معرفت فرهنگی اجتماعی، سال پنجم، شماره چهارم، پیاپی ۲۰، پاییز ۱۳۹۳، ص ۱۰۵ ـ ۱۲۸

امکان یا امتناع سینمای دینی در آیینهٔ حکمت صدرایی

سیدمحمدحسین هاشمیان / استادیار گروه علوم اجتماعی دانشگاه باقرالعلوم‌ؑ hashemi1401@gmali.com
حوریه بزرگ / کارشناس ارشد تبلیغ و ارتباطات فرهنگی دانشگاه باقرالعلوم‌ؑ bozorgi.h14@gmail.com
دریافت: ۱۳۹۳/۰۶/۰۷- پذیرش: ۱۳۹۳/۱۰/۰۵

چکیده
بی‌شک هر دینی برای برقراری ارتباط با مخاطبان خود از شیوه‌های منطبق با مبانی معرفتی خود بهره می‌برد. پاسخ به سؤال امکان یا امتناع سینمای دینی، ریشه در شناخت ماهیت سینما و نسبت آن با مبانی معرفتی اسلام دارد. این مقاله، با گزینش مبنای حکمت اسلامی و به مدد روش تحلیلی و توصیفی تلاش دارد با بازاندیشی در مبانی حکمت اسلامی و حکمت هنر اسلامی، مسئله امکان یا امتناع سینمای دینی مورد بررسی قرر گیرد. یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد که تحقق سینمای دینی نیازمند تسخیر تکنولوژیک این مدیوم و بسته به مراتب سیرِ شهودِ باطنی و عملی سینماگر است؛ به تناظر مراتب غلبه نفس سینماگر از نفس نباتی به حیوانی و انسانی مراتبی از سینمای غیردینی، دین‌محور و دینی قابل فرض است؛ نوع مدینه – اعم از فاضله یا غیرفاضله – به مثابه بستری که می‌تواند زمینه‌ساز تجربه امر زیبا برای سینماگر باشد، از عوامل مهم و تأثیر در ظهور مراتب مذکور از سینما است.

کلیدواژه‌ها: سینمای دینی، سینمای دین‌محور، سینمای غیردینی، تسخیر تکنولوژیک، سیر انفسی، مدینه فاضله، مدینه غیرفاضله.

۱. مقدمه
هر دینی به منظور برقراری ارتباط با انسان‌ها و انتقال پیام خود، از نظام ارتباطی مبتنی بر مبانی خویش بهره می‌برد؛ مبانی ویژه‌ای که بر اساس آنها تولید و مبادلهٔ معنا رخ می‌دهد. از دیدگاه حکمت اسلامی و در نگاهی عام، هنر (به‌مثابه یکی از شیوه‌های تأثیرگذار در انتقال پیام دین) تجلی امر زیبا و خلق شیئی جمیل است که می‌تواند از رهگذر ادراک محسوسِ اثر هنری مخاطب خویش را به ادراکی متعالی از زیبایی‌های معقول برساند (جوادی‌آملی، ۱۳۸۵).

به دیگر بیان، هنر اسلامی با الهام گرفتن از اصول و باطن دین قادر به ایجاد فضایی است که انسان به باطن اشیا و مفاهیم متوجه شود و این امر، همان نیاز انسان معاصر است (نقی‌زاده، ۱۳۸۲)؛ چراکه هنرهای پرمخاطب در عصر حاضر را باید هنرهایی تکنولوژیک دانست که بستر ظهورشان فرهنگ مدرنیته بوده است. خالقان آثار هنری مذکور در زادگاه این پدیدارها، مبتنی بر مبانی اندیشه‌ای مدرن خویش و غلبهٔ نگاه سکولار به جهان و نگرش اومانیستی به انسان، دغدغه و تعهدی به تجلی زیبایی حقیقی و معقول در آثار خود نداشته‌اند. لذا رویکردهای رایج هنری در عصر مدرن با محور قرار دادن سوبژکتیویتهٔ هنرمند، مسئولیتی بیش از ارضای هواهای نفسانی و پرداختن به زیبایی‌های محسوس برای خود تعریف نکرد. این امر نباید ما را دچار سطحی‌انگاری و غفلت از حضور دین و امور ماورایی در عرصهٔ هنر مدرن کند؛ بلکه هدف نگارندگان آن است که نشان دهند غلبهٔ تفکر مدرنیته، هنر را دچار نوعی تقلیل‌انگاری در باب جهان و انسان کرد و دغدغهٔ هنرمندان را از هنر به‌مثابه «آنچه باید باشد» و روایت امر متعالی، به روایت «آنچه هست» و برساخت واقعیت براساس منافع خود تغییر داد. بدین‌سان دیگر هنر نه محملی برای رهایی مخاطب از خود و رسیدن به خدا، بلکه ابزاری جهت تقویت ازخودبیگانگی و سرگردانی مخاطب شد.

هنر سینما از جملهٔ همین هنرهاست. این رسانه به سبب جذابیت‌های بصری ویژهٔ خود توانست به‌سرعت در همهٔ جوامع رخنه کند و از مخاطبان روزافزونی برخوردار شود. البته به‌طور خاص موجودیت هنر سینما، بیش از هر چیز وابسته به «تکنولوژی» است و فیلم به واسطهٔ تکنولوژی است که می‌تواند بر روی پردهٔ سینما جان بگیرد. درواقع، این هنر با همهٔ تشابهاتی که به هنرهای پیش از خود مانند نقاشی یا تئاتر از دیدگاه صورتگری یا روایتگری دارد، تکنولوژیک بودنش، فصل ممیزش است. در ایران، از همان سال‌های نخستین انقلاب اسلامی، نسبت دین و سینما، همواره کانون تأمل و گاه نزاع فلاسفه، اندیشمندان ارتباطی و سینماگران مسلمان بوده است.

در باب نسبت میان دین و رسانه به طور عام (و به‌تبع، نسبت میان دین و سینما)، می‌توان به طیفی از پژوهش‌ها از پذیرش مطلق تا رد کامل اشاره کرد. مراد از پذیرش مطلق، دیدگاهی است که ماهیت رسانه‌ها را کاملاً ابزارگرایانه می‌داند. براساس این دیدگاه، رسانه‌ها به‌مثابه ابزار می‌توانند در اختیار مفاهیم و مضامین دینی قرار بگیرند. البته این تصور که برخی گفته‌اند صاحبان نظریهٔ ابزارگرایانه، رسانه را صرفاً ابزاری برای پیام‌هایی مختلف دانسته‌اند، نیز سطحی‌نگری و بی‌دقتی در نظریات آنان است. ابزارگرایان نیز برای رسانه اقتضائاتی قایل‌اند؛ اما تفاوتشان با ذات‌گرایان در آن است که ماهیت رسانه را ابزار دانسته‌اند، نه آنکه به ویژگی‌های هر رسانه و یا تناسب پیام‌های دینی با گونه‌های مختلف رسانه بی‌توجه باشند.

منظور از ردّ مطلق، نگرشی است که ماهیت رسانه‌ها را متضاد با ماهیت و غایت دین و دین‌پذیری می‌داند. معتقدان به این پژوهش‌ها را ذات‌گرایان می‌نامند. در میان اندیشمندان ذات‌گرا می‌توان به دو دسته تفکر، با دو مبنای متفاوت ذات‌گرایی رسانه‌ای و ذات‌گرایی هستی‌شناسانه اشاره کرد. درحالی‌که ذات‌گرایان بنیادگرا رسانه را در تقابل کامل با دین می‌دانند، ذات‌گرایان رسانه‌ای ضمن اعتقاد به ماهیت مستقل دین و رسانه، به امکان تعامل دو سویهٔ بین این دو معتقدند (حسینی، ۱۳۸٦، ص ۱۳٦–۱۳۸). در نگاهی عام، می‌توان گفت محوریت بحث‌های مذکور در باب خیر، شر یا خنثا بودن «ماهیت تکنولوژی سینما» است.

تعارض آرا دربارهٔ نسبت میان دین و سینما در کنار اقبال روزافزون به این رسانه، بیش از پیش خلأ نظری و نیاز به بازاندیشی در نسبت مذکور را با تکیه بر مبانی اندیشه‌ای غنی اسلام آشکار می‌کند. تحقیق پیش‌رو در نگاهی نو، با گزینش مبنای حکمت اسلامی و بهره‌مندی از روش توصیفی ـ تحلیلی با رویکردی تعامل‌گرایانه (البته در معنایی خاص و مبتنی بر مبانی‌ای که مطرح خواهد شد) ذات‌گرایان و ابزارگرایان را به تأمل و بازاندیشی در مبانی حکمت اسلامی و حکمت هنر اسلامی دعوت می‌کند. درواقع، در مقالهٔ حاضر خواهیم کوشید تا با بازاندیشی در باب انسان، هنرمند به‌مثابه انسان، فرهنگ و جامعه از منظر حکمت اسلامی و هنر و فرایند خلق اثر هنری از منظر حکمت هنر اسلامی، مسئلهٔ امکان یا امتناع سینمای دینی را کانون بحث و بررسی قرار دهیم.

۲. چارچوب مفهومی

۱ـ۲. انسان از منظر حکمت اسلامی (با تأکید بر حکمت صدرایی)

۱ـ۱ـ۲. انسان صدرایی: وجودی مشکک با مراتب سه‌گانهٔ نفس انسانی

از دیدگاه حکمت اسلامی، به‌ویژه حکمت صدرایی، انسان «نوع متوسط» و وجودی «تشکیکی» و دارای مراتب است که در قالب «حرکت جوهری» توانایی استکمال و تبدل از نفس «نباتی» به «حیوانی» و «انسانی» را دارد. انسان در مرحلهٔ جنینی، نبات بالفعل و حیوان بالقوه؛ هنگام تولد، حیوان بالفعل و انسان بالقوه؛ و زمانی که به بلوغِ صوری می‌رسد، انسان بالفعل و مَلَک یا شیطان بالقوه است (صدرالمتألهین، ۱۳٦۰ ب، ص ۲۲۹). درواقع، ما با یک واحد سیال روبه‌روییم که قادر است مراتب رشد خود را به‌تدریج بپیماید و در همهٔ این مراحل حرکت، یک وجود واحد بیشتر نداریم؛ وجودی که هر لحظه در حال اشتداد است و این اشتداد موجب می‌شود که ما تا مرتبه‌ای از آن، تنها مفهوم جسم و بدن را انتزاع کنیم و کم‌کم اشتداد وجودی‌اش آن را به حدی می‌رساند که از آن، هم مفهوم جسم و هم مفهوم نفس انتزاع می‌شود. به‌تدریج این سیر صعودی ادامه می‌یابد و نهایتاً به مرتبه‌ای می‌رسد که از آن، تنها عنوان روح قابل انتزاع است (سوزنچی، ۱۳۸۹، ص ۲۰۱). نفس انسان در این صیرورت، صورت‌های وجودی نباتی، حیوانی، انسانی را یکی پس از دیگری به‌گونه «لَبس فوق لَبس» (جوادی‌آملی، ۱۳۸٦، ص ۳۵۷) و نه «خلع و لَبس» دریافت می‌کند. لذا با افاضهٔ هر صورت، صور پیشین حفظ می‌شود (در خلع و لَبس، تغییر به‌گونه‌ای است که صورت جدید ایجاد، و صورت قبلی نابود می‌شود؛ یعنی با رفتن صورت نباتی، صورت حیوانی افاضه می‌شود و با رفتن صورت حیوانی، صورت انسانی افاضه می‌شود. اما در لَبس فوق لَبس، صورت بعدی به صورت طولی بر روی صورت قبلی افاضه خواهد شد؛ یعنی صورت حیوانی بر صورت نباتی و صورت انسانی بر صورت حیوانی با حفظ صور پیشین افاضه می‌شود). نکتهٔ مهم در این میان آن است که انسان به واسطهٔ نوع متوسط بودنش ماهیتش بسته نشده است، بلکه ماهیتش در حاشیهٔ وجودش ساخته می‌شود. او در بستر حرکت جوهری قابلیت تحقق خویشتن خویش به اشکال مختلف را دارد؛ لذا می‌تواند یک ماهیت را رها کند و ماهیت جدیدی بگیرد و بدین‌سان تکامل یابد و یا دچار انحطاط شود (خورشیدی، ۱۳۹۰).

تکامل نفس انسانی در گرو «غلبهٔ نفس انسانی» و انحطاط آن در زمینهٔ «غلبهٔ نفس حیوانی» تبیین‌پذیر است. در تبیین مسئلهٔ غلبهٔ نفوس، بررسی نقش قوا در هریک از مراتب سه‌گانهٔ نفس نقش مهم دارد که در ادامه به نقش این قوا می‌پردازیم.

۲-۱-۲. قوای ادراکی و تحریکی در مراتب سه‌گانهٔ نفس انسانی

نفس در هریک از مراتب نفس نباتی، حیوانی و انسانی دارای قوای (ادراکی و تحریکی) مختص به آن مرحله است.

۱ـ۲ـ۱ـ۲. قوا در مرتبهٔ نفس نباتی

نفس نباتی دارای قوای (تحریکی) عمدهٔ تغذیه و مولده است. کارکرد قوهٔ غاذیه حفظ حیات و کارکرد قوهٔ مولدهٔ بقای نوع است (صدرالمتألهین، ۱٤۱۰ق، ج ۸، ص ۷۸-۸۰).

> **انسان‌هایی که حیات نباتی دارند مانند نهال، هدف و همتی جز تغذیه و نموّ خوب بدنی و نو پوشیدن ندارند. چنین افرادی گرچه دارای ادراک غذا، فربهی و... هستند، ولی از هرگونه گرایش‌های اجتماعی، مقام و جاه و... بی‌بهره‌اند؛ چه رسد به علوم و معارف (جوادی‌آملی، ۱۳۸۸، ج ۹، ص ۵۸۷).**

درواقع چنین فردی، وجودی انسانی است که مرتبهٔ نفس نباتی‌اش تحت مدیریت نفس حیوانی فعال است و تنها قادر به ادراک زیبایی‌های محسوس و به‌تبع لذات ناشی از آن مانند خوردن، آشامیدن و نکاح است.

۲ـ۲ـ۱ـ۲. قوا در مرتبهٔ نفس حیوانی

در مرتبهٔ نفس حیوانی، قوای ادراکی پنج‌گانهٔ حواس ظاهری اعم از شنوایی، بینایی، بویایی، چشایی، لامسه و حواس باطنی اعم از حس مشترک، خیال، متصرفه، واهمه و حافظه قابل طرح است (صدرالمتألهین، ۱۳٦۰ ب، ص ۱۹۲-۱۹٤). منظور از حواس باطنی گروهی از قوای نفس‌اند که به اندام‌ها و اعضای جسمانی وابستگی ندارند و مجرد از ماده‌اند (صدرالمتألهین، ۱٤۱۰ق، ج ۳، ص ۲۲٥-۲۲٦).

حواس پنج‌گانه صورت‌هایی از عالَم محسوسات در اختیار نفس حیوانی قرار می‌دهند. این صورت‌های مختلف از یک شیء محسوس و یا اشیای محسوس دیگر به واسطهٔ قوه‌ای دیگر در یک جا جمع می‌شوند که به آن حس مشترک می‌گویند. حس مشترک به‌سان حوضچه‌ای است که همهٔ حواس ظاهری در آن ریخته می‌شوند. به عبارت دیگر، همچون آینهٔ دورویی است که یک روی آن به سوی بیرون و روی دیگرش به سوی درون است. لذا هم صورت‌های حواس پنج‌گانه که از خارج می‌آیند در وی مرتسم می‌شوند، هم معانی که از عالم عقل یا وهم شکل می‌گیرند در قالب صورت‌های محسوس در حس متشرک متمثل می‌گردند (حسن‌زاده آملی، ۱۳٦٥، ص ۲٦۷).

قوهٔ خیال که از آن به «مصوِّره» نیز تعبیر می‌شود، قوه‌ای است که مدرک صورت‌های جزئیه است (صدرالمتألهین، ۱٤۱۰ق، ج ۸، ص ۱۳۰). برخی از اندیشمندان خیال را به خیالِ متصل و منفصل تقسیم می‌کنند. خیال منفصل که همان عالَم مثال (برزخ) است، مرتبه‌ای از هستی است که صورت‌های مجرد از ماده در آن قائم به ذات‌اند و بی‌آنکه نیازمند نفوس جزئیهٔ متخیله باشند، متحقق می‌شوند (انصاریان، ۱۳۸٥، ص ۲۳۳).

قوه متصرفه قادر است صورت‌های حسی مختلف با همدیگر یا معانی‌ای را که از واهمه و حافظه گرفته شده‌اند با صورت‌های حسی و معانی دیگر ترکیب کند. نقش قوهٔ واهمه، ریاست بر همهٔ قوای باطنی حیوانی است. حکم این قوه مانند حکم عقلی به قطع، فصل و تمییز عقلی نیست، بلکه به‌مثابه حکمی تخیلی است که مقرون به جزئیت است و دیگر قوای باطنی فروع و قوای آن به‌شمار می‌آیند (حسن‌زاده آملی، ۱۳٦٥، ص ۲٦٤-۲۷٦).

واپسین قوه، حافظه است که معانی و احکامی را که واهمه درک کرده، ذخیره می‌کند (صدرالمتألهین، ۱٤۱۰ق، ج ۳، ص ۳٦۰). به‌علاوه قوای شهویه و غضبیه (حسن‌زاده آملی، ۱۳٦٥، ص ۱۱٤-۱۱٥) و حب و بغض به شکل «عاطفه» (جوادی‌آملی، ۱۳۸٤، ص ۲۷۱) قوای تحریکی مرتبهٔ نفس حیوانی‌اند. «شهوت» به معنای جذب ملایم و «غضب» به معنای دفع ناملایم است (جوادی‌آملی، ۱۳۸۹ب، ج ۱٤، ص ٤۸). قوهٔ شهوت و غضب می‌توانند کارهای خود را به صورت‌های مختلفی انجام دهند. درصورتی‌که این دو قوه، نظم و جهت مشخصی را دنبال نکنند، انسان را به سوی لذت‌های مادی می‌کشانند و در تاریکی‌های ناشی از آن گمراه می‌سازند و اگر تحت تدبیر قوهٔ عقلی یا مافوق آن (که مختص مرتبهٔ انسانی است) قرار گیرند، بدون آنکه از کار خود (که مقتضای طبیعت آنهاست) بازمانند در مسیری که آن قوّه برتر ترسیم می‌کند، انجام وظیفه خواهند کرد (جوادی‌آملی، ۱۳۸۷، ج ۳، ص ۲۱۰).

محبت به‌مثابه موتور حرکتی انسان در مراتب مختلف انسانی، متفاوت و دارای شدت و ضعف است. چنانچه انسان در مرتبهٔ حیوانیت باقی بماند، این محبت در حد شهوت و با نام «عاطفه» ظهور می‌یابد (جوادی‌آملی، ۱۳۸٤، ص ۲۷۱). درواقع، محبوب‌های فرد در این مرتبه «کاذب» (پارسانیا، ۱۳۸۹، ص ۱۳۲)، زودگذر و مقطعی‌اند (امامی‌جمعه، ۱۳۸۸، ص ۱۰۹-۱۱۲). وصول به محبوب‌ها سبب نفرت فرد می‌شود و به بی‌قراری‌اش می‌افزاید و او سرگردان و حیران، علت این امر را نمی‌داند (همان).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بنابراین غلبهٔ نفس حیوانی بر وجود انسان و فعال شدن آن، سبب می‌شود که عقل نیز در سیطرهٔ نفس حیوانی قرار گیرد و به استخدام گرفته شود. هرچقدر نفس حیوانی بر عقل و نفس انسانی غلبه داشته باشد، فرد از ادراک زیبایی‌های معقول محروم می‌ماند و به سمت زیبایی‌های محسوس، وهمی و خیالی کشیده می‌شود و به‌تبع، تنها قادر به ادراک لذات محسوس، وهمی و خیالی (از نوع مذموم) خواهد بود.

چنانچه حرکت فرد به سمت اضلال مستمر باشد، به غلبهٔ تام نفس حیوانی می‌انجامد و چنین کسانی همان‌ها هستند که قرآن درباره‌شان می‌فرماید: «أُولئِکَ کَالْأَنْعامِ بَلْ هُمْ أَضَلُّ» (اعراف: ۱۷۹). بر اساس منطق قرآنی چنین افرادی همان اهل باطل‌اند که زیبایی‌های معقول و پیام‌های مبتنی بر حق نه‌تنها برایشان جذبه‌ای ندارند، بلکه به لحاظ معرفتی و مبتنی بر آیهٔ «وَلا یَزیدُ الظّالِمینَ إِلاّ خَسارا» (اسراء: ۸۲) سبب اضلال بیشتر آنان می‌شوند و مبتنی بر آیهٔ «وَإِذا ذُکِرَ اللَّهُ وَحْدَهُ اشْمَأَزَّتْ قُلُوبُ الَّذینَ لا یُؤْمِنُونَ بِالْآخِرَةِ» (زمر: ٤٥) از منظر زیبایی‌شناختی مشمئزکننده‌اند.

۳ـ۲ـ۱ـ۲. قوا در مرتبهٔ نفس انسانی

«قوهٔ علامه» (عقل نظری) به‌مثابه قوهٔ ادراکی و «قوهٔ عماله» (عقل عملی) و حب و بغض در مرتبهٔ «تولا و تبرا» به‌مثابه قوهٔ تحریکی، قوای مختص نفس در مرتبهٔ صورت انسانی به‌شمار می‌آیند.

قوهٔ علامه تصورات و تصدیقات را ادراک می‌کند و حق و باطل را دربارهٔ آنچه تعقل می‌کند، تشخیص می‌دهد. در مقابل، عقل عملی، اعمال و صنایع مختص به انسان مانند ساختن ابنیه یا ایجاد طرح‌های زیبا از سنگ و فلز را استنباط می‌کند. این قوه عمل نیک یا نکوهیده و انجام و ترک آن را تشخیص داده، نسبت به آن اعتقاد حاصل می‌کند و براساس آن دست به گزینش می‌زند. درواقع، قوهٔ عماله خادم قوهٔ علامه است و در بسیاری از امور از آن یاری می‌جوید (خسروپناه و پناهی‌آزاد، ۱۳۸۸، ص ۱٤۳–۱٤٤).

حب و بغض‌ها در این مرتبه در چهرهٔ تولا و تبرا رخ می‌نمایند (جوادی‌آملی، ۱۳۸٦، ص ۳۹٤–۳۹۵). انسانی که در این مقام است، جز به حلال خدا عمل نمی‌کند و جز به رضایت او نمی‌اندیشد؛ یعنی همواره و همیشه به یاد خداست (همان). لذا محبوب‌ها در این مرتبه محبوب‌های صادق‌اند که وصول به آنها برای انسان همراه با قرار و نشاط است (پارسانیا، ۱۳۸۹، ص ۱۳۲). در بدایت سلوک، با مدیریت نفس انسانی محبوب‌های مجازی وظیفهٔ رهنمون ساختن فرد به سوی ادراک زیبایی‌های

حقیقی و وصول به محبوب صادق را بر عهده می‌گیرند (همان). نگاه انسان در این مرتبه نگاهی نشانه‌شناختی است که همهٔ مظاهر الهی و ممکنات برایش نشانه و مجازی (امامی‌جمعه، ۱۳۸۸، ص ۱۰۵–۱۰۷) واجد جذابیت و رهنمون‌کننده به سوی ادراک زیبایی‌های معقول به نسبت سعهٔ وجودی او هستند.

بنابراین قوای نفس حیوانی می‌توانند به مدیریت عقل و نفس انسانی درآیند و به مدد تکامل مراتب عقل نظری و عقل عملی فرد را قابل ادراک زیبایی‌های معقول کنند. هر چقدر فرد بتواند از غلبهٔ نفس حیوانی برهد و به مدیریت و تدبر عقل درآید، امکان ادراک زیبایی و لذات در مراتب متعالی‌تر برایش فراهم می‌شود.

نمودار شمارهٔ (۱): مراتب نفوس انسانی و انواع قوا

مراتب غلبهٔ نفوس	قوای ادراکی	قوای تحریکی	زیبایی غالب	لذت غالب
نفس نباتی	_	غاذیه، مولده، منمیه	زیبایی محسوس	لذات محسوس (لذت حیات و رشد)
نفس حیوانی	قوای پنج‌گانهٔ حواس ظاهری (شنوایی، بینایی، بویایی، چشایی، لامسه) قوای پنج‌گانه حواس باطنی (حس مشترک، خیال، متصرفه، واهمه، حافظه)	قوهٔ شهویه و غضبیه حب و بغض (عاطفه)	زیبایی محسوس، وهمی و خیالی	لذات ناشی از حواس ظاهری و حواس باطنی، به‌ویژه لذات خیالی و وهمی
نفس انسانی	قوهٔ علامه (عقل نظری)	قوهٔ عماله (عقل نظری) حب و بغض (تولا و تبرا)	زیبایی معقول	لذات ناشی از ادراک زیبایی‌های معقول

۳ـ۲ـ۱. مراتب نفوس و هنرمند

براساس آنچه بیان شد، می‌توان گفت از سویی، نفس هنرمند به‌مثابه یک وجود انسانی، نفسی دارای مراتب است که بسته به سیر انفسی هنرمند می‌تواند در طیفی از نفس نباتی – حیوانی – انسانی فعال باشد و فعال بودن در هریک از این مراتب، هنرمند را واجد و قابل مرتبه‌ای از زیبایی و لذت خواهد کرد. از دیگر سو، چنان‌که در مقدمه بیان شد، از منظر حکمت اسلامی، هنر تجلی امر زیبا و خلق شیئی زیبا به واسطهٔ هنرمند است. این دو گزاره به‌خوبی قایل شدن به وجود رابطه و نسبت میان مراتب نفس هنرمند و مراتب خلق اثر هنری (اعم از اثر هنری غیردینی، دین‌مدار و دینی) را آشکار می‌سازند.

۲-۲. مراتب نفوس و نوع مدن و هنرمند

از منظر نگارندگان و مبتنی بر مبانی‌ای که موفق به بررسی‌شان شدند، به نظر می‌رسد «نوع مدینه» به‌منزلهٔ بستری که هنرمند در آن به تجربهٔ امر زیبا (به‌منزلهٔ یکی از علل معدهٔ خلق امر زیبا) نایل می‌شود، یکی از عوامل مهم و زمینه‌ساز در نوع سیر انفسی و شدت و ضعف آن است.

گفته شد حیات انسانی با حرکت جوهری خود پس از گذر از صور نباتی و حیوانی به جهان انسانی وارد می‌شود. نفس انسانی در قلمرو حیات انسانی، قادر به ادراک صور و معانی متعدد (پارسانیا، ۱۳۹۰، ص ۱۲۰) و به طور خاص، صور و معانی کلی است (همان، ص ۱۱۳). درواقع، انسان به مقتضای شرایط حاکم در این عالم و بر اساس برخورداری از (قوا) انگیزه‌ها و علایق گوناگون و با بهره‌گیری از اختیار و ارادهٔ خویش (مبتنی بر اصل حرکت جوهری) به سوی معانی مجرد، اعم از عقلی یا خیالی حرکت می‌کند. این حرکت و به‌تبع اقبال و ادراک معانی، مبتنی بر اصل «اتحاد عالم و معلوم»، به اتحاد نفس انسانی با صور معنایی مورد اقبال او می‌انجامد (همان، ص ۱۲۵). پس از اتحاد فرد با معانی مجرد، آن معانی بدون آنکه موطن و جایگاه نخست خود و احکام آن (مقام نفس‌الامری خود) را از دست بدهند، به مرتبه و جایگاه دوم، یعنی به عرصهٔ ذهن و اندیشه انسان وارد می‌شوند (همان). نفس انسان چون با حفظ وحدت خود، دارای مراتبی است و مشتمل بر همهٔ قوای ادراکی و تحریکی است، پس از اتحاد با صور مجرد علمی، به اقتضای آن صور، رفتار خود را سامان می‌دهد (همان، ص ۱۸۳). درواقع، مبتنی بر اصل «اتحاد عامل و معمول» و به واسطهٔ وحدتی که فرد با عمل و ارادهٔ خود دارد، صور ادراک‌شده، در این مرتبه از نزول خویش وارد عرصهٔ عمل و رفتار انسان می‌شوند. در مرتبهٔ سوم، معانی و صور علمی به وساطت افراد انسانی به عرصهٔ زندگی مشترک آدمیان وارد شده، هویت بین‌الاذهانی و عمومی می‌یابند. معانی در این مقام با خروج از زاویهٔ ذهن افراد، به متن زندگی و رفتارهای اجتماعی وارد می‌شوند و به‌تبع باورها، عادات، نهادها و کنش‌های اجتماعی را تسخیر می‌کنند. این مرتبه، همان مرتبهٔ فرهنگ است (همان، ص ۱۲۵-۱۲۶). نتیجه آنکه رجوع نفوس پرشمار ذیل یک معنا، به شکل‌گیری نظام‌های معنایی متفاوت و به‌تبع جوامع مختلف می‌انجامد. دسته‌بندی *فارابی* از جوامع، ذیل دو دستهٔ کلی «فاضله» و «غیرفاضله» تقسیم‌بندی‌ای است که با توجه به اقبال افراد به انواع نظام‌های معنایی تبیین‌پذیر است.

مدینهٔ فاضله، جامعه‌ای است که به سبب اجتماع و اقبالِ افراد آن به معانی (و زیبایی‌های) عقلانی، از نظام معنایی عقلانی برخوردار است. در نقطهٔ مقابل در مدن غیرفاضله، با فاصله گرفتن از نظام

عقلانی به نسبت اقبال افراد آن جامعه وهم، خیال و حس حکم‌فرمایی می‌کند (همان، ص ۱۷۷-۱۷۹). نکتهٔ مهم آنکه رابطهٔ ساختارهای اجتماعی و فرهنگی با ذات انسانی در حد معداتی است که ظرفیت‌های مختلف انسان را از حالت بالقوه به سمت بالفعل رهنمون می‌سازند. درواقع، انسان به سبب ساختار وجودی خاص خود در هر لحظه قادر به اعراض از یک نظام معنایی و ورود به نظام معنایی دیگری است. لذا رجوع نفوس به معانی خیالی، وهمی، محسوس یا عقلی، بسته به مرتبهٔ سلوکی هر فرد و مرتبهٔ غلبه نفسش متغیر است.

به نظر می‌رسد در این میان، بعضی نفوس به سبب قوت بیشتر قوهٔ متصرفهٔ خود، توانایی بیشتری برای تصرف در ادراکات ذهنی تحت تدبیر عقل یا وهم دارند. چنین افرادی را می‌توان افراد فرهنگ‌ساز و تأثیرگذار نامید. هنرمندان از جملهٔ این افرادند. بسته به اینکه ادراکات چنین افرادی در ساحت خیال متصل، تحت تدبیر عقل قرار گیرد یا وهم، و به دیگر بیان، مبدأ ادراک القائاتْ رحمانی باشد یا شیطانی، نوع معنای نازل‌شده تعیین می‌شود. نقش نوع مدینه دقیقاً در همین جا مشخص می‌شود. نوع مدینه یکی از عواملی است که تعیین‌کنندهٔ نوع الهام رحمانی یا شیطانی در آیینهٔ وجود هنرمند است. مدینهٔ فاضله زمینه‌ساز فعال کردن مرتبهٔ نفس انسانی و به‌تبع مکاشفه و الهامات ربانی و خلق آثار هنری دین‌مدار یا دینی است و مدن غیرفاضله زمینه‌ساز فعال کردن نفس حیوانی یا نباتی و به‌تبع الهامات شیطانی و خلق آثار غیردینی‌اند.

۳-۲. هنر در آیینهٔ حکمت اسلامی

۱-۳-۲. هنر و فرایند خلق اثر هنری از دیدگاه اندیشمندان و حکمای معاصر

به نظر می‌رسد در نگاهی عام از منظر حکمای معاصر، عنصر «زیبایی» در خلق اثر هنری، عنصری محوری است که باید به واسطهٔ خیال هنرمند و در قالب اثر محسوس هنری، رهنمون مخاطب خویش به سمت ادراک زیبایی‌های معقول باشد. برای مثال *آیت‌الله جوادی آملی* جمال یا زیبایی را چیزی می‌داند که با دستگاه ادراکی ملایمت داشته باشد و هنر را خلاقیت این دستگاه و خلق یک شیء جمیل معرفی می‌کند. از دیدگاه ایشان کار هنرمند محسوس کردن معقول و نه محسوس کردن متخیل است (جوادی‌آملی، ۱۳۸۵). یا آیت‌الله *مصباح* هنر را به‌منزلهٔ پدیده‌ای انسانی، که زیبایی قوام‌بخش آن است (با رویکردی غایت‌گرایانه) به اصیل و غیراصیل تقسیم می‌کند. ایشان معتقد است زیبایی و هنر وقتی

در مسیر کمال واقعی مدرِک قرار گیرد، اصیل است و اگر موجب لذت کاذب شود، غیراصیل به شمار می‌آید (تاجیک و حسینی قلعه‌بهمن، ۱۳۹۱).

در این میان جذبه و مکاشفه، آغازگر فرایند خلق اثری هنری است. این جذبه عاملی جهت الهام رحمانی یا شیطانی بر نفس هنرمند و آمادگی آن برای ابداع است (مددپور، ۱۳۸۷، ص ۳۸-٤۱). هنرمند در مقام حکمت انسی، اهل مکاشفه و مشاهده است (مددپور، ۱۳۸۷، ص ٦۷) و حقیقت به‌مثابه نوعی معرفت در عین حضور و شهود برای هنرمند مکشوف می‌شود. در این میان، قلب هنرمند، باید به‌مثابه رازدار خزاین غیب، آیینه‌دار و جلوه‌گاه حسن و بهای حضرت حق باشد (آوینی، ۱۳۷٤، ص ۱۵).

مشاهدات و مکاشفات هنرمند در بدایت سلوک در خیال متصل واقع می‌شود و به‌تدریج به عالم خیال منفصل منتقل می‌گردد و بر اعیان ثابته به حیثیتی که حق خواهد اطلاع می‌یابد (مددپور، ۱۳۸۷، ص ٦۷). به عبارت دیگر، انسان ازآن‌رو که وجودی سیال دارد، در مرز مشترک عالم معقول و محسوس ایستاده است؛ از سویی با عالم ملکوت مرتبط است و از سویی نیز در عالم شهادت می‌زید. او برخی از حقایق را از مراتب عالیه عالم دریافت می‌دارد و برخی را با استفاده از حواس خود از عالم شهادت درک و دریافت می‌کند. بنابراین صورت‌هایی که در خیال هنرمند نقش می‌بندند از دو جهت یافته‌های او هستند: صورت‌هایی که به نحو الهام یا حدس از مبادی عالیه عالم بر نفس او افاضه شده‌اند و صورت‌هایی که او از طریق مشاهده و ادراک حسی، از عالم مادی و ذهن خود ایجاد کرده است (انصاریان، ۱۳۸۵). حقایق و صور کلی ادراک‌شده به وسیلهٔ هنرمند، در عالم خیال به صورت صور جزئیه تحقق و تمثل می‌یابند و این امر مقدمه برای ظهور آنها در عالم جزئی محسوسات و در قالب اثر هنری است (اعوانی، ۱۳٦۵).

در مرتبهٔ خیال متصل، خیال به دو صورت ممدوح و مذموم حاصل می‌شود. چگونگی حصول خیال ممدوح و مذموم به نوع و مرتبهٔ سلوکی هنرمند وابسته است؛ بدین‌معنا که وقتی هنرمند امری را در خیال متصل خود مشاهده می‌کند، به سبب آن، گاه به حق می‌رسد و گاه خطا می‌کند. درواقع، امر مورد مشاهده، یا امری حقیقی است یا امری باطل. خیال محمود از مبدأ رحمان و ملک، و خیال مذموم از مبدأ نفس و شیطان است. لذا خیال ممدوحْ بستر ظهور هنر دینی، و خیال مذمومْ بستر شکل‌گیری هنر دنیوی است (مددپور، ۱۳۸۷، ص ٦۲-٦٤).

۲-۳-۲. هنر و فرایند خلق اثر هنری از منظر حکمت صدرایی

۱ـ۲ـ۳ـ۲. عشق عفیف، بستر پدیداری هنر اصیل

از دیدگاه برخی مفسران، *صدرالمتألهین* از طریق مبانی عشق‌شناسی به رابطهٔ میان وجودشناسی فلسفی و زیبایی‌شناسی در هنر پرداخته است (امامی‌جمعه، ۱۳۸۸، ص ۱۱). *صدرالمتألهین* با بحث در باب ارتباط عشق، هنر و زیبایی، از شعر، آواز، موسیقی، داستان و اموری مانند اینها با عنوان «صنایع لطیفه» یاد می‌کند (همان، ص۵۰-۵۱؛ صدرالمتألهین، ۱٤۱۰ق، ج ۷، ص ۱۷۲-۱۷۳). درواقع به نظر می‌رسد آنچه را ما امروز هنر می‌پنداریم، از دیدگاه *صدرالمتألهین* می‌توان در حوزهٔ «صناعت» طبقه‌بندی کرد؛ چراکه نمونه‌های بسیاری در کلام وی دیده می‌شود که از مقوله‌های هنری با عنوان صنعت یاد کرده است (انصاریان، ۱۳۸۵).

«صنعت» به ساخت‌وساز و تولید، و «لطیف» به جنبه‌های زیبایی‌شناختی این ساخت‌وسازها اشاره دارد و هر دو به «صورت» و «تصویر» معطوف‌اند. از این منظر، وی هنر را نه صرفاً فضیلتی اخلاقی (بلخاری قهی، ۱۳۸۸، ص ۱۸؛ نقی‌زاده، ۱۳۸٤، ص ٦۱)، بل فعالیتی می‌داند که جنبهٔ زیبایی‌شناختی دارد و به ساخت‌وساز، تولید اثر هنری و زمینه‌سازی برای بروز کمالات نفسانی می‌انجامد. گفتنی است که در ادبیات فارسی کهن، واژهٔ هنر به معنای نیک‌مردی و فضیلت بوده است. مروری اجمالی بر ادبیات ایران گویای این واقعیت است که مفهوم هنر به‌مثابه فضیلت دربرگیرندهٔ همهٔ کمالات معنوی انسان و تجلی جهان‌بینی و آرمان‌های او بوده است. بنابراین هنر در فرهنگ ایران باستان بیش از آنکه صناعتی انسانی باشد، ملکه‌ای روحانی بوده است (امامی‌جمعه، ۱۳۸۸، ص ۲۵).

صدرالمتألهین تمثال معشوق نزد عاشق را اثر هنری می‌داند. از نظر وی صورت حاصله از معشوق نزد عاشق، صورتی حاکی از زیبایی‌های طبیعی و معنوی است که خلاقیت و آفرینشگری‌های قوهٔ خیال عاشق در این تصویرسازی تمثیلی نقشی بسزا دارد. عشق نزد *صدرالمتألهین* پل ارتباطی میان فلسفهٔ وجودی و فلسفهٔ هنر است. از نظر او درون‌مایهٔ عشق و هنر و نیز فعل و انفعالات درونی عاشق و هنرمند با هم متناسب و هم‌سنخ‌اند. *صدرالمتألهین* عشق را در ساحت انسانی به دو نحو انسانی و حیوانی یا پاک و عفیف و ناپاک و آلوده تقسیم، و مراحلی را که عاشق در عشق عفیف خود می‌پیماید، تبیین هنری می‌کند و معتقد است اگر خیال عاشق مانند خیال هنرمند ساخت‌وساز داشته باشد، لزوماً عاشق در عشق عفیف، اثر هنری می‌آفریند (فایدئی، ۱۳۹۱).

نکتهٔ مهم دیگر آنکه *صدرالمتألهین* به پیوندی ایجابی، مستقیم و متناسب میان رفتارها و تلاش‌های هنری در یک قوم، جامعه یا فرهنگ و رفتارهای معاشقه‌آمیز در همان جامعه یا فرهنگ معتقد است (صدرالمتألهین، ۱٤۱۰ق، ج ۷، ص ۱۷۲؛ امامی‌جمعه، ۱۳۸۸، ص ۱۱٤). به‌علاوه وی در جلد هفتم ***اسفار***، عشق به زیبایی‌ها را یکی از محسنات و فضایل انسان، مبدأ پیدایش صنایع لطیفه و به‌علاوه پیش‌زمینهٔ ظهور عشق می‌داند. درواقع، نزد *صدرالمتألهین* هم مبادی و هم غایات عشق عبارت‌اند از: صنایع لطیفه، آداب و ریاضیات که امروزه به علم، ادب، فرهنگ و هنر تعبیر می‌شود. وی در بحث غایت‌شناسی عشق، به انتقال علوم، ادب، فرهنگ و هنر یا همان صنایع لطیفه از نسلی به نسل دیگر و توسعهٔ آن نظر دارد. درواقع فلسفهٔ عشق را در انسان‌هایی که دارای «ظرافت نفس و لطافت طبع» هستند، تعلیم و تربیت نسل جدید جهت رسیدن آنان به «کمالات نفسانی» خویش می‌داند (امامی‌جمعه، ۱۳۸۸، ص ٦۷–٦۹).

در این راستا وی با بهره‌گیری از اصول سه‌گانهٔ ۱. الظاهر عنوان الباطن (ظاهر نشانهٔ باطن است)؛ ۲. الصورة مثال الحقیقة (صورت مرتبهٔ نازلهٔ حقیقت است) و ۳. المجاز قنطرة الحقیقه (مجاز معبر و گذرگاهی به سوی حقیقت است) (صدرالمتألهین، ۱٤۱۰ق، ج ۷، ص ۱۷۲–۱۷۳)، تعلیم و تعلم علوم و صنایع هنری را، با توجه به مصادیق آن از غایات شریف و حکمت‌ها و مصلحت‌های پدیدهٔ عشق در انسان‌ها به‌شمار آورده است (امامی‌جمعه، ۱۳۸۸،ص ۷۱–۷۳). درواقع *صدرالمتألهین* زیبایی‌شناسی در صنایع لطیفه را بستر عشق و زیبایی‌شناسی در عشق قرار داده و عشق را نیز قنطرهٔ حقیقت دانسته؛ آن‌گاه دوباره نگاهش را به صنایع لطیفه برگردانده و آنها را یکی از مجاری کمال نفس و تهذیب نفسانی به‌شمار آورده است. ابتکار *صدرالمتألهین* نه در سه اصل یادشده، بلکه در همین سیر مزبور، یعنی تعمیم این سه اصل به هنر و صنایع هنری به مثابه مجرای عشق لطیف و عفیف، نهفته است (همان، ص ۷٦–۷۸).

۲ـ۲ـ۳ـ۲. عقل نظری و عملی عوامل پدیداری اثر هنری

برخی از مفسران با تأمل در دیگر آثار *صدرالمتألهین*، اگرچه طبقه‌بندی آنچه را امروز هنر قلمداد می‌شود در حوزهٔ صناعت پذیرفته‌اند، معتقدند صناعت از دیدگاه *صدرالمتألهین* عبارت است از وجود صورت مصنوع در نفس، به صورت ملکهٔ راسخی که بدون هیچ زحمتی، صورتی خارجی از آن صادر می‌شود (صدرالمتألهین، ۱۳۸۲، ج ۲، ص ۱۱۰٤). به‌علاوه صناعت در برخی کاربردهای خود به فعلِ صادر از نفس، به واسطه وجود آن ملکهٔ راسخ نیز اطلاق می‌شود (همان، ص ۷۵٦). به تعبیر دیگر،

صناعت و هنر، فعل صادر از صانع نیز به‌شمار می‌آیند. در این مرحله است که صانع (هنرمند) برای ایجاد مصنوع (اثر هنری) نیازمند به‌کارگیری مواد، ابزار و بُروز دادن حرکاتی از خود است (صدرالمتألهین، ۱٤۱۰ق، ج ۳، ص ۱۷). بنابراین هنرمند نخست می‌اندیشد و صورت اثر هنری را بی‌آنکه نیازمند مصالح و ابزار و موضوعات زمانی و مکانی باشد، تخیل می‌کند و صورت خیالی آن اثر را بدون حرکت و احساس خستگی، می‌آفریند. پس از آن، صورت خیالی را در هیولا و با زمان و مکانی خاص و با حرکات خاص خود بر موضوع جسمانی اعمال می‌کند (صدرالمتألهین، ۱۳۸۱، ج ۲، ص ۷۳۱). این صورت خیالی همان صورتی است که پس از مدتی به‌منزلهٔ ملکهٔ آن هنر، در نفس هنرمند نقش می‌بندد و منشأ و منبع صورت خارجی می‌شود (انصاریان، ۱۳۸۵).

۳ـ۲ـ۳. تجمیع آرا

براساس آنچه در باب هنر بیان شد، می‌توان فرایند خلق اثر هنری را در دو مرحلهٔ کلی متصور شد: مرحلهٔ اول فرایند ذهنی و خیالی نفس است. این مرحله خود شامل مراتبی است از جمله حضور در ساحت خیال متصل و ادراک زیبایی‌های حسی که زمینه‌ساز صعود هنرمند به خیال منفصل و سپس عالم حقایق عقلانی و ادراک زیبایی‌های عقلانی است؛ مرحلهٔ دوم فعل هنری است که در این مرحله، هنرمند با تأثیرپذیری از مرحلهٔ اول، اقدام به محسوس کردن الهامات معقول خویش به واسطهٔ صورت‌های خیالی در قالب محسوس (اثر هنری) می‌کند.

لذا به نظر می‌رسد بتوان وجهی از هنر را تحت سیطرهٔ عقل نظری، و وجهی از آن را از جمله کارکردهای عقل عملی دانست. به واسطهٔ آنکه عقل نظری مدرک امور کلی است، استنباط مفاهیم کلی و نظری که از دایرهٔ فعل انسان خارج است مانند مفهوم صوت، شکل، صورت و وزن بر عهدهٔ عقل نظری خواهد بود؛ اما جنبهٔ دیگر از هنر که شاید وجه اصلی آن را تشکیل دهد، به واسطهٔ عقل عملی استنباط می‌شود و از جمله کارکردهای آن به‌شمار می‌آید (همان). کارکرد عقل عملی کاربرد فکر و رویه در صنایع (هنر) است (صدرالمتألهین، ۱۳۸۱، ج ۲، ص ٤۳۱–٤۳۲). درواقع با ممارست و تمرین فراوانی که همراه با فکر و رویه، از سوی عقل عملی صورت می‌پذیرد، ملکه‌ای راسخ در نفس حاصل می‌شود که فاعل صناعت، بدون زحمت فکری، مصنوع موردنظر را پدید می‌آورد (صدرالمتألهین، ۱۳۸۲، ج ۲، ص ۷۵٦).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

در هر دو مرحلهٔ یادشده، هنرمند هرچه بیشتر به زیبایی‌شناسی ملکوتی نایل شود، روحی لطیف‌تر و زیباتر، و بنابراین قدرت بیشتری بر اختراع صور زیباتر و لطیف‌تر خواهد داشت (امامی‌جمعه، ۱۳۸۸، ص ۸۸). در ادراک مراتب متفاوت زیبایی اعم از محسوس، خیالی، وهمی و عقلی، نوع مدینه از عوامل معدهٔ مهم است؛ آنچه در بیان صدرایی در این بخش با عنوان عشق عفیف و حیوانی پیگیری شد و بستر شکل‌گیری هنر حقیقی عشق عفیف عنوان گشت.

۳. امکان یا امتناع سینمای دینی مبتنی بر حکمت اسلامی

۱ـ۳. تکنولوژی سینما و غلبهٔ ذاتی شر

چنان‌که گفتیم، آنچه امروز هنر به‌شمار می‌آید، از منظر حکمت صدرایی در حوزهٔ صناعت طبقه‌بندی می‌شود. *صدرالمتألهین* از داستان، شعر، آواز و... به‌منزلهٔ صنایع لطیفه یاد می‌کند و با آوردن عبارت «غیر ذلک» راه را برای قرار گرفتن دیگر مصادیق امر هنری بازمی‌گذارد؛ اما نکتهٔ مهم در این میان، توجه به فرایندی است که او در باب تولید اثر هنری تبیینش کرده است.

از منظر *صدرالمتألهین* هنر زمانی حقیقی است که در بستری از عشق عفیف و به واسطهٔ انسان‌های صاحب طبع لطیف به ظهور برسد و تجلیگر زیبایی‌های حقایق ملکوتی باشد (صدرالمتألهین، ۱٤۱۰ق، ج ۷، ص ۱۷۲–۱۷۳). براین‌اساس نوع محبوب‌ها و معشوق‌های غالب افراد یک امت از جمله عوامل مهم در نوع اثر هنری است. درواقع، اقبال افراد یک امت به نظام مبنایی، مبتنی بر زیبایی‌های معقول و ممدوح و یا زیبایی‌های خیالی، وهمی و مذمومِ شکل‌دهندهٔ نوع فرهنگ و به‌تبع مدینهٔ فاضله و یا غیرفاضله است. آثار هنری هنرمند و ابزارهای تولیدی صنعتگر به‌منزلهٔ افرادی که در بستر جامعه نفس می‌کشند، بی‌شک متأثر از نوع فرهنگ جامعه خواهد بود. بر پایهٔ اصل «اتحاد عامل و معمول» و آنچه در بخش پیش در باب فرایند خلق اثر هنری بیان شد، اثر هنری به واسطهٔ قوهٔ خیال هنرمند و در سیطرهٔ عقل نظری، توسط عقل عملی به منصهٔ ظهور می‌رسد. در واقع اثر محسوس هنری (و همین‌طور تکنولوژی سینمایی) از کارکردهای عقل عملی است. حال بر اساس آنکه مبدأ الهام اثر هنری، رحمانی باشد یا شیطانی، می‌توان در باب سیطرهٔ عقل یا وهم بر عقل عملی هنرمند و به‌تبع دربارهٔ نوع ذات و غلبهٔ شر یا خیر بودن ذات اثر هنری حکم داد.

براین‌اساس تأمل در بستر ظهور سینما به‌مثابه هنری تکنولوژیک، راه را جهت سخن گفتن در باب ذات تکنولوژی سینما و به‌تبع، امکان یا امتناع سینمای دینی تسهیل می‌کند. سینما یکی از محصولات

تکنولوژیک تمدن غرب است. به‌زعم *نیل پستمن* ریشهٔ نهالِ فن‌سالاری ابزار و آلات یا تکنوکراسی، در جامعهٔ مدرن غرب، در قرون وسطای اروپا نهفته است. ظهور سه اختراع بزرگ در این قرن یعنی ساعت، صنعت چاپ و دوربین نجومی به‌ترتیب تحول در ادراک از زمان، پایان دادن به عصر ارتباط شفاهی و از بین بردن پایه‌های اعتقادی جهان‌بینی یهودیت و مسیحیت را به دنبال داشت (پستمن، ۱۳۷۲، ص٤۷–٤۸). با این حال نخستین نشانه‌های ظهور تکنوکراسی در نیمهٔ قرن هیجدهم در انگلستان و هم‌زمان با اختراع ماشین بخار آشکار شد. گسترش و ظهور اختراعات در دهه‌ها و سال‌های بعد و تکمیل هر چیز با تکنیک، زندگی مادی و معنوی دنیای غرب را دستخوش دگرگونی کرد. اختراعات قرن نوزدهم (مانند صنعت عکاسی و تلگراف، ماشین چاپ، تلفن، فیلم، تلگراف و بی‌سیم) و کاربرد آنها، به انقلاب ابزار و وسایل ارتباط جمعی، مفهومی پرمعنا بخشیدند (همان، ص ٦۱ و ٦۳). لذا، شناخت تکنیک و انقلاب آن، مستلزم شناخت مجموعهٔ کلی تمدن غرب (آوینی، ۱۳۸۲، ص ۱٤٥) و به‌تبع مدرنیته است. مدرنیته به معنای تفکری فلسفی و در نسبتی مستقیم با دیانت، از *فرانسیس بیکن* آغاز شد. به‌زعم او، دورهٔ تفسیر جهان گذشته است و باید دورهٔ تغییر جهان را آغاز کرد. وی بر همین اساس می‌گوید: «فیلسوفان نسبت به بشر نوعی خیانت کرده‌اند که بشر را در تبیین عالم مشغول کرده و از چیره‌گشتن بر طبیعت غافل کردند. ما باید عالم را بر اساس میل خودمان تغییر بدهیم» (طاهرزاده، ۱۳۸٥، ص ۳۱–۳۲). این عبارت به‌خوبی رویکرد هستی‌شناختی و انسان‌شناختی عصر مدرن به‌مثابه بستر ظهور ابزارهای تکنولوژیک را آشکار می‌کند: رویکردی سکولار به هستی که به اومانیسم انجامید.

در رویکرد سکولاریسم به معنای رویکرد دنیوی و این‌جهانی به هستی، همهٔ ظرفیت‌های وجودی انسان متوجه آرمان‌ها و اهداف دنیوی و این‌جهانی می‌شود و ابعاد معنوی انسان به فراموشی سپرده شده، یا به صورت گزینشی در خدمت نیازهای دنیوی فرد قرار می‌گیرد. رویکرد هستی‌شناختی سکولار در بعد انسان‌شناختی به اومانیسم انجامیده است. اومانیسم به معنای اصالت یافتن انسان این‌جهانی و ظهور تفرعنی عریان است که با نظر به ذات خود، ارادهٔ تصرف در دیگر موجودات و تسلط بر آنها را دارد. درواقع، تا پیش از ظهور عصر مدرن، انسان‌ها اگر درصدد پیروی از هواهای نفسانی خویش بودند، نفس‌پرستی خود را در قالب مفاهیم دینی می‌نهفتند؛ مانند فرعون که مدعی «انا ربکم الاعلی» شد؛ اما انسانِ عصر مدرن آشکارا و در سکولاریسمی روشن، خواسته‌های دنیوی و نفسانی خود را بدون اینکه نیازی به توجیه الهی و آسمانی داشته باشد، به رسمیت می‌شناسد (پارسانیا، ۱۳۹۱، ص ۳٦). بدین‌سان بستر ظهور تکنولوژی سینمایی و هنر سینما را باید مدینهٔ غیرفاضله دانست؛

مدینه‌ای که نتیجهٔ اقبال انسان عصر مدرن به نظام معنایی مبتنی بر حس، وهم و خیال مذموم است. در این میان خالقان هنر و تکنولوژی از افراد امتی بودند که محبوب‌ها و معشوق‌هایشان کاذب و محدود به مرتبهٔ نفس نباتی و حیوانی شده بود؛ آنچه در مرتبه‌ای تام به خودخداانگاری دسته‌ای از افراد منجر شد.

با تأمل در بستر شکل‌گیری هنر تکنولوژیک سینمایی و نوع سلوک هنرمندان عصر مدرن به‌مثابه خالقان آن، می‌توان از غلبهٔ شر و شکل‌گیری تکنولوژی مزبور بر اساس الهام شیطانی سخن گفت؛ اما غلبهٔ ذاتی شر بر تکنولوژی سینمایی، به معنای امتناع سینمای دینی نیست؛ چراکه بر پایهٔ مبانی هستی‌شناسی حکمت اسلامی، شر به واسطهٔ ماهیت عدمی‌اش به‌خودی‌خود امکان تحقق وجودی ندارد، مگر آنکه با خیری عجین شود. لذا هیچ پدیداری شر مطلق نیست و این موضوع ادله‌ای بر رد نظر ذات‌گرایان بنیادگراست. حدیث حضرت امیرؑ در خصوص حق و باطل، بر همین معنا دلالت دارد:

> فَلَوْ أَنَّ الْبَاطِلَ خَلَصَ مِنْ مِزَاجِ الْحَقِّ لَمْ يَخْفَ عَلَى الْمُرْتَادِينَ وَلَوْ أَنَّ الْحَقَّ خَلَصَ مِنْ لَبْسِ الْبَاطِلِ انْقَطَعَتْ عَنْهُ أَلْسُنُ الْمُعَانِدِينَ وَلَكِنْ يُؤْخَذُ مِنْ هَذَا ضِغْثٌ وَمِنْ هَذَا ضِغْثٌ فَيُمْزَجَانِ فَهُنَالِكَ يَسْتَوْلِي الشَّيْطَانُ عَلَى أَوْلِيَائِهِ وَيَنْجُو الَّذِينَ سَبَقَتْ لَهُمْ مِنَ اللَّهِ الْحُسْنَى (مجلسی، ۱۴۰۳ق، ج ۲، باب ۳۴، ص ۲۸۳).

۲ـ۳. غلبهٔ نفس انسانی و امکان تسخیر در ذات تکنولوژی سینمایی

چنان‌که بیان شد، انسان موجودی منحصربه‌فرد با امکان تکامل روحی بسته به مراتب غلبهٔ نفسش است. انسان حکیم موجودی است که به سبب قوهٔ عاقله و امکان تکامل آن و ارتباط با عقل فعال، قابلیت «تسخیر» در ذات اشیا را دارد. بر این اساس می‌توان به این نتیجهٔ مهم رسید که برای سینماگر مسلمان (و هر انسانی که قادر به فعال کردن مراتب نفس انسانی‌اش باشد) امکان «تسخیر» در ذات تکنولوژی به تناسب سعهٔ وجودی او هست.

مسئلهٔ «تسخیر» و ادراک جامع مفهوم آن از مباحث مهم در پاسخ به پرسش امکان یا امتناع سینمای دینی است که ما را با نوعی نگاه جدید به رویکرد تعامل‌گرایانه در نسبت دین و سینما روبه‌رو خواهد کرد. به نظر می‌رسد در این تعریف جدید از تعامل‌گرایی، بر پایهٔ معانی حکمی، امکان یا امتناع سینمای دینی بسته به «مرتبهٔ سلوکی» (اعم از شهود باطنی و عملی) سینماگر مسلمان به‌منزلهٔ فردی که موظف به تسخیر است، قابل تبیین باشد. شهود باطنی معادل با همان مرحلهٔ سیطرهٔ عقل نظری و الهام هنری است. شهود عملی نیز معادل با مرتبهٔ عقل عملی و فعل هنری است که به طور خاص در باب هنر

سینما و در بدایت سلوک به معنای یافتن تکنیک مناسب انتقال هر پیام است. در این میان «نوع مدینه» از علل زمینه‌ساز مهم جهت صعود یا سقوط مراتب سلوکی هنرمند است.

۳ـ۳. تعامل‌گرایی در بستر نسبت‌های سه‌گانهٔ تکنیک سینمایی و سینماگر

براساس آنچه بیان شد، می‌توان به نسبت‌هایی سه‌گانه میان تکنیکِ هنر سینما و سینماگر اشاره کرد:

۱ـ۳ـ۳. مرتبهٔ غلبهٔ نفس نباتی یا حیوانی و ظهور «سینمای غیردینی»

در این مرتبه سینماگر می‌کوشد جهت فطری و (ذاتی) تکنیک را بیابد و خود را به آن بسپارد. در این صورت نیازی به یافتن خودآگاهی نیست؛ بلکه سینماگر از آستانهٔ ابداع اثر سینمایی و در مراحل طرح فیلمنامه، انتخاب بازیگران، دکوپاژ، میزانسن، فیلمبرداری و مونتاژ، دل‌آگاهانه و حضوراً تسلیم تقدیر یا سرنوشت تکنولوژی و غایت آن می‌شود (مددپور، ۱۳۸۸، ص ۱۶۱-۱۶۲). این دسته از سینماگران از منظر مرتبهٔ سلوکی در مرتبهٔ غلبهٔ نفس نباتی یا حیوانی‌اند و بستر شکل‌گیری اثر هنری، غلبهٔ مدینهٔ غیرفاضله است. لذا برای این دسته از فیلم‌سازان، به نسبت مراتب غلبهٔ نفس نباتی یا حیوانی، مراتبی از «تأثیرات ذاتی تکنولوژی بر نفوس» آنان قابل طرح است. سینمای ظهوریافته در این مرتبه، «سینمای غیردینی» خواهد بود که امکان پیام‌رسانی دینی توسط آن وجود ندارد (توجه به این نکتهٔ مهم بایسته است که لزوماً مدینهٔ غیرفاضله سبب خلق آثار هنری غیردینی نیست؛ بلکه این عامل، صرفاً عاملی زمینه‌ساز است و چنان‌که پیش از این بیان شد، انسان به سبب ساختار وجودی خاص خود و- هنرمند به سبب برخورداری از قوای متصرفه قوی‌تر نسبت به دیگر همنوعانش به‌طور ویژه ـ هر لحظه قادر است از یک نظام معنایی و دل‌بستگی به یک مدینه اعراض کند و به نظام معنایی دیگری ورود یابد).

۲ـ۳ـ۳. مرتبهٔ گذار از نفس حیوانی به نفس انسانی و ظهور «مرتبهٔ گذار از سینمای غیردینی به سینمای دین‌محور»

دستهٔ دوم، فیلم‌سازانی هستند که بر خلاف جهت فطری تکنولوژی، خود را بر تکنیک سینما تحمیل می‌کنند (اما موفق به تسخیر ذات تکنولوژی نمی‌شوند) و لذا، حرکتِ خلافِ جهتشان، می‌تواند سبب پریشانی در فیلم می‌شود. در این حال، هرچند فیلم تبدیل به مکالماتِ متفکرانه و عمیق می‌شود، دیگر تکنیکِ سینما نیست که قصهٔ فیلم را در کشاکش فعل و انفعال متقابل شکل می‌بخشد؛ چراکه تکنیک سینماییِ اقتضای مصور کردن هر نوع داستانی را ندارد و عدم دقت کافی به امکانات فنی سینما، فرصت

انکشاف را از روح قصه یا فیلم‌نامه خواهد گرفت و می‌تواند او را به روحی زیبا در کالبدی زشت و علیل بدل کند (همان، ص ۱۶۲-۱۶۴).

مرتبهٔ سلوکی این دسته از سینماگران به سبب آگاهی از ذات تکنولوژی سینمایی و ارادهٔ آنان برای غلبه بر آن را می‌توان متناظر با مرتبهٔ «گذار از نفس حیوانی به نفس انسانی» دانست. در این مرتبه، سینماگر می‌کوشد به مدد شهود باطنی و عملی، از تأثیرات ذاتی تکنولوژی بر خود بکاهد؛ اما همچنان نمی‌توانیم از امکان پیام‌رسانی دینی سخن بگوییم؛ لذا این سینما، سینمای غیردینی نیست، بلکه می‌توان آن را مقدمه‌ای برای رسیدن به «سینمای دین‌محور» دانست. در سینمای دین‌محور امکان پیام‌رسانی دینی هست، اما همچنان تأثیرات ذاتی تکنولوژی سینمایی به‌طورکلی تسخیر نشده است؛ لذا این مرتبه را «مرتبهٔ گذار از سینمای غیردینی به سینمای دین‌محور» می‌نامیم.

در این مرتبه، اگرچه سینماگر ارادهٔ صعود به مراتب نفس انسانی را دارد و مراتب ضعیفی از سیطرهٔ قوهٔ عاقله انسانی بر عقل نظری هنرمند قابل پیگیری است، هنوز فرد توان آن را ندارد که عقل عملی خود را نیز هم‌راستا با عقل نظری‌اش قرار دهد. این امر را می‌توان ناشی از سختی طی مراتب شهود عملی در رویارویی با تکنیک سینمایی دانست. بدین‌ترتیب در این مرحله سینماگر نیازمند تمرین و تلاش مستمر (در کنار شهود باطنی) برای رسیدن به تکنیک مناسب است.

نوع فرهنگ و مدینه به‌مثابه بستر ظهور اثر هنری در میزان و سرعت صعود سینماگر در این مرتبه نقش محوری دارد. به نظر می‌رسد در این رتبه نمی‌توان از یک فرهنگ غالب در جامعه سخن گفت؛ بدین معنا که یک جامعه دارای فرهنگ‌های متفاوت است و با مراتبی از مدینهٔ فاضله و غیرفاضله به صورت هم‌زمان روبه‌روییم. می‌توان گفت بر پایهٔ نظر *فارابی* در باب انواع مدن، این مدینه به مدینهٔ جماعیه نزدیک است؛ چراکه در مدینهٔ جماعیه هر کس به دنبال مطلوب خویش است و زمینه برای ظهور هرگونه فردی مهیاست؛ لذا گاه حتی حکما و خطبا (بعضی افاضل) نیز در این مدینه ظاهر می‌شوند. بنابراین ظهور مدینهٔ فاضله از متن این مدینه و مدینهٔ ضروریه آسان‌تر از دیگر مدن است. این مدینه هم از لحاظ خیر و خوبی و هم از لحاظ شر و بدی، نمونه بوده، کامل‌ترین شکل مدینهٔ جاهلیه است (خوشرو، ۱۳۶۵).

۳ـ۳ـ۳. ورود به مرتبهٔ غلبهٔ نفس انسانی و صعود در مراتب آن و ظهور «سینمای دین‌محور» و «سینمای دینی»

ورود به مرتبهٔ غلبهٔ نفس انسانی و صعود در مراتب آن به سینماگر قدرت تسخیرِ مراتب بالاتری از ذات تکنولوژی سینمایی را خواهد داد. این مرتبه در مراتب نخستینِ غلبهٔ نفس انسانی منشأ ظهور «سینمای دین‌محور» (براساس تعریفی که گفته شد) است و در مراتب بالاتر بسته به سعهٔ وجودی هنرمند می‌تواند به تسخیر مراتبی از ذات تکنولوژی «توسط سینماگر» و استخدام آن به‌مثابه «ابزار» منجر شود. ظهور «سینمای دینی»، مرتبهٔ تام تسخیر یادشده خواهد بود. غلبهٔ مدینه فاضله، و مدینهٔ فاضله به‌مثابه بستر شکل‌گیری سینمای دین‌محور و سینمای دینی در مرتبهٔ تام خود، از جمله علل معده مهم در این مرتبه خواهند بود.

۱ـ۳ـ۳ـ۳. تغییر ماهیت سینما در مدیوم خود، بستر وصول به سینمای دینی

به نظر می‌رسد در مرتبهٔ ظهور «سینمای دین‌محور» یکی از نتایج منطقی جهت «تسخیر تکنولوژیک» تأمل در ایجاد نوعی «تغییر ماهیت سینما در مدیوم خود» است. این شیوه، معادل با همان چیزی است که *شهید آوینی* در باب آن معتقد است «هنر انقلاب اسلامی قالب و ماده هنر غربی را می‌گیرد و اما بدان روح و صورتی تازه خواهد بخشید» (آوینی، ۱۳۷۴، ص ۱۰۴). این تغییر به سبب آن است که در این مرتبه، خالقانِ فیلم، تجربهٔ ادراک زیبایی‌های معقول و زیستن در مراتبی از مدینه فاضله را دارند؛ لذا با فاصله گرفتن از لذات محسوس، وهمی و خیالی خاصِ مراتب نفس نباتی و حیوانی قادرند به نسبت ادراک خود از زیبایی‌ها و توان بیانگری آن در قالب امر محسوس، کارکردهای متعارف و رایج سینمای غیردینی چون تفنن محض و غفلت‌افزایی را دیگرگون کنند.

از دیدگاه نگارندگان، مرتبه‌ای از این تسخیر و شکل‌گیری هنری منحصربه‌فرد در بستر تکنولوژی مدرن را می‌توان در «هنر دوران انقلاب اسلامی» یافت که توانست به مدد سینماگرانی با مرتبه فعال نفس انسانی، تا حدی ذات تکنولوژیک سینما را تسخیر کند. در آن سال‌ها علت معدهٔ تأثیر نوع جامعه و غلبهٔ مراتبی از مدینهٔ فاضله در تسریع سیر انفسی هنرمندان و خلق آثار هنری دین‌مدار به‌خوبی قابل تبیین است. به نظر می‌رسد، ظهور «سینمای دینی» و «شکل دادن صورت و ماده متناسب با روح و عهد خاص خویش» (آوینی، ۱۳۷۴، ص ۱۰۴) از نتایج منطقی صعود در مراتب عقل انسانی است. در این مرتبه صورت و مادهٔ سینمایی، متعالی، و یکی تمثل دیگری خواهد بود؛ زیرا چنان‌که پیش از این بیان

شد، از دید *صدرالمتألهین* حقایقی که وجود هنرمند با آنها متحد می‌شود، با نـزول او در مراتـب وجـود، نخست در مرتبهٔ خیال، صورتی بدون ماده می‌یابند و هنگامی که هنرمند به عـالم حـس پـا مـی‌نهـد، بـا آفرینش آن در عالم خارج آن را با ماده همراه می‌کند. به‌این‌ترتیب «فرم و محتوا یک حقیقت‌اند که اولـی تمثلی از دومی است» (انصاریان، ۱۳۸۵)؛ اما این گزاره دربارهٔ هنـر سـینما تـا مرتبـه‌ای کـه سـینماگر بـا واسطهٔ مادی تکنولوژی روبه‌رو بود صادق نیست؛ زیرا تکنیک سینما از یک‌سو، به طور مسـتقیم سـاختهٔ دست سینماگر نبود و از سوی دیگر غلبهٔ ذاتی شر را برای آن اثبات کرده بـودیم؛ لـذا ایـن امـر، سـخن گفتن در باب تعالی فرم و محتوای متعالی سینمایی را دچار اشکال می‌کرد؛ اما در این مرتبـه بـه واسـطهٔ تسخیر تام، با گونه‌ای تکنولوژی بومی خودساخته و ظهور یافته از غلبه نفس انسانی روبه‌روییم. بنـابراین می‌توان از واژهٔ «سینمای دینی» و تعالی فرم و محتوا سخن گفت.

براساس آنچه بیان شد، امکان یا امتناع سینمای دینی در گرو مراتـب سـلوک سـینماگر چـه در بعـد شهود باطنی و چه در بعد شهود عملی است و در این میان نوع مدینه و تأثیرات آن در صعود یا سـقوط سیر انفسی هنرمند یکی از عوامل مهم زمینه‌ساز است. از مرتبه‌ای که سینماگر بتوانـد بـر نفـس حیـوانی خود غلبه کند و به ساحت نفس انسانی با غلبهٔ عقل وارد شود، امکان تسخیر و پیام‌رسـانی قابـل فـرض است. لذا در نسبت میان سینما و امکان پیـام‌رسـانی دینـی، بـا طیفـی از اثـرات ذات‌گرایانـه تکنولـوژی سینمایی «بر سینماگر» تا تسخیر ذات تکنولوژی «توسط سینماگر» و استخدام آن به‌مثابه ابزار مواجهیم.

نمودار شمارهٔ (۲): نسبت مراتب نفوس سینماگر و امکان یا امتناع سینمای دینی

مرتبهٔ غلبهٔ نفس سینماگر		نسبت تکنولوژی سینمایی و نفس سینماگر	نوع کنش سینماگر در برابر تکنیک	نوع مدینه	امکان یا امتناع پیام‌رسانی دینی	نوع سینما
مرتبهٔ غلبهٔ نفس نباتی و حیوانی		غلبهٔ ذات تکنولوژی سینما بر نفس سینماگر	یافتن جهت ذاتی تکنیک و حرکت مطابق آن	مدینهٔ غیرفاضله	عدم امکان پیام‌رسانی دینی	سینمای غیردینی
مرتبهٔ گذار از نفس حیوانی به نباتی		نزاع بین ذات تکنولوژی و نفس سینماگر	آگاهی از تأثیرات ذاتی تکنولوژی سینمایی و تصمیم به غلبه بر آن	مدینهٔ فاضله – غیرفاضله	عدم امکان پیام‌رسانی موفق	مرتبهٔ گذار از سینمای غیردینی به سینمای دین‌محور
مرتبهٔ غلبه نفس انسانی	ورود به مرتبهٔ غلبهٔ نفس انسانی و صعود در مراتب آن	تسخیر مراتبی از ذات تکنولوژی به نسبت سعهٔ وجودی سینماگر	اقدام به تغییر ماهیت سینما در مدیوم خودش	غلبهٔ مدینهٔ فاضله	امکان پیام‌رسانی دینی	سینمای دین‌محور
	مرتبهٔ تام غلبهٔ نفس انسانی	تسخیر تام ذات تکنولوژی توسط سینماگر	وصول به تکنولوژی بومی	مدینهٔ فاضله	امکان پیام‌رسانی دینی در مرتبه تام	سینمای دینی

نتیجه‌گیری

هدف از این نوشتار، تأملی در مسئلهٔ امکان یا امتناع سینمای دینی مبتنی بر بازاندیشی در مبـانی حکمـت اسلامی و حکمت هنر اسلامی بود. ماحصل بحث اینکه هر اثر هنـری و بـه‌تبـع تکنولـوژی سـینمایی از کارکردهای عقل عملی است و تحت سیطرهٔ عقل نظری خالق اثر به منصهٔ ظهور می‌رسد. در ایـن میـان، تعیین بستر شکل‌گیری سینما به‌مثابه اثر هنری می‌تواند آشکارکنندهٔ سیطرهٔ عقل یا وهم بر عقل عملی یـا نظری و به دیگر بیان مبدأ الهام رحمانی یا شیطانی سازندگان سینما باشد. تأمل در مبانی فلسفی مدرنیتـه به‌مثابه بستر شکل‌گیری سینما و نوع سلوک هنرمندان عصر مدرن بـه‌مثابـه خالقـان آن، مـا را بـه سـخن گفتن از غلبهٔ شر بر تکنولوژی مزبور براساس الهام شـیطانی رهنمـون کـرد. از رهگـذر ایـن امـر، لـزوم تسخیر تکنولوژیک توسط سینماگر دینی به اثبات رسید. بدین‌سان امکان یا عدم امکان پیام‌رسـانی دینـی به «مرتبهٔ سلوکی» (اعم از شهود باطنی و عملی) سینماگر به‌منزلهٔ فردی کـه موظـف بـه تسـخیر اسـت، وابسته است. درواقع به میزانی که سینماگر بتواند از غلبه و فعال بودن مرتبـهٔ نفـس نبـاتی و حیـوانی در وجود خود بکاهد و به مراتب نفس انسانی صعود کند، خواهد توانست از اثرات ذاتی تکنولوژی رهـایی یابد و به مراتب تسخیر تکنولوژیک بیندیشد. به تناظر این مراتـب، مـا بـا مراتبـی از سـینمای غیردینـی، دین‌محور و دینی روبه‌رو خواهیم بود. در این راستا، نقش نوع مدینه به‌مثابه بستر شکل‌گیری اثـر هنـری و از جمله عوامل مهم زمینه‌ساز در صعود یا سقوط سینماگر تبیین شد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

اعوانی، غلامرضا، ۱۳٦۵، «هنر، تجلی جمال الهی در آئینه خیال»، **هنر**، ش ۱۳، ص ۷٦-۱۰۱.

امامی‌جمعه، سیدمهدی، ۱۳۸۸، ***فلسفه هنر در عشق‌شناسی ملاصدرا***، چ دوم، تهران، ترجمه و نشر آثار هنری متن.

انصاریان، زهیر، ۱۳۸۵، «بازشناسی عناصر فلسفه هنر بر پایه مبانی حکمت صدرایی»، ***نقد و نظر***، سال یازدهم، ش ۳ و ٤، ص ۲۲۰-۲٤٦.

آوینی، سیدمرتضی، ۱۳۸۲، ***آیینهٔ جادو***، چ سوم، تهران، ساقی.

ـــــ ، ۱۳۷٤، ***مبانی نظری هنر از دیدگاه شهید سیدمرتضی آوینی***، پژوهش و گردآوری: گروه مطالعات فرهنگی و هنری شهید آوینی، قم، نگین.

بلخاری قهی، حسن، ۱۳۸۸، ***آشنایی با فلسفه هنر***، تهران، سوره مهر.

پارسانیا، حمید، ۱۳۸۷، «عقل و جنسیت (رویکرد انتقادی فلسفه اسلامی)»، ***خردنامه همشهری***، ش ۲٦، ص ٥٤-٥٦.

ـــــ ، ۱۳۸۹، ***هستی و هبوط***، چ چهارم، قم، معارف.

ـــــ ، ۱۳۹۰، ***جهان‌های اجتماعی***، قم، کتاب فردا.

ـــــ ، ۱۳۹۱، ***علوم اجتماعی، دورهٔ پیش‌دانشگاهی رشته علوم انسانی***، تهران، کتاب‌های درسی ایران.

پستمن، نیل، تکنوپولی، ۱۳۷۲، ***تسلیم فرهنگ به تکنولوژی***، ترجمهٔ صادق طباطبایی، تهران، سروش.

تاجیک، علیرضا و سیداکبر حسینی قلعه بهمن، ۱۳۹۱، «هنر و زیبایی در اندیشه آیت‌الله مصباح»، ***معرفت فلسفی***، ش ۱، ص ۱٦۷-۱۹۸.

جوادی‌آملی، عبدالله، ۱۳۸٤، ***فطرت در قرآن***، قم، اسراء.

جوادی‌آملی، عبدالله، ۱۳۸۵، «هنر و زیبایی از منظر دین»، ***هنر دینی***، ش ۲۱و۲۲، ص ٤۳-٥۲.

جوادی‌آملی، عبدالله، ۱۳۸٦، ***شریعت در آینه معرفت***، قم، اسراء.

جوادی‌آملی، عبدالله، ۱۳۸۷، ***عین النضاخ***، قم، اسراء.

جوادی‌آملی، عبدالله، ۱۳۸۸، ***تسنیم: تفسیر قران کریم***، چ سوم، قم، اسراء.

جوادی‌آملی، عبدالله، ۱۳۸۹الف، ***تسنیم: تفسیر قران کریم***، چ سوم، قم، اسراء.

جوادی‌آملی، عبدالله، ۱۳۸۹ب، *تسنیم: تفسیر قران کریم*، چ دوم، قم، اسراء.

حسن‌زاده آملی، حسن، ۱۳٦۵، ***نصوص الحکم بر فصوص الحکم***، تهران، مرکز نشر فرهنگی رجاء.

حسینی، سیدحسن، ۱۳۸٦، «دین و رسانه؛ رسانه دینی یا دین رسانه‌ای»، در: ***دین و رسانه***، به کوشش جوادی‌یگانه، محمدرضا عبداللهیان، تهران، طرح آینده.

خسروپناه، عبدالحسین و حسن پناهی‌آزاد، ۱۳۸۸، ***نظام معرفت‌شناسی صدرایی***، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

خورشیدی، سعید، ۱۳۹۰، «صورت‌بندی نظریهٔ فرهنگ صدرایی (با الهام از دیدگاه‌های استاد حجت الاسلام پارسانیا)»، ***معرفت فرهنگی اجتماعی***، سال سوم، ش ۱، ص ۱۲۹-۱٥۲.

خوشرو، غلامعلی، ۱۳٦۵، «اجتماع و انواع آن از نظر فارابی»، ***کیهان فرهنگی***، ش ۳٥، ص ۱۱-۱۳.

سوزنچی، حسین، ۱۳۸۹، ***وحدت وجود در حکمت متعالیه***، تهران، دانشگاه امام صادق.

صدرالمتألهین، ۱۳٦۰الف، ***اسرار الآیات***، مقدمه و تصحیح: محمد خواجوی، انجمن اسلامی حکمت و فلسفه ایران.

صدرالمتألهین، ۱۳٦۰ب، الشواهد الربوبیه فی مناهج السلوکیه، مشهد، المرکز الجامعی للنشر.

صدرالمتألهین، ۱۳۸۱، ***المبدأ و المعاد***، تصحیح و تحقیق و مقدمه محمّد ذبیحی و جعفر شاه نظری، تهران، بنیاد حکمت اسلامی صدرا.

صدرالمتألهین، ۱۳۸۲، ***شرح و تعلیقه صدرالمتألهین بر الهیات شفا***، تصحیح، تحقیق و ترجمهٔ نجف‌قلی حبیبی، تهران، بنیاد حکمت اسلامی صدرا.

صدرالمتألهین، ۱٤۱۰ق، الحکمة المتعالیة فی الاسفار تاعقلیة الاربعه، بیروت، دار احیاء التراث العربی.

طاهرزاده، اصغر، ۱۳۸۵، ***فرهنگ مدرنیته و توهّم***، اصفهان، لُب‌المیزان.

طباطبایی، سیدمحمدحسین، ۱۳۸۹، ***انسان از آغاز تا انجام***، ترجمهٔ صادق لاریجانی، قم، بوستان کتاب.

طباطبایی، سیدمحمدحسین، ۱۳۹۱، ***بدایةالحکمه***، ترجمهٔ علی شیروانی، چ هفدهم، قم، دارالعلم.

طباطبایی، سیدمحمدحسین، ۱٤۱۷ق، ***المیزان فی تفسیر القرآن***، قم، جامعه مدرسین.

فایدئی، اکبر، ۱۳۹۱، «ظهور حکمت صدرایی و نقش آن در احیای حکمت هنر اسلامی»، ***تاریخ فلسفه***، سال دوم، ش ٤، ص ۱۳۳-۱٤٦.

مجلسی، محمدباقر، ۱٤۰۳ق، ***بحارالانوار***، بیروت، دار احیاء التراث العربی.

مددپور، محمد، ۱۳۸۷، ***حکمت انسی و زیبایی‌شناسی عرفانی هنر اسلامی***، چ سوم، تهران، سوره مهر.

مددپور، محمد، ۱۳۸۸، ***ماهیت تکنولوژی و هنر تکنولوژیک***، چ دوم، تهران، سوره مهر.

نقره‌کار، عبدالحمید، ۱۳۸۷، ***درآمدی بر هویت اسلامی در معماری و شهرسازی***، تهران، وزارت مسکن و شهرسازی.

نقی‌زاده، محمد، ۱۳۸۲، «نیاز انسان امروز به هنر دینی»، ***هنر دینی***، ش ۱۵ و ۱٦، ص ۵۷-۷٤.

نقی‌زاده، محمد، ۱۳۸٤، ***مبانی هنر دینی در فرهنگ اسلامی*** (ج۱: مبانی و نظام فکری)، تهران، دفتر نشر فرهنگ اسلامی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی