فصلنامه علمی رسانه‌های دیداری و شنیداری/ دوره بیستم/ شماره ۲ / پیاپی ۵۸/ تابستان ۱۴۰۵/ ۱۰۴_۷۷
Journal of Audio_Visual Media, Vol. 20, No. 2, Series 58, Summer 2026, 77_104

ادراک فیلم در تجربه زیبایی‌شناختیِ تعالی‌بخش به‌مثابه آستانه تکامل نفس (براساس حکمت متعالیه ملاصدرا) [1]

مهدی خسروی دینارعالی[2]؛ محمدحسن فردوسی‌زاده[3]

تاریخ ارسال: ۱۴۰۵/۰۲/۰۷ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۵/۰۵

چکیده

فیلم، رسانه‌ای است که فراتر از دریافت‌های بصری و شنیداری متعارف، تمام قوای ادراکی و بدنی مخاطب را درگیر می‌کند. مسئله اصلی پژوهش، تبیین جایگاه بدن و سازوکار شکل‌گیری ادراک تنانه در تجربه سینمایی و ارتباط آن با تعالی نفس است. به این منظور، با استفاده از روش توصیفی‌تحلیلی، ابتدا دستاوردهای پدیدارشناسی فیلم در زمینه درک چندحسی و پیوند مخاطب با جهان تصویر، بررسی شده و سپس این رویکرد با اتکا به مبانی حکمت متعالیه- به‌ویژه حدوث جسمانی نفس و حرکت جوهری- بازخوانی و تعمیق می‌گردد. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که تجربه سینمایی در وهله نخست از طریق تعامل حسی با فیلم و شخصیت‌های اثر شکل می‌گیرد؛ رشدِ وجودی بدن‌مند و تحولات نفس شخصیت در بستر روایت، به‌واسطه درگیری همه‌جانبه قوای ادراکی مخاطب، باعث درگیری و ارتباط بدن‌مند و تحول در نفس او نیز می‌شود. براساس حکمت متعالیه، این انتقال تنانه، نقطه عزیمت و آغازگر فرایند تکامل نفس در مخاطب است. در این ساختار، بدن به مثابه آستانه‌ای مادی و ضروری عمل می‌کند که نفس از طریق آن به حرکت درآمده و در مسیر حرکت جوهری، از مراتب اولیه حسی به سطوح بالاتر خیالی و عقلی ارتقا می‌یابد. در نتیجه، ادراک سینمایی از طریق انتقال امر زیبایی‌شناختیِ تعالی‌بخش می‌تواند تبدیل به رویدادی شود که طی آن، مخاطب به آستانه سلوک نفس و اشتداد وجودی برسد.

واژه‌های کلیدی

ملاصدرا، ادراک بدن‌مند، حدوث جسمانی نفس، حرکت جوهری، خیلی دور، خیلی نزدیک.

۱. این مقاله براساس نظر گروه دبیران و سردبیر فصلنامه، پژوهشی است.

۲. کارشناسی ارشد سینما، گروه سینما، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران. (نویسنده مسئول).
khosravimahdi333@gmail.com

۳. استادیار گروه تلویزیون، دانشکده تولید رادیو و تلویزیون، دانشگاه صداوسیما، تهران، ایران.
mh.ferdowsi@gmail.com

مقدمه

رابطه میان تجربه زیبایی‌شناختی و تجربه امر متعالی، همواره یکی از چالش‌برانگیزترین مباحث در فلسفه هنر و دین بوده است. در نگرش‌های سنتی مبتنی بر دوگانه‌انگاری، اغلب بدن و ادراکات حسی به‌عنوان مانعی در برابر صعود روح یا دست‌کم مرتبه‌ای نازل و بی‌ارزش تلقی شده‌اند. اما با ظهور رویکردهای پدیدارشناسانه و چرخش به سوی بدن‌مندی[1]، بازخوانی جایگاه بدن در فرایند ادراک معنا در دنیای مدرن اهمیت دوچندانی یافته است. در این راستا، حکمت متعالیه[2] ملاصدرا با طرح نظریه بنیادین حدوث جسمانی نفس[3] و حرکت جوهری[4]، افقی بدیع و منحصربه‌فرد را می‌گشاید که در آن، تقابل کلاسیک نفس و بدن از میان می‌رود. بر اساس این دیدگاه، بدن نه زندان روح، بلکه بستر تکوین و نقطه عزیمت ضروری آن برای نیل به کمالات مجرد است. پژوهش حاضر با تکیه بر این مبانی فلسفی و گذر از دوگانه‌انگاری‌های رایج، درصدد واکاوی چگونگی تبدیل تجربه هنری به یک سلوک معنوی در بستر سینماست. به این منظور، فیلم «خیلی دور، خیلی نزدیک» اثر رضا میرکریمی انتخاب شده است تا نشان داده شود چگونه عناصر سینمایی و روایت بصری تحولات درونی و رنج‌های جسمانی شخصیت، می‌توانند تجسمی عینی از حرکت جوهری نفس از عالم ماده به سوی عالم معنا و شهود باشند. این مقاله استدلال می‌کند که سینما با درگیر کردن حواس و بدن مخاطب از طریق هم‌ذات‌پنداری و درگیری حسی با شخصیت فیلم، امکانی برای هم‌ذات‌پنداری متعالی فراهم می‌آورد که در آن، امر محسوس نردبانی برای نیل به امر معقول و تجربه دینی می‌گردد. درواقع غایت این پژوهش صرفاً تحلیل متن فیلم نیست؛ بلکه می‌کوشد تبیین کند که چگونه تمهیدات زیبایی‌شناختی و تکنیک‌های سینمایی قادرند مخاطب را از جایگاه ناظر منفعل خارج کرده و با درگیر ساختن حواس و بدن او در فرایندی از هم‌ذات‌پنداری متعالی، وی را در سلوک

1. Embodiment.
2. Transcendental Wisdom.
3. Corporeal Origination of the Soul.
4. Substantial Motion.

شـخصیت شـریک سـازند؛ مسـیری کـه در نهایـت قـرار اسـت بـر جـان مخاطـب اثـر گذاشـته و زمینه‌سـاز تجربـه مسـتقیم امـر متعالـی۵ و تحـول وجـودی در او باشـد.

پیشینهٔ پژوهش

به‌طـور مشـخص از نظریـه حـدوث جسـمانی نفـس ملاصـدرا در مطالعـات فیلـم اسـتفاده نشـده اسـت، بنابرایـن دربـاره فیلـم خیلی‌دورخیلی‌نزدیـک نیـز تحقیقـی از ایـن منظـر صـورت نگرفتـه اسـت، امـا پژوهش‌هایـی وجـود دارد کـه ارتبـاط مضمونـی بـا ایـن تحقیـق دارنـد و بـه ایـن شـرح اسـت:

- مقالـه‌ای بـا عنـوان «مطالعـه تطبیقـی سـینمای معناگـرای ایـران از دو منظـر: بومی‌گرایـی و شرق‌شناسـی (بـا رویکـردی بـه فیلم‌هـای: «زندگـی و دیگـر هیـچ»؛ «رنـگ خـدا»؛ و «خیلـی دور، خیلـی نزدیـک») نوشـته بهـاره ابراهیمـی و فـرزان سـجودی منتشـر شـده در پاییـز و زمسـتان ۱۳۹۰ توسـط نشـریه نامـه هنرهـای نمایشـی و موسـیقی. ایـن مقالـه «سـینمای معناگـرای ایـران» را از دو دیـدگاه متضـاد «بومی‌گرایـی» و «شرق‌شناسـی» تحلیـل می‌کنـد. رویکـرد بومی‌گـرا، ایـن سـینما را ابـزاری بـرای بازسـازی هویـت اصیـل شـرقی در برابـر غـرب می‌دانـد، در حالـی کـه نـگاه شرق‌شناسـانه معتقـد اسـت ایـن سـینما کلیشـه‌های مـورد انتظـار غـرب از شـرق را بازتولیـد می‌کنـد. مقالـه اسـتدلال می‌کنـد کـه ایـن دو رویکـرد، بـا وجـود تضـاد ظاهـری، عملکـردی همسـو دارنـد. نقطـه اشـتراک هـر دو، تأکیـد بـر «تمایـز فرهنگـی» از طریـق دوقطبی‌سـازی میـان شـرق و غـرب اسـت و در نهایـت بـه نتیجـه‌ای واحـد یعنـی تثبیـت ایـن جدایـی می‌رسـند. چارچـوب نظـری ایـن مقالـه ارتباطـی بـه مقالـه پیـش رو نـدارد، همچنیـن تحلیـل کوتـاه آن بـر فیلـم خیلـی دور خیلـی نزدیـک نیـز از منظـری فرهنگـی اسـت.
- مقالـه «مقایسـه فیلـم بـا هنرهـای سـنتی؛ نقـدی فلسـفی بـر سـنت‌گرایی از منظـر حکمـت متعالیـه»؛ همـازاده ابیانـه (۱۳۹۸) در ایـن مقالـه بیـان می‌کنـد کـه سـنت‌گرایان معتقدنـد هنـر قدسـی بایـد مسـتقیماً بـه حقایـق ازلـی و عالـم مثـال ارجـاع دهـد امـا نگارنـده بـا تکیـه بـر مبانـی هستی‌شـناختی حکمـت متعالیـه، ظرفیت‌هـای سـینما را بـرای تجلـی هنـر قدسـی در برابـر نقدهـای

سنت‌گرایان اثبات می‌کند. با وجود این هم‌راستایی در استفاده از آرای ملاصدرا، پژوهش حاضر رویکردی متفاوت دارد و تمرکز خود را نه بر چیستی هنر قدسی، بلکه بر ادراک فیلم و پیوند آن با سیر تکاملی نفس مخاطب بر مبنای اصل جسمانیةالحدوث قرار داده است.

- مقاله دیگری با عنوان «پژوهشی تحلیلی درباب امکان نسبت میان حرکت جوهری و آثار رضا عباسی» نوشته منصور حسامی کرمانی و مهری محققیان گورتانی منتشر شده در بهار و تابستان ۱۴۰۲ توسط دوفصلنامه رهپویه حکمت هنر. این مقاله به بررسی امکان خوانش مفهوم فلسفی «حرکت جوهری» ملاصدرا در آثار نقاشی رضا عباسی، هنرمند هم‌عصر او، می‌پردازد. پژوهش استدلال می‌کند که رضا عباسی به‌صورت نمادین و بصری، این مفهوم را از طریق ایجاد حرکتی ملایم و مستمر در نگاره‌هایش تجسم بخشیده است. این حرکت از طریق ترکیب‌بندی‌های دوار و غیرایستا، استفاده از خطوط منحنی و نرم، و پویایی حاکم بر آثار خلق می‌شود. درواقع این مقاله به چگونگی بازنمایی بصری و نمادین مفهوم حرکت جوهری در یک تصویر ثابت از طریق خطوط و ترکیب‌بندی می‌پردازد. اما مقاله پیش رو چگونگی «تجربه شدن» حرکت جوهری نفس را از طریق سفر، زمان و رنج «جسمانی» شخصیت در یک قلمرو پویا (فیلم) تحلیل می‌کند. همچنین تمرکز بر سلوک نفس و تأثیر وجودی آن بر «مخاطب» است و مفهوم بدن و حدوث جسمانی نفس نقشی کلیدی دارد، در حالی که مقاله مذکور، بیشتر یک خوانش نمادین از حرکت در خود اثر هنری است.

- مقاله «هنر، حقیقت، ابتذال (بازاندیشی حقیقت هنر در مبانی صدرایی)» نوشته مجید یاریان، منتشر شده در دی ماه ۱۴۰۲ در نشریه تأملات فلسفی. این پژوهش با تکیه بر مبانی حکمت متعالیه ملاصدرا نظیر حرکت جوهری و عالم خیال به بازتعریف حقیقت هنر و تفکیک آن از ابتذال می‌پردازد. نویسنده استدلال می‌کند که هنر اصیل حاصل صعود خیال هنرمند به عوالم بالاتر و اتصال به حقایق متعالی است در حالی که هنر مبتذل تنها در بند ماده و صورت باقی می‌ماند. بر اساس این دیدگاه هنرمند با تشبه

به خداوند و از طریق حرکت جوهری نفس می‌تواند زیبایی‌هایی خلق کند که تجلی اسماء الهی باشد. در نهایت مقاله می‌کوشد الگویی فلسفی ارائه دهد که در آن عیار هنر براساس میزان بهره‌مندی از عالم معنا و دوری از تکرار مادیات سنجیده می‌شود. این مقاله نیز فارغ از نام ملاصدرا در چارچوب نظری و قلمرو هنری با مقاله پیش رو متفاوت است.

- مقاله‌ای با عنوان «حرکت تکاملی نفس آدمی در فضای مسجد برمبنای آرای ملاصدرا» (نمونه موردی: مسجد کبود تبریز) نوشته مرتضی شجاری، صفا سلخی خسرقی و مازیار آصفی منتشر شده توسط نشریه کیمیای هنر در بهار ۱۳۹۶. این مقاله به بررسی چگونگی تأثیرگذاری معماری مسجد کبود تبریز بر حرکت تکاملی و کمال معنوی ناظر می‌پردازد. پژوهش، مفهوم فضای سیال در معماری را با نظریه حرکت جوهری ملاصدرا پیوند می‌زند و استدلال می‌کند که طراحی مسجد با استفاده از هندسه، نور و ریتم، موجب حرکت فیزیکی و بصری بازدیدکننده می‌شود. این حرکت ظاهری و هدایت‌شده، زمینه‌ساز یک سلوک باطنی و حرکت نفسانی به سوی کمال و آرامش درونی برای مخاطب است. در نهایت، مقاله نتیجه می‌گیرد که فضا در این معماری خنثی نیست، بلکه عاملی فعال برای تبدیل تجربه کالبدی به یک تجربه متعالی روحانی است. این مقاله ناظر به معماری و سیالیت از طریق فضا، هندسه، نور و بنا است و تفاوت بسیاری با مقاله پیش رو دارد.

چهارچوب نظری

تجربه زیبایی‌شناسانه به‌مثابه تجربه تعالی و دینی

تجربه زیبایی‌شناختی همواره در منابع غربی و شرقی از مباحث مهم پیرامون مطالعات هنر بوده است. قدیس بوناونتورا در رساله ای پیرامون رابطه زیبایی با سه ویژگی مهم دیگر این‌گونه می‌گوید: «او در این رساله به‌وضوح از احوال چهارگانه وجود یعنی احد، حق، خیر و زیبا بودن آن سخن می‌گوید. بوناونتورا این‌همانی و تفاوت این احوال چهارگانه را به این شرح تبیین می‌کند: واحد

به علت فاعلی، حق به‌علت صوری و خیر به‌علت غایی مربوط است؛ اما زیبایی شامل همه علت‌ها و مشترک میان همگی آن‌هاست زیبا به هریک از علل مربوط است. خلاصه آن‌که بوناونتورا زیبایی را به تعبیر ماریتن، شکوه توأمان همه امور متعالی تعریف می‌کند». (اکو، ۱۴۰۴: ۵۳) درواقع زیبایی صرفا به لذت یا صورتی که در تعریف عام دارای زیبایی‌ست محدود نمی‌شود و همواره از دید متفکران بسیاری از جمله حکمای اسلامی با مفاهیمی دیگر همچون خیر، کمال یا حقیقت پیوند دارد. فارابی در تنبیه علی سبیل السعادة که درباب چگونگی رسیدن انسان به سعادت است، زیبایی را ذیل عنوان سعادت ذکر می‌کند و آن را با مفاهیمی مانند خیر و کمال مرتبط می‌داند. (بلخاری، ۱۴۰۰: ۸۳) نکته قابل توجه این است که زیبایی و جمال در اندیشه حکمای دینی عموماً در کنار صفات دیگر آمده است که می‌توان آن را تأکیدی بر جنبه تعالی‌بخش زیبایی دانست. این امر به‌گونه‌ای است که شیخ نجم الدین کبری کتاب خود را فوائح الجمال و فواتح الجلال، نام گذاری کرده است. او زیبایی و جمال را در کنار بزرگی و جلال آورده است. معنای تحت‌الفظی آن درحدود انتشارهای زیبایی و گشاینده‌های چیرگی است. (پاکتچی، ۱۴۰۱: ۵۳) فارغ از آن‌چه در ذهن نجم‌الدین کبری بوده است، زیبایی با معنایی که در اندیشه حکمای‌اسلامی دارد، با چیرگی و جذبه[1] بی نسبت نیست و این امر باعث می‌شود که تجربه زیبایی‌شناختی توانایی حمل و انتقال معنا و مفهوم را دارا باشد و با مؤلفه‌های دیگری از صفات متعالی پیوند داشته باشد. این امر نه فقط در آراء متفکرین مسلمان که در اندیشه متفکرین غربی نیز به چشم می‌خورد، هم در اندیشه اسکولاستیکی که در اول پاراگراف ذکر شد و هم در فلاسفه یونان باستان مانند افلاطون که زیبایی را شکوه حقیقت می‌داند. (نصر، ۱۳۹۴: ۱۹۴) طبق بسیاری از آراء حکمای اسلامی زیبایی همان خیر است و از آن جدا نیست بنابراین یک تجربه زیبایی‌شناسانه در قلمرو هنر می‌تواند به‌مثابه یک تجربه دینی قلمداد شود نه به این منظور که لزوماً تجربه زیبایی‌شناسانه، تجربه‌ای دینی‌ست بل بدین جهت که یک تجربه دینی و زیبایی‌شناختی با یکدیگر پیوند برقرار کنند (هنر دینی) در این‌صورت تجربه زیبایی‌شناختی می‌تواند همراه با تعالی و کمال باشد. به‌همین علت یک تجربه زیبایی‌شناختی نیز می‌تواند تجربه‌ای دینی تلقی شود. اما نکته

1. Ecstasy.

مهم فهم این تجربه از رهگذر ادراک فیلمیک است. این بحث برای تبیین چگونگی ارتقای نفس مخاطب در تجربه سینمایی حائز اهمیت است، پیش از هر چیز باید به سازوکار ادراک حسی و بدنی در سینما توجه کرد. نظریه‌پردازان پدیدارشناسی فیلم، از جمله لورا مارکس[1]، بر نقش محوری بدن‌مندی در تجربه فیلم تأکید دارند. او در کتاب پوست فیلم[2]، مفهوم بینایی بساوایی[3] را در برابر بینایی نوری-بصری[4] مطرح می‌کند. به زعم وی، در تجربه بساوایی سینما، چشم‌ها کارکردی همچون اندام‌های لامسه پیدا می‌کنند. (Marks, ۲۰۰۰: ۱۶۲) در حالی که بینایی نوری مبتنی بر فاصله گرفتن سوژه از ابژه برای درک عمق و فرم است، نگاه بساوایی تمایل دارد بر سطح تصاویر حرکت کند و به جای خیره شدن و تسلط یافتن، بر بافت و ملموس بودن تصویر تأکید کند. (Marks, 2000: 162) بدن زیسته محملی برای تجلی آگاهی است؛ بدن زیسته همان چیزی است که حیث التفاتی را به جهان مادی منتقل کرده و به عنوان یک تجلی انضمامی حمل می‌کند و از این رو، سطح بیانگر، وجود آگاه محسوب می‌شود.(Sobchack,1992: 74)

ویوین سابچک[5] در نقد رویکردهای کلاسیک نظریه فیلم، مفروضات مشترک دو جریان شکل‌گرایی و واقع‌گرایی را به چالش می‌کشد. او استدلال می‌کند که هر دو جریان، در این فرض هم‌گرا هستند که معنا صرفاً در درون متن فیلمیک به عنوان یک ابژه معنادار نهفته است و خاستگاه آن را مستقل از جهان و فراتر از اشخاص (سوژه‌های انسانی) در نظر می‌گیرند. (Sobchack,1992: 16) این جدایی معنا از انسان، همان نقطه‌ای است که پدیدارشناسی فیلم برای بازگرداندن نقش «بدن و ادراک انسانی» با آن مخالفت می‌کند. نقد پدیدارشناسانه سابچک بر تقابل‌های دوگانه در نظریه فیلم، ضرورت عبور از دوگانه‌انگاری ادراک سینمایی و بیان سینمایی را برجسته می‌سازد. از منظر او، جدا کردن سوبژکتیویته از جهان مادی، یا ابژکتیویته از تمایلات و درگیری‌های وجودی انسان، یک تقلیل نظری است که مانع از درک تجربه اصیل سینمایی می‌شود. (Sobchack,1992: 16) همین نقد، راه را برای طرح

1. Laura U. Marks.
2. The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses.
3. Haptic Visuality.
4. Optical Visuality.
5. Vivian Sobchack.

ایـن ایـده بـاز می‌کنـد کـه ادراک و بیـان در سـینما، درهم‌تنیـده بـوده و پیونـد آن‌هـا تنهـا از طریـق حضـور و مداخلـه یـک بسـتر وجـودی ماننـد بـدن زیسـته یـا بـه تعبیـر نگارنـده مقالـه از طریـق ظرفیت‌هـای نفـس، قابـل تبییـن اسـت. بـر ایـن اسـاس، ادراک و بـدن زیسـته در هـم تنیده‌انـد و در کنـار یکدیگـر، عمـل معناسـازی را شـکل می‌دهنـد. به‌تعبیـری فیلـم، صرفـاً از طریـق چشـم و قـوای باصـره ادراک نمی‌شـود، بلکـه بـه واسـطه تاریـخ تجربـه زیسـته کـه از طریـق نظـام حسـی انسـان و دانـش جسـمانی‌اش برمی‌آیـد، ادراک می‌شـود. بنابرایـن فیلـم بـا کل وجـود و بـدن ادراک می‌شـود؛ فیلـم بیانگـر حـس تقلیل‌ناپذیـر تجربـه حسـی و زیبایی‌شـناختی اسـت. (السیسـر و هاگنـر، ۱۴۰۰: ۱۶۶) آن چنـان کـه از منظـر مرلوپونتـی، بدن‌منـدی یـک انقـلاب علیـه دوگانه‌انـگاری دکارتـی اسـت کـه ذهـن را بـه عنـوان شـبحی در ماشـین بـدن تصـور می‌کـرد. او معتقـد اسـت انسـان یـک بـدن نـدارد، بلکـه مـا «بـدن خـود هسـتیم». ایـن بـدن زیسـته نـه یـک ابـژه در کنـار سـایر ابژه‌هـا، بلکـه نقطه‌صفـر مختصـات تجربـه انسـان و شـیوه بنیادیـن حضـور او در جهـان اسـت. آگاهـی او امـری مجـرد و شـناور نیسـت، بلکـه همـواره بدن‌منـد اسـت؛ آدمـی جهـان را نـه بـا ذهـن صـرف، کـه بـا تمامیـت قامـت، حـس تعـادل، و گشـودگی حواسـش ادراک می‌کنـد. صفاتـی از قبیـل ذهنـی، روانـی و عینـی بـرای ادراک انسـانی ناکافـی و ناقص‌انـد زیـرا ادراک، قصـدی، جسـمانی، حرکتـی و حسـی اسـت بنابرایـن صرفـا ذهنـی، عینـی، بیرونـی و درونـی نیسـت. (کارمـن، ۱۴۰۲: ۱۲۱) فیلـم از طریـق حـرکات، ریتـم و تدویـن، مسـتقیماً بـا حـواس و بـدن مخاطـب ارتبـاط برقـرار می‌کنـد و پیـش از آنکـه ذهـن بـه تحلیـل منطقـی بپـردازد، بـدن معنـای تصویـر را حـس می‌کنـد. بنابرایـن، سـینما هنـر نمایـش جهـان نیسـت، بلکـه هنـر خلـق شـیوه‌ای از بـودن در جهـان اسـت کـه در آن مـرز میـان سـوژه (تماشـاگر) و ابـژه (فیلـم) از طریـق هم‌حسـی بدنـی و ادراک پیش‌آگاهانـه[1] محـو و کم‌رنـگ می‌شـود.

حـال می‌تـوان درک روشـن‌تری داشـت کـه چگونـه یـک تجربـه فیلمیـک[2] می‌توانـد تبدیـل بـه تجربـه امـر متعالـی از منظـر بدن‌منـدی باشـد. در ادامـه بـا شـرح آرا ملاصـدرا بحـث وارد مدخـل اصلـی خـود می‌شـود.

1. Pre-reflective Perception.

2. Filmic Experience .

حدوث جسمانی نفس

یکی از جنبه‌های بدیع حکمت متعالیه ملاصدرا که پاسخگوی مسائل بزرگ فلسفی است و تبیین و تشریح مهمی از چگونگی تعالی روحانی در مواجهه و دریافت تجربه زیبایی‌شناسانه و دینی را می‌توان از آن استنباط کرد، طرح حدوث جسمانی نفس و حرکت جوهری آن است. ملاصدرا متفکر بزرگ مسلمان در آراء خود حدوث جسمانی نفس را با استدلال‌های منطقی خود مطرح کرده است. این امر دوگانگی افلاطونی نفس و بدن را کنار می‌زند. او معتقد است که نفس و تن جدا نیستند بلکه تن همان حدوث جسمانی و عینیت یافتگی نفس است. او به دو طریق استدلال می‌کند، «صغری: نفس به صفات معینی از بدن متصف می‌شود. کبری: هرچیزی که به صفات معینی از چیزی متصف شود عین همان شیء است. نتیجه: نفس عین بدن است». (عموسلطانی، ۱۴۰۰: ۲۵۷) انسان می‌داند آن‌چه به شکل «من» به آن اشاره دارد، خوردن، نشستن، چشیدن، بوییدن و نظیر آن را به من می‌خورم، من می‌نشینم تعبیر می‌کند، همگی آن‌ها صفات مختص بدن هستند که نفس از طریق‌شان متصف شده است. (عموسلطانی، ۱۴۰۰: ۲۵۷) صدرا با اشاره به آیه ۱ سوره انسان «هل اتی علی الإنسان حین من الدهر لم یکن شیئاً مذکوراً» نفس را در ابتدا هیولای اولی می‌داند که صورت احسن را دریافت می‌کند. (ملاصدرا، ۱۳۷۵: ۲۵۷) درواقع در ادامه حیات وجودی خود به فعلیتی می‌رسد که دارای صورت مجرد از نوع جزئی و کلی است. (شکری و فیروزجایی، ۱۳۹۱) نکته حائز اهمیت صیرورت وجودی[1] انسان در اندیشه ملاصدرا است.

تعالی نفس

آنچه صدرالمتألهین به آن معتقد است صرفا هبوط و فروشد آدمی از مرتبه‌ای و تنزلش به مرتبه‌ای دیگر نیست بلکه او معتقد به سیر صعودی و متعالی آدمی است که می‌تواند از ساحت ماده رشد کند و به تجرد عقل برسد. درواقع او انسان را در صیرورت می‌بیند و حرکت جوهری او نیز به همین منظور مطرح است بنابراین قوای ظاهری انسان نیز دیگر صرفاً تنانه نیست و بخشی از قوای نفس است و نباید آن را منحصراً تنانه تفسیر کرد، به تعبیر دیگر قوای زیستی

1. Existential Becoming.

و عقلی انسان ظهور و نمود همان حقیقت واحد و بسیطِ حادث شده است. در این اندیشه دیگر بدن با حقیقت بیگانه نیست و بخشی از روند و سیر تطور نفسی است که کمالات بدن جسمانی را به مراتب والاتر مثالی و متعالی بسط می‌دهد (خاتمی. ۱۳۹۳: ۶۵) ماهیات و مفاهیم زمانی تحقق می‌یابند که فرد بالذات تعین یافته باشد. بدون تحقق و نظاره خارجی نفس ماهیت، قابل اثر نیست و نمی‌تواند مبدأ چیزی باشد اما مبدأ اثر باید چیزی غیر از سنخ ماهیت باشد زیرا اگر ماهیت، مبدأ اثر باشد بنابراین آنچه تحقق خارجی پیدا کرده نیز مبدأ اثر می‌شود؛ به همین دلیل تعین خارجی و بدن‌مندی منشأ دیگری غیر از ماهیت دارد که همان وجود است. (آشتیانی. ۱۴۰۳: ۳۵) به زبان دیگر اگر ماهیت را مبدأ اثر در نظر بگیریم، متضمن این است که ماهیت را، هم تعین خارجی و هم مبدأ آن در نظر بگیریم لذا ماهیت باید جدا از مبدأ باشد. (آشتیانی. ۱۴۰۳: ۳۵) در اندیشه صدرالمتألهین ماهیت که تحقق خارجی و طبیعی دارد در اتحاد با منشأ که همان وجود و حقیقت آن است، بالعرض تحقق خارجی می‌یابد. این اتحاد و تحقق همان حدوث جسمانی نفس است. اما جز این حدوث جسمانی یا نشئه اولی، تطور و وجود دیگری امکان دارد که نشئه دوم یا مادی نام می‌گیرد و برخلاف نشئه اول نفس به موجب حرکت جوهری از بدن حادث می‌شود و این امر کاملاً وجودی است. در این مرتبه نفس با بدن شکل می‌گیرد و حرکت جوهری باعث گذر او از مرتبه حقیقت جسمانی به حقایق روحانی می‌شود؛ این روند نفس از مرتبه ماده را می‌توان تطور اقلی به تحقق اکثری قلمداد کرد. (خاتمی، ۱۳۹۳: ۶۶) به‌این معنا که براساس دیدگاه صدرا انسان کمال را از بدن آغاز می‌کند زیرا بدن صورت نفس است. (ملاصدرا، ۱۹۸۱، ج ۸: ۳۸۹) این تبیین وحدت وجودی به نفس و تن کمک می‌کند به وسیله حرکت جوهری به بالاترین صورت خود دست یابند. اهمیت اندیشه ملاصدرا در بیان خلاقیت نفس است، که توانایی فراشد وجودی و تعالی روحانی برای ادراک و خلق همه صور ادراکی را به وسیله خود و در خود دارد. (خاتمی، ۱۳۹۳: ۶۸-۶۷) مراد آنکه اثر هنری به‌علت همین ویژگی نفس انسانی می‌تواند در پس تجربه زیبایی‌شناختی که خود می‌تواند تجربه‌ای دینی برای مخاطب اثر هنری رقم بزند، باعث رشد و تعالی انسان باشد زیرا انسان در حدوث جسمانی نیز توانایی تعالی دارد.

هنر در پرتو حکمت صدرایی

در این بخش به بازتعریف رابطه انسان، هنر و تعالی در سایه حکمت صدرایی پرداخته می‌شود. حکمت متعالیه ملاصدرا یک بینش معرفتی در تبیین رابطه وجود، انسان و کمال است. در مرکز این بینش، دو اصل به هم پیوسته «حدوث جسمانی نفس» و «حرکت جوهری» قرار دارد که ظرفیتی بی‌بدیل برای فهم فرایند تعالی روحانی در مواجهه با هنر، به ویژه تجربه‌های دینی در قلمرو هنر، فراهم می‌آورد. طبق دیدگاه ملاصدرا، ادراک برپایه خلاقیت و فعالیت نفس استوار است. به این معنا که با نگاه کردن به یک اثر هنری، تصویر آن اثر از بیرون وارد ذهن نمی‌شود، بلکه نفس آدمی از طریق قوای تنانه و بدنی اثر هنری را دریافت میکند، سپس تصویری مشابه از آن را درون خود و از شئون خود خلق می‌کند. (راستایی و حکمت‌مهر، ۱۴۰۱: ۱۴۱) گویی فرایند ادراک هنری تبدیل به تجربه ادراکی شخص می‌شود. این دیدگاه، هنر را از یک ابژه صرفاً زیبا یا یک بازنمایی صرف از واقعیت فراتر برده و آن را به مثابه یک کاتالیزور وجودی معرفی می‌کند؛ ابزاری که قادر است حرکت جوهری نفس مخاطب را شتاب بخشیده و او را در یک صیرورت روحانی قرار دهد. در این اندیشه بدن به مثابه نقطه عزیمت نفس است نه زندان آن، زیرا همان‌طور که اشاره شد، اساساً ادراک سینمایی یک تجربه بدن‌مند است و از خلال همین تجربه می‌توان به تعالی نفس کمک کرد. در این نگاه جنین در رحم، صرفاً یک کالبد بیولوژیک نیست؛ بلکه اولین مرحله تکوّن نفس است. بدین جهت بدن به نقطه صفر و سکوی پرتاب نفس تبدیل می‌شود. می‌توان نتیجه گرفت این نگاه ذاتاً برای هر امر جسمانی و حسی، از جمله بخش بزرگی از تجربه هنری، ارزش فراوانی قائل است. این نگاه، جایگاه تجربه حسی در هنر را کاملاً دگرگون می‌کند. مواجهه با یک اثر هنری دیگر یک لذت جسمانی پست در تقابل با تأمل عقلی متعالی نیست. بلکه ادراک حسی (دیدن رنگ، شنیدن صوت، لمس بافت) اولین و ضروری‌ترین مرحله برای آغاز سفر روحانی نفس است. زیبایی‌ای که از طریق چشم و گوش دریافت می‌شود، غذای اولیه نفس برای آغاز حرکت جوهری اوست. تجربه هنری- دینی با درک این واقعیت، از طریق «جمال» حسی، «جذبه» روحانی را آغاز می‌کند. جذبه حالتی را شامل می‌شود که وجدان و شعور آدمی تحت القائاتی قوی، اغوا و فرو می‌ریزد و انسان وجود خود را هم‌بهر و هم‌خوان

در وجـودی متعالی‌تـر می‌یابـد. (مددپـور، ۱۳۸۶: ۴۲) امـا جذبـه مقدمـه اسـت و الهـام و القـا حاصـل آن اسـت. (مددپـور، ۱۳۹۳: ۲۵) از الهـام تعاریـف و توصیفـات گوناگونـی شـده اسـت، از جنـون الهـی بـه تعبیـر افلاطـون تـا جـذب دفعـی ناخـودآگاه از منظـر روانـکاوان امـا الهـام را می‌تـوان حالتـی درونـی دانسـت کـه توانایـی ادراک همزمـان ایماژهـای مختلـف در ظـرف یـک کل را دارد. (زرین‌کـوب، ۱۳۶۱: ۵۵) از دیـد حکمـای اسـلامی الهـام جنبـه کشـف و شـهودی دارد، مـراد از کشـف پیدایـی و ظهـور امـر مسـتور مانـده در قلـب اسـت کـه در سلسـله مراتـب حجـاب قـرار دارد بنابرایـن الهـام نوعـی آگاهـی از مـاورا، پوشـش و حجـاب اسـت. (مددپـور، ۱۳۹۳: ۲۸)

روش پژوهش

پژوهـش حاضـر از نظـر ماهیـت، مطالعـه‌ای کیفـی بـا رویکـرد توصیفی‌تحلیلـی اسـت. گـردآوری داده‌هـا بـه شـیوه کتابخانـه‌ای و بـا تکیـه بـر منابـع مکتـوب و اسـناد معتبـر فلسـفی و سـینمایی انجـام شـده اسـت. بـرای دسـتیابی بـه اهـداف پژوهـش و تبییـن دقیـق آن مسـیر انجـام ایـن مطالعـه در چهـار مرتبـه سـاختار یافتـه اسـت:

مرحلـه تدویـن مبانـی نظـری کـه بیـان شـد. در ایـن گام، اصـول حکمـت متعالیـه ملاصـدرا شـامل مفاهیمـی چـون حـدوث جسـمانی و حرکـت اسـتکمالی نفـس در کنـار مباحـث مرتبـط بـا ادراک چندحسـی و بدن‌منـد صورت‌بنـدی شـده اسـت.

مرحلـه تبییـن جایـگاه تجربـه زیبایی‌شـناختی و پیونـد آن بـا امـر متعالـی؛ تجربـه زیبایی‌شـناختی در صـورت اتصـال بـه امـر متعالـی، قابلیـت تبدیـل شـدن بـه یـک میانجـی تعالی‌بخـش را پیـدا می‌کنـد.

مرتبـه بعـدی شـامل تحلیـل روایـت و بررسـی سـیر صعـودی شـخصیت در فیلـم خیلـی دور خیلـی نزدیـک اسـت. در ایـن بخـش، مبانـی نظـری پژوهـش بـر سـاختار روایـی و بصـری ایـن اثـر اعمـال می‌شـود تـا رونـد رشـد وجـودی شـخصیت اصلـی در بسـتر درام بـه صـورت عینـی واکاوی گـردد.

مرحلـه نهایـی بـه اسـتنتاج و تعمیـم ایـن فراینـد بـه تجربـه مخاطـب می‌پـردازد. مطابـق بـا مبانـی نظـری و تحلیل‌هـای انجام‌شـده بـر روی فیلـم، رشـد وجـودی بـه

مخاطب بررسی می‌شود و مسیر ارتقا و تکامل نفس او به واسطه ادراک بدن‌مند و تجربه زیبایی‌شناختیِ تعالی‌بخش تبیین می‌گردد.

یافته‌های پژوهش

در این بخش باتوجه به مبانی بیان‌شده، به بررسی دقیق‌تر و مصداقی‌تری از فلسفه صدرایی در قلمرو هنر پرداخته می‌شود، علی‌رغم آن که این مبانی در گونه‌های مختلف هنری رخ می‌دهد و کارکردی بدیع دارد، اما به‌شکل ویژه‌تری تجلی این مبانی با نگاهی فیلمیک و تحلیل فیلم خیلی دور خیلی نزدیک ساخته رضا میرکریمی انجام می‌شود. داستان فیلم درباره شخصی‌ست به نام دکتر محمود عالم، جراح مغز و اعصاب، مردی که در اوج تخصص و عقلانیت مدرن، در جهانی از مفاهیم انتزاعی و کنترل‌شده زندگی می‌کند. او مصداق بارز انسانی‌ست که علم را برتر از هرگونه معانی سنتی، دینی و معنوی می‌داند، تکیه او به علم فراتر از همه چیز است. فیلم‌ساز با خلاقیت در روایت‌پردازی خود، او را در همان آغاز فیلم دچار چالشی بزرگ می‌کند، او میان درگیری‌های روزمره خود در شب تولد فرزندش متوجه تومور مغزی او می‌شود. بعد از فهمیدن مطلب به دقت عکس‌های او را می‌بیند و ذهنش معطوف به این است که از لحاظ پزشکی چقدر ممکن است اشتباهی در آزمایش رخ داده باشد یا چه میزان ممکن است بهبود یابد. در ادامه ذهنش به این سمت می‌رود که چگونه به او بگوید که تومور دارد. قبل از آمدن دکتر، پسرش رفته است، او به همراه دوستانش به کویر رفته است و دکتر نیز به دنبال او به کویر می‌رود و سفر تمثیلی او به درون خود آغاز می‌شود که یک سفرنامه روحانی و تمثیلی عمیق از صیرورت نفس انسانی است.

هدف این بخش تحقیق این است که نشان دهد چگونه سفر فیزیکی دکتر عالم در کویر، تجسم سینمایی کاملی از حرکت نفس از مرتبه انجماد و غفلت به سوی تعالی و شهود است. همچنین این تحقیق با بررسی آرا ملاصدرا و تعالی نفس در قلمرو تن، به تبیینی پیرامون عناصر و تکنیک‌های سینمایی پرداخته که می‌توانند بستری جهت تعالی و تجربه‌ای دینی برای مخاطب باشند. باتوجه به فیلم مورد نظر و مبانی بیان شده، اثر را می‌توان در سه سطح سینمایی، روایی و بدن‌مندی مورد بررسی قرار داد که هرکدام از بخش‌ها به سه بخش

تقسیم می‌شوند؛ که هدف غایی آن ایجاد حس تعالی در مخاطب است، این موارد از منابع روایی، نظریه‌های فیلم و آرای صدرا استخراج شده است که با فیلم و ظرفیت‌های سینمایی همخوانی دارد. در جدول زیر مؤلفه‌ها بیان شده‌اند و به‌ترتیب مورد بررسی قرار گرفته‌اند.

جدول ۱- مؤلفه‌های ایجاد احساس تعالی

سینما و تکنیک	الف. زمان و حرکت	ب. تصویر	ج. صدا و موسیقی
روایت	الف. ضعف و نیاز شخصیت در روایت	ب. تقابل نمادین	ج. پرسش‌گری فلسفی
بدن‌مندی	الف. تمرکز بر بدن و چهره	ب. نمایش رنج جسمانی به‌مثابه سلوک	ج. رهایی به‌مثابه تکامل نفس

۱. ظرفیت‌های سینماتیک ایجاد احساس تعالی: دکتر عالم با خروج از شهر، طبابت و محیط روزمره خود، از سطح دغدغه‌های همیشگی فراتر می‌رود و در این مسیر دچار تجربه تعالی‌بخش می‌شود. اتو تجربه دینی و تعالی‌بخش را از سنخ احساسات و عواطف می‌داند، احساساتی که به چیزی دیگر تحویل‌پذیر نیستند. (شیروانی، ۱۳۸۸: ۹۱) به‌ترجمان سینمایی، لحظه‌ای که فیلم از جهان روزمره، زمان خطی و دغدغه‌های مادی جدا می‌شود و حسی از اتصال به یک حقیقت بزرگ‌تر، یک نظم کیهانی یا یک معنای عمیق‌تر عرضه می‌کند. احساس تعالی، لحظه گسست از خودِ محدود و اتصال به یک کل بی‌نهایت است.

- **زمان و حرکت:** در حکمت متعالیه، زمان ظرفی مستقل و بیرونی نیست، بلکه بعد چهارم اجسام و مقدار حرکت جوهری است؛ بدین معنا که ذات عالم ماده دائم در حال نو شدن و سیلان است و زمان از همین تجدد ذاتی وجود برمی‌خیزد. بنابراین، زمان چهره سیال و متغیر هستی در عالم طبیعت است که وقتی این وجود سیال به مراتب تجرد و ساحت روح صعود می‌کند، آن پراکندگی زمانی به ثباتی باطنی بدل می‌گردد. «زمان عبارت است از اتصال امری که بالذات متجدد و متغیر و گذران است و هر

ماهیتی که حقیقت آن عین اتصال تجدد و تغیر و گذران است اجزای آن بالذات متقدم و متأخر است.» (ملاصدرا، ۱۴۰۲: ۱۰۰) بنابراین صدرا از نوعی تقدم حرکت و تغیر در جوهر و عارض شدن آن بر ماهیت سخن می‌گوید. وقتی این امر در کنار حدوث جسمانی نفس قرار می‌گیرد به این معناست که حرکت در همان نفس رقم می‌خورد. پس از ورود شخصیت اصلی به بیابان، حرکت به‌معنای صدرایی آن نمود بیشتری می‌گیرد و اصطلاحاً شکل عمودی به خود می‌گیرد و مخاطب را از زمان آفاقی که بر مدار حرکت ملکی پدیده‌هاست به‌سمت زمان انفسی که ورای زمان خطی، روایی و فراتاریخی‌ست سوق می‌دهد. زمان آفاقی، فیزیکی، برگشت ناپذیر، متصل و کمی‌ست که مطابق آن‌چه ذکر شد مبتنی بر حرکت ظاهری افلاک است، اما زمان انفسی از نفس انسان برمی‌آید، منفصل و برگشت‌پذیر است، به اعتبار معبر انسان جهت ورود به نفس خود است. (اتو، ۱۴۰۲: ۲۴) در این فیلم دو نوع زمان نام‌برده وجود دارد اولی زمان خطی و اضطراب‌آورِ بیماری سامان و شمارش معکوس برای مرگ او. دیگری زمان انفسی و ازلی کویر. هرچه دکتر عالم در کویر پیش‌تر می‌رود، از فشردگی زمان شهری فاصله گرفته و در بی‌زمانی کویر غرق می‌شود، درواقع حرکت او دیگر یک حرکت فیزیکال صرف نیست و زمان نشان دهنده آغازی‌ست بر حرکت نفس شخصیت. این همان سوق دادن مخاطب از زمان آفاقی به زمان انفسی است.

- **تصویر:** استفاده از تصاویر با مقیاس عظیم که مخاطب را در برابر یک کل بزرگ‌تر و یک راز وصف‌ناپذیر قرار می‌دهد که در این فیلم تصاویر با مقیاس عظیم از کویر، دکتر عالم را به نقطه‌ای کوچک در برابر یک کل بزرگتر نمایش می‌دهد. این تقابل بصری، حس کوچکی در برابر یک عظمت غیرقابل توصیف را القا می‌کند که به‌شکل نوعی راز جلوه می‌کند و نفس مخاطب را برای دریافت احساس تعالی آماده می‌سازد. در شکل ۱ این امر نشان داده می‌شود. در شکل ۲ نیز فیلم‌ساز خودرو بنز به‌عنوان نماد عقلانیت مدرن را درمقابل والایی و عظمت طبیعت قرار داده است.



عکس ۱- دو تصویر از فیلم که در آنها، شخصیت اصلی خود را در مقابل یک مقیاس عظیم می‌بیند.



عکس ۲- دو تصویر دیگر که در آنها، ماشین بنز به‌عنوان نماد علم و تکنولوژی در مقابل عظمت طبیعت قرار گرفته است.

- **صدا و موسیقی:** اخوان‌الصفا، موسیقی را دارای جوهر روحانی (نفس شنوندگان) می‌دانند که تأثیر عمیقی بر نفوس انسانی جهت امور مختلفی می‌گذارد. (بلخاری، ۱۳۹۵: ۳۳) به‌همین رو موسیقی در فیلم‌ها صرفاً برای ایجاد هیجان نیست. می‌تواند کارکردی معنوی داشته باشد. موسیقی کرال یا قطعات کلاسیک مذهبی، موسیقی سنتی ایرانی یا سازهای سنتی عربی مانند عود مستقیماً حس حضور در یک مکان مقدس مانند کلیسا یا مسجد را شبیه‌سازی می‌کند و به تصویر، بعدی عمودی و آسمانی می‌بخشند. موسیقی این فیلم نیز کارکردی معنوی دارد. ملودی‌های آرام و حزن‌انگیز پژواک تنهایی و سرگشتگی وجودی شخصیت اصلی هستند. در لحظات مشخص و خاصی، به ویژه در پلان‌های توفان، سکوت جای موسیقی را می‌گیرد تا فضا برای شنیدن صدای درون ایجاد شود. صدای باد نیز، به نجوای درونی شخصیت اصلی بدل می‌شود.

احساس تعالی، اوج تجربه حرکت جوهری است. آن لحظه‌ای است که نفس، پس از طی مراتب حسی و خیالی، برای یک آن، به مرتبه عقلانی یا شهود امر متعالی نزدیک می‌شود. فیلم با فراهم کردن یک بستر جسمانی (نور، تصویر و صدا)، نفس را در یک حرکت صعودی قرار می‌دهد تا این گسست و اتصال را تجربه کند.

۲. بینش وجودی[1]: فیلم باعث هم‌ذات‌پنداری می‌شود، درواقع آن‌چه برای شخصیت‌ها اتفاق می‌افتد به این علت که آن‌ها آرمانی‌تر شده‌اند (هر نظام ارزشی که داشته باشند به‌شکل کاملی واجد آن هستند) و شکل کامل‌تری از یک انسان واقعی به‌نظر می‌رسند، باعث هم‌ذات‌پنداری، همبستگی و حس قرینه بودن با این شخصیت‌های آرمانی در مخاطب ایجاد می‌شود. (آداجیان و دیگران، ۱۴۰۱: ۴۳۵) درواقع مخاطب نسبت به ماهیت هنری و ساخته‌شده اثر آگاهی دارد. با وجود این آگاهی اولیه، ذهن تماشاگر رخدادهای داستانی درون اثر را دارای عینیت می‌پندارد و رویدادهای روی پرده را همانند وقایع یک فیلم مستند درک می‌کند. (لیوینگستن و پلنتینگا، ۱۴۰۲: ۴۳۰) همین پذیرش واقعیت در جهان

1. Existential Insight.

متـن، شـرط لازم بـرای درگیـری حسـی مخاطـب و آغـاز سـیر ادراک بدن‌منـد او در تجربـه سـینمایی اسـت. بنابرایـن فیلـم بـه جـای سـرگرم کـردن صـرف، می‌توانـد بیننـده را بـه تفکـر دربـاره مفاهیـم بنیادیـن هسـتی (مـرگ، زندگـی، عشـق، ایمـان، رنـج) وادارد. اسـتنلی کاول[1] یکـی از فیلسـوفان فیلـم روایـت می‌کنـد بعـد از تماشـای یـک فیلـم از برگمـان، بـه اتـاق محقـرش رفتـه و تمـام طـول شـب را بـه فکـر فـرو رفتـه اسـت، او اذعـان می‌کنـد پـس آن به‌صـورت کامـل بـه اهمیـت یـک تجربـه سـینمایی پـی بـرده اسـت. (شـاو، ۱۴۰۱: ۴۲) بنابرایـن فیلـم مخاطـب را از جهـان روزمـره جـدا می‌کنـد او بـا خـود و بـا پرسـش‌های اساسـی‌اش پیرامـون هسـتی روبـرو می‌شـود. اینجاسـت کـه فیلـم بـه مثابـه یـک متـن فلسـفی یـا عرفانـی عمـل می‌کنـد و بـا عـدم پاسـخ خـود مخاطـب را وادار بـه کاوش می‌کنـد. ایـن مرحلـه ذهـن و روح مخاطـب را بـرای حرکـت و صیـرورت آمـاده می‌کنـد. ایـن مرتبـه ماننـد یـک مکاشـفه عقلـی یـا شـهودی اسـت کـه در آن، مخاطـب بـه درک جدیـدی از حقایـق بنیادیـن زندگـی می‌رسـد. ایـن بینـش و هستی‌شناسـی، پاسـخ بـه یـک سـوال نیسـت؛ بلکـه اغلـب، درک عمیق‌تـر خـود سـوال اسـت. ایـن تجربـه، جهان‌بینـی مخاطـب را بـه چالـش می‌کشـد و می‌توانـد منجـر بـه یـک تغییـر نگـرش پایـدار پـس از پایـان فیلـم شـود. اسـتنلی کاول۱۳ یکـی از فیلسـوفان فیلـم روایـت می‌کنـد بعـد از تماشـای یـک فیلـم از برگمـان، بـه اتـاق محقـرش رفتـه و تمـام طـول شـب را بـه فکـر فـرو رفتـه اسـت، او اذعـان می‌کنـد پـس آن به‌صـورت کامـل بـه اهمیـت یـک تجربـه سـینمایی پـی بـرده اسـت.

مرحلـه‌ای کـه در ترجمـان فیلمیـک می‌تـوان الهـام و کشـف نامیـد. فیلـم بـا طـرح یـک مسـأله وجـودی، مخاطـب را وادار می‌کنـد تـا حجـاب عادت‌هـا و پیش‌فرض‌هـای ذهنـی خـود را کنـار بزنـد و بـه حقیقتـی پنهـان بیاندیشـد. ایـن یـک حرکـت از جهـل بـه سـوی علـم، از غفلـت بـه سـوی آگاهـی اسـت. ایـن امـر در یـک تجربـه فیلمیـک می‌توانـد از رهگذرهـای زیـر صـورت پذیـرد.

- **ضعـف و نیـاز:** از آغـاز داسـتان، نوعـی نیـاز یـا ضعـف بـا شـخصیت داسـتان همـراه اسـت، نیـازی کـه قهرمـان بایـد درونـاً بـه آن برسـد و پاسـخ دهـد. (تروبـی، ۱۳۹۹: ۶۸) ایـن نیـاز و ضعـف می‌توانـد یـک مکاشـفه روانشـناختی

1. Stanley Cavell.

نفس و یک نیاز اخلاقی باشد (تروبی، ۱۳۹۹: ۸۴) در فیلم خیلی دور خیلی نزدیک مخاطب با چنین نیازی از طرف شخصیت روبرو است و این نیاز باعث جستجوی شخصیت در پی حل آن می‌شود. این کنکاش و جستجو تبدیل به مسأله اصلی روایت می‌شود و اطلاعات دیگر فیلم، به امری فرعی بدل می‌شوند و تمرکز را از نتیجه (مرگ یا زندگی پسر) به فرایند تحول روحی پدر منتقل می‌کند. و درنهایت فیلم جستجوی ایمان را نه به عنوان یک پاسخ، که به عنوان یک امکان باقی می‌گذارد و همین امر، مخاطب را مدت‌ها پس از پایان فیلم درگیر این امکان (ایمان) آن نگه می‌دارد.

- **تقابل‌های نمادین**[1]: دوگانه‌سازی مفهومی (قرار دادن دو مفهوم یا تصویر متضاد) در کنار هم برای خلق یک معنای سوم. این تقابل در سطح صوری و مفهومی قابل دریافت است زیرا اساساً جهان داستان و روایت با دراماتیزه کردن تقابل‌های بصری ایجاد می‌شود. (تروبی، ۱۳۹۹: ۲۰۷) این امر در آثار زیادی قابل مشاهده و دریافت است و در خیلی دور خیلی نزدیک نیز مصادیق زیادی دارد مانند: ۱.علم (دکتر عالم) در برابر ایمان (مردم کویر و شاگرد سابق خود): تقابل نگاهی که به دنبال شکافتن مغز برای یافتن علت است، با نگاهی که به آسمان می‌نگرد، دعا می‌کند و نگرشی حکمی دارد. دکتر مراجعی دارد در ابتدای فیلم که به آن‌ها می‌گوید فرزندتان خوب نمی‌شود و از دست کسی کاری برنمی‌آید، فرض کنید او را که در بیابانی تاریک گیر افتاده است و چشمش جایی را نمی‌بیند، در تاریکی مطلق، نکته جالب توجه این است که خود شخص دچار این وضعیت می‌شود، که استعاره‌ای است از همین تقابل علم علم و ایمان. ۲.شهر (نماد غفلت و روزمرگی) در برابر کویر (نماد خلوت و مکاشفه). ۳. چشم مسلح (تلسکوپ) در برابر چشم دل (ایمان): دکتر و پسرش سامان با ابزار علمی به دنبال کشف راز کیهان هستند، اما دکتر عالم در نهایت با چشم دل و شکستن غرور علمی‌اش می‌تواند به درک عمیق‌تری درباره راز هستی برسد.

1. Symbolic Contrasts.

❖ **پرسش‌گری فلسفی:** فیلم می‌تواند ابزار و وسیله‌ای برای بیان نظرات، مواضع و پرسش‌های فلسفی انسان مورد استفاده قرار گیرد زیرا فیلم توانایی بسیاری در وصف و بیان وضعیت بشر دارد. (پامرلو، ۱۳۹۵: ۶۳) فیلم می‌تواند مستقیماً سوالات بزرگی را مطرح کند. شخصیت‌ها به جای گفتگوهای روزمره، درباره مفاهیم بنیادین (ایمان، شک، معنای رنج) پرسش طرح کنند و به گفت‌وگو بپردازند.خیلی دور خیلی نزدیک نیز یک پرسش بزرگ مطرح می‌کند؛ در برابر راز مرگ و هستی، علم تا کجا پاسخگوست؟ آیا عقلانیت علمی برای فهم تمام حقیقت کافی است؟ گفتگوهای دکتر عالم با شخصیت‌های فرعی مانند روحانی جوان یا پیرمرد روستایی مستقیماً این پرسش‌ها را به چالش می‌کشند.

۳. هم‌ذات‌پنداری متعالی: مخاطب با رنج، جستجو یا تعالی یک شخصیت عمیقاً پیوند می‌خوردچنان‌که سفر روحانی او به سفر درونی خودش تبدیل می‌شود.او صرفاً برای شخصیت دلسوزی نمی‌کند، بلکه با او این مسیر را طی می‌کند. می‌توان آن را هم‌ذات‌پنداری نفس مخاطب با نفس شخصیت دانست که عمیق‌ترین و کامل‌ترین مرحله است. در اینجا، مخاطب سفر روحانی شخصیت را به مثابه سفر خود تجربه می‌کند. در راستای تبیین کارکرد بدن در تجربه تماشای فیلم، مفهوم بینایی بساوایی، «بصریت لمسی» یا «نگاه هاپتیکی»[1] که در آرای لورا مارکس بسط یافته، بسیار راهگشاست. ادراک هاپتیکی نوعی مواجهه سیال و منعطف با تصویر است. در این ساحت، فرم و سازماندهی بصری فیلم به گونه‌ای عمل می‌کند که چشم مخاطب کارکردی شبیه به اندام لامسه به خود می‌گیرد؛ به بیان دیگر، نگاه تماشاگر پیش از آنکه بخواهد تصویر را رمزگشاییِ مفهومی کند، به دنبال ایجاد نوعی صمیمیت و پیوند بی‌واسطه با بافتِ مادی تصویر است. (صیاد و دیگران، ۱۳۹۹: ۲۱) این مؤلفه را می‌توان تبلور فیلمیک نظریه حدوث جسمانی نفس و حرکت جوهری ملاصدرا دانست. بدن، مرتبه نازله و نقطه شروع نفس است. در فیلم نیز تعالی روح شخصیت را نه در یک مفهوم انتزاعی، بلکه می‌توان از طریق بدن رنج‌کشیده، چهره متفکر و چشمان جستجوگر بازیگر مشاهده

1. Haptic Visuality.

و احساس کرد. وقتی مخاطب این بدن و نفسِ در حال حرکت شخصیت را دنبال می‌کند با او ارتباط می‌گیرد، گویی نفس او نیز همان صیرورت و شدن را تجربه می‌کند. این یک اتصال، هماهنگی و ارتباط وجودی و موقت میان مخاطب و شخصیت است.

- **تمرکز بر بدن و چهره:** نمای نزدیک افراطی بر چهره‌ای که در حال نیایش، رنج یا مکاشفه است، تمام حجاب‌ها را کنار می‌زند. چهره، دیگر یک ابژه فیزیکی نیست، بلکه صحنه تجلی مستقیم نفس است. فیلم‌ساز در فیلم مورد بررسی تأکید جالب توجهی به این مسأله دارد برای مثال وجود بیماری که خود امری بدن‌مند است که بدن انسان را درگیر می‌کند یا رنج‌های شخصیت در پایان فیلم که با بدن او مرتبط است.
- **نمایش رنج جسمانی به‌مثابه سلوک:** نمایش فرایندهای طولانی و طاقت‌فرسای فیزیکی (سفر پیاده طولانی، تحمل بیماری، ریاضت) به عنوان ابزاری برای تزکیه نفس می‌تواند مورد استفاده باشد. مخاطب با تماشای این رنج، صرفاً احساس ترحم نمی‌کند، بلکه به ارزش معنوی صبر و تحمل در مسیر رسیدن به کمال پی می‌برد. در نماهای زیادی از فیلم به خصوص صحنه‌های مربوط به بیابان رنج جسمی شخصیت که لحظات اوج تکامل نفس اوست، پس از تحمل رنج جسمانی در توفان شن فرا می‌رسد. وقتی او در اوج استیصال، فریاد می‌زند و به نوعی تسلیم می‌شود، این لحظه، مرگ من سابق او و تولد من جدید است.



عکس ۳- بخشی از رنج جسمانی شخصیت.

❖ **لحظه رهایی به‌مثابه تکامل نفس:** اوج تکامل در نقطه‌ای که نفس پس از تحمل رنج و عبور از مراتب پایین‌تر، به یک مرتبه وجودی بالاتر دست می‌یابد و به فعلیت می‌رسد. این رهایی صرفاً پایان درد و نجات فیزیکی نیست، لحظه رسیدن به یک منزلگاه جدید و آغاز یک حالت وجودی جدید است؛ آرامش، پذیرش، و اتصال به حقیقت. نفسی که در ابتدای فیلم در مرتبه جسمانیت و غرور علمی محبوس بود، پس از عبور از مراتب حسی به مرتبه‌ای از شهود قلبی می‌رسد. این همان شدن و صیرورت صدرایی است که در آن، جوهر وجودی شخصیت تغییر می‌کند و به فعلیت و کمالی بالاتر دست می‌یابد. سینما این تحول درونی را از طریق تجلیات بیرونی و حسی، به تجربه‌ای مشترک برای مخاطب تبدیل می‌کند. دیوید بردول در رویکرد شناختی خود بر پایه تکاملی ادراک فیلم تأکید می‌ورزد. او نشان می‌دهد که ادراک تصاویر سینمایی، نیازمند آشنایی با رمزگان پیچیده یا یادگیری یک زبان خاص سینمایی نیست؛ فیلم‌ها دقیقاً همان سازوکارهای ادراکی‌ای را به کار می‌اندازند که انسان‌ها در مواجهه طبیعی با جهان واقعی از آن‌ها بهره می‌برند. حتی معتقد است افراد متعلق به فرهنگ‌های فاقد رسانه‌های تصویری، قادرانند تصاویر را به صورت خودانگیخته تشخیص دهند. بنابراین ادراک سینمایی ریشه در زیست‌شناسی و بدن فیزیکی انسان دارد، نه صرفاً قراردادهای فرهنگی. (بردول، ۱۴۰۲: ۸۸)



عکس ۴- لحظه تمثیلی که شخصیت، نور را پیدا می‌کند و دوباره متولد می‌شود.

تصویر پایانی فیلم، جایی که دکتر عالم دست پسرش را که در هاله‌ای از نور قرار دارد می‌گیرد، چکیده تمام سفر او و اوج تجلی حکمت صدرایی است. این لحظه، لحظه وصال است؛ نه فقط وصال پدر به پسر، بلکه وصال «علم» به «ایمان» و اتحاد نفس با امر متعالی. پسر در اینجا دیگر یک بدن بیمار و یک موضوع علمی نیست؛ او در هاله‌ای از نور، به یک تجلی از حقیقت بدل شده، نمادی از معصومیت که پدر از آن دور افتاده بود. گرفتن دست او، عمل تسلیم نهایی دکتر عالم است؛ او دیگر با ابزار جراحی و علم متکبرانه خود به سوی پسر نمی‌رود، بلکه با دست خالی و قلبی تسلیم‌شده با او پیوند می‌خورد. همچنین نجات دکتر عالم در این لحظه، صرفاً نجات از مرگ در کویر نیست؛ بلکه نجات از «مرگ روحانی»، یعنی غفلت و جدایی است. این صحنه، تجلی سینمایی نظریه «نفس جسمانیة الحدوث و روحانیة البقاء» است؛ نفسی که سفر خود را از جسم آغاز کرد، اکنون در این وصال نورانی به واسطه حرکت جوهری، کمال می یابد و به موجودی روحانی تبدیل می شود.

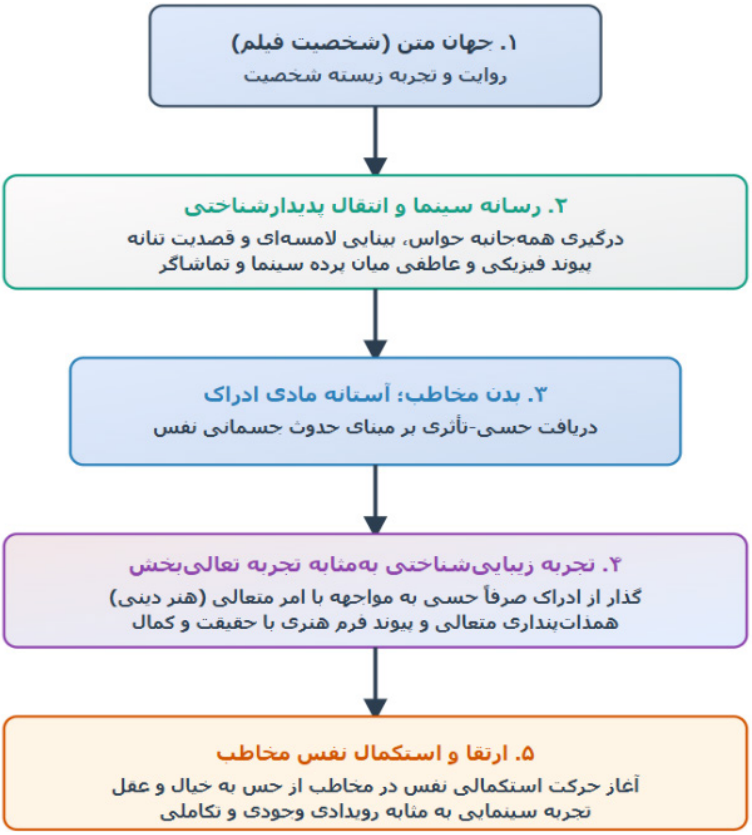
چنان‌که در این پژوهش تبیین گردید، تجربه سینمایی در چارچوب مبانی حکمت متعالیه ملاصدرا ظرفیتی فراتر از مواجهه بصری معمول دارد و می‌تواند به مثابه آستانه‌ای برای سلوک و اشتداد وجودی نفس مخاطب تبیین شود. این فرایند که ریشه در ادراک حسی از فیلم دارد، در یک سیر طولی و سلسله‌مراتبی قابل صورت‌بندی است.

نقطه عزیمت این فرایند، جهان و متن فیلم و تجربه زیسته شخصیت است که بنیان اولیه ادراک را شکل می‌دهد. در گام بعد، سازوکارهای سینمایی موجب می‌شوند تا این تجربه زیسته فراتر از دریافت‌های صرفا بینایی، به شکلی کاملا بدن‌مند و چندحسی در مخاطب ادراک گردد. برای تبیین نظری این گذار، بدن مخاطب به مثابه آستانه مادی و بستر ادراک در نظر گرفته می‌شود. بر اساس اصل جسمانیة الحدوث و روحانیة البقاء، دریافت‌های نفس در این مرتبه مادی متوقف نخواهد ماند.

عبور از این آستانه مادی در گرو تجربه زیبایی‌شناختی به مثابه تجربه‌ای تعالی‌بخش است. در این مسیر، مواجهه حسی اولیه به ادراک خیالی و سپس

عقلانی ارتقا می‌یابد. این سیر صعودی همان حرکت استکمالی نفس است که مخاطب را از سطح تأثرات حسی به جایگاه دریافت‌های ژرف‌تر هدایت می‌کند. بنابراین ادراک بدن‌مند فیلم نقطه آغازی است که سلوک نفس به واسطه آن مسیر تکامل را طی کرده و به غایت خود یعنی اشتداد وجودی و بقای روحانی دست می‌یابد.

برای ارائه تصویری روشن از این سیر پنج‌مرحله‌ای، از مبدأ مادی تا غایت تعالی نفس، مدل مفهومی زیر ترسیم شده است. (شکل)



شکل ۱- زنجیره مفهومی مقاله: از جهان فیلم تا استکمال نفس مخاطب.

نتیجه‌گیری

این پژوهش در صدد بود تا با عبور از دوگانه‌انگاری سنتی نفس و بدن، تبیینی «بدن‌مند» از تجربه هنری به‌مثابه یک امر متعالی ارائه دهد. با تکیه بر مبانی حکمت متعالیه، به‌ویژه نظریه «حدوث جسمانی نفس» و «حرکت جوهری» ملاصدرا، این مقاله نشان داد که بدن نه زندان یا مرتبه‌ای پست در تقابل با روح، بلکه نقطه عزیمت، بستر تکوین و ابزار ضروری برای سلوک نفس است. در این دیدگاه، تجربه حسی و ادراک زیبایی‌شناختی که از طریق حواس جسمانی صورت می‌پذیرد، نه تنها امری نازل نیست، بلکه اولین و ضروری‌ترین مرحله برای آغاز صیرورت وجودی و حرکت نفس به سوی مراتب عالی‌تر است. هنر، در این چارچوب، از یک ابژه صرفاً زیبا فراتر رفته و به یک کاتالیزور وجودی بدل می‌شود که قادر است حرکت جوهری نفس مخاطب را شتاب بخشیده و او را در فرایند «شدن» قرار دهد. تحلیل فیلم «خیلی دور، خیلی نزدیک» این مبانی نظری را در عمل به تصویر کشید. سفر دکتر عالم، این شخصیت اسیر در عقلانیت ابزاری و غرور علمی، یک سفرنامه تمثیلی و دقیق از حرکت نفس است. این تحلیل نشان داد که چگونه رنج‌های جسمانی او در کویر (تشنگی، خستگی و استیصال) به ابزاری برای تزکیه و شکستن «منِ» متکبر او تبدیل شد و بدن رنجور او، به سکوی پرتابش برای رسیدن به یک درک شهودی و ایمانی بدل گشت. این سفر، تجسم سینمایی کاملی از گذار نفس از مرتبه حس و انجماد، به مرتبه معنا و تعالی بود. فراتر از تحلیل شخصیت، این پژوهش نشان داد که چگونه زبان و تکنیک‌های سینمایی می‌توانند به ابزارهایی کارکردی برای ایجاد این تجربه متعالی در مخاطب بدل شوند. عناصری مانند تصویر، زمان و صدا، عناصر روایی مانند ضعف و نیاز شخصیت و پرسش‌گری فلسفی و مهم‌تر از همه تمرکز بر چهره و بدن رنج‌کشیده شخصیت، سازوکارهایی هستند که مخاطب را از یک ناظر منفعل به تجربه تعالی می‌رسانند. در این فرایند، نفس مخاطب با نفس شخصیت در حال صیرورت، هم‌ذات‌پنداری می‌کند و سفر روحانی او را به مثابه سفر درونی خود تجربه می‌کند. در نهایت، این تحقیق نتیجه می‌گیرد که هنر، و به‌طور خاص سینما، با ظرفیت بی‌بدیل خود در درگیر کردن بدن و حواس، می‌تواند به یکی از قدرتمندترین بسترهای معاصر برای تجربه امر متعالی و تسهیل حرکت جوهری نفس انسانی تبدیل شود.

فهرست منابع

آجادیان، تامس؛ و دیگران (۱۴۰۱). *زیبایی‌شناسی؛ دانشنامه فلسفه استنفورد*، (سرپرست و ویراستار: مسعود علیا)، تهران: انتشارات ققنوس.

آشتیانی، سیدجلال‌الدین (۱۴۰۳). *شرح حال و آرای فلسفی ملاصدرا*، قم: انتشارات بوستان کتاب.

السیسر، توماس؛ و هاگنر، مالتی (۱۴۰۰). *نظریه فیلم؛ مقدمه‌ای از طریق حواس*، (مترجم: غلامرضا آذری و بهناز ولی‌پور)، تهران: انتشارات لوگوس.

اکو، اومبرتو (۱۴۰۴). *هنر و زیبایی در قرون وسطی*، (مترجم: هادی ربیعی)، تهران: نشر گیلگمش.

بردول، دیوید (۱۴۰۲). *بوطیقای سینما*، (مترجم: علی ظفرقهرمانی‌نژاد)، تهران: انتشارات بیدگل.

بلخاری‌قهی، حسن (۱۳۹۵). *سرگذشت هنر در تمدن اسلامی*، تهران: انتشارات سوره مهر.

بلخاری‌قهی، حسن (۱۴۰۰). *در باب زیبایی؛ زیبایی‌شناسی در فلسفه غربی و حکمت اسلامی*، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

پاکتچی، احمد (۱۴۰۱). *نظریه هنر و زیبایی‌شناسی از دیدگاه شیخ نجم‌الدین کبری*، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

پامرلو، ویلیام‌سی (۱۳۹۹). *سینمای اگزیستانسیالیستی*، (مترجم: نصرالله مرادیانی)، تهران: انتشارات بیدگل.

تروبی، جان (۱۳۹۹). *آناتومی داستان*، (مترجم: محمد گذرآبادی)، تهران: انتشارات ساقی.

خاتمی، محمود (۱۳۹۳). *پیش درآمد فلسفه‌ای برای هنر ایرانی*، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

راستایی، حامده؛ و حکمت‌مهر، محمدمهدی (۱۴۰۱). *بنیان‌های نظری هنر اسلامی با تأکید بر حکمت متعالیه*، قم: انتشارات حکمت اسلامی.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۶۱). *نقد ادبی*، تهران: انتشارات امیرکبیر.

شاو، دنیل (۱۴۰۱). *فیلم‌وفلسفه؛ جدی گرفتن فیلم‌ها*، (مترجم: مجید پروانه‌پور)، تهران: نشر بان.

شکری، محمود؛ و کرد فیروزجایی، یارعلی (۱۳۹۱). «بررسی و تحلیل جسمانیت نفس از دیدگاه صدرالمتألهین»، *دوفصلنامه انسان پژوهی دینی*، شماره ۲۸. 115-99. https://raj.smc.ac.ir/article_2287.html

شیروانی، علی (۱۳۸۸). *مبانی نظری تجربه دینی؛ مطالعه تطبیقی و انتقادی آرای ابن عربی و رودلف اتو*، قم: انتشارات بوستان کتاب.

صیاد، علیرضا؛ ستوده، میلاد؛ و ستوده، سجاد (۱۳۹۹). «ظرفیت‌های ادراکِ هاپتیکی در هنر ایرانی- اسلامی و کاربرد آن در بیان سینمایی؛ نمونهٔ موردی: فیلمِ آتش سبز»، *باغ نظر*، ۱۷ (88)، 19-26. doi: 10.22034/ bagh.2019.197872.4262

عموسلطانی فروشانی، محمدمهدی (۱۴۰۰) *بررسی رابطه نفس و بدن از منظر حکمت متعالیه و نوخاسته‌گرایی*، قم: نشر پژوهشگاه علوم و فرهنگ اسلامی.

کارمن، تیلور (۱۴۰۲). *مرلوپونتی*، (مترجم: مسعود علیا)، تهران: انتشارات ققنوس.

لیوینگستن، پیزلی؛ و پلنتینگا، کارل (۱۴۰۲). *راهنمای فلسفه و فیلم راتلج ۱: مسائل و مفاهیم*، (مترجم: ساره امیری)، تهران: حکمت سینا.

مددپور، محمد (۱۳۸۶). *حکمت انسی و زیبایی‌شناسی عرفانی هنر اسلامی*، تهران: انتشارات سوره مهر.

مددپور، محمد (۱۳۹۳). *تجلیات حکمت معنوی در هنر اسلامی*، تهران: شرکت چاپ و نشر بین‌الملل.

ملاصدرا (۱۹۸۱). الحکمة المتعالیة في الأسفار العقلیة الأربعة، بیروت: دار إحیاء التراث العربي.

ملاصدرا (۱۳۷۵). *مجموعه رسائل فلسفی صدرالمتألهین*، (تصحیح و تحقیق: حامد ناجی اصفهانی)، تهران: انتشارات حکمت.

ملاصدرا (۱۴۰۲). *الشواهدالربوبیه*، (مترجم و مفسر: جواد مصلح)، تهران: انتشارات سروش.

نصر، سیدحسین (۱۳۹۴). *گلشن حقیقت*، (مترجم: انشاءالله رحمتی)، تهران: نشر سوفیا.

Marks, L. U. (2000). *The skin of the film: Intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Duke University Press.

Sobchack, V. (1992*). The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, New jersey: Princeton University Press.