نشریه علمی تخصصی شباک
سال ششم، شماره ۵ (پیاپی: ۵۶)، آذر ۱۳۹۹
ISSN: 2476-3667

معنویت در سینمای کیارستمی با مطالعه موردی فیلم طعم گیلاس

محمدجواد گهربخش[۱]*، پدرام رستمی[۲]، مجتبی مدنی[۳]

کد مقاله: ۵۱۲۰۲

چکـیده

عباس کیارستمی ازجمله کارگردان‌هایی است که هر بار خوانش‌های متفاوتی از آثار او صورت می‌پذیرد و غنای آثار وی بیش‌ازپیش منتقدان و علاقه‌مندان به فیلم‌های وی را به هیجان می‌آورد. یکی از وجوه خاص آثار کیارستمی نوعی تجربه‌ی تعالی و معنوی است که مخاطب در حین تماشای این فیلم‌ها پشت‌سر می‌گذارد. این تجربه مرهون سبک بی‌پیرایه و ساده‌ی کیارستمی است که به تماشاگر فرصت می‌دهد تا بیشتر تفکر کند. کاراکترهای آثار کیارستمی معمولاً در طی یک آزمون به‌نوعی تعالی می‌رسند و در این راه نوعی معنویت را تجربه می‌کنند و تماشاگر را نیز به درجاتی از این تعالی و معنویت می‌رسانند. مشخص کردن ویژگی دقیق و ارائه تعریفی معین از معنویت کار دشواری است. رشد جریان‌های مذهبی جدید، عدم اعتماد به دین، افزایش روزافزون جریان‌های معنوی و مواردی از این دست باعث شده‌اند مرزهای تجربیات معنوی روزبه‌روز گسترده‌تر شوند. می‌توان سه ویژگی معنا، تعالی و عشق را فصل مشترک غالب معنویت‌ها در نظر گرفت و این سه ویژگی را فراخور هر معنویت تعریف نمود و گستره‌ی آن را مشخص کرد. مجموعه عناصر سبکی و فرمی در آثار کیارستمی در ایجاد فضایی معنوی کارکرد یافته‌اند و سه ویژگی مذکور در متن و زیر لایه‌های آثار وی هویدا شده‌اند. این پژوهش با بررسی نمونه‌ای سبکی و فرمی فیلم طعم گیلاس نشان می‌دهد که این عوامل به شکلی هدفمند در ایجاد فضایی معنوی در آثار کیارستمی نقطه‌گذاری شده‌اند.

واژگـان کلـیدی: معنویت،کیارستمی، تعالی، معنا، عشق

۱- دانشجوی کارشناسی ارشد سینما، دانشگاه هنر تهران، (نویسنده مسئول) *mohammadgoharbakhsh8@gmail.com*
۲- دانشجوی کارشناسی ارشد سینما، دانشگاه هنر تهران
۳- دانشجوی کارشناسی ارشد سینما، دانشگاه هنر تهران

www.SID.ir

۱- مقدمه

عباس کیارستمی ازجمله کارگردان‌هایی است که آثارش در طول زمان بارها و بارها توسط منتقدین، علاقه‌مندان و دانشجویان سینما کشف‌شده و خوانش‌های بدیعی از آثار وی صورت پذیرفته و این خوانش‌ها افق‌های جدیدی از دیدگاه‌های فیلم‌ساز که در آثارش متبلور شده، بر روی تحلیل‌گران گشوده است. یکی از مواردی که تا حدودی از کانون توجه پژوهشگران دور مانده، مقوله معنویت در آثار کیارستمی است. این مسئله در آثار او به واسطه بهره‌گیری از مینی‌مالیسم تقویت شده است که می‌توان آن‌را در ادامه مسیر فیلم‌سازان خارجی نظیر اوزو[1] و برسون[2] و فیلم‌سازهای داخلی نظیر سهراب شهیدثالث و پرویز کیمیاوی دید. معنویتی که در آثار عباس کیارستمی وجود دارد را می‌توان زاییده‌ی نگاه وی به زندگی دانست که به‌نوعی در شخصیت‌های آثار وی متجلی می‌شود. عواملی نظیر سرخوردگی از مادی‌گرایی، افزایش روزافزون آیین‌های دینی، کالایی شدن دین و مأیوس شدن پیروان ادیان از آن‌ها باعث شده است تا مفهوم معنویت روزبه‌روز در بین افراد محبوب‌تر و البته دارای گستره‌ی معنایی بیشتری شود. همین امر ارائه تعریف جامعی از معنویت و شاخص‌های آن را دشوار می‌سازد. اگر وجود معنویت را متقدم بر دین بدانیم، روشن است معنویت گستره‌ی بیشماری از شاخصه‌ها و مفاهیم را در بر می‌گیرد و مهم آنکه معنویت همانقدر که قلمرو جداگانه‌ای نسبت به دین و مذهب دارد دارای فصول مشترک بنیادینی با آن است، به‌طوری که در بسیاری از موارد معنویت و یا تجربه‌ی معنوی به دین ربط داده می‌شود. در بین تمام تعاریف و ویژگی‌هایی که توسط اندیشمندان برای معنویت ارائه شده است می‌توان فصول مشترکی یافت. دکتر گری‌هارتز[3] در کتاب خود با عنوان معنویت و سلامت روان، از ویژگی‌هایی تحت عنوان مثلث معنویت نام می‌برد که در قالب هرگونه خوانش دینی و یا غیر دینی موجه و منطقی به‌نظر می‌رسند. وی سه عامل معنا، تعالی و عشق را اضلاع سازنده‌ی این مثلث می‌داند.

۲- پیشینه پژوهش

پژوهش‌هایی که در رابطه با عباس کیارستمی و آثار وی صورت پذیرفته، طیف وسیعی از مباحث را در بر می‌گیرد و کتاب‌ها و یادداشت‌های متعددی نیز بر آثار وی نوشته شده است که می‌توان برخی از مهم‌ترین آن‌ها را نام برد. دو کتاب با عنوان مشابه «عباس کیارستمی» از عبارس بهارلو، جاناتان روزنبام[4] و مهرناز سعید وفا را می‌توان از جمله کتاب‌هایی دانست که به شکلی جامع به شرح آثار وی پرداخته‌اند. در کتاب اول نوشته بهارلو، تنها به معرفی تقویمی فیلم‌ها و نقل‌قول‌هایی از کیارستمی در خلال مصاحبه‌هایش بسنده می‌شود و به شکلی جدی به مباحث نظری پرداخته نمی‌شود. کتاب دوم نیز عمده تمرکز خود را بر مصاحبه با کیارستمی معطوف نموده‌است. از دیگر منابع شایان توجه مجموعه مقالاتی درباره‌ی عباس کیارستمی تحت عنوان «سینمایی دیگر» می‌باشد که سید عماد حسینی به گردآوری آن‌ها مبادرت نموده‌است. این مقالات نیز عمدتا شامل مواری از گفتگو تا تحلیل-هایی بازنمایانه و مبتنی بر نشانه‌شناسی می‌شوند و توجهی به امور استعلایی و معنوی آثار کیارستمی ندارند. متیو ابوت[5] در کتاب «عباس کیارستمی و فیلم_فلسفه» از ایده‌ی فیلم به مثابه فلسفه استفاده کرده است. او با بهره‌گیری از آراء فلاسفه‌ای نظیر استنلی کاول[6] و ویگنشتاین[7] به کاووشی عمیق در آثار کیارستمی پرداخته و تنها بر وجه فلسفی فیلم‌های وی تاکید می‌کند و عنایتی به موارد معنوی و استعلایی آثار وی ندارد.

در مورد مفهوم معنویت نیز آثار نسبتا متنوعی به رشته‌ی تحریر درآمده‌اند اما تقریبا هیچ کدام از آثار بینارشته‌ای به شکلی عمده به موضوع سینما و معنویت نپرداخته‌اند و یا دایره‌ی مطالعاتی خود را بر معنویت‌هایی مبتنی بر دین و باورهای دینی محدود کرده‌اند. برای مثال کتاب ایمان و معنویت در آثار بزرگ سینما شامل مجموعه مقالاتی است که توسط مورفیلد[8] جمع‌آوری شده است اما تنها محدود به مسائل اعتقادی شده و معنویت‌های نوین و معاصر را در موارد مطالعاتی خود، مورد بررسی قرار نمی‌دهد و یا کتاب اسلام شیعی در سینمای ایران از نسیم پاک شیراز در بخشی، تنها به مطالعه‌ی المان‌هایی پرداخته که باعث ایجاد فضای معنوی در آثار برخی از کارگردانان ایرانی شده است و چگونگی کارکرد این عوامل در عناصر سبکی و فرمی را به تفصیل بررسی نمی‌کند. پل شریدر در کتاب مشهور خود با عنوان «سبک استعلایی»، تا حدودی معنویت، تعالی و استعلا را خارج از چارچوب‌های دینی مطرح می‌کند اما بررسی وی تنها به سه فیلم‌ساز محدود شده و المان‌هایی که وی برای بررسی برمی‌گزیند تا حدودی جهان-شمول و قابل تعمیم نیستند. بنابراین به صورت کلی می‌توان گفت این پژوهش در سبک و سیاق خود مطالعه‌ای بدیع و نو می‌باشد.

1 Yasujiro Ozu
2 Robert Bresson
3 Gary W. Hartz
4 Jonathan Rosenbaum
5 Matthew Abbott,
6 Stanley Cavell
7 Ludwig Wittgenstein
8 Kenneth R. Morefield

www.SID.ir

۳- روش‌شناسی پژوهش

روش تحقیق در این مقاله به شیوه تطبیق توصیفی-تحلیلی است، بدین منوال که به ارزیابی و توصیف کلیدواژه‌ها بر اساس یک الگوی کلی در باب نمونه موردی به مداقه و تحقیق پرداخته شده‌است. این شیوه را در حوزه تفکر و روش‌شناسی قیاس؛ تطبیق می‌نامند. فیلم «طعم گیلاس» به عنوان نمونه‌ی مطالعاتی در این پژوهش، یکی از برجسته‌ترین ساخته‌های عباس کیارستمی می‌باشد که موفق شد در سال ۱۹۹۷ نخل طلای کن را کسب نماید و به‌نوعی شروع فصل جدیدی در آثار کیارستمی می‌باشد و به‌ظاهر فضای متفاوتی با آثار قبلی وی دارد.

۴- معنویت و تقسیم بندی آن

تعریف امر معنوی و معنویت حتی از تعریف دین دشوارتر است. در مقایسه با دین، روانشناسان کمتر کوششی برای تعریف معنویت به‌عمل آورده‌اند و تردیدی نیست که معنویت مفهومی مبهم است. (فونتانا،۱۳۸۵:۳۵) در شکل کلی واژه‌های معنوی و معنویت از دوران قدیم در ادبیات کلاسیک و محاوره‌ای مورد استفاده قرار گرفته‌اند. لغت‌نامه دهخدا معنویت را به گونه بسیار ساده و کوتاهی «منصوب به معنی، مقابل لفظی» معنی می‌کند و در فرهنگ معین معنویت «منسوب به معنی باطنی و حقیقی» معنا شده است. (حمیدیه،۱۳۹۶:۸۰) معنویت را می‌توان به‌معنای اعتقادی دانست که بنای آن بر وجود خداوند و یا خداوندانی ورای تجربیاتی حقیقی هر یک از انسان‌هاست. (Varga, 2007:14) معنویت شامل سوالاتی در مورد معنای زندگی است که عمدتاً مربوط به تعالی و موارد استعلایی می‌باشد که ممکن است از دین برخاسته باشد یا نباشد. نکته‌ی قابل توجه آن است که تعریف معنویت هر چقدر شخصی‌تر باشد کمتر قابل اندازه‌گیری و معیارگذاری است. (Huguelet, 2009:1) در شکل‌کلی می‌توان با اتخاذ هزاران رویکرد خاص از دینی و غیردینی گرفته تا روانشناسانه و درمان‌گر، برای معنویت تعریف ارائه نمود. اما در یک تقسیم‌بندی نسبتا جامع می‌توان معنویت را به سه گروه تقسیم نمود:

۴-۱- معنویت دینی

معنویت برآیند و حاصل شکلی از زیستن است که بر پایه‌ی رابطه‌ی قلبی و پیوندی ایمانی نسبت به خداوند شکل گرفته و بر مبنای تعالیم وحیانی به زندگی فرد معنا بخشیده‌است و با التزام اخلاقی و عملی منطبق بر این تعالیم فرد را در مسیر رستگاری قرار می‌دهد. طبق این تعریف اولا قوام معنویت به وجود خدا و ارتباط با اوست، به‌طوریکه معنویت بدون خداوند و بدون محبت و ارتباط قلبی نسبت به او امکان‌پذیر نیست، به‌علاوه این پیوند قلبی موجب گسترش یاد خدا در زندگی فرد معنوی می‌گردد. از ویژگی‌های این معنویت می‌توان به نجات‌خواهی و سعادت‌جویی که دو غایت ملازم بر معنویت دینی هستند و شریعت و شریعت‌پذیری یعنی التزام به اعمال خاص و شیوه‌های زندگی مشخص به‌طوریکه همه ادیان سنتی اعمال و ریاضت‌های خاصی را برای رسیدن به معنویت ضروری می‌شمرند، نام برد. (یاوری،۱۳۹۵:۲۴)

۴-۲- معنویت غیردینی

این نوع معنویت برآیند و حاصل شیوه‌ای از زیستن است که دربردارنده‌ی شادی، آرامش و رضایت باطن در زندگی این‌جهانی باشد. البته چنین رضایت باطنی در زندگی مستلزم وجود امید و معناداری زندگی نیز هست. طبق این تعریف اولا محوریت و مرکزیت معنویت خدا و محبت قلبی به او نیست لذا چنین معنویتی خصلت اومانیستی و انسان‌مدارانه دارد. در این معنویت به‌جای ارتباط با نیروی الهی، با ارجاع به امکانات روح آدمی، زندگی تنظیم می‌شود، لذا این معنویت تکیه بر ویژگی‌های انسانی دارد که در افراد مذهبی و غیرمذهبی ممکن است موجود باشد. از ویژگی‌های این نوع معنویت اینجایی و اکنونی است یعنی زندگی و حیات کنونی. شریعت‌گریزی را نیز می‌توان از دیگر ویژگی‌های این معنویت دانست. در این نوع معنویت رابطه‌ی قلبی لزوما بر محور محبت شکل نمی‌گیرد بلکه صرفا جاذبه‌ای است که انسان را می‌رباید. (یاوری۱۳۹۵:۲۵) این نوع معنویت به‌شکل روزافزون در حال جدا شدن از آئین‌های دینی است. در شکل کلی معنویت معاصر تلویحا به‌نوعی بینش نسبت به روح بشر و مواردی که به کمک آن‌ها می‌توان به بهره‌وری و دستیابی تمام به پتانسیل‌های آن رسید، اشاره دارد. (Sheldrake 2009:2)

۴-۳- معنویت التقاطی

تقسیم بندی معنویت به دو گروه دینی و غیردینی نباید این تعبیر غلط را به‌دنبال آورد که تمام معنویت‌ها و یا تجربیات معنوی زیرشاخه این دو گروه هستند و می‌توان تمامی آن‌ها را بر تعاریف و ویژگی‌های این دو گروه منطبق ساخت. می‌توان بی‌شمار گروه‌بندی و با رویکردی خاص ارائه نمود و تقسیم‌بندی انجام داد اما مهم آنکه معنویت امری انسانی است و نمی‌توان به شکلی مطلق طبقه‌بندی و یا فرمولی برای آن ارائه داد و در حالت کلی‌تر نگاهی ریاضی‌وار به آن داشت. همچنین نمی‌توان معنویت دینی و غیر-

www.SID.ir

دینی یا مدرن را دقیقا نقطه مقابل هم دانست. به عنوان مثال می‌توان احساس نیاز و تعلق قلبی به واقعیت فرامادی در ورای عالم محسوس و مشاهده‌پذیر را از ویژگی‌های مشترک هر دو گروه دانست. (یاوری۱۳۹۵:۲۶)

در دو دهه‌ی ۸۰ و ۹۰ میلادی بسیاری از مردم از فرمول‌های سنتی که برای کسب شادمانی و خوشبختی بر کسب درآمدهای مالی و بلند پروازی‌های خودمحورانه تاکید می‌کردند، سرخورده شده بودند. تعارض در آن است که انسان هر چقدر ثروتمندتر شود، میزان شادمانی‌اش یکسان باقی می‌ماند. تحقیقات اثبات می‌کنند که بسیاری از مردم از مذاهب سنتی و نهادهای مذهبی ناراضی و یا ناامید شده‌اند. در بریتانیا و در بین افرادی که به کلیسا نمی‌روند، تعداد کسانی که به معنویت به‌عنوان چیزی که در تجربه‌ی شخصی انسان یافت می‌شود اعتقاد دارند از ۲۹٪ در سال ۱۹۸۷ به ۵۵٪ در سال ۲۰۰۰ افزایش یافته است. (Flanagan & Jupp ,2007:40) بسیاری خود را انسان‌هایی معنوی اما غیرمذهبی قلمداد می‌کنند و احساسات شدیدا غیرمذهبی دارند. آنها به دنبال مسیری مقدس هستند اما نمی‌خواهند به توشه‌ای که مذهب سنتی برایشان به ارمغان می‌آورد تن دهند. آن‌ها مایلند مسیر معنوی خویش را خود خلق کنند، مسیری که غالبا از مذاهب سنتی، فلسفه، نوشته‌های عامه‌پسند و تجربیات شخصی خودشان به‌گونه التقاطی الهام می‌گیرد. (هارتز۱۳۹۳:۴) دیوید تریسی[1] معتقد است که معنویت جدید به‌دنبال تعمق در امر مقدس و روابط تبدیل شونده و تغییرپذیر با آن است و قابلیت وجود سطوحی از عدم قطعیت را دارد به دلیل آنکه رازآمیزی در آن نوعی مزیت محسوب می‌شود. این معنویت در قطب مخالف بنیادگرایی است که به‌دنبال جواب‌های ثابت و مطلق است. (Tracy,2004:11)

نکته مهم آن است که این معنویت را نمی‌توان کاملا دینی یا غیردینی دانست. این شکل از معنویت از هر دو گروه ذکر شده ویژگی‌هایی را دربردارد و ممکن است برای هر فرد متفاوت باشد و مهم‌تر آنکه هر فرد می‌تواند از تجربه‌ی معنوی خود خوانشی دینی یا غیر دینی داشته باشد. اما بحث در مورد این شکل از معنویت و یا درست و غلط بودن این نگرش همچنین تعیین قلمرو معنویت با عواملی مانند دین، عرفان و اخلاق در حوزه‌ی این پژوهش نمی‌باشد.

۵- ویژگی‌های معنویت

دکتر گری‌هارتز عضو انجمن روانشناسی آمریکا و از جلمه روان‌شناسان متخصص در درمان بلندمدت است. وی تحقیقاتی زیادی را در مورد پیشینه‌ی معنوی و مذهبی بیماران خود انجام داده است و با بررسی تعداد زیادی از بیماران و پیشینه‌ی معنوی و مذهبی آن‌ها سه ویژگی و یا بعد را برای معنویت در نظر می‌گیرد. نکته حائز اهمیت این است که این سه ویژگی را می‌توان به علت جامع بودنشان به هرگروهی از معنویت و با هر نگرش تعمیم داد. این ویژگی‌ها عبارتند از:

۵-۱- معنا

واژه معنویت خود مشتقی از کلمه معنا است و در همه تعاریفی که از معنویت ارائه شده‌اند، جستجو برای یافتن معنا و یا شیوه‌ای که به زندگی معنا ببخشد جزء المان‌های اصلی و مشترک تمام تعاریف است. یافتن این معنا چه در معنویت‌های دینی و چه در معنویت‌های غیر دینی به ماوراء ماده و لااقل ماوراء شکل ظاهری ماده ارجاع می‌دهد. بسیاری از معنویت‌های نوظهور، رسیدن به‌معنا را این‌جهانی می‌دانند، برای مثال طبیعت گرایی معنوی از آنجا آغاز شد که انسان روزی، نعمت، برکت و همچنین بلاها و مرگ خود را در گرو نیروی طبیعت دانست. بنابراین او ایمان پیدا کرد که نیروی برتر و راز آلود طبیعت بر همه شئون آدمی سیطره دارد. بدین ترتیب انسان با تأمل در نفس خود به نیروی عظیم طبیعت پی برد و هم از این رو نفس خود را کاوید تا راهی برای ارتباط و بهره برداری از این نیروی بیکران بیابد. (هاشمیان، ۱۳۹۴:۸)

۵-۲- تعالی

این واژه به تجربیات فراشخصی و یا وحدت‌بخش اشاره می‌کند که ارتباطی فراسوی خود شخصی فرد را فراهم می‌سازد و شامل ارتباطی با وجود مقدس و یا واقعیتی غایی می‌گردد. (هارتز، ۱۳۹۳:۸) هارتز در ادامه از تجربه‌ی تعالی صحبت می‌کند و آن را به سه بخش تقسیم می‌کند:

۵-۲-۱- حس یکی بودن با دیگران

این تجربه ممکن است شامل ارتباط با وجودی مقدس و غایی شود. طرز نگرش به معنویت باز هم خوانش متفاوتی از این ویژگی را ایجاب می‌کند. برای مثال حس یکی شدن برای طبعیت گرایان یکی شدن با طبیعت و برای شاخه‌های خاصی از معنویت‌های مدرن مانند معنویتی که در سخنان اشو[2] است، این حس می‌تواند حس یکی شدن در حین رابطه جنسی باشد.

1 David Tracy
2 Osho

www.SID.ir

۵-۲-۲- تجربه‌ی ملکوتی

این تجربه شامل احساس حیرت و شگفتی به‌هنگام تأمل در مورد چیزی مقدس است. فرد تصور می‌کند که در قیاس با آن وجود بسیار ناچیز می‌باشد. این امر معمولاً زمانی پیش می‌آید که فرد در ارتباط با چیزی قرار می‌گیرد که متافیزیکی است و یا به چیزی ورای ظاهر ماده ارجاع می‌دهد.

۵-۲-۳- تجربه‌ی عرفانی

تجربه‌ای عمیق و وصف‌ناپذیر از وحدتی که در نظر عارف پدیده‌ای غایی و بنیادین برای دنیاست. این تجربه معمولاً به حس وحدت منجر شده و به‌نوعی تکامل یافته‌ی ویژگی اول می‌باشد. در وحدت ممکن است مرزهای میان فرد و آن دیگری حفظ شود و این آن می‌تواند شخصی و غیرشخصی باشد. نوع دیگر وحدت را می‌توان نوعی آگاهی کیهانی، حس یکی بودن با همه چیز، چه جاندار و چه غیرجاندار، حس وحدتی کامل و غایی که در آن مرز تمام وجودهای مجزا از بین می‌رود، دانست. (هارتز،۱۳۹۳:۱۴)

۵-۳- عشق

دالای لاما می‌گوید: "معنویت را با ویژگی‌هایی از روح انسان همچون عشق، شفقت، صبر، تحمل، بخشایش، رضایت خاطر، احساس مسئولیت و حس سازگاری که شادمانی را برای خود و دیگران به ارمغان می‌آورد، مرتبط دانسته می‌شود". (هارتز،۱۳۹۳:۸)

عشق را می‌توان در جایی دانست که دو ویژگی معنا و تعالی با هم برخورد می‌کنند. عشق منعکس‌کننده‌ی بعد اخلاقی معنویت می‌باشد، بخصوص زمانی که توسط باورهای مربوط به وجودی مقدس و یا واقعیتی غایی برانگیخته شده باشد. این بعد از معنویت را نیز می‌توان در معنویت‌های دینی، غیر دینی و مدرن نیز یافت. هر گروه یا هر فرد با توجه به مفاهیم و اصولی که از معنویت در ذهن دارد عشق را به‌گونه‌ی خاص خود تفسیر می‌کند.

۶- معنویت در سینما

یکی از ویژگی‌هایی که سینما را از دیگر هنرها متمایز می‌کند توانایی آن در نشان دادن تصاویر متحرک است. فیلم و سینما همچون پرده‌ای است که انسان‌ها از ورای آن می‌توانند به کائنات بنگرند. این تعریف نشان‌دهنده‌ی ویژگی محتوایی و درونی فیلم‌ها است، یعنی سوق دادن توجه بیننده به دنیایی غیر از دنیای ملموس پیرامونش. (سایمون، ۱۳۸۳:۹۵) درست است که به‌تصویر درآوردن مفاهیمی انتزاعی و انسانی نظیر عرفان و معنویت و مواردی از این دست در سینما به‌شکل مستقیم امکان‌پذیر نمی‌باشد، اما فیلم شکلی از هنر دراماتیک است که کاملا درخور ترسیم و نمایش اشتیاق به معناست و بنا بر قدرت یکه‌اش در تقلید رویداد در زمان و مکان می‌تواند با فنون خاصی که در اختیار دارد، جستجوی انسان را در طلب معنا به‌تصویر درآورد. فیلم بهتر از همه‌ی هنرها می‌تواند جستجوی فرد در طلب معنا را خواه مداوم و متصل و خواه منفصل و با فاصله، پشتیبانی‌کند. (فرلیتا،۱۳۷۵:۹۱) بنابراین مفاهیمی از جنس معنویت معمولاً بر درون‌مایه‌ی فیلم حاکم هستند و یا توسط المان‌هایی به شکل غیرمستقیم و با دادن شیوه‌ی تفکر به مخاطب ارائه می‌شوند. اگر معنویت موجود در آثار دینی را در نظر بگیریم، می‌توان رد این آثار را در فیلم‌های ابتدایی تاریخ سینما نیز جستجو کرد. معنویت در این گونه از فیلم‌ها به عنوان المانی از دین و برخاسته از آن معرفی می‌شد و معمولاً در زیرمتن فیلم قرار داشت و به‌طور مستقیم مورد توجه مخاطب قرار نمی‌گرفت. اما پیدایش فیلم‌هایی در برخی از جریان‌ها و سبک‌های سینمایی نظیر سینمای استعلایی و فیلم‌سازانی همانند اوزو این مهم را مطرح نمودند که می‌توان از معنویت به‌عنوان مفهومی مستقل از دین در سینما استفاده نمود، هر چند المان‌هایی که در این فیلم‌ها استفاده می‌شد به‌نوعی نشأت گرفته از برخی از آیین‌ها نظیر آیین ذن و برخی از هنرهای مذهبی بودند اما فیلم خالی از داستانی قدسی و در شکل کلی عناصر دینی بود. بنابراین معنویت‌های موجود در این فیلم‌ها و فیلم‌های متأخرتر به‌نوعی در دسته معنویت‌های التقاطی دسته‌بندی می‌شد. نسیم پاک شیراز[1]، محقق و سخنران سینما در کتاب خود، «اسلام شیعی در سینمای ایران: دین و معنویت در سینما»[2] از شش نماد به عنوان ایجاد کننده فضاهای معنوی در سینمای ایران یاد می‌کند. این شش نماد عبارتند از باران، باد، بچه (کودک)، اتباع افغان، سیب (درخت سیب و یا درخت) و در نهایت یک دوربین (که با کیفیت پایین فیلم‌برداری می‌کند). وی سپس به تقسیم‌بندی، توضیح و تبیین هریک از المان‌های مطرح شده پرداخته و برای هر کدام نمونه‌ای می‌آورد از جمله کودکانی که به‌نوعی نقش قهرمان در آثار کیارستمی را بازی می‌کنند. (pack_shiraz,2011:39) نکته‌ی شایان توجه آن است که هیچ یک از این المان‌ها به تنهایی معنویتی دال بر تعریف دینی یا غیردینی آن را به ذهن متبادر نمی‌کنند بلکه صرفا مدخلی می‌شوند برای بازتاب معنویت از طریق تصاویر متحرک و معمولاً معنویتی را به‌تصویر می‌کشند که در جایی مابین معنویت دینی و غیردینی قرار می‌گیرد.

1 Nacim Pack Shiraz
2 SHII Islam Iranian Cinema religion and spirituality in film

www.SID.ir

۷- سینمای کیارستمی و معنویت

عباس کیارستمی، کارگردانی با سبکی ویژه در سینمای ایران است، سبکی که به دور از پیچیدگی‌های معمول آثار سینمایی است و حتی گاهی به مستند نزدیک می‌شود. معنویت در کارهای کیارستمی ناشی از دیدگاه او به زندگی و متاثر از طبیعت گرایی و آیین و معنویت‌های کهن در آسیای شرقی است. سیر معنوی در فرهنگ مردم شرق سیری است در مراتب معنا و نیز مفهوم حیات انسانی و جهانی که در آن زندگی می‌کند، بنابراین هر چیزی که بتواند نگاه انسان را ژرف‌تر و ادراک وی را در فهم حقایق لایه‌لایه جهان فربه‌تر سازد، مصداق مسلم معناست. (بلخاری،۱۳۸۴:۴) معنویتی که به معنای مذهب و دین نیست و حتی به هیچ گروه یا عقیده خاصی متکی نیست بلکه معنویتی است که از سادگی نشأت می‌گیرد. ویژگی‌هایی که معمولاً به عنوان نقش‌مایه‌ها و مضامین کارهای وی عنوان می‌شوند همگی در ساخت فضایی معنوی دخیل هستند. برای مثال حذفِ کارگردان که از ویژگی‌های کارهای کیارستمی است، این احساس را به مخاطب منتقل می‌کند که در حال مشاهده تکه‌ی دست نخورده و ناب از یک رویداد است. طرح ساده و خرده پیرنگ‌گونه در کارهای وی به تماشاگر فرصت می‌دهد تا علاوه بر احساس، تفکر خویش را نیز در مشاهده فیلم سهیم کند. طبیعت گرایی به عنوان یکی از مهمترین عناصر معنوی در آثار کیارستمی به وفور مشاهده می‌شود. به طور مثال آب یکی از عناصر طبیعی است که به اشکال مختلف در آثار کیارستمی مورد توجه اوست و به‌نوعی جنبه نمادین دارد. از نمونه‌های واضح آن می‌توان به رودخانه در «باد مارا با خود خواهد برد»، برکه آب در «زندگی و دیگر هیچ»، باران در «خانه دوست کجاست» و «طعم گیلاس» اشاره کرد. درخت نیز به عنوان عنصر طبیعی دیگر در آثار کیارستمی جایگاه ویژه‌ای دارد. به‌خصوص در فیلم «خانه دوست کجاست» که به‌نوعی اتفاقاتی که کنار درخت و هنگام صحبت کاراکتر با تلفن همراه می‌افتد محرک پیرنگ می‌باشند و یا اشاره به درخت کاج در فیلم «زندگی و دیگر هیچ». عنصر باد نیز در فیلم «باد مارا با خود خواهد برد»، «خانه دوست کجاست» و صدای باد و طوفان در سکانس پایانی «طعم گیلاس» در جهت تکمیل یک تجربه‌ی معنوی کارکرد یافته‌اند. استفاده از نماهای باز، مناظر، میزانسن‌های عریان و بدون رنگ‌بندی یادآور نقاشی‌های تک‌گوشه ژاپنی قرن سیزدهم میلادی می‌باشد و حرکت سوژه‌های انسانی در این جغرافیا نوعی حس یکی‌شدن و وحدت وجود به دست می‌دهد. مایوآن نقاش دوران سانگ و مبدع سبک تک‌گوشه، تنها یک گوشه از تابلو را نقاشی می‌کرد و بقیه‌ی آن را خالی می‌گذاشت. با این‌حال تهی‌گونگی تنها پس‌زمینه‌ای خالی نیست بلکه بخشی از تابلو محسوب می‌شود. (شریدر، ۱۳۸۳: ۳۱) کیارستمی نیز همچون ذن به سکوت‌ها و خلاءها جهت داده و به‌عنوان ابزاری برای ایجاد فضای معنوی از آن‌ها بهره می‌گیرد. خصوصیت بارز دیگر سینمای کیارستمی شخصیت‌های آثار اوست، شخصیت‌هایی که هرکدام ظاهرا به دنبال هدفی هستند و اما در آخر به «معنا» می‌رسند و نه هدف صرف. احمد در خانه دوست کجاست به دنبال کمک به دوستش است و سختی بسیاری را برای رسیدن به آن تحمل می‌کند و در آخر به حال خوشی از جنس دوست دست پیدا می‌کند. به طور کلی می‌توان گفت المان‌های مینی‌مالیستی در آثار کیارستمی در جهت ایجاد معنویت و فضای معنوی هم کارکرد یافته‌اند.

۸- فیلم «طعم گیلاس»

طعم گیلاس فیلم ایرانی به کارگردانی و نویسندگی عباس کیارستمی در سال ۱۳۷۶ است. این فیلم داستان آقای بدیعی، مردی میانسال را روایت می‌کند که قصد خودکشی دارد و قبرش را در کنار درختی کنده است. او می‌خواهد قرص‌هایش را یک جا بخورد و شب در این قبر بخوابد. بدیعی دنبال کسی است که پس از مرگش، صبح فردا روی جسد او خاک بریزد. در مسیری که برای یافتن چنین کسی پیش می‌گیرد با افراد مختلفی (سرباز، طلبه‌ی افغان و مردی که کارگر موزه تاریخ طبیعی است) رو به رو می‌شود. در این فیلم نیز مانند دیگر آثار کیارستمی توجه او به زندگی و کشف معناهای عمیق از طریق آزمون یک انسان معمولی در موقعیتی نامعمول و به‌ظاهر ساده است.

۸-۱- بررسی و تحلیل فیلم

- فیلم را می‌توان به بخش‌های زیر تقسیم نمود:
- جستجوی آقای بدیعی داخل شهر و اطراف شهر.
- صحبت با کارگر، پیشنهاد مالی به او و طرد شدن توسط کارگر.
- سوار کردن سرباز، درخواست کمک به خودکشی‌اش در ازای پول و فرار سرباز.
- سوار کردن طلبه افغان، درخواست کمک به خودکشی‌اش در ازای پول و نهی این کار توسط طلبه.
- سوار کردن پیرمرد و درخواست کمک به خودکشی‌اش در ازای پول .
- بازگشت بدیعی نزد پیرمرد و درخواست با اصرار از او تا از مرگ‌اش مطمئن شود و سپس او را دفن کند.
- رفتن بدیعی بالای تپه و دراز کشیدن در چاله.
- صحنه هایی از پشت صحنه فیلم.

www.SID.ir

۸-۲- فرم روایت و گسترش الگوهای پیرنگ

فیلم در صورت کلی خود یک خرده پیرنگ، با پایانی باز و صحنه‌ی پایانی خویشتاب است. شخصیت پیش‌برنده‌ی کنش، آقای بدیعی مردی میانسال است که با ماشین به سراغ افراد مختلف می‌رود. نکته مهم این است که قصد ظاهری شخصیت در جهت آن است که خودخواسته به زندگی‌اش پایان دهد اما نقطه‌گذاری‌هایی که در فیلم شده است قصد شخصیت و کنش‌های وی برای رسیدن به این موضوع را در تناقض نشان می‌دهد. برای مثال بدیعی می‌داند که طلبه‌ی افغان با خودکشی وی مخالفت کرده اما با او در مورد مشکل خود صحبت می‌کند. از طرفی در خلال صحبت‌های بدیعی مشخص است که وی اعتقادات مذهبی اندکی دارد لذا برای وی چه اهمیتی دارد که وقتی درگذشت کسی روی وی خاک بریزد؟ از طرفی وقتی پیرمرد قبول می‌کند که روی وی خاک بریزد چه دلیلی دارد که او دوباره بازگردد و از پیرمرد بخواهد مطمئن شود که وی مرده است و سپس روی او خاک بریزد. همه‌ی این نقطه‌گذاری ها باعث تردید در اعمال کاراکتر می‌شود. عشق به زندگی که در کارهای دیگر کیارستمی به‌صورت مستقیم به تماشاگر نشان داده می‌شد این‌بار به صورت وارونه نمایش پیدا کرده است. بدیعی نه‌تنها قصد کشتن خود را ندارد بلکه شاید زندگی را هم دوست داشته باشد. او تنها به دنبال معنایی برای زندگی است و با قرار دادن افراد مختلف در وضعیت یک انتخاب سخت قصد دارد تا دریابد آن‌ها معنای زندگی را در چه می‌دانند! در نهایت تنها سخنان پیرمرد در او کارگر می‌افتد که سخنان او نیز اشاره به تجربه‌ای معنوی و حس تعالی دارد. این تجربه به غایت ساده و این‌جهانی است و به‌نوعی حس یکی شدن با جهان دارد.

روایت فاقد کشمکش‌های بیرونی است، به‌کندی جلو رفته و از طریق عنصر تکرار پیش می‌رود به این صورت که از ابتدا تا انتها یک عمل توسط شخصیت اصلی تکرار شده و هر بار پاسخی به نیاز وی داده می‌شود و شخصیت در هر بار تکرار به کشف-وشهودی نمی‌رسد اما مخاطب را به‌نوعی به حسی از روزمرگی، چرخه‌ی زندگی وتجربه‌ای از جنس یافتن معنا می‌رساند. فیلم‌ساز در این فیلم دست به جستجویی برای یافتن معنا و معنویتی می‌زند که ارزش آن را داشته باشد تا به‌خاطر آن زندگی کرد و جواب آن را در این‌جهان می‌یابد. فیلم در نهایت با صحنه‌هایی از پشت صحنه‌ی آن به پایان می‌رسد، سربازانی که درحال ورزش صبح‌گاه هستند، عباس کیارستمی و همایون ارشادی و دیگر عوامل فیلم مشاهده می‌شوند. این آشنایی‌زدایی نیز به مانند دیگر المان‌های روایتی فیلم مانع از درگیر شدن تماشاگر با کاراکتر شده است، گویی تنها قصد فیلم‌ساز آن است تا تماشاگر را در تجربه جستجوی معنا و یافتن تعالی سهیم کند و نه آنکه داستانی با آغاز، میانه و پایان تعریف کند.

۸-۲-۱- زمان

ظاهراً زمان در طعم گیلاس از یک صبح (یا ظهر) تا بعدازظهر می‌گذرد. فیلم تاکیدی بر نشان دادن گذر زمان ندارد. چرخه‌ای در روز به شکلی مداوم برای یک کاراکتر تکرار می‌شود. استفاده از عنصر تکرار و عدم تغییر محسوس زمان در طی پلان‌های مختلف (تقریبا همه‌ی پلان‌ها به جزءنماهای پایانی در روز گرفته‌شده) حسی از بی‌زمانی را در مخاطب به‌وجود می‌آورد، حسی فارغ از سرعت دنیای مدرن. این بی‌زمانی به مخاطب اجازه می‌دهد تا تفکر کند و علاوه بر آن حس تعالی فارغ از این جهان را به‌دست می‌دهد. بدیعی گویی در یک ساعت مشخص گیر افتاده و زمان تنها وقتی شروع به کار می‌کند که پیرمرد با درخواست وی موافقت می‌کند. از این نقطه به بعد زمان سرعت می‌گیرد، آفتاب به‌سرعت رو به‌غروب می‌رود و سپس الباقی صحنه‌های فیلم در شب جریان پیدا می‌کنند.

۸-۲-۲- میزانسن

گفته شد که یکی از ویژگی‌های آثار کیارستمی حذف کارگردان است. لذا اگر میزانسن را به معنای جایگذاری هدفمند عناصر و المان‌های صحنه در نظر بگیریم، طعم گیلاس فاقد میزانسن‌هایی از این دست می‌باشد. حفظ تداوم کنش به‌وسیله‌ی برداشت بلند و وجود صحنه‌های داخلی بسیار کم باعث شده تا صحنه‌پردازی تا حد زیادی در این فیلم کاهش یابد. اکثر سکانس‌ها در ماشین و یا فضای بازگرفته شده‌اند، آقای بدیعی شخصیت اصلی فیلم و دیگر شخصیت‌ها در بیشتر اوقات تنها و در یک سمت قاب به تصویر کشیده شده‌اند و علاوه بر آن تونالیته‌های رنگی متفاوتی در صحنه‌های فیلم مشاهده نمی‌شود و دامنه رنگی یکنواختی در تصاویر فیلم وجود دارد. این نوع تصاویر را می‌توان بسیار شبیه به نقاشی‌های تک‌گوشه‌ی ژاپنی و همچنین آثار مربوط به آیین‌های معنوی ذن دانست. لذا می‌توان گفت نبود میزانسن، به‌نوعی در جهت وجود اتمسفری معنوی در فضای فیلم کارکرد یافته است و حس یکی بودن با طبیعت و دیگران را به شکلی کاملا بی‌واسطه به مخاطب منتقل می‌کند.

نورپردازی نیز از جمله عناصری است که در فیلم طعم گیلاس به‌صورت جزئی بوده و برای بیان مقاصد روایتی کارکرد نیافته است. ظاهرا تنها نور مشخص کننده شخصیت‌ها نور طبیعی روز است که به صورت طبیعی و یکنواخت به صورت کاراکترها تابیده می‌شود، حتی در صحنه‌ی پایانی فیلم که بدیعی در گور می‌خوابد نیز نورپردازی به‌چشم نمی‌آید. در مورد بازیگری نیز تنها همایون ارشادی بازیگر این فیلم است و الباقی کاراکترها نابازیگر هستند و به‌نظر می‌رسد که فیلم‌ساز هیچ تلاشی در جهت هدایت آنها نکرده است. می‌توان گفت مجموعه‌ی این عوامل بکار رفته در جهت ارائه تصاویری ناب و دست نخورده به مخاطب کارکرد یافته-اند، گویی مخاطب با تکه‌ای ناب از واقعیت مواجه است و تجربه‌ای واقعی را پشت سر می‌گذارد.

www.SID.ir

۸-۲-۳- صدا

موسیقی و تاثیرات صوتی ظریف‌ترین و پنهان‌ترین ابزار فیلم‌سازی هستند و مخاطب به‌ندرت از میزان تاثیر و نفوذ حاشیه‌ی صوتی فیلم بر احساس خود آگاه است. (شریدر، ۱۳۸۳:۷۳) طعم گیلاس موسیقی متن ندارد و در صحنه‌های فاقد دیالوگ صدای محیط به‌گوش می‌رسد، در واقع بخشی از بار معنوی این فیلم را سکوت بر عهده دارد. هنگامی که کاراکترها دیالوگی نمی‌گویند موسیقی فیلم را همراهی نمی‌کند بلکه تنها صدای طبیعی محیط به‌گوش می‌رسد. این تاکید بر صدای محیط اطراف کاراکتر و تکرار آن سبب می‌شود تا این صداها به‌تدریج در ارتباط با حس وحال کاراکتر معنا پیدا کنند و علاوه بر آن سادگی محیط و صداهای طبیعی باعث می‌شود تا تماشاگر نیز خود را در جایی از تجربه‌ی تعالی کاراکتر پیدا کند. در نماهای دوری که ماشین آقای بدیعی در حال حرکت در جاده است صدای نزدیک مخاطب به گوش می‌رسد، گویی صدای هر موجودی در هر جای این جهان واضح و رسا به گوش کائنات می‌رسد. صدای آقای بدیعی در واقع صدای مخاطب است که تجربه‌ای از جنس یافتن معنا به‌ساده‌ترین شکل ممکن را پشت سر می‌گذارد. صداهای محیطی در نماهای پایانی فیلم نقش مهمی دارند، برای مثال هنگامی که بدیعی در خانه است صدای بوق ماشینی به‌گوش می‌رسد و تماشاگر در نمای بعدی متوجه می‌شود که این صدا، صدای بوق تاکسی بدیعی بوده است و همچنین هنگامی که بدیعی در چاله می‌خوابد صدای رعد و برق و باران و به‌نوعی تماشاگر را در ابهام قرار می‌دهد.

۸-۲-۴- فیلمبرداری و تدوین

نماهای متعددی در طعم گیلاس از طریق برداشت بلند گرفته شده‌اند و دوربین از طریق پن و تیلت‌های نرم کاراکتر و سوژه‌ها را دنبال می‌کند. نماهای فلیم غالباً نماهای متوسط و دور هستند و دوربین همیشه فاصله‌ی خود را با کاراکتر حفظ می‌کند و هیچ‌گاه وارد حریم شخصی افراد از جمله آقای بدیعی نمی‌شود. شاید بتوان گفت کاراکتر آقای بدیعی اهمیتی ندارد بلکه تجربه‌ای که او پشت سر می‌گذارد مهم است. دوربین حرکت‌های کند و نسبتاً ایستایی روی کاراکترها دارد که این موضوع به‌نوعی در ارتباط با وضعیت روحی و فکری بدیعی می‌باشد. برای بدیعی زمان و مکان معنای معمول را ندارند. نماهای حرکت ماشین در دل جاده که به‌طریق برداشت بلند و با اندازه نمای باز گرفته شده‌اند بدیعی و دغدغه‌هایش برای یافتن معنا را همچون عنصری بسیار کوچک در دل این جهان نمایش می‌دهند گویی نوعی وحدت وجودی بین بدیعی و ماشینش و جاده و مخاطب وجود دارد و این سیر تعالی در دل این جهان به‌نوعی یک شدن با طبیعت و پیوستن به آن و یافتن پاسخی برای ابراز عشق به زندگی است.

میانگین برش در طعم گیلاس از قائده‌ی خاصی پیروی نمی‌کند. در برخی از صحنه‌ها برشی وجود ندارد و کل صحنه از طریق برداشت بلند گرفته شده است. هنگام گفتگوهای دونفره نیز گاهی در بین صحبت‌های یک کاراکتر به واکنش دیگر کاراکتر برش زده می‌شود و در بعضی از مواقع صدای صحبت کاراکتر شنیده و واکنش کاراکتر مقابل دیده می‌شود. مسلماً در طعم گیلاس حفظ یکپارچگی کنش از طریق برداشت بلند بر برش و نشان دادن رویداد از چند زاویه ارجحیت دارد. کم بودن تعداد برش‌ها، ریتم و تمپو فیلم را آهسته کرده و حرکت بدیعی به سمت معنا و تجربه‌ی تعالی را امری تدریجی نشان می‌دهد. علاوه بر این، ریتم آهسته‌ی فیلم به‌نوعی تاکید بر بی‌زمانی در جریان تعالی یافتن است. حذف‌های زمانی نیز عمدتا از طریق تدوین صورت پذیرفته‌است. برای مثال بعد از نمای نسبتا طولانی غروب آفتاب بدیعی در خانه دیده می‌شود. بعد از صدای بوق، بدیعی از خانه بیرون می‌آید، برش به نمایی از تاکسی که در دل جاده حرکت می‌کند زده می‌شود و بدین ترتیب بخشی از زمان نمایشی حذف می‌شود.

۹- نتیجه‌گیری

از عواملی که مشخص کردن تعریف دقیق و یافتن حوزه‌های معنایی معین برای معنویت را دشوار می‌سازد می‌توان به رشد بی‌سابقه معنویت‌های جدید اشاره نمود، معنویت‌هایی که تنها تحت تاثیر دین نیستند و از عوامل مختلفی از جمله راه و مسلک شخصی انسان‌ها نشأت می‌گیرند. عباس کیارستمی از جمله کارگردانانی است که معنویت در آثار وی به طبیعت، جهان هستی، کائنات در همبسته‌ترین حالت خود و مواردی از این دست ارجاع می‌دهد. بنابراین می‌توان معنویت در آثار وی را در گروه معنویت‌های التقاطی قرار داد. کیارستمی از طریق المان‌های سبکی و فرمی نظیر میزانسن، صداهای محیطی، فیلمبرداری و...، در طعم گیلاس به این مهم دست می‌یابد. در این فیلم مفهوم عشق به زندگی وارونه شده است یعنی کاراکتر به دنبال تجربه‌ای است تا از طریق آن عشق خود به زندگی را معنا دهد و یا دلیل برای زندگی کردن و عشق به آن بیابد و در نهایت طی یک تجربه‌ی معنوی، کاراکتر خود نیز از طریق تجربه‌ی تعالی پیرمردی تحول می‌یابد. سادگی در عناصر فرمی و سبکی را نیز می‌توان از عواملی دانست که تاثیر معنوی طعم گیلاس را دوچندان کرده‌اند. بزرگترین سوالات و دغدغه‌های فلسفی یک انسان معمولاً ساده‌ترین پاسخ را دارند، پاسخی به‌سادگی تکاندن یک درخت توت!

www.SID.ir

منابع

۱. ابوت،متیو.(۱۳۹۶). عباس کیارستمی و فیلم_فلسفه. ترجمه‌ی: صالح نجفی. تهران: نشر لگا.
۲. بلخاری،حسن.(۱۳۸۴). معنی و مفهوم معنا در هنر و سینمای معناگرا. نامه های معنوی. ویراستار: اکرم السادات ساکت. تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی
۳. بهارلو،عباس.(۱۳۹۷). عباس کیارستمی. تهران: نشر قطره.
۴. حسینی،سید عماد.(۱۳۹۷). سینمایی دیگر، چند مقاله و گفتگو درباره‌ی سینمای عباس کیارستمی. تهران: نشر خانه‌ی هنرمندان ایران.
۵. حمیدیه،بهزاد.(۱۳۹۶).«نسبت مفهومی دین و معنویت». دوفصل‌نامه علمی_پژوهشی ادیان، سال یازدهم، شماره ۲۲، پاییز و زمستان ۱۳۹۶
۶. رزنبام،جاناتان،سعیدوفا،مهرناز.(۱۳۹۶).عباس کیارستمی. ترجمه: یحیی نطنزی. تهران: نشر چشمه.
۷. سایمون،استفن.(۱۳۸۳). الهامات معنوی در سینما. ترجمه:شاپور عظیمی. تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی.
۸. سهیلا. (۱۳۹۵). بررسی معنویت دینی ومعنویت مدرن(هویت،معیاروکارکردها). رساله‌ی کارشناسی‌ارشد، استاد راهنما: حجت الاسلام و المسلمین حیدرضا شاکرین. دانشگاه معارف اسلامی.
۹. شریدر،پل.(۱۳۸۳). سبک استعلایی در سینما. ترجمه:محمد گذرآبادی.تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی.
۱۰. فرلیتا،ارنست.(۱۳۷۵). سینما دین و فرهنگ همگانی. برد، مایکل.تاملاتی در باب سینما و دین. مترجم: محمد شهبا. تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی.
۱۱. فونتانا،دیوید.(۱۳۸۵).روانشناسی دین و معنویت. ترجمه:الف.ساوار. قم:نشر ادیان
۱۲. هارتز،گری.(۱۳۹۳). معنویت و سلامت روان. ترجمه: امیر کامگار و عیسی جعفری.تهران:نشر روان.
۱۳. هاشمیان،پژمان.(۱۳۹۴). «بررسی و مقایسه عرفان اسلامی و معنویت های نوظهور». اولین همایش ملی اسلام و سلامت‌روان.

14. Flanagan, Kieran, and Peter.C, Jupp. (Eds.). (2007). A sociology of spirituality. Ashgate Publishing, Ltd.
15. Huguelet, Philippe, and Harold G. Koenig. (Eds.). (2009). Religion and spirituality in psychiatry. Cambridge University Press.
16. Morefield, Kenneth R . (Ed.). (2011). Faith and Spirituality in Masters of World Cinema: Volume II (Vol. 2). Cambridge Scholars Publishing.
17. Pak-Shiraz, Nacim. (2011). Shi'i Islam in Iranian cinema: religion and spirituality in film. IB Tauris.
18. Sheldrake, Philip. (2009). A brief history of spirituality. John Wiley & Sons.
19. Tacey, David John. (2004). The spirituality revolution: The emergence of contemporary spirituality. Psychology Press.
20. Varga, Ivan. (2007). Georg Simmel: religion and spirituality. A sociology of spirituality.

www.SID.ir