صفحات ۵۹ - ۷۰
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی • شماره ۴۲ • پاییز و زمستان ۱۳۸۹

معنابخشی عبادی نور طبیعی در فضاهای معماری دو فیلم "نور زمستانی" برگمن و "پری" مهرجویی*

دکتر ندا ضیابخش[1]**، دکتر سید مصطفی مختاباد امرئی**[2]
[1] عضو هیات علمی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد رودهن، رودهن، ایران.
[2] دانشیار، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۸۸/۱۱/۱۷، تاریخ پذیرش نهایی: ۸۹/۸/۹)

چکیده:

نور طبیعی پدیده ای است که منشاء اصلی آن خورشید و ستارگان می باشد. فلاسفه و دانشمندان بر این اعتقادند که نور روحانی و معنوی علاوه جنبه مادی خود، در بعد معنوی نیز، به دلیل خاصیتی غیرفیزیکی به عنوان نوعی رابط معنوی میان خدا و انسان محسوب می گردد. در این مقاله که روش تحقیق در آن از نوع توصیفی- تحلیلی و تطبیقی می باشد، ضمن تحلیل نحوه استفاده از نور طبیعی در معماری دو فیلم "نور زمستانی" ساخته برگمن و "پری" ساخته مهرجویی، معنابخشی عبادی نور در این فیلم ها مورد بررسی قرار می گیرد. پری، فیلمی ایرانی و بر پایه مکتب اشراق و سلوک عرفان شرقی، داستان دختری دانشجو است که در مرتبه طی طریق می باشد. فیلم نور زمستانی نیز، منبعث از اندیشه دینی و انسانی غربی، داستان کشیشی است که پس از مرگ همسرش که بسیار به او علاقه مند بوده است، دچار تردید در ایمان خود می شود. آنچه محور اصلی این مقاله را شامل می شود، استفاده از نور طبیعی به عنوان یک عنصر معنوی در معنابخشی به فضاهای معماری این دو فیلم می باشد که در این فضاها، انسان با نمادهای ناپیدا و پدیده های متفاوت، از جمله نور معنا می یابد.

پرتال جامع علوم انسانی

واژه های کلیدی:

نور طبیعی، معنابخشی عبادی، معماری، سینما.

* این مقاله برگرفته از رساله دکتری نگارنده اول تحت عنوان " تبارشناسی نور در معنابخشی به فضای عبادی " در دانشکده هنر و معماری دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران می باشد که به راهنمایی نگارنده دوم پایان پذیرفته است.

** نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۳۴۷۹۴۱۷، نمابر: ۸۸۷۴۹۱۸۳-۰۲۱، E-mail: ziabakhsh.neda@gmail.com.

مقدمه

طی قرن ها فلاسفه و دانشمندان، نور را به عنوان ماهیتی مادی و معنوی تلقی کرده اند و منشاء اصلی آن را در خورشید مورد تحقیق و بررسی قرار داده اند. نور طبیعی که سرچشمه تمام هستی است، در همان حال که به سطح چیزها برخورد می کند، به آنها شکل می دهد و با انباشتن سایه در پشت عناصر به آنها عمق می بخشد. این نور که کلید درک فضا است، مستقیماً بر کیفیت فضا تأثیر می گذارد و معماری نیز به واسطه همین نور است که پدیدار می گردد.

نور یکی از عناصر مهم در معنابخشی به فضای معماری بالاخص فضای عبادی محسوب می‌گردد. معماری و سینما هنرهایی هستند که به ایجاد فضا و روح زندگی می پردازند و در فرآیند ادراک فضا، هر دو هنر به اصول مشترکی پایبند هستند. هر دو از عنصر زمان و فضا بهره مند می باشند و وامدار عناصر تصویری و تجسمی محسوب می شوند(پناهی، ۱۳۸۵، ۶۷). با توجه به اینکه مصالح معماری عموماً مادی و واقعی و مصالح سینما صوری و خیالی می باشد (تامس، ۱۳۸۱، ۱۵)، تنها یک جنبه از مصالح و عناصر معماری است که جنبه غیرمادی و متافیزیکی دارد و آن نور می باشد. نور عنصری متافیزیکی است که نقش بسیار ویژه ای در معنابخشی به فضای معماری و سینما بر عهده دارد و نورپردازی از ویژگی های خاص هر دو هنر جهت عینیت بخشیدن به فضاها محسوب می شود(ساسانی، ۱۳۸۰، ۱۵۵).

این نوشتار که به بررسی نقش نور در معنابخشی عبادی به فضای دو فیلم نور زمستانی و پری می پردازد، در دو بخش کلی تدوین شده است. در بخش نخست، به تعریف نور و فضای عبادی و ارتباط آن با معماری و سینما پرداخته می شود و در بخش دوم، فضای نورپردازی دو فیلم مورد نظر، بررسی و تحلیل خواهد گردید.

نور طبیعی

نور طبیعی، نور حاصل از تابش خورشید، ماه و ستارگان بر روی زمین است که منبع اصلی همه آنها خورشید می باشد. گرچه نور، بخشی از زندگی روزانهٔ ما است، ولی درواقع از فضا سرچشمه می گیرد. تقریباً همهٔ نوری که به صورت طبیعی در کرهٔ زمین به کار برده می شود، به صورت انرژی نادیدنی در پهنهٔ فضا سفر کرده، و به زمین می رسد.

نور عبادی

طی قرن ها فلاسفه و دانشمندان، نور را به عنوان ماهیتی مادی و معنوی تلقی کرده و منشاءِ آن را در خورشید، ماه و ستارگان مورد تحقیق و بررسی قرار داده اند. چنانچه آرتور زاینک در کتاب «درک کردن نور» می نویسد: «چشم برای دیدن به چیزی بیش از نور طبیعی نیاز دارد و آن، شعور باطنی و بصری می باشد (Zaionc,1993, 205). فیلسوف یونانی، امپدکلس[1] نیز به آن اشاره کرده است. اگر نور جانبخش شعور را که به همهٔ حس های ما روشنی می بخشد و در آنها جاری است، نادیده بگیریم، آن گاه شکوه جهان هستی در برابر روح جستجوگرمان گنگ و خاموش می شود»(باسائو، ۱۳۸۵ ، ۲۳).

فضای عبادی

عبادت در منظر عهد قدیم، اطاعت کامل و محض از خداوند می باشد. چنانچه در کتاب اول تواریخ[2] آمده است: «حال ای پسر من سلیمان، بکوش تا خدای اجداد خود را بشناسی و با تمام دل و جان او را بپرستی و خدمت کنی. خداوند تمام دل ها را می بیند و هر فکری را می داند. اگر در جستجوی خدا باشی، او را خواهی یافت. ولی اگر از او برگردی، تو را تا ابد طرد خواهد کرد» (اشرفی، ۱۳۸۴، ۲۹).

عبادت، به معنای انجام دادن احکام خدا است. احکامی که نشانه های خداوند را به همراه دارند. مسیح در جواب این سؤال که در میان دستورات مذهبی، کدام مهم تر است فرموده است: «خداوند را که خدای توست با تمام قلب و جان و عقل خود دوست داشته باش. این اولین و مهم ترین دستور خدا است. دومین دستور مهم نیز مانند اولی است. همسایه خود را دوست بدار، به همان اندازه که خود را دوست داری. تمام احکام خدا و گفتار انبیا در این دو حکم خلاصه می شود و اگر شما این دو را انجام دهید، درواقع همه را انجام داده اید» (اشرفی، ۱۳۸۴، ۳۲).

با توجه به اینکه دامنه عبادات در اسلام شامل تمامی اعمال انسان می باشد، هر نیت، گفتار و کرداری که در آن قصد خدا باشد، عبادت است. بنابراین می توان نتیجه گرفت که دامنه عبادت در اسلام، تمامی دین و زندگی انسان است و تمام وجود انسان را فرا می گیرد. با

توجه به این مطالب، عبادت به معنی پرستش کردن و بندگی کردن می باشد. عبادتخانه، مکان عبادت، جای پرستش، معبد است و به محل پرستش و جای عبادت، عبادتگاه گفته می شود.

فضای عبادی فضایی است که مومن تمام وجود خود را برای تقرب به خدا مهیا می سازد و در آن فضا دل از دنیا می برد. در چنین مکانی است که روح به پرواز درمی آید و انسان خود را نیازمند فضایی می بیند تا در آن به راز و نیاز با خدای خود بپردازد. فرم و شکل ظاهری این فضا چندان اهمیت ندارد و آنچه بیشتر توجه را به خود جلب می کند، معنویت فضایی است که مومن در آن واقع می شود.

نور و معماری

نور کلید درک فضا است که مستقیماً بر کیفیت درک فضا تاثیرگذار می باشد (پیرفن،۱۳۸۴، ۱۲۵). «نور سرچشمه تمام هستی است.» نور در حالی که به سطح چیزها بر خورد می کند، به آنها شکل می دهد و با انباشتن سایه در پشتشان به آنها عمق می بخشد. نور آفریننده نسبت هایی است که جهان را سامان می دهند. با وجود اینکه سرچشمه تمام هستی است، هرگز منبعی ساکن نیست. نور بر عکس با تبدیلات مداوم خود حرکتی ارتعاشی دارد و پیوسته جهان را باز می سازد» (تادائو آندو، ۱۳۸۳، ۱۱۵).

با توجه با این اشارات می توان به راحتی ارتباط میان یک اثر معماری با نور را بررسی نمود. همان طور که تادائو آندو معتقد است: «نور به تنهایی روشنایی نمی بخشد. باید تاریکی باشد تا نور، نور شود و با جلال و قدرت بدرخشد. تاریکی است که تلالو نور را برمی افزود و قدرت نور را آشکار می کند». تاریکی ذاتاً بخشی از نور است. امروزه در حالی که همه چیز در نوری یکدست قرار می گیرد، معمار به ایجاد رابطه ای دو سویه میان نور و تاریکی باور دارد. نوری که زیباییش در تاریکی همچون نگینی است که در دست گرفته ایم. نوری که با شکافتن تاریکی و نفوذ در جسم ما، زندگی را امکان می بخشد. در این حال، معماری باید ساخت بناهایی را آغاز کند که شور و توان روح در آن مکان ها بتواند انسان را در متن زندگی روزانه آزاد سازد. نور، معماری را نسبت به زندگی آگاه می سازد و آن را با قدرت شکل می دهد (تادائو آندو، ۱۳۸۳، ۱۱۵).

لوکوربوزیه معتقد است که «معماری بازی هنرمندانه دقیق و خیره کننده مجموعه ای از اجسام ساخته شده در زیر نور است. چشم های ما برای این آفریده شده اند که فرم های زیر نور را ببینند. این سایه و روشن ها هستند که فرم ها را در مقابل ما برهنه می سازند. مکعب، مخروط، استوانه، کره و هرم اولین فرم هایی هستند که نور، آنها را به ما عرضه می کند. تصاویر آنها ناب و ملموس و صریح هستند» (لوکوربوزیه، ۱۳۸۱، ۶۵).

نور وسینما

کاربُرد ارزشمند نورپردازی واقعگرا، نشان دادن زمان در طول بیست و چهار ساعت شبانه روز است. با انتخاب زاویه مناسب برای نورهای غالب و مسلط[۳] که به عنوان منابع نوری مصنوعی و طبیعی در فضاهای درونی و بیرونی هستند، می توان طلوع و غروب و ساعات دیگر شبانه روز را در هر شرایطی القاء نمود.[۴]

نور در سینما، بزرگترین نقش و تاثیر را بر عهده داشته است. به طور نمونه در سینمای اکسپرسیونیسم[۵]، آسمان شدیداً بر اساس نور و کاربرد زیبایی شناسی آن قوام یافته است. از سویی دیگر، سینمای سیاه[۶] بر مبنای نور به تعریف مفاهیم درونی و ناپیدای شخصیت ها و مضمون اثر دست زده است. سرآمد بهره جستن هنرمندانه از نور، فیلم همشهری کین[۷] اثر اورسن ولز[۸] است که در این فیلم، کین به اوج تعریف، تشخیص و ارزشگذاری از نشانه ها دست یافته است. او در این فیلم حتی با وجود تکنیک سینمایی سیاه و سفید، بسیاری از مفاهیم را با نور بیان می کند که البته در فیلم های معناگرا، نور به یک زبان اثرگذار در سینما تبدیل شده است.

نور در مسیحیت

در ابتدای دوران مسیحیت، نور، یا نقش واسطه خدا و جهان را بازی می کرده است و یا خودش سمبلی از وجود خدا بوده است. عیسی مسیح پس از رستاخیزش می گوید: «من نور جهان هستم». بدین سان تجلی ظاهری نور به یک پدیده معنوی تبدیل می شود. مسیح، پیامبر مهر و نور، در جای جای انجیل از پدر آسمانی سخن می گوید که نور مطلق جهان است (پابلو بونکور،۱۳۸۴، ۱۱).

در مسیحیت، نور استعاره ای از خدا است که البته این تعبیر نیز در طول زمان دستخوش تغییر و تحول نیز شده است. نماد نور برای مسیحیان، حقیقت می باشد که از حضرت عیسی مسیح (ع) متجلی شده است. این نور، نخست از ستاره ای بسیار درخشان در آن شب خاص، یعنی شب میلاد مسیح (ع) تابید. این نور، سه مغان را به اصطبلی راهنمایی کرد که سرشار از نور الهی بود. این موضوع، درس بزرگی به بشریت آموخت. یعنی که به بالا نگاه کنند، آگاهیشان را تعالی ببخشند، با ایمان سفر کنند، هرگز دچار شک نشوند و بدانند که اگر مشتاق باشند واین نور را بپذیرند، این نور، پیوسته خواهد درخشید.

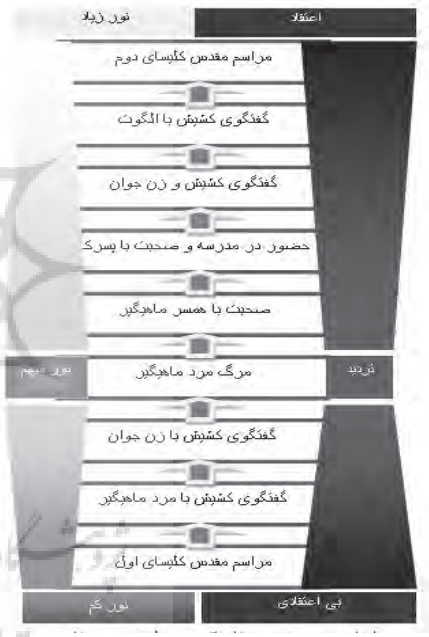
مسیح (ع) نماد نور مطهر است و به انسان ها آموخته است که آنها نیز از همان نورند و بیش از آن که موجوداتی صرفاً خاکی باشند، از روح هستند. حضرت عیسی، قدرت نور را به همگان نشان داد و هر جا که می رفت نور از او منتشر می شد. نور مسیح نوری است که به هر انسانی روشنی می بخشد و مسیحیان می دانند که باید این نور را دنبال کنند. مسیحیان معتقدند که نور مسیح در هر کس حضور دارد و زمانی که پذیرفته و دنبال شود، راه را به سوی زندگی جاودان و والاتر نشان می دهد. آنان معتقدند که راه، همیشه باز است. نماد این پرتو، درون است و چنانچه با آن ارتباط برقرار شود، سرور، شادی و عشق که هم معنای نور است،روح را لبریز می کند.

در هر دین و مذهبی در طول تاریخ، مکانی برای ادای فریضه عبادی طراحی شده است تا سالکان آن دین بتوانند در شرایطی مطلوب با خدای خود ارتباط برقرار کنند. از آنجایی که فضای مقدس

مسیحیان، کلیسا می باشد، صحنه های اصلی فیلم نور زمستانی که فیلمی با تم مذهبی می باشد، در یک کلیسایی قرون وسطایی به وقوع پیوسته است.

فیلم نور زمستانی[9]

فیلم نور زمستانی ساخته اینگمار برگمن[10] که در نه سکانس اصلی شکل می گیرد، حکایت کشیشی به نام توماس اریکسون است که پس از مرگ همسرش، پایه های اعتقادیش سست شده است و خودش از سردی و بحران ایمان رنج می برد. با این وجود به ناچار و به موجب نوع شغل خود، مجبور است تا با دیگران ارتباط برقرار کند و آنان را به سوی خدا و ارتباط با او ترغیب نماید. برگمان قصد دارد تا در این فیلم با نگاه انتقادی، ضعف و سستی انسان عصر جدید در گرایش های دینی را به تصویر بکشد (نمودار ۱).



نمودار ۱- حضور نور و تاریکی در فیلم نور زمستانی.

آنچه در این فیلم، توجه بیننده را به خود جلب می کند، حضور نور طبیعی در بسیاری از صحنه ها است که با همان تردید همراه است. بطوری که در صحنه های ابتدایی فیلم میزان این نور بسیار اندک است و سایه های کمرنگی در آن دیده می شود که این خود نشانی از حضور کمرنگ مسیح و خدا در این سکانس می باشد. در سکانس های میانی، آنجا که مجسمه به صلیب کشیده شده به نمایش گذاشته می شود، سایه بسیار عمیقی در کنار مجسمه به تصویر کشیده شده است که گویی در این صحنه کشیش لحظاتی خود را به مسیح نزدیک می بیند و مسیح سایه خود را به او می نمایاند. ولی پس از گذشت زمان کوتاهی مجددا به همان حالت قبلی خود بر می گردد.

همه انسان ها در طول تاریخ، نیازمند دوره های سکوت و تنهایی هستند تا یگانگی با خدا را تجربه کنند. بذرهایی که به منظور رشد جوانه های خلاقیت کاشته می شوند، باید تاریکی را رها کنند تا بتوانند روشنی را دربرگیرند. رکود و گندیدگی، نتیجه ماندن دراز مدت در تاریکی است (باسائو، ۱۳۸۵، ۵۷). در این فیلم کشیش بدلیل احساسات منفی که در او رخنه کرده است، به مرحله ای از رکود رسیده است و فضای کاری خود را اتاقی انتخاب کرده است که فقط دارای یک پنجره کوچک است و نور کمی از آن وارد فضا می شود. این بافت همان حالتی است که سنت جان[11]، آن را "شب تاریک روح" نامیده است. او معتقد است "اگر انسان در حالت عدم امنیت و ضربه های روحی به سر ببرد، در حقیقت در تاریکی زندگی می کند."

هاوک معتقد است که گاهی نگاه کردن به گذشته می تواند فرد را در تاریکی فرو برد. با این حال متمرکز کردن نور بر گذشته می تواند ادراک را نسبت به آن تغییر دهد (Hauck,1992, 64) . این بیان، درست گویای حال کشیش است که بدلیل یادآوری زندگی عاشقانه با همسرش و فقدان کنونی او، دچار تردید در اعتقاد شده است و گویی در نوعی تاریکی فرو رفته است.

در سکانس های ابتدایی فضای داخل کلیسا ، فضای بیرون و آدم هایی که به دنبال عشق و عاطفه هستند، همگی در نوری کم سو دیده می شوند. با وجود آنکه این فیلم در کشور سوئد تهیه شده است و زمان غروب آفتاب در روزهای سرد زمستانی، زودتر از دیگر زمان ها در طول سال می باشد، تمامی وقایع فیلم در روز رخ می دهد و نشانی از شب وجود ندارد. مگر زمانیکه الگوت، نگهبان کلیسای دوم، در هنگام گفتگو با توماس، صحنه شام آخر حضرت مسیح را برای به تصویر کشیدن مصائب مسیح به او، یادآور می شود.

سکانس ابتدایی فیلم، در نیمروز یکشنبه ای از اواخر ماه نوامبر اتفاق افتاده است. در چنین بافتی، پرتوِ خاکستری بیجانی بر دشت ها طنین افکنده، باد سرد تیره ای بر رودخانه کنار کلیسا به سمت شرق می وزد که بنا به اعتقادی در دین مسیح، نشان عبور روح مسیح از روی آب است. امتداد آن به گونه ای است که انگار از کنار کلیسا عبور کرده و بر آن گذر نمی کند(تصویر ۱). در این فضا، کلیسایی قرون وسطایی وصف می شود که بر روی تپه ای در میان دو دهکده هِل و جوپتون واقع شده است. فضایی منجمد و سرد که تازه بارش برفی سبک، ولی مداوم در کنار آن آغاز شده است و هفته ها است که زمین یخ بسته و پوسته سفید خاکستری گونه ای به آرامی جاده ها و کشتزارها را پوشانده است.

تصویر ۱- نمایی از دریاچه جلوی کلیسا در فیلم نور زمستانی.
ماخذ: (برگرفته از فیلم نور زمستانی)

کلیسا، مدرسه، خانه و اتاق کشیش به عنوان فضاهای مقدس فیلم، جهت ایجاد فضایی سرد و ساکن در سکانس های ابتدایی و فضایی گرم و امید دهنده در سکانس های انتهایی، نقش بسیار موثری را ایفا می نماید.

فیلم با مراسم مقدس آغاز شده است و با آن پایان می پذیرد. ولی تفاوت این دو سکانس در نوع اعتقاد انسان ها است که در کلیسا حضور دارند. به واسطه این تفاوت نیز، نورپردازی دو فضا باهم متفاوت می باشند. صحنه آغازین با شروع مراسم عبادی و نشان دادن بی تفاوتی و عدم شور و اشتیاق در چهره افراد شرکت کننده همراه می شود. در صحنه های ابتدایی فیلم در هنگام ادای مراسم مقدس، چهره ها بی حال و بی روح است که همگی در دسته های کوچک رو به محراب ایستاده اند و در حال عبادت کردن می باشند.

تصویر ۲ - نمایی از گفتگوی کشیش و مرد ماهیگیر.
ماخذ: (برگرفته از فیلم نور زمستانی)

کشیش بعد از مراسم می کوشد تا ماهیگیری به نام یوناس را که بدلیل فشارهای روحی و روانی زمان، دچار اضطراب است، آرام کند. اما چون بیش از حد در مورد نوع ارتباطش با خدا در آن زمان صحبت می کند و خود در تردید به سرمی برد، سخنان نافذی ندارد و نمی تواند او را قانع کند. تقاضای همسر یوناس از توماس برای دادن آرامش و تسلای روحی به همسرش به زیبایی بیان شده است. نورپردازی سایه روشنی که مدام نماهای نزدیک[۱۲] را دربر می گیرد، در سراسر سینمای برگمان، به نوعی مرز میان ایمان و شک را که ریشه در دغدغه های انسانی دارد، تشدید می کند. وقتی توماس خطاب به یوناس می گوید که باید به خدا ایمان داشت، لحظه ای شک در ایمانش به وجود می آید. وقتی چشمش به مرد می افتد، از شرم سر به زیر می اندازد. در این لحظه "سکوت خداوند" که گویی درد کشیش هم می باشد، به تعبیری بر توماس آشکار می شود که از لحاظ بصری با نمایش قطرات درشت عرق بر چهره توماس و خم شدن او بر نرده محراب و سرفه های شدید وی به تصویر کشیده شده است. در این سکانس پی از پایان گفتگو، توماس بر روی یوناس سایه ای تاریک می اندازد که گویای تأثیر منفی کلام او بر روی یوناس است(تصویر ۲). در این نما، چهره توماس بسیار تیره می شود و این در حالی است که فضا کاملاً روشن است. با وجود آنکه توماس به سکوت خدا معتقد است، کارگردان به واسطه موتیف نور، این مفهوم را بیان می کند که خدا همواره وجود دارد. ولی این انسان ها هستند که قادر به درک آن نمی باشند. زمانی که یوناس در حال خارج شدن از اتاق توماس است، چهره اش که تا به حال نیمی تاریک و نیمی روشن بوده است، کاملاً تاریک می شود. به دنبال آن، این نور نمایانگر پایان راه توماس است. نور شدیدی به ناگاه از پنجره می تابد و چهره توماس نیز رنگ پریده می شود. نهایت این گفتگو و اثرپذیری معکوس سخنان کشیش، منجر به خودکشی توماس می شود که فشارهای روانی حاکم بر او به حد اعلی رسیده است و دیگر نور ایمان در درون او خاموش شده است.

تاریکی هنگامی که برای نشان دادن احساسات و حالت های منفی به کار می رود، توسط ترس ها، تسلیم شدن به بیماری، خشمگین شدن یا ناامیدی ابراز می شود (Radeclyffe,1987, 40). توماس و یوناس، شخصیت هایی از فیلم هستند که خود را به دست این احساسات سپرده اند و در صحنه هایی که به خصوص یوناس و کشیش باهم گفتگو می کنند، صحنه دارای نوعی از ترس و ناامیدی است که به واسطه نوع نورپردازی صحنه پدیدار شده است.

معلم مدرسه، به عنوان یک زن بی اعتقاد، ولی عاشق توماس عاملی است تا کشیش، حالت های منفی را به عنوان چالش ها و فرصت هایی برای رشد معنوی خود تشخیص دهد. اگر چه در ابتدای فیلم، کشیش از پذیرش این تغییر اجتناب می کند، ولی به تدریج و پس از مرگ مرد ماهیگیر، این تغییر پدیدار می شود. توماس و مارتا هر یک تجسم جنبه ای از مسیحیت را به عنوان دین پذیرفته اند و از جنبه دیگر خالی شده اند. مارتا تجسم مهربانی بی حد مسیح و بیماری او نماد رنج مسیح است. او در حالی که از ایمان تهی است، ولی چهره او در بسیاری از صحنه ها روشن است. در مقابل، توماس با وجود اعتقاد نسبی و تمایل به انجام مناسک مذهبی فاقد عاطفه است.

پس از پایان گفتگوی یوناس و توماس، مارتا وارد کلیسا می شود. کشیش که با صحبت کردن با یوناس، گویی به نوعی اعتراف کرده است، دچار گونه ای دگرگونی می شود و بیان می کند که "این امید زودگذر را دارد که همه چیز تغییر می کند". در این صحنه که روشن ترین صحنه فیلم از نظر نور طبیعی محسوب می شود، نور بسیار خیره کننده ای از پنجره بلند رو به جنوب وارد کلیسا می گردد و مارتا و کشیش را در انبوهی از نور قرار می دهد. این نور بیان گر آن است که خداوند می خواهد حضور خود را به کشیش نشان دهد. ولی با رسیدن خبر خودکشی یوناس به کشیش، او دچار سردرگمی می شود (تصویر ۳).

تصویر ۳- تابش نور الهی بر کشیش.
ماخذ: (برگرفته از فیلم نور زمستانی)

کمرنگ بودن اعتقاد و فقدان عاطفه موجب گردیده تا در کلیسای اول زمانیکه مارتا برای بیانِ علاقه اش، سبد غذا را به توماس می رساند، چهره هر دو تقریباً رنگ پریده شود. ولی در صحنه دوم که مارتا به کلیسا می آید، شرایط متفاوت است و در صحنه ای که توماس با مارتا به مدرسه می روند و مشغول گفتگو می شوند، کلاس درس مدرسه به عنوان فضایی مقدس دارای پنجره های بزرگ بسیار پر نور است، چیدمان فضایی کلاس درس نیز مانند کلیسا دارای پیانو، صندلی و تخته به جای محراب است که این شرایط، ساختار کلی کلاس را به کلیسا شبیه نموده است.

زمانی که مارتا به توماس می گوید که "صورتت عین یک لکه سفید است. در واقع، تو واقعی نیستی". در واقع نوعی ایهام را مطرح می کند. این بیان از طرفی می تواند به معنای رنگ پریدگی حاصل از وحشتی باشد که بر توماس پس از مرگ مرد ماهیگیر چیره شده است و از طرفی بنا به تعریف مذهبی، می تواند نشانه تغییر حالات درونی توماس باشد که از مرحله تردید به یقین رسیده است. ولی برای آنکه هنوز به همسر اولش علاقه مند است، نمی خواهد مارتا را در ذهنش جایگزین کند و به همین دلیل او را می رنجاند.

در این فیلم، برف نمادی از نوری بسیار عمیق و تأثیرگذار است. نوری که بر برف ها می تابد، بسیار روحانی و روشن است. سفید بودن صحنه خودکشی یوناس در کنار رودخانه و صدای بلند آب، حضور طبیعت را به رخ می کشد که نشانی از حس رهایی و آزادشدن را تداعی می کند. در این صحنه مرد ماهیگیر در کنار آب و بر روی برف به آرامش رسیده است و به طبیعت برگشته است.

زمانی که توماس برای رساندن خبر مرگ ماهیگیر به همسر یوناس وارد منزل آنان می شود، همسر یوناس که باردار است، پس از شنیدن خبر فوت همسرش بر روی پله ها می نشیند. سایه بسیار عمیقی از او بر روی دیوار ایجاد می شود. گویی قرار است از این به بعد سایه او بر اعضای خانواده طنین افکن شود و این در حالی است که در یک صحنه باز و مشترک، توماس به عنوان کشیش دارای سایه کمرنگی می باشد.

پس از مجادله زن و کشیش در مدرسه و رساندن خبر فوت یوناس به همسرش، هر دو به کلیسای دوم وارد می شوند. در این سکانس، کشیش در می یابد که خدا و مسیح وجود داشته است و "سکوت خدا" فقط از نظر او مفهوم می یافته است. توماس در برخورد با الگوت، چیزی را کشف می کند. الگوت که سایه اش در این صحنه بسیار عمیق بنظر می رسد، می گوید: "دوزخ همان بهشت بی خدا است و بی خدایی محصول ناتوانی در دوست داشتن و ناتوانی در بازگشتن به خود است". الگوت پس از خواندن انجیل مقدس، به این نتیجه رسیده است که رنج مسیح به دلیل رنج جسمانی نبوده است. بلکه مسیح قبل از مرگ دچار شک عمیقی شده است و فکر کرده است که با "سکوت خدا" مواجه شده است. این درست همان تصوری است که کشیش در هنگام گفتگو با یوناس با آن مواجه می شود. توماس درد مسیح بر صلیب را کشف می کند و ترس از رها شدن بوسیله خدا و مسیح را احساس می نماید. الگوت در جایی به توماس می آموزد که شک پدیده ای انسانی است و

تصویر ۴- قرارگیری چهره مارتا در تاریکی.
ماخذ: (برگرفته از فیلم نور زمستانی)

تصویر ۵- روشن شدن چهره مارتا.
ماخذ: (برگرفته از فیلم نور زمستانی)

نباید به ناامیدی تبدیل شود. این تجلی مسیح در لحظه شک مایه بصیرت او خواهد بود. بازگو کردن چنین شرایطی، کشیش را به خود می آورد و در این صحنه چهره کشیش نورانی تر می شود.

در سکانس انتهایی فیلم، پس از شنیدن سخنان الگوت، کشیش دگرگون و نوری زیبا بر چهره او نمایان می شود. درست در همین زمان، چهره زن در تاریکی است (تصویر۴). او با خود زمزمه می کند: "ایکاش می توانستیم از این پوچی به حقیقت ایمان بیاوریم". با شروع اجرای مراسم دینی و روشن شدن شمع ها، ابتدا چهره کشیش در نور قرار می گیرد و سپس دوربین به سمت زن که تنها عبادت کننده در کلیسا است بر می گردد و بسیار نورانی جلوه گر می شود(تصویر۵).

دعای زن مستجاب می شود و خداوند، خود را به او نشان می دهد. در این بخش از فیلم مجسمه ها همگی نورانی می شوند و کلیسا در شعاع هایی از نور قرار می گیرد.

پایان فیلم که در آن کشیش مستأصل در مرز ایمان و شک برای مارتای بی اعتقاد، مراسم مقدس برگزار می کند، پایانی است که در عصر سکوت خدا، با وجود ناکارآمدی کلیسا و هجوم تکنولوژی و رنج بیماری، آفتاب از دریچه مهربانی و انسانی می تابد و چهره ها و فضاهای معماری با روشن شدن نور، روشن تر می شود. این صحنه بیانگر این نظریه هاوک است که می گوید:"می توان، تاریکی احساسات و تجارب منفی را به آیینه ای بزرگ تشبیه کرد که باید از آن آموخت تا نگاهی صادقانه و سازنده به خود داشت. روشن کردن نور و بیرون آمدن از تاریکی در واقع گام نهادن در نور روز است که دیدگاهی آموزنده به اعمال، افکار و احساسات می بخشد" (Hauck,1992, 66). با اجرای مراسم مذهبی، چراغ های کلیسا روشن می گردد که این خود نشان از گام نهادن در نور روز است،

نوری متفاوت و آسمانی که همان نور خدا می باشد. برگمن در این فیلم با تاکید بر نور طبیعی به نوعی همانند سازی مجازی در فضای معماری فیلم دست می زند تا به مفهوم نور عبادی دست یابد.

نور از دیدگاه فلاسفه اسلامی و شعرا

وجود، تنها از آن خداوندی است که به تمامی نور است و این نور دارای مراتبی است که در امثال و صور ظهور می نماید. اهمیت این معنا آن گاه روشن تر می شود که در تاریخ حکمت و عرفان اسلامی به مستنداتی برخورد می شود که حکما، مراتب عالم را با توجه به آیه نور تبیین کرده اند. کسانی چون ابوعلی سینا، امام محمد غزالی، شیخ اشراق، مولانا، ابن عربی، ملاصدرا از جمله افرادی هستند که در اثبات این باور نقش اساسی داشته اند.

غزالی در باب نور معنوی می گوید:

"دُشواری معرفت حق تعالی از روشنی است که از بس روشن است دل ها طاقت دریافت آن نمی دارد. هیچ چیز روشن تر از آفتاب نیست که همه چیز بر وی ظاهر شود و لیکن اگر بر روی زمین مثلاً نوری هست که جز سفید و سبزی و رنگ های دیگر ندیدندی، گفتندی بیش از این نیست. پس این بدانستند که نور چیزی است بیرون الوان که الوان بدان پدید شود. از آن بود به شب الوان پوشیده شد و در سایه پوشیده تر از آنکه در آفتاب. پس از ضد وی را شناختند، همچنین اگر آفریدگار را غیبت و عدم ممکن بودی،... آنگاه وی را به ضرورت بشناختندی، لیکن چون همه چیزها یک صفت است در شهادت و این شهادت بر دوام است، پس از روشنی پوشیده شده است. در فرآیند، تعین از اول به آخر بود که جهان ظاهر گردانده شد و تنها با بازگشت از آخر به اول آدمی قادر به یافتن باطن است. رنگ در حد تجسمی از بیرنگ، به مدد همین روشنی اش وسیله ای می گردد برای انسان سنتی تا به مقام جمع رسد"(غزالی، ۱۳۸۰، ۴۷).

سهروردی معتقد است :"ذات نور اول، خداوند، اشراقی پایدار می بخشد که خود بدان موجب، بروز می یابد و همه چیز را به شعاع خود جان داده، در وجود می آورد. همه چیز در جهان ناشی از نور ذات اوست و جمال و کمال همه موهبتی است از سخای او و نیل بدین اشراق،خود رستگاری است"(یثربی، ۱۳۸۵، ۱۴۶).

نور در فیلم پری[۱۳]

پری ساخته داریوش مهرجویی[۱۴]، داستان دانشجوی جوانی است که افکار متعالی او تحت تأثیر حوادثی دگرگون شده است. او این حوادث را از کتاب سبز کوچکی که سرگذشت عارف گمنامی در قرن پنجم است و به برادر بزرگش اسد تعلق دارد، به ارث می برد. درست زمانی که می بایست سیر تکاملی بسوی خدا مکمل پیشرفت او در زندگی باشد، پری با مطالعه این کتاب از زندگی معمولی بیرون شده و در وادی دردناک طلب سرگردان می شود.[۱۵] سیر تکاملی پری، "سیر الی الحق من الخلق" است. اسد برادر پری، در جریان آتش سوزی کلبه اش از دنیا رفته است. داداشی، برادر دیگر پری، نقش منجی او را برعهده دارد که این دو در استنباط از دین و نحوه سیر و سلوک و تفاوت در عمل به دیده ها و نادیده ها می باشد. هر سه برادر پری به درجه دکترا رسیده اند و همگی در وادی سلوک و طلب به گونه ای متفاوت طی مسیر نموده اند. این فیلم از رمان "فرانی و زویی" و داستان کوتاهی به نام "یک روز خوش برای موزماهی" نوشته جروم دیوید سالینجر[۱۶] اقتباس شده است.

صحنه های اصلی فیلم در هفت فضای اصلی معماری، کاروانسرا، خانه، فضای شهری سنتی، فضای شهری مدرن جاده، شهر سنتی اصفهان، کلبه ساحلی، فضای طبیعت رخ می دهد. به طور کلی در سکانس های مختلف این فیلم، معماری و بالاخص نور طبیعی در تجلی معنا بسیار موثر بوده است. صحنه ابتدایی فیلم، با غرق شدن پری در حوضچه یک کاروانسرای قدیمی آغاز می شود که با وجود نورهای غبارآلود و مهم در این صحنه، نشانگر سردرگمی و غبارآلود بودن ذهن پری در برابر افکارش در طی طریق می باشد.

خانه پدری پری که در حال تعمیر است، موید نیازمندی اعضای خانه برای بازسازی افکار و باورهایشان می باشد. صحنه هایی از فیلم که مربوط به داخل فضای خانه هستند، همگی بسیار تیره و تاریک هستند، جز اتاق پری که نوری آبی رنگ بر آن تابیده می شود و پنجره بلند بسیاری روشن در پشت قد علم کرده است. این در حالی است که پری خود در بسیاری از سکانس ها لباس مشکی به تن کرده است. پری که از شرایط خانه، عاصی شده است، لباس برتن می کند و از خانه بیرون می رود. آنچه در تمام صحنه های فیلم صادق است، آن است که با وجود تاریکی درون خانه، فضای بیرون و درهای ورودی در نور بسیار چشمگیری قرار دارد. زمانیکه پری در حال عبور از بازار است، گویا وارد یک فضای شهری می شود که او را از تاریکی به نور هدایت می کند (تصویر۶).

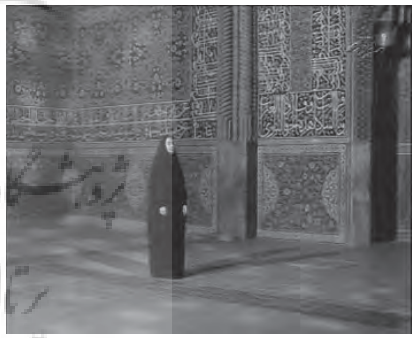
تصویر ۶- پری در حال گذر از بازار.
ماخذ: (برگرفته از فیلم پری)

نورگیرهای سقفی موجود در بازار و انتهای روشن آن، همگی نقاطی روشن برای طی طریق پری محسوب می شوند. زمانی که پری در حال عبور از خانه به بازار است، سایه درختان بسیار عمیق، بلند و پررنگ هستند. ولی زمانی که وارد هیاهوی شهری می شود، سایه آدم ها و ماشین ها اصلاً دیده نمی شوند. گویی طبیعت همچنان نسبت به حضور دیگران ابراز وجود می کند. ولی ماشین، صنعت و آدم های صنعتی امروز به گونه ای نسبت به هم بی تفاوتند. در بدو ورود پری به دانشگاه، مجدداً سایه درختان بسیار عمیق و پررنگ است و حضور آنها حس می شود. سردر دانشگاه که حکایتی

همچون خانه دارد، بسیار پر نور است. راهروها که بسیار تاریک و بی نور هستند، نمایانگر بی رنگ بودن افکار کسانی است که در داخل دانشگاه در حال تحصیل می باشند. پری وارد کلاس درسی می شود که پنجره های بسیار بزرگ آن چهره پری و تخته را روشن می کند و این در حالی است که پری باز لباس تیره بر تن کرده است.

پس از دانشگاه، پری مجدداً به خانه بر می گردد. تمامی چهره ها در تاریکی است. پس از کلافگی از وضع حاکم، او تصمیم می گیرد که به اصفهان برود. او می خواهد از یک شهر مدرن به ساختاری سنتی پناه برد. معماری شهر اصفهان به دلیل پیشینه سنتی و فرهنگی و حضور اعلی ترین مسجد متجلی کننده نور در ایران یعنی شیخ لطف الله، بهترین حس مکان اشراقی را تداعی می کند. شهری که هنوز به علت معماری خاص خود، صمیمیت سنت را در اعماق مدرنیته در بر دارد.

پری پس از ورود به اصفهان و مواجهه با همسرش، در عبور از میدان نقش جهان نگاهش به مسجد شیخ لطف الله می افتد و چون زمان رسیدنشان به میدان با اذان ظهر مصادف است، گویی چیزی او را به نور دعوت می کند. پری وارد مسجد می شود. فضای داخلی مسجد دارای فضایی بسیار روحانی است. او که در شبستان ایستاده و چشمان خود را بسته است، در عالم خلسه از پله های تاریک و پیچ در پیچ منتهی به مناره ها در ذهنش عبور می کند و به نوعی با کاشی های فیروزه ای گنبد ارتباط برقرار می نماید (طوسی، ۱۳۷۰، ۷۴). در این هنگام او با نیرویی مافوق بشری در ارتباط است و نوعی آرامش در حس مکان و تجلی حضور متافیزیکی را دریافت می نماید (تصویر۷).



تصویر ۷- پری در مسجد شیخ لطف الله.
ماخذ: (برگرفته از فیلم پری)

با ورود منصور به مسجد و سایه انداختن او بر چهره پری، گویی او را از دنیای ذهنی خود به دنیای زمینی روی می آورد. تم رنگی کل فیلم آبی است که اوج آن در مسجد شیخ لطف الله به وقوع پیوسته است و نشان دهنده نوعی از پاکی و صلابت در جریان فیلم می باشد. به گونه ای که یکی از برداشت های فیلم در مسجد، مانند فیلم های علمی تخیلی در آمده است. دود فراوان و ستون های ضخیم از نورهایی که از شبکه مثل لیزر می تابد، فضایی روحانی در این سکانس ایجاد نموده است(پناهی، ۱۳۸۵، ۱۲۰).

پری و همسرش به رستوران می روند. این رستوران که در فیلمنامه به نام رستوران قرمز نامیده شده است، رستورانی است بزرگ با پنجره های رنگی و پر نور که باز هم آدم های درون آن در تاریکی به سر می برند، گویی همگی فقط برای برآوردن نیاز جسمی خود به آنجا آمده اند و روح آنها در تاریکی است.

پری کتاب سبز رنگی به نام سلوک در دست دارد و معتقد است که "با خواندن این کتاب، نوری در قلبش پیدا می شود که با آن می تواند خدا را ببیند". پس از مجادله پری با همسرش، بر بالای بام رستوران می رود و از درب بسته بام، بر مسجد شیخ لطف الله نظاره می افکند. او با تابش نور خیره کننده از پنجره از این دنیا بیرون می رود و بیهوش می شود.

پری از حضور خود در اصفهان راضی نمی شود و به تهران برمی گردد. ولی به دلیل حوادث جدید، مجدداً ناامید می شود. این ناامیدی باعث می شود که تا به استخر خانه پناه برد. استخر بی آب است و بخشی از آن در تاریکی قرار دارد. پری در این صحنه در این تاریکی می ایستد و داداشی که باز در تلاش برای رساندن به واقعیت است، در نور قرار دارد(تصویر۸). او از پری می خواهد تا چشمانش را ببندد و به او بگوید که چه رنگی می بیند. داداشی بنا به اعتقاد خود، منتظر است که پری پس از نور کبود، سرخ و زرد به سفید برسد. ولی پری که هنوز میانه راه گیر کرده است نور را سیاه می بیند و باز برای رهایی از گفتگو با داداشی به زیرزمین متروکه و تاریک خانه پناه می برد. داداشی که به دنبال او به زیرزمین رفته، در پی اثبات توانایی های خود به پری، چرخ را می چرخاند و ساعت را به حرکت وا می دارد. داداشی در فضایی مبهم و پری در فضایی تاریک در حال مشاهده او از پشت یک شبکه و دریچه کوچک است. داداشی به پری می گوید که "او هنوز علی، مسیح و بودا را به درستی نشناخته است. چه طور می شود آدم ذکر الرحمن بگوید، ولی به رحمانیت علی اعتقاد نداشته باشد»[۱۷]. او معتقد است که اینان عاشقان خدا بودند و پری آنها را دریافت نکرده است.

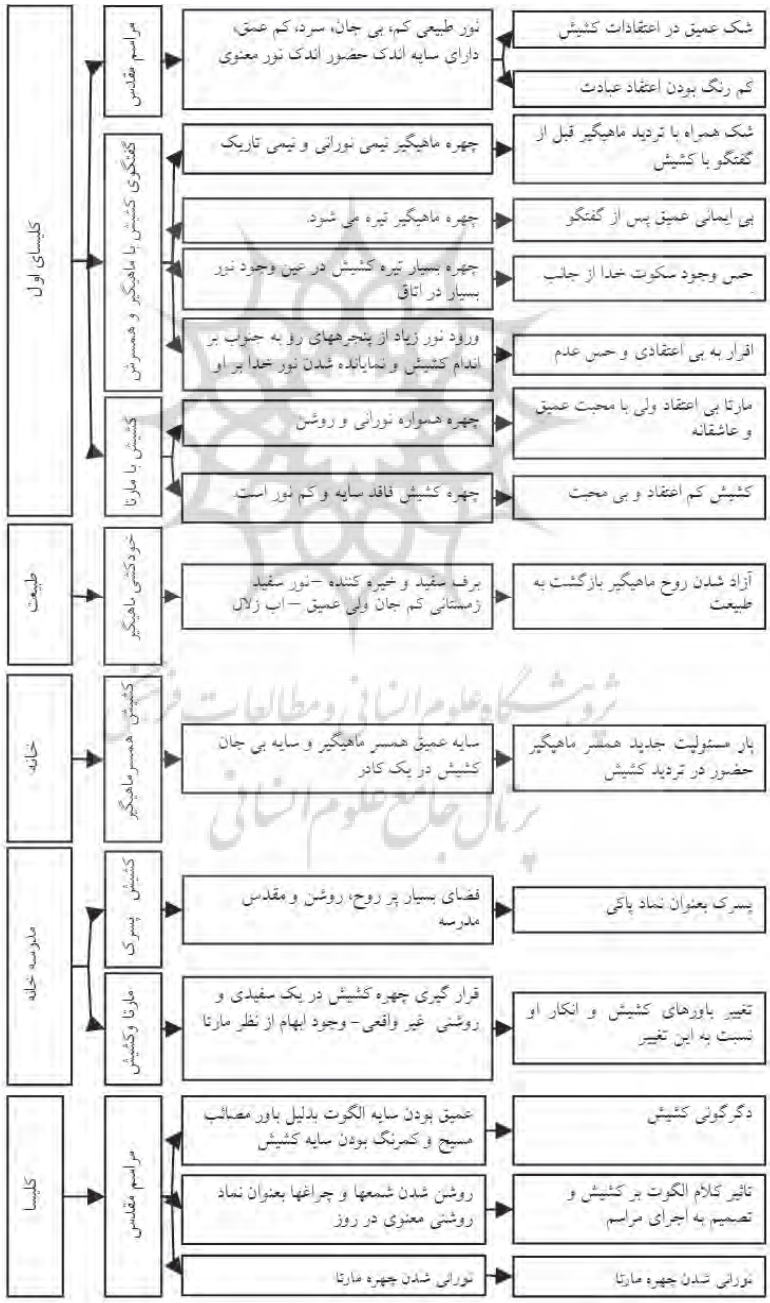
تصویر ۷- پری در مسجد شیخ لطف الله.
ماخذ: (برگرفته از فیلم پری)

نکته جالب توجه در اتاق اسد و صفا که هنوز دست نخورده مانده است، حضور تابلوی شام آخر مسیح می باشد. در دفتر خاطرات اسد شعری نوشته شده است که در این شعر برف به نماد پاکی و سفید و جایی برای حضور پرنده ها بیان شده است. "چه سعادتی است وقتی که برف می بارد، دانستن اینکه تن پرنده ها، گرم است. آه ای حلزون از کوهستان فوچی بالابرو ولی آرام آرام."[۱۷]

از نظر اسد، "شب چشمان بسته ماست آنگاه که به چراغانی درون خود می نگریم."[۱۷] او قبل از خودکشی ابتدا در آبادی با دخترکی که

نشان معصومیت است در کنار رودخانه در مورد ماهی عشق نور گفتگو می کند. او به دخترک می گوید که "این ماهی ها زمانیکه نور را می بینند به سمت آن می پرند تا مرکز نور را بیابند، ولی گاهی راه خود را گم می‌کنند و بر روی خشکی می افتند و به نوعی شهادت دست می یابند." پس از آن به آسمان نگاه می کند و به ابرها می گوید "که به هم نچسبید. بروید کنار بگذارید نور بیاید." اسد دارای جسمی "سیاه و سفید" شده است. در صحنه خودکشی اسد، با وجود نور بسیار خیره کننده آفتاب در درون، همه جا تاریک و خاکستری است. گویی او به نوعی به تناسخ بودیسم و پوچی رسیده است. در این هنگام ابتدا پرده های آبی و سپس کلبه می سوزد. شاید به اعتقاد صفا "دیگر او از دست روزگار عاصی شده، روحش زیاد بزرگ شده است و تحمل این دنیای مادی را ندارد."

پس از گفتگوی پری و داداشی، پری مجدداً به اتاق برمی گردد. ولی این بار تصمیم به خودکشی می گیرد و به کلبه سوخته اسد می رود. داداشی که متوجه غیبت پری در خانه می‌شود، به سمت کلبه حرکت می‌کند و پری را آنجا می یابد. چهره پری رنگ پریده و وحشت زده است. داداشی در مورد تئاتر با او صحبت می‌کند. پری خاطرات حضورش در تئاتر را بازگو می‌کند. زمانی‌که از حضور خود در تئاتر خسته می‌شود، لباس قرمز خود را از تن به در می‌کند و پس از آن جامه ای سفید بر تن می‌کند که سیمای او را فرشته گون



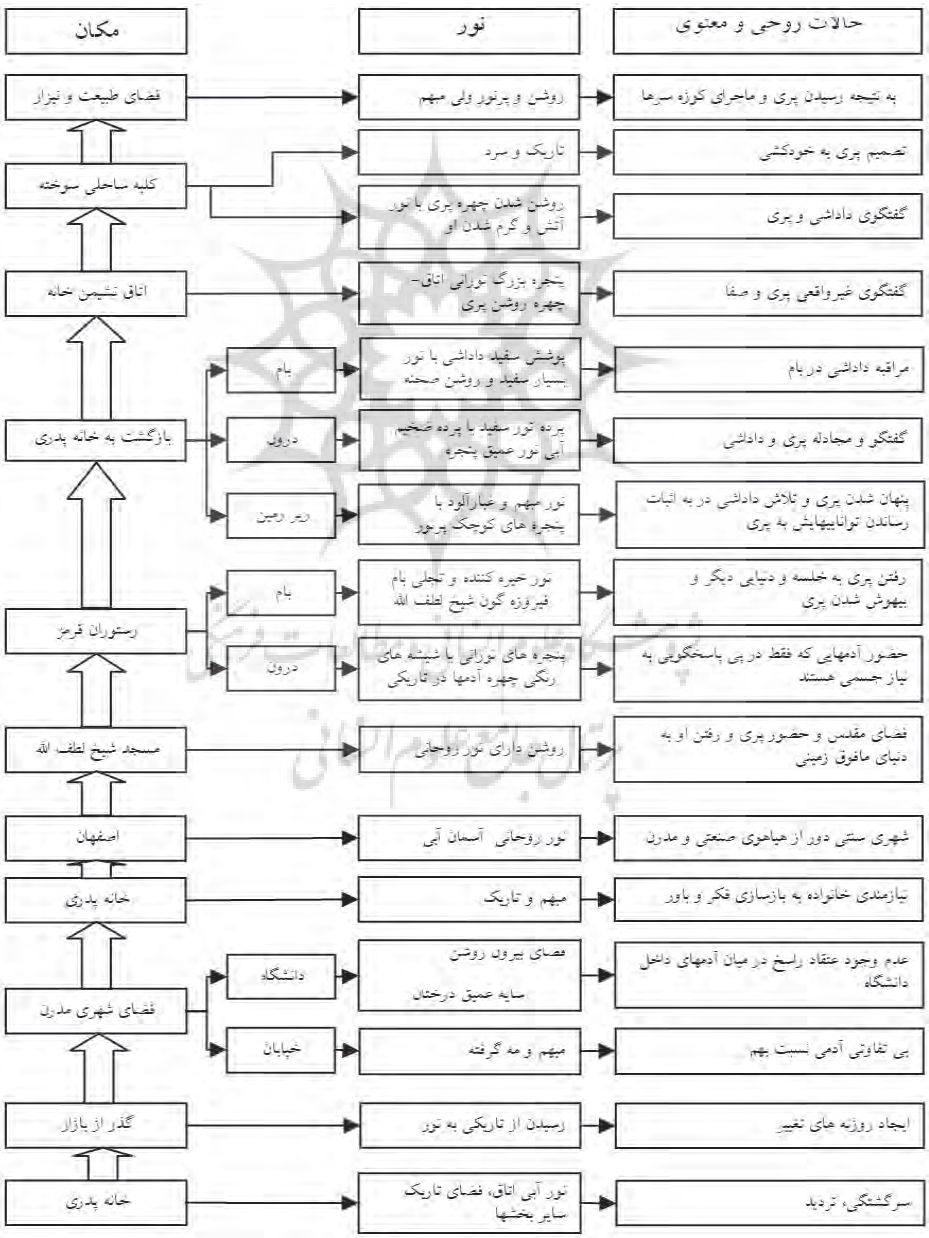
نمودار ۲- نمودار تحلیلی بررسی کیفیت نور در صحنه های مهم فیلم نور زمستانی.

می نماید. البته در اکثر سکانس های فیلم زمانیکه پری وارد فضای بیرون خانه می شود، نور به سوی گام آبی حرکت می کند. در مرحله متن، رنگ ها و نورها تنها نور و رنگ هستند. ولی در مرحله بافت، استعاره از مسیر عرفانی پری است و در مرحله رمزگان حرکت از سبز به آبی نشاندهنده مسیر عارفانه وی به کاشیکاری های لاجوردی و معناگرا می باشد (پناهی، ۱۳۸۵، ۱۲۰).

داداشی به پری می گوید که "تو بازیگر خدایی. دیگر به تو ربطی ندارد که دیگران چه می گویند."[۱۷] او پری را به آمدن بر روی صحنه دعوت می کند و از او می خواهد افطار کند. پری که چهره اش در این صحنه با نور آتش نورانی شده است، اولین لقمه را بر دهان می نهد.

در بسیاری از صحنه ها با وجود آنکه پری راه خود را گم کرده است، ولی در نور سبز قرار دارد که حاکی از فضای روحانی و حس معنوی پری می باشد. پری در سالن سبز بر روی کاناپه سبز با پتوی سبز خوابیده است. لباس هایش خاکستری تیره است، ولی کیفش که انگار حامل افکار و باورهای او می باشد، سبز است که خود نماد مفهومی عبادی و نورانی است و برگرفته از نور محمد و باور ایمان نورانی اسلامی می باشد که در فیلم در کنار دیگر رنگ ها و نورها و مهم تر از همه نور محمدی شکل می گیرد تا معنای اشراقی فیلم را عمیق تر گرداند.

نتیجه



نمودار ۳ - نمودار تحلیلی بررسی نور در فضاهای فیلم پری.

نور، عنصری غیر فیزیکی و جدا ناشدنی از زندگی بشر است. همواره در طول تاریخ ادیان، نور دارای جایگاه ویژه ای بوده است که تنها تفاوت آن در نوع تعبیر حضور نور می باشد. در تاریخ معماری جهان، اصل عبادت به عنوان مهم ترین رکن در شکل گیری فضای معماری مطرح گردیده است. فیلمسازان نیز برای انتقال مفاهیم اساسی خود از نور به خوبی بهره جسته اند که تاریخ سینما گویای این حقیقت است و این حقیقت در سینمای اکسپرسیونیسم و در فیلم های سیاه، گانگستر و فیلم همشهری کین به خوبی قابل مشاهده می باشد. استفاده از موتیف فیلم از ابتدای پیدایی فیلم های معناگرا اهمیت یافته است. با توجه به اینکه نور اساسی ترین عنصر معنویت است و این معنویت در دو دین توحیدی اسلام و مسیحیت بسیار برجسته می باشد، فیلمسازان معناگرایی همچون برگمن در غرب و مهرجویی در ایران، در دو فیلم نور زمستانی و پری از نور بهره ای معنوی و عبادی برده اند. به گونه ای که ترکیب نور و معماری و خلق فضاهای عبادی در این دو فیلم، بخوبی تعریف شده است. برگمن با آمیختن نمادهای مسیحیت و تلفیق آنها با روحیات شخصیت ها در نور زمستانی سکوت، ایستایی و تحول آدم ها و قهرمانان را در مفهوم مادی و عبادی بیان می کند و به مفهوم یگانگی نور در فیلم نور زمستانی دست می یابد. از سویی دیگر، مهرجویی نیز با بهره جستن از مفاهیم اشراق ایرانی و شرقی، فضای معمارگونه ای از نور و انسان طراحی می کند که در نهایت، پیوند و همخوانی انسان، نور و معنا را در مفهوم عبادی بیان می کند. در واقع مهرجویی مانند برگمن انسان، فضا و نور را از مفاهیم اساسی زیست معنوی و عبادی می داند که به آنها در یک مفهوم مادی و آسمانی معنایی عبادی می بخشد.

با توجه به آنکه نور عنصری جداناشدنی از مذهب به شمار می رود، نوع خاصی از جایگاه در میان هنرمعماری و سینما یافته است. از بررسی دو فیلم فوق، چنان برمی آید که هر گاه حضور نور حق در فضای معماری کاهش یافته است، انسان ها با مشکلات متعددی از قبیل ناامیدی به زندگی، جنگ و آشوب، خودکشی و سر درگمی مواجه شده اند و برعکس، حضور نور در فضای معماری مساوی با ایمان، امید، معنویت و زندگی می باشد.

پی نوشت ها:

1 Empedocles.

۲ این کتاب روایت‌کننده تاریخ ملی و مذهبی قوم بنی‌اسرائیل است. اکثر مطالب کتب تواریخ در کتب سموئیل نیز آمده‌است.

۳ نورهای اصلی و تامین کننده نور صحنه همانند خورشید، ماه، چراغهای روشنایی و منابع نوری در صحنه.

۴ با توجه به اینکه محور اصلی این مقاله بر روی نقش معنوی نور در فیلمهای مذهبی و معناگرا می باشد، به طور اختصار اهمیت حضور نوردر سینما را می توان در چند مورد خلاصه نمود: ۱- تبدیل و تغییر مکان ۲- ایجاد پرسپکتیو و ساخت فضایی سه بُعدی، خطوط مرزی، اندازه ها و نسبت ها ۳- نمایش زمان در طول شبانه روز ۴- تشدید و تغییر رنگ های موجود در تمام عناصر دیداری ۵- توازن و تقارن در صحنه ۶- حرکت در صحنه ۷- نور به عنوان خالق زیبایی.

5 Expressionism .

۶ نوآر nor.

7 Citizen Kane.

8 Orson Welles .

۹ ساخته شده در سال ۱۹۵۲.

۱۰ Ernst Ingmar Bergman کارگردان و مولف سوئدی که متولد سال ۱۹۱۸و متوفی به سال ۲۰۰۷ می باشد.برخی از فیلم های او عبارتند از: توت فرنگی‌های وحشی، مهر هفتم، چهره، فـریادها و نجواها، چشمه باکرگی، فانی و الکساندرا و....

11 St. John .

12 Close-up.

۱۳ ساخته شده در سال ۱۳۷۰.

۱۴ متولد ۱۳۱۸، فیلمساز، کارگردان و مترجم ایرانی است. برخی از فیلم های او عبارتند از گاو، درخت گلابی و....

۱۵ طلب یکی از ابواب کسب معرفت و سیر الی الحق است.

۱۶ Jerome David Salinger نویسنده معاصر آمریکایی.

۱۷ برگرفته از متن اصلی فیلم پری.

فهرست منابع:

اشرفی، عباس (۱۳۸۴)، عبادت در ادیان ابراهیمی، انتشارات امیرکبیر، چاپ اول، تهران.
آندو، تادائو (۱۳۸۳)، شعر در فضا، ترجمه محمدرضا شیرازی، انتشارات گام نو، چاپ اول، تهران.
بونکور، پابلو (۱۳۸۴)، اهمیت تاریخی نور طبیعی در معماری، ترجمه الهام رضامند، مجله معمار ۳۰، تهران.
باسائو، مری (۱۳۸۵)، نور، ترجمه مقدم فریبا، انتشارات حمیدا، چاپ اول، تهران.
پناهی، سیامک (۱۳۸۵)، شناخت تاثیر فضاهای معماری بر تجلی معنادر سینمای معناگرا، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات، تهران.
پنز، فرانسوا (۱۳۸۱)، سینما و معماری، ترجمه جعفری نژاد شهرام، انتشارات سرو، چاپ اول، تهران.
پی یرفن، مایس (۱۳۸۴)، عناصر معماری از صورت تا مکان، ترجمه دانش فرزین فر، دانشگاه شهید بهشتی، چاپ دوم، تهران.
ساسانی، فرهاد (۱۳۸۰)، نشانه‌های معنوی در سینما، جلد(۱)، چاپ اول، تهران.
طوسی، جواد (۱۳۷۰)، نقد فیلم پری، ماهنامه فیلم، شماره ۳۷، تهران.
غزالی، امام محمد (۱۳۷۸)، مشکوه الانوار، ترجمه برهان الدین حمدی، نشر کوثر، تهران.
یثربی، سید یحیی (۱۳۸۵)، حکمت اشراق سهروردی، انتشارات بوستان، کتاب قم، چاپ اول، قم.

Arthur, Zaionc (1993), *Catching the Light*, Bantam, New York.
Louise, P. Hauck (1992), *Beyond Boundaries*, CA: Blue Dolphin, Nevada City.
Marguerite, Radclyffe (1987), *The Blind ploughman*, Cambridge University.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی