بازنمایی مضامین و مفاهیم سنت‌گرایی دینی در آثار سیدرضا میرکریمی (با تأکید بر فیلم زیر نور ماه و اینجا چراغی روشن است)

فاطمه نوری‌راد[۱] / هادی جعفری‌نژاد[۲]

تاریخ دریافت مقاله: خرداد ۹۷ **تاریخ پذیرش نهایی:** شهریور ۹۷

چکیده

هدف اصلی این مقاله تحلیل بازنمایی مضامین سنت‌گرائی دینی موجود در فیلم‌های سیدرضا میرکریمی است. بدین منظور از نظریه بازنمائی و اصول مفاهیم سنت‌گرایانه و مولفه‌های سنت‌گرایی در هنر استفاده شده است. برای تحلیل فیلم‌ها نیز از روش تحلیل محتوای کیفی استفاده شده است. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که گفتمان مسلط بازنمایی شده در فیلم های میرکریمی گفتمان سنت‌گرائی دینی است. میرکریمی دلبسته سنت‌های دینی است و در فیلم‌هایش از آن دفاع می‌کند. او اعتقاد راسخی به ریشه‌های ایرانی / اسلامی جامعه ایران دارد و سعی می‌کند در آثارش درباره آنها صحبت کند. سنت اما برای میرکریمی در دیالوگی مدام با مدرنیته قرار می‌گیرد و این دیالوگ دو طرفه باعث می‌شود تا هریک از دیگری تاثیر بگیرد. سنت‌گرایی میرکریمی به ضدیت با مدرنیته نمی‌انجامد بلکه باعث هم‌جواری صلح‌آمیز این دو مفهوم با یکدیگر می‌شود و این دقیقا همان نگاهی است که در سنت‌گرائی دینی ترویج می شود.

واژگان کلیدی: سنت‌گرائی دینی، نشانه‌شناسی، سیدرضا میرکریمی، نظریه بازنمائی، هنر سنتی، هنر مقدس و هنر دینی.

۱- دانشجوی دکتری جامعه‌شناسی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران، (نویسنده مسئول)، پست الکترونیک: fateme.noorirad@gmail.com

۲- معاون فرهنگی سازمان برنامه، تهران، ایران،

مقدمه

هنر سنتی ریشه در شناخت عرفانی و اندیشه روحانی دارد و منشع باز روح هنرمند قلمداد می شود و این گونه نیست که وابسته صرف به توانایی‌های فردی و شخصی و استعداد هنرمند باشد. هنر از منظر سنت‌گرایان بر دو رکن زیبایی و نمادگرایی استوار است. سنت‌گرایان معتقدند زیبایی با حقیقت مرتبط است و زیبایی انسان را به حقیقت راهنمایی می‌کند. هنر سنتی در ایجاد حال و هوای معنوی موثر است و زمینه‌ای فراهم می‌کند که در آن شهود ما بعدالطبیعی رخ دهد و به همین دلیل وجود هنر سنتی برای فهم ساحت ذوقی سنت ضروری به نظر می‌رسد. ازدیدگاه سنت‌گرایان "هنر سنتی" و "زبان بشری" دو شیوه‌ای است که سنت از طریق آن سخن می‌گوید. با این تفاوت که زبان، بیرون‌سازی چیزی است که در بطن قرار دارد. اما هنر سنتی وسیله‌ای است که با آن می‌توان از ظاهر به باطن رسید. در این تفکر اندیشه «هنر برای هنر» جائی ندارد بلکه هنر در خدمت انسان و برای انسان است.

می‌توان از «انتزاعی بودن» و «طبیعت‌گریزی» به عنوان یکی از شاخصه‌هایی که در هنر تحت ّ تأثیر رویکرد سنت‌گرا دیده می‌شود نام برد. همان طور که بورکهارت بیان می‌کند "احدیت در عین حال که به غایت عینی و انضمامی است، به نظر انسان، تصوری انتزاعی می‌نماید و این امر به علاوه بعضی عوامل مربوط به ذهنیت سامی مبین خصلت انتزاعی هنر اسلامی است. محور مرکزی اسلام احدیت و وحدانیت است ولی هیچ تصویری قادر به بیان آن نیست". بر این مبنا می توان از عنصر «تکرار» به عنوان یکی از عناصری که در این رویکرد برجسته می‌گردد نام برد . یکی دیگر از این کلید واژه های اساسی نزد سنت گرایان »سمبولیسم» است. در واقع، همان طور که بورکهارت نماد و سمبل را چارچوب تجلّی مفاهیم عظیم و معارف جاویدان می دانست، نصر نیز رمزگرایی را یکی از ویژگی‌های حکمت برتر می‌داند. 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 مؤلفه های فرازمانی ادیان هستند: «هنر قدسی مانند هنر اسلامی، همواره شامل عاملّی جاویدان و ابدی است» .

اعتقاد به توحید و یگانگی خداوند از اصیل‌ترین مبانی فکری هنر اسلامی است. اصل توحید محوری و مرکز محوری در اساس چارچوب فکری اسلام خانه دارد و بالطبع هنرمند اسلامی می خواهد تا با اثر هنری آن را به نمایش بگذارد. هنر اسلامی اساساً از توحید مایه می‌گیرد؛ یعنی از صعود و عروج نفس به سوی خدای متعال و حتی تفکر در یگانگی احدیت. نصر در خصوص ویژگی های درونی هنر اسلامی و تجلّی مفاهیم در این باب می گوید: "هنر اسلامی نتیجه تجلّی وحدت در ساحت کثرت است .این هنر به شیوه ای خیره کننده وحدت اصل الهی، وابستگی همهٔ کثرات به خدای واحد، فناناپذیری جهان و کفیات مثبت عالم هستی یا آفرینش را نشان می دهد."

با توجه به این مفاهیم سیدرضا میرکریمی را می‌توان کارگردان طیفی دانست که در سینمای ایران به عنوان طیف دینی – سنتی شناخته می‌شوند. کارگردانانی که به سینما آمدند تا از مفاهی مدینی در سینما صحبت کنند و یا از سنت ها در قالب سینما دفاع کنند. رضا میرکریمی را می‌توان ستایش‌گر سنت دانست. میرکریمی به شدت دلبسته سنت است. این دلبستگی تا حدی است که او را وادار می کند تا سنت‌ها را ستایش کند. میرکریمی در تمام آثارش به دنبال ارائه چهره رحمانی از اسلام است. این سنت‌گرائی اما به ضدیت با مدرنیته نمی‌انجامد. اگر میرکریمی سعی می‌کرد از سنت چماقی برای کوبیدن مدرنیته بسازد، قطعاً راه بنیادگرایی را در پیش گرفته بود. اما او به جای ساختن چماق از سنت، سعی می‌کند این مفهوم را به همنشینی با مدرنیته برساند و سعی کند به سنت‌ها رنگ هویت بخشی بزند. مسئله اصلی میرکریمی در فیلم‌هایش حفظ همین سنت با توجه به ظهور مدرنیته است. میرکریمی قصد ندارد مدرنیته را در نظر نگیرد، بلکه

سعی دارد به جای نفی مدرنیته، سنت‌ها را در دل جهان مدرن جست و جو کند. برای همین هم هست که در آثار میرکریمی وسایل مدرن به وفور دیده می‌شود.

از ماشین مدرن دکتر عالم تا لب تاپ پسرک یه حبه قند. از وسایل مدرن موجود در خانه زن به همین سادگی تا موبایل‌های دختران فیلم دختر. میرکریمی می‌داند بدون در نظر گرفتن مدرنیته نمی‌تواند از سنت تعریف دقیقی داشته باشد. میرکریمی را می‌توان نقطه تمایز سینمای ایران ما بین سنت‌گرایی و بنیادگرایی هم دانست. میرکریمی به خاطر همین نگاه پذیرا است که مرزبندی روشنی با محافظه کاران سینمای ایران دارد. محافظه کاران از سنت ابزاری برای نفی کل پدیده مدرنیته می‌سازند. نگاه آن ها به سنت سیاسی است. سیاسی به این معنا که آن ها سنت را برای نفی دستاوردهای سیاسی مدرنیته مثل دموکراسی استفاده می‌کنند. اما میرکریمی این دو پدیده را هم عرض هم می‌داند.

میرکریمی اگر اصراری به حفظ سنت دارد به علت ماهیت هویتی آن است. میرکریمی در سنت هویت خویش را جست و جو می کند. سنت برای او چیزی است که تمایز ایجاد می کند. تمایزی بین او و انسان زاده شده در غرب. سنت هویت اوست نه ابزار او. سنت با چنین دیدگاهی جنگی با مدرنیته ندارد بلکه می‌تواند همکار مدرنیته باشد. میرکریمی اعتقاد دارد از هم نشینی سنت و مدرنیته اعتدال زاده می شود. این مقاله نیز با استفاده ازروش تحلیل محتوای کیفی با رویکرد نشانه‌شناسی به دنبال این است که به بازنمایی مفاهیم سنت گرائی دینی در آثار او بپردازد و به این سؤاالات پاسخ دهد: چه نشانه ها و نمادهائی از سنت گرائی دینی در فیلم‌های او وجود دارد؟ آیا فیلم های او نمایانگر هنر سنتی، هنر مقدس و یا هنر مذهبی هستند و به چه محتوا و مضامینی در این آثار تاکید شده است؟

مفاهیم و نظریه های تحقیق

نظریه بازنمایی رسانه‌ای

بازنمایی یکی از اصطلاحات کلیدی در مطالعات رسانه‌ای است،واژه ای غنی با چندین معنی. بازنمایی تأکید دارد بر اینکه هر چند تصاویر رسانه‌ای واقعی و قابل باور به نظر می‌آیند، اما آنها، هرگز دنیای واقعی را معرفی نمی‌کنند. (Stafford, 2003) فرهنگ لغات مطالعات رسانه‌ای و ارتباطی بازنمایی را این گونه تعریف می‌کند: کارکرد اساسی و بنیادین رسانه‌ها عبارتست از بازنمایی واقعیت‌های جهان خارج برای مخاطبان. اغلب دانش و شناخت ما از جهان بوسیله رسانه‌ها ایجاد می‌شود و درک ما از واقعیت بواسطه و به میانجی‌گری روزنامه‌ها، تلویزیون، تبلیغات و فیلم‌های سینمایی و ... شکل می‌گیرد. رسانه‌ها جهان را برای ما تصویر می‌کنند. رسانه‌ها این هدف را با انتخاب و تفسیرخود در کسوت دروازه بانی و به وسیله عواملی انجام می‌دهند که از ایدئولوژی اشباع هستند.آنچه ما به مثابه یک مخاطب از آفریقا و آفریقایی‌ها، صرب‌ها و آلبانیایی تبارها، اعراب و مسلمانان و ... می‌دانیم ناشی از تجربه مواجهه با گزارش‌ها و تصاویری است که بواسطه رسانه‌ها به ما ارایه شده است. از آنجائی که نمی‌توان جهان را با تمام پیچیدگی‌های بیشمار آن به تصویر کشید، ارزشهای خبری، فشارهای پروپاگاندایی، تهییج، تقابل (که ما را از دیگران جدا می‌سازد) یا تحمیل معنا در قالب مجموعه‌ای از پیچیدگی‌های فنی و محتوایی ارائه می‌دهند. براین اساس بازنمایی عنصری محوری در ارایه تعریف از واقعیت است (Watson and Hill, 2006). بازنمایی فرآیندی است که از طریق آن افراد یک فرهنگ زبان را به کار می‌برند تا معنا تولید کنند. پس معنا همیشه از فرهنگی به فرهنگ دیگر و از زمانی به زمان دیگر تغییر می کند و هیچ تضمینی وجود ندارد که هر چیزی در یک فرهنگ معنای مشابهی در فرهنگ دیگر داشته باشد. (هال، ۱۳۹۳)

دایر در بحث بازنمایی به چهار بخش زیر توجه می کند: ۱- بازنمایی:ضرورتاً بر زبان رسانه تأکید دارد، یعنی قرار دادهایی که رسانه ها برای معرفی (بازنمایی) جهان به مخاطب استفاده می‌کنند؛ ۲- بازنمایاننده (نمایانگر و معرف) چیزی بودن:دامنه انواع یا گونه‌هایی که برای بازنمایی کردن گروه‌های اجتماعی به کار می‌رود؛ ۳-

کسی که مسئول بازنمایی است؛ ۴- مخاطبان درباره آنچه که برای آنان بازنمایی شده چه فکری می‌کنند: مخاطبان می‌توانند خوانشی متفاوت از آنچه که متون رسانه‌ای به آن ارجاع می دهند، داشته باشند.

از نظر «ریچارد دایر» مفهوم بازنمایی در رسانه‌ها عبارت است از: ساختی که رسانه‌های جمعی از جنبه‌های مختلف واقعیت مثل افراد، مکان ها، اشیاء، اشخاص، هویت های فرهنگی و دیگر مفاهیم مجرد ایجاد می‌کنند. تجلی بازنمایی‌ها ممکن است به صورت گفتاری، نوشتاری یا تصاویر متحرک باشد."

هرچند بازنمایی در نگاه واقع گرایانه (رئالیستی) متشکل از تصاویر یا صدای حوادث است، ولی عمل بازنمایی، به شکل کامل و مطلق، جهان را نمایش نمی‌دهد.

محتوای‌های رسانه‌ای همواره دارای ساختار هستند و هرگز پنجره‌ای شفاف و روشن نیستند. بازنمایی از ساختار واژه و لغت فراتر می‌رود و این سؤال را پیش می‌کشد که چگونه گروه‌ها (و هر چیز ممکنی که در رسانه وجود خارجی پیدا می‌کند) به وسیله محصولات رسانه‌ای بازنمایی شده است؟ این مساله به چگونگی رسانه‌ها و ژانرهای مختلف مربوط می‌شود و در عین حال معانی یا اثرات ضمنی سیاسی وسیعی را با خود به همراه دارد. بازنمایی نوعی عمل دلالت‌گر است که منعکس‌کننده واقعیت بیرونی است؛ در واقع، بازنمایی نوعی تصویر دستکاری شده از واقعیت بیرونی است. همه امور جهان، کپی واقعیت هستند و در این میان هنر، کپی از کپی واقعیت است؛ هنر، بازنمایی از بازنمایی است.

زبان، ابزار بازنمایی واقعیت است، تجلی های زبانی به صورت صدا، تصویر و ... است که واقعیت را منعکس می‌کند. در این میان، رسانه‌ها زبان ارائه بازنمایی از واقعیت را دارد و از خصیصه چند زبانی برخوردار است. مثلا رسانه سینما، دربر گیرنده تصویر و صدا است.

در حال کلی، بازنمایی مشتمل بر چهار عنصر است:

۱. زاویه خاص دوربین
۲. برجسته سازی
۳. بهره گیری از واقعیت
۴. استفاده از فرصت های خاص.

ذکر این نکته اهمیت دارد که بازنمایی به سادگی به موفقیت منتهی نمی شود و متضمن فرایندی بسیار پیچیده و پویا است. (Stafford, 2003 و هیوارد، ۱۳۸۱)

پیشینه سنت‌گرایی

سابقهٔ تاریخی سنت‌گرایی به عنوان یک جریان فکری که بهدست اندیشمندانی چون رنهگنون، کوماراسوامیو شوان و سیدحسین نصر هویت مستقلی یافت، به کمتراز یک قرن برمیگردد.مواجههٔ متفکران و اندیشمندان با پدیده‌های مدرن طی سدهٔ گذشته و حضور پررنگ فرهنگ اجتماعی و مکاتب مدرن غرب در جوامع بشری و از طرف دیگر انحطاط و آشفتگی در روح و روان افراد اجتماع، موجب شد که اندیشمندان و متألهان مدرنیته به سنت بازگردند.این رویکرد جدید در غرب مسیحی، بر پایهٔ تقابل با تجدد و تعامل با سنت، توسط رنه گنون شکل گرفت که بعدها جریان فکری موسوم به سنت‌گرایان تبلور یافتند. این جریان مبتنی بر مبانی دینی، عرفانی و امر قدسی است و پیروان خود را شدیداً وفادار به فرهنگ و سنت ادیان، بهویژه «حکمت خالده» دعوت میکنند. در واقع مهم‌ترین اعتقاد سنت‌گرایان، عقیده به حکمت جاودان‌های است که مشترک تمام ادیان است و هر سنتی، تجلی خاصی از آن است. آنها به وحدت متعالی ادیان نیز باور داشته و می‌گویند: ادیانی که منشأ الهی دارند، در راستای رستگار کردن بشر در عرض همدیگرند. آنها بین ظاهر و باطن دین، تفکیک قائل می‌شوند و گوهر و باطن ادیان را واحد می‌دانند. تفکر حقانیت و وحدت درونی تمام ادیان و بهرهٔ همه آنها از یک حقیقت و حقانیت، اولین بار به صورت تفکری منسجم و نظام‌مند توسط فریتیوف شوآن مطرح شد که حاصل آن، نظریهٔ «وحدت متعالی ادیان» است که در کتاب وی ترسیم شده است.این جریان در دوران معاصر در آمریکا، بیشتر به «سنت‌گرایی» و در فرانسه به «حکمت جاویدان» شهرت دارد.

«جریان سنت‌گرا با بازگشت به مجموع حقایق ازلی و ابدی ساری در ادیان مختلف، به جدال با دنیای تجدد رفته و مبانی تجدد و پسامدرن را بـه چـالش کشـیده است و با قائل شدن به مبدأ واحد بـرای عـالم، تمـایز ظاهر و باطن و کثرت ظـاهری و وحـدت بـاطنی، بـر وحدت متعالی ادیان تأکید دارند» (نصر، ۱۳۸۳)

سنت‌گرایی در معنای جدید آن، جریانی اسـت کـه بـا گنون آغاز شده است. این جریان با فریتیـوف شـووان بـه اوج خـود رسـید و متفکـران و حکیمـانی چـون کوماراسوامی، سیدحسین نصر، مارکوپالیس و مـارتین لینگز از برجسته‌ترین ادامه‌دهندگان آن هسـتند. ایـن جریان در واکنش به حاکمیت مطلق پارادایم مدرنیته و بحران‌های ناشی از آن پدید آمـد؛ از ایـن روی بـرای شناخت بهـتر آن ضـروری مـی‌نماید که دسـت کـم ارزیـابی سنت‌گرایـان از مـدرنی‌ـته را بـه اجمـال از نظر بگذارنیم.

ویژگـی‌هـای مهـم تجـددگرایی از نظـر سنت‌گرایان

- مشـاهده‌گرایـی، تجربـه‌گرایـی و آزمـایش مداری؛
- پذیرش عقل استدلالی و انکار عقل شهودی؛
- مـادیگرایی و انکـار حقـایق غیـر مـادی؛ یـا لاادریگری در نسبت با امور غیبی و خدا؛
- انسـان محـوری و غایـت داشـتن انسـان و خواسته‌هایش و تسخیر جایگاه خدا توسط انسان؛
- فردگرایی و فرد محوری؛
- برابری طلبی بدون در نظر گرفتن ویژگیهای معنوی و تفاوت‌های جنسیتی؛
- آزاداندیشی صرف و مخالفت با هرگونه تعبد؛
- سنتستیزی و سنتزدایی؛
- فقدان هیچ شم قدسی و جهل دائمینسبت به امور مابعدالطبیعی؛
- چشم‌انداز خطی و تکاملی، که حاصل تکامـل را هم دوران مدرن می‌دانند.

تعریف سنت‌گرایی

تعریف سنت از نظر سنت‌گرایان بدین سادگی نیسـت و دشوار بتوان به تعریفی واحد از نظر ایشان دست یافـت. مهم‌ترین دلیل این امر ایـن اسـت کـه سـنت در نگـاه سنت‌گرایان امـری فرازمـان و فرامکـان اسـت و در آن عنصر زمان و مکان اهمیت چندانی ندارد. در حالی کـه چنان که در تعریف آن گذشت، سنت نزد عمـوم مـردم امری زمان‌مند بوده و میراث ارزشمند گذشتگان اسـت. در این راستا، رنهگنون معتقد است که مفهوم سنت بـه حدی تباه شده است که کسانی که جویای باز یافتن آن هستند، نمی‌دانند به کدام جهت روی آورند. از این روی در این پژوهش به چند تعریف مهم بسنده می‌کنیم:

– لرد نورثبورن بر این باور است کـه سـنت در معنـای درست کلمه، رشته‌های است که تمدن را به وحی پیوند میزند.

– سنت‌گرایی سنـت در معنـای عـام آن تقریبـاً بـه معنـای آداب و رسـومی است که زمـانی طولانی از آن گذشته باشد؛ اما به دلیل ارزش و اعتباری که نزد مردم یک فرهنگ یا تمدن دارد، به زمان حـال نیـز انتقـال و ادامه یافته است.

– مارکو پالیس نیز سنت را در ذات خود بیصورت و فـرا شخصی می‌دانـد؛ از ایـن رو از هـر تعریـف دقیقـی بـر اساس معیار کلام (زبان) و اندیشه بشری می‌گریزد.

– سنت از نظر ریشه‌شناختی صرفاً به معنای آن چیـزی است که منتقـل شـده اسـت. ایـن واژه هنگامیکـه بـه صورت Tradition لحاظ می‌شود، به معنای حکمـت و حقیقـت نخسـتین، ازلـی، تغییرناپـذیر، خطاناپـذیر و بـی‌صـورت اسـت؛ امـا اگـر بـه صـورت tradition ملاحظه گردد، بـه معنـای تجسـم صـوری حقیقـت در هیئت اسطورهای یا دینیِ خـاص اسـت کـه در خـلال زمان انتقال یافته است. سنـت در نظـر سـنت‌گرایـان، امـری جـاودانه، یـگانه، فـراشخصی، بـاطنی، آسمـانی و وحیانی و بیوطن است، بنـابراین همیشـه و همـه جـا هست، هرچند در شرایط گوناگون صورت‌های گوناگون می‌یابد. دکتر نصر، سنتی را که در آثار سنت‌گرایـان بـه کار رفته، این گونه تعریف می‌نمایـد: «سـنت، رسـم یـا

عادت یا انتقال قهری افکار و مضامین از نسلی به نسل دیگر نیست، بلکه از سنت، مجموعه اصولی را مراد می‌کند که از عالم بالا فرود آمده‌اند و در اصل عبارت‌اند از یک نوع تجلی خاص ذات الهی، همراه با اطلاق و به کارگیری این اصول در مقاطع مختلف و در شرایط متفاوت برای یک جماعت بشری خاص. بنابر این، سنت در عین حال در حد ذات خود قدسی است. (رضوی، ۱۳۹۱)

امر اساسی در آموزه‌های سنت‌گرایان تلقی خاص ایشان از مفهوم سنت است. در نزد اینان سنت به معنای آنچه در گذشته بوده یا شیوه‌های معهود و مرسوم نیست، بلکه حقایق یا اصولی است دارای منشأ الوهی که از طریق شخصیت‌های مختلفی معروف به رسولان، پیامبران، اوتاره‌ها، لوگوس یا دیِ گر عوامل انتقال برای ابناء بشر و در واقع یک بخش کامل کیهان آشکار شده و نقاب از چهرهٔ آنها برگرفته شده است و این با پیامد و اطلاق و به کارگیری این اصول در حوزه های مختلف اعم از ساختار اجتماعی و حقوقی، هنر، رمزگرایی و علوم همراه است. (نصر، ۱۳۸۰) چنان که در تعریف فوق نیز مشهود است سنت در تلقی سنت‌گرایان دارای چند ویژگی اساسی است .نخست، سنت دارای منشأ الوهی و آسمانی است و ً بشری و زمینی نیست. پس، سنت از سنخ امور صرفا فرآوردهٔ دانش و تلاش محض بشری نیست و به همین دلیل حاملان یا ناقلان خاصی دارد. سنت از این جهت با مفهوم «دین» و «وحی» قرابت دارد، اما باید توجه داشت که هر چند دین و وحی آسمانی در کانون سنت قرار میگیرند، (همان: ۲۴۱) اما سنت مفهومی عامتر است که دین را هم شامل می شود دوم، سنت حاوی حقایقی واحد، ازلی و ابدی است؛ حقایقی متافیزیکی که ّ تنها با تعقل شهود عقلی به فهم در می‌آیند. سوم، این حقایق واحد تجلیات گوناگون و متکثر دارند: (1993, Schuon)

از یک لحاظ فقط یک سنت، یعنی همان سنت ازلی، وجود دارد که همیشه هست. این همان حقیقت یگان‌های است که هم لب و هم مبدأ حقایق است، همهٔ سنت‌ها تجلیات زمینِی مثل اعلای آسمانی هستند که با مثل ثابت سنت ازلی مرتبطاند به همان س تجلی متکثر سنت واحد به بارزترین شکل در ادیان گوناگون مشهود است که چیزی جز بیان‌های متنوع امر واحد نیستند. تکثر تجلیات سنت امری است که نخست از بالا و از جانب خود سنت تعیین شده و با مسائل تاریخی و جغرافیایی و مخاطبان خاص هر پیغام نیز مرتبط است. چهارم سنت زنده است و قابلیت ایجاد تغییر و تبدیل در مخاطبان خود را دارد. این امر حاصل جاری بودن ذات قدسی در سنت است و از این جهت تمدن سنتی از تمام تمدن‌های غیر سنتی جدا است (همان: ۱۴۶ـ۱۴۷)و در نهایت این که سنت امری فراگیر است و همهٔ وجوه زندگی بشر را در بر می‌گیرد : «ماهیت فراگیر سنت باید مورد تأکید قرار گیرد،در تمدنی که سنتی توصیف می‌شود هیچ چیز خارج از قلمرو سنت قرار نمی‌گیرد. هیچ حوزهٔ واقعیتی نیست که خارج از اصول سنتی و موارد اطلاق و کاربرد آن اصول حق موجودیت داشته باشد؛ بنابراین، سنت نه فقط به معرفت بلکه به محبت و اعمال نیز اهتمام می‌ورزد. (همان: ۱۵۲ـ۱۵۳)

سنت در معنای کلی تر آن را می‌توان مشتمل بر اصولی که انسان را به عالم بالا پیوند می‌دهند، دانست. حال آن که از منظر دیگر، دین را می‌توان در معنای اساسی‌اند و انسان را به مبدأش پیوند می‌دهند. سنت متضمن حقایقی دارای ماهیتی فراشخصی است که ریشه در ذات واقعیت بماهی واقعیت دارند، زیرا همان طور که گفته اند: «سنت یک اسطوره شناسی کودکانه و منسوخ نیست، بلکه علمی است که بیش از اندازه واقعی است» سنت، همانند دین در آن واحد هم حقیقت است و هم حضور سنت از مبدا کلی می‌آید که هر چیزی از آن منشا گرفته و هر چیزی به آن باز می‌گردد و سنت پیوندی ناگسستنی با وحی و دین، با امر قدسی، با مفهوم راست اندیشی ، با مرجعیت با استمرار و انتظام در انتقال حقیقت، با امر ظاهری و امر باطنی و هم‌چنین با حیات معنوی، علم و هنرها دارد. (نصر، ۱۳۸۱)

ان که همهٔ وحی‌ها با لوگوس یا کلمه که در آغاز وجود داشت ...ارتباط دارند. (نصر، ۱۳۸۰)

شاخصه‌های سنت

مارکو پالیس معتقد است هر جا سنت وجود داشته باشد وجودِ چهار امر ضروری خواهد بود:

۱- منشا و منبع سنت که وحی است؛

۲- جریانِ فیضان و نزولِ وحی از سرچشمه وحی کهخداست؛

۳- راه تحقق که اگر صادقانه و با ایمان دنبال شود، انسان به مقامی می رسد 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.

مؤلفه‌های سنت‌گرایی

در یک بررسی کلی می‌توان اصول سنت‌گرایی را به طور کلی در شش محور مطرح کرد:

۱- حکمت خالده یا فلسفه جاویدان

۲- وحدت متعالی ادیان

۳- کثرت گرایی دینی

۴- گرایش به عرفان و تصوف

۵- انتقاد از غرب و دنیای مدرن

۶- اعتقاد به علم و هنر قدسی

یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌های گفتمان سنت‌گرایی، حکمت خالده است که به نوعی نمایانگر ماهیت این تفکر به شمار میآید. از جمله ویژگیهای حکمت خالده، کارکرد فهم ادیان مختلف است. رویکرد حکمت جاوید به دین پژوهی، همان رویکرد سنتی است و اصلی که تمام سنت‌گرایان بر آن اتفاق نظر دارند، اصل راست دینی است که مراتب ظاهر و باطن دین را دربرمیگیرد. مشخصهٔ حکمت خالده در مواجهه با دین، از حیث واقعیت تاریخی آناست. نصر به عنوان چهرهای شاخص دراین جریان، باور دارد که «حکمت جاوید می‌تواند کلید فهم کامل و تمام عیاری هم برای دین و همه برای ادیان و نیز پیچیدگیها و رمز و رازهای یک دین واحد، اهمیت و ارزش کثرت ادیان و روابط متقابلشان به دست دهد» (نصر، ۱۳۸۲) در نگاه سنت‌گرایان زمانی می‌توان تبیین درستی از سنت بدست آورد که مراد سنت‌گرایان از جاودان خرد یا حکمت خالده دین و گوهر و صدف آن و امر قدسی مشخص شود. سنت جهان را دارای اصل و منشائی مقدس (خدا) میداند که دین از جانب وی بر انسان‌ها آمده تا روشنی بخش زندگی آنها باشد. دین دارای گوهر (باطن) و صدفی است. باطن و گوهر همهٔ ادیان یکسان است و باعث وحدت آنها خواهد بود و این همان حکمت خالده است که ثابت، فرا زمانی و فرا مکانی است و صدف ادیان باعث کثرت آنها می‌شود. بنابر این سنت بر ارتباط این جهان با اصل آن که همان امر قدسی است تأکید میکند و معتقد است حکمت خالده که باطن ادیان است اصول این ارتباط را مشخص می‌کند.

تفاوت دین و سنت از منظر سنت‌گرایی

به یک معنا دین و سنت، هر دو، پیوندِ میان انسانها با یکدیگر و پیوند میان انسان با امر قدسی و حقیقه الحقایق هستند .گنون نیز بر این عقیده است که دین و سنت در همهٔ کتب و ادیان الهی یکی است؛ اگر چه برای تطابق بیشتر با هر گروه و دورهای، صورت‌های گوناگون پذیرفته است. گنون دین را بخشی از سنت یا مصداقی از مصادیق آن میپندارد.

دو خوانش از سنت‌گرایی گنون وجود دارد:

۱- آنان که به یک دین خاص تکیه دارند و سنت و سنت‌گرایی برایشان به منزله یک گام است.

۲- آنان که سنت را نوعی دین برتر میدانند که وحدت بخش تام ادیان است. سنت‌گرایی برای این گروه به عنوان هدف اصلی است نه به منزله یک گام

از نظر سنت‌گرایان دین دو ساحت دارد «گوهر و صدف دین» از نظر ظاهر: احکام، شرایع و قوانین دین. این ساحت سبب تنوع ادیان سنت‌ها و مخصوص عوام است: این پهنه از دین همان صدف دین است. ساحت باطن: این بخش از دین در واقع طریقت و درونمایهٔ ادیان و سبب وحدت ادیان و سنت‌هاست. این پهنه مخصوص عرفا و حکماست و گوهر دین است

دین انسان را به حقیقت پیوند می‌دهد. هر دینی نهایتاً شامل دو رکن ذاتی و اساسی است: ۱- آموزه که وجود مطلق را از نسبی، حقیقت مطلق را از حقیقت نسبی و

ارزش مطلق را از ارزش نسبی متمایز و مشخص می‌سازد. ۲- شیوه و روشی که برای تقرب به حق و رهنمون ساختن انسان به وجود مطلق و زندگی مطابق با اراده و مشیت الهی ارائه می‌دهد. این دو رکن، یعنی آموزه و روش -که اولی وسیله‌ای است برای تمایز نهادن میان حق و باطل و دومی راهی است برای وصال انسان به حق- در هر دین سنتی و اصیل وجود دارد و در واقع، گوهر هر دین به شمار می‌رود. (نصر، ۱۳۸۰)

سنت‌گرایان دین را دارای دو بخش نظری و عملی می‌دانند. در واقع دین هم آموزه‌هایی دربارهٔ چیستی جهان و حقیقت و باطل ارائه می‌نماید و هم راهکار رسیدن به حقیقت و رهایی از باطل را نمایان می‌سازد. خداوند که حقیقت مطلق است، انسان را آفریده. انسان در زندگی دنیایی خود، از اصل خویش که همان خداست دور افتاده و باید به آن بازگردد و فلسفهٔ آفرینش وی نیز بازگشت به سوی آن حقیقت است. به این علت خداوند دین را که پیوند انسان دور افتاده، به حقیقت است را برای وی از طریق وحی می‌فرستد تا انسان بتواند این راه را طی نماید. در واقع مفهوم طریق در این تعریف کلیدی مینماید. انسان از وطن خویش دور افتاده باید طریق و راهی را برای رسیدن به آن طی کند. دین در اولین رکن خود آن راه را و لزوم پیمودن آن را مشخص می‌سازد و در رکن دیگر خود، چگونگی و روش پیمودن این راه و طریق را نشان میدهد. بنابراین، لزوماً باید دین وحیانی و از جانب آن حقیقت باشد و در غیر این صورت، دینی که ساخته دست خود بشر باشد باطل است. بدون ارشاد و هدایت الهی و بدون وحی به معنای عام آن وجود هیچ دینی امکان‌پذیر نیست و انسان نمیتواند به خدا نزدیک شود، مگر آنکه خود خداوند به واسطهٔ فضل و عنایت خویش راهی پیش پای او بگذارد (همان، ص ۷۷)

دکتر نصر عنصر مشترک همهٔ ادیان را معنویت میداند و هر چه دارای این عنصر باشد، از نظر وی تحت عنوان دینی که در سنت‌گرایی از آن بحث می‌شود قرار می‌گیرد(همان، ص ۱۱۵)

لزوم توجه به معنای سنت برای فهم هنر سنتی

برای تعریف «هنر سنتی» و «هنر مقدس»، که در دل هنر سنتی قرار می‌گیرد، و حتی «هنر دینی»، ابتدا باید معنای «سنت» tradition در سنت‌گرایی روشن شود. «سنت» امری مترادف با عرف coutume یا عادت usage نیست (گنون، ۲۰۰۴) هم‌چنین، سنت یک امر تاریخی و زمانی صرف نیست؛ زیرا هر چیزی که در زمان و در نتیجه در تاریخ قرار بگیرد، وارد یک سیر بی‌بازگشت و تکرارناپذیر می‌شود. سنت، امری تاریخی نیست و به همین دلیل تکرارپذیر است (نصر، ۱۳۸۸) معانی مختلفی برای سنت ارائه شده است. ۱- حکمت لازمان، بی‌صورت و تغییرناپذیر که در آغاز زمان آشکار گشته است .۲- تجسم صوری این حکمت که در خلال زمان منتقل شده است .۳- سنت خود جریان پویای انتقال است۴- مجراها یا بسترهای انتقال سنت نام دارد (الدمدو، ۱۳۸۹).

از دیدگاه سنت‌گرایان سنت در قالبی رمزگونه ظاهر می‌شود. به این معنا که صورت‌ها، چه زبانی و چه هنری، نماد یک معنای والاتر و برتر هستند. از این دیدگاه توجه به ماهیت رمزگونه هنر سنتی و یا زبان دینی، کلید فهم معنای آنها است.

از دیدگاه سنت‌گرایان "هنر سنتی" و "زبان بشری" دو شیوه‌ای است که سنت از طریق آن سخن می‌گوید. با این تفاوت که زبان ، بیرون سازی چیزی است که در بطن قرار دارد . اما هنر سنتی وسیله ای است که با آن می‌توان از ظاهر به باطن رسید.

در این تفکر اندیشه « هنر برای هنر » جائی ندارد بلکه هنر در خدمت انسان و برای انسان است.

هر جا یک سنت کامل وجود داشته باشد، لازمهٔ آن، وجود چهار چیز است: یک منبع وحی؛ یک جریان تأثیر یا «فیض» که از آن منبع سرچشمه می‌گیرد و بیوقفه از طریق مجراها و بسترهای متنوع منتقل میشود؛ یک راه «تحقق» که وقتی صادقانه و با ایمان کامل دنبال شود، فاعل انسانی را به مقام‌های پیدرپی راه می‌برد که در آن مقام‌ها، او قادر است حقایقی را که

وحی ابلاغ می‌کند، فعلیت بخشد و سرانجام، تجسم صوری سنت در تعالیم، هنرها، علوم و سایر عناصر که همه با هم در تعیین خصوصیت یک تمدن بهنجار دخیل‌اند (پالیس، ۲۰۰۸).

هنر سنتی

تمایز میان هنرها (صناعات) و پیشه‌ها (حرف) یا میان هنرمند و پیشهور پدیده‌های امروزی و ناشی از جایگزینی بینش غیرسنتی است. در دیدگاه سنتی میان هنر و صنعت، فاصله‌ای وجود نداشت (گنون، 2004) در تمدن‌های سنتی، هر هنری هنر سنتی است که در عین حال، به ضرورت‌های زندگی و نیازهای روحی استفاده کنندهٔ از هنر و هم به تحقق درونی هنرمند مربوط است. در این هنر، هیچ تنشی یا تعارضی میان زیبایی و فایده‌مندی در کار نیست. در حقیقت، هنر چیزی جز خود زندگی نیست (نصر، ۱۳۸۰)

هنر سنتی، هنری است که در آن هنرمند به یاری فنون سنتی، به ابزاری برای بیان پارهای نمادها و ایده‌ها تبدیل می‌شود؛ نمادها و ایده‌هایی که فرافردی هستند. ازاینرو، سرچشمهٔ صورتها، نمادها، قالب‌ها و رنگ‌ها در هنر سنتی، نه روان فردی هنرمند، بلکه عالم مابعدالطبیعی و معنوی است که به هنرمند تعالی می‌بخشد و ریشهٔ تفاوت بزرگ میان هنر سنتی و هنر مدرن نیز از همین‌جاست (همان، ۱۳۸۵)

هنر سنتی، دارای اصولی است که در موارد زیر خلاصه می‌شود.

۱- هنر سنتی آمیزهای از فایده و زیبایی است. این دو از هم جداییناپذیرند. به همین دلیل در منظر سنتی، تفکیک میان هنرهای زیبا و کاربردی امری بیمعناست (کوماراسوامی، ۱۳۸۶؛ نصر، ۱۳۸۰)

۲- فلسفهٔ هنر سنتی، فلسفه‌ای است که با معنای صورتها، چنان که در فلسفهٔ سنتی آنها را می‌فهمند، سروکار دارد (همان، ۱۳۸۵) .از این رو، برای فهم معنای هنر سنتی، فهم صورت مهم است. در حکمت سنتی، «صورت» به مفهوم «شکل محسوس» نیست، بلکه این واژه با واژه‌های «طرح ومعنا»ideaو حتی «جان» soul مترادف است. مانند اینکه گفته‌اند: صورت جان جسم است در اثر هنری، صورت و ماده به اتحاد می‌رسند. آنگاه شکل اثر، بیان‌کنندهٔ صورت آن خواهد بود؛ همان صورتی که در بافت ذهنی هنرمند قرار دارد و او مواد خام را بر اساس آن طرح، شکل می‌بخشد. درجهٔ موفقیت هنرمند در انجام این فرایند تقلید (تقلید ایده و شکل‌دهی آن در قالب ماده)، معیاری برای سنجش میزان کمال است (کوماراسوامی، ۱۳۸۶) در معنای سنتی، صورت، چیزی است که یک شیء به موجب آن، همانی است که هست و برای شیء عرضی نیست (نصر، ۱۳۸۰)

۳- یک اصل مهم در هنر سنتی، جایگاه نمادپردازی است. هنر سنتی باید با نمادپردازی ذاتی موضوع مورد اهتمام خود و آن نمادپردازی مستقیماً مرتبط با وحی، که این هنر بُعد باطنیاش را آشکار می‌سازد، تطبیق کند در این دیدگاه، نماد عبارت است از: واقعیتی مربوط به مرتبه‌های پایین‌تر که از راه مماثلت، در واقعیتی مربوط به مرتبه‌های عالی‌تر مشارکت دارد. نماد بر قراردادهای ساخت بشر ابتنا ندارد، بلکه جنبه‌ای از واقعیت وجودشناسی اشیاست و به خودی خود، مستقل از ادراک انسان از آن است. نماد، انکشاف مرتبهٔ عالی‌تری از واقعیت در مرتبهٔ پایین‌تری است که از طریق آن، آدمی می‌تواند به قلمروی عالی‌تر رهنمون شود. فهم نمادها، در گرو پذیرش ساختار سلسله مراتبی کل عالم و اطوار متکثر وجود است (الدمدو، ۱۳۸۹). باید توجه داشت که سخن گفتن از معنای رمزی، مستلزم نفی معنای ظاهری یا تاریخی نیست. این گمان از ندانستن قانون تناظر، که شالودهٔ هر گونه نمادپردازی است، برمی‌خیزد. بر طبق این قانون، هر شیء برآمده از یک مبدأ مابعدالطبیعی، که همگی واقعیت خود را از آن به دست آورده، به نحو خاصی و در حد مرتبهٔ وجودی خودش ترجمه یا حکایتی از آن مبدأ است. چنان که از یک مرتبه تا مرتبهٔ دیگر، همهٔ اشیاء به هم وابسته و با یکدیگر متناظرند (گنون، ۱۳۷۴)

۴- نکتهٔ مهم دیگر در باب هنر سنتی، این که با طبیعت‌گرایی در هنر، آنگونه که در دورهٔ یونان یا رنسانس شاهد هستیم، هم‌خوانی ندارد، بلکه همواره ضد طبیعت‌گرایی است؛ زیرا در سنت‌گرایی، هنر طبیعت‌گرایانه غیرعقلانی و تعریف شده است (کوماراسوامی، ۱۳۸۴) هرچند ملاحظهٔ کم و بیش دقیق طبیعت در هنر سنتی ممکن است، اما تلاش برای تقلید از طبیعت، هرگز نمی‌تواند غایتی فینفسه در هنر سنتی بهشمار رود؛ هنری که به واسطهٔ سروکار داشتن با نمادها و نسبت‌های مماثل، به دنبال آن نیست که رویه‌ها و ظواهر دنیای مادی را به شیوهای واقع‌گرایانه بازآفرینی کند (الدمدو، ۱۳۸۹).

۵- هنر سنتی با شناخت و امر قدسی نیز سر و کار دارد. هنر سنتی به همان اندازه که به قلمرو امر قدسی تعلق دارد، با امر قدسی نیز سر و کار دارد. هنر سنتی با شناخت سر و کار دارد؛ زیرا برای تقلید عملکرد طبیعت، نه بازنمایی واقع‌گرایانهٔ آن، باید این عملکرد را خواه با شناخت بیواسطه، یا با واسطه بشناسد. در واقع هنر سنتی، اساساً علم است. علم مورد نظر در اینجا همان علم قدسی و کاربردهای جهان شناختی آن است. بخشی از این علم، ماهیتی فنی دارد که حیرت آور و رمزآمیز است. این علم قدسی با ساحت باطنی سنت و نه ساحت ظاهری آن مرتبط است (نصر، ۱۳۸۰)

همهٔ هنر سنتی رمز است؛ رمزی که مبتنی بر توافق یا قرارداد نیست، بلکه برآمده از شأن متافیزیکی موجودات در مراتب مختلف آنهاست و برآمده از این حقیقت که موجودات واقع در ً انعکاس دهنده یا تجلی حقایق بالاتر مرتبهٔ فروتر ذاتا از خویشاند..(شوان، ۱۳۸۳) هر سنت، متناسب با چشمانداز معنوی خود، بیان صوریای خاص خود دارد که از طریق وحی و الهام در جان هنرمند شکل می‌گیرد و از مجاری سنت متحقق در جامعه استمرار می‌یابد

بدین ترتیب، معنای هنر اسلامی هم از منظر سنت‌گرا روشن می‌شود. هنر اسلامی بیان صوری سنت وحیانی اسالم است. این بیان صوری مانند کتاب مقدس و حیانی است و از عالم بالا بر جان هنرمندان مستعد فرود آمده است. سنت‌گرایان به نوعی معتقد به اصالت صورتاند [فرمالیستاند] و در آثار آنها بارها و بارها تکرار شده که صرف موضوع دینی یا سنتی یا دیگر عوامل غیر صوری به هنر شأن قدسی و سنتی نمی‌دهد: «نه موضوعهایی که آن هنر به نحوی کاملا ظاهری و ادبی از مذهب اقتباس می‌کند، نه احساسات و عواطف پارسایانه و خداترسانه که عنداالقتضا هنر مزبور را بارور ساخته و نه حتی نجابت طبیعی که گاه در آن رخ می‌نماید کافی نیست که بدان خصیصهٔ مقدس دهیم؛ تنها هنری که قالب و صورتش نیز بینش روحانی خاص مذهب مشخصی را منعکس سازد شایستهٔ چنین صفتی است. (بورکهارت، ۱۳۷۶)

سنت‌گرایان از نخستین کسانی بودند که در دورهٔ غلبه نگاه پوزیتیویستی به تاریخ هنر بر رویکردهای معناکاوانه تأکید می‌کردند. و در نهایت این که هنر از منظر سنت‌گرایان برد و رکن زیبایی و نمادگرایی استوار است . سنت‌گرایان معتقدند زیبایی با حقیقت مرتبط است و زیبایی انسان را به حقیقت راهنمایی می‌کند .

هنر مقدس

در دیدگاه سنت‌گرایان، هنر مقدس، قلب هنر سنتی و یک تمدن سنتی است که با مناسک و اعمال روحانی مربوط به دین و پیام الهی حاکم بر سنت مورد بحث سروکار دارد. این هنر، هنر سنتی است و اصول روحانی را مستقیم‌تر منعکس می‌کند و طریق دست‌یافتنی‌تری به برکت صادر از منبع الهام حقیقت است. نه تنها موضوع هنر مقدس دینی است، بلکه صورت، نحوه اجرا و زبان آیینی آن منشأ قدسی دارد و از دین مورد بحث نشئت می‌گیرد (شوان، ۱۳۸۸؛ نصر، ۱۳۸۰) زیرا صرف موضوع نمیتواند هنری را مقدس گرداند، بلکه باید صورت آن نیز مقدس باشد؛ زیرا هنر اساسا صورت است (بورکهارت، ۱۳۹۰).چند نکته دربارهٔ هنر مقدس حائز اهمیت است:

۱- از آنجا که بینش روحانی ضرورتا باید به زبان صوری خاصی بیان شود، هنر مقدس نیز نیاز به صورتی

خاص دارد و اخذ صورت از اقسام دیگر هنر، آن را از قدسی بودن خارج می‌سازد (همان، ۱۳۷۶) هنر مقدس تا حد زیادی هدف زیبایی ظاهری را نادیده می انگارد. زیبایی هنر مقدس، بیش از هر چیز از حقیقت معنوی دقیق بودن جنبهٔ نمادین و تمثیلی آن و نیز از فایدهٔ آن برای اعمال آیینی و مشاهدهٔ عرفانی سرچشمه می‌گیرد (شوان، ۱۳۸۸).

۲- یک اثر هنری برای قدسی شدن، نیازی ندارد نبوغ‌آمیز باشد؛ اصالت هنر مقدس را نمونه‌های اولیهٔ آن تضمین میکند. در هنر مقدس، نبوغ هنرمند در هر مرتبه‌ای، خود را از طریق تفسیر کیفی الگوهای مقدس در هنر خاصی آشکار میسازد؛ یعنی این نبوغ به جای پخش شدن در «گستره»، در «عمق» بسط و ظرافت مییابد (بورکهارت، ۱۳۹۰)

۳- هنر مقدس، صورت آن چیزی است که ورای صورت قرار دارد؛ تصویر ذات نامخلوق است و زبان سکوت، و همچون هنر سنتی از خلاقیتی ناشی می‌شود که الهام آسمانی را با قریحه و طبیعت خاص قومی درهم میآمیزد. این کار را به سبب دانشی قاعده‌مند انجام می‌دهد، نه از طریق بداهه‌پردازی فردی (الدمدو، ۱۳۸۹)

۴- هنر مقدس، برای قدسی شدن الزاماً نباید اسطورهای هم باشد. این امر بسته به این است که حقایق وحیانی دین موردنظر چگونه بیان می‌شود؛ زیرا هنر مقدس در هر دینی، نه تنها با حقایق اساسی، بلکه با چگونگی تجلی آن حقایق هم ارتباط دارد (نصر، ۱۳۸۵)

۵- در هنر مقدس، همه جا و ضرورتاً نظم و راز را مییابیم. بر حسب تصوری هم‌چون کلاسیسیسم نظم مولد زیبایی است؛ اما حقیقت این است که این زیبایی به دلیل فقدان راز، فاقد فضا یا عمق است. البته میتواند در هنر مقدس، راز بر نظم غلبه یابد و یا بعکس، ولی این دو مؤلفه، همواره حضور دارند. تعادل بین آن دو است که کمال هنر را می‌آفریند (بینای مطلق، ۱۳۸۵)

۶- هنر مقدس، ذهنی، عاطفی یا یک امر اعتباری نیست، بلکه واقعیت عینی دارد. هنر مقدس از بطن وحی برخاسته و مبتنی بر علم نمادپردازی است؛ یعنی هر چیزی در هنر مقدس، در واقع نماد یک حقیقت برتر است؛ نمادی است که انسان را به حقایق برتر هدایت می‌کند و به مثل اعلی می‌رساند. در نتیجه، موجب نوعی شهود محض می‌شود. وحی و جهانبینی دینی، هنرمند سنتی را در حالتی قرار میدهد که حقایق را از طریق ایمان شهود کند و آن را در هنر خودش متجلی می‌سازد. نماد در این معنا، صرفاً نشانهای قراردادی نیست، بلکه نماد به یاری قانون وجودشناختی معینی، مُثُل اعلی را آشکار میسازد (بورکهارت، ۱۳۹۰)

۷- ازآنجاکه هنر مقدس، به عالم خاصی تعلق دارد، فهم آن نیز ـ اگر به معنای همراهی با آن باشد ـ بدون ورود به آن عالم میسر نیست. به عبارت دیگر، از راه هنرهای مقدس تحول کامل و رسیدن به رستگاری دینی میسر نیست، مگر آنکه بتوان به درون عالم مقدس و معنوی این هنرها راهی گشوده و در آن زندگی کنیم. هنر مقدس حضوری دارد که باید در ما نفوذ کند و یاریمان کند تا زندگیمان را به فراسوی قلمرو وجود زمینی و تا ملکوت الهی تعالی بخشیم (نصر، ۱۳۸۵)

۸- هنر مقدس، با ابلاغ و انتقال ارزش‌های متعالی توسط قوهٔ عاقل‌های که در اجتماع انسانی به طور همگانی و یکپارچه وجود ندارد، کار ویژه‌هایی دارد که در یک تمدن سنتی از اهمیت زیادی برخوردار است. هنر مقدس به واسطهٔ نمادهایش کل وجود، شخص را مخاطب قرار می‌دهد و نه ذهن تنها را و بدین طریق به فعلیت بخشیدن تعالیم سنت مورد نظر یاری می‌رساند. بدین لحاظ بیشتر افراد به هنر مقدس بسی نیازمندترند تا به صورت‌بندی‌های انتزاعی مابعدالطبیعی. این هنر ارزش‌ها و حقایقی را در اختیار شخص عادی قرار می‌دهد که وقتی در زبان فیلسوفان و الهی دانان بیان می‌شوند، تنها برای عده قلیلی قابل فهم است. (الدمو،۱۳۸۹)

هنر دینی

هنر دینی از سنت است، اما نه صورتی در دیدگاه سنت‌گرایی، دین و سنت یکی نیستند، بلکه دین، صورتی بسیار نزدیک با سنت دارد (گنون، ۱۳۸۸) دین در سنت‌گرایی شامل همهٔ ادیان سامی، ادیان هندی و مسالک و مشارب چینی و مذاهب محلی و ملی می شود که که به یک قوم و ناحیه اختصاص دارند و آیین‌های انتزاعی و اسطوره ای. (نصر، ۱۳۸۶)

با توجه به مفهومی که از دین بیان شد، هنر دینی از زمرهٔ هنر سنتی و هنر مقدس خارج است .هنر دینی، الهیات بصری دینی در بستر غیرسنتی است (کوماراسوامی، ۱۳۸۶)، هنر دینی به دلیل موضوع یا وظیفهای که مورد اهتمام قرار می دهدو نه به دلیل سبک، روش، اجرا، نمادپردازی و خاستگاه غیرفردی اش هنر دینی تلقی می شود. (نصر، ۱۳۸۰)

به طور کلی می‌توان تفاوت هنر دینی، مقدس و سنتی را این گونه خلاصه کرد:

هنر سنتی: هنر سنتی ریشه در شناخت عرفانی و اندیشه روحانی دارد و منشعب از روح هنرمند قلمداد می شود و اینگونه نیست که وابسته صرف به توانایی‌های فردی و شخصی و استعداد هنرمند باشد.

هنر مقدس: هنر قدسی در واقع بخشی از هنر سنتی است که بی واسطه 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 می کنند بیشتر نمایان می‌شود

هنر دینی: هنر دینی به چیزی اطلاق می‌شود که موضوع آن امر دینی باشد و نه سبک و روش اجرا و رمزپردازی و خاستگاه غیرفردی آن

از دیدگاه سنت گرایان مولفه های اساسی و فرازمانی ادیان به عنوان منشأ اثر هنر سنتی و قدسی است.زبان رمزی و تمثیلی آثار هنری، بیانی ویژه از همان مولفه‌های فرازمانی ادیان هستند. هنر قدسی همواره شامل عاملی جاویدان و ابدی می‌باشد.

روش پژوهش

روش انجام این پژوهش، تحلیل محتوای کیفی با رویکرد نشانه‌شناسی است. تحلیل محتوای کیفی، یکی از روش‌های تحقیق است که برای تحلیل داده‌های متنی، کاربردی فراوان دارد. تحلیل محتوای کیفی، تمرکز بر مشخصات زبان به‌منزلهٔ وسیلهٔ ارتباطی برای به دست آوردن معنا و محتوای متن دارد (R.W, 1995) تحلیل محتوای کیفی را می‌توان روش تحقیقی برای تفسیر ذهنی محتوایی داده‌های متنی از طریق فرایندهای طبقه‌بندی نظام‌مند، کدبندی، و تم‌سازی یا طراحی الگوهای شناخته شده دانست . (Hsiu, 2005) نشانه‌شناسی از جمله روش‌های کیفی است که در پی فهم معنای یک پدیده است نه یافتن روابط علی- معلولی و اثبات ادعا. در تحلیل نشانه‌شناسی، تفکیک موقتی و اختیاری بین محتوا و نشانه قائل می‌شویم و سپس تمام توجه خود را معطوف به نظام نشانه‌هایی می‌کنیم که متن ما را می‌سازد. (آسابرگر، ۱۳۸۰) به این منظور دو اثر رضا میرکریمی مورد تحلیل و ارزیابی قرار گرفته است.

یافته‌ها

نگاه کلی به آثار میرکریمی به لحاظ مفاهیم و مضامین سنت گرایانه

درونمایه فیلم های میرکریمی را بیشتر دغدغه‌های مذهبی و تقابل سنت و مدرنیته تشکیل می‌دهد. وی کارگردانی است که تقریبا در همه آثار خود دغدغه قرار گرفتن انسان در دو راهی تردید و ایمان را دارد. میرکریمی به قابلیت‌های درونی انسان برای ارتباط با ماورا توجه خاصی نشان داده است به طوری که قهرمان‌های قصه هایش هرچند متفاوت، اما بسیار ملموس و نزدیک به هم به نظر می‌رسد.

اینجا چراغی روشن است: وی در این فیلم به دنبال نقد باورهای خرافی در دین است و اصل را در عدالت خواهی برخاسته از تفکر اصیل وجیانی قرار می‌دهد. کاراکتر «ساده دل» نیز کاراکتری است که به دور از

پیچیدگی‌های انسان های امروز گفتاری ساده را نقل می کند و رضایت خداوند و امامزاده سلطان عزیز را در رضایت مردمی می‌بیند که در رنج فقر و نداری به سر می‌برند و با رفع رنج آنان، نگاه ها تغییر می‌یابد و به سمت رحمت بی‌کران خداوند جلب می‌شود. انسان سنتی در آثار میرکریمی دائما در ارتباط با وحی و ماورالطبیعه قرار می گیرد و آرامش داشتن در آثار او در همین موضوع تعریف می‌شود.

خیلی دور خیلی نزدیک: در این فیلم وی مفاهیم سنت‌گرایانه را با کاراکتری متفاوت بیان می کند و این از نقاط قوت این فیلم است. زیرا کاراکتر این فیلم دکتر مغروری است که همه چیز را در دستان بشر می‌بیند و به رحمت خداوندی اعتقادی ندارد. این فیلم روایت دکتر عالم است که به سفری ادیسه‌وار می‌رود. سفری پر مکاشفه به دل طبیعت بکر و چشم نواز صحرا تا با «خود» رو به رو شود و بر گمگشتگی خود غلبه کند. مفهوم معنوی فیلم هم از رویارویی او با طبیعت و انسان‌های بی ریایی حاصل می شود که ایمان در رفتار و بیان بی‌آلایش آنان است. در سکانس پایانی پسر به نجات پدر می آید و معلوم می‌شود که بر خلاف حرف دکتر در شرایط سخت هم روزنه امید و یاوری قدرتمند است. یاوری که دکتر همواره در طول فیلم آن را نفی می کرد و اعتقاد به آن را بیهوده می دانست. به هرحال دکتر بعد از نجات این مخمصمه، دیگر آدم اول فیلم نخواهد بود و این مهم است. میرکریمی بدون آن شعار دهد و موعظه کند تحول تدریجی دکتر را با نشانه‌هایی معنوی رقم می زند.

به همین سادگی: دغدغه های زنی خانه دار را نشان می دهد که می پندارد فراموش شده است و به دنبال ترک همسر و فرزندان خود به سمت دیار خود است. میرکریمی در به همین سادگی نشان می‌دهد که چگونه زندگی مدرن انسان‌ها را نسبت به یکدیگر فراموشکار می کند و موجبات افسردگی را فراهم می سازد. در پایان فیلم نیز شخصیت اصلی به این نتیجه می‌رسد که همه در این وضعیت گرفتار آمده اند و با مشاهده آیه‌ای از قرآن که در واقع کنایه از همان ارتباط با عالم بالا است به این نتیجه می رسند که باید از کنار این افسردگی‌ها به سادگی رد شد و تفکر معنوی را جایگزین ساخت.

دختر: رضا میرکریمی که در برهه‌ای دیگر از فیلم‌سازی‌اش به سراغ سوژه ها و شخصیت‌های زنانه در آثارش رفته است، در تازه ترین فیلمش به سراغ برشی از زندگی دختری جنوبی به نام «ستاره» و درگیری‌اش با پدر به ظاهر سنتی اش می رود. دختر به بهانه جشن خداحافظی دوستش به شکلی پنهانی به تهران می‌رود و فیلمساز به این بهانه دریچه‌ای درباره جایگاه زنان و دختران در ایران و میزان آزادی آنها در جامعه می‌گشاید. از این رو فیلم «دختر» اگر چه می‌خواهد مدافع سنت‌گرایی در جامعه باشد و حتی در پایان فیلم، دختر به سراغ ظرف سفالی خود که نشانه سنت است، می رود اما فیلم در لایه هایی ظریف ضد نگاهی سنت گرا رفتار می کند و تصویری آشفته و در نهایت نادم از پدر سنت گرا را در برابر دختر فرار کرده از خانه نمایان می سازد.

فیلم زیر نور ماه

معرفی: زیر نور ماه یک فیلم سینمایی ایرانی ساخته رضا میرکریمی و به تهیه‌کنندگی منوچهر محمدی در سال ۱۳۷۹ است. این فیلم نخستین فیلم سینمای بعد از انقلاب است که شخصیت اصلی آن یک روحانی شیعه است. در کارنامه فیلم‌سازی رضا میرکریمی نیز این دومین فیلم سینمایی بعد از کودک و سرباز و چند فیلم کوتاه و سریال تلویزیونی است.

توصیف روایت: داستان این فیلم درباره طلبه‌ای به نام سیدحسن است که معتقد است چون مانند پدربزرگش میان مردم نیست و نفسش تاثیری ندارد نمی‌تواند لباس روحانیت را بپوشد و تنها برای دلخوشی خانواده‌اش چنین می‌کند. روزی که لباس روحانیت را می‌خرد در مترو پسرکی لباس او را می‌دزدد. جستجوی او برای لباس موجب آشنایی او با بی خانمانان زیر پل رسالت می‌شود. او سرانجام همه کتابهایش را می‌فروشد تا بتواند به آنها کمک کند. خواهر آن کودک نیز یک زن خیابانی است که اقدام به خودکشی می‌کند. سیدحسن

او را به بیمارستان می‌رساند. روزی که طلاب از دست استادشان ملبس می‌شوند سیدحسن لباس روحانیت را از زن خیابانی پس می‌گیرد.

فیلم سینمایی زیر نور ماه از جمله آثار سینمای ایران محسوب می شود که موضوع اصلی خود را در ارزش دین و روحانیت دینی و هم‌چنین نقش آن در زندگی اجتماعی متمرکز کرده است. در واقع کارگردان با قبول اعمال و اعتقادات دینی به مثابه معرفتی حقیقی به دنبال اصلاح وضعیت موجود تبلیغ دین است و از این رهگذر به دنبال سلوکی دینی در قالب مفهوم تجربه دینی در جامعه می گردد. از اینرو نمونه خوبی برای تحلیل مضامین سنت‌گرایانه می باشد.

تفسیر روایت داستان: فیلم زیر نور ماه روایتگر داستان یک طلبه علوم دینی است که در هنگام پایان تحصیل و ملبس شدن به لباس روحانیت دچار شک و تردید می‌شود و می ترسد که علمش خالص و برای خدا نبوده باشد. انگیزه اولیه او از تحصیل علوم حوزوی برآورده کردن آرزو و نذر پدر در این مورد بوده و نیز نزدیک شدن به شخصیت پدر بزرگ که به مثابه فردی امین و روحانی، در روستا به مشکلات مادی و معنوی مردم رسیدگی می کرده است. او میخواهد به روستا برگردد و مرثیه خوان درد و رنج های اهل بیت باشد و طرفدار مظلوم و برای برپایی حدود و احکام الهی تلاش کند. اما در خود آمادگی روحی برای پذیرفتن این مسئولیت و درآمدن به این نقش را نمی‌بیند. روزی برای خرید لباس و نعلین و عبا و قبا بیرون می‌رود. در راه بازگشت، دزدی لباس ها را از او می‌دزدد. دزد یک نوجوان بزهکار است و در مسیر خاصی آدامس می فروشد. او کف دست سید جوان را می‌خواند و در گفت وگو با او متوجه سادگی و خاص بودن او می‌شود. سید جوان دزد را جست وجو می کند و او را می‌یابد. اما این امر درست در زمانی اتفاق می‌افتد که پسر به دلیل پخش مواد مخدر در لفافه آدامس تحت تعقیب ماموران انتظامی است. ماموران به اشتباه سید را به عنوان شریک جرم و همکار او دستگیر می‌کنند. پس از رفع سو تفاهم و آزاد شدن، سید دوباره نوجوان را پیدا می‌کند و قرار بر این می‌شود که شب زیر پل رسالت بسته لباس‌ها را پس بگیرد. سید به محل موعود می رود و در اولین قدم با دختر بدحجابی مواجه می شود که از او می‌پرسد آیا ماشین دارد یا نه و میخواهد با او برود. سیدحسن از او فرار می‌کند. در دومین قدم با آدم‌های بیچاره و بدبختی مواجه می‌شود که آن حوالی زندگی می‌کنند. شبگردها، ولگردها، معتادها، ورشکسته‌ها و آدم‌هایی از این دست. اما از طرف دیگر، دزد که به جوجه ملقب است. هر تکه از وسایل او را به کسی بخشیده است. نعلین‌هایش به پای پهلوانی است که قبلا زنجیر پاره می‌کرده و معرکه می‌گرفته است. عمامه سیاهش دور کمر نوازنده نابینایی است و پارچه عبایش رو انداز فقیر دیگری. آنها فکر می‌کنند سید مثل خود آنها بی‌خانمان است. از غذایشان به او تعارف می‌کنند که سید بعدا می‌فهمد آن غذا دزدی است و آن را بالا می‌آورد.

نیمه شب کم کم جمع رندان جمع می‌شود و زیر نور ماه مردان بی‌خانمان نامه‌ای به خدا می‌نویسند و سر نیاز بر آستان کرم دوست می‌سایند و ابراز محبت می‌کنند و سپس با موسیقی عاشقی نوازنده به رقص و سماع می‌پردازند. سید به مدرسه بر می‌گردد، کتاب و دفتر و وسایل محدودش را می‌فروشد و برای مردان زیر پل، شام می‌خرد و باز روی پل منتظر جوجه می‌ماند. دختر خیابانی در حال سوار شدن ماشین غریبه‌ای است که جوجه از راه می رسد و با راننده مزاحم درگیر می‌شود و مشخص می شود که دختر، خواهر جوجه است. سید به طرفداری از جوجه با راننده درگیر و او را فراری می دهد و در این راه زخمی می شود. بین او و جوجه دوستی به وجود می‌آید و جوجه شرمسار وسایل او را جمع می کند تا پس بدهد اما سید از آنجا رفته است. روز بعد سید با میوه و شیرینی بر می‌گردد اما شهرداری ولگردان را جمع کرده است و خیابان تمیز و خلوت است تنها همان دختر خیابانی گوشه‌ای بین زباله‌ها و آشغال‌ها خودکشی کرده و در حال اغما با خدایش حرف می‌زند و شکایت می کند که چرا دیگر صدای او را نمی شنود. سید دختر را به بیمارستان

می‌رساند و نجات می دهد و برای شفا و رستگاری او دعا می کند و در خلوت مدرسه به نماز می ایستد.
عاقبت سید حسن در جشن عمامه گذاری ساکش را بسته و در حال ترک آن محل است. دوستش جلال که فرد شوخ طبعی است این بار نیز به شوخی سد راه او می‌شود و از او می‌خواهد منطقی باشد. او قرار است یک لباس بپوشد نه این که دنیا را فتح کند. این لباس هم مثل لباس سایر شغل‌هاست. در هر شغلی آدم می‌تواند متعهد و مسئولیت‌پذیر باشد یا بی تعهد و لاابالی و از زیر مسئولیت‌ها شانه خالی کند.
سید به حرف‌های او فکر می‌کند و می‌بیند اگر با این لباس حتی یک نفر ا هم هدایت کند آن وقت به وظیفه خود عمل کرده و کسی از او نخواسته که یکباره کل اجتماع را با هم نجات دهد. در همین حین خواهر جوجه که توسط سید نجات یافته است بقچه لباس‌های او را دم در حوزه قرار می‌دهد. نمای پایانی سید را در لباس روحانیت و در کانون اصلاح و تربیت نوجوانان نشان میدهد که دست جوجه را در دست دارد و این بار او کف دست جوجه را می‌خواند و برای او زندگی در یک روستای مانند بهشت را نوید می‌دهد.
زیر نور ماه برای در روایت خود شخصیت اصلی فیلم را در موقعیتی ناخواسته قرار می دهد و او را با مسایل جدیدی آشنا می کند. اما هرگز وی را محاکمه یا تخطئه نمی‌کند بلکه به دنبال راهی است که روحانی جوان قصه به این نتیجه برسد که حضورش برای جامعه در این زمانه اهمیت بیشتری یافته است.

البته باید این نکته را نیز افزود که تا پایان فیلم مخاطب در مورد سیدحسن دچار شک و تعلیق است و با دیدن وی با لباس روحانیت پی می برد که تمام این تعلیق‌ها برای اعتماد بیشتر به شخصیت سید حسن در لباس روحانیت است. رویدادها به گونه ای تنظیم شده است که هم سید حسن و هم مخاطب از ضرورت این مسئله آگاه شود و به دنبال نتیجه ای باشد که فیلمساز می‌گیرد.

دسته‌بندی مفاهیم و مضامین فیلم: فیلم در کل مراحل سیر و سلوک یک طلبه جوان و تبدیل شدن او به یک روحانی کامل را به نمایش می‌گذارد که این تکامل با یک تردید آغاز می شود و روحانی شدن از نظر او فقط درس خواندن و لباس پوشیدن و حفظ ظاهر و رعایت آداب و رسوم و عبادات فردی نیست، بلکه تزکیه و تهذیب است. همان طور که رویکرد سنت‌گرایی دینی هم اشاره می کند روح ثابت در تمام ادیان که همانا توجه به کردگار عالم و توجه به مخلوقات اوست نه صرفا انجام اعمال و شرایع در این فیلم بازنمایی می شود. هدف خدمت به خلق و رسیدن به هدفی بزرگتر که همانا رضایت خالق و رسیدن به وصل اوست. بنابراین ما در سکانس های متعددی شاهد فعالیت های سید حسن برای دستگیری از مستمندان هستیم. در جدول زیر به این موارد با ذکر مصداق اشاره شده است.

مضمون	مصداق
بخشش در راه خدا	یکی از اصول مهمی که سنت اسلامی بر آن تاکید دارد بخشیدن در راه خداست. انسانی شایسته نزدیکی به خدا را دارد که از بخشش هر چیزی در راه خدا دریغ نکند. شخصیت اصلی این فیلم نیز هرچند خود نیازمند است، اما با فروش کتاب هایش که تنها سرمایه هایش هستند به دنبال رضایت خلق است که با رضایت خالق همراه می شود. فروختن کتاب ها کنایه از این است که برای انسان حقیقی شدن خواندن اهمیتی ندارد بلکه آنچه مهم است عمل کردن و در راه بودن است.

<table>
<tr><td>راز و نیاز با معبود</td><td colspan="2">یکی از تاثیرگذارترین سکانس های فیلم، عبادت شبانه سید حسن در شبستان و پس از کمک به دختر بدکاره ناامید است که دست به خودکشی زده است. سید حسن در این نماز و مناجات از خداوند، شفای آن دختر را طلب می کند.</td></tr>
<tr><td>تقابل سنت و مدرنیسم</td><td colspan="2">یکی از مواردی که میرکریمی به دقت فراوان آن را در فیلم گنجانده است. تعامل با سنت در مقابل دنیای مدرن است. زیر نور ماه تاکید می کند که سنت در امور ظاهری زندگی با مدرنیسیم تقابلی ندارد و تقابل این دو در مسائل کلان و نگاه به دنیا و شیوه زندگی است. میرکریمی در این فیلم، دنیای تاریکی از اقتضائات مدرن ترسیم می کند که نشانه های آن را می‌توان فقر، نبود آگاهی اجتماعی و ثبات فکری، فساد و بزه کاری در قالب افراد زیر پل، جوجه و خواهر بد کاره اش دید. وی بیان می کند با اینکه دختر بدکاره معتقد است "خدا او را بخاطر گناهانش فراموش کرده" اما اینگونه نیست و خداوند هیچ بنده ای را فراموش نمی کند و بندگان هستند که از لطف خدا ناامید می شوند.

زیر نور ماه سعی می کند که فراموشکاری بندگان نسبت به خدا را از گرفتاری‌های جدیدی بداند که زندگی مدرن برای انسانها ایجاد کرده است.</td></tr>
<tr><td rowspan="3">وظیفه روحانیت و روحانی کامل</td><td colspan="2">زیر نور ماهاز آنجا که به دنبال "تکامل علمی و معنوی مبلغین" به مثابه شریان حرکت دینی در جامعه است، سعی دارد که تیپی ایده ال از مبلغین ارائه دهد. این فیلم "عرفانی اجتماعی" را برای مبلغین مسلمان به تصویر می کشد و خشنودی خداوند را در عمل و رسیدن به این تیپ ایده آل می‌داند و با الهام از نظریه "انسان کامل" به دنبال "مبلغ و روحانی کامل" نیز هست. بنابراین با بیان "نشانه ها" و "مفاهیمی" به دنبال ساختاری برای این تیپ است که این نشانه ها و مفاهیم را اینگونه می‌توان فهرست کرد :</td></tr>
<tr><td>حضور در میان اقشار مردم</td><td>کارگردان برای القای چنین امری در ابتدای فیلم سید حسن را در اتوبوسی به تصویر می کشد که از ورزشگاه فوتبال آمده و مانند دیگر جوانان مجله ورزشی می خواند. نشانه های دیگری برای بیان تاکید بر این امر نیز در فیلم مکرر بیان شده است مثل حضور در میان فقرا و نجات دختر بد کاره و ... . سید حسن در جای دیگری نیز عامل موفقیت و تاثیر سخن پدربزرگ روحانیش را "همراهی و حضور در میان مردم" می‌داند.</td></tr>
<tr><td>باور به گفتار</td><td>سید حسن در گفتگو با جلال ، دلیل تاثیر سخن پدربزرگ بر مردم را در عمل به گفتارش معرفی می کند و این عامل را موجب نورانیت وی می‌داند . در جای دیگری نیز سید حسن برای کمک به فقرا کتابهای خودش را که علاقه زیادی به آنها داشته می فروشد و عمل به آنها را مهم تر از خواندن مکرر و بی فایده آنها می‌داند.</td></tr>
</table>

	حرکت در راه خدا	کارگردان از زبان جلال در پایان فیلم جملات بسیار مهمی را در ایفای وظیفه روحانیت بیان می کند . در این دیالوگ جلال در حالیکه عمامه ای بدستش است لباس روحانیت رالباس عملگی برای خدا می‌داند و نه لباس پادشاهی و به سید حسن توصیه می کند عمله خوب خدا باشد هر چند که عمله بد خدا نیز وجود دارد. میرکریمی در فیلمهای خود پس از زیر نور ماه نیز به "شخصیت ایده‌آل یک روحانی" پرداخته است . مثلا در فیلم خیلی دور خیلی نزدیک نیز روحای جوانی را به تصویر می کشد که در واقع آنرا می‌توان ادامه شخصیت اصلی داستان زیر نور ماه دانست.
	شکاکیت و تردید مثبت	شکاکیت سید حسن شکاکیتی مثبت است و در جهت تکامل او به طوریکه برداشت مخاطب از شخصیت او در خلال فیلم مثبت است. مخاطب او را از دیگر مبلغین جدا می‌داند و با او ارتباط برقرار می کند و در پایان شاهد روحانی جوانی است که دغدغه جامعه خود را دارد.
	فهم دینی و مبارزه با قشری گری	کارگردان برای نشان دادن خرافه گرایی، قشری گری و فهم ناقص دین در قسمتی از فیلم طلبه نوپایی را نشان می دهد که با مسائل دینی ازه آشنا شده و اطلاع چندانی ندارد. این تیپ در قالب شخصیتی است که دائم در حال خواندن دعاست و تحقیق نکرده هر شایعه و خرافه ای را می پذیرد و از مکروه و مباح پرهیز می کند. کارگردان با نشان دادن چنین تیپی سعی دارد که فهم حقیقت دین را از تفکرات خشک و بی روح که گاهی هم منشا خرافاتی دارد جدا کند .
	عدالت خواهی	وجه بارز زیر نور ماه حرکت به سمت عدالت خواهی در جامعه است. این مساله موضوع سکانسهای متعددی از فیلم بوده است. میرکریمی به روحانیون جوان یادآوری می کند که وظیفه آنها اصلاح و هدایت و کمک به این مردم است ، نه فقط اصلاح مردم خوب و مذهبی که همیشه در مساجد و حسینیه ها هستند. نیاز آنها به وجود یک روحانی از باب رسمی بودن مراسم و یادآوری است اما نیاز آدمهای زیر پل به یک روحانی نیازی حیاتی و موضوع مرگ و زندگی است .

شیوه مفهوم سازی در فیلم

میرکریمی در زیر نور ماه برای ایجاد موقعیت جدید فکری برای سید حسن وی را با جهانی مدرن درگیر می‌کند که در تصمیم وی مؤثر است. شک و شبهه سید حسن نیز از جامعه مدرنی ناشی می شود که دین و روحانیت در آن به فراموشی سپرده شده است و احترام چندانی ندارد. بنابر این سید حسن مکررا از موقعیت‌های مدرنی مانند مترو و یا خیابان های شلوغ با ساختمان‌های بلند مشاهده می شود و مشاهده مردم در موقعیت‌های مدرن که باعث تغییرات فراوانی در روحیات آنان شده است موجب شک و تردید جدید سیدحسن شده است. اما این شک و تردید، در راه مثبتی مانند کمک و دستگیری از فقرا معنی می یابد و ادامه پیدا می کند و وی راه رهایی را در وفاداری و تبعیت از سنت ها می‌داند و در پایان فیلم نیز سید به ملبس شدن از سوی مردم دعوت می شود. (راودراد و سلیمانی، ۱۳۹۰)

زیر نور ماه دینداری را اصلی اساسی برای سلامت جامعه‌ای که گرفتار مدرنیسم شده می‌داند و به طور خاص به دنبال ارائه تئوریک نقش روحانیت در احیای اجتماعی دین و سنت های اصلی دینی که فراموش شده، است. این فیلم قصد دارد نوعی عرفان

اجتماعی را به تصویر بکشد که در حمایت از مظلومان و محرومان تجلی می یابد و باز توجه به دین و امور استعلا گرایی را موجب می شود. سنت و مدرنیته در این فیلم در یک رابطه دیالیکتیکی متقابل اند. شخصیت اصلی داستان نمی‌خواهد دینداری به سبک مدرنیته که محل کسب درآمد و بی توجه به محرومان است را داشته باشد لذا از بسیاری از تعلقات و ارزش‌های اجتماعی می گذرد و از این طریق در رابطه ای عمیق تر با مبدا هستی قرار می‌گیرد که به همین سبب در بعضی صحنه‌ها، فیلم‌ساز نقش سنتی روحانیون و نگهداشتن‌شان لباس روحانیت را در قالب سنتی آن با تفکرات و آراء و عملکرد طلاب جوان به نمایش گذاشته است. از یکسو، مدرسه دینی، آنها را به استواری در اصول و ارزش‌ها و حفظ ظاهر و باطن و مقاومت در برابر مظاهر تکنولوژی و زندگی مدرن فرا می خواند و از سوی دیگر، عملکرد خود مدیران در استفاده از این مظاهر، طلاب را با دوگانگی مواجه می کند. مدیر مدرسه، بچه بغل کردن یک روحانی یا همراه همسر در معابر عمومی ظاهر شدن را دور از شان لباس روحانیت می‌داند و از این که گاهی طلب‌های را در حال نوشابه خوردن کنار در خیابان می‌بیند، افسوس می خورد و هیهات سر می دهد، اما همین فرد در جای دیگر و مکان دیگری در شهر، لباسش خاصی پوشیده و همراه زنو بچهاش در حال برگشتن از سینما و تئاتر است. فیلم در نشان دادن واقعیت‌ها بسیار صریح و رک و بی‌پیرایه عمل می کند. جلال دوست هم حجرهای سیدحسن، به زبان طنز، بسیاری واقعیت‌ها را می‌گوید؛ این که برای بسیاری لباس طلبه‌گی، لباس عمله‌گی است، لباس کار است و راه نان در آوردن و نوعی شغل. (راودراد و سلیمانی، ۱۳۹۰)

اینجا چراغی روشن است

مش‌رحیم، متولی امامزاده سلطان عزیز، برای درمان بیماری خود، مجبور به ترک موقت امامزاده می شود. او برای جایگزینی، از روستائیان کمک می طلبد و ناامید می شود. مش رحیم سرانجام، به برادرزاده ساده دل دورو یا پردازش (قدرت) رو می کند و تولیت امامزاده را به وی می‌سپارد.

برادرزاده (قدرت)، از طرف عمو به چند چیز سفارش می‌شود که همه ریشه در ذهن متولی دارند نه در بطن آموزه‌های مذهبی، مانند: شب نماندن کسی در امامزاده، نیامدن گله گوسفند به نزدیکی حریم، دست نخوردن به وسایل داخل امامزاده و نذورات مردمی که قرار است هزینه سقف طلای امامزاده شوند و...

فیلم پس از معرفی قدرت و تنها ماندن او در امامزاده، موقعیتی برای به چالش کشیدن جایگاه امامزاده به عنوان نماد و جلوه مذهب در روستایی کوچک، فراهم می‌کند.

قدرت، تحت تأثیر رویاها و خواب‌هایش، برخورد غیرمتعارفی را با امامزاده در پیش می گیرد. او امامزاده را از شکل سنتی خود خارج می کند و این آغاز ماجرا است...

حبیب رضایی (قدرت)، به خوبی توانسته از عهده‌ی نقشی که ریشه‌ای در زمین و ریشه‌ای در آسمان دارد برآید. ساده دلی وی، نوعی مدهوشی را می‌نمایاند که گویا هیچ ارتباطی با عالم زمین ندارد. اما در بسیاری لحظات هم که با مردم صحبت می کند شخصیتی معمولی به نظر می رسد.

شیوه مفهوم سازی در فیلم:

میرکریمی در این فیلم، به نقد مذهب سنتی در جامعه می‌پردازد. در تصویری که وی از این اجتماع هنگام جمع‌آوری کمک‌های مردمی، ارائه می‌دهد، بیش از هر چیز متولی خشک و متعصب است که مورد نقد قرار می‌گیرد. می‌توان گفت رضا میرکریمی در فیلم "اینجا چراغی روشن است"، تلاش کرده شناخت دینی را به شناختی عملی نزدیک کند و نگاهی تازه به معنویات بیندازد.

در "اینجا چراغی روشن است" با متولی ساده دلی همراه می‌شویم که از غیبت متولی اصلی امامزاده روستا استفاده می‌کند و به زعم خودش امامزاده را از قفل و زنجیری که باعث انزوایش شده نجات می‌دهد.

این شخصیت با تکیه بر نخ ارتباطی که رابط او و خدایش است پیام‌های الهی را دریافت می‌کند و از تمام اجزاء امامزاده برای رفع مشکل مردم روستا استفاده می‌کند. تصویر اسکلت امامزاده‌ای که پناه گوسفندان سرمازده شده و متولی ساده دل که سفرش را تازه آغاز کرده، تصویری نمادین در انتهای فیلم است. متولی امامزاده در "اینجا چراغی روشن است" علاوه بر حیرانی دچار نوعی ساده دلی ذاتی است که در دنیای کوچک ذهنی‌اش برای هر چیز معادلی عینی دارد حتی خدا. سادگی او که به خصوص در دیالوگ‌های شب روز پیدا می‌کند و محوریت تعابیر ذهنی او که به نتیجه می‌رسد و بیخ و بن امامزاده را به مصرف خیر می‌رساند این وجه از شخصیت را نمادین می کند.

این‌که فردی ساده‌دل بر حسب اتفاق متولی یک امامزاده می‌شود؛ امامزاده‌ای که مردم روستا مدت‌هاست پاسخ نذر و نیازهایشان را از آن نگرفته‌اند. مرد ساده دل با شیوه‌ای خارج از عرف و سنت، پاسخگوی نیازهای مردمی می‌شود که به امامزاده می‌آیند. چنان‌که در نهایت با مکانی بی‌سقف و در و پیکر مواجه می‌شویم. امامزاده دیگر شبیه ساختمانی که در اول فیلم دیده‌ایم نیست ولی در عوض به زخم بسیاری از مردم مرهم گذاشته شده است. فیلم موجد نوعی نواندیشی دینی در بستر سینماست. در واقع کارگردان می‌کوشد تا به نقد مفاهیمی بپردازد که بیشتر از دل سنت بیرون آمده‌اند. او در دل جامعه‌ای کوچک اما کاملاً تمثیلی، از تصویرکلیشه‌ای امامزاده آشنایی‌زدایی می‌کند .

علاوه بر جنبه های مفهومی، نمادین و انتقادی موجود در فیلم که با تعابیر فرامتنی و ریشه دار در مذهب گره خورده، جلوه های سوررئال فیلم هم قابل بحث هستند. حضور روح معدنچی در امامزاده که شب اول قبر را می‌گذراند یکی از این جلوه‌هاست. حضور این شخصیت علاوه بر نقش واسطه یی که میان خانواده بی‌سرپرستش و قدرت به عنوان متولی امزاده ایفا می‌کند، طنز ظریفی را پی‌ریزی می کند که نگاه انتقادی هم دارد. وقتی روح معدنچی چند قبض رسید را به قدرت می دهد تا به عمویش برگرداند با این جمله که «بگو اینا به درد ما نخورد» این اشاره به پیش زمینه یی برمی گردد که در معرفی متولی امامزاده دیده ایم. هنگامی که مانند مامور مالیات سراغ مردم روستا می‌رود و کمک های اجباری آنها به سلطان عزیز را جمع‌آوری می کند و در مقابل قبض های رسید را به آنها می دهد.

اینجا چراغی روشن است و سنت گرائی دینی

سنت‌گرایان، آموزه‌های ادیان را به گوهر و صدف تقسیم می کنند و پیامهای مشترک ادیان را گوهر تمام ادیان می‌دانند. در آن صورت، فروع دین به اهمیت بُعد عرفانی دین نمی‌رسد و خود همین ادعای وحدت متعالی ادیان به کثرت‌گرایی دینی می‌انجامد؛ زیرا با تفکیک شریعت ظاهری و حقیقت باطنی، راه‌های مختلف رسیدن به حقیقت معنا پیدا می‌کند.

شوان برای تبیین وحدت ادیان در عین کثرت و تنوع آنها، تمایز میان ظاهر و باطن دین را مطرح می‌سازد. تمایز میان ظاهر و باطنِ دین و به تعبیر دیگر تمایز میان بعد بیرونی و بعد درونی هر سنت دینی، که گنون نیز بر آن تأکید ورزیده است . تمایز میان ظاهر و باطنِ دین در واقع همان تمایز میان شریعت ظاهری و طریقت باطنی است که به خوبی بیانگر دیدگاه شوان در باب تعدد و وحدت ادیان است و مرز اختلاف و اشتراک ادیان را از نظر او نشان می‌دهد.

همان طور که شرح داده شد در "اینجا چراغی روشن است" نیز می‌توان تمایز بین ظاهر و باطن دین را جست و جو کرد. در این فیلم با جامعه سنت زده‌یی که از مذهب و امامزاده که جلوه نمادین آن است، فاصله گرفته است. قدرت به عنوان تاثیرپذیرترین فرد این جامعه کوچک که حتی از طرف کودکان هم مورد بی‌مهری قرار گرفته، تنها کسی است که نیاز حضور مصلح اجتماعی را درک کرده و در جستوجوی او به راه افتاده است. فیلم با تکیه بر نمادها در جهت تصویر نمادینی که از امامزاده در نظر داشته حرکت کرده و شرایط را به گونه‌یی می چیند که در غیبت متولی روستا و جانشینی اجباری قدرت، تصویر کلیشه‌یی امامزاده دچار تحول شود و به گونه‌یی این مکان جدا افتاده در

ارتباط با مردم قرار گرفته و احیا شود. امامزاده بی‌سقف و در و پیکر که هر بخش آن به زخمی از مردم روستا مرهم شده، در همین یک هفته چهره ظاهری و باطنی خود را عوض می کند و جایگاه‌ش میان مردم احیا می‌شود.

در واقع می‌توان گفت پیام فیلم تاکید بر گذر از ظاهر دین (که بعضا ریشه در ذهن متولی دارند نه در بطن آموزه‌های دینی) و رسیدن به باطن دین است همان گونه که سنت گرایان دینی بر آن تاکید دارند.

نتیجه‌گیری

میرکریمی در آثار خود به قابلیت درونی انسان‌ها برای ارتباط با ماورا توجه خاصی نشان داده است. به طوری که دنیای درونی قهرمان های قصه اش هرچند متفاوت بسیار ملموس و نزدیک به هم به نظر می رسد.

نقطه مرکزی گفتمان سنت اسلامی را عقل قدسی و یا به عبارتی عقل بر مبنای وحی تشکیل می دهد و بر اصالت وحی، انسان دینی، زندگی اخروی، روح انسانی، اخلاق دینی، طبیعت به مثابه نشانه الهی و حضور دین در تمام جهات انسانی تاکید فراوان دارد. بنابراین تجربه دینی بر اساس آموزه های دینی تبیین می شود و هر نوع تجربه ماورائی، دینی محسوب نشده و شریعت و مناسک دینی هرگز فدای تجربه دینی نمی شود.

فیلم زیر نور ماه نیز بازنمائی کاملی از آموزه های سنت اسلامی است. انسان دینی، مبلغ دینی، عرفان اسلامی، حضور دین در اجتماع و تقابل سنت و مدرنیته از جمله عناصر مفهومی گفتمان سنت است که زیر نور ماه بدان‌ها پرداخته است.

در واقع در این فیلم با ارائه عرفانی برخاسته از دین که نهایت وصل عارف را در "خدمت به خلق" می‌داند به دنبال اصلاحات دینی در جامعه است و به نقد برخی از اعتقادات دینی می پردازد. از طرف دیگر مناسک و شرایع دینی را فدای عرفان نکرده است و مانند تجربه دینی ابن عربی، شریعت را مبنای تجربه عرفانی قرار داده است.

زیر نور ماه اعتقادات دینی را نجات بخش تفکر و جامعه انسانی و راهی برای وصول به حقیقت می شمارد. این فیلم بر مناسک دینی تاکید می کند در حالی که مناسک تنها زمانی اهمیت می یابد که بازنمایی سنتی از مفهوم تجربه دینی ارائه شود. در آن صورت است که ما هرگز شاهد تقبیح مناسک و اعمال دینی نیستیم. در پیوند با این موضوع اجرای فریضه نماز با بازنمائی بسیار مثبتی که نشانه ارتباط با حقیقت است، نشان داده شده است. در پایان می‌توان گفت تحلیل گفتمانی فیلم‌هایی نظیر زیر نور ماه می‌تواند نشان دهنده ابعاد مثبت تجربه دینی در جامعه معاصر ایران باشد. در مقایسه با برخی از برنامه‌های رسانه ای دیگر که برای کسب تجربه دینی مخاطب را به خروج از شهر و مظاهر جامعه مدرن و کنج عزلت گزیدن در عبادتگاهها ترغیب می‌کنند، فیلمهای سینمایی که تجربه دینی را از دیدگاه سنت اسلامی بازنمایی می کنند می‌توانند بر این نکته صحه بگذارند که رسیدن به خدا و اتصال به نیروهای ماورائی نیازمند حضور در جامعه و تلاش برای بهبود آن است. از این نظر سینما به مثابه یک رسانه تاثیرگذار در مرکز توجه و اهمیت قرار می گیرد.

فهرست منابع

– آسابرگر، آرتور (۱۳۸۹). روش‌های تحلیل رسانه، ترجمه پرویز اجلالی، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

– الدمدو، کنت (۱۳۸۹). سنت‌گرایی: دین در پرتو فلسفهٔ جاویدان، ترجمهٔ رضا کورنگ بهشتی، تهران: حکمت.

– امین خندقی، جواد (۱۳۹۱)، دین و سینما: آموزه‌های اخلاقی و ارزشی، قم: ولاء منتظر.

– بورکهارت، تیتوس (۱۳۶۵)، هنر اسلام زبان و بیان، ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا، تهران: سروش.

– بورکهارت، تیتوس (۱۳۷۰). رمزپردازی: مجموع مقالات تحقیقی، ترجمهٔ جلال‌ستاری، تهران: سروش.

– بورکهارت، تیتوس (۱۳۷۶). هنر مقدس: اصول و روش‌ها، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: سروش.

– بینای مطلق، محمود (۱۳۸۵). نظم و راز، تهران، هرمس.

– جوادی‌آملی، عبدالله (۱۳۸۰). انتظار بشر از دین، تحقیق و تنظیم محمدرضا مصطفی‌پور، قم: مرکز نشر اسراء.

– دانش، جواد (۱۳۸۶). «حکمت خالده و وحدت متعالی ادیان» معرفت، ش۱۲۰

– راودراد، اعظم؛ سلیمانی، مجید (۱۳۹۰). «بازنمایی گفتمان‌های «تجربه دینی» در سینمای ایران بعد از انقلاب اسلامی»، مطالعات فرهنگی و ارتباطات، دوره ۷ شماره ۲۵، ۳۹-۶۹

– رضوی، سیدمسعود (۱۳۹۱). در مسیر سنت‌گرایی، تهران: نشر علم

– شوآن، فریتیوف (۱۳۸۳). اسلام و حکمت خالده، ترجمه فروزان راسخی، تهران: هرمس.

– شوآن، فریتیوف (۱۳۸۱). گوهر و صدف عرفان اسلامی، ترجمهٔ مینو حجت، تهران: دفتر پژوهش و نشر سهروردی.

– شوان، فریتهوف و دیگران (۱۳۸۳). هنر و معنویت، تدوین و ترجمهٔ انشا الله‌رحمتی ، تهران: فرهنگستان هنر.

– کوماراسوامی، آنانداً (۱۳۸۴). استحاله طبیعت در هنر، ترجمهٔ صالح طباطبائی، تهران: فرهنگستان هنر

– گنون، رنه (۱۳۸۸). بحران دنیای متجدد، ترجمهٔ حسن عزیزی، تهران، حکمت.

ملکیان، مصطفی (۱۳۸۱). راهی به رهایی: جستارهایی در باب عقلانیت و معنویت، تهران، نگاه معاصر.

مهدیزاده، سید محمد (۱۳۸۷). رسانه‌ها و بازنمایی، تهران: دفتر مطالعات و توسعه رسانه، چاپ اول.

– نصر، سیدحسین (۱۳۸۸). نیاز به علم مقدس، ترجمه حسن میانداری ویراسته احمدرضا جلیلی، قم: موسسه فرهنگی طه.

– نصر، سیدحسین (۱۳۸۳). آرمانها و واقعیت‌های اسلام، ترجمهٔ شهاب‌الدین عباسی، تهران، دفتر پژوهش و نشر سهروردی.

– نصر، سیدحسین (۱۳۸۰). معرفت و معنویت، ترجمهٔ انشا الله‌رحمتی، تهران: دفتر پژوهش و نشر سهروردی.

نصر،سیدحسین(۱۳۷۵)معنویتوهنراسلامی،ترجمهٔرحیمقاسمیان،تهران: حوزهٔهنری.

نصر، سیدحسین (۱۳۸۵). در جستجوی امر قدسی: گفتگوی رامین جهانبگلو با سید حسین نصر، ترجمهٔ سید مصطفی شهر آیینی، تهران، نی.

هال، استوارت (۱۳۹۳). معنا، فرهنگ و زندگی اجتماعی. ترجمه احمد گل‌محمدی، تهران : نشر نی

- Guénon, René (2004). The Reign of Quantity and the Signs of the Times, trans. Lord Northbourne, Hillsdale: Sophia Perennis.

- Hsiu- Fang Hsieh & Sara E. Shanon (2005). "Three Approaches to Content Analysis", Qualitativr Health Research, Vol.15, No.9

- Pallis, Marco (2008). The Way and the Mountain: Tibet, Buddhism, and Tradition, Bloomington: World Wisdom.

- R. W. Budd & R. K. Thorp & L. Donohew (1995). Content analysis of Communications; K. Lindkvist, "Approaches to textual analysis", Aduances in content analysis, eds: K. E. Rosengren, p.23-41;

- Schuon F (1993). The Transcendental unity of religions. Quest books.

- Schuon, Frithjof (2009). Logic and Transcendence, James S. Cutsinger (ed.), Bloomington: World Wisdom.

- Stafford, Gil and Roy (2003). THE MEDIA STUDENT 'S BOOK, Branston press

- Waston, James & Hill Anne (2006). Dictionary of Media and Communication Studies