاضت‌های دیگـر وی هستیم؛ از جمله ورزش و شستشو در هوای سرد و حمل سنگ و تندیس بودا تا نوک بلندترین تپه.

سکوت و کم‌حرفی نیز از جمله تمرین‌ها و ریاضات است کـه بـرخلاف پـری، در فـیلم «بهـار...» کاملاً مشهود است. شاید دلیل پرحرفی پری، خامی و بیش از حد مبتدی بودن و نیـز بـی‌پیـری باشـد. مفهوم ریاضت در هر دو دیدگاه، در جهت تزکیهٔ نفس و درک کمال است.

زهد و پرهیزگاری

زهد و پرهیزگاری نیز از مفاهیم مهم سیر و سلوک عرفانی است. زهد به معنی پرهیز از شـبهات و ترک لذّات در کنار ترک محرمات و «اعراض از نعمت‌ها و لذّت‌های دنیوی» است. (انـوری، ۱۳۸۱، ج ۵: ۳۹۱۱) و در تعریف زاهد گفته‌اند: «زاهد کسی باشد که او را به آنچه تعلّق به دنیا دارد، مانند مآکـل و مشارب و ملابس و مساکن و مشتهیات دیگر و مال و جاه و ذکر خیر و قربت ملـوک و نفـاذ امـر و حصول هر مطلب که به مرگ از او جدا تواندبود، رغبت نبود. نه از سر عجز یا از راه جهل به آن و نـه از جهت غرضی یا عوضی که به او راجع باشد.» (طوسی، ۱۳۶۱: ۷۹) در بودیسم نیز گناهان، آرزوها و لذّات دنیایی، مانع رسیدن به آرامش و سعادت راستین شناخته‌شده‌اند. پیروان این نحله، رهایی از رنـج زندگی دنیوی را در ترک آرزوها می‌دانند و پرهیز از گناه، اجتنـاب از زیـورآلات و عطـر و آرایـش از اصول بودیسم است.

در هر دو فیلم، جلوه‌های پرهیزگاری مشهود و ساده‌زیستی و بی‌توجّهی بـه مسـائل دنیـوی کـاملاً آشکار است. در فیلم ایرانی، همه چیزِ زندگی مادی پری، آشفته و پرازدحام است. خانهٔ پدری در حال تعمیر، خانهٔ عمو شلوغ و کلاس دانشگاه پُرسروصداست و پری چاره‌ای جز گریز ازاین زندگی و پناه‌بردن به خلوت و سکوت و دوری از اجتماع و ترک تعلّق نمی‌بیند. پس از گریز و رسیدن بـه اصـفهان هم با شلوغی مجلس زنانه روبه‌رومی‌شود و بازمی‌گریزد و تنها در مسجد یـا بیابـان بـین راه، احسـاس سبکی می‌کند. در فیلم «بهار...» نیز استاد و راهب تنها در دل طبیعت سرمی‌کنند و در معبدی دورافتـاده از خلق به زهد و پرهیز مشغولند. شاید آشکارترین جلوهٔ مفهوم پرهیزگاری در فیلم «بهار...»، مذمّت و ترک شهوت از جانب پیر باشد. پسر با دیدن صحنهٔ جفتگیری مارها رضایتی در چهره‌اش نمودار مـی‌شود. وابستگی به دختر بیمار حتی در ساعات عبادت و شیوهٔ دعـا و ذکـر پسـر تـأثیرمی‌گـذارد. اسـتاد

تأکیدمی‌کند که شهوت، به خشم و غضب و در نهایت به قتل و کشتن می‌انجامد. پسر به‌خاطر شهوت و میل به دختر، همهٔ قوانین معبد را زیر پا می‌گذارد و می‌رود و بالاخره اسیر خشم می‌شود و دختر را می‌کشد. استاد، عدم دلبستگی را چنین به او می‌فهماند که هر چیزی را شما دوست‌دارید، ممکن است کس دیگری نیز دوست داشته‌باشد. پس بهترین کار، پرهیزگاری و ترک امیال است.

ذکر و دعا

از مفاهیم مشترک دیگر در عرفان اسلامی و بودیسم، مقولهٔ ذکر و دعاست و البته ثمربخشی آن است. نزد عارفان مسلمان «ذکر به معنای استیلای مذکور بر دل است... ذکر یعنی توجّه به محبوب و غفلت از ماسوی... ذکر خفی آن است که نه در مقام علم و نه شهود، بلکه بی‌آگاهی نفس باشد... و ذکر قلب آن است که خدا به دل یاد شود، چندان که فراموش‌نشود تا به یادکردن حاجت نباشد.» (سجادی، ۱۳۷۰: ۴۰۲) و باطن‌گرایان بودایی بر تکرار اوراد و اذکار و تمرکز بر آن‌ها تأکیدمی‌کنند؛ «کاروَرز بودایی، اوراد درنظرگرفته‌شده برای تزکیه و تمرکز ذهن خود را تکرارمی‌کند.» (هوکینز، ۱۳۸۸ : ۱۱۷) تکرار و تداوم از واجبات ذکر و دعاست و البته این در هر تفکّری، زمان و آیین و ابزارهایی ویژه دارد.

در هر دو فیلم، شاهد اهمیّت ذکر و دعا هستیم. در فیلم «پری» به مزایای ذکری از امام‌جعفرصادق (ع) اشاره‌می‌شود که ورد شیخ زائر است و پری نیز آن را تکرارمی‌کند. البته ذکر پری، زبانی و بدون توصیهٔ پیر و بدون معرفت و شناخت عرفانی است و لذا تا در رعایت آداب آن جهدنمی‌کند، راه به جایی نمی‌برد. در خصوص ابزارهای ذکر و دعا نیز هر دو فیلم گویا و دلالتگر هستند؛ چنانکه در فیلم «پری»، تسبیح و قرآن و مسجد و در فیلم «بهار...» نیز ابزار خاص ضرب‌زدن و حضور تندیس بودا از جملهٔ این‌هاست.

پری به نتیجهٔ ذکر و دعا معتقد و امیدوار است. در فیلم «بهار...» نیز استاد در هر فرصتی به گفتن یا نوشتن ذکری می‌پردازد؛ مثلاً در صحنه‌ای با قلم‌مو و آب، روی سنگی ذکری می‌نویسد که محومی‌شود. همچنین برای کنترل خشم شاگردش، او را وامی‌دارد تا ذکر بودایی «پرانجا پارامیتا سوترا» (نابودکنندهٔ رنج‌ها و احیاکنندهٔ حقیقت) را روی چوب‌های کف معبد کَنده‌کاری و رنگ‌آمیزی‌کند. مفهوم این ذکر چنین است: می‌توانی به آسانی بکشی، ولی به آسانی کشته‌نخواهی‌شد. مادر دختر بیمار نیز شبی تا صبح در صومعه به ذکر و دعا می‌پردازد. دختر بیمار هم پس از ذکر و دعا به آرامش می‌رسد. اینها همه دلیل وجود مفاهیم ذکر و دعا در دو فیلم و اشتراکات عمیق در آن‌هاست.

سیر و سفر

سیر و سفر، چه‌آفاتی و چه اَنفسی، از مفاهیم مهم در نحله‌های عرفانی است. سیر و سفر در عرفان می‌تواند مفهومی عادی و دنیایی یا معنوی داشته‌باشد وگونه‌ها و آدابی دارد. عارفان و نیز فیلسوفان اشراقی، بسته به درجهٔ کمال و پختگی انسان‌ها، قائل به سفرهایی برای روح آنان هستند. «از ابتدای مراتب موجوات در نظام خلقت تا مرتبهٔ انسانی را که نهایت کثرت است، سیر رجوعی‌گویند که درحقیقت، سیر از وحدت به کثرت است... سیر مقیّد به مطلق و جزئی به کلّی را سیر عروجی می‌گویند... مبدأ این سیر، نشآت انسانی و نهایت آن وصول به نقطهٔ اوّل یعنی احدّیت است. این سیری شعوری و انقباضی و مستلزم معرفت‌کشفی و شهودی است.» (سجادی، ۱۳۷۰: ۴۹۰) «عبور نشآت انسانی از منازل امواج کثرت و وصول به مقام وحدت را سیر زورق گویند. مراد از زورق، تعیّن انسانی است.» (همان: ۴۹۰). در فیلم کره‌ای نیز، تعبیر زورق به‌صورتی کاملاً نمادین و دلالتگر نشان‌داده‌می‌شود؛ چنانکه تعبیر یادشده همچون عرفان اسلامی، مفهومی عرفانی و باطنی دارد.

جالب است که در فیلم «بهار...»، معبد در وسط دریاچه است و همهٔ رفت و آمد استاد و شاگرد در قایق (زورق) و بر روی آب است که خود نشان و نمادی برای مرحلهٔ گذر و تشرّف در اساطیر، ادیان و نیز در روانکاوی مدرن است. راهب بودایی نیز دنبال دختر بیمار به سفری آفاقی می‌رود که پر از مخاطره و تجارب دنیایی است و به قتل دختر می‌انجامد. پس از برگشتن و تحمّل ریاضت‌های استاد، به زندان برده‌می‌شود. در بازگشت دوباره کاملاً دگرگون و پخته شده‌است. در فیلم ایرانی نیز پری برای گریز از شلوغی و ازدحام اطرافش به اصفهان سفرمی‌کند. در بین راه با دیدن دشت وسیع و بیابان، آرامشی در او ظاهرمی‌شود. در اصفهان نیز، به‌جز لحظهٔ آرامش در مسجد، به شکل دیگری با همان شلوغی مواجه‌می‌شود و نرسیده برمی‌گردد. در هر دو فیلم، شاهد برتری سفر اَنفسی بر سفر آفاقی هستیم و شخصیت‌های اصلی ، سفر آفاقی را مقدمه‌ای برای سفر اَنفسی به‌شمارمی‌آورند.

سکوت

یکی از نشانه‌های پختگی و درک حقیقت در مسلک عارفان، سکوت و کم‌حرفی است. «صَمت یعنی سکوت، یکی از آداب مرید و نیز به معنی نگهداری سرّ است.» (نسفی، ۱۳۷۹: ۹۵) در متون منظوم و منثور عرفانی، بر ضرورت سکوت و تأمّل تأکیدها شده‌است؛ همچون مولانا که دراین مقام در مثنوی می‌فرماید:

عارفان که جام حق نوشیده‌اند رازها دانسته و پوشیده‌اند

هرکـــه را اســـرار کـــار اموختنـــد مهرکردنـــد و دهـــانش دوختنـــد

(مولانا ۱۳۷۱: ۹۳۶)

ای خـــدا جـــان را تـــو بنمـــا ان مقـــام کـــه در او بـــی‌حـــرف، مـــی‌رویـــد کـــلام

(مولانا ۱۳۷۱: ۱۵۳)

«انسان کامل خود ساکت است، ولی تأثیر شخص او به‌طور طبیعی، همه چیـز در حـول او را متـأثر می‌سازد.» (ایزوتسو، ۱۳۸۹: ۴۸۴)

پری به دلیل نداشتن پیر، ناپختگی و عجول‌بودن، ازاین صفت بَری است. مداوم و با شتاب و وَلـع حرف‌می‌زند؛ اما جایی که از غوغا و سروصدای دنیای اطراف دورمی‌شود، شاهد لحظه‌های سـکوت و آرامش او هستیم؛ مانند بیابان و مسجد، گرچه گاهی در سکوت ظاهری نیز با خود گرم گفتگوست.

از مهم‌ترین و بنیادی‌ترین مفاهیم آیینی و عرفانی، مراقبه است و یکی از اساسی‌ترین اصول مراقبـه، سکوت است. در فیلم «بهار...»، مفهوم سکوت و کم‌حرفی کاملاً متجلّی است. ارتباطات و واکنش‌هـای غیرکلامی مانند لبخند، ترس، رضایت و امثالهم در مواجهه با وقایع دنیای اطراف، بـه مراتـب بیشـتر از سخن گفتن است. شاید حضور پیر و استاد بودایی، مهم‌تـرین دلیـل ایـن رفتـار راهـب باشـد. مفهـوم سکوت در فیلم «بهار...» پررنگ‌تر است؛ اما در عرفان اسلامی نیز دارای اهمیّت بسیار اسـت و چنانکـه اشاره‌شد در لحظه‌های معنوی پری جلوه‌گر است. در مجمـوع از حیـث سـکوت، بـه‌رغـم وحـدت و اشتراک در مبانی دو نحلهٔ باطنی و عرفانی، تفاوتی آشکار دیده‌می‌شود؛ چنانکـه بیشـتر شخصـیت‌هـای فیلم «پری» تقریباً پُرحرف هستند، ولی در فیلم «بهار...»، سکوت حکم‌فرماست و شخصیت‌ها بسیار کم سخن‌می‌گویند. شاید بتوان این موضوع را به اهمیّـت عرفـان عملـی و ریاضـت و سـلوک رفتـاری در عرفان بودایی و توجّه کمتر ایشان به عرفان نظری ربط‌داد.

کرامت و خرق عادت

کرامت و خرق عادت اگرچه همیشه جزو اهداف اصلی عارفان راستین نبوده؛ ولی غالبـاً در عرفـان تأثیرگذار بوده‌است وگرچه گاه عرفا قادر به تأثیرگذاری و تسخیر بوده‌اند؛ اما «تنها عارف حقیقی مـی-داند که قوّتی را که در خود احساس‌می‌کند، از آنِ خود او نیست و بلکه متعلّق به خداست.» (ایزوتسو، ۱۳۸۹: ۲۹۲) «پیران طریقت ادّعا نداشتند که سرّی از رازهای مقدّس بر آنان آشکارشده و بیشتر با خیام هم‌نظر بودند که: اسرار اَزل را نه تو دانی و نه من. انگار، دست‌کم برای برخی از آنان دل کندن از دنیـا و ریاضت‌هایی که می‌کشیدند، تنها وظیفه‌ای بوده در راه خدا و نه فضیلت و امتیازی آشکارکنندهٔ رمزی از رازهای قدسی... همین پنهان ماندن حقیقت سبب‌می‌شد که اگر نـه همـهٔ صـوفیان، بسـیاری ازآنـان دیدگاه و رهاوردهای خود را برتر از نظر دیگران ندانند.» (احمدی، ۱۳۷۹: ۷۱) انسان کامـل هرگـز بـا

دیدهٔ عُجب و غرور به کرامات نمی‌نگرد و آن‌ها را امتیاز نمی‌داند. تنها در زمان و مکان مناسب و ضروری و به قصد ارشاد از آن بهره‌می‌برد. فیلم‌های موردنظر، دراین زمینه نیز اشتراکات چشمگیری دارند.

از وجوه اشتراک فیلم‌های موردنظر، بازتاب کرامت‌هاست. در فیلم «پری»، داداشی شمع‌های خاموش را با نگاهی روشن‌می‌کند، چرخی را می‌چرخاند، بر ساعت دیواری تأثیرمی‌گذارد، ذهن پری را می‌خواند و درنهایت مخفیگاه پری را کشف‌می‌کند؛ اما همهٔ اینها را کارهای ساده‌ای می‌شمارد و مقصود را چیز دیگری می‌داند. در فیلم «بهار...» نیز استاد گاهی بدون قایق از دریاچه می‌گذرد، چشم بسته پارچه می‌بُرد و دوخت و دوز می‌کند، قایق را با نگاه نگه‌می‌دارد و حرکت‌می‌دهد، درها را از دور باز و بسته می‌کند، قوطی‌ای را که کارآگاهان با تیر نمی‌توانند بزنند، با سنگ می‌زند، بیماری روحی دختر را کشف‌می‌کند و او نیز دراین زمینه ادّعا و به‌تبع غروری ندارد. دراین فیلم‌ها، کارگردانان تعمّداً کرامات و خرق عادات شخصیت‌های محوری را نشان‌می‌دهند تا ازاین طریق به گوشه‌ای از مفاهیم نسبتاً برجسته در عرفان اسلامی و بودیسم اشاره‌کنند.

مراقبه و کشف و شهود

هم در عرفان اسلامی و هم در باطن‌گرایی بودیسم، کشف و شهود و مراقبه از مهم‌ترین مفاهیم است. می‌توان آنچه را در نتیجهٔ مراقبه و شهود نصیب سالک می‌شود، در ردهٔ کرامات دسته‌بندی کرد. کشف و شهود با ریاضت نیز مرتبط است؛ پس ریاضت و شهود و کرامت می‌توانند در امتداد هم باشند. این سه مفهوم در عرفان اسلامی و بودیسم اهمیّت بسیار دارند. «هنگامی که تهذیب ضمیر به - کمال رسد و هنگامی که انسان به خلأ متافیزیکی رسیده، درون و برون را فراموش‌می‌کند، آنگاه وی مجاز خواهدبود تا آنچه را حکیمان تائویی «اشراق» و ابن عربی «کشف» یا «ذوق» می‌نامند، تجربه - کند.» (ایزوتسو، ۱۳۸۹: ۵۱۶)

در عرفان اسلامی، «کشف بر دو قِسم است: صوری و معنوی. کشف صوری آن است که به یکی از حواس خمس حاصل‌شود، مثل این‌که صورت مثالی را مکاشفه‌کند... کشف معنوی آن است که حقایق و معانی منکشف‌شود بر شخص، بدون توسط صورتی.» (رازی، ۱۳۵۲: ۲۴۵) در عرفان بودایی نیز اهمّیت این موضوع بسیار است؛ چنانکه «همهٔ مکتب‌های بودایی، مراقبه را به‌عنوان جوهر اصلی اعمال دینی‌شان تلقّی‌می‌کنند.» (هوکینز، ۱۳۸۸: ۳۵) البته با توجّه به استعدادهای متفاوت، مراتب کشف هم متعدّد است. «دراین روزگار گمراهی، ای بسا آن کارگر مزرعه از نظر معنوی، بیدارتر و در صحنهٔ آفرینش، ارزشمندتر از دانش‌پیشه‌ای باشد که ادراک ناب شهودی خود را به‌کل از دست داده‌است.» (پی‌یرس، ۱۳۸۶: ۲۳۵)

پری در دیدن شیخ زائر از گونه‌ای کشف صوری بهره‌مند است. البته این‌که پری بدون ریاضت - آنچنانی به این کشف می‌رسد، پذیرفتنی نیست و نشانهٔ بی‌دقتی در پرداخت محتوای فیلم است. داداشی، برادر کوچک پری، نیز با کشف و شهود، جایگاه پری را کشف‌می‌کند. نکتهٔ جالب دراین زمینه این است که اسد، برادر بزرگ‌تر، به ذِن در بودیسم نظر مثبت دارد. داداشی نیز به مراقبهٔ بودایی می-پردازد. در خانهٔ پری هم تندیس بودا قراردارد. کارگردان بدین شیوه، بین عرفان اسلامی و بودیسم، به-ویژه در زمینهٔ مراقبه و شهود، نقبی می‌زند و ما از این طریق راحت‌تر می‌توانیم مفاهیم مشترک را پیگیری کنیم. در فیلم «بهار...» نیز استاد بودایی با کشف و شهود، آیندهٔ پسر را به او گوشزدمی‌کند. او در آیین خودسوزی خویش نیز می‌داند که جانشین مناسبی خواهدداشت که همانا شاگرد اوست. بدین ترتیب، می‌توان نتیجه‌گرفت هردو کارگردان تعمّداً و به‌صراحت، به مفهوم کشف و مراقبه نظرداشته‌اند.

مرگ طبیعی، مرگ اِرادی و فنا

مسألهٔ مرگ و انواع آن از گسترده‌ترین مفاهیم بشری است که دیدگاه‌های مختلفی نسبت به آن پدیدآمده و تفاسیر گوناگونی در پی داشته‌است. در نگرش عرفان اسلامی و نگرش عرفان بودایی به مرگ و کیفیت و گونه‌های آن، شباهت‌های چشمگیری وجوددارد. در عرفان اسلامی، غیر از مرگ طبیعی، ترک تعلّقات دنیوی نیز نوعی مرگ دانسته‌شده‌است. «مرگ در اصطلاح عرفا به معنی خلع جامهٔ مادی و طرد قیود و علایق دنیوی و توجّه به عالم معنوی و فنا در صفات و اسماء و ذات است.» (سجادی،۱۳۷۰: ۷۱۴) «انبیا و اولیا را پیش از موت طبیعی، موت دیگری است از جهت آن که ایشان به موت ارادی، پیش از موت طبیعی می‌میرند و آنچه دیگران بعد از موت خواهند دید، ایشان پیش از موت طبیعی ببینند و احوال بعد از مرگ، ایشان را معاینه شود و از مرتبهٔ علم الیقین به مرتبهٔ عین‌الیقین رسند. از آن جهت که حجاب آدمیان جسم است، چون روح از جسم بیرون آمد، هیچ چیز دیگر حجاب او نمی‌شود.» (نسفی، ۱۳۷۹: ۱۵۷)

مرگ ارادی در عرفان اسلامی و بودیسم، بسیار اهمیّت دارد، هرچند شیوه‌های رسیدن به آن دراین دو مکتب یکسان نیست. این نوع مرگ در حقیقت برای رسیدن به کمال مطلوب است. عرفای اسلامی دراین زمینه به احادیث و سخنانی استنادمی‌کنند از قبیل: تُحفَه المؤمنُ المُوت. مُوتوا قَبلَ اَن تَموتوا. «تمام کوشش یک صوفی آن است که خداگونه شده و از قید زمان، آزاد یا به تعبیری دیگر عدم و نیست گردد.» (شجاری، ۱۳۸۸: ۸۰) «فنا عبارت‌است از نهایت سیر الی‌الله.» (عزّالدین‌کاشانی،۱۳۸۲: ۴۲۶) فنا را آخرین مرحلهٔ سیر و سلوک می‌دانند. فنای ظاهر (افعال) و فنای باطن (صفات و ذات) یعنی غیرخدا را نبینند. عارفان مسلمان به انواع موت معتقدند؛ موت اَبیض (گرسنگی)، موت اَحمر (مخالفت نفس)، موت اختیاری (قمع هوای نفس)، موت اَخضر (مرقّع‌پوشی) و موت اَسود (تحمّل - آزار خلق). مولانا در مثنوی می‌فرماید:

هیچ‌کس را تا نگردد او فنا نیست ره در بارگاه کبریا

(مولانا، ۱۳۷۱: ۱۰۵۴)

در بودیسم، نهایت و مقصد فنا رسیدن به نیرواناست. «نیروانا چیزی توصیف‌ناپذیر است و با جهانی که ما آن را تجربه‌می‌کنیم، بسیار متفاوت است؛ امّا در واقعی‌ترین مفهوم، نیروانا عبارت‌است از صلح ابدی.» (هوکینز، ۱۳۸۸ : ۲۲) «نیروانا به معنای خاموش‌شده، سردشده و فرونشسته است... بر اساس قولی هم به معنای دوری و پرهیز از شهوت است.» (پاشایی، ۱۳۸۳: ۵۷۰) در نگاه بودایی نیز «مرگ نه یک رویداد بی‌نظیر است و نه شخص باید از آن بترسد.» (هوکینز، ۱۳۸۸: ۴۰)؛ بنابراین، در هر دو دیدگاه که در دو فیلم مورد نظر بازتاب یافته‌اند، نسبت به مرگ نظر مثبتی وجوددارد و در هر دو فیلم، مرگ و انواع و صورت‌های آن را امری پسندیده و کامل‌کننده می‌بینیم.

در فیلم «پری»، اسد خودسوزی‌می‌کند. به‌قول برادرش: «روحش بزرگ بود و کفاف جسمش را نمی‌داد.» برادر شیخ زائر نیز خودسوزی‌می‌کند و پری نیز چنین قصدی دارد. «در آیین بودا برای مجازات گناهکار و همچنین خودکشی [که اغلب خودسوزی برای رسیدن به والاترین درجات معنوی است] گوش‌ها و چشم‌ها و دهان را با کاغذهایی که روی آن‌ها کلمهٔ «بسته» نوشته‌شده، می‌پوشانند.» (علّامی، ۱۳۹۲: ۱۰۱) در فیلم «بهار...» نیز راهب جوان با همین روش قصد خودکشی و مجازات خود را دارد که استادش او را نجات‌می‌دهد و سپس تنبیه‌می‌کند. استاد هم درنهایت با همین شیوه خودسوزی‌می‌کند؛ اما روشن است که در این فیلم خودکشی رهرو تازه‌کار و مجازات گناهکار با خودسوزی انسان کامل متفاوت است و با توجه به نگرش‌های سالک و پیر به مرگ، نتایج متفاوت می‌دهد. نکتهٔ جالب و وجه مشترک فیلم‌های مذکور، خودسوزی‌هاست که به مرگ شخصیت‌های اصلی و محوری می‌انجامد و این نشان از اندیشهٔ مشترک کارگردانان دراین زمینه دارد و شاید به‌نوعی تداعی‌گر آتش عشق باشد. با توجّه به نوع نگرش‌ها دربارهٔ مرگ و فنای خودخواسته، این کار درحقیقت، گونه‌ای کمال‌طلبی تلقّی‌می‌شود و چنانکه کارگردان‌های دو فیلم نشان‌داده‌اند، رسیدن به آن نصیب هرکسی نمی‌شود.

موسیقی

موسیقی همواره در زندگی بشر نقشی اساسی داشته‌است. شاید به‌ندرت آیینی را بتوان‌یافت که از این مقوله خالی باشد. عرفای اسلامی نیز در زمینهٔ موسیقی و سماع، دیدگاه‌های متفاوتی دارند؛ ولی در کل، «صوفیه، سماع را آرام دل عاشق و غذای جان و دوای درد سالک می‌شمرند و معتقدند که ترانهٔ دلنواز رباب و بانگ جانسوز نی، سبب جمعیت حال و آرامش روح عارف است و آواز خوش و ترانهٔ

موزون، نشانه‌ای است از عالم ارواح و پیکی است که از عالم قدس، مژدهٔ آسمانی می‌رساند.» (حاکمی، ۱۳۷۱: ۴)

بانگ گردش‌های چرخ است این که خلق می‌سرایندش به تنبور و به حلق
ما همه اجزای ادم بوده‌ایم در بهشت ان لحن‌ها بشنوده‌ایم

(مولانا، ۱۳۷۱: ۶۶۲)

اسماعیلی، عرفان مطرح‌شده در فیلم «پری» را حاصل‌جمع سماع و ریاضت در وجود یک زن می‌داند. (ن.ک: اسماعیلی، ۱۳۸۸: ۳۰).

موسیقی زیبا، اثرگذار و خیال‌انگیز مطرح در متن هر دو فیلم، انعکاس موسیقی طبیعت است و جلوه‌ای از صدای آب، نغمهٔ پرندگان و جز آن را منعکس‌می‌کند. موسیقی تیتراژ فیلم «پری»، عرفانی و سماع‌گون است. صدای اذان نیز برای پری مفهومی مثبت دارد. البته مولودی‌خوانی برای او چندان دلچسب نیست که شاید به دلیل شلوغی و ازدحام و عوامی‌گری آن صحنه است. در فیلم «بهار...» نیز ذکر و دعا همراه با کاربرد ابزاری ضربی و کوبه‌ای است که به ذاکر، تمرکز و نظم و آرامش می‌بخشد.

نور و روشنایی

نور در اندیشهٔ بشری، جایگاه ویژه‌ای دارد. گاه کمال اوّل و آخر را در طبیعت نور و نورانی شدن می‌دانند. «نور، بنیاد عرفان و حکمت مشرق زمین است. در قرآن مجید نیز بارها به نور اشاره‌شده و حق تعالی نور حقیقی و مطلق دانسته شده است. به همین سبب، عارفان به نور اهمیّت بسیار داده‌اند.» (سجادی، ۱۳۷۰: ۷۷۱) «نور به حکمِ اَللهُ نُورالسَّموات وَالأَرض، اسمی از اسماءالله و تجلّی او به اسم‌الظاهر در لباس صورت‌های جسمانی و روحانی است... تمام موجودات، مرتبه‌ای از اَنوار حق است.» (همان: ۷۷۲) در روایات و احادیث اسلامی است که اوّل ما خَلقَ الله نُوری، و نور محمّدی در عرفان اسلامی بسیار متجلّی است. عالم سفلی و جهان طبیعت را نیز ظلمت‌آباد گویند: ظلمت‌آباد جهان، ظلمت‌آباد خاک، ظلمات حیات و... عراقی گوید:

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تـاب آنـوار جمالـت بهـر اظهـار کمـال پرتـوی بـر ظلمـت‌ابـاد جهـان انداختـه

نام بودا نیز با روشنگری و روشنایی عجـین اسـت و نیروانـا در مکتـب بودیسـم، بـالاترین مرتبـهٔ روشنایی و تعالی و کمال محسوب‌می‌شود.

«نور در سینما بزرگ‌ترین نقش و تأثیر را برعهده‌داشته‌است... سینمای سیاه بر مبنای نور به تعریـف مفاهیم درونی و ناپیدای شخصیت‌ها و مضمون اثر دست‌زده‌است» (ضیابخش و مختاباد امرئـی، ۱۳۸۹: ۶۱)

در اکثر صحنه‌های فیلم «پری»، شاهد تقابل نور و تاریکی هستیم. پری مدام بین روشنایی و ظلمت در تردّد است و هرجا به نور می‌رسد، تغییر حالت در او مشهود است. فضاهای تاریک در فیلم «پـری» فراوانند که گویای سردرگمی و بی‌پیری پری در مسیر طلب است. اسد به ماهی‌هایی اشاره‌می‌کنـد کـه عاشق نور هستند و در پی منبع نور از آب بیرون می‌جهند و می‌میرند. داداشی نیز شاهد چنین صـحنه-ای می‌شود که القاکنندهٔ فنای عرفانی است. «در سکانس‌های مختلف فیلم پـری، معمـاری و بـالاخص نور طبیعی در تجلّی معنا بسیار مؤثر بوده‌است.» (همان: ۶۵) «در بسیاری از صحنه‌هـا بـا وجـود آنکـه پری راه خود را گم‌کرده‌است، ولی در نور سبز قراردارد که حاکی از فضـای روحـانی و حـسّ معنـوی پری می‌باشد... و برگرفته از نور محمّدی و باور و ایمان نورانی اسلامی است.» (همان: ۶۸)

برخلاف فیلم «پری»، اکثر صحنه‌های فیلم «بهار...» در روز و روشنایی است که شاید نشـان‌دهنـدهٔ همان مفهوم روشنگری در آیین بودیسم است که در معبد مقدّس و روشن و نورانی آن متجلّـی اسـت. به هرحال، در دو فیلم، توجّه کارکردی به نور کاملاً روشن و مشخّص است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نتیجه‌گیری

از برآیند مطالب ذکرشده می‌توان چنین استنباط‌کرد:

– یکی از تجلّی‌گاه‌های مفاهیم عرفانی، عرصهٔ فیلم و سینماست. دراین زمینه، فیلم‌هایی را می‌توان جزو سینمای عرفانی دسته‌بندی‌کرد که کارگردانانشان با طرح و نقشه و نگاه کاملاً عرفانی به ساخت - آن‌ها مبادرت کرده‌باشند.

– هر دو فیلم ایرانی در شمار سینمای عرفانی‌اند؛ چنانکه با مقایسهٔ مفاهیم عرفانی موجود در آن‌ها به وجود اشتراکات و افتراقاتی بین نگرش عرفان اسلامی و بودیسم پی‌می‌بریم.

– هر دو فیلم با ظرافت، مفاهیم مشترکی از عرفان اسلامی و بودیسم را به‌تصویرکشیده‌اند مانند: اهمیّت پیر و راهنما، احترام و ادب، ریاضت، توبه، حیرت و سرگردانی، زهد و پرهیزگاری، اهمیّت ذکر و دعا، ارزش سکوت، نیازردن مخلوقات، کرامت و خرق عادت، مراقبه و شهود، فنا، موسیقی، مکان مقدّس و اهمیّت نور.

– تفاوت‌هایی اساسی نیز در مفاهیمی چون اعتقاد یا عدم‌اعتقاد به خدا و احدیّت، معاد و تناسخ، از مقایسهٔ دو فیلم به‌دست‌می‌آید.

– بدین ترتیب، هم با ابعاد کاربردی عرفان در سینمای ملل آشنامی‌شویم و هم شیوهٔ تجلّی مفاهیم عرفانی در هنر هفتم را مشخصاً می‌بینیم. از سوی دیگر، درمی‌یابیم که بین نگرش‌های عرفانی ملت‌ها شباهت‌ها بسی بیش از تفاوت‌هاست.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع و مآخذ

۱. آژل، هانری و آیفر، آمده. (زمستان ۱۳۸۰). «سینما و امر قدسی». کتاب ماه هنر. گروه ترجمهٔ کتاب ماه هنر. شمارهٔ ۴۱ و ۴۲ .

۲. احمدی، بابک. (۱۳۷۹). **چهار گزارش از تذکرةالاولیاء عطار**. چ دوم. تهران: مرکز.

۳. اسفندیاری، عبدالله. (۱۳۸۴). **نامه‌های معنوی**(مجموعه مقالات نویسندگان مختلف دربارهٔ سینمای معناگرا). تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

۴. اسماعیلی، معصومه. (۱۳۸۸). «تصویرعرفان فمنیستی درآثار داریوش مهرجویی». ماهنامهٔ حورا. شمارهٔ ۳۲.

۵. الیاده، میرچا. (۱۳۷۲). **رساله در تاریخ ادیان**. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: سروش.

۶. انوری، حسن. (۱۳۸۱). **فرهنگ سخن**. تهران: انتشارات امیرکبیر.

۷. اوحدی، مسعود. (زمستان ۱۳۷۹). «سینما و متافیزیک». هنر. شمارهٔ ۴۶.

۸. ایزوتسو، توشی‌هیکو. (۱۳۸۹). **صوفیسم و تائوئیسم**. ترجمهٔ محمّدجوادگوهری. چاپ چهارم. تهران: نشر روزنه.

۹. بلخاری، حسن. (۱۳۸۴). **نامه‌های معنوی**(مجموعه مقالات نویسندگان مختلف دربارهٔ سینمای معناگرا). تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

۱۰. بوش و همکاران. (۱۳۷۴). **جهان مذهبی: ادیان در جوامع امروز**. ترجمهٔ عبدالرحیم گواهی. تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.

۱۱. پاشایی، عسکری. (۱۳۸۳). **بودا**. تهران: انتشارات نگاه معاصر.

۱۲. پناهی، مهین. (۱۳۷۸). **اخلاق عارفان**. تهران: انتشارات روزنه.

۱۳. پورسعید، فرزاد. (پاییز ۱۳۸۴). «جبهه، نمای نزدیک مردان رهاشده از خاک». مطالعات ملی. شمارهٔ ۲۳ .

۱۴. پورشبانان، علیرضا و بزرگ‌بیگدلی، سعید و غلامحسین‌زاده، غلامحسین. (زمستان ۱۳۹۴). «درآمدی بر تعامل میان ادبیات کلاسیک عرفانی با سینمای معناگرا». کهن‌نامهٔ ادب پارسی. سال هفتم. شمارهٔ ۴ . صص۴۰-۲۱.

۱۵. پورمعینی، نسرین و مصطفوی، نسترن و یاسمن. (مهر ۱۳۹۳). «عرفان و سینما». اولین کنگرهٔ ملی و پژوهش دینی.

۱۶. پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۹). **رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی**. چاپ هفتم. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۱۷. پورنامداریان، تقی و حیاتی، زهرا. (۱۳۸۸). «نسبت بیان سینمایی با تمثیل‌های ادبی در اشعار مولانا». پژوهش‌های ادبی. شمارهٔ ۲۳.

۱۸. پی‌یرس، گرگوری و ماریا. (پاییز ۱۳۸۶). «آموزه‌های معنوی- عرفانی درآثار ساتیا جیت رای». ترجمهٔ مسعود اوحدی. فصلنامهٔ هنر. شمارهٔ ۷۳.

۱۹. حاجی‌مشهدی، عزیزالله. (آبان ۱۳۸۶). «کمال‌گرایی در سینما». نقد سینما. ش ۴۸.

۲۰. حاکمی، اسماعیل. (۱۳۷۱). **سماع در تصوّف**. چاپ چهارم. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۲۱. حیاتی، زهرا. (بهار ۱۳۹۳). «نقد ادبی و مطالعات تطبیقی در اقتباس بینارسانه‌ای». فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی. سال یازدهم. شمارهٔ ۴۳.

۲۲. حیاتی، زهرا و پورنامداریان، تقی. (زمستان ۱۳۹۵). «بازخوانی تصویرهای ادبی در غزلیات شمس از دیدگاه زیباشناسی تصویر در سینما». کهن‌نامهٔ ادب پارسی. سال هفتم. شمارهٔ ۴ . صص ۶۰-۲۳.

۲۳. خواجه‌گیر، علیرضا و دلدار، مرضیه. (زمستان ۱۳۹۵). «بازشناسی هنر بودایی از طریق شمایل‌شناسی مودراها». فصلنامهٔ مطالعات شبه‌قاره. دانشگاه سیستان و بلوچستان. سال هفتم. شمارهٔ ۲۹ . صص ۶۸-۴۷.

۲۴. خواجه نصیرالدین طوسی. (۱۳۶۱). **اوصاف‌الاشراف**. به اهتمام نجیب مایل هروی. تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۲۵. راودراد، اعظم و سلیمانی، مجید. (زمستان ۱۳۹۰). «بازنمایی گفتمان‌های دینی در سینمای ایران بعد از انقلاب اسلامی». مطالعات فرهنگی و ارتباطات. شمارهٔ ۲۵ . صص ۷۰-۳۹.

۲۶. رزازی فر، علیرضا. (۱۳۷۷). **عرفان و سینمای امروز**. تهران: انتشارات اسرار دانش.

۲۷. رضی، احمد و تسلیمی، علی و اصغرزاده، محمد. (۱۴۰۰). «نقد رابطهٔ سینمای ایران با ادب کلاسیک عرفانی». متن‌پژوهی ادبی. شمارهٔ ۸۷ . صص ۱۱۴-۸۸ .

۲۸. روزبهان بقلی شیرازی. (۱۳۷۴). **شرح شطحیات**. به اهتمام هانری کربن. چاپ سوم. تهران: نشر طهوری.

۲۹. زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۶۲). **ارزش میراث صوفیه**. چاپ هفتم. تهران: انتشارات امیرکبیر.

۳۰. سجادی، سیّدجعفر. (۱۳۷۰). **فرهنگ لغات و اصطلاحات و تعبیرات عرفانی**. تهران: نشر طهوری.

۳۱. شاپوری، سعید. (بهار ۱۳۸۰). «جستجو در مبانی سینمای دینی مبتنی بر عرفان و فلسفهٔ اسلامی». فارابی. شمارهٔ ۴۰ .

۳۲. شبستری، شیخ محمود. (۱۳۸۲). **گلشن راز**. تصحیح حسین الهی‌قمشه‌ای. چاپ پنجم. تهران: علمی و فرهنگی

۳۳. شجاری، مرتضی. (۱۳۸۸). «زمان در عرفان اسلامی». ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی. شمارهٔ ۱۴.

۳۴. شوالیه، ژان و گربران، آلن. (۱۳۸۵). **فرهنگ نمادها**. ترجمهٔ سودابه فضایلی. تهران: نشر جیحون.

۳۵. صالحی، نرگس و حاجی‌آقابابایی، محمدرضا. (پاییز ۱۳۹۷). «بیان مفاهیم عرفانی در سینمای معناگرا» (مطالعهٔ موردی فیلم پری). فصلنامهٔ عرفان اسلامی. س پانزدهم. ش۵۷ .

۳۶. ضیابخش، ندا و مختاباد امرئی، سیّدمصطفی. (۱۳۸۹). «معنابخشی عبادی نور طبیعی در فضاهای معماری دو فیلم نور زمستانی برگمن و پری مهرجویی». نشریهٔ هنرهای زیبا هنرهای نمایشی و موسیقی. شمارهٔ ۴۲ . صص ۷۰-۵۹.

۳۷. عزّالدین‌کاشانی، محمود. (۱۳۸۲). **مصباح‌الهدایه و مفتاح‌الکفایه**. تصحیح عفّت کرباسی و محمدرضا برزگرخالقی. تهران: انتشارات زوّار.

۳۸. عزیزالدّین نسفی. (۱۳۷۹). **انسان کامل**. به کوشش ماریژان موله. چاپ پنجم. تهران: نشر طهوری.

۳۹. عطار، فریدالدّین. (۱۳۸۶). **مصیبت‌نامه**. تصحیح محمدرضا شفیعی‌کدکنی. چاپ سوم. تهران: نشر سخن.

۴۰. عظیمی، شاپور. (۱۳۸۳). **الهامات معنوی در سینما**. بنیاد سینمایی فارابی.

۴۱. علّامی، زهره. (۱۳۹۲). «بازنمایی عرفان‌های نوظهور در سینما». پایان‌نامهٔ دانشگاه علّامه طباطبایی.

۴۲. عین‌القضات همدانی. (۱۳۷۳). **تمهیدات**. تصحیح عفیف عسیران. چاپ چهارم. تهران: انتشارات منوچهری.

۴۳. کی‌جانستن، رابرت و سالک، اکرم‌السادات. (۱۳۸۳). **معنویت در فیلم**. ترجمهٔ فتاح محمدی. بنیاد سینمایی فارابی.

۴۴. گودرزی، کورش و حسینی‌مؤخر، سیّدمحسن و روزبه، محمّدرضا. (۱۳۹۵). «بررسی و تحلیل تجلّی زمان و مکان مقدّس اساطیری در عرفان». فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی.. شمارهٔ ۴۵.

۴۵. محسنی، مرتضی و پورشبانان، علیرضا. (پاییز ۱۳۸۸). «وجوه اقتباس سینمایی از سیرالعباد سنایی». ادب‌پژوهی. شمارهٔ ۹ .

۴۶. محمّد بن منوّر. (۱۳۷۷). **اسرارالتوحید فی مقامات شیخ ابوسعید ابوالخیر**. به اهتمام حسین بدرالدّین. تهران: نشر سنایی.

۴۷. مهدوی‌فر، سیّدحسن. (۱۳۸۵). **رؤیای بهشت (نگاهی به فیلم‌های معناگرای جهان)**. بنیاد سینمایی فارابی.

۴۸. مولانا محمّد بلخی. (۱۳۷۱). **مثنوی معنوی**. تصحیح نیکلسون. چاپ یازدهم. تهران: انتشارات امیرکبیر.

۴۹. نجم‌الدّین رازی. (۱۳۵۲). **مرصادالعباد**. به اهتمام محمّدامین ریاحی. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

۵۰. هوکینز، بردلی. (۱۳۸۸). **آیین بودا**. ترجمهٔ محمّدرضا بدیعی. چاپ سوم. تهران: انتشارات امیرکبیر.

۵۱. یثربی، سیّدیحیی. (۱۳۸۷). **فلسفهٔ عرفان**. چاپ دوم. تهران: بوستان کتاب.