-- Literary Text Research ---------
Vol 25(87), PP.87
ltr.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/ltr.2019.25852.2022

ATU PRESS

Original Reserch Received: 10/Oct/2017 Accepted: 24/Feb/2019 ISSN:1735-1170 eISSN:2476-6186

Criticism of the Relationship between Iranian Cinema and Mystical Classic Literature

Ahmad Razi* Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Guilan, Guilan, Iran

Ali Taslimi Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Guilan, Guilan, Iran

Mohammad Asgharzadeh Ph.D. in Persian Language and Literature, University of Guilan, Guilan, Iran

Abstract

Cinema is a modern art which has combined former arts and knowledge and has presented this to the audience with abundant attraction. Reflected thoughts in the past of eastern countries and especially classical literature of our country enjoy a spiritual theme. Reflection of mystical themes of classical literature in cinema works can be a means for linking thought with national art. In this research, in addition to presenting a historical-conceptual division, there is an abridged survey on mystical and spiritual thoughts of directors in our country and presented proposals for strengthening the relationship between cinema and classic literature. This study shows that there is no complementary and extraterrestrial linkage between spiritual thoughts of our past mystical literature and the art of cinema. Various factors influence this issue. The most important points are: suspicious look at politics to Sufism in iran،existence of different and controversial attitudes towards the thoughts and lives of mystics, attitudes of mystical concepts towards the mentality and their evasion from evidence, instrumental weakness of Iranian cinema for the plausible making of fantastic works and the opposition of classical and intellectual spectrums of the critics of Iranian cinema by making mystical works.

Keywords: Iranian Cinema, Mysticism, Spiritual Cinema, Mystical Literature.

* Corresponding Author: razi@guilan.ac.ir

How to Cite: The present paper is adapted from a Ph.D thesis on Persian Language and Literature, University of Guilan.

-- متن‌پژوهی ادبی---------
دوره ۲۵، شماره ۸۷، بهار ۱٤۰۰، ۱۱٤-۸۸
ltr.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/ltr.2019.25852.2022

مقاله پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۰۷/۱۸ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۱۲/۰۵
ISSN:۱۷۳۵-۱۱۷۰ eISSN: ۲۴۷۶-۶۱۸۶

نقد رابطهٔ سینمای ایران با ادب کلاسیک عرفانی

احمد رضی * استاد، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان، گیلان، ایران
علی تسلیمی دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان، گیلان، ایران
محمد اصغرزاده دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان، گیلان، ایران

چکیده

«سینما» هنری نوین است که هنرها و دانش‌های پیشین را درهم آمیخته و آن‌ها را با جذبهٔ فراوان پیش روی مخاطبان قرار داده است. اندیشه‌های بازتاب یافته در آثار به جا مانده از گذشتهٔ مشرق زمین و به خصوص ادبیات کلاسیک کشورمان نیز برخوردار از پیرنگی معنوی است. بازتاب مضامین عرفانیِ ادبیات کلاسیک در آثار سینمایی می‌تواند و سیله‌ای برای پیوند فرازمانی اندیشه و هنر ملّی با شد. در این پژوهش ضمن ارائهٔ یک تقسیم‌بندی تاریخی- مضمونی به اختصار اندیشه‌های عرفانی و معنوی کارگردان‌های سینمای کشورمان مرور می‌شود. سپس موانع ساخت فیلم‌هایی با مضامین عرفانیِ ادبیات کلاسیک در کشورمان بررسی و پیشنهادهایی برای ا ستحکام ارتباط سینما با ادب کلا سیک ارائه می شود. این برر سی نشان می‌دهد میان اندیشه‌های روحانیِ بازتاب یافته در ادبیات کلاسیک عرفانی سرزمینمان با هنر سینما، پیوندی فرازمانی و تکاملّی برقرار نشده است. عوامل گوناگونی در این مسأله مؤثر بوده است که مهم‌ترین آن‌ها عبارتند از: نگاه مشکوک سیاست به طریقت در ایران، وجود دیدگاه‌های متفاوت و متضاد نسبت به اندیشه‌ها و زندگی عارفان، گرایش مفاهیم عرفانی به ذهنیت و گریز آن‌ها از عینیت، ضعف ابزاری سینمای ایران برای ساخت باورپذیر آثار خیال‌انگیز و مخالفت طیف‌های کلاسیک و روشنفکری منتقدان سینمای ایران با ساخت آثار عرفانی.

کلیدواژه‌ها: سینمای ایران، عرفان، سینمای معناگرا، ادب عرفانی.

مقاله حاضر برگرفته از رسالهٔ دکتری رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان است.

* نویسنده مسئول: razi@guilan.ac.ir

مقدمه

بحث در مورد نسبت عرفان و سینما محل تشتت فراوان آرا است؛ زیرا عرفان بیشتر با امور ذهنی پیوند خورده و سینما از هنرهای عینی است و در ظاهر این دو در خلاف مسیر همدیگر قرار دارند. هرگاه برای اثبات وجود نسبت بین سینما و عرفان مثال‌هایی از آثار سینمایی جهان بیاوریم، این اشاره مورد انتقاد منتقدانی قرار خواهد گرفت که عرفانِ بازتاب یافته در آثارِ سینمایی جهان را با تلقی عمومی جامعهٔ ما از عرفان یکی نمی‌دانند (گرانفر، هاشم‌زاده و فراستی، ۱۳۸۶). از بررسی مجموعهٔ عرفان‌های گذشته تا امروز در جهان می‌توان با گرایش‌های بسیار گوناگون و گاه متضاد از عرفان مواجه شد؛ به‌ویژه در منظر انسان معاصر غربی، عرفان (Mysticism) آمیخته با مضامین دین، اسطوره، جادو، خیال و ماوراءالطبیعه است. روشن است که وجود ساحت‌های متفاوت از تعریف عرفان، بهرهٔ استنتاجی از آثار سینمایی جهان برای اثبات ارتباط عرفان و سینما را دچار مشکل می‌کند. با وجود این، نمی‌توان نادیده گرفت که سینمای غرب بیشترین بهره را از مضامین عرفانی و ماورایی برده است. شناخت دیدگاه کارگردان‌های نقاط مختلف دنیا نسبت به این مضامین و نحوهٔ نضج این اندیشه‌ها در فیلم‌های سینمایی کشورمان می‌تواند ما را با فراز و فرود طرح اندیشه‌های عرفانی در سینمای ایران آشنا سازد.

پرسش آغاز ما در این پژوهش این است که آیا ارتباطی هم‌افزا میان سینمای امروز ایران و ادب کلاسیک عرفانی پارسی برقرار شده است یا خیر؟ بررسی مجموعهٔ فیلم‌های برخوردار از پیرنگ عرفانیِ سینمای ایران که قلمرو این پژوهش را تشکیل می‌دهد، نمایانگر این موضوع است که با وجود اثرپذیری سینمای ایران از آثار عرفانیِ سینمای جهان، ارتباطی غایی میان متون عرفانی کهن فارسی و سینمای امروز کشورمان برقرار نشده است. این در حالی است که بسیاری از متون عرفانی علاوه بر برخورداری از ظرفیت‌های دراماتیک، سرشار از جلوه‌های خارق‌العادهٔ بصری‌اند که این امر با توجه به پیشرفت فناوری جلوه‌های ویژه در سینما بیش از پیش می‌تواند زمینهٔ اقتباس سینمایی از آن‌ها را فراهم آورد. همچنین استقبال از فیلم‌های برخوردار از پیرنگ ماورایی و گرایش به عرفان‌های کهن و نوظهور در دو دههٔ اخیر در کنار چاپ پر تیراژ آثار عارفانی مانند مولانا در غرب، مؤید این امر است که در صورت ساخت فیلم‌های کیفی

در این حوزه، این آثار مورد استقبال مخاطبان قرار می‌گیرد. پرسش دیگر این است که با وجود این زمینه‌های مثبت، چه عواملی مانع ایجاد ارتباط مستحکم سینما و ادب کهن عرفانی شده است؟ استدراک موانعِ ارتباط غاییِ عرفان موجود در متون کلاسیک فارسی با سینمای امروز ایران به عنوان گامی اولیه در راستای رفع موانع بیان شده، ضرورت بنیادین شکل‌گیری این پژوهش است. پژوهش‌هایی از این دست می‌تواند زمینهٔ بازخوانی بیناهنری و بینامتنی از مذهب، هنر و تاریخ ملّی را فراهم آورده و دریچه‌ای فرازمانی به نوزایی انسان ایرانی بگشاید.

با توجه به همزادی اصطلاحات سینمای معناگرا و سینمای عرفانی در کشورمان، ادراک پیوند عرفان با واژهٔ معناگرایی در سینمای ایران و نقدهای منتقدان به سینمای عرفانی و معناگرا امری ضروری است. این پژوهش با روش توصیفی- تحلیلی و رویکرد انتقادی، نگارش یافته است. در گام نخستِ آن، انواع پیرنگ‌های عرفانی فیلم‌های سینمایی کشورمان در دو دورهٔ تاریخی قبل و بعد از خرداد ۱۳۷۶ (تحت عناوین عرفان در سینمای جنگ، معنویت‌گرا، روشنفکری و انتقادی- اجتماعی) به اختصار مورد بررسی قرار می‌گیرد و سپس در گام رهیافتی پژوهش، موانع ساخت فیلم‌های عارفانه در سینمای ایران در دو بخشِ دلایل عام (موانع اقتباس از متون ادبی و تاریخی کهن) و خاص (موانع اقتباس از متون عرفانی) تبیین می‌شود.

۱. پیشینهٔ پژوهش

با توجه به تنوع و گستردگی مطالعات انجام شده درخصوص رابطهٔ سینما با مفاهیم ماورایی و عرفان، مطالعات انجام شده را در ذیل سه عنوان کلی تقسیم‌بندی کرده‌ایم:

الف- آثاری که به بررسی رابطهٔ عرفان و سینما پرداخته‌اند: «متافیزیک و سینما» (اوحدی، ۱۳۷۹)، «جست‌وجو در مبانی سینمای دینی مبتنی بر عرفان و فلسفهٔ اسلامی» (شاپوری، ۱۳۸۰)، «متافیزیک سینما» (مهدی ارجمند، ۱۳۷۵)، عرفان و سینمای امروز (رزازی فر، ۱۳۷۷)، «عرفان و سینما» (پورمعینی، م.مصطفوی و م.مصطفوی، ۱۳۹۳)، بررسی ساختاری و فرآیندی نسبت عرفان و سینما (یوسف‌پور و اصغرزاده، ۱۳۹۶)، حکمت سینما (آوینی، ۱۳۸۱، ۱۳۸۷ الف و...).

ب- آثاری که به نقد آثار و اندیشه‌های کارگردانان خارجی برخوردار از گرایش‌های عرفانی و ماورایی پرداخته‌اند: «امیدِ بازیافته؛ سینمای آندری تارکوفسکی[1]» (احمدی، ۱۳۹۲)، «برگمان به روایت برگمان» (بیورکمان، مانس و سیما[2]، ۱۳۷۷)، «متافیزیک در آثار اینگمار برگمان[3]» (حاجی مشهدی، ۱۳۷۹) و «آموزه‌های معنوی، عرفانی در آثار ساتیا جیت‌رای[4]» (گرگوری و ماریا پی یرس[5]، ۱۳۸۶). مقاله‌هایی مانند «سینما جلوه‌گاهی برای عرفان سکولار» (شریف زاده، ۱۳۸۴) نیز با دیدگاه انتقادی به بررسی مضامین شبه عرفانی فیلم‌های دهه‌های متأخر هالیوود پرداخته‌اند.

ج- آثاری که به نقد آثار و اندیشه‌های کارگردانان ایرانی برخوردار از گرایش‌های عرفانی و ماورایی پرداخته‌اند: از این میان برخی از آثاری که می‌توان میان آن‌ها و مضامین عرفانی فیلم های سینمایی کشور مان رابطه برقرار کرد، عبارتند از: «ایمان چگونه در جبهه فیلم‌برداری و نزد تماشاگر تلویزیون تجربه می‌شود؟» (دویکتور[6]، ۱۳۹۳)، «مانیفیست شهادت: شباهت‌ها و تفاوت‌های روایت فتح آوینی با سایر مانیفیست‌های سنتی» (کریم‌آبادی، ۱۳۹۳)، «روشنفکرم پس هستم؛ نقد فیلم هامون» (فراستی، ۱۳۶۹)، «جبهه، نمای نزدیکِ مردان رها شده از خاک (برداشتی از روایت سینمایی ابراهیم حاتمی‌کیا)» (پورسعید، ۱۳۸۴) و... .

نویسندگان این پژوهش در بررسی خود به اثری که به طور خاص بر مضمون عرفان در سینمای ایران متمرکز بوده و فرآیند تاریخی ارتباط این دو را مورد تدقیق قرار داده باشد، دست نیافتند.

۲. عرفان در سینمای ایران

۲-۱. مفهوم سینمای معناگرا و منتقدان آن

هرگونه صحبت درخصوص سینمای دینی، معنوی، عرفانی و... در ایران اصطلاح سینمای معناگرا را به ذهن متبادر می‌کند به گونه‌ای که می‌توان گفت این اصطلاح با معانی بیان

1- Tarkovsky, A.
2- Bjorkman, S. et al
3- Bergman, I.
4- Satiajit, R.
5- Pires, g. et al
6- do Victor, A.

شده، پیوندی ناگسستنی یافته است. در نتیجه لازم است پیش از طرح و بررسی فیلم‌های برخوردار از پیرنگ و اشارات عرفانیِ سینمای ایران، مفهوم این واژه و ارتباط آن را با سینمای عرفانی شرح دهیم.

توجه ویژه به سینمای معناگرا و گسترش آن در ایران به دهۀ ۶۰ بازمی‌گردد. در ابتدای این دهه معاونت امور سینمایی وزارت ارشاد اسلامی مکلّف به اداره و رهبری صنعت سینمای ایران از طریق تدوین و اجرای استراتژی مناسب با هدف پی‌ریزیِ صنعت سینمایی با مختصات ملی- مذهبی شد و مدیران سینمایی با پی‌ریزی سیاستِ هدایتی، حمایتی و نظارتی برای رسیدن به این نوع سینما تلاش کردند و آثاری ساخته شد که به آن‌ها اصطلاح فیلم عرفانی اطلاق می‌شود. دولتی بودن سرمایه و خاص‌گرایانه بودن در مضمون، دو ویژگی اصلی این جریان سینمایی بود (رک؛ عبداللهیان، تقی‌زادگان: ۱۳۹۰). با وجود این پیشینه، اصطلاح سینمای معناگرا تقریباً از سال‌های ۱۳۸۲-۱۳۸۳ (بعد از ایجاد بخشی با این نام در جشنوارۀ فیلم فجر) در حوزۀ معاونت سینمایی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی با این تعریف مطرح شد: «سینمایی که توجه عمیق به واقعیت‌های روزمرۀ زندگی را با عطف به رموز باطنی و معنی آن مدنظر قرار می‌دهد». از همان زمان، نظریات متفاوت و گاه متضادی ناشی از ابهامات موجود در مصداق‌ها و محدودۀ سینمای معناگرا وجود داشت.

به طور کلی چهار دیدگاه درخصوص سینمای معناگرا وجود دارد: ۱- گروهی که کاربرد سینمای معناگرا را نادرست می‌دانند. ۲- دسته‌ای که رمزگشایی را به عنوان بارزترین ویژگی این سینما مطرح می‌کنند. ۳- گروهی که معتقدند نباید معنا را به مفهوم تعریف کرد، بلکه باید آن را مقابل ماده قرار داد و ۴- کسانی که سینمای معناگرا را با سینمای دینی، عرفانی و نظایر این‌ها مترادف می‌دانند (رک؛ حسینی، ۱۳۸۸).

در دهه‌های ۶۰ و ۷۰، افراد گرد آمده در حلقۀ بنیاد فارابی در تلاش برای نمایاندن مثال‌هایی از سینمای متعالی و دینی، آثار سینمایی کارگردان‌هایی مانند آندره تارکوفسکی را مورد ستایش قرار می‌دادند. این در حالی بود که حلقۀ شکل گرفته گرد سید مرتضی آوینی در مجلۀ سورۀ حوزۀ هنری (مانند افخمی و فراستی) فیلم‌های تارکوفسکی را نمودی از سینمای روشنفکری دانسته و بی‌ارزش تلقی می‌کردند (رک؛ روحانی و همکاران، ۱۳۷۳). این منتقدان وظیفۀ سینما

را در گام اول داستان‌گویی می‌دانستند و فیلم‌سازان داستان‌گو مانند آلفرد هیچکاک[1] را تحسین می‌کردند. آوینی معتقد بود ما در ابتدا باید شناخت درستی از ماهیت و کارکرد سینما داشته باشیم و در مرحلهٔ بعدی دست به بهره‌برداری از آن در راستای طرح مضامین مورد نظر خود بزنیم. او آثاری را که به جای طرحِ داستان به تمرکز بر مضامین فلسفی و عرفانی می‌پرداختند، منحرف از ذات هنر سینما می‌دانست (آوینی، ۱۳۸۷ب) و این در حالی بود که بسیاری از منتقدان، مستندِ روایت فتح او را نمودی کامل از عرفان شیعی می‌دانند.

۲-۲. انواع پیرنگ‌های عرفانی در سینمای ایران

از آنجایی که زمان، بستر تکوین مفاهیم فردی و اجتماعی است در این پژوهش گرایش‌های عرفانی و فیلم‌های برخوردار از پیرنگ عرفانی کارگردانان کشورمان در قالب دو مقطع زمانی مورد تدقیق قرار گرفته است: الف- دورهٔ ۲۰ سالهٔ پس از پیروزی انقلاب اسلامی و ب- دوران بعد از دوم خرداد ۱۳۷۶. زمینهٔ تقسیم این مقاطع نیز وقایع اجتماعی و سیاسی کشورمان است. البته این به آن معنی نیست که آثار برخوردار از یک گرایش عرفانیِ خاص فقط در یکی از این دو مقطع ساخته شده‌اند؛ ما نیز نگاه تقطیعی به این دو مقطع نداشته‌ایم، بلکه با لحاظ زمینه‌ها و زمان شروع و تکوین جریان‌های مختلفِ عرفانی در آثار سینمایی به ادامهٔ این جریان در مقطع بعدی نیز اشاره کرده‌ایم.

در دورهٔ ۲۰ سالهٔ اول، پیرنگ دینی انقلاب ایران بحث در مورد مفهوم هنر دینی را تبدیل به گفتمان پُر تکرار دوایر و مجلات هنری کرد. بیشترین تمرکز در این میان روی هنر سینما بود. هنری که در غرب شکل گرفته و بیش از هر چیز مبیّن سبک زندگی غربی است و آنقدر فراگیر و اثرگذار است که نمی‌توان آن را نادیده گرفت و کنار گذاشت. در سال‌های بعد از خرداد ۱۳۷۶ تغییرات سیاسی و فرهنگی رفته‌رفته به تغییر بعضی گفتمان‌های اجتماعی انجامید و نمودهای زندگی مدرن در ایران گسترش یافت. طبعاً فیلم‌های ساخته شده در این زمان متأثر از شرایط فرهنگی و اجتماعی کشورمان بودند (رک؛ میراحسان، ۱۳۷۹).

امکان طرح دیدگاه‌های انتقادی، ترجمهٔ روزافزون آثار فلسفی غرب، مدرن شدن و مصرف‌گراییِ جامعه و متعاقب آن رسوخ افسردگی و عصبیت ناشی از زندگی مدرن و همچنین مشاهدهٔ بیشتر آثار سینمایی روزِ جهان منجر به ساخت فیلم‌هایی با گرایش‌های

1- Hitchcock, A.

عرفانی متفاوت در این مقطع زمانی شـد (رک؛ وکیلی، ۱۳۸۶). پیرنگ عرفانی برخی آثار ساخته شده در این مقطع در سایهٔ دیدگاه انتقادی نسبت به سنّت و سیاست و ساختِ سیاسیِ تشـکل دینی قرار داشـت. در مجموع فیلم‌های عرفانیِ جنگی و دینی در مقطع زمانی اول و فیلم‌های عرفانیِ اجتماعی- انتقادی در مقطع دوم بیشـتر سـاخته شـده‌اند. فیلم‌های عرفانیِ فلسفی- رو شنفکری و معنویت‌گرا در دههٔ دوم مقطع اول و دههٔ اول مقطع دوم پراکندگی بیشتری داشته‌اند. سال ساخته شدن فیلم‌ها که در پرانتز در جلوی نامشان ذکر شده نمایانگر مقطع ساخت آن‌ها است. نام و مقطع زمانی تولید مجموع فیلم‌های ایرانی نام برده در جدول (۱) آمده است.

۲-۲-۱. فیلم‌های عرفانیِ جنگی

بخش زیادی از آثار برخوردار از اندیشـه‌های عارفانه در سـال‌های جنگ تحمیلی یا در داستان‌های پیرامون آن شکل گرفت. فیلم‌های دفاع مقدس، استعاره‌ها یا مثال‌هایی از آغاز راهی به سوی خدا توسط جوانان بودند (ورزی، ۱۳۹۳).

مجموعه‌های مسـتند حقیقت (۱۳۵۹) و روایت فتح (۱۳۶۴-۱۳۶۶) شـهید آوینی در تقسیم‌بندی فیلم‌های سینمایی نمی‌گنجند، اما از آثار پیشگام در تصویر فضای عرفانی جبهه‌های جنگ و انتقال حال و هوای آن به شـهروندان و سـینماگران بود. لحن نریشـن قدسـیِ آوینی، اسـتفادهٔ هدفمند از تدوین، زمان و میزانسـن و تصـویر بی‌پیرایهٔ زندگی بسیجیان، فضایی را خلق می‌کرد که در بستر آن، نوعی حرکت به سمت معبود و یکی شـدن با خداوند در جریان بود. در این فضـا، عاشـورا و کربلا از حصـار تاریخی خود بیرون آمده و چون اسـطوره‌ای در حیات این زمانیِ بسـیجیان حلول می‌کرد. با برداشـته شـدن مرزهای زمان و مکان، معرکهٔ جبهه، همان کربلا و روز عملیات، همان عاشـورا بود که در آن پیروی از ولایت در راه نیل به ابدیتی ورای این زندگی فانی امری لازم می‌نمود. میزانسن آوینی، تماشاگر را به پرسش‌گری دربارهٔ هر دو بُعد مشهود و پنهان (عرفانی) جنگ دعوت می‌کند به گونه‌ای که می‌توان گفت آوینی نوعی سـینمای عارفانهٔ شیعی خلق کرده است (رک؛ دویکتور، ۱۳۹۳). در مستندهای آوینی، بسیجیان چه پیر و چه جوان در فضـای سـاده و خاکی جبهه و با لباس‌هایی هم‌شـکل در سـفری منطق‌الطیروار تصـویر می‌شـدند. گویی همه یک روح در بدن‌های مختلف بودند که در درون آن‌ها تنها نغمهٔ یگانگی با معبود جاری بود (ورزی، ۱۳۹۳). آوینی بر جنبه‌های

عرفانی جنگ تکیه می‌کند و معتقد است ارزش انسان در مهاجرت از زمان و مکان و مرزهایش برای زدودن قیدهای جاذبه‌های زمینی و پرواز در آسمان لایزال ولایت است (کریم‌آبادی، ۱۳۹۳).

ابراهیم حاتمی‌کیا را می‌توان شهره‌ترین کارگردان حوزهٔ دفاع مقدس دانست. در فیلم‌های مختلفِ جنگی او مانند فیلم تحسین شدهٔ دیده‌بان (۱۳۶۷) به تناسبِ زمان ساخت آن‌ها، لایه‌هایی از عرفان دینی تا فلسفی وجود دارد. نور و بینایی، پرواز و پلاک (نماد شهید) به عنوان نشانه‌های عرفانی در اکثر فیلم‌های حاتمی‌کیا از «مهاجر» (۱۳۶۸) تا «از کرخه تا راین» (۱۳۷۱) و «آژانس شیشه‌ای» (۱۳۷۶) نقشی پررنگ دارند (رک؛ ابکسیس[1]، ۱۳۹۳).

فیلم‌های جنگی ساخته شده در مقطع دوم این پژوهش (بعد از سال ۱۳۷۶) از مضامین حماسی و عرفانی فاصله گرفته و دارای پیرنگ‌های انتقادی و اجتماعی‌اند؛ مانند فیلم‌های متولد ماه مهر (۱۳۷۸)، موج مرده (۱۳۷۹)، گیلانه (۱۳۸۳) و... (رک؛ شاهرخی، ۱۳۹۳). در مجموع می‌توان مضامین عمدهٔ آثار عرفانی حوزهٔ دفاع مقدس را قبول ولایت و مشیّت الهی، رهایی از جسمیت، عروج و نیل به وحدت در سایهٔ ارزش‌های تشیع مانند شهادت دانست.

۲-۲-۲. فیلم‌های عرفانی معنویت‌گرا

سینمای معناگرا را می‌توان فرزند تولد یافتهٔ بنیاد سینمایی فارابی (بازوی اجرایی معاونت سینمایی وزارت ارشاد) در دههٔ ۶۰ دانست. فیلمِ آن سوی مه (۱۳۶۴) ساختهٔ منوچهر عسگری‌نسب از آغازین فرزندان این بنیاد است. با قدری توسّع می‌توان فیلم‌های مجید مجیدی مانند بچه‌های آسمان (۱۳۷۵) را که تا مرحلهٔ نامزدی اسکار فیلم‌های خارجی پیش رفت در زمرهٔ آثار این رده دانست. ماهی و آب در اکثر آثار مجیدی وجود دارند و مبیّن اشارات عرفانی نمادین‌اند. هر چند فیلم‌های مجیدی در جشنواره‌های بین‌المللی نمایش داده می‌شوند، اما به واسطهٔ پیرنگ ملّی این آثار و پسند نسبی آن‌ها توسط مخاطبان ایرانی (رک؛ گریگوری[2]، ۱۳۸۷) کمتر از سایر آثار سینمای معناگرا مورد انتقاد منتقدان علاقه‌مند به سینمای بدنه قرار می‌گیرند. فیلم‌هایی

1- Abecassis, M.
2- Gregory, A.

مانند آن سوی مه و باباعزیز (۱۳۸۲) و آثار مشابهِ آن‌ها در نوک انتقاد این افراد قرار دارند (روحانی و همکاران، ۱۳۷۳). با لحاظ دیدگاه کلی این منتقدان به آثار سینمای معناگرا (که در بخش سینمای معناگرا به شکل مشروح ذکر شد) می‌توان مجموعهٔ این آثار را در زیر چتر آثار معناگرا گرد آورد، اما همان‌طور که گفتیم این فیلم‌ها تفاوت‌هایی با هم دارند و باید نقدهای انجام شده نسبت به آن‌ها را در قالب یک طیف ارزیابی کرد (طوسی و فراستی، ۱۳۸۴).

اطلاق نام معنویت‌گرا بر مجموعهٔ آثار این بخش به معنای آن نیست که فیلم‌های عرفانیِ جنگی صبغهٔ معنوی و دینی ندارند و یا حتی فیلم‌های عرفانیِ روشنفکری نیز بی‌بهره از اشارات معنوی‌اند، بلکه در این تقسیم‌بندی به وجهه و حال و هوای غالب این آثار اشاره شده است. در ضمن این نام نشان‌دهندهٔ نوعی گرایش خاص دینی در این آثار نیست، بلکه معطوف به نوعی معنویت، قبول معجزه و نقش خداوند در امور هستی بوده که در اغلب ادیان مشترک است.

۲-۲-۳. فیلم‌های عرفانیِ دینی

هر چند که اغلب، ساخت هر اثر دینی حاوی اشاراتی عرفانی خواهد بود، اما نمی‌توان کارگردان صاحب سبکی را در ایران یافت که اغلب فیلم‌های او آثار عارفانهٔ دینی در مفهوم خاص باشند و همزمان هم بر وجه تاریخی و هم وجه عرفانی دین تمرکز کرده باشند. اطلاق نام عارفانهٔ دینی به گروه خاصی از فیلم‌های ساخته شده به این معنا نیست که آثار دیگرِ گونه‌های عرفانیِ مورد بررسی در این پژوهش نسبتی با دین ندارند. در واقع ما نام فیلم‌های عرفانی دینی را برای آثاری برگزیده‌ایم که صرفاً به نمایش وقایع تاریخی دینی با پیرنگی عرفانی پرداخته‌اند و یا بین وقایع زندگی و شخصیت‌های دینی ارتباط برقرار کرده‌اند. در این آثار پیشوایان دینی که عموماً ائمه و بزرگان تشیع هستند به عنوان شخصیت‌هایی کامل و قدسی معرفی می شوند و سایر انسان‌ها با تمسک به آن‌ها و پیروی از طریق آن‌ها می‌توانند به درجاتی از مقام الهیِ آن انسان‌های کامل نائل آیند. از جملهٔ این آثار می‌توان به فیلم‌هایی که پیرامون واقعهٔ کربلا ساخته شده‌اند، مانند فیلم روز واقعه (۱۳۷۳) اشاره کرد. کیفیت تمام آثار ساخته شده در این حوزه، یکسان نیست و در برخی از آثار دینی ساخته شده نیز پیرنگ عرفانی چندانی مشاهده نمی‌شود.

۲-۲-٤. فیلم‌های عرفانیِ روشنفکری و فلسفی

اصطلاح فیلم‌های عرفانیِ روشنفکری و فلسفی، ناظر بر آثار سینمایی‌ای است که در آن‌ها اندیشهٔ فلسفی غربی و عرفان شرقی به گونه‌ای در هم آمیخته‌اند یا در تقابلند و شخصیت‌ها می‌کوشند تا با تلفیق این دو یا تمسک به عرفان‌های جهان‌شمول و عبور از موانع فلسفی به ساحل آرامش برسند. فیلم‌های داریوش مهرجویی در مقطع نخست زمانی این پژوهش را می‌توان در زمرهٔ آثار برخوردار از عرفان روشنفکری دانست. این آثار در سال‌های پس از جنگ و قبل از تحولات اجتماعی و سیاسی میانهٔ دههٔ ۷۰ شکل گرفت. زمانه‌ای که ایسم‌ها و مکاتب سیاسی مانند مارکسیسم جلوهٔ خود را از دست داده بودند و روشنفکران کمال‌گرای گذشته، دچار سرگشتگی شده بودند. شهره‌ترینِ این آثار فیلم هامون (۱۳۶۸) است.

مهرجویی در بارهٔ فیلم دیگرش پری (۱۳۷۳) می‌گوید: برای من این فیلم نمایش وادی و اولین مرتبهٔ سیر و سلوک؛ یعنی مقام طلب است. اینکه انسان چگونه در این وادی می‌افتد و ناگهان تحولی عمیق در ابعاد وجودی‌اش به وجود می‌آید و به یک صورت دیگری فکر و عمل می‌کند. سؤال اصلی این است که آیا می‌شود در دنیای مدرن و در میان اغتشاش عجیب امروزی به آن انزوای خاص فرو رفت و به آن تجربهٔ عرفانی رسید (مهرجویی، ۱۳۸۳).

به طور خلاصه می‌توان گفت در آثار عرفانیِ مهرجویی، انسان مدرن امروزی و فلسفهٔ غرب با مفاهیم عرفانی آمیخته شده‌اند و شخصیت‌های فیلم‌های او می‌کوشند با عبور از معبر فلسفه به وادی عرفان گام بگذارند. فیلم‌های عرفانیِ روشنفکری در کشورمان اغلب مورد انتقاد منتقدانِ طرف‌دار سینمای کلاسیک قرار گرفته است.

۲-۲-۵. فیلم‌های عرفانی اجتماعی و انتقادی

فیلم‌های عرفانی دارای بن‌مایه‌های اجتماعی و انتقادی، محصول شرایط خاص تاریخی‌ای بودند که در آن امکان بیشتری برای تساهل و تبلیغ طریقت در مقابل جایگاه مستحکم سُنت سیاسی و شریعت ایجاد شده بود. فیلم‌های این طیف به بررسی نقادانهٔ نقش و کارکرد دین و معنویت در جامعه می‌پردازند. در این آثار، اغلب صفای باطن و پاکی عمل مورد تأکید قرار می‌گیرد و انجام بی‌دانش اعمال دینی عملی ابتر می‌نماید

که راه به حقیقت دین ندارد. در اغلب این آثار، پسر که نمادی از نسل نو، اندیشه و فطرت پاک است در مراحل معرفتی‌ای فراتر از پدر که نماد سنّت و ظواهر آن است، قرار دارد. این امر که سرآغاز آن انقلاب نسل جوان ایران در مقابل محافظه‌کاران نسل پیشتر بود در فیلم‌های زمان جنگ و آثار مجید مجیدی نیز وجود داشت و می‌توان آن را واکنشی به جامعهٔ پدرسالار ایرانی دانست که در آن «پدر» نماد ارزش‌های خانواده و «پسر» شاگرد او در مسیر کسب علوم معرفتی و... بود. «اینجا چراغی روشن است» (۱۳۸۱) رضا میرکریمی و «یک تکه نان» (۱۳۸۳) کمال تبریزی را می‌توان در زمرهٔ این آثار دانست.

جدول ۱. فیلم‌های برخوردار از پیرنگ معنوی و عرفانی در سینمای ایران

پیرنگ عرفانی فیلم ها	نام فیلم	کارگردان	مقطع
جنگی	حقیقت (۱۳۵۹) و روایت فتح (۱۳٦٤-۱۳٦٦)* مستند	مرتضی آوینی	اول
	پرستار شب (۱۳٦٦)	محمدعلی نجفی	اول
	مسلخ عشق (۱۳٦۹)	کمال تبریزی	اول
	هور در آتش (۱۳۷۰)	عزیزالله حمیدنژاد	اول
	دیده‌بان (۱۳٦۷) مهاجر (۱۳٦۸) برج مینو (۱۳۷٤) بوی پیراهن یوسف (۱۳۷٤)	ابراهیم حاتمی‌کیا	اول اول اول اول
	سفر به چزابه (۱۳۷٤)	رسول ملاقلی پور	اول
	سرزمین خورشید (۱۳۷۵)	احمدرضا درویش	اول
	معراجی‌ها (۱۳۹۲)	مسعود ده نمکی	دوم
معنویت گرا	آن سوی مه (۱۳٦٤)	منوچهر عسگری نسب	اول
	زشت و زیبا (۱۳۷۷)	احمدرضا معتمدی	دوم
	باباعزیز (۱۳۸۲)	ناصر خمیر	دوم
	بچه‌های آسمان (۱۳۷۵) رنگ خدا (۱۳۷٦) بید مجنون (۱۳۸۳) آواز گنجشک‌ها (۱۳۸٦)	مجید مجیدی	اول اول دوم دوم

ادامه جدول ۱.

پیرنگ عرفانی فیلم ها	نام فیلم	کارگردان	مقطع
دینی	روز واقعه (۱۳۷۳)	شهرام اسدی	اول
	قدمگاه (۱۳۸۲)	محمدمهدی عسگرپور	دوم
فلسفی و روشنفکری	هامون (۱۳٦۸)	داریوش مهرجویی	اول
	پری (۱۳۷۳)		
	رقص خاک (۱۳۷۰)	ابوالفضل جلیلی	اول
	نار و نی (۱۳٦۷)	سعید ابراهیمی‌فر	اول
	باغ‌های کندلوس (۱۳۸۳)	ایرج کریمی	دوم
	بوی کافور عطر یاس (۱۳۷۸)	بهمن فرمان آرا	دوم
	روبان قرمز (۱۳۷۷)	ابراهیم حاتمی‌کیا	دوم
اجتماعی و انتقادی	تولد یک پروانه (۱۳۷٦)	مجتبی راعی	اول
	یک تکه نان (۱۳۸۳)	کمال تبریزی	دوم
	وقتی همه خواب بودند (۱۳۸٤)	فریدون حسن پور	دوم
	زیر نور ماه (۱۳۷۹)	رضا میرکریمی	دوم
	اینجا چراغی روشن است (۱۳۸۱)		دوم
	خیلی دور خیلی نزدیک (۱۳۸۳)		دوم

۳. سینمای ایران و متون کلاسیک ادب عرفانی

۳-۱. رابطهٔ سینمای ایران با متون کلاسیک ادب عرفانی

بعد از مرور انواع فیلم‌های سینمای ایران که کم و بیش دارای اشارات و مضامین عرفانی‌اند در این بخش به تأمل در رابطهٔ سینمای ایران با مفاهیم متون عرفانی کلاسیک می‌پردازیم. از آنجایی که عرفان یکی از زمینه های شکل‌گیری هویتِ فرهنگی-تاریخی کشورمان است و با مفاهیمی مانند حماسه و اسطوره درهم آمیخته، لازم است مفهوم غایی و اَشکال تجلّیِ هنری آن به عنوان بخشی از سنّت تاریخی ایرانی و در دیالکتیک با سایر زمینه‌های فرهنگی- ملّی مانند اساطیر و حماسه‌ها مورد بررسی قرار گیرد. اگر ارتباط اندیشه‌ها و هنرهای پیشینی تاریخ کشورمان با هنرهای نوینی مانند سینما برقرار بوده و از طریق این رابطه اساطیر ملّی دچار نوزایی شوند، قطعاً عرفان نیز به عنوان بخشی از این زمینهٔ فرهنگی از این رابطهٔ منتفع خواهد بود.

بررسی گونه‌های مختلف فیلم‌های عرفانی در سینمای کشورمان، مبین بهرهٔ مشترک این آثار از عرفان به عنوان امری معنوی، باطنی و یاری‌گر است. با این وجود به تبع جریان عمومی اقتباس در سینمای ایران، اقتباس‌های مستقیم و غیرمستقیم صورت گرفته از متون عرفانی کلاسیک فارسی بسیار ناچیز است؛ در نتیجه از فرآیند تجربهٔ عرفانیِ این متون و فضای بصری هیجان‌انگیز آن ها در طراحی خط سیر دراماتیک و تصویر سازی فیلم‌های عرفانی بهرهٔ مناسبی برده نشده است. در لایه‌های مضمونی نیز تنها در بعضی گونه‌ها مانند آثار جنگی به انقطاع از عالم ماده، طی طریق در مسیر الهی و کشف معجزهٔ حقیقت پرداخته شده است؛ پرداختی که البته در بسیاری مواقع در خطر تنزیل به شعارهای کلی اخلاقی و همسان‌انگاری عرفان و شریعت قرار دارد.

آثار عرفانیِ اجتماعی و انتقادی، حقیقت باطنی را در خدمت نقد سُنّتِ تشرّع به‌کار بسته‌اند. سنّتی که عرفانِ متون کلاسیکِ ادبی –با وجود بعضی تمایزها- همبسته با آن است و بدون آن معنا پیدا نمی‌کند. مضامین عرفانیِ فیلم‌های دینی و روشنفکری نیز اغلب ارتباط عمیقی با محتوای عرفانی متون کلاسیک پیدا نمی‌کنند. نقطهٔ رجعت فیلم‌های عرفانیِ دینی از درون سنت تشرّع است و در غایت خود نیز از قالب‌های رسمی آن فراتر نمی‌رود در حالی که تَشرّع، نقطهٔ عزیمت عارفان ادب کلاسیک فارسی به ساحت‌هایی متمایز از لفظ و گفتمان متشرّعان زمانشان بوده است. تکفیر و قتل بسیاری از عارفان توسط عالمان اخباریِ درباری مؤیّد همین امر است. هر چند فیلم‌های روشنفکری عرفانی به سمت غایتی مشترک با سایر گونه‌ها به نام حقیقت باطنی هستی حرکت می‌کنند، اما به دلیل برخورداری از نقطهٔ عزیمتی خارج از چارچوب سنّت و در تقابل آن، فرآیندی متفاوت با عرفان متون کلاسیک را از سر می‌گذرانند که در آن‌ها شریعت آغاز و نشانهٔ‌گذار راه طریقت بود؛ در نتیجه از لحاظ رمزگانی و فرآیندی با این متون متفاوتند.

۳-۲. دلایل فاصله گرفتن سینمای ایران از مفاهیم غاییِ متون کلاسیک عرفانی

در سطور پیش‌رو به طرح دلایل عام و خاص فاصله گرفتن سینمای ایران از مفاهیم عرفانی می‌پردازیم. دلایلِ عامِ این فترت به همان مشکلاتی برمی‌گردد که باعث انقطاع سینمای ایران از پیشینهٔ ادب غنی فارسی و کمتر ساخته شدن آثار مختلف حماسی،

تاریخی و عرفانی شـــده اســـت. دلایل بخش دوم، اما خاص آثار عرفانی اســـت و به مشکلات طرح اندیشه‌های عرفانی در سینمای کشورمان اشاره می‌کند.

۳-۲-۱. دلایل عام

۳-۲-۱-۱. تقابل بین سنّت روایی ادبیات و تصویرسازی سینمایی در ایران

نَقل و داستان و شعرخوانی همیشه همراه هنرمندان و مردم ایران بوده است. در سال‌های آغازین شکل‌گیری سینما تصاویر صامتِ فیلم‌ها به وسیلهٔ نقال‌ها روایت می‌شد. هر چند این ترکیبِ عجیب در ظاهر یک همیاری بود، اما می‌توان در دل آن یک جنگ پنهان را مشاهده کرد؛ جنگ مابین سنت نقالانهٔ ادبی و هنر مدرن تصویری. سینما در دهه‌های آغازین حضـور در ایران وسـیله‌ای برای نمایش روایت‌های عاشـقانه بود و داسـتان‌های عاشقانهٔ متون کهن مانند خسرو و شیرین را هم در همین راستا به تصویر می‌کشید، اما در سالیان بعد به خصوص در سال‌های پس از انقلاب از ادبیات فاصلهٔ بیشتری گرفت و به عنوان وسـیله‌ای برای تصـویر مسـائل اجتماعی معاصـر تبدیل شـد. علاقهٔ فراوان به داستان‌گویی در سینمای هالیوود و داستان‌گریزی در سینمای روشنفکری اروپا نمودی از همین نسبت معکوس تاریخی است؛ سینمای آمریکا می‌کوشد خلأ تاریخیِ ایلیاد و اُدیســه و هملت و به بیان دیگر خلأ ادبیات کلاســیک این کشــور را پُر کرده و فقدان حماسهٔ زنده را با حیات‌بخشی به حماسهٔ مصنوع کمرنگ سازد، اما اروپا که سالیان سال از پیشینهٔ ادبیات کلاسیک برخوردار بوده است و از این ناحیه احساس کمبود نمی‌کند، نگاه به ماورای ادبیات داشته و در جست‌وجوی شکل‌های تازه‌تر روایت‌گری در قالب هنر سینما است.

عباس کیارستمی کارگردان سرشناس سینمای ایران معتقد بود که سینمای واقعی از ادبیات فاصله دارد. او سینمای ایده‌ال خود را سینمای بدون قصه و روایت می‌دانست (کیارسـتمی، ۱۳۷۷). در واقع می‌توان گفت سـینما در ایران به عنوان هنری مدرن و در تقابل با سنّت ادبی گذشته ظهور و بروز یافته است. گریز سینمای روشنفکری ایران از ادبیات را هم می‌توان در راستای همین رویکرد تجددگرایانه ارزیابی کرد. در چند دههٔ اخیر در سـینمای ایران، متأثر از نئورئالیسـم ایتالیا، گونه‌ای از فیلم‌های شِبه مسـتند، کم کلام و تقریباً فاقد روایت ارسطویی (دراماتیک) ساخته شده است. در جهان نیز سینمای

ایران کم و بیش به این مؤلفه‌ها شناخته می‌شود (گریگوری، ۱۳۸۷). این گونهٔ سینمایی در مقابل سینمای داستان‌گوی کلاسیک قرار دارد و روشن است دوری از کلام و روایت در آن، فیلم‌ها را از ادبیات و داستان دور می‌کند.

۳-۲-۱-۲. فاصلهٔ ادبیات کلاسیک فارسی از مسائل اجتماعی و دغدغه‌مندی اجتماعی سینمای ایران

گریز از ادبیات تنها خصیصهٔ سینمای روشنفکری ایران نیست و فیلم‌های روز و بدنهٔ سینمای ایران هم از ادبیات و حداقل از ادبیات کلاسیک فاصله گرفته‌اند. عده‌ای این‌گونه تفسیر می‌کنند که ادبیات قبل از دوران معاصر در سالیان طولانیِ یکه تازی در هنر این سرزمین نسبت به مسائل و مصائب اجتماعی (مانند حملهٔ مغول و...) کم‌توجه بوده است. خواه ناخواه این تفسیر باعث شده است که سینماگرانِ برخوردار از دغدغه‌های اجتماعی در سنّت ادبی کلاسیک چیزی برای نمایش این دغدغه‌هایشان نیابند. در نتیجه در حالی که در هالیوود کارگردانان شهره به دنبال رمان‌های زیبا و پُر مخاطب می‌گردند تا آن‌ها را به فیلم برگردانند، کارگردانان ایرانی احساس می‌کنند که باید خود قلم به دست گیرند و طرحی از نو بیافرینند. علاوه بر این، لحن نقالانه و ادبی متون کلاسیک که به مرور از زبان محاوره دورتر و دورتر می‌شود به عنوان مانعی در مقابل تصویر بی‌واسطه و امروزی مسائل زندگی مردم می‌نماید. این لحن که اغلب مؤلف را در مقام معلم و دانای کل قرار داده و مخاطب را نیز در جایگاه شاگرد می‌نشاند در تصویر متکثّر سینما و انگاره‌های نسبی‌گرایانهٔ فلسفهٔ معاصر وجاهت خود را از دست داده است.

۳-۲-۱-۳. مواجههٔ پُر تکرار با مفاهیم خیالی در ادبیات کلاسیک فارسی و ادراک سینما به عنوان هنری زمینی (رئال و کمدی) در ایران

انباشت پیرنگ‌های خیالی، انتزاعی و حِکمیِ متون ادبی در حافظهٔ تاریخی جامعهٔ ایرانی را می‌توان یکی دیگر از دلایل گسست مابین سینما و ادبیات کلاسیک فارسی شمارد. حجم انبوهی از داستان‌های خیال‌انگیز از گذشته تا به حال و از کودکی تا پیری همواره در گوش مردمان کشورمان زمزمه می‌شده است. می‌توان گفت ظرفیت خیالی و حکمی

عامهٔ جامعه به واسطهٔ چند صد سال ادبیات غنی حماسی و عرفانی از این داستان‌ها اشباع شده است و حال از سینما انتظار دارند که به عنوان هنری رئال یا کمدی با آن‌ها ارتباط برقرار کند. مقایسهٔ وضعیت استقبال مخاطبان سینمای هالیوود از آثار ماورایی و تخیلی با سینمای کشورمان مؤید همین مسأله است. به طور مثال، فیلم‌هایی مانند هری پاتر و ارباب حلقه‌ها در سینماهای آمریکا با استقبال کم‌نظیر مخاطبان روبه‌رو می‌شوند، اما اگر این آثار را در سینماهای ایران نشان دهند، مخاطبان چندانی نخواهد داشت. عدم استقبال از آثار جنگیِ کهن سینمای شرق آسیا (چین و ژاپن) و همین‌طور فیلم‌های اکشنِ بالیوود در ایران نیز می‌تواند ما را به اثبات این نظر نزدیک‌تر کند.

۳-۲-۱-٤. هزینهٔ بالای تولید آثار سینمایی مرتبط با ادبیات کلاسیک فارسی

اقتباس از متون کلاسیک مستلزم ساخت اماکن و فضاهای متعلق به زمان گذشته است. این امر هزینهٔ زیادی خواهد داشت (توحیدی، ۱۳۷۵) که از یک سو، تهیه‌کنندگان مستقل، توانایی تأمین آن را ندارند و از دیگر سو، مراکز دولتی روی آثاری که از لحاظ مضمونی و اقتصادی پُرریسک باشند، سرمایه‌گذاری نمی‌کنند. هالیوود به مدد ثروت موجود در آن با به کارگیری آخرین تکنولوژی تصویری، جلوه های ویژه، طراحی‌های عظیم و... توانایی به تصویر کشیدن داستان‌های حماسی و عوالم ماورایی در گیراترین و جذاب‌ترین شکل ممکن را دارا است و به این واسطه، حماسه‌های ملّی دیگر کشورها را با سنجه‌های خود بازآفرینی کرده و به اهالی آن کشورها بازپس می‌دهد و در واقع بر قهرمانان ملّی آن‌ها ردای آمریکایی می‌پوشاند (فراورده، ۱۳۸۹). حال هر چقدر هم که در راه ساخت این‌گونه آثار تلاش شود، باز هم به پای آثار هالیوودی نمی‌رسند و مخاطب علاقه‌مند خواه ناخواه آثار سینمای آمریکا را برمی‌گزیند، مگر آنکه بازآفرینی این آثار تا آن میزان با ناخودآگاهِ زیست بومی تماشاگر پیوند بخورد که او تماشای آن‌ها را به عنوان یک انتخاب ملّی بپذیرد.

مجموعهٔ عوامل برشمارده شده در این بخش باعث اقتباس بسیار محدود از متون ادبی کلاسیک فارسی در سینمای ایران شده است. در این انقطاع، اندیشه‌های عرفانی و روحانی گذشتهٔ ایران زمین همانند اساطیر، حماسه‌ها و تاریخ کهن آن آسیب دیده‌اند.

۳-۲-۲. دلایل خاص

۳-۲-۲-۱. نگاه مشکوک حکومت‌ها به طریقت در ایران

در طول تاریخ، حکومت‌های مختلف با شـــریعت پیوند مســـتحکم‌تری در مقایســـه با طریقت برقرار کرده‌اند. یکی از دلایل این امر شـــاید این باشـــد که شـــرایع نســـبت نزدیک‌تری با نصّ ادیان دا شته‌اند و احکام آن‌ها متنا سب با ظاهر متون دینی ا ست. در مقابل، نحله های عرفانی اغلب کوشـــیده‌اند به باطن متون نفوذ کنند که در این راه خواه‌ناخواه با ذوق نیز آمیخته می شوند. این آمیزش منجر به تفاوت دیدگاه‌ها نسبت به متون دینی و گاه تقابل ظاهری میان طریقت و شریعت می‌شود.

روشن است که طبقات حاکمه برای برقراری نظم و یکپارچگی اجتماعی نصّ متون دینی را که برای عموم جامعه حاوی مفاهیم و ارزش‌های وحدت‌بخش و یکسانی است به عنوان ملاک ایدئولوژی سیا سی قرار می‌دهند. هر چند عارفان نامی‌ای بوده‌اند که بر حکومت‌ها تأثیر گذارده و پادشاهان و وزرا را مرید خود ساخته‌اند، اما نحله‌های عرفانی اغلب در مرکز توجه حکومت‌ها نبوده‌اند. در نقطهٔ مقابل، شریعتمداران نفوذ بیشتری در دربارها داشـــته‌اند و از همین نفوذ، گاه برای طرد عرفا از حلقهٔ حکومت بهره برده‌اند. علاوه بر اختلاف اندیشـــه‌های عرفانی مختلف با دیدگاه‌های رســـمی از دین در بعضـــی موارد این اندیشـــه‌ها آمیخته با خرافات و اغراض و پیرایه‌های هنجارشـــکن نیز شـــده‌اند (رک؛ قریشی کرین، ۱۳۸۵).

مجموعهٔ این عوامل باعث می‌شـــود تا مدیران فرهنگی اطمینان لازم را برای ارائهٔ مجوز ســـاخت آثار عرفانی مخصـــوصـــاً در رســـانهٔ فراگیری مانند ســـینما نداشـــته باشـــند. نقدهای تند و تیز منتقدان و متشـــرّعان به اغلب آ ثار داخلی و خارجیِ برخوردار از گرایش‌های عرفانی مؤید همین امر است.

۳-۲-۲-۲. وجود دیدگاه‌های متفاوت و متضاد نسبت به اندیشه‌ها و زندگی عارفان

رازداری یکی از اصـــول زندگی عارفان اســـت و از این رو احوال و اندیشـــه‌های آن‌ها همواره در پس پرده‌ای از اسرار و ابهام است. کمتر می‌توان عارفی را یافت که اندیشه‌ها و آثار او محمل قضاوت‌های متضاد نشده و مورد تایید و ارزیابی همسان تمام مخاطبان

باشـد. حتی اندیشـه‌های شـاعر و عارف نامی‌ای مانند مولانا از طرف گروهی از فقیهان دینی مورد نفی قرار گرفته است (زرین‌کوب، ۱۳۷۴). این تشتّت آرا، خواه ناخواه یکی از موانع سـاخت آثار سـینمایی در خصـوص زندگی عارفان اسـت. شـاید به همین دلیل باشد که تا به حال اثری جامع دربارهٔ زندگی و احوال بزرگانی مانند مولوی و حافظ در ایران ساخته نشده است.

۳-۲-۲-۳. گرایش مفاهیم عرفانی به ذهنیت و گریز آن‌ها از عینیت

اندیشـه‌های عرفانی در متون ادبی در فاصـلهٔ خاصـی مابین عین و ذهن قرار دارند. سـیر مراتب عرفان اغلب از عین به سمت ذهن است؛ یعنی این حرکت از تصویر شروع و به بی تصـویری ختم می‌شـود در حالی که هنرِ سـینما به ظاهر حرکتی در خلاف این سـیر دارد و از نور و ذهنیت به سـمت تصـویر و عینیت حرکت می‌کند (ارجمند، ۱۳۷۵). حرکتِ متون در سـاحت ذهنیت باعث سـیالیت روایت آن‌ها می‌شـود. این امر کاربری تمثیلی و اسـتعاری آن‌ها را آسـان‌تر می‌سـازد. انسـان هنگام خوانش متون به بازسـازی بصـری روایت آن‌ها دسـت می‌زند که با توجه به ذهنی بودن این فرآیند، خوانش‌های ذهنی متفاوت و متکثری نیز از این روایت‌ها ایجاد می‌شـود. حال اگر این روایت‌ها توسط هنر سینما تصویرسازی شوند، طبیعتاً از ساحت ذهنی خود فاصله گرفته و پای به جهان عینیت می‌گذارند که این امر به نوبهٔ خود از تکثّر روایی و سـاحت تمثیلی آن‌ها نیز می‌کاهد. گویی حجاب متن و ادبیات، مناسـب‌ترین ردا برای حفظ رازوارگی و چندگونگی شخصیت عارفان است و در رسانهٔ سینما که در آن عینیت بصری و روایی از این چندگونگی و رازآمیزی می‌کاهد، نمی‌توان به کُنه زندگی و اندیشـه‌های آن‌ها که با کتمان و بیان اسـتعاری پیوند خورده اسـت، راه یافت. به راسـتی چگونه می‌شـود غزلیات مولانا و حافظ را به فیلم تبدیل کرد و در فاصلهٔ یک بیت و یک نما مابین کمند گیسوی سیاه یار و حلقهٔ ابتلای الهی در نوسان بود؟

۳-۲-۲-٤. ضعف ابزاری سینمای ایران برای ساخت باورپذیر آثار خیال‌انگیز

عوالم عرفانی (از جمله عالم مثال) دارای مناظر و تصـاویری خیال‌انگیزند که در آن اَشکال و مکان‌های عالم ماده صورت زمینی خود را از دست می‌دهند و دچار ظاهری خارق‌العاده و ماورایی می‌شوند (رک؛ فولادی، ۱۳۸۹). از آنجایی که تصاویر سینمایی

در بدو امر از اجسام همین عالم شکل می‌گیرند برای خلق اَشکال ماورایی لازم است تا در این اجسام و تصاویر دست به دخل و تصرف زد. این دخل و تصرف گاه به واسطهٔ گریم و جلوه‌های ویژهٔ میدانی و گاه به واسطهٔ جلوه‌های ویژهٔ بصری و رایانه‌ای صورت می‌گیرد. حال هر چقدر این امکانات بیشتر باشد، توانایی خلق فضاهای ماورایی و عرفانی نیز بیشتر می‌شود.

با رصد آثار چند دههٔ اخیر سینمای آمریکا می‌توان به عینه تأثیر پیشرفت تکنولوژی‌های بصری و جلوه‌های ویژهٔ رایانه‌ای را در افزایش ساخت فیلم‌های ماورایی مشاهده کرد. در این سال‌ها ساخت آثار خیال‌انگیز چندین برابر شده است و طبیعتاً آثاری که به معانی عرفانی و شبه‌عرفانی نیز اشاره می‌کنند نیز بیشتر از قبل است (رک؛ رزازی‌فر، ۱۳۷۷). قطعاً ۵۰ سال پیش نمی‌توانستیم ساخت آثاری مانند «ماتریکس» و «رویاها که می‌آیند» را با کیفیت کنونی متصور باشیم. در کشورمان این امکانات نسبت به هالیوود بسیار کمتر است؛ در نتیجه توانایی خلق فضاهای ماورایی نیز کمتر از آمریکا خواهد بود و در این شرایط ساخت آثار مینی‌مالیستی و رئالیستیِ اجتماعی گزینهٔ در دسترس‌تری است.

۳-۲-۲-۵. مخالفت طیف‌های کلاسیک و روشنفکری منتقدان سینمای ایران با ساخت فیلم‌های عرفانی

همان‌طور که پیشتر در بخش سینمای معناگرا و فیلم‌های معنویت‌گرا بیان شد، اغلب، ساخت آثارِ برخوردار از بُن‌مایه‌های عرفانی مورد انتقاد منتقدان سینمای ایران است. البته این انتقادات ماورای انتقادات مضمونی بعضی متشرعین و از زاویهٔ هنری سینما طرح می‌شود. طیف منتقدان کلاسیک و علاقه‌مند به سینمای داستان‌محور علاوه بر آنکه آثار عرفانی غرب را از لحاظ مضامین در تقابل با عرفان اسلامی و گاه ادیان الهی می‌شمارند، به طور کل، سینما را هنری عینیت‌گرا و داستان‌گو می‌دانند و علاقه‌مند به سینمای روایی و داستانی کارگردان‌هایی مانند آلفرد هیچکاک‌اند که به نظر آن‌ها ضد عرفان است (فراستی، ۱۳۹۱). اگر از منظر پیوندِ مفاهیم عرفانی با متون کلاسیک ادب پارسی به مسأله بنگریم آنگاه منتقدان جریان روشنفکری ایران نیز با توجه به توضیحی

که پیشتر درخصوص تقابل آن‌ها با سنّت روایی ادبی بیان کردیم، نسبت به ساخت آثار عرفانی روی خوش نشان نخواهند داد.

بحث و نتیجه‌گیری

سینما هنری فراگیر و اثرگذار است که می‌توان از آن برای طرح مضامین فرهنگی و اندیشه‌ای بهره برد. اندیشه در گذشتهٔ مشرق زمین و به طور خاص در فرهنگ و ادب کشورمان دارای پیرنگی روحانی و عرفانی است. ترسیم تصویری فرازمانی از انسان ایرانی مستلزم ایجاد پیوند میان مضامین عرفانیِ بازتاب یافته در ادب کلاسیک پارسی و هنر نوین سینما است. بررسی آثار ساخته شده در سینمای جهان نشان‌دهندهٔ این است که هم سینماگران بزرگ دنیا با ساخت آثار شاعرانه به مضامین ماورایی و عرفان سرک کشیده‌اند و هم سینمای سال‌های متأخر هالیوود آکنده از اشاره‌های متکثر به مضامین عرفانیِ کهن و نو بوده است. این تجربه‌ها گواهی است بر اینکه مضامین و داستان‌های عرفانی، ظرفیت‌های دراماتیک و غنای بصری مناسب برای تبدیل به فیلم‌های سینمایی جذاب را دارند.

در سینمای ایران با لایه‌های مختلفی از اندیشه‌های معنوی و عرفانی در فیلم‌های گونه‌های جنگی، معناگرا، دینی، فلسفی و روشنفکری و اجتماعی- انتقادی مواجه می‌شویم. بخشی از این مضامین متأثر از آرامش‌جویی دوران پسامدرن و آثار دهه‌های متأخر هالیوود است. در عموم آثار سینمایی ایرانیِ برخوردار از پیرنگ عرفانی، «عرفان» محور اصلی داستان نیست، بلکه به علت وابستگی و یا تقابل آن با مضامین دیگر مانند دین، جنگ، معنویت، فلسفه، مدرنیسم، جامعه، شریعت و سیاست به آن اشاره شده است. بررسی مجموعهٔ پیرنگ‌های عرفانی این آثار نشانگر این امر است که مضامین آن‌ها بیشتر از آنکه معطوف به اندیشه‌های عرفانی متون کلاسیک فارسی باشد، محمل گونه‌ای واکنش تاریخی و اجتماعی امروزی است. در واقع عرفان در بعضی از این آثار بیشتر زمینهٔ طرح دیدگاه‌های انتقادی نسبت به ساختار اجتماعی، سیاسی و قرائت‌های خاص از شریعت است. البته نمی‌توان هنر را از این کنکاش در زمانی بر حذر داشت، اما پرسش اینجا است که چرا سینما در جامعه‌ای با صبغهٔ ادبی و عرفانی طولانی مانند کشورمان چندان روی خوشی به این مضامین نشان نداده و تلاش نکرده

ا ست میان آن‌ها و زیست امروزین جامعه ارتباط برقرار سازد. در پا سخ به این پر سش می‌توان به دو گروه از دلایل خاص و عام اشاره کرد.

دلایل عام متأثر از رابطهٔ کلی سینما در ایران به عنوان هنری مدرن با سنّت اساطیری و ادبی هنر پارسی است. رویهٔ پرداخت به مضامین داستانیِ خیال‌انگیز و تعلیمی و فاصله دا شتن از م سائل اجتماعی، کم و بیش برای سالیان متمادی در متون ادبی تداوم دا شته اســت. این امر در رویکردی تقابلی، گروهی از منتقدان روشــنفکر و نوگرای ســینمای ایران را به استدراکی مدرن، اجتماعی و همچنین ضد روایتِ کلاسیک ادبی از این هنر ســوق داده اســت. در تداومِ همین تقابل، مخاطبان عام فیلم‌های ایرانی نیز به آثارِ رئالِ اجتماعی و هجو گرایش پیدا کرده‌اند.

یکی از دلایل خاصِ ســاخته نشــدن آثار عرفانی در ســینمای ایران پیوندِ تاریخی نهاد سیاست با شریعت و نگاه مشکوک به طریقت است. زندگی عارفان همواره پُر رمز و راز و دارای روایت‌های مختلف و گاه متضــادی اســت که این امر به نوبهٔ خود به تصــویر در آوردن آن‌ها را دچار مشکل می‌سازد. دلیل دیگر آن است که تولید آثار عرفانی، مستلزم صــرف هزینهٔ زیاد برای باورپذیر کردن فضــاهای خیال‌انگیز و ماورایی اســت. تکنولوژی پیشرفته و پشتوانهٔ مالی لازم برای ساخت این آثار در ایران آن‌چنان که باید فراهم نیست و اندک فیلم‌های دینی ســاخته شــده با هزینهٔ بالا نیز مدیون حمایت‌های رهیافتی دولتی ا ست. همچنین منتقدان کلا سیک سینمای ایران با توجه به لغزش بسیاری از آثار معناگرا در ورطهٔ ذهنیت شــعاری و دوری این فیلم‌ها از جهان عینی داســتان با ســینمای عرفانی مخالفند و برخی از منتقدان روشــنفکر نیز از منظر مقابله با روایت ادبی و گرایش به تکثّر گفتمانی، نگاهِ مثبتی نسبت به طرح مفاهیم عرفانیِ کهن در سینما ندارند. از این میان، اما بزرگ‌ترین مانع در راه ساخت آثار عرفانی در سینمای ایران یافتن الگویی منا سب برای پیوند ذهنیت عرفانی و عینیت بصری سینما ا ست. کشف این فرمول از م سیر د ستیابی به ســینمایی با مختصــات ملّی می‌گذرد. هر چند کارگردانان ایرانی در زمینهٔ دســتیابی به فرم‌هایی بومی برای نمایش زیســت امروزین جامعهٔ شــرقی پیشــرو به حســاب می‌آیند، اما هنوز تا د ستیابی به الگویی منا سب برای خلق تصویری فرازمانی از هنر و زیستِ تاریخی انســان ایرانی فاصــله دارند. تجربهٔ هالیوود نشــان داده اســت که مضــامین و داســتان‌های عرفانی، تهییج، ظرفیت‌های دراماتیک و غنای بصــری مناســب برای تبدیل به فیلم‌های

سینمایی جذاب را دارند و رجوع کارگردانان ایرانی به متون عرفانیِ کلاسیک فارسی می‌تواند علاوه بر ایجاد زمینه برای شکل‌دهی به گونه‌ای از روایتِ سینمایی ملی در اعتلای اندیشه و زیست جامعه نیز نقش داشته باشد.

تعارض منافع

تعارض منافع ندارم.

ORCID

Ahmad Razi https://orcid.org/0000-0003-3192-6087
Ali Taslimi https://orcid.org/0000-0003-3221-5180
Mohammad Asgharzadeh https://orcid.org/0000-0003-1289-9933

منابع

آوینی، مرتضی. (۱۳۸۱). حکمت سینما. *هنر دینی*، ۴(۳)، ۴۵-۲۵.

_____ . (۱۳۸۷. الف). گزیده‌ای از نظریات شهید مرتضی آوینی در باب سینما. *نقد سینما*، ۱۵(۲)، ۶-۵.

_____ . (۱۳۸۷. ب). سینمای شهید آوینی: نسبت سینما با دین. *نقد سینما*، ۱۵(۷)، ۴-۳.

ابکسیس، مایکل. (۱۳۹۳). *زبان و نماد های جنگ در فیلم های ابراهیم حاتمی‌کیا*. گردآوری: محمد خزاعی. ترجمهٔ محمد معماریان. *سینمای دفاع مقدس. نگاهی از برون*. تهران: نشر ساقی.

احمدی، بابک. (۱۳۹۲). *امید بازیافته، (سینمای آندری تارکوفسکی)*. تهران: نشر مرکز.

ارجمند، مهدی. (۱۳۷۵). متافیزیک سینما. *نقد سینما*، ۳(۴)، ۹۷-۸۸.

اوحدی، مسعود. (۱۳۷۹). سینما و متافیزیک. هنر، ۲۰(۴)، ۱۶۲-۱۵۶.

بیورکمان، ا ستیگ؛ مانس، تور ستن و سیما، یوناس. (۱۳۷۷). *برگمان به روایت برگمان*. ترجمهٔ مسعود اوحدی. تهران: انتشارات سروش.

پورسعید، فرزاد. (۱۳۸۴). جبهه، نمای نزدیکِ مردان رها شده در خاک (برداشتی از روایت سینمایی ابراهیم حاتمی کیا). *مطالعات ملی*، ۷(۳)، ۶۱-۳۱.

پورمعینی، نسرین؛ مصطفوی، نسترن و مصطفوی، یاسمن. (۱۳۹۳). عرفان و سینما. *اولین کنگره تفکر و پژوهش دینی*. ادارهٔ کل تبلیغات اسلامی استان اردبیل. ۱۰-۱.

پی‌یرس، گرگوری و پی‌یرس، ماریا. (۱۳۸۶). آموزه‌های معنوی -عرفانی در آثار ساتیا جیت‌رای. ترجمهٔ مسعود اوحدی. *فصلنامه هنر*، ۲۷(۲)، ۲۳۹-۲۲۵.

توحیدی، فرهاد. (۱۳۷۵). علی حاتمی و دغدغه تاریخ. *نقد سینما*، ۳(۱)، ۱۷۵-۱۷۳.

حاجی‌مشهدی، عزیزاله. (۱۳۷۹). متافیزیک در آثار اینگمار برگمان. *هنر*، ۲۰(۴)، ۱۷۳-۱۶۳.

حسینی، محدثه سادات. (۱۳۸۸). نگاهی به تعاریف، مصادیق و ابزار در سینمای معناگرا (جهان معنا و نشانه‌ها). *نقد سینما*. ۱۴(۲)، ۹۶-۹۳.

دویکتور، اگنس. (۱۳۹۳). ایمان چگونه در جبهه فیلم‌برداری و نزد تماشاگر تلویزیون تجربه می‌شود؟. گردآوری: محمد خزاعی. ترجمهٔ محمد معماریان. *سینمای دفاع مقدس. نگاهی از برون*. تهران: نشر ساقی. ۳۱-۱۷.

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

روحانی، امید؛ آوینی، مرتضی؛ فراستی، مسعود و افخمی، بهروز. (۱۳۷۳). در جست‌وجوی هویت. نقد سینما، ۱(۲)، ۳۵-۱۶.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۴). مثنوی معنوی: شریعت و طریقت. *کلک*، ۶(۵)، ۱۶-۹.

شاپوری، سعید. (۱۳۸۰). جست‌وجو در مبانی سینمای دینی مبتنی بر عرفان و فلسفهٔ اسلامی. *فارابی*، ۱۴(۱)، ۳۰-۱۹.

شاهرخی، شعله. (۱۳۹۳). سینمای جنگ ایران: هنر یادآوری رنج. گردآوری: محمد خزاعی. ترجمهٔ محمد معماریان. *سینمای دفاع مقدس. نگاهی از برون*. تهران: نشر ساقی. ۱۶۹-۱۴۷.

شریف‌زاده، رامین. (۱۳۸۴). سینما جلوه‌گاهی برای عرفان سکولار. *کتاب نقد*، ۱۰(۳)، ۲۰۶-۱۹۷.

طوسی، جواد و فراستی، مسعود. (۱۳۸۴). رونویسی و زیرنویسی در سینمای ایران. *سوره*، ۱۴(۸)، ۷۷-۶۸.

عبداللهیان، حمید و تقی‌زاد گان، معصـــو مه. (۱۳۹۰). تحلیلی بر جر یان تولید فیلم در سـینمای ایران- منازعه نهادهای قدرت در میدان تولید سـینمای ایران در دهه های ۶۰ و ۷۰-. *مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، ۹(۳)، ۲۳۱-۲۰۳.

فراستی، مسعود. (۱۳۶۹). روشنفکرم پس هستم -نقد فیلم هامون-. *سوره*، ۲(۵)، ۹۰-۷۹.

_____ . (۹۱/۰۲/۱۸). هیچکاک مقابل عرفان است. www.farsnews.com

فراورده، مجتبی. (۱۳۸۹). سـینمای ایران و واقعیت سـینمای دینی. *سـوره*. ۲۲(۱)، ۲۵۲-۲۵۸.

فولادی، علی‌رضا. (۱۳۸۹). *زبان عرفان*. چ سوم. تهران: انتشارات سخن و فراگفت.

قریشی کرین، سید حسن. (۱۳۸۵). برخورد دو تفکر در عهد صفوی. *درس‌هایی از مکتب اسلام*. ۴۹(۸)، ۶۶-۵۰.

کریم‌آبادی، مهررزاد. (۱۳۹۳). مانیفیسـت شـهادت: شـباهت‌ها و تفاوت‌های روایت فتح آوینی با سایر مانیفیست‌های سنتی. گردآوری: محمد خزاعی. ترجمهٔ محمد معماریان. *سینمای دفاع مقدس. نگاهی از برون*. تهران: نشر ساقی. ۱۸۱-۱۷۱.

کیار ستمی، عباس. (۱۳۷۷). *گفت‌وگو با عباس کیار ستمی*. گردآوری: منصوری. مسلم. *سینما و ادبیات (چهارده گفت‌وگو)*. تهران: انتشارات علمی. ۱۱۴-۹۹.

گرانفر، بابک؛ ها شم‌زاده، سید نا صر و فرا ستی، م سعود. (۱۳۸۶). سینمای متولد نشده. (سینمای معناگرا). *خردنامهٔ همشهری*. ۸۶(۱۳ و ۱۴)، ۲۷-۲۴.

گریگوری، آنی. (۱۳۸۷). مجید مجیدی و سـینمای نوین ایران. ترجمهٔ سـعید تنها. *رواق هنر و اندیشه*. ۳(۳)، ۷۹-۶۹.

مهرجویی، داریوش. (۸۳/۱۱/۲۸). تحلیل فیلم پری در همایش «عرفان، اسـلام، ایران و انسان معاصر». www.mehrnews.com

میراحسـان، میراحمد. (۱۳۷۹). نسـبت آفرینش و آزادی در سـینمای بعد از دوم خرداد. *فارابی*، ۱۳(۳)، ۳۸-۲۱.

ورزی، رکسـانا. (۱۳۹۳). تیراندازی سـربازان و تصـویرسـازی فیلمسـازان: سـینمای دفاع مقدس ایران. گردآوری: محمد خزاعی. ترجمهٔ محمد معمار یان. *سـینمای دفاع مقدس. نگاهی از برون*. ۸۵-۳۳.

وکیلی، هادی. (۱۳۸۶). آسیب‌شناسی معنویت‌گرایی نوپدید در ایران. *کتاب نقد*، ۱۲(۴)، ۳-۱۶.

یوسف‌پور، محمدکاظم و اصغرزاده، محمد. (۱۳۹۶). بررسی ساختاری و فرآیندی نسبت عرفان و سینما. *کنفرانس سالانه پژوهش در علوم انسانی و مطالعات اجتماعی*. پژوهشکده مدیریت و توسعهٔ پژوهشگاه فرهنگ و هنر. ۲۰-۱.

References

Avini, M. (2002). Cinema's Wisdom. *Religion Art*.4(3). 25-45.

_____ . (2008-a). A Selection of Morteza Avini Opinion About Cinema. *Cinema's Critic*. 2(15). 5-6. [In Persian]

_____ . (2008-b). Shahid Avini Cinema: Relation of Cinema with Religion. *Cinema Critic*. 15(7) 3-4. [In Persian]

Abecsic, M. (2014). *Language and Symbols of War in Hatamikia Movies*. Compitation: Mohammad Kazaei. Translator: Mohammad Memarian. *Holy Defense –a Glance from Outside-*. Tehran: Saghi Publications. 105-137. [In Persian]

Abdollahian, H. and Taqizadegan, M. (2011). An Analysis on the Stream of Film Production in Iran's Sinema- The Skirmish of Power Foundations in the Arena of Iran's Cinema Production in 60s and 70s. *Cultural Studies and Commuinications*. 9(3). 203-231. [In Persian]

Ahmadi, B. (2013). *Recovered Hope, Andre Tarkovski Cinema*. Tehran: Markaz Publication. [In Persian]

Arjmand, M. (1996). Metaphysic of Cinema. *Cinema Critic*. 3(4). 88-97.

Biourkeman, S.; Mans, T. and Sima, Y. (1998). *Bergman Narrated by Bergman*. Translator: Masoud Ohadi. Tehran: Soroush Publications. [In Persian]

Dovictor, A. (2014). *How is Faith Experienced in Location of Frontline and in Glance of TV Audience?*. Compilation: Mohammad Khazaei. Translator: Mohammad Memarian. *Holy Defense Cinema, A Glance from Outside*. Tehran: Saghi Publications. 17-31. [In Persian]

Ferasati, M. (1990). I'm Intellectual so I am-critic of Hamoun Movie. *Soureh*. 2(5). 79-90. [In Persian]

_____. (2012/5/7). Hitchcock is a Gainst Mystics. www.farsnews.com [In Persian]

Faravardeh, M. (2010). Iran's Cinema and the Reality of Religious Cinema. Soureh. 22(1). 252-258. [In Persian]

Fouladi, A. (2010). *Mystics Language*. Third Edition. Tehran: Sokhan and Faragoft Publications. [In Persian]

Geranfar, B.; Hashemzadeh, N. and Ferasati, M. (2007). Unborn Cinema-rhetorical Cinema-. *Hamshahri Balletin*. 86(13 & 14). 24-27. [In Persian]

Gregory, A. (2008). Majid Majidi and Iranian Modern Cinema. Translator: Saeed Tanha. *Stoic of Art and Thought*. 3(3). 69-79. [In Persian]

Haji mashhadi, A. (2000). Metaphysics in Work of Ingmar Bergman. *Art*. 20(4). 163-173. [In Persian]
Hosseini, M. (2009). Looking at Definitions and Instruments in Rhetorical Cinema-rhetoric World and Symbols-. *Cinema Critic*. 14(2). 93-96. [In Persian]
Karimabadi, M. (2014). *Mainfest of Martyrdom: Similarities and Differences of Conquest Narrations of Avini with other Traditional Manifests*. Compilation: Mohammad khazaei. Translator: Mohammad Memarian. *Holy Defense Cinema-a Glance from Outside-*. Tehran: Saghi Publication. 171-181. [In Persian]
Kiarostami, A. (1998). *An Interview With Abbas Kiarostami*. Compilation: Moslem Mansouri. *Cinema and Literature, (Fourteen Interviews)*. Tehran: Scientific Publications. 99-114. [In Persian]
Mehrjooyi, D. (2005/3/18). The Analysis of the Movie Pari. In Contemporary Mystics- islam- iran and Humanbeing Congress. www.mehrnews.com [In Persian]
Mirehsan, M. (2000). The Ratio of Certain and Liberty in Cinema After Khordad 2 nd. *Farabi*. 3(38). 21-38. [In Persian]
Ohadi, M. (2000). Cinema and Metaphysics. *Art*. 20(4). 156-162. [In Persian]
Poursaeed, F. (2005). Frontline, Close View of Relieved Men in Soil-a Concept of Hatamikia's Cinema Narration-. *National Studies*. 7(3). 31-62. [In Persian]
Pourmoeini, N.; Mostafavi, N. and Mostafavi, Y. (2014). Mystics and Cinema, the First Congress of Religious Research and Contemplation. *Islamic Publicity Department of Ardabil Province*. 1-10. [In Persian]
Piers, G. and Piers, M. (2007). Sprtual-mystical Instructions in Works of Satiajit Ray. Translator: Masoud Ohadi. *Art Operiodical*. 27(2). 225-239. [In Persian]
Qoreyshi kerin, H. (2006). The Collision of Two Thoughts in Safavi Era. *Lessons of Islamic School*. 49(8). 50-66. [In Persian]
Razazifar, A. (1998). *Mystics and Today's Cinema*. Tehran: Asrar'e Danesh Publications. [In Persian]
Rouhani, O.; Avini, M.; Ferasati, M. and Afkhami, B. (1994). In Search of Identity-2-. *Cinema Critic*. 1(2). 16-35. [In Persian]
Shapouri, S. (2001). Searching Principles of Religious Cinema Depending on Mystics and Islamic Philosophy. *Farabi*. 14(1). 19-30. [In Persian]
Shahrokhi, S. (2014). *Iranian War Cinema: The Art of Mentioning Agony*. Compilation: Mohammad Khazaei. Translator: Mohammad Memarian. *Holy Defense Cinema- a Glance from Outside-*. Tehran: saghi publications. 147-169. [In Persian]
Sharifzadeh, R. (2005). Cinema-a Manifest for Secular Mystics-. *Critic Book*. 10(3). 197-206. [In Persian]
Tousi, J. and Ferasati, M. (2005). Transcription and Footnoting in Iran's Cinema. *Soureh*. 14(8). 68-77. [In Persian]
Tohidi, F. (1996). Ali Hatami and History Concern. *Cinema Critic*. 3(1). 173-175. [In Persian]

Varzi, R. (2014). *Soldiers Shootin and Movie Makers Portratue, Irans Holy Defense Cinema*. Compilation: Mohammad Hhazaei. Translator: Mohammad Memarian. *Holy Defense Cinema-a Glance from Outside-*. Tehran: Saghi Publication. 33-85. [In Persian]

Vakili, H. (2007). Pathology of Newborn Spiritualism in Iran. *Critic Book*. 4(45). 3-16. [In Persian]

Yousefpour, M. and Asgharzadeh, M. (2017). Processing and Structural Study of Mystics and Cinema Ratio. *Annual Research Conference in Libarts and Social Studies*. Development of Culture and Art Research Instituteo. 1-20. [In Persian]

Zarrinkoub, A. (1995). Religion and Mystics. *Kelk*. 6(5). 9-16. [In Persian]