

Pazhuheshnameh Irfan

N.27, autumn and winter 2022-2023

Pages: 137-157

Representation of Mystical Experience of Far East in Cinema

Asadollah Gholamali¹

Alireza Razazifar²

Abstract: Cinema due to its potential has depicted various issues of human kind life. One of concepts which has been represented by cinema is mystical experience. This experience is a human kind experience and encompasses ideas like immortality, Illuminations, introversion, spirituality, eternity. These concepts exist in all religions and civilizations in different shapes and many researchers have studied these concepts. The mystical concept studied in this article is mystical experience of Buddhism and Far East. There are numerous great depictions of mystical experience on the cinema screen, however Little Buddha and Baraka due to their direct approach to mystical experience and also because of 90s cinema approach to technology in making documentaries, are eminent to analyze. For analyzing films and also surveying the mystical experience, fundamental theories in the field of mystical experience, cinema and spirituality are used. In this survey which is done by descriptive- analytic method, data is gathered from library resources and watching films. At first mystical experience is defined and then mystical experience of Buddhism and Taoism are studied, finally two mentioned films are analyzed according to mystical experience.

Keywords: Mystical Experience, Mystical experience of the Far East, Cinema

1. Assistant Professor. School of Art. Damghan University. Damghan. Iran.

Email: a.gholamali@du.ac.ir

2. Assistant Professor. School of Art. Damghan University. Damghan. Iran. (author in charge), Email: a.razazifar@du.ac.ir

بررسی امکان بازنمایی تجربه عرفانی شرق دور در سینما

اسداله غلامعلی* / علیرضا رزازی فر**

چکیده: سینما به دلیل ظرفیت و امکاناتش، مفاهیم و مسائل مختلف انسانی را به تصویر کشیده است. یکی از مفاهیمی که به کمک سینما بازتاب داشته، تجربه‌های عرفانی است. تجربه عرفانی تجربه‌ای انسانی است و مفاهیمی همچون جاودانگی، اشراق، درون‌گرایی، معنویت و بی‌کرانگی را دربر می‌گیرد و در تمام ادیان و تمدن‌های بشری به گونه‌های مختلف وجود داشته و پژوهشگران متعددی آن را مطالعه کرده‌اند. تجربه عرفانی مورد پژوهش در این مقاله، تجربه عرفانی هندوبودایی و شرق دور است. نمونه‌های درخشانی از تصویرسازی تجربه‌های عرفانی بر پرده سینما هستند، اما دو فیلم سینمایی بودای کوچک و فیلم مستند باراکا به واسطه رویکرد مستقیم‌شان به تجربه عرفانی و همچنین به خاطر رویکرد سینمای دهه نود به تکنولوژی در امر ساخت فیلم مستند انتخاب شده‌اند. در واقع این دو فیلم به دلیل ساختار و میزانشن روایی‌شان امکان بازنمایی تجربه عرفانی را ایجاد کرده‌اند. برای تحلیل فیلم‌ها و همچنین بررسی تجربه عرفانی در سینما، از نظریه‌های بنیادی در حوزه تجربه عرفانی، سینما و امر معنوی بهره گرفته شده است. در پژوهش حاضر که به روش توصیفی- کیفی و به صورت هدفمند انجام شده، گردآوری اطلاعات به صورت کتابخانه‌ای و مشاهده فیلم بوده است.

کلیدواژه‌ها: عرفان، تجربه عرفانی، تجربه عرفانی شرق دور، سینما

ایانامه: a.gholamali@du.ac.ir

*استادیار دانشکده هنر دانشگاه دامغان

ایانامه: a.razazifar@du.ac.ir

**استادیار دانشکده هنر دانشگاه دامغان (نویسنده مسئول)،

مقاله علمی پژوهشی است. دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۳/۹؛ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۸/۳

مقدمه:

تجربه عرفانی یکی از متداول‌ترین وجوه عرفان در نحله‌های مختلف عرفانی در سراسر جهان است. به عبارت بهتر شاید بتوان گفت وجه مشترک مسائل عرفانی و محل تطابق هر روش عرفانی در هر مذهبی با مذاهب دیگر را باید در نمودهای تجربه عرفانی جست. بسیاری از آثار هنری که در قالب‌های معماری، نقاشی و مجسمه‌سازی مذهبی و دینی دیده می‌شود در عمل به وجه عرفانی دین اشاره دارد. سینما نیز به عنوان یکی از هنرهای مدرن و ازسوی دیگر به عنوان یک رسانه نسبتاً فراگیر از اوایل ظهور خود در سده گذشته مورد توجه تمام نحله‌های فکری و دینی بوده است. از این جهت بازنمایی مقولات معنوی از دیرباز در سینما مورد مطالعه بوده و نظریه‌های بسیاری در این زمینه موجود است. بسیاری از عالمان الهیات علی‌الخصوص در عالم مسیحیت تحقیق خود را تنها در این حوزه معطوف کرده‌اند تاجایی که می‌توان ادعا کرد کمتر اثر مرتبط با مقولات معنوی از چشم تیزبین‌شان از جهت نقد و تحلیل دور مانده است. در این مقاله با روشن کردن منظور خود از تجربه عرفانی به شرح و تفسیر آن پرداخته شده تا دیدگاهی جهانی و درخور رسانه جهانی سینما از آن تصور شود. تحلیل فیلم‌ها در این پژوهش بیش از هر کس وامدار رولان بارت (۱۹۶۷) و روش نشانه‌شناسی اوست. از طرف دیگر به دلیل آنکه در سینما، مخاطب با متنی فنی با رموز خاص روبه‌رو است، لذا روشی مختص فیلم اتخاذ شده است. از میان روش‌های گوناگون تحلیل فیلم به نظر می‌رسد روش سلبی و کادری (۱۹۹۵) روشی توانمند در تحلیل آثار باشد. این دو بر مفهوم ساختار در رسانه بسیار تأکید دارند و معتقدند: «ایده‌هایی که همه متون رسانه‌ای از آن ساخته شده‌اند از زبان رسانه استفاده می‌کنند و آن رموز که انتخاب شده‌اند همچنین اطلاعات فرهنگی مشخصی را بیان می‌نمایند» (Selby and Cowdery, 1995, 13).

روش تحقیق

در این پژوهش برای تعریف تجربه عرفانی افزون‌بر جمع‌آوری شواهدی متناسب با عناوین مورد مطالعه، از نظریه استیسی استفاده شده است. در میان نظرات رایج درباره سینما و دین نظریات لیدن (۲۰۰۳) و پلیت (۲۰۰۸) با توجه به رویکرد پژوهش به سینما و عرفان متناسب‌تر است و در نهایت با توجه به نظریه بین (۲۰۰۸) در ارتباط با مطالعه موردی دو نمونه فیلم مطرح سینمای جهان که به طرق مختلف به بازنمایی تجربه عرفانی پرداخته‌اند مورد مطالعه قرار می‌گیرند. نگاه غالب در بازنمایی در

هنر نظریه هال (۱۹۹۷) که «بازنمایی را تولید معنی از طریق زبان می‌داند» (Hall 1997 p16) است. در امر تحلیل فیلم‌ها از روشی کادری و سلبی (۱۹۹۵) در کتاب چگونگی تلوزیون را مطالعه کنیم استفاده شده و افزون بر میزانشن، برخی از کدهای فنی نیز در تحلیل فیلم‌ها مورد توجه قرار گرفته است.

تجربه عرفانی

و.ت. استیس (W.T.Stace) از جمله کسانی است که دربارهٔ تجربه عرفانی پژوهش‌های زیادی داشته است و سعی کرده تا بین تجربه‌های عرفانی متفاوت، نقاط مشترک یکسانی بیابد و از این طریق خصوصیت بارزی را برای تجربه عرفانی مشخص کند. در این رهگذر وی به طرح نظریات گوناگون اسلاف خود که قصد پیدا کردن خصوصیت یا خصوصیات اصلی تجربه عرفانی را داشته‌اند، پرداخته است: «جیمز (Willaim James) از چهار ویژگی مشترک نام می‌برد؛ ۱. ذوق (Notic quality) و منظورش از آن ادراک بی‌واسطه مکاشفه حقیقت عینی است که همراه با حدوث «حال» و بخشی از آن است؛ ۲. بیان ناپذیری؛ ۳. زودگذر بودن؛ ۴. انفعالی بودن» (استیس، ۱۳۵۸: ۳۴). سپس به نقل از ر.م. باک (R.M.Bak) - فردی که استیس وی را صاحب تجارب عرفانی عمیق می‌داند - خصوصیات مشترک بین تجارب عرفانی متفاوت را به هفت خصوصیت می‌رساند که عبارت‌اند از: ۱. روشن شدن درون (Photism)؛ ۲. اعتلای معنوی؛ ۳. اشراق؛ ۴. احساس جاودانگی؛ ۵. رهایی از هراس مرگ؛ ۶. رهایی از احساس گناه؛ ۷. ناگهانی بودن (استیس، ۱۳۵۸: ۳۶). لیکن معنا وجه تشابه یا تمایز روشن شدن درون یا اشراق (enlightment) را کاملاً مشخص نکرده است. به هر جهت این نظریات، هر دو به توصیف حالات همراه تجربه عرفانی پرداخته‌اند، لیکن در نظر اول می‌توان در هر دو این نظرات، حالاتی را دید که لزوماً همیشه همراه تجربه عرفانی نیست، مثلاً زودگذر بودن، درحقیقت وجه مشترک تمام تجربه‌های عرفانی می‌باشد که هنوز به پختگی استغراق کامل که در تمامی روش‌های عرفانی نمونه‌های آن دیده می‌شود، نرسیده‌اند. د.ت سوزوکی (Diassetz Teitiaro Suzuki) که از استادان و محققان ذن است، در این رابطه، کمی محتاط‌تر نظر می‌دهد. «ویژگی‌های مشترک ساتوری را که کلمه‌ای ژاپنی و معادل چیزی است که بودایی‌های غیرژاپنی «روشنگری» می‌نامند، به قرار زیر می‌شمارد. البته وی آن را به تمام تجارب عرفانی تعمیم نمی‌دهد، ولی اگر نظریه

وجه مشترک را پذیرفته و آئین بودا را شامل آن فرض شود، می‌توان این وجوه متناظر را در میان آن‌ها مشاهده کرد؛ ۱. غیرمنطقی بودن (Irrationality)؛ توضیح‌ناپذیر بودن (Inexplicability)، ابلاغ‌ناپذیری (Incommunicability)، ۲. درون‌بینی (Intuitive insight)؛ ۳. ثقت (Autho ritativeness)؛ ۴. ایجاب (Affirmation)؛ (صفت ثبوتی) ۵. احساس علم بالا (Sense of) (beyond)؛ ۶. صبغه غیرشخصی (Impersonal tone)؛ ۷. احساس اعتلا (Feeling of) (exaltation)؛ ۸. لحظه‌ای بودن (استیس، ۱۳۵۸: ۳۵).

تجربه عرفانی در ادیان شرقی

منابع دین هندو دارای قدیمی‌ترین شواهد، پیرامون عرفان است. بهاگوادگیتا یکی از متون عرفانی هندو و یکی از فصل‌های منظومه بلند «مهابهاراتا» است. این کتاب از لحاظ قدمت و اهمیت در بین هندوان جایگاه بلندی دارد. در قسمتی از این منظومه «کریشنا» ارباب‌ران «ارجونا»^۱ که درحقیقت یکی از تجلیات خداوند است در توصیف رهروان و عارفان به ارجونا چنین می‌گوید:

هر که نفس خود را رام و آرام ساخته باشد، در سرما و گرما و رنج و شادی و عزت و خواری بر یک حال بماند. و آنکه از راه علم و شهود خرسندی دل پیدا کرده و از تشویش درون رسته و حواس را آرام خود کرده است؛ آنکه پاره‌ای کلوخ یا سنگ یا زر در برابر او یکسان است چنین مردی که به حق‌الیقین رسیده باشد یوگی^۲ نامیده می‌شود... یوگی باید مدام دل در حق گمارد و رخت در کنج تنهایی کشد و اندیشه و تن رام گرداند و از بند آرزو و تشویش مال دنیا فارغ آید» (گیتا، ۱۳۷۴: ۱۰۶).

پیش از پیگیری توضیحات عرفانی در بهاگوادگیتا ذکر این پیش‌فرض روان‌شناسی و متداول ضروری است که بیشتر نویسندگان متون عرفانی حالات و اشراقات تجربی خود را در قالب شخصیت‌های فرضی و یا به‌طور کامل سوم شخص نقل می‌کنند. از این روش به‌طور معمول در نوشته‌های قدیمی نیز بسیار استفاده شده، که از آن جمله همین متون هندو و اوپانیشادها^۳ است. به‌عبارت‌دیگر، عارف اگر در حال خود (سهو) و سلوک بوده که طبق قوانین سلوک اجازه طرح خود و نقل معنا از زبان خود را ندارد و اگر در حال بی‌خودی (سکر) و استغراق بوده، دیگر اول شخص برای او وجود نداشته که از قول او نقلی کند. در اینکتهت ماندوک^۴ ابتدا تصویری از جهان داده می‌شود به این صورت:

۱. هرچه هست [که اسم بزرگ اوم باشد]، و بیان او این است که هرچه شده است و هرچه می‌شود و هرچه خواهد شد، همه اوست - و هرچه از هر سه زمان [که ماضی و حال و مستقبل باشد] برتر است، همه اوست.
۲. و هر چه هست همین پرنو^۵ است که هم برهما^۶ است و هم آتما^۷ (اوپانشاد، ۱۳۵۶: ۱۸۶).

سپس در همان قسمت به جوانب مختلف نفس و درحقیقت طریقه سلوک او و نزدیک شدنش به لاهوت می‌پردازد.

چهارم پای آتما اوستها تریا است [یعنی عالم لاهوت] و او از خواب و بیداری برتر است و حالت سوپت که از خواب و بیداری برتر است، از آن هم برتر است و موافق همین که بالا مذکور شد و منترهای دیگر باید بود که نوشته نشد - او را این هم نتوان گفت که با علم یکی می‌شود [بلکه عین علم است] و او را داننده هم نتوان گفت و نادان هم نتوان گفت [چه این هر دو لازم ذات ناقص است]. او در نظر آمدنی نیست و او را به صفتی وصف نتوان کرد - و او گفته نشود، و او بی‌نشان است، و او را بدل خصم نتوان یافت، او در گفتار نیاید [و او را مرد و زن نتوان گفت] - او را به او توان دانست - فنای همه عالم در ذات اوست و او عین سرور است، و او را دوم نیست - این را چهارم پای آتما دانند - همین است آتما و همین را آتما باید دانست و اگر در اسما و صفات و حروف، این آتما را خواهی بدانی، پرنو را [که اوم است] همین آتما بدان (اوپانشاد، ۱۳۵۶: ۱۸۷).

این اشارات درحقیقت مبین مشهودات و گشایش‌هایی است که در وجود نویسندگان اوپانشاد روی داده و پس از عبور و عنایت به سه پایه فروتر نفس به مرحله وحدت منتهی شده است.

تجربه عرفانی در بودیسم

در آیین بودایی و به خصوص در فرقه مهاییانه^۸ که بر پایه دین هندوان بنا شده نیز می‌توان این گونه اشراقات را پی گرفت. راهبان بودایی دارای مشهورترین این حالات، به خصوص در تجربه عرفانی انفسی هستند. نمونه بارز این تجربیات در بین عارفان بودایی، طریقه ذن^۹ از فرقه مهاییانه است.

در سده ششم پس از مسیح بود که بودی درمه^{۱۰}، فرزانه نامدار هندی، به پایتخت چین آمد و از آنجا که فرهیخته‌ای سرشناس بود به مهمانی دربار امپراتور فراخوانده شد، گفت و گویی که در پی این دیدار انجام گرفت بی‌شک از برجسته‌ترین گفت و گوهای تاریخ دین است. امپراتور از دیدارکننده‌اش پرسید: از آغاز فرمانروایی‌ام تاکنون بسی معبد ساخته، بسی نوشتارهای پاک را بازنویسی کرده و بسی رهروان را پشتیبانی کرده‌ام. پادشاه این نیکویی‌های مرا چه می‌پنداری؟ فرزانه پاسخ داد: هیچ پاداشی در کار نخواهد بود، بزرگا! امپراتور شگفت‌زده پرسید: چرا؟ بدی درمه در پاسخ گفت: این‌ها همه کارهای پستی هستند که مایه آن می‌شوند تا انجام دهنده‌شان بار دیگر در این زمین و یا در جهان‌های آسمانی زاده شود. این‌ها هنوز نشانه دنیاگرایی هستند. کار به راستی نیکو، سرشار از دانایی ناب است و سرشت راستینش فراسوی دریافت انسانی است. امپراتور آن‌گاه پرسید: نخستین راستی بنیادی آیین مقدس کدام است؟ پاسخ داده شد که: تهیگی بی‌کران و باید بگویم که در آن هیچ چیز مقدسی نیست! پادشاه گفت: اگر چنین است اکنون چه کسی رو به رویم ایستاده؟ درمه گفت نمی‌دانم بزرگا (هریگل، اشلوگل، سوزوکی، ۱۳۷۳: ۹۹).

این کلام درمه بدون شک در حال هوشیاری بیان شده، لیکن این گم کردن خود و فروشکستن مرزها در حالتی خاص برای بدی درمه روی داده و در آن حالت خود را از محدودیت‌های خود، رها کرده و با تهیگی بی‌کران همراه شده و به این ترتیب به اصل هستی پی برده، و دیگر در حال هوشیاری نیز برای خود موجودیت قائل نبوده است. تنها در نیمه‌های شب بود که شاگرد ناگهان سخن استاد را دریافت و وی را بیدار کرد تا به او بگوید. استاد خشنود گشت» (هریگل، اشلوگل، سوزوکی، د.ت، ۱۳۷۳: ۱۰۰). در شرح حال یکی از استادان ذن به نام ها کویین (Hakuim) نقل شده است که وی از کودکی در راه سلوک گام برداشت تاجایی که در بیست و چهار سالگی تجربه عرفانی عمیقی کسب کرد.

او می‌خواست به گونه سنتی درستی آزموده‌اش گواهی شود؛ اما هیچ استادی این کار را نکرد. بنابراین هاگوین جوان، در باورش استوارتر شده، سرانجام بر آن گشت تا به جست‌وجوی استادی برود که در کوهستان پوشیده از برف ژاپن زندگی می‌کرد و آوازهٔ سختگیری و دریافت ژرفش به گوش او رسیده بود. با رسیدن به آنجا، شعری را که برای نمایاندن بینش درونی‌اش نوشته بود، به پیش کشید. شو جورچین، آن را با یک دست گرفته، دست دیگرش را دراز کرد و گفت، «شعرت را دریافت کردم، اکنون بینش درونی‌ات را نشانم ده!» هاگوین سردرگم شد و آغاز به سخن گفتن کرد؛ اما سخنانش پذیرفته نشد و بر آن شد تا دریافتش را نشان دهد. و چون بارها و بارها سخنانش پذیرفته نشد، با این باور استوار که می‌تواند استاد را بیاوراند، نزد او ماند ... بنا به گفتهٔ خودش هنگامی که در چهل و دو سالگی شبی داشت سوترای نیلوفر را می‌خواند و برف می‌بارید از روی نوشتار سر بلند کرد، ناگهان همه چیز به دیده‌اش درهم فرو ریخت و منجمد شد ... چندی که گذشت اعتراف کرد که در برابر آزموده‌اش، آن آزمودهٔ بزرگ دوران جوانی و بسیاری از دیگر آزموده‌هایش که -آدمی را به خنده و رقص وا دارند -گویی بهایی نداشتند (هریگل، اشلوگل، سوزوکی، د.ت، ۱۳۷۳: ۱۵).

در این تجربه، استاد ذن به صورت آفاقی به این تجربه دست یافته است. پروفیسور سوزوکی در کتاب پهنه ذن، طریقه‌ای برای ایجاد مفهوم خلأ و بی‌کرانگی یا به تعبیری وحدت ذکر می‌کند. تا آنجا که می‌توانید بکوشید همهٔ نیروی پندار خود را به کار گیرید. اکنون در کرانهٔ ناشناخته‌اید، آنجا که انگارهٔ فضا دیگر به‌شمار نمی‌آید. این جاست که بی‌کرانگی دارید. کران‌های فضا یکی صفر است و دیگری بی‌کرانگی. این‌ها هر دو فراسوی کران و از این رو، یکی اند. صفر بی‌کرانگی است و بی‌کرانگی صفر. این باور دربارهٔ زمان هم به کار می‌آید. اکنون مطلق جاودانگی است و جاودانگی، اکنون مطلق. این گونه آگاهی دیگر در پهنهٔ وابستگی‌ها نیست و در مفهوم عادی‌اش دانش به‌شمار نمی‌آید. شاید بتوان آن را دریافت جانانه (شهود) یا به گفتهٔ بودائیان، شهود پرجنیا نامید. این جاست همهٔ آنچه خداوند می‌داند و نیز خدا آن گونه که هست، در نهاد خودش. او دیگر آماج آگاهی وابسته نیست و بنابراین همه‌جا هستی‌اش نه با وابستگی چیزها سر و کار دارد و نه با تودهٔ به‌هم آمیختهٔ دانش فرا آمده از آن‌ها.

بدون شک سخن سوزوکی و طریقه او، پلی است بین مفاهیم تصویری و مفاهیم ذهنی عرفانی، مفهومی که از نمادها و داستان‌های کوتاه معمول در این مکتب، که بیانگر مفاهیم عرفانی است بسی واضح‌تر عمل می‌کند. درحقیقت سوزوکی، یک زبان بین‌المللی را برای نمایش بی‌کرانگی ارائه می‌دهد؛ البته سوزوکی مدعی نیست که با ارائه یک تصویر می‌توانسته بی‌کرانگی وحدت را شرح دهد. وی به شدت با این نظر که بتوان عمق مفاهیم ذن را به وسیله گفتار یا نمایش آموخت، مخالف است. وی طی داستانی نقل می‌کند که شاگردی پس از درگذشت استادش، در محضر استاد دیگری به آموختن ادامه داد. استاد دوم می‌پرسد که ذن چیست، راستی چیست و درستی چیست؟ ولی شاگرد نمی‌تواند پاسخ دهد. شاگرد پس از جست‌وجو، به سراغ استاد می‌آید و از او پاسخ را می‌پرسد. استاد می‌گوید: «آنچه به تو گویم از آن تو نیست و از آن خودم است. راستی را بایست در درون خود بیابی. اگر ستوری^{۱۱} و یا بیداری باشد باید درون خودت رخ دهد...» (سوزوکی، ۱۳۶۸: ۱۳۳).

سوزوکی ادامه می‌دهد

از این می‌توانیم دریابیم چیزی هست که آدمی باید آن را در درون خود بیورد و این چیز که پرورده شود، درون آدمی جای خود را به آگاهی می‌دهد. باور درونی ذن همین است و این همان چیزی است که استادان بزرگ دوران تانگ^{۱۲} می‌گویند: به خودتان مطمئن باشید و به دیگران پشت گرم نباشید. از واژه‌ها، نوشتارها، دفترها و هرگونه چیزی که از آن شما نیست دلگرم نشوید و هر آنچه را که از خواندن و شنیدن به دست می‌آورید، از آن خود ندانید (سوزوکی، ۱۳۶۸: ۱۳۵).

تجربه عرفانی در تائوئیسم

مؤلف کتاب لائوتزه و آیین دائو (تائو) در قسمتی از کتاب به شرح داستانی معروف در کتاب جوانگ دزی (Tchouang Tseu) که در کتاب تاریخ جامع ادیان جان بی ناس هم به آن اشاره شده، می‌پردازد و نتیجه در خور تأملی از آن می‌گیرد؛ «در یک روز که کنفسیوس^{۱۳} به دیدار مقدس دائوگر^{۱۴} (لائوتان) رفته بود او را در یک چنان حالت بی‌حرکتی یافت که گویی هرگز زنده نبوده بود» (کالتمارک، ۱۳۶۹: ۵۳). کنفسیوس پیش از آنکه امکان گفت‌وگو با میزبانش را بیابد مدتی انتظار کشید. آن‌گاه چنین گفت:

آیا چشمان من در اشتباه بودند و یا این حالت واقعی بود؟ مرشد! در حال تن شما قطعه چوبی خشک را می‌مانست، طوری که به نظر می‌رسید جهان را ترک گفته‌اید. شما و مریدان شما در سکوت غیر قابل دسترسی فرو رفته بودید!

لائوتان پاسخ داد: «آری من رفته بودم تا با اصل همه چیز به جست‌وجوی پیردازم» (کالتنمارک، ۱۳۶۹: ۱۰۵). این داستان نشان می‌دهد که برای نویسنده این کلمات، لائودان (لائوتان) موجودی بود که تجربه حالت جذبه را می‌شناخت. در نتیجه تجربه‌های مشابه را می‌توان منشأ بخشی از گفتارهای تائوته چینگ (Tao te Ching) دانست. در این نقل قول پاسخ لائودان در اعلام آنکه به اصل اشیا بازگشته قابل ملاحظه است؛ زیرا این جمله عصاره عرفان تائوئی است.

در تائوئیسم عرفانی، اتحاد با تائو اصلی‌ترین هدف عارف است و از این راه است که عارف به جاودانگی و یا به عمری طولانی دست پیدا می‌کند. این اتحاد هم به صورت درونی و هم بیرونی ممکن است. کتاب‌های جوانگ دزی^{۱۵} و لیه دزی^{۱۶} شامل اشاره‌هایی است که در شکل داستانی، طریقه پاک شدن راه، که نزد تائوگرایان همانند تمامی عارفان، یک مرحله مقدماتی و اجتناب‌ناپذیر حرکت به سوی نور است، می‌آموزد:

لیه دزی پس از تعلیمات خاص سوار بر باد به خانه‌اش بازگشت و مریدی که امید دریافت آگاهی بیشتر از این هنر داشت به نزد او آمد. او چندین ماه بیهوده ایستاد بی آنکه لیه دزی حتی کلامی با او در میان بگذارد، تا او رفت و پس از مدتی بازگشت و آن‌گاه لیه دزی این درس را به او آموخت: «بنشین! می‌خواهم آنچه را که از مرشدم آموختم به تو بازگویم». سه سال پس از آنکه در خدمت او بودم روانم جرئت تمیز حقیقت از باطل را نداشت. دهانم شهامت گفت‌وگو از مفید و مضر را از دست داده بود، این‌طور بود که برای نخستین بار مرشد در من نگریست. در انتهای پنجمین سال روانم شهامت تمیز حقیقت از باطل را بازیافت، دهانم بنای گفت‌وگو از مفید و مضر را گذاشت، در این هنگام برای نخستین بار صورت مرشدم از هم باز شد و لب به لبخند گشود. در پایان هفتمین سال توانستم اندیشه‌هایم را آزاد کنم، در اندیشه‌هایم دیگر هیچ تصویری از حقیقت و باطل وجود نداشت: گفتارم را آزاد کردم، گفتارم دیگر در باب مضر و مفید نبود. اینک برای نخستین بار، مرشد مرا دعوت کرد که در کنار او بر روی بوریا بنشینم. در انتهای نهمین سال من جریان اندیشه را در روانم و گفتار در دهانم را آزاد

گذاشتم، دیگر هیچ شناختی از حقیقت یا باطل، از مفید یا مضر که مرا به این یا آن متوجه کند نداشتیم، بیشتر از آن دیگر هیچ شناختی از اینکه چه کسی مراد است و چه کسی مرید نداشتیم، بیرون و درونم درهم آمیخته بود و از آن پس چشمانم همانند گوش، گوش‌هایم همانند بینی، بینی‌ام همانند دهانم، تمامی حواسم یکسان بودند. این احساس را داشتم که روانم منجمد می‌شود، که جسمم از هم متلاشی می‌گردد، که استخوان و گوشت تنم تحلیل می‌رود. دیگر این حس را که تنم بر چیزی تکیه دارد، که پایم زمین را می‌فشارد از دست داده بودم، اما خود را رها کرده بودم تا باد مرا، همانند برگی یا کاهی به خاور یا باختر ببرد و عاقبت ندانستم باد بود که مرا می‌برد، یا من بود که باد را می‌برد (کالتنمارک، ۱۳۶۹: ۱۳۸ و ۱۳۹).

در این تجربه لیه دزی، ابتدا سلوک درونی و وحدت یا خلأ درونی، برای وی حاصل شده بود. به صورتی که هیچ تعینی برای هیچ ایده و فکری درون ذهنش نمانده بود و به قول خود اندیشه در روان او آزاد بود. البته این معنی از عرفان انفسی یا نمونه‌های مشابه که ذکر آن‌ها خواهد گذشت، کامل نیست؛ ولی این مقدمه‌ای است برای مرحله آفاقی که در آن مرحله عارف به وحدت کامل می‌رسد و به عبارتی تمام حصارها فرو می‌ریزد و دیگر بین شاهد و مشهود فرقی نمی‌ماند.

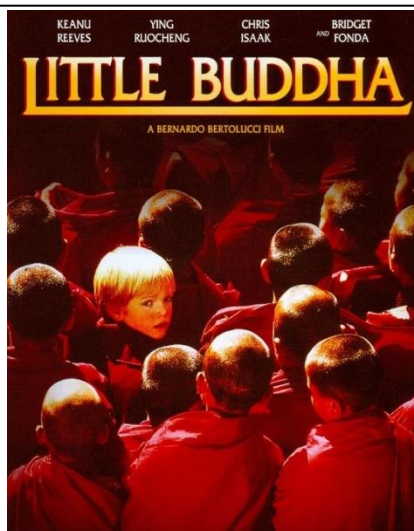
سینما و امر معنوی

در بدو نظر شاید بتوان ترنمات عرفان و تجربه‌هایی از این دست را در سینمای دینی یافت، به طور کل با توجه به رابطه و سابقه عرفان و دین، آدمی در پژوهش‌های عرفانی متوجه دین می‌شود، و در جست‌وجوی عرفان در هنرها به هنرهای دینی پیش از همه نظر می‌کند. هر چند سینمای عرفانی به عنوان گونه مشخصی در سینما وجود ندارد، اما فیلم‌هایی هستند که به جوهر ادیان پرداخته و مقوله عرفان را مطرح ساخته‌اند. فیلم‌هایی که مورد مطالعه قرار گرفته‌اند، مربوط به حوزه سینمای دینی هستند که در آن‌ها آشکارتر از سایر نمونه‌ها به ذکر مشخصات تجربه عرفان پرداخته شده است. «برخلاف نظر برخی از نظریه‌پردازان سینما مغلوب دین نشده است، بلکه توسط دین استعمار شده است» (Wright, 2007: 2). و به همین منظور فیلم‌های زیادی را که تعلیمات کتاب مقدس مسیحیان را به نمایش گذاشته است نام می‌برد. با اتخاذ این نگاه دست ما درباره پژوهش پیرامون نحوه استفاده امور معنوی و از جمله عرفان در سینما گشاده‌تر خواهد بود. لیدن (۲۰۰۳) استفاده دین و امور معنوی

از سینما یا با دیدی فراخ تر نزدیک شدن به دین توسط سینما را به سه دسته تقسیم کرده است. رویکرد ایدئولوژیک، رویکرد کلامی (الهیاتی) و تلفیق این دو. در رویکرد کلامی به بررسی عقاید بازنمایی شده در یک فیلم در قیاس با آموزه‌های معنوی و دینی پرداخته شده است (Lyden, 2003: 3).

بودای کوچک

فیلم که در گروه فیلم‌های دینی قرار گرفته و تا اندازه‌ای به مسائل مربوط به تجربه عرفانی پرداخته بودای کوچک است. بودای کوچک (Little Buddha) محصول ۱۹۹۴ و ساخته برناردو برتولوچی (Bernardo Bertolucci) است. از آنجا که بودیسم در شکل ابتدایی خود طریقه‌ای عرفانی است، فیلمی که بر پایه زندگی بودا تهیه می‌شود، نمی‌تواند خالی از مسئله عرفان و وحدت وجود باشد، حتی اگر آن را در پس لایه‌ها و اسطوره‌ها پنهان سازد. در این فیلم بخش مورد نظر ما زندگی سیدارتا بودا است. برتولوچی به نمایش مشهورترین روایت از زندگی بودا می‌پردازد و با توجه به جلوه‌های ویژه و مساعدت کامپیوتر این حرکت و دگرگونی روحی را در بودا به بهترین وجه نشان می‌دهد. سیدارتا شاهزاده جوان به واسطه رویارویی با رنج‌های زندگی (پیری، مریضی و مرگ) و پایان آن، از جاه و تشخص خود دست می‌شوید و به سلک مرتاضان می‌پیوندد و در این طریق تاجائی پیش می‌رود که صاحب مریدانی می‌شود. لیکن سرانجام درمی‌یابد که این طریق نیز او را به مقصود نخواهد رساند. پس تن به آب می‌سپارد و تمام افکار کهنه را به امید دستیابی نوینی به اشراق می‌شوید. در ورای آن سلوک گذشته چیزهایی جریان دارد، آب، رود، عشق، زیبایی و موجودات در تکاپو. سیدارتا به گونه‌ای نوین به مراقبه می‌نشیند و این جاست که دشمن اصلی رخ می‌نمایند (از آنجا که این روایت از بودا مطابق با روایات لامائست‌ها و درحقیقت گرایش مهاییانه است. پس جنبه‌های نمادین، خدایان و صورت‌های الوهی و شیطانی مورد توجه قرار گرفته است) و آمانا (Amana) پادشاه تاریکی سردمدار این جریان مخالف است. این صحنه‌ها و مکاشفاتی که برای بودا روی می‌دهد بسیار مشابه با صحنه‌های آخرین وسوسه‌های مسیح (۱۹۸۸) و مقابله مسیح با شیطان است. در آیین بودا اصلاً چیزی با این مفهوم وجود ندارد و این‌ها تصوراتی است که هر سالکی را می‌خواهد از راه بازدارد. لیکن سیدارتا با تمام این نمودها مقابله می‌کند. جلوه‌های آسمانی و سپاهیان زمینی در عزم مصمم او برای دستیابی به روشنایی درونی و آنچه فنا نام دارد، خللی وارد نمی‌کند.



آنچه بیش از همه باید مورد مذاقه قرار گیرد آخرین مرحله این سیر تکاملی و آزمون‌های پی در پی است. در اینجا می‌توان دو تفسیر به کلی متفاوت از آخرین مرحله ارائه داد که یکی از این تفاسیر به واقعیت آیین بودا نزدیک‌تر است و با مفهوم تجربه عرفانی بیشتر سنخیت دارد. بودا در این مرحله پس از پشت سر گذاشتن موفقیت‌آمیز تمام دشواری‌ها به آرامشی نسبی دست می‌یابد. هیچ دغدغه‌ای نیست و کسی نیست جز او. عکسش در آب مبین همین تعبیر است. وی در مرحله ماقبل وحدت و فنا (نیروانه) تنها یک حجاب دارد که آن خود است. در حقیقت آخرین نمود و شبحی که برای او از این جهان مانده و آخرین تعین خود اوست، برای چیره شدن بر تاریکی‌ها و رسیدن به بی‌تعینی محض باید این حجاب نیز کنار برود. آمانا در پشت این حجاب پناه گرفته و در پس آن دیگر هیچ نیست، بی‌تعینی و وحدت محض است و محو شدن بودا پس از پایان این آزمایش، نماد همین معناست. این دستیابی به نیروانه است که وی را بودا می‌کند و آرامش ابدی را نصیب او می‌گرداند. این مفهوم انتزاعی را برتولوچی با به کار گرفتن جلوه‌های ویژه قوی و تصاویری با کیفیت و وضوح بالا، به زیبایی بیان کرده و این یکی از نمودهای کاربرد تکنولوژی در خدمت سینمای آرمانی است. صحنه از آب بیرون آمدن تصویر سیذارتا، تغییرات شکل او و محو تصاویر به روشنی یکی از مفاهیم و تجربیات عرفانی بودا را آشکار می‌کند. البته از آنجائی که کلیت فیلم بیشتر یک درام کودکانه است، برتولوچی نیز ادعایی در برابر غموض و عمق این تفکرات ندارد. وی در این رابطه از هرگونه دیالوگ

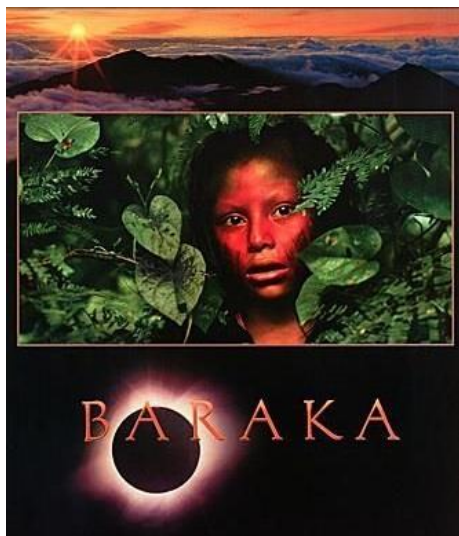
عرفانی که سطح فیلم را به نقطه‌ای فراتر از درک تماشایی متوسط ببرد اجتناب می‌ورزد؛ ولی اگر دوستداران سینمای آرمانی و مذهبی، پیش‌زمینه مطالعاتی در زمینه بودا داشته باشند با مشاهده جلوه‌های شگفت‌انگیز صوتی و بصری غرق در افکار و اندیشه‌های عرفانی بودا می‌شوند و به مفهوم تجربه عرفانی نیروانه به‌طور بصری-هر چند اندک- نزدیک‌تر می‌شوند.^{۱۷}

باراکا

مستند ۹۶ دقیقه‌ای باراکا (Baraka) ساخته ران فریک، محصول سال ۱۹۹۲ است. کلمه «باراکا» یک لغت صوفیانه به معنی تنفس یا چکیده زندگی است.^{۱۸} و قرار دادن چنین عنوانی بر یک فیلم مستند، آدمی را از ابتدا به پی‌جویی مسائل عرفانی در آن تحریک می‌کند؛ البته منتقدان اندکی به استخراج چنین معانی همت گماشته‌اند. فیلم با نوای فلوتی تنها، در میان کوهستان خاموش شروع می‌شود. میمونی سر از آب بر می‌آورد. چشم‌های میمون متفکر و آرزومند است. سکوت خاص تبت، حاکم بر کوهستان است. گویا همه برای مراسمی آماده می‌شوند. این نقطه جهش و شروع فیلم است. درحقیقت فیلمساز در این نماها می‌خواسته شروع خلقت انسان را بیان کند و بعد یک‌باره جنب‌وجوش مذهب آغاز می‌شود. همه در حال عبادت؛ کشیشان، صوفیان (مولویه)^{۱۹} در حال سماع و توده‌های مردم در حال جنب‌وجوش در مساجد و زیارت‌گاه‌های اسلامی (حرم امام رضا^(ع)) و بر تمام این تصاویر یک نوا جریان دارد؛ یک ملودی. انگار کارگردان افزون‌بر تأکید که به‌وسیله پشت سر هم نشان دادن این تصاویر داشته، با این نوای مشترک می‌خواهد بر روح مشترک و عرفانی حاکم بر تمام این فضاها پافشاری کند. سرانجام فریک دوباره به آغوش طبیعت باز می‌گردد. تکاپو و حرکت در طبیعت، امواج و آتشفشان و در یک کلام نو شدن با جنب‌وجوش از یک سو و ازسوی دیگر تکرار و حرکات متناوب طبیعت، سنگ‌ها، کوه‌ها و آفتاب که هر روز غروب و طلوع می‌کند. گارگردان در اینجا دوباره به‌سوی سکون و آرامش میل می‌کند، گویا تپه‌ای ساکت و بی‌روح، ملودی‌ای یکنواخت، همه در یک کلام، سکوت و آرامش و طمأنینه را به ذهن القا می‌کنند. پس از این تصاویر که فصلی از کار فریک را تشکیل می‌دهد، مجدداً جوش و خروش آغاز می‌شود؛ اما این بار در جامعه انسانی، حومه‌های شلوغ شهرهای آمریکای جنوبی، جوش و خروش و طراوت زندگی که در بچه‌ها جریان دارد و در کنار آن خفگی شهرهای بزرگ، آپارتمان‌ها و قبرهای کنار هم،

فن آوری که در همه جا رسوخ کرده و کار مداوم. در عمق این جوش و خروش، ناگهان راهب تنها با زنگوله دستی خود در این میان پدیدار می شود که راه می سپارد. گویا روح او در حرکت دیگران نیز جریان دارد. صدای زنگوله راهب در تمام مردمانی که به آهستگی حرکت می کنند روان است. فریک از موزیک به مثابه روح و معنای تصاویر یا معانی که خود می خواهد بر این تصاویر القا کند، استفاده کرده است. وی بدین وسیله هماهنگی چیزهای به ظاهر متفاوت و حتی تاحدی متنافر را با ملودی یکسان، وحدت بخشیده است. حرکات ماشینی و کار در نماهای بعدی نمایش داده می شود. حتی نماز (حرکتی دینی و عرفانی که در تصاویر قبل فریک روی آن با آرامش تکیه داشت) به صورت ماشینی به نمایش درمی آید. مساجد خالی و پر می شوند و مردمان حرکاتی ماشینی را انجام می دهند. مانند حرکات آن‌ها در چهارراه‌ها و متروها و سر کار. اینجاست که فریک نیم‌نگاهی به آثار سینمایی گادفری رجویو^{۲۰} دارد. فریک مرثیه‌های جهان بشری را یک‌به‌یک به نمایش می گذارد. مرثیه فقر، مرثیه میلتاریسم، کشتار و مرگ. بعید نیست که کارگردان در یک کلام می خواهد مفاد رنج از نظر بودیسم را بیان کند. ضعف، پیری و مرگ که بر زندگی انسان‌ها سایه انداخته و خود آدمیان به تحقق آن کمک می کنند. سپس فریک دوباره به تقدس، روحانیت و دین به معنای عمومی آن که همان حالات روحی و عرفان است، رجوع می کند و در نهایت با زوم کردن تصویر روی سر راهب ژاپنی گویا همه در وحدتی بی‌تعین یا نیروانه فرومی‌روند و فریک فیدآوت (Fade-out) کردن تصویر بر آن تأکید می کند. به‌طور کلی در فیلم باراکا و در راستای ارائه تصاویر و حالاتی که به تجربه عرفانی تعبیر شد، به دو وجه می توان اشاره کرد. وجهی که از کلیت فیلم و از مجموعه تصاویر برمی آید و وجهی دیگر که زاده قسمت‌های خاصی از فیلم باراکا و ترکیب صوت و تصویر است. در قسمت‌های ابتدایی فیلم، نوع موسیقی و تصاویر و سکون آن‌ها به صورت مشخص، مفهوم سکوت و آرامش را بر ذهن القا می کند. این سکوت جلوه سینمایی همان تجارب عرفانی است که در ابتدای این فصل به آن اشاره رفت. سکوتی که مایه‌هایی از وحدت را در خود دارد و از دل آن انسان حیوان سر بر می آورد و به نظاره این تنهایی و وحدت هراس‌انگیز می‌نشیند. آدمیان عبادت می کنند و دین به صور مختلف جریان دارد. در خانقاه در کنار دیوار ندبه، در کلیسا و در بتخانه، ولی روی آن‌ها فقط یک نوا جریان دارد. در حقیقت این نوا مشترک است که روح مشترکی را در بیننده فیلم نسبت به همه این‌ها القا می کند. حال یا این ملودی ترجمه عمومی عبادت آدمیان به سوی منبع و مقصد مقدس

واحد می‌باشد و یا پاسخ آن وحدت و جریان و سریان آن، بر تمامی مراسم، ولی بی‌شک احساس این یگانگی به وضوح مشهود است.



کارگردان در تصاویر بعدی، سکوت و سکون و آرامش را در برابر قیل و قال ظاهری طبیعت قرار می‌دهد؛ (سکوت در برابر آتشفشان و امواج) وی طبیعت پر تکاپو را به نمایش می‌گذارد و سپس سکوت همه جا را فرامی‌گیرد. سکوتی با نواهای خاص خودش، نواهایی که به انضمام آن تصاویر از سکوت مقدسی که در طبیعت جاری است، پرده برمی‌دارد. سکوتی که مبین وحدت و هماهنگی است. همچنین در حرکت راهب در سطح ترافیک شهر، باز این احساس توسط صدای زنگ وی القا می‌شود؛ روحی که در تمامی آدمیان جاری است. فریک شاید در این نماها اشاره‌ای به مفهوم زمان داشته باشد. حرکت پر تکاپو و سریع مردمان در هماهنگی با راهب و زنگ او، بسیار آهسته است. زمان در نزد راهب آهسته‌تر از آن می‌گذرد که دیگران می‌پندارند. مردمانی که فریک در نماهای دیگر پر تکاپو، پر از تضاد و غیرمتعارف نمایش می‌دهد؛ در این نما آهسته، یکنواخت و دارای روحی جمعی به نظر می‌رسند. روحی مشترک و واحد که با ضربه‌های زنگ القا می‌شود، و این توسط بیننده کاملاً لمس می‌گردد. در آخرین نماها نیز کارگردان به مسئله عرفان در قالب بودیسمی ذن می‌پردازد. راهب بودیست در حال ذن است و دوربین به تعبیری با بزرگ‌نمایی سر راهب به عمق این تجربه نفوذ می‌کند و آنچه می‌یابد، تاریکی، سکوت و عدم تعین است، که شاید به نظر فریک تعبیری از «نیروانه»

باشد. وجه قابل اشاره دیگر باراکا، زاده نگاه به کلیت اثر و احساسی است که در بیننده برمی‌انگیزد. بعضی از منتقدان غربی این فیلم را با دیدی به کلی متفاوت بررسی کرده‌اند. «البته، یک پیغام در جایی از باراکا وجود دارد- همان پیغامی که ما قبلاً آن را شنیده‌ایم، درباره اینکه انسان چگونه بایست عشق بورزد و به این سیاره (زمین) احترام گذارد و رعایت آن را بکند»^{۲۱}. در این مقاله رأی بر عرفانی بودن باراکا نیست، بلکه حتی می‌توان با عینک بدبینی و مادی‌گری نیز به این فیلم نگاه کرد و آن را فیلمی تماماً ضد عرفانی و ضد مذهب توصیف کرد. لیکن نمی‌توان در این مطلب شکی روا داشت که تماشای این فیلم در بیننده احساس تقدس، عشق، حیرت و وحدت (و به تعبیری عرفانی) را برمی‌انگیزد. این جدای از این معناست که آیا واقعاً کارگردان مذکور چنین قصدی از ساخت باراکا داشته یا فیلم به دلیل ذات هنری خود این تأثیر را خودبه‌خود در مخاطب ایجاد کرده است. فیلم باراکا دیواره تمام واقعیت‌های ظاهری جهان را درهم شکسته و همه‌چیز را با هم مخلوط کرده است. احساسی که به‌طور مشخص قدسی به نظر می‌رسد. باراکا مانند یک سمفونی جریان دارد، با ملودی‌های مختلف و فراز و تشبیه‌هایش، سمفونی‌ای که از دل سکوت برمی‌خیزد و پیامش را در سکوت انتهایی خود بیان می‌کند، یعنی لحظه‌ای که تمام سازها از نوا می‌افتند و تصاویر تاریک می‌شوند. اینجاست که باراکا پیغام خود را در سکوتی وحدت‌بخش و بی‌تعیین می‌دهد. پیامی که در حقیقت تجربه‌ای عرفانی برای تماشاگر است، تماشاگری که همه‌چیز قابل تعمق این دنیا را (روی پرده عریض) در ۹۶ دقیقه به نظاره نشسته، مانند عارفی که به سیر آفاق رفته، اکنون با خود به خلوت می‌نشیند.

نتیجه:

بازنمایی مفاهیم فلسفی، دینی، مذهبی، عرفانی و اخلاقی در سینما نه تنها جذابیت‌های سینمایی می‌آفریند، بلکه تجربه‌های انسانی را در عرصه‌های متفاوت به نمایش می‌گذارد. تجارب انسانی در زندگی در عین حال که می‌تواند متفاوت از هم باشد، اما به‌واسطه نقاط مشترک انسانی، برای همه انسان‌ها قابل درک خواهد بود. تجربه عرفانی در ادیان شرقی در حالی که تفاوت‌های جدی باهم دارند، ولی در یک محدوده خاص حرکت می‌کنند. تجربه‌های عرفانی در آیین هندو، بودیسم و تادوئیسم به‌واسطه نوع نگاهشان به انسان، مرگ، هستی، نیستی، جاودانگی و سیروسلوک عرفانی

زویای جدیدی از ماهیت و هویت انسان را به‌منصهٔ ظهور می‌رسانند. پژوهش حاضر نشان داد که امکان بازنمایی تجربه عرفانی در سینما وجود دارد و این امکان به فیلمنامه، میزانشن و ساختار روایی اثر بستگی دارد. پیرنگ اصلی و میزانشن فیلم‌های بودای کوچک و باراکا به‌طور مستقیم تجربه عرفانی را مطرح کرده‌اند و ادیان، باور و آیین‌های مذکور را به تصویر کشیده‌اند. بدون شک رویکرد این دو فیلم به دلیل تفاوت در داستانی و مستند بودن، تمایزهای قابل توجهی دارد، اما حقیقت این است که هر دو برای انتقال یک تجربه عرفانی به مخاطب کوشیده و در چارچوب و ساختار خودشان موفق بوده‌اند. تجربه عرفانی حرکت و رویکردی ویژه برای انسان و تلاشی متمایز با زندگی روزمره است. در واقع این تجربه درعین حال که در زندگی انسانی رخ می‌دهد، اما در جهت مخالف با زندگی مادی انسان است. این فیلم‌ها افزون‌بر اینکه مضمونشان را از آیین‌ها و مذاهب گرفته‌اند، در میزانشن، فیلمبرداری، تدوین، نور و صدا نیز به‌شکلی شگفت‌انگیز آیینی و مذهبی و عرفانی هستند.

پی‌نوشت‌ها:

۱. rjuna، آرجونا پهلوان یا شوالیهٔ دین هندویی که پسر خدای ایندرا دانسته می‌شود.
۲. Yoga، یوگی در معانی مختلف و درعین حال مرتبط به کار می‌رود. هم به معنای یکی از مکاتب شش‌گانه ارتودکس هندو و هم به معنای روشی برای کنترل نفس و مراقبه، در اینجا به شخصی اطلاق می‌شود که در متن توضیح آن رفته است.
۳. Upanishads، اوپانیشادها آخرین متون مقدس مذهب ودایی در دین هندویی که در واقع تفاسیر وداها می‌باشند.
۴. اوپانیشاد ماندوکیه، از جمله اوپانیشادهای قدیمی است که دوازده بند دارد. تعلیم اوپانیشاد این است که در سیر تکامل روح انسانی چهار منزل است و چون روح به منزل چهارم می‌رسد ذات مطلق را مشاهده می‌کند و مقام انال‌حق را درمی‌یابد. در این اوپانیشاد کلمهٔ اوم توضیح داده شده است.
۵. Pranava کلمهٔ مقدس اوم (اسم مقدس)
۶. rahma برهما روح اعلی که به صورت خالق جهان ظاهر می‌شود
۷. Atma. آتما روح فردی-جان-روان-نفس جزئی

۸. Mahayana به سانسکریت چرخ بزرگ) نحله بزرگی از آیین بودا، متشکل از فرقه‌های متعدد که بیشتر در تبت، نپال، چین و ژاپن رایج است. متون کانونی این آیین سانسکریت است و به نوعی به خدا یا خدایان و آرمان رستگاری و رحمت عام معتقدند.
۹. Zen پرطرفدارترین فرقه بودایی در ژاپن منشعب از طریقه مهابانه می‌باشد. این فرقه ابتدا با نام چان در چین بوجود آمد. این فرقه روی مراقبه و تمرکز تأکید بسیار دارد.
۱۰. Bodhidharma پایه‌گذار فرقه چان که صورت اولیه ذن (در چین) است.
۱۱. Satori اصطلاح تنویر در زبان ژاپنی و هدف مکتب بودایی ذن (واژه‌نامه ادیان-دکتر گواهی)
۱۲. Tang از سلسله‌های پادشاهی چین
۱۳. Kung Gu-Tzu معروف به کنفسیوس، فیلسوف و روشنگر چینی در قرن ششم و اوایل قرن پنجم قبل از میلاد می‌زیسته وی معتقد به عمل به موازین اخلاق و اصلاح امور اجتماع بود و تعالیم وی توسط شاگردانش در اصلاح ساختار دیوانی چین و ایجاد طریقه کنفسیوسی موثر افتاد.
۱۴. Lao - tzu یا Lao tan موسس تائوئیسم، این شخص نیمه‌افسانه‌ای احتمالاً در سال ۶۰۴ پیش از میلاد به دنیا آمده و ابتدا شغل دیوانی داشته است. سپس راه عزلت می‌گزیند. اثر به جا مانده از او تائونه جینگ نام دارد.
۱۵. Tchouang Tseu نوشته جوانگ جنو از مؤلفان تائوئیست
۱۶. Lie Tseu نوشته لیه یو جیو از مؤلفان تائوئیست
۱۷. در تفسیر دیگر از این صحنه‌ها آمانا همانند شخصیت مستقلی (مانند شیطان در ادیان توحیدی) با تزییرهای مختلف سعی در گمراهی بودا دارد. وی خود را سیدارتای ثانوی معرفی می‌کند، ولی سیدارتا به این نیرنگ‌ها در نمی‌افتد.
18. Cinebooks Motion Picture Guide Review. Microsoft Cinemania '95 [Windows Version] (The Entertaining Guide to Movies and the Moviemakers) CD-ROM – January 1, 1995
۱۹. گروهی از صوفیان که سرسلسله آن‌ها مولانا جلال‌الدین بلخی (مولوی) است و مرکز آن‌ها در قونیه (ترکیه) است. سماع در نزد این فرقه از ارزش خاصی برخوردار است.
۲۰. Godfery Reggie کارگردان آمریکایی که آثار مستندی در مورد عدم توان انسان در برابر فرهنگ تکنولوژی نوین (هجوم تکنولوژی به انسان و از خود بیگانگی او) و تشویق برای

بازگشت به اصالت انسانی دارد. لازم به توضیح است که ران فریک در دو اثر معروف سینمایی او «دگرگونی زندگی» و «زندگی بدون توازن» فیلمبردار بوده است.

21. Microsoft Cinemania 96 Roger Ebert Review page 1

کتابنامه:

- استیس - والترت. (۱۳۵۸)، عرفان و فلسفه، ترجمه بهاءالدین خرمشاهی، تهران: سروش.
- اوپانیشاد. (۱۳۵۶)، محمد دارالشکوه، تصحیح محمدرضا جلالی نائینی و تاراچند، تهران: کتابخانه طهوری.
- ری - جان، برد، مایکل. (۱۳۷۵)، تأملاتی در باب سینما و دین، ترجمه محمد شهباء، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- سوزوکی، د.ت. (۱۳۶۸)، پهنه زن، ترجمه فرامرز جواهری‌نیا، تهران: فردوس.
- کالتمارک، ماکس، لائوتزه و آیین دائو. (۱۳۶۹)، ترجمه شهرنوش پارسی‌پور، تهران: به نگاره.
- گیتا (بهگودگیتا)، (۱۳۷۴)، محمدعلی موحد، تهران: خوارزمی.
- مورتی، کریشنا. (۱۳۷۰)، نارضایی خلاق، ترجمه مرسته لسانی، تهران: به نگار.
- ناس، جان بی. (۱۳۷۰)، تاریخ جامع ادیان، ترجمه علی اصغر حکمت، تهران: انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی.
- هریگل، یوگن؛ اشلوگل، ایرمگارد؛ سوزوکی، د.ت. (۱۳۷۳)، گفتارهایی پیرامون زن، ترجمه فرامرز جواهری‌نیا، تهران: جاودان خرد.
- هریگل، اویگن. (۱۳۶۹)، روش زن، ترجمه ع. پاشایی، تهران، سازمان انتشاراتی و فرهنگی ابتکار. مجله پیام یونسکو. مرداد ۱۳۷۵، سال بیست و هفتم، شماره ۳۱۲.
- Barthes, R. (1968) *Elements of semiology*. New York: Hill and Wang.
- Blizek, W. L. (2009) *The Continuum companion to religion and film*. New York; London: Continuum.
- Hall, S. (1997) *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Vol. 2 Sage.
- Lyden, J. (2003) *Film as Religion: Myths, Morals, Rituals*. New York: New York University Press.
- May, J. R. and Bird, M. S. (1982) *Religion in film*. Knoxville: Univ. of Tennessee Press.
- Plate, S. B. (2008) *Filmmaking and World Making: Re-Creating Time and Space in Myth and Film*. In: Watkins, G. J. (ed.) *Teaching Religion and Film*. Oxford: Oxford University Press, p. 219.

- Plate, S. B. (2009) Religion and World Cinema. In: Blizek, W. L. (ed.) *The Continuum companion to religion and film*. New York; London: Continuum International Publishing.
- Selby, K. and Cowdery, R. (1995) *How to study television*. Basingstoke: Macmillan.
- Wright, M. J. (2007) *Religion and film: an introduction*. London: I. B. Tauris.
- Cinebooks Motion Picture Guide Review. Microsoft Cinemania '95 [Windows Version] (The Entertaining Guide to Movies and the Moviemakers) CD-ROM – January 1, 1995