فصلنامه علمی پژوهشی زبان و ادب فارسی – دانشکده علوم انسانی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج –سال سیزدهم / شماره ۴۶ / بهار ۱۴۰۰

زیبایی شناسی سینمای ایران بر اساس مضمون «غربت آگاهی» اشراقی موارد مطالعه فیلم های «سیاوش در تخت جمشید» و «آتش سبز»

نریمان خلیلی[۱]
دانشجوی گروه پژوهش هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی، تهران، ایران.
انشاء الله رحمتی[۲]
استاد گروه فلسفه و حکمت، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران مرکزی، تهران، ایران.
محمد عارف[۳]
دانشیار گروه نمایش، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران مرکزی، تهران، ایران.

تاریخ دریافت:۹۹/۸/۴ تاریخ پذیرش:۹۹/۱۱/۱۲

چکیده:
زیبایی شناسی سینمای ایران با تکیه بر غربت آگاهی اشراقی ذیل عنوان «سینمای مثال نگار»، مسأله ی این مقاله است مفهوم «غربت آگاهی» به معنای یادآور شدن انسان به غربت خویش در اثر چیست؟

[۱] .khalili_nariman@yahoo.com
[۲] .n.sophia1388@gmail.com
[۳] .m_aref_1961@yahoo.com

فرا روی به عالم بالا در هنر سنتی، آغاز تأمل ما در پیوند زیبایی شناسی اشراقی با سینما محسوب می شود. با رویکرد ابژکتیو زیبایی شناختیِ شیخ اشراق و صدور زیبایی از نورالانوار به عالم و انسانِ محصور شده در غربت غربی تحت تدبیر ارباب انواع، می توان به تحلیل فیلم های مثال نگار در سینمای ایران پرداخت. در این نوشتار مضمون «غربت آگاهی» در سینمای ایران با رجوع به رساله های تمثیلی شیخ اشراق با ملازمت تأویل و پدیدارشناسی هانری کربن بررسی شده است. بر مبنای هبوط و معرفت شناسی اشراقی در روایت شناسی فیلم هایی با مضمون غربت آگاهی مشخص گردید، در وحدت سه وجهی حکایت (راوی، روایت و مروی)، راوی هم فاعل حماسه است هم موضوع و مفعول.

واژه های کلیدی: زیبایی شناسی، سینمای ایران، غربت آگاهی، سهروردی، عالم مثال، تمثیل

مقدمه

تقلید و الگو برداری هنرمند برای خلق اثر هنری، یکی از دراز دامن ترین مباحث تاریخ زیبایی شناسی در نزد فیلسوفان بوده است. افلاطون به دلیل مقلد بودن و دروغ پردازی غیر قابل اعتماد نقاشان و شاعران، حکم به اخراج آنها از مدینه ی فاضله داد، چرا که از نظر او آثار این دو گروه معیارهایی مانند: انطباق با قوانین جهان و برمثال مطلق بودن را دارا نبوده و معتقد بود این گونه آثار دو مرحله از حقیقت دور هستند. عالم مُثُل مورد نظر او موجودات نوری کلی و معقول هستند که توسط عقل درک می شوند. یکی از ابداعات در جهان شناسی سهروردی عالم مثال و ُصور معلقه است که با جهان مُثل افلاطونی متفاوت است. این صورِ مخیل، جزیی و در میانه ی عالم معقول و محسوس قرار دارند، پاره ای از آنها ظلمانی و پاره ای دیگر نورانی بوده و مایه ی شعف و شادی برای اهل سعادت و منشأ شر برای اهل شقاوت هستند. سهروردی با گذر و ارتقاء مُثل افلاطونی به ارباب انواع، زیبایی را کار مدبّرات می داند. از نظر او مُثل صرفاً الگو نیستند، بلکه تدبیر کننده هستند. او رنگ‌های زیبا و شگفت‌انگیز پرهای طاووس را به دلیل حافظ یا مدبّر نوع می داند. کربن با کشف این زیبایی در رب النوعِ طاووس، محجوبی را کشف می کند که در پدیدارشناسی او بسط و گسترش یافته و در سینمای مثال نگار مورد

استفاده قرار می گیرد. حذف حافظِ نوع یا مدبّرِ نوع در کنار حذف عالم مثال، باعث قطع ارتباط غیب و شهادت و سوبژکتیویته شدن اندیشه مدرن شده است. تقدس زدایی از معرفت، زمینه مرگ انسان و مرگ خدا را به دنبال داشته است. با این حذف و فراموشی، راه برای خروج انسان به ویژه در ساحت درام و سینما مورد تشدید وتشکیک قرار گرفته است.

معماری فلسفه اشراق و بخصوص رساله « قصه غربت غربی» برای خارج شدن انسان از غربت طراحی شده است، این معماری سوفیایی شامل جهان شناسی، انسان شناسی و معرفت شناسی سهروردی می باشد که در سیر حکمت به حکایت با بازخوانی های هانری کربن، کاربرد امروزی یافته است. رهایی از این غربت متضمن «غربت آگاهی» و سفر غرب به شرق است. در انسان شناسی سهروردی به شیوه ی تمثیلی سفر سیاح از درون (جهان کوچک) آغاز و راه خود را به سوی عالم (جهان کبیر) و دیدار با پیر و رسیدن به چشمه زندگانی(مانند آواز پر جبرئیل و عقل سرخ) ادامه می دهد. رسیدن به چشمه زندگانی خارج شدن از غربت و ملازم با اشراق است. زیبایی شناسی در آثار و اندیشه های سهروردی جهت کاربرد امروزی در هنر امروز و به ویژه سینما از اهداف این پژوهش می باشد. در سینمای مثال نگار فیلمساز، مقلدِ دست دوم نیست، چرا که از روی حقایق مثالی تصویرش را بر روی پرده سینما نشان خواهد داد. او با پیشنیه و بنیاد نظری «سیر حکمت به حکایت» و تخیل خلاق به درون آنچه تخیل می کند، منتقل می شود و در دور هرمونتیکی خودش را بازیابی می کند. فیلمی که پدیدار و روایت آن وفادار و متعهد به مفهوم عالم مثال، رمز، تمثیل، تخیل خلاق و نظام سلسه مراتبی بوده و بتواند در ساختار دایره ای، غربت آگاهی آدمی را نشان دهد، مورد نظر این پژوهش و درحیطه‌ی «سینمای مثال نگار» قرار می گیرد. فیلم های «سیاوش در تخت جمشید۱۳۴۴»ساخته ی فریدون رهنما و «آتش سبز۱۳۸۶» ساخته ی محمد رضا اصلانی کانون اصلی این مفاهیم جهت پدیدارشناسی مضمون غربت آگاهی هستند. سخنرانی مفصل و تأویل هانری کربن به عنوان یک سهروردی شناس و پدیدارشناس، درباره ی فیلم «سیاوش در تخت جمشید» در سینما تک پاریس در این پژوهش یاریگر ما بوده است. او با اظهار مسرت و تحیر از کاری که

فریدون رهنما انجام داده، با اشاره به رویکرد نظری «گذر ازحماسه پهلوانی به عرفانی» در فیلم «سیاوش در تخت جمشید» آن را مشابه کار سهروردی در سده ی دوازدهم میلادی دانسته است. رویکردی که بخش هایی از حماسه شاهنامه را به عرفان سهروردی تبدیل کرده و ما آن را در رساله های سهروردی شاهد هستیم.

این نوشتار می خواهد مضمون غربت آگاهی را در سینمای ایران بررسی کند. راه پیش رو در نوشتار زیر برای تبیین سینمای مثال نگار چنین است. ابتدا به صدور و اهمیت زیبایی و الگوسازی ارباب انواع در زیبایی اشاره خواهیم کرد، در قدم بعدی به تبیین عالم مثال و جایگاه صور معلقه در نزد سهروردی پرداخته، سپس با بسط و گسترش این پیش درآمد، سینمای مثال نگار را هم راستا با ماهیت هنر سنتی بررسی کرده و با توجه به لزومِ تفکیک و تفاوت هنر سنتی و سینمای مثال نگار با هنر و سینمای دینی، این یافته های پژوهشی را با مصادیق سینمایی بررسی می کنیم. چگونگی تجلی مضمون غربت آگاهی در زیبایی شناسی سینمای ایران در بستر وگونه سینمای مثال نگار هدف این مقاله است.

۱. پیشینه پژوهش

شهاب الدین یحی سهروردی «قصه الغربه الغربیه» را برای اولین بار به عربی نوشته است. پس از آنکه هانری کربن شرحی از این رساله را به زبان فارسی در ترکیه کشف کرد، متن آن را در پایان جلد دوم مصنفات شیخ اشراق آورد(مجموعه مصنفات شیخ اشراق، ج۲، ۲۹۷-۲۷۴). عباسی داکانی (۱۳۸۰) در کتاب شرح قصه غربت غربی سهروردی با نام بردن از فلسفه او به متافیزیک انوار، معتقد است غربت با هبوط به غرب در تجربه شیخ اشراق، یک تجربه فرا تاریخی و فردی است، اما به آسانی می توان آن را فراگیر نمود. او می نویسد: تفکر ایرانی پس از سهروردی در شعر شاعرانی مانند مولوی، حافظ و بیدل به وضوح دیده می شود. رحمتی (۱۳۸۸) در مقاله ای با عنوان: «از ترس آگاهی تا غربت آگاهی» بر اساس رویکرد

تطبیقی، وضعیت وجودی[۴] ما آدمیان را از دیدگاه کربن و هایدگر بررسی نموده است. پورنامداریان (۱۳۸۹) در کتاب عقل سرخ به شرح و تأویل داستان های رمزی سهروردی از جمله قصه غربت غربی پرداخته است. او معتقد است، تجربه های این جهانی نمی توانند ما را در رسیدن به تجربه فرا جهانی شیخ اشراق یاری رسانند. خادمی و کوکرم (۱۳۹۲) در مقاله ای با عنوان «سیر و سلوک اشراقی بر اساس قصه غربت غربی» معتقدند انسان می تواند پس از معرفت و شناخت نسبت به خویشتن، به مدد و دستگیری پیر طریق به استکمال نفس و معرفت عوالم هستی دست یابد. نورایی واسدیان (۱۳۹۵)، در مقاله ای با عنوان «بازتاب رساله تمثیلی قصه الغربه الغربیه و جغرافیای مثالی سهروردی در مثنوی مولوی» به نمود شرق و غرب مثالی شیخ اشراق، بر اساس دریافت های مولوی در مثنوی پرداخته اند. تحقیق و بررسی دقیق در میان منابع نوشتاری و پی جویی در فضای مجازی تا این تاریخ نشان می دهد که پرداختن به مضمون غربت آگاهی در سینمای ایران براساس زیبایی شناسی اشراقی در آثار پژوهشی مشاهده نشده است.

۲. روش شناسی

روش شناسی این پژوهش برای بررسی زیبایی شناسی سینمای ایران، در چارچوب پدیدارشناسی هانری کربن خواهد بود. کربن فیلسوف پدیدارشناسی است که زیست فکری او در ابتدا شاگرد و تحت تأثیر هایدگر است اما در مقطعی سرنوشت ساز آشنایی اش با اندیشه ی اشراق و مخصوصا رساله ی «قصه ی غربت غربی»، او را از آسمان افسرده ی هایدگری نجات داده است. پدیدارشناسی او تلفیقی از پدیدارشناسی و تأویل است. پدیدارشناسی در سینمایِ با مضمون «غربت آگاهی» با تأویل یا هرمنوتیک معنوی همراه است؛ از ظاهر کشف حجاب کردن و به باطن رسیدن است. بر پایه این روش صرفاً پدیدارِ سینما اصل نیست، چون ظاهرکوچکش نمی تواند حق مطلب را ادا کند.

---

[۴] . existential

روش پدیدارشناسی هانری کربن متفاوت با دیگر فیلسوفان اگزیستانسیالیست است. او تبار پدیدارشناسی واقعی را در «کشف المحجوب» جستجو می کند. در این جستجو و واکاوی تلاش کرده ساحت مشرقی نفوس افلاک را به عنوان راهبرد روش خود معرفی کند تا ضمن الگوسازی و ارائه راهکار عملی به آدمی، امکان به فعلیت رساندن ساحت مشرقیِ«مغرب زمینی» را در وجود خویش به او نشان دهد.

با کمک پدیدارشناسی، امکان بحث و بررسی نوعِ تجربه‌ی آدمی از رابطه‌ی خویش با عالم مهیا می گردد. در حالی که لزومی نخواهد داشت داده‌های عینی این تجربه‌ها را به داده‌های ادراک حسی تأویل کنیم. رویکرد پدیدارشناسی چند مؤلفه‌ی اصلی دارد:

۱) پدیدارشناسی با طبیعت‌گرایی مخالف است؛ خواه طبیعت‌گرایی به معنای رفتارگرایی در روانشناسی باشد و خواه به معنای تحصل‌گرایی (پوزیتیویسم) در علم و فلسفه.

۲) پدیدارشناسی با تفکر نظری انتزاعی مخالف است و بر شهود یا رؤیت خود موضوعات تأکید دارد.

۳) رویکرد پدیدارشناختی به اسلوب و روش تأمل در فرایندهای موجود در حیات آگاهانه (وجود بشری) اهتمام دارد و محتویات آگاهی را به همان صورت که بر ذهن عرضه می‌شوند، مورد توجه قرار می‌دهد. (کربن،۱۳۹۵،ر.ک پیشگفتارمترجم: ۹-۸) چگونگی استفاده از پدیدار شناسی از اینجا به بعد اهمیت پیدا می کند. مادامی که عامل اصلی این رویکرد مخالفت تمام قد با طبیعت گرایی است، مخالفت با فروکاستن وتقلیل گرایی را نیز به دنبال خواهد داشت. ماهیت طبیعت‌گرایی تلاش برای صورت بندی نظام ساز و اپیستمه وار در مورد همه‌ی علوم و معارف بشری است. در این قاعده قهری حوزه فرهنگ و معرفت انسانی باید خود را برشمایل طبیعت گرایی همسان سازی کنند و اگر تطبیق صورت نگیرد، آنگاه است که با اقتدار تحویل گرایی براساس روش های علمی فروکاستن و تقلیل گرایی آغاز می گردد.

پدیدار همیشه کمتر از چیزی است که در پس آن پنهان است. نجات دادن ظاهر یا پدیدار بدین معناست که این ویژگی حجاب بودن آن تشخیص داده شود، به عبارت دیگر در عین حال که پدیدار امری اصیل است باید توجه داشته باشیم که چیزی فراتر از این پدیدار در آینه‌ی آن انعکاس یافته است؛ زیرا همواره باطن گسترده تر از ظاهر است. ظاهر به دلیل ظرفیت کوچکش نمی تواند حق فراخی باطن را به جا آورد. حفظ و توجه به پدیدار در سینما که آینه باطن است اهمیت داشته و البته برای فراتر رفتن از آن باید تلاش کرد. پدیدارشناسی به این معنا همان است که در اندیشه‌ی عارفان مسلمان، با عنوان «کشف المحجوب» شناخته شده است. این نوع پدیدارشناسی که راهی برای رسیدن از ظاهر به باطن است از پدیدارشناسی هوسرلی فاصله می‌گیرد. این کشف المحجوب (عیان ساختن نهان) همان است که سهروردی و تابعین وی آفریده‌اند، بدین‌صورت که به ما نمایانده‌اند چیزی را که به ما نمایانده‌اند و آن چیز همان «مشرقی» است که بر روی نقشه‌های ما موجود نیست و در ساحت آن حماسه‌ی پهلوانان تداوم یافته و به حماسه‌ی عرفانی ختم می‌شود. درهمین ساحت است که سنت جوانمردی ایران زمین و سنت شهسواری جام مقدس تلاقی می‌یابند. (کربن،۱۳۹۳،ج۲: ۲۷۳)

۳. ادبیات تحقیق وچارچوب نظری

انسان شناسی سهروردی منجر به یکی از اساسی ترین مضامین کربن یعنی «غربت آگاهی» شده است. شباهت انسان به مثابه عالم صغیر با جهان یا عالم کبیر در این اندیشه اهمیت بسزایی دارد. روح انسان برای رهایی از غربت غربی باید این دوجهان را بشناسد. در اثر هبوط میان دگرخودِ آسمانی و دگرخودِ زمینی فاصله افتاده است، خودِ زمینی بر روی زمین دچار غربت شده است. «وَقُلْنَا يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلَا مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ [۵]».(بقره۳۵). اما شیطان وسوسه کرد و پس از آن آدم و حوا به امر

[۵] – و گفتیم: ای آدم تو با جفت خود در بهشت جای گزین و در آنجا از هر نعمت که بخواهید فراوان برخوردار شوید، ولی به این درخت نزدیک نشوید که از ستمکاران خواهید بود.

پروردگار از بهشت رانده شده و به زمین هبوط کردند. ارتباط این مضمون با زیبایی شناسی، معرفت شناسی و هنرسنتی، جهت تحلیل در سینما را پی خواهیم گرفت. در اندیشه سهروردی عقل اول از اندیشیدن خداوند صادر شده است، صادر شدن به مثل نور است که ایجاد نبوده و فیضان است. صادر شدن عقل دوم که نتیجه ی به حق اندیشیدن عقل اول است، همان حسن یا زیبایی است. نتیجه به خود اندیشیدن عقل اول، نفس اول یعنی عشق می باشد و نهایتاً در صدور سوم عقل اول به عدم خود اندیشید که نتیجه اش حزن یا اندوه می باشد. (ر.ک.: مجموعه مصنفات جلد ۳، مونس العشاق ص ۲۶۹– ۲۶۸) این سه برادر در سه شخصیت زمینی (یوسف، زلیخا و یعقوب) لانه می کنند. یوسف زمینی پدیدار باطنِ عقل فلک، زلیخا پدیدار نفسِ فلک و یعقوب پدیدار جسمِ فلک است.

تکرار مداوم شوق و عشق درسلسه مراتب نورهای قاهر و سافل تا ذات خداوند به عنوان زیبایی کامل ادامه دارد. زیرا کمالش بر خودش ظاهر است و او زیباتر وکامل ترین وجودهاست (ر.ک.: مجموعه مصنفات ج ۲، حکمه الاشراق ص ۱۳۶) ظهور حق درصورت بشر همان تجلی حق در زیبایی و اتحاد سه گانه عشق و عاشق ومعشوق است. خودش همزمان هم عشق است، هم عاشق و هم معشوق. بر این اتحاد است که پیامبر اسلام در حدیث رؤیت از خداوند می‌خواهد که: «خود را در زیباترین صورت بر من بنما». در حقیقت خداوند در مقام غیب الغیوب یا کنز مخفی[۶] هرگز قابل رؤیت نیست ولی ساحت آسمانی آدمی یا طباع تام او، می‌تواند مظهر و مجلای حضرت حق برای او باشد و این همان حقیقتی است که از آن به «حق عیان شده[۷]» تعبیر می‌شود. (کربن،۱۳۹۴، پیشگفتار مترجم: ۱۰۱) هر سبک هنری لاجرم به تعریف زیبایی نیاز دارد. در سینمای مثال نگار نیز این مهم باید روشن شود. تحقق زیبایی در عالم از نظر شیخ اشراق سوبژکتیو نیست. زیبایی ابژکتیو در اندیشه سهروردی با صدور از عقل

---

۶. Deus absconditus
۷. Deus revelatus

اول، مستقل از فاعل شناسا و دیده ناظر است. ورود زیبایی یا حُسن به جهان محسوس به ابزار و روشی به نام «تخیل خلاق» نیازمند است. فیلمساز مثالی با تخیل خلاق هم باید از عالم خودش فراتر برود و هم فرو روی در درون خود داشته باشد. ملازمت مضمون غربت آگاهی به دلیل بازگشت به مبدأ، و سینمای مثال نگار به دلیل وجه ماورایی در آن را می توان در هنر سنتی تعریف کرد. اما خود سنت چیست؟ دیدگاه سنت گرایی[۸] نگاه متفاوتی به سنت دارد؛ سنت[۹] به معنای آداب و رسوم قراردادی و اسطوره پردازی منسوخ گذشته نیست، بلکه مجموعه‌ای از اصول ثابت است که مبدأی آسمانی دارند و در واقع تجلی آن مبدأ هستند؛ به دلیل قدسی بودن مبدأش، سرشتی قدسی دارد، در حقیقت دعوتی از عالم قدس است که می‌خواهد امکان بازگشت آدمی به مبدأ خویش را فراهم سازد. سنت با مفاهیمی چون قداست یا امر قدسی[۱۰] ، حکمت خالده[۱۱] ، دین، راست‌اندیشی[۱۲] و طریقت باطنی[۱۳] مرتبط است اما عین هیچ یک از اینها نیست. سنت آبشخور فکری و میدانگاه اتحاد همه ی این مفاهیم است، در واقع این میدانگاه باعث می شود همه این ها به نقش آفرینی شایسته خود واقف گردند. (ر.ک.: رحمتی، ۱۳۹۲: ۳۵۷) جهان بینی هنر سنتی همان جهان بینی حکمت اشراقی است. در هنر سنتی منبع الهام هنرمند فرا روی به عالم برتر است. این فرا روی به عالم برتر با فرو واقع گرایی در خود یا سورئالیسم که دون شأن اوست متفاوت است، چون فرو واقع گرایی دچار توهم و غفلت است. یعنی بر مبنای جهان بینی ناسوتی مراتب خیال و عقل جایگاهی ندارند و «وهم» نیز فروتر از عالم مادی است. در حالی که از منظر جهان بینی سهروردی عالم برتر(عالم کبیر) عالم مثال است؛ کما اینکه در انسان شناسی(عالم صغیر)ساحت برتر در درون محقق می شود. در مجموع می توان نتیجه گرفت فرا روی به ساحت برتر و فر روی در ساحت درون منجر به

---

۸. traditionalism
۹. Tradition
۱۰. the sacred
۱۱. Sophia prennis
۱۲. orthodoxy
۱۳. esotrism

کشف «منِ متعالی» یا خضر وجود خویش می شود. تحقق و اجرای این دو موضوع در هنر سنتی امکان پذیر است. هنر سنتی سرآغاز هنر قدسی است. رمز پردازی، تخیل خلاق و رجوع به امر مثالی از ویژگی های این هنر است. همانگونه که شیرازی شارح حکمه الاشراق گفته، « قاعده مشرقیان بر رمز مبتنی است» (به نقل از: کربن ج۲، ۱۳۹۳: ۱۳۲) زبان تمثیل و هنر اشراقی رمزی است. رهیافت این بحث در سینمای مثال نگار باعث می شود به تلقی و پردازش ظاهرگرایانه از هنر دینی در مقابل هوشمندی هنر سنتی بهتر پرداخته شود. خلط این دو هنر در رسانه ها و بعضاً محافل دانشگاهی باعث گردیده هنر شمایل پرداز و عرفی به عنوان هنر دینی جای هنر و سینمای قدسی را بگیرد. برای بیان تفاوت هنر دینی و هنر قدسی مقایسه دین و امر قدسی خالی از فایده نیست. در حالی که دین می تواند به ورطه سکولار بیفتد امر قدسی ذات خودش را از دست نمی دهد. قداست به معنی تجلی ذاتِ مطلقی نامرئی و فوق بشری، یعنی تجلی عالم مینو و الوهیت است. و در حالی که از لحاظ تاریخی با نهاد دینی پیوند محکمی دارد، اما بادیانت و پایگاه دینی یکتا و واحد نیست. عدم حضور گهگاه به منزله غیبت همیشگی نیست.(ر.ک : جلال ستاری، ۱۳۹۵: ۷۱ به نقل از: Jean-Jacques (Wunenburger,le sacre,1981.

ذات قدسی از این حیث که ذات قدسی است، مبدأ «سنّت» است و چیزی که سنّتی است از ذات قدسی جدایی‌ناپذیر است. (نصر،۱۳۸۵: ۱۶۹-۱۶۸) یک نقّاشی طبیعت‌گرایانه از حضرت مسیح [ع] را می توان هنر دینی دانست ولی به هیچ وجه هنر سنّتی نیست، در حالی که یک شمشیر، جلد کتاب و یا حتّی آخورگاه قرون وسطایی هنر سنّتی است، لیکن مستقیماً هنر دینی نیست. (همان ۴۹۵) خاستگاه هنر سنتی چون بشری نیست، زبانش از نماد تعالی پیدا کرده و رمزی می شود. در پاره ای از مواقع هنر دینی و هنر ناسوتی و سکولار به دلیل حذف عالم ملکوت به هم نزدیک می شوند. در هنر ناسوتی و سکولار اتفاقاً خدا هست، اما منشأ خلق اثر وابسته به تاریخ است نه به فرا تاریخ. بین خداوند و طبیعت عوالمی است و آنچه که به ما می

رسد از این طریق است. حیات نظری هنر سنتی و سینمای مثال نگار مأخوذ از سرچشمه معرفت شناسی حضوری شیخ اشراق است که در ادامه ادبیات تحقیق به اهمیت جایگاه آن اشاره می کنیم. معرفت شناسی نجات بخشِ هنر سنتی براساس بازگشت است. بازگشت به خود یا به «من». ضروریات معرفت حضوری همان انسان شناسی، جهان شناسی، تخیل خلاق و زمان قدسی است که در یک نظام دوری محقق می شود. همچنان که در رساله عقل سرخ می خوانیم «چندان که روی باز به مقام اول توانی رسیدن».این دیدگاه تصریح می کند مکان بازگشت همان مبدأ و مکان آغاز است.

پیوند بازگشت با غربت آگاهی و راهنمایی ارباب انواع، تأویل و پدیدارشناسی در سینمای مثال نگار اهمیت ویژه ای دارد. بازگشت به اصل خویش و به مکانی است که از آن آمده ایم و در نتیجه بازگشت، به معنایی حقیقی و اصیل متن است. تأویل نوعی تفسیر معنوی است که درونی، رمزی، باطنی و غیره است. در زیر مفهوم تأویل (exegesis)، مفهوم راهنما (exegete) نمایان می شود و در زیرمفهوم exegesis، مفهوم exodus، مفهوم نوعی عزیمت یا خروج از مصر را می بینیم که عزیمت از مجاز و بندگی نص ظاهر، عزیمت از غربت و غرب ظاهر به شرق معنای اصیل و باطنی است.(کربن،۱۳۹۲: ۱۲۶)

الگوی روایت شناسی سینمای مثال نگار، متمرکز بر انطباق معاد و مبدأ ونظام دوری آن است. روایت شناسی سینمای مثال نگار که از معرفت شناسی حضوری سهروردی اخذ می شود، بازگشت به خود یا «من» است. همان تکنیک سهروردی در تمثیل که درقالب گزاره «پس من در این داستان بودم»(تبدیل حکمت به حکایت) عنوان می شود. این بازگشت دوری که با تلقی حضور پیشینی ممکن است در عین حال که «غربت آگاهی» است، در راستای رجوع به «اصل» در تأویل یا هرمنوتیک روحانی نیز می باشد. موقعیت و جایگاه انسان در این جهان به صورت فردی و جمعی در رساله های سهروردی که به صورت رمزی است، ارتباط وثیقی با عقل اول دارد. مهمترین بحث در انسان شناسی سهروردی غربت انسان است. انسان برای رهایی از غربت غربی، باید خود(عالم صغیر) و جهان (عالم کبیر) را بشناسد. آدم در باغ عدن

مستقر شده، او باید حرمت میوه ممنوعه را نگه داشته و به آن نزدیک نشود، اگر انسان به آن میوه نزدیک نمی شد یا پس از آن بی حرمتی مورد عفو قرار می گرفت، سرنوشت آدم و حوا چگونه قابل تصور است؟ انسان دور افتاده چگونه می تواند از چاه «أَخْرِجْنَا مِنْ هَذِهِ الْقَرْيَةِ الظَّالِمِ أَهْلُهَا ».(نساء ۷۵) خارج شود و به مشرق برگردد؟ فرزندان هادی یمانی از عدنِ ماوراء النهر در قعر چاهی در مغرب زندانی می شوند (مجموعه مصنفات شیخ اشراق، ج ۲ ، قصه غربت غربی، ۱۳۸۰: ۲۷۷) برای آزادی از ژرفای چاهی در قیروان و برگشت به شرق ماوراءالنهر به الگوی مدبّری نیاز است. به معرفت و فرشته ای نجابت بخش نیاز هست. زیبایی شناسی فیلم مثال نگار بر اساس فرشته شناسی مدبّرانه و الگو ساز اینگونه تبیین می شود که همه فعلی که در یک نوع ایجاد می گردد، حاصل تدبیر وتعقل عقل یا رب النوع او است. طرح کلی فرشته‌شناسی سهروردی، به شرح زیر است. به طور خلاصه، سه سلسله اصلی انوار وجود دارد:

الف) انوار قاهره «طولی» که هیچ ارتباط مستقیمی با عالم محسوس ندارند.

ب) انواره قاهره «عرضی» یا ارباب انواع.

ج) فرشته- نفس ها، نفوس محرک افلاک یا انوار اسپهبدی.(کربن،۱۳۹۳ : ۲۲۶) سهروردی مُثل افلاطونی را بر مبنای فرشته شناختی زردشتی تفسیر کرد و بر اساس تأویل ناظر به وجود، یک عالم سوم را اثبات کرد که فلسفه های ناظر به مفهومِ صرف از اثبات و تأسیس آن ناتوان بودند. او با قاعده امکان اشرف اثبات کرد که در میانه ی عالم معقول و محسوس، یک عالم مثالی(mundus imaginalis) ، عالمی کاملا واقعی وجود دارد که این عالم راه ما را در ورود به زیبایی شناسی سینما باز خواهد کرد. این عالم، عالمی نیست که به دلیل اسطوره زدایی از فرا تاریخ و تقدس زدایی از معرفت به عالم موهوم تنزل یافته باشد، بلکه عالمی است که باید با اصطلاح خاص(imaginal) [مثالی/ مثالین] از آن نام برد. اگر این وجود شناسی و نگاه تأثیر گذار سهروردی به عالم واسطه/ اقلیم هشتم نمی بود، وحی پیامبران، مکاشفه عرفا،

معراج پیامبر، داستان اصحاب کهف، درنزد فیلسوفان پس از ابن رشد کاملاً موهوم قلمداد می شد. (ر.ک.: کربن ج۲ ،۱۳۹۳: ۷۴)

در سینمای مثال نگار، فیلمساز مقلد دست دوم نیست. الگو برداری هنرمند در هنر سنتی بر اساس اندیشه ها مثالی سهروردی بگونه ای است که باید هنر او را نوعی «مثال‌نگاری» نامید. نگارگری همانند سلطان محمد در نگاره «معراج پیامبر» یا «سلطان سنجر و پیره زن» در فرا تاریخ و از روی حقایقی مثالی، نقش پردازی می کند، تمثیل سهروردی دیگر تقلید دست دوم نخواهد بود. فیلمی که منطوق تصویر و روایت آن منجز به مفهوم عالم مثال، رمز، تمثیل، تخیل خلاق و ساختار دوری باشد، می تواند فیلم مثال نگار باشد. فیلمساز به درون آنچه که در فیلمنامه نوشته منتقل می شود. مثال نگاریِ هنر سنتی در فرا تاریخ یا زمان قدسی صورت می گیرد.

الف): زمان کثیف که زمان عالم ماده است که از طریق فاعل جسمانی تحقق می یابد. زمان هنر دینی است.

ب): زمان لطیف یا زمان تاریخ قدسی عالم مثال یا اقلیم هشتم زمان الهامات، مکاشفه ها و معجزات پیامبران است. این زمان شامل آن حوادثی است که نه در عالم طبیعی و مادی، بلکه در زمان و مکان ملکوت و عالم نفس روی می دهند. زمان هنر قدسی زمان عالم مثال یا زمان لطیف است.

ج): زمان الطف، زمان موجودات روحانی برتر یا عالم جبروت است.

تاریخ تمثیل به عنوان نظریه حِکمیِ تبدیل شده به واقعه ی واقعی در عالم ملکوت، که غالباً «به زبان اول شخص» روایت می شود، فرا تاریخی است. بر این مبنا ساختار فیلم مثال نگار نیز فرا تاریخی است، زمان فرا تاریخ هم خطی نیست «استداره الزمان[۱۴]» است. زمان فرا تاریخی بعد چهارم مکان است. زمانی است که بالا و پایین یا گذشته و آینده اش در یک نقطه تلاقی می

[۱۴] – اشاره به حدیث پیامبر(ص) که فرموده اند: «زمان شکل دایره ای دارد».

کند. در اینجا، زمان در گذشته در پشت سرِما قرار ندارد بلکه در زیر پای ماست.(کربن،۱۳۹۰،ر.ک.: پیشگفتارمترجم: ۲۷) زمان از نقطه ای شروع شده و در سیر ادواری، فرجامش همان نقطه آغاز است. پس از نزول درصعود به فرجام می رسد. این همان معرفت شناسی نجات بخش و اساس غربت آگاهی است و جزء اصول روایت شناسی سینمای مثال نگار است.

یکی از مضامین اصلی اندیشه سهروردی که کربن آن را توسعه داده تعالی حکمت به حکایت است. همذات پنداری خواننده با نویسنده ی تمثیل، برای بازآفرینی واقعه شرط فهم واقعه است. خواننده نیز همراه نویسنده بازگشت می کند، خواننده ی حکایت، یک خواننده ی ناظر و بی طرف نیست و مسئولیتی را بر عهده خواهد گرفت. حکایت از نظر سهروردی صرفا برای عبرت گرفتن و برون گرایی نیست! «من اینجا» بودم به این معنا است که حکایت درونی است. این حکایت باید حکایت من بشود و در درون من شروع به بازآفرینی بکند. مضمون اصلی «قصه غربت غربی» سهروردی همین است. «فأنا فی هذه القصه، إذ تغیِّرالحالُ عَلَیَّ ...»، «پس من در این داستان بودم، که حال من بگردید ... غریب که از عالم نور، از عالم متعالی یا ماوراء هبوط کرده است، اینک در قعر چاهی در جغرافیایی غربی (شهر قیروان) ، بسته در غل و زنجیر، زندانی است. جایی که باید به آن بازگردد همان جایی است که از آن آمده است. در وحدت سه وجهی حکایت (راوی، روایت و مروی)، راوی هم فاعل حماسه است و هم موضوع و مفعول. مسئولیت نویسنده و فیلمساز همان مسئولیت خواننده و بیننده است «پس من در اینجا بودم» یعنی شخصاً در محل وقوع حادثه باشد. بیننده ی فیلم مثال نگار، موضوع را نمی فهمد مگر اینکه واقعه (غربت آگاهی و گذر از حماسه) در وجود او شروع به بازآفرینی کرده باشد. به نظر می رسد، در فیلم مثال نگار این وحدت سه وجهی در پایان قصه صورت می گیرد. آنجا که در رساله عقل سرخ، پیرسیاح به مریدش می گوید: «اگر خضر شوی از کوه قاف آسان توانی گذشتن» (پایان فیلم سیاوش در تخت جمشید را مد نظر داشته باشید)

سیاوش خضری است که هم روای است هم روایت و مروی، در این صورت خود سالک/ سیاوش به واقع همان تاریخی است که روایت می کند.

٤. تجزیه وتحلیل یافته های تحقیق

بر اساس پیش درآمد نظریِ این نوشتار و آنچه درباره پدیدارشناسی سه شخصیت نمایشی حسن، عشق و حزن در رساله مونس العشاق و انطباق با عقل، نفس و جسم فلک گفته شد، ابتدا به سکانسی از فیلم تمثیلی «آتش سبز» ساخته ی محمد رضا اصلانی اشاره می شود که بی شباهت به تطبیق و روش سهروردی نیست. پیچیدگی روایت ها و تعدد شخصیت ها ـ همان بازیگر در گریم جدید ـ تأویل و پدیدار شناسی این فیلم مثال نگار را مشکل می کند. شخصیت ناردانه شاگرد مکتبخانه است اما نوع انسان را نمایندگی می کند. در این فیلم ناردانه ی نوجوان (نوع آدمی) توسط مادر به استاد مکتب خانه (میرزا محمد/ مشتاق علیشاه) به عنوان شاگرد معرفی می شود، استاد از او می پرسد: چه می دانی؟ دختر نوجوان: من معنی «الف[۱۵]» می دانم. در حدیث های بعد که ناردانه دختر بالغی شده در سطح ظاهر، عاشق استاد خود مشتاق علیشاه می شود، مشتاق علیشاه نیز دختر را از خود می راند. با پدیدارشناسی باید مشتاق علیشاه را ارتقاء داد؛ او عقل فعال است و شاگرد را فرزند خواند خطاب می کند (همزمان و از

---

[۱۵] – اشاره ای است به نظام عرضی فرشته شناسی در اندیشه سهروردی است وجایگاه «رب النوعی» اوست، کلمه نخستین یا نقطه نخستین به عنوان نخستین فعل ذات باریتعالی همان «کُن» (باش!) است که پژواکش تمامی عالم را خلق کرده. تمامی حروف صدروشان جملگی تعین یافته از«نقطه» هستند و در امتداد سریان نَفَس رحمانی است. خمیر مایه و بطون صور و همه تعینات همان «عماء»، نَفَس رحمانی یا عقل اول است که حروف وکلمات را متعین و متصور می شود. تجلی کلام الهی در هنر قدسی با حروف و اصوات الهی سروکار دارد و خوشنویسی صورت تنزل یافته کلام الهی است.

وحدت هندی گوید:

نخستین، وحدت حق جلوه گر بود — که شد از طول وحدت نقطه موجود
پس آنگه نقطـه شد در ظل سیـــار — به صورت گشت«الف» از وی پدیدار
غرض یک حرف بیرون از «الف» نیست — ولکن محرم این مدعا کیست؟
«الف» از نقطه وحدت هویداست — که ظلمت وحدت ایزد تعالی است
ز ظل وحدت اسما گشت ظاهر — بود پس عین این وحدت مظاهر»

(ر.ک، همدانی:۱۳۹۳، ۱۰)

زبان عاشق او را یار خطاب می کند که آن در سطح ظاهری است)، در حالی که برای گناه نکردن میثاق ازلی اش را به او یادآور می شود.

عقل فعال/ مشتاق علیشاه: به میثاق ازل و ابد باش، باش به میثاق ازل و ابد.

به پدیدارشناسی «الف» بر می گردیم. در حدیث دوم، ناردانه ی نوجوان و اینک شاه خاتون جوان در اجرای عدالت وقتی دستش را بالا می آورد، بر کف دستش «الف» نوشته شده است. در حقیقت ناردانه ی عادل باید خانه دلش را از صحبت غیر، پیرایش کرده وبر لوح دلش جز الف قامت یار نباشد. در اینصورت دلش آینه حق نُما می گردد. و اگر دل این کعبه باطنی که محل نزول فرشتگان است، پابرجا باشد، می توان گفت مصداق حدیث امام رضا (ع) است که فرمود: «لایزال الذین ما دامت الکعبه»، «مادام که کعبه بر جای باشد، دین نیز پا برجاست». (ر.ک.: کربن:۱۳۹۴، ۱۰۲) چرا که بیت عتیق نمی‌تواند به این اندازه تأثیری در صیانت یا زایل کردن دین داشته باشد.

اندیشه و طراحی نظام دوری در فیلم مثال نگار بر اساس زمان لطیف تعریف می شود، در این ساختار آغاز همان فرجام است. یعنی آغاز در آن همان فرجام بوده ومعاد به مبدأ می پیوندد، این گونه از تاریخ که بسان دایره ای نیست که در خود بسته شود، پیوند تنگاتنگی با فکرت قِدَم نفس دارد، زیرا این فکرت ضامن پایندگی وجود و در مرتبه‌ای رفیع‌تر از مرتبه ی این دار غریب و هبوط است.(ر.ک.: ج۲ اسلام ایرانی،کربن، ۱۳۹۳: ۴۰۷) دایره ای که در هر لحظه آن می توان به فرا تاریخ دسترسی داشت. اشاره به این موضوع در فیلم «آتش سبز» جای تأمل دارد، کنیز/ دگر خود زمینی به (ناردانه/ دگرخود آسمانی) در مورد قوس صعود و نزول و در واقع غربت انسان بحث و تشکیک می کند.

کنیز: این چه جور دایره ای است که خودم خبر ندارم تو دایره ات را با انتخاب خودت تعیین میکنی، من ممکنه در انتخابم اشتباه کرده باشم که کردم ولی اشتباه این انتخاب که این همه شکنجه نیست.

ناردانه: این شکنجه نیست، این امتحان است، شاید تجربه عمیق تر.

کنیز: همه ی تجربه ی جهان به شکنجه اش نمی ارزد.

ناردانه: دایره ی وسیع تری هست که من و تو را به تجربه می کشاند، هم شکنجه، هم لذت، هم رسیدن و هم تاوان رسیدن. ادامه ی این مباحثه که بر روی پشت بام دایره ای معماری ایرانی در حال انجام است چکیده ای از فلسفه ی هبوط در اندیشه سهروردی است.

«اکنون بباید دانستن که هر چه اندر آن عالم است بیشترین آن را مثلی و شبیهی اندرین عالم هست، اگر چه این عالم به اضافت آن عالم، سخت ضعیف و حقیر است و همچون ظلّ و شجر است و کاملترین موجودات که او را اندر این عالم با آن عالم مناسبت و مشابهت است آدمی است و بدین سبب او را «عالم کوچک» خوانند به حکم آنکه حواشی عالم روحانی و جسمانی را بر هم زده‌اند و نموداری مختصر که آدمی است از او با هم آورده»(مجموعهٔ مصنّفات شیخ اشراق، ج ۳، یزدان شناخت،۱۳۸۰: ۴۲۰) آدمی به مثابه «عالم کوچک» تجلی ذات خداوند است و با شباهت به «عالم کبیر» آینه ای است که پدیدار خداوند است. بر اساس نظریه تجلی حق درصورت بشر و اتحاد میان حق و صورت انسانی، انسان پدیدار خداست. پدیداری که خدواند می خواست خودش را آن ببیند. براساس حدیث کنز مخفی، خداوند از شوق داشتن شاهد بود که عالم را خلق کرد. در حالی که مشاهده این شاهد میسر نمی شود، مگر مشاهده خاص حضرت او که از طریق آن خودش را می‌بیند. در واقع عیانِ عیان همین است. چراکه «لاتدرکه العیون بمشاهدهٔ العیان»؛ دیده‌ها هرگز او را آشکار نمی‌بینند.

اشراق ازلی و فیضان اولیه نورالانوار یا نور جلال، مبدأ رابطه اولیه محبّ نخستین و محبوب نخستین است. آدم به عنوان آینه خداوند، پدیدار کمال و تجلی آشکارگی اوست. خداوند(وجود مطلق) می خواست خودش را زیباتر از آن ببیند که در دیگر موجودات هست. عالم شفافیت لازم و یکباره برای نشان دادن او را نداشت. پس انسان را آفرید، آدم پدیدار کمال ونه استکمال حضرت اوست. آینه انسان، برتر از دیدن خودش در خودش هست و این بدان معنی نیست که خداوند برای استکمالش نیاز به غیریت دارد. «واجب الوجود عاشق ذات

خویش است و بس و معشوق ذات خویش و آن دیگران».(مجموعه مصنفات شیخ اشراق،ج۳، ۱۳۸۰: ۷۴). این تعریف از عشق چون پدیدار آینه و مساوی با کنز مخفی است. با تخیل محمد رضا اصلانی همراه شویم تا جلوه ی هنری کنز مخفی را به صورت ابژکتیو در سکانس پایانی فیلم «آتش سبز» ببینیم. نوبت به خلقت انسان رسیده و خداوند می خواهد شناخته شود. دوربین به صورت ناظر و ثابت در تمثیلی از آینه به روبرو، که باغ بهشت است قرار دارد. فرشتگان از جمله فرشته هفتاد سر و جبرئیل به صف شده اند. ارباب انواع به کادر وارد می شوند ـ در نما از دید ناظر و به صورت اور شولدر[۱۶]ـ فقط گوشه ای از لباس ارباب انواع دیده می شود. پس از حضور رب النوع ناردانه و سپس خود زمینی ناردانه، به ترتیب پس از حضور رب النوع چهار شخصیت دیگر، خود زمینی آنها نیز در مقابل آینه نشسته و به داخل دوربین و نگاه ناظر می نگرند. نگاره فرشته هفتاد سر، از معراج نامه شاهرخی مکتب هرات متعلق به ۸۳۴ و نگاره جبرئیل از نگاره ۳۳ معراج نامه تیموری انتخاب شده است.

[۱۶] . Over Shoulder ،O.S

سینمای مثال نگار، سینمایی پدیداری است. در پدیدار آینه، انسان به عنوان گرفتار در غربت غربی باید برای خارج شدن از این غربت به آن دگر خودآسمانی و جانِ جان وصل گردد. بازیابی ازلیت به تأخیر افتاده و رسیدن به طباع تام در قصه ی غربت غربی نتیجه ی پدیدار آینه است. در این صورت است که انسان ولادت ثانی یا روحانی پیدا می کند. سینمای مثال نگار به دنبال این است که در همین دنیا برای انسان، تولد دوباره ای صورت بگیرد. انسان به زمین هبوط کرده که چه اتفاقی بیفتد؟ به زمین آمده ایم که طباع تام یا دگرخود آسمانی را پیدا کرده و به آن وصل شویم. بازگشت به شرق در قصه ی غربت هم همین مضمون است و در واقع جان (من) از غربت و تنهایی رهایی یافته و کل کامل می شود و وجودش زمانی کامل می شود که به جانِ جان/ دگرخود آسمانی اش برسد و وحدت دوجهی حاصل شود. در سکانسی از فیلم «آتش سبز» چنین می بینیم: در پای قلعه، کولی به خاتون قلعه که مردم را از بالا نظاره نشسته می گوید: به شکرانه ی کنگره عرش بودن توشه ی راهی به ما بده. سطح ظاهر، زبان متملق کولی است اما وقتی خاتون می گوید این قلعه در ندارد و هنگام خرید کنیز آن را با سبد و طناب بالا می کشد از سطح ظاهر کشف حجاب می کنیم. این بالا رفتن اتصال خود زمینی/ کنیز به دگرخود آسمانی/ خاتون است. در این فیلم شاهد مواجه عقل فعال، دگر خودآسمانی و دگر خود زمینی هستیم، کارگردان به ضرورت درک مفاهیم فیلم و تأکید برای فهم مخاطب بعضی از دیالوگ ها را زیرنویس کرده و در سکانس هایی هم که همایون شجریان می خواند، شعر را بر تصویر حک می کند. در جایی چنین می خواند:

و جای جبرئیل که در حضور است
هرکس به خواب است، دو چشمش کور است.

فهم کارگردان در ارتباط تماتیک با کور شدن ظاهری لطفعی خان زند و تأکید به حضور نادیدنی دگر خود آسمانی در روایت های تو در توی زمانی و ارتقاء به غربت آگاهی قابل ذکر است. در حالی که عقل فعال در مشتاق علیشاه لانه کرده همانند سه برادر در رساله مونس العشاق که در یوسف، زلیخا و یعقوب لانه می کند.

روایت فیلم آتش سبز در هفت مرحله با عنوان هفت حدیث، حدیثِ (حکایت/ با خود سخن گفتن) غربت آدمی است، روایت من و ما است. مسئولیت بیننده، همان مسئولیت کارگردان است (وحدت راوی، روایت، مروی). ناردانه همزمان که راوی حماسه است، خودش موضوع حماسه می شود. راوی فاعل، موضوع و مفعول حماسه است. به لحاظ تکنیکی اورلپ شدن[۱۷] گفتار متن مرد مرده (راوی عزت اله انتظامی/ کارگردان/ بیننده) با ناردانه تأکیدی بر این موضوع است. با هر حدیث/ حکایت/ یا تمثیلی که ناردانه می خواند به عمق زمان رفته و آن را بازی می کند. به عبارت دیگر، حکایتِ «مَرده مُرده» با هفت تیر در بدن که درصورت روزه داری هفت روزه ی ناردانه زنده شده و با او وصلت خواهد کرد، حکایت خودکارگردان است که حکایت ناردانه شده و در نهایت هر سه آن را اجرا می کنند. در سینمای مثال نگار ما با عروج بیننده و منتقد مواجه هستیم؛ یعنی عروج تأویلی. بیننده در مقام مولف و فیلمساز قرار نمی گیرد، خواننده ی حکایت و بیننده ی فیلم، خودش مولف و فیلمساز می شود. بیننده به جایی ارتقاء می یابد که خودش فیلم را اجرا کرده و می سازد. فیلم «آتش سبز» مصداقی درباره ی عروج تأویلی است. خواندن حدیث های هفتگانه فیلم توسط بازیگر راویت های هفتگانه «منِ» کارگردان فیلم است. در یک پلان صفحه ای از فیلمنامه اصلی را می بینیم که در میان روایت ها قرار دارد. وحدت سه وجهی حکایت، در هر کس که به نوبه خود تکرار

[۱۷] – اورلپ کردنoverlap صدا یعنی قرار دادن مقداری از انتهای صدای پلان اول در ابتدای پلان دوم و بالعکس

این حکایت است، از نو شکل می‌گیرد زیرا چنین کسانی دیگر صرفاً «بیننده بی‌طرف» نیستند بلکه بار مسئولیت و امانت آن را کاملاً به عهده می‌گیرند. به همین دلیل در اینجا می‌توان به تاریخ و زمان قدسی اشاره کرد که سیر تاریخ متعارف را در هم می‌شکند زیرا در اثر همین تکرار (و با این تکرار)، زمان برگشت‌پذیر می‌شود، یعنی واقعه، گذشته را از گذشته جدا می‌کند و درعرصه سینما آن را معاصر می کند.

در یکی از فصل ها یا حدیث های فیلم، خودِ زمینی یعنی کنیز (پگاه آهنگرانی)، به ترفندی جای خودِ آسمانی (مهتاب کرامتی/ ناردانه) را می گیرد و این بار اوست که دستور می دهد:

ـ من سیب خوردم از بهشت رانده شدم، تو دانه ای سیب نگه داشتی شاه بانو شدی و من همیشه کنیز، پس چه غم که من در کجا هستم؟، چه غم که تو در غربتی؟، غربت تو یافتن بود، غربت من در به دری، پس بیا صبوحی کنیم، پیش از آنکه خاک ما سبو شود. دگر خودِ آسمانی که روزه است نمی پذیرد.

در پلان های پایانی حدیثِ سوم خود و دگر خود، جان با جانِ جان در فرم نگارگری های ایرانی(تک پیکره و زوج پیکره مکتب اصفهان) در باغ و اندرونی فیگور گرفته اند.

فیلم آتش سبز فیلمی هم راستا با نگارگری و متکی به عالم مثال و صور مخیل است. داستان فیلم، عشق «ناردانه هفت وان» به یک مرد مرده را در هفت فصل روایت می کند. در کودکی به او الهام می شود که با مرد مرده ای ازدواج خواهد کرد. فیلم با گفتار «از چه خدا را انکار می کنید، ای که مرده بودید و زنده تان کرد و باز بمیراند و باز زنده کند و شما را زنده کند تا شما را نزدش بازبرد[۱۸]» آغاز می شود. شاید تکرار بازگشت و پایان نداشتن در قصه غربت غربی و حرکت پرگار در رساله عقل سرخ و همچنین اشاره کربن به آخرین پلان فیلم سیاوش در تخت جمشید که نوشته ی «پایان ندارد» است را بشود با این آیه بهتر فهمید. در حدیث سوم (دقیقه ۳۷ فیلم) شاه بانوی عادل و خوشنویس در حال کتابت آیه ی مذکور بر روی لباس خود است. فیلم با الهام از رساله ی غربت غربی شیخ اشراق ماهیت بازگشت به خود و غربت آگاهی انسان را بیان می کند. انتخاب شعر پایانی فیلم که با صدای همایون شجریان همراه است، تأییدی بر مضمون «غربت آگاهی» انسان است.

وه چه بی رنگ و بی‌نشان که منم
کی ببینم مرا چنان که منم
کی شود این روان من ساکن
این چنین ساکن روان که منم
بحر من غرقه گشت هم در خویش
بوالعجب بحر بی‌کران که منم
(مولوی، دیوان شمس غزل شماره ۱۷۵۹)

آدمی (بیننده) در تاریخ تمثیل/ فیلم مثال نگار که تاریخ قدسی است، هرگز یک ناظر صرف نیست. این نکته بسیار مهم در تشرف و گذر از حماسه پهلوانی به عرفانی نهفته است. آنجا که اتحاد ایجاد می گردد یعنی اتحاد راوی، روایت و مروی. وقتی راوی یا ناظر در متن تمثیل

[۱۸] - كَيْفَ تَكْفُرُونَ بِاللَّهِ وَ كُنْتُمْ أَمْواتاً فَأَحْياكُمْ ثُمَّ يُميتُكُمْ ثُمَّ يُحْييكُمْ ثُمَّ إِلَيْهِ تُرْجَعُونَ.(بقره ۲۸ و۲۹)

حضور دارد، در متن فیلم «آتش سبز» نیز حاضر است. نمونه سیر حکمت به حکایت یا تبدیل حماسه ی پهلوانی به عرفانی در تمثل های سهروردی را در فیلم «سیاوش در تخت جمشید» ساخته فریدون رهنما[۱۹] شاهد هستیم. به تعبیر دیگر می توان اینگونه استنباط کرد که «منِ» حکایت و روایت با زیبایی شناسی عالم مثال ارتباط دارد. کربن درباره روایت این فیلم معتقد است: با این حکایت ها درمی یابیم که چگونه راوی و روایتِ «بازگفته» و نیز آنان که از نو به روایت در آمده اند همگی دست در کار و برخوردار از حقیقتی یگانه اند. ما شاهد حقیقتی دیگر از سیاوش هستیم. کربن با اشاره اتحاد سه وجهی (راوی روایت و ومروی) که خودش آن از اندیشه های شیخ احمد احسایی دریافت کرده در شب نمایش فیلم «سیاوش در تخت جمشید» به فریدون رهنما که او را با عنوان دوست خطاب کرده می گوید: توانسته اید براساس تأویل خود، همان بن مایه های ارزشمند را در فیلم بازیابی کنید که فیلسوفان ایرانی ما همواره در پی آن بوده اند.(مجله بخارا، کربن، ۱۳۹۵: ۱۵۱)کربن معتقد بود فریدون رهنما با این فیلم نشان داده است که سنت معنوی ایرانی عمیقا در او راه یافته و توانسته است آن را برای ما معاصر کند. دلیل از میان برداشتن مرز میان مرگ و زندگی در سنت ایرانی که سنتی پهلوانی و در عین حال فلسفی و عرفانی است به این خاطر است که در ضمن، آموزشی است که توانسته است از مرزهای عالمی تنگ و بسته که در آن تهدید مرگ حاکم است پا را فراتر

---

[۱۹] – فریدون رهنما(۱۳۰۹-۱۳۵٤) شاعر و سینماگر . چهار کتاب شعر او: «منظومه برای ایران»(۱۳۳۰)،«منظومه برای جهان»(۱۳۳٤)، «سرودهای کهنه»(۱۳۳۸)، «آرزوهای رهایی»(۱۳٤۷) به زبان فرانسه در پاریس انتشاریافت.

در سال ۱۳۳۸ فیلم کوتاه «تحت جمشید» را ساخت. پس از تهیه فیلم«سیاوش در تخت جمشید» را آغاز کرد. این فیلم در سال ۱۳٤۵، به خاطر پیشبرد زبان سینما برنده جایزه ژان اپشتاین از فستیوال لوکارنو شد. فیلم دیگر او «پسر ایران از مادرشبی اطلاع است» در سال ۱۳۵٤ در حضور کارگردان و ببا معرفی هانری لانگلوا در سینما تک پاریس نمایش داده شد. از نوشته های او به فارسی : واقعیت مادر است، شعر زندگیست،(مقدمه بر دفتر شعر قطعنامه ا. صبح)، تاریک روشن سپهری، صبای انسان، شعر و شاعر، نیما یوشیج و دلش که می تپد، درباره آخر شاهنامه م. امید، پایان یک تولد(فروغ فرخزاد)، ذره های یک نگاه آینده(بهمن فرمان آرا). کنونی بودن شخصیت های شاهنامه، اژدهای نفس ما در چشم اردشیر محصص،سینما در ایران،فیلم مستند و پوند آن با گذشته، بینش سینمایی(از کتاب واقعیت گرایی فیلم ، فریدون رهنما، ص۱۰، انتشارات نوروز هنر، ۱۳۸۱، ویراست دوم).

گذارد.(مجله بخارا، کربن، ۱۳۹۵: ۱۵۲) خارج شدن از زمان کثیف دنیای ناسوتی و داخل شدن به زمان لطیف عالم مثال که ماناست و مرگ ندارد.

چنانچه ما به عنوان تماشاگر بخواهیم یک بیننده ی منفعل، بی تفاوت و بی مسئولیت نباشیم، لاجرم با اتحاد با روایت مرز اولیه ای وجود دارد که باید آنرا برداریم و آن مرز میان خود داستان و روایت داستان است، میان متن شاهنامه و برداشت و درک یکایک ما از شاهنامه در حال حاضر، یعنی ما در حال تأویل و وحدت سه وجهی هستیم، فریدون رهنما سیاوخش را به گونه ای غیر از روایت شاهنامه تعریف می کند. همانگونه که سهروردی روایت پهلوانی رستم و اسفندیار و کیخسرو را به یک روایت پهلوانی تبدیل می کند. سیاوش چون کیخسرو در گنگ دژ و این بار در مجمع البحرین، وارد اقلیم هشتم می شود، از بقیه جدا شده و از پله ها بالا می رود. چرا بالا رفتن سیاوش از پله ها در پایان فیلم برای دیگران نامفهوم است؟ فرنگیس او را بدرقه می کند. او از غربت خارج شده و دیگران مستأصل هستند.

سودابه : من که دیگه بالا نمیام.

کیکاوس: آره از ما گذشته

افراسیاب: اصلا کاراحمقانه ای است!

و فیلم با درج عبارت متفاوت «پایان ندارد»(sans fin) بر روی تصویرگیاه سیاوشان به پایان می رسد. تأویل هانری کربن از این پایان بندی این است: پس نگاه به این گیاه است که خاصیت شفا بخشی دارد. پس چنین باد! تا رمزی باشد برای هر آنچه روح را از کرختی و یخ زدگی در زمان خطی و تاریخی مصون می دارد، و هنگامی که مأموریت قهرمانان در این زمان محقق نمی گردد، در زمان دوری (حقیقت تاریخ) ادامه خواهد یافت؛ چون همان گونه که شرح دادم کلید و راه حل بحرانی که ساختار فیلم را تشکیل می دهد «پایان ندارد». (مجله بخارا، کربن، ۱۳۹۵: ۱۵۲) و همانند فرزند هادی یمانی انسان غریب ناگزیر است که دوباره به زندان باز گردد، چرا که همه بندها را از خود بازنکرده است. رهنما در این فیلم با شرح مثال

نگاری گذر از حماسه پهلوانی به عرفانی در نظام دایره ای، غربت آگاهی وخروج سیاوش را نشان داده است. ضمن اینکه در نظر داشته باشیم عنوان «پایان ندارد» مبتنی بر نگاه فرا تاریخی و زمان لطیف است. پند پیر در رساله عقل سرخ نیز پایان ندارد گفت از هر طرف که روی، اگر راه روی راه بری. این پند معرفت شناسانه با تلقی هنر سنتی از فرا روی به برون و فرو روی در درون، عین پدیدارشناسی تمثیل عقل سرخ و قصه غربت غربی است؛ عزیمت گاه خویشتنِ خویش است و میعادگاه حضور رسیدن به نقطه عزیمت. در بندهای پایانی قصه غربت غربی با تأکید بر این موضوع می خوانیم «گفت: این بار تو را بازگشتن به دنیا ضروری ولکن تو را بشارت می دهم به دو چیز: یکی آنکه چون اکنون به زندان بازگردی، ممکن است دیگر باره به ما باز رسی و به بهشت ما بازگردی. دوم آنکه به آخر بازگردی و خلاص یابی و آن شهرهای غریب را جمله رها کنی». (مجموعه مصنفات شیخ اشراق، ج ۲ ، قصه غربت غربی، ۱۳۸۰: ۲۹۵) در پایان خاطر نشان می کنیم تشریح کامل و مستدل سینمای اشراقی حوصله ای فراخ می طلبد.

نتیجه گیری

در این مقاله تلاش شد جایگاه مضمون «غربت غربی» در سینمای ایران بر اساس صدور زیبایی از عقل اول عیان گردد. به نظر می رسد باید پذیرفت، این زیبایی ابژکتیو در نظام جهان شناسی سهروردی تحت تدبیر ارباب انواع قرار دارد. مشخص گردید که الگوبرداری سینمای مثال نگار، ذیل هنر سنتی، بر اساس انسان شناسی سهروردی با فراروی به عالم برتر و فرو روی در درون محقق می شود. روشن شد که الگوبرداری هنر مندِ مثال نگار، ملازمت پدیدارشناسی و تأویل را در پی خواهد داشت. بر اساس انسان شناسی اشراقی، ساختار و معماری فیلم مثال نگار بر اساس نظام دوری ترسیم می گردد، یعنی نقطه آغاز، نقطه فرجام است. بازنمایی سیر حکمت به حکایت در رساله های سهروردی همانگونه که هانری کربن تبیین کرده در تعدادی از فیلم های سینمای ایران دیده می شود. در فرآیند روایت شناسی این گونه فیلم ها مشخص گردید که در وحدت سه وجهی حکایت (راوی، روایت و مروی)، راوی هم فاعل حماسه

است و هم موضوع و مفعول. مسئولیت نویسنده و فیلمساز همان مسئولیت خواننده و بیننده است. ببیننده ی فیلم مثال نگار، موضوع را نمی فهمد مگر اینکه واقعه ی غربت آگاهی وگذر ازحماسه پهلوانی به عرفانی در وجود او شروع به بازآفرینی کرده باشد. این بدان معنی است که «من» در این فیلم بودم. در نهایت می توان چنین جمع بندی کرد که فیلمی که منطوق تصویر و روایت آن وفادار و متعهد به مفهوم عالم مثال، رمز، تمثیل، تخیل خلاق و نظام سلسه مراتبی شیخ اشراق و ساختار دوری باشد، می تواند غربت آگاهی انسان را نشان دهد. دراین نوشتار سعی شد تنها مضمون «غربت آگاهی» در سینمای ایران مورد تحلیل قرارگیرد. امیدواریم در امکان و استطاعت دیگر بتوانیم مضامینی معاصرانه از اندیشه اشراق را در سینمای ایران واکاوی کنیم.

منابع ومآخذ

قرآن کریم

پورنامداریان، تقی(۱۳۹۱).رمز و داستان های رمزی در ادب فارسی، تحلیلی از داستان های عرفانی ـ فلسفی ابن سینا و سهروردی، چاپ هشتم، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.

پورنامداریان(۱۳۹۴). عقل سرخ: شرح و تأویل داستانهای رمزی سهروردی،چاپ چهارم، تهران، انشارات سخن.

خادمی، عین‌الله، کوکرم، فاطمه(۱۳۹۲). سیر و سلوک اشراقی بر اساس قصه غربت غربی، عرفان اسلامی، شماره ۳۹ ، از ۱۳تا ۳۴

رحمتی، انشاءالله (۱۳۸۸) از ترس آگاهی تا غربت آگاهی، اطلاعات حکمت و معرفت، سال چهارم ، شماره ۲ ، از ۴ تا ۶

سهروردی، شهاب الدین یحیی (۱۳۸۰). مجموعه مصنفات شیخ اشراق، جلد دوم، تصحیح و مقدمه: کربن، هانری، چاپ سوم، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

سهروردی، شهاب الدین یحیی(۱۳۸۰). مجموعه مصنفات شیخ اشراق، جلد سوم، تصحیح و تحشیه و مقدمه: نصر، سید حسین، چاپ سوم، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

شیرازی، قطب الدین (۱۳۸۰). شرح حکمه الاشراق سهروردی، چاپ اول، تهران، انتشارات دانشگاه تهران و دانشگاه مگ گیل.

عباسی داکانی، پرویز(۱۳۸۰). شرح قصه غربت غربی سهروردی، تهران ، نشر تندیس.

کُربن، هانری(۱۳۹۴). چشم اندازهای معنوی و فلسفی اسلام ایرانی، جلد دوم. مترجم: رحمتی، انشاءالله، چاپ دوم، تهران، سوفیا.

کُربن، هانری (۱۳۹۴). زمان ادواری در مزدیسنا. مترجم: انشاء الله رحمتی، چاپ نخست، تهران، نشر سوفیا.

کُربن، هانری(۱۳۹۴) معبد ومکاشفه، مترجم:رحمتی، انشاءالله ، چاپ سوم، تهران، سوفیا.

کُربن، هانری(۱۳۹۵). تخیل خلاق درعرفان ابن عربی، مترجم:رحمتی، انشاءالله ، چاپ سوم، تهران، نشر جامی.

کُربن، هانری(۱۳۹۵). «سیاوخش در تخت جمشید»، ترجمه فریده رهنما، بخارا، شماره۱۱۲صص۱۵۲-۱۴۰.

نورایی، الیاس، اسدیان، مریم(۱۳۹۵). بازتاب رساله تمثیلی قصه الغربه الغربیه و جغرافیای مثالی سهروردی در مثنوی مولوی، ادبیات عرفانی واسطوره شناختی، شماره ۴۴، از ۲۹۳ تا ۳۳۵.

همدانی، امیر سید علی (۱۳۹۳). اسرار النقطه یا توحید مکاشفان، ترجمه و تصحیح: محمد خواجوی، چاپ چهارم، تهران، انتشارات مولی.

فیلم ها

- (آتش سبز۱۳۸۶)، محمد رضا اصلانی

- (سیاوش در تخت جمشید۱۳۴۴)، فریدون رهنما