Journal of Ritual Culture and Literature
Quarterly, Vol 1, No 1, Spring & Summer 2022, 1-20

Sufism As the Hidden Text of Hamoun

Elika Ashjaee*

Habibollah Abbasi**

Abstract

Persian literature, especially Sufi literature, as a mirror of human thought and behavior, functions as the source of a lot of seven arts, specifically cinema. Dariush Mehrjui, as an Iranian filmmaker, has been able to establish a new philosophical thinking in cinema. Although cinema is an imported product and is not that much old in this ancient land, the precious heritage of Iranian Sufism, which is a symbol of our rites and traditions, can be considered one of its main sources. Although some of the people well educated in cinema have a certain opinion about its origin and find its roots in the Western world, there are filmmakers who are familiar with artistic and human concepts and who are not intimidated by the West, but are trying to give their art a local color. Dariush Mehrjuim, the Iranian filmmaker who has studied philosoiphy in the West, has been the founder of a new way of thinking in cinema. In this research, we have adopted content analysis and an intertextual approach to explore Sufism, as the hidden layer of the film called Hamoun, through symbols and signs. Finally, we came to the conclusion that modern man needs to pay attention to his past traditions and customs to acquire deeper knowledge and know himself. Therefore, Mehrjui finds common ground between Iranian Sufism and Western philosophy, especially some of the key principles of existentialism, which considers pragmatism and human agency very important to achieve excellence and a better. Similarly, Sufism emphasizes special human capacities and following a path based on one's own abilities, to reach true happiness and perfection.

Keywords: Sufism Traditions in Iran, cinema, philosophy, Hamoun, Mehrjui

*Ph.D. Student in Persian Language and Literature, Islamic Azad University Roodehen Branch, Roodehen, Iran, elika.ashjaee@yahoo.com

**Professor in Persian Language and Literature, Kharazmi University, Tehran, Iran (Corresponding Author), habibabbasi45@yahoo.com

How to cite article:
Ashjaee, E., & Abbasi, H. (2022). Sufism As the Hidden Text of Hamoun. *Journal of Ritual Culture and Literature, 1***(1), 1- 20. DOI: 10.22077/JCRL.2022.4811.1015**

Copyright: © 2022 by the authors. *Journal of Ritual Culture and Literature.* This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

پژوهشنامهٔ فرهنگ و ادبیات آیینی
دوفصلنامهٔ علمی (مقالهٔ علمی- پژوهشی)، دورهٔ ۱، شمارهٔ ۱، پیاپی ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۱، ۱ - ۲۰

آیین تصوف؛ متن پنهان فیلم هامون

الیکا اشجعی*
حبیب الله عباسی**

چکیده

ادبیات فارسی به‌ویژه شاخهٔ ادب صوفیانهٔ آن به‌دلیل خاصیّت آینگی و بازنمایی سلوک فکری و رفتاری بشر، تا حدودی آبشخور بسیاری از هنرهای هفتگانه، به‌ویژه هنر سینما بوده است. اگرچه این هنر (سینما) محصولی وارداتی است و پیشینهٔ چندانی در این سرزمین کهن‌سال ندارد؛ لیک میراث گران‌بها و سترگ تصوف ایرانی که نمادی از آیین و سنت‌های ماست می‌تواند یکی از آبشخورهای اصلی آن به شمار آید. البته برخی از اهالی فرهیختهٔ هنر هفتم، یکسر به خاستگاه آن نظر دارند و از بزرگان آن در جهان غرب تأسی می‌کنند؛ لیک هستند فیلم‌سازان در اعماقی (آشنا با مفاهیم هنری و انسانی) که چندان مرعوب غرب نشده‌اند بلکه سعی دارند به هنر خود رنگ بومی ببخشند. داریوش مهرجویی فیلم‌ساز ایرانی و دانش‌آموختهٔ فلسفه در غرب توانسته بنیان‌گذار تفکری نو در سینما باشد. در این پژوهش با روش تحلیلی محتوایی و رویکرد بینامتنی کوشیده‌ایم آیین تصوف؛ متن پنهان فیلم هامون را از رهگذر نمادها و نشانه‌ها بکاویم و درنهایت به این نتیجه برسیم که انسان مدرن برای شناخت وجودی خویش و تحصیل معرفتی ژرف‌تر نیازمند سنت‌ها و آیین‌هایی است که از اسلاف برایش به جای مانده است؛ ازاین‌رو، مهرجویی وجوه اشتراکی میان تصوف ایرانی و فلسفهٔ غرب می‌یابد؛ به‌ویژه برخی از اصول بنیادی دبستان اگزیستانسیالیسم که عمل‌گرایی و فاعلیت بشر را برای رسیدن به رشد و تعالی و زیست بهتر، اصلی مهم می‌داند و همانند دبستان تصوف بر توانمندی خاص بشری و پیمودن مسیری که انسان با تکیه بر خویش و توانایی‌هایش در آن گام بردارد تا به منتهای کمال و سعادت برسد، تأکید می‌کند.

کلیدواژه‌ها: آیین تصوف ایرانی، سینما، فلسفه، هامون، مهرجوئی.

*دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد رودهن، رودهن، ایران elika.ashjaee@yahoo.com

**استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی تهران، تهران، ایران (نویسنده مسئول)،habibabbasi45@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۸/۰۴ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۱/۲۸

۱. مقدمه

برخی از انواع هنر و به‌ویژه هنر هفتم (سینما) که از گونه‌های مستحدثهٔ هنرهای هفتگانه به شمار می‌آید، پیوند خاصی با هنر کلامی (ادبیات) ملت‌های جهان داشته و دارد؛ تا آنجا که می‌توان مدعی شد ادبیات ملل، متن پنهان بسیاری از شاهکارهای سینمایی جهان است و وجود فیلم‌های سینمایی اقتباس‌شده از شاهکارهای ادب جهان این دعوی را تأیید می‌کند. البته قدرمشترک‌های چندی برای آثار ادبی و فیلم‌های سینمایی برشمرده‌اند. ازجمله تصویری بودن هردو گونه‌ی هنری و دو دیگر آنکه بنا بر گفتهٔ آندره بازن (An-dre Bazin) (۲۱:۱۳۷۶) که معتقد است: «سینما پدیده‌ای آرمان‌گرایانه است که از درون آن انسان‌هایی فهمیده با ذهنی کاملاً مجهز، سر برآورده است. چنان‌که انگار در آرمان‌شهر افلاطونی به سر می‌برد...»، ادبیات نیز از این خصیصه برخوردار است. همچنین پویایی، روایت‌مندی و متنِ باز بودن این هنرها، از دیگر وجوه اشتراک میان آن‌هاست.

بی‌تردید تعاملات انکارناپذیر و دوسویه‌ای میان انواع هنر به‌ویژه دو گونهٔ ادبیات و سینما وجود دارد؛ بده بستان‌های میان این دو هنر مصداق دو سیم فاز و نول است که در حین برخورد دو سیم به هم جرقه تولید می‌شود. اگر نیک نظر کنیم، خواهیم دید، هرکدام از هنرها که بی‌تعصب از دیگری تأثیری پذیرفته و از تصلب پرهیز کرده، رشد و بالندگی بهتری داشته است؛ ازاین‌رو کافی است به سیاههٔ فیلم‌های هنری که تحت تأثیر ادبیات فارسی اعم از ادب کلاسیک و ادب معاصر خلق شده است، نظری بیفکنیم[۱].

مهرجویی با داشتن امتیازاتی مانند معرفت نسبی به تصویر و متن، توانسته است مخاطب را با تصوف ایرانی، که گوشه‌ای از آیین، سنت و هویت ملی ما به شمار می‌آید، از رهگذر محصولی غربی (سینما) آشنا سازد، چه او به این موضوع واقف است که انسان در مرتبهٔ اشرف مخلوقات زمانی می‌تواند به پیشرفت دست یابد که علاوه بر تمرکز و نگاهی مدرنیستی و متنوع، محفوظات خویش از گذشته و گذشتگان را به همراه داشته و به‌صورت تام از آنان قطع وابستگی نکرده باشد و دچار گسست نشود. او با ساخت فیلمی همانند هامون در پی دگردیسی بشر و تولد ثانویهٔ اوست و برای رسیدن به این منظور نگاه به پشت سر یعنی سیر در آیین‌ها و میراث کهن ایرانی در پوشش تصوف را که ابزاری برای نیل به اهداف بشری است، مطلوب می‌داند و از این طریق درصدد نشان دادن «مرجع ضمیر زندگی انسان»[۲] است.

در این جستار درصدد هستیم این مهم را تبیین سازیم که مهرجویی در مقام فیلم‌سازی که حواسِ شناختی انسان را محدود نمی‌داند، چگونه توانسته است مسئلهٔ تغییر بشر و یافتن معنا و اعتلای زیستی و نیز جاودانگی و تعالی او را که از مسائل مشترک تصوف و فلسفه است، در فیلم هامون به تصویر بکشد.

۱-۱. پیشینهٔ پژوهش

در باب آثار و فیلم‌های مهرجویی کتب، مقالات و پایان‌نامه‌های متعددی نوشته شده که در آن‌ها به بررسی و نقد این آثار پرداخته شده است؛ کتاب *اقتباس‌های ادبی در سینمای ایران* نوشتهٔ شهناز مرادی کوچی؛ کتاب دو جلدی *داریوش مهرجویی و آثار او از اولین فیلمش الماس ۳۳ تا فیلم مهمان مامان*، تألیف علیرضا قره‌شیخلو، مهدی وفایی و ناصر زراعتی و مقالهٔ «بازنمایی چالش‌های روشنفکر طبقهٔ متوسط شهری در سینمای پایان دههٔ ۱۳۶۰ ایران با تمرکز بر نشانه‌شناسی فیلم هامون» نوشتهٔ احسان آقابابایی از این جمله‌اند. همچنین پایان‌نامه‌هایی مانند «اندیشه‌های فلسفی در فیلم‌های گاو، هامون و دربارهٔ الی» از فاطمه نوروزی؛ «بررسی نحوهٔ شکل‌گیری شخصیت‌های سینمایی و رابطهٔ متقابل آن با شرایط اجتماعی: مطالعهٔ موردی فیلم هامون» از محمد خامنوی خیابانی و «نشانه‌شناسی مفاهیم مدرنیسم در سینمای مهرجویی» نوشتهٔ آزاده فرنیا به بررسی آثار مهرجویی پرداخته‌اند. اما اثری که تصوف را در مقام آیین و سنت ایرانی تشویق‌گری برای تصعید روح و جسم انسانی در نظر گیرد و به انسان یادآور شود که در عین رهایی از گذشته باید برای رشد و تعالی خویش در این دنیای مدرن به آن وفادار بماند و به‌سان میراثی گران‌بها به پاسداشت آن دست یازد، نیافتیم؛ ازاین‌روی تصوف با رویکرد کاربردی و عملکردی که دارد، نشان می‌دهد که مرده و بی‌تحرک نیست و می‌تواند موتور حرکتی در راستای کمال‌گرایی بشری باشد. به همین سبب، پژوهش حاضر کاری جدید است.

۱-۲. روش تحقیق و قلمرو آن

در این جستار با تکیه بر اسلوب تحلیلی محتوایی و با رویکرد بینامتنی به بررسی دو ضلع اصلی فیلم هامون مهرجویی (تصویر و تصوف ایرانی) می‌پردازیم. در اینجا باید یادآور شد روابط بینامتنی دارای دو گونهٔ اساسی درون‌نشانه‌ای و بینانشانه‌ای هستند. وقتی دو متن مورد بررسی و نقد هنری به یک نظام نشانه‌ای کلامی یا تصویری مربوط باشند، در این صورت رابطهٔ بینامتنی آن‌ها از نوع درون‌نشانه‌ای است؛ «امّا هنگامی‌که اولین متن به یک نظام و دومی به نظام دیگری مربوط باشند، در این صورت رابطهٔ آن‌ها بینامتنی و بینانشانه‌ای خواهد بود» (نامور مطلق، ۳۱۸:۱۳۹۰). مهرجویی برای ساختن فیلم هامون با اقتباس از ادب صوفیانهٔ ایرانی- شرقی و فلسفهٔ اگزیستانسیالیستی از نظام صرف کلامی به نظام تصویری گذر کرده است؛ این بینامتنی از نوع بینانشانه‌ای است. این رویکرد امکان مطالعهٔ روابط متن‌هایی از نظام‌های گوناگون نشانه‌ای را فراهم می‌کند؛ به دیگر سخن می‌توان گفت نشانه‌ها و رمزگونه‌های تصوف ایرانی، زیرمتن فیلم هامون هستند و ما درصدد بررسی و تحلیل آن‌ها هستیم.

۲. بحث و بررسی

۲-۱. تعامل ادبیات و سینما

ادبیات و سینما همواره در تعاملی ناگسستنی با یکدیگر بوده‌اند. تعاملی که رشد و شکوفایی را برای هر دو هنر به ارمغان آورده است. اگرچه هنر کلامی (ادبیات) در شمار هنرهای هفت‌گانه قرار ندارد، امّا هنر هفتم تقریباً بیش از دیگر هنرها، از ادبیات تأثیر پذیرفته و به اسلوب‌های مختلفی با آن در تعامل بوده است. بی‌تردید هنر سینما، هنری روایت‌مند است تا آنجا که برخی نوشته‌اند: «اگر کسی سینما را فقط متون روایتی حاصل از مونتاژ و تغییر مکان دوربین بداند... » (بازن، ۶۸:۱۳۷۶)، به بیراهه نرفته است.

عناصر روایت در این هنر بسیار پررنگ هستند. همین امر آن را از میان همهٔ هنرها برجسته‌تر و پرمخاطب‌تر ساخته است. این ویژگی و نیز مؤلفه‌هایی مثل زبان و تخیل که در تبلور عنصر روایت بسیار مؤثرند، سینما را به ادبیات نزدیک می‌کند. زبان رخوت و خمودگی تصاویر را از بین می‌برد و تخیل نیز موجب جذابیت صحنهٔ فیلم می‌شود؛ امّا با وجود تمام این مباحث، در این میان به قول ژان ژیونو(Jean Giono) نویسندهٔ فرانسوی، رشته‌ای دراز از مبارزات و سوءتفاهم‌ها نیز وجود داشته است و این امری طبیعی است؛ زیرا در بیان هر مبحثی اختلاف‌نظرهایی نیز وجود دارد. بنابراین هم موافقانی برای این پیوند و تعامل یافت می‌شود هم مخالفانی برای انکار آن.

برخی از طرفداران ادبیات بر این باور بوده‌اند که: «ادبیات بر سنت‌های دیرپا و کهن استوار است، درحالی‌که سینما هنر تازه سال، جوان و خامی است که به سال‌ها گذر عمر احتیاج دارد تا به‌پای ارزش‌های ادبیات برسد» (امینی، ۱۳۷۰: ۲۰) یا «سینما کوری است که در تاریکی مطلق راه می‌رود و ادبیات عصایی از نور در دست این کور» (حسینی، ۱۳۷۸: ۵۷).

در مقابل برخی به قدمت بیشتر سینما معتقدند و تصویر را بر آوا مقدم می‌شمارند. وجود تصاویر بر دیوار غارها که انسان‌های نخستین برای برقراری ارتباط با همنوعان خود حک می‌کردند یا تصاویر متحرک بر روی سفالینه‌ها و کوزه‌های موجود در موزه‌ها خود برهانی قاطع برای این موضوع است؛ بنابراین طرفداران سینما بر این اعتقادند که: «شنیدن کی بود مانند دیدن.» یا «یک‌بار دیدن بهتر از هزار بار شنیدن.» یا «لیس الخبر کالمعانیه» (همان، ۱۳۷۸: ۱۲). از همین‌رو گفته‌اند «معرفت آن‌وقت یاوی که از خبر برگذری» (انصاری، ۱۳۶۲: ۲۱۰)؛ امّا در میان این اختلاف‌نظرها، آنچه مهم به نظر می‌رسد سخن سینماگر و نظریه‌پرداز فرانسوی، آندره بازن (۶۷:۱۳۷۶) است که «تأثیر یک هنر غالب، بر دیگر هنرهای پیرامونش را، قانونی همیشگی و ثابت می‌داند».

بنابراین بین این دو هنر رابطه‌ای بس عمیق وجود دارد. تصوف و عرفان نیز که بخشی از گنجینهٔ ادبی ما به شمار می‌آید لطافت خاصی به یک اثر بصری می‌بخشد. عنصر مشترک ادبیات و سینما، وجود نمادها و رمزهاست و ازآنجاکه عرفان خود سراسر رمز و

نماد محسوب می‌شود، می‌تواند به اثر هنری (فیلم) برای ارتقای سطح کیفی و همچنین ایجاد انس و الفت میان فیلم و مخاطب کمک شایانی کند. ایران و جهان اسلام نیز در کنار فلسفهٔ یونان و آلمان و ریاضی انگلستان و حقوق و ادبیات فرانسه، میراث ارزنده‌ای به‌نام تصوف به جهان عرضه داشته است که بسیاری از هنرمندان اعم از شاعران و نویسندگان صاحب سبک و مکتب غرب از دانتهٔ الیگور(Date Allegory) گرفته تا گوتهٔ آلمانی و آرتور رمبوی (Arthur Rambo) فرانسوی از این میراث عظیم تأثیر پذیرفته و شاهکارهای خود را خلق کرده‌اند و شهرت عالم‌گیری که این روزها نصیب مولوی شده است به‌دلیل همین تصوف است و بس.

مهرجویی برای خلق فیلم‌های ماندگار خویش و به‌ویژه فیلم هامون، به گفت‌وگو با این میراث عظیم پرداخته است. همچنان که پیش‌تر برخی از شاعران بزرگ ما به‌ویژه آن زن تنهایی که تازه به تولدی دوباره دست یافته بود و در آستانهٔ فصلی سرد قرار گرفت از رهگذر همین گفت‌وگوی با سینما و هنر نمایشی و به‌ویژه ابراهیم گلستان بود که توانست به تولدی دوباره دست یابد و به شاعری جهانی تبدیل شود.

۲-۲. متن آشکار و پنهان فیلم هامون

مهرجویی از آن گروه هنرمندانی است که نگاهی گذرا و سطحی نسبت به هستی و فلسفهٔ زندگی ندارد و سعی می‌کند تا با به چالش کشیدن مخاطب، تفکر و ایده‌ای جدید در او خلق کند؛ ازاین‌روی اثری مانند هامون تک صدایی نبوده و از ویژگی چندلایگی برخوردار است. فیلم‌ساز ایرانی در لایهٔ ابتدایی فیلم با اقتباس از متن *ترس و لرز* کی‌یرکه‌گور (Soren Kiekegaard) متنی آشکار از مفاهیم و مضامین فلسفی پیش روی خواننده قرار می‌دهد. مضامینی مانند: اضطراب، ترس، تکرار، مرگ، مسئولیت‌پذیری و... محصول اندیشه‌های فلسفی- اگزیستانسیالیستی و توحیدی کی‌یرکه‌گور است. این اندیشمند دانمارکی برای زیستن سه مرحلهٔ استحسانی، اخلاقی و مذهبی را در نظر دارد که هر انسانی بنا بر استعداد و تفکر و حرکتش می‌تواند در یکی از این سه‌گانه‌ها جای گیرد (شرفی، ۱۳۹۸:۱۴۰).

مهرجویی با تکیه بر خلاقیت و نوگرایی خویش به مخاطب نشان می‌دهد که تأویل و هرمنوتیک نقش مهمی در دریافت‌های آدمی ایفا می‌کند؛ چه در تأویل «معناهای متفاوت، چون با هم در نظر گرفته شوند "افق دلالت‌های معنایی متن" شکل می‌گیرد» (احمدی، ۷۰:۱۳۹۶)؛ بنابراین لایهٔ پنهانی اثر خود را بر پایهٔ تصوف ایرانی به‌مثابه فرهنگ و هویت ملی پی‌ریزی می‌کند که مابه‌ازای تفکرات و اندیشه‌های غربی و فلسفی است و باعث می‌شود تا مردم شرق که با مفاهیم تصوف مأنوس‌تر هستند و آن را جزء سنت و میراثشان می‌دانند، ارتباط بهتری با فیلم هامون بگیرند و مفاهیم تصوف، متن پنهان اثر مهرجویی می‌شود که خود با افق دلالت‌های معنایی خویش دنیایی می‌آفرینند.

۲-۲-۱. چیستی هامون

فیلم‌نامهٔ هامون محتوایی انسان‌شناختی دارد که به درد و معرفت انسان مدرن می‌پردازد. شخصیت اول فیلم، حمید هامون در آستانهٔ چهل‌سالگی قرار دارد و مشغول تنظیم و نگارش رسالهٔ دکتری خود با عنوان عشق و ایمان و مذاهب ابراهیمی است. او دچار بحرانی روحی می‌شود که زندگی شخصی‌اش را درمی‌نوردد و درمی‌یابد که زندگی فردی و موضوع رساله‌اش با یکدیگر گره خورده و تجربه‌ای جدید از بودن و هستانیت را برایش رقم می‌زند؛ به بیانی دیگر او بدلی از ابراهیم و اندیشمند دانمارکی، کی‌یرکه‌گور است که به یکباره به شناخت و ادراک از دست دادن معشوق زمینی خود مهشید (همسرش) می‌رسد و زندگی‌اش را در آستانهٔ از هم پاشیدگی می‌بینند.

۲-۲-۲. نشانه‌های تصوف در فیلم هامون

از دیرباز آدمی در جستجوی مأمن و آرامکده‌ای بوده است تا از این رهگذر بتواند به خویشتن‌شناسی دست یابد. این همه، با عقل دوراندیش میسر نیست، بلکه آدمی را عشق باید؛ چه عارفان گفته‌اند: «دریغا! اگر ذره‌ای عشق از حضرت بفرستادندی همه بیگانگان آشنایی یافتندی» (همدانی، ۱۳۷۰: ۲۷۶) و با اکسیر عشق است که می‌توان مس وجود را به زر تبدیل کرد و به شناخت ذاتی دست یافت که خود عین خویشتن‌شناسی است از همین‌رو گفته‌اند: «کاشکی خلق به شناخت خود توانندی رسید؛ که معرفت، ایشان را در شناخت خود تمام بودی» (عطار، ۱۳۷۰، ج۱: ۱۶۴) و «معرفت خدای، غذای دل است» (غزالی، ۱۳۶۱، ج۲: ۱۹).

حال مهرجویی برای غنای آثار و عمق بخشیدن به آن‌ها با آگاهی از چنین گنجینهٔ ارزنده‌ای، از آن بهره می‌جوید. فیلم ماندگار هامون نیز از همین تنازع میان عقل و عشق (که کل تصوف و عرفان حول همین تقابل می‌چرخد)، سرچشمه می‌گیرد و تمام مسائل فیلم هامون از این بیت مولوی نشئت می‌گیرد:

«آزمودم عقل دوراندیش را بعد از این دیوانه سازم خویش را».

(مولوی، ۱۳۸۵، ج۲: ۲۶۷)

بیتی که نقطهٔ آغازین و پایانی یک تحول جامع است.

> قصهٔ حمید هامون، قصهٔ حدیث نفس نیست و هست. مردی که می‌شود به‌عنوان یک نمونه از موقعیت انسان ایرانی فرض کرد، در بحران، بحرانی که عاطفی است، ذهنی است، عقیدتی است، عشقی و ایمانی است، مردی گرفتار که جایگاه ذهنی و عینی خود را نمی‌داند؛ نه در جامعه و نه در مغز و نه در ذهن خود؛ امّا در عین حال، در حال گذراست، در حال مبارزه است، با خواستن و نخواستن (مرادی راد، ۱۳۷۷: ۶۳).

از همین رو بازیگری که نقش هامون را ایفا می‌کرد، آن را «درد بشر امروز» می‌دانست (همان: ۱۲).

فرم هندسی این فیلم مثلث است. سه شخصیت اصلی فیلم حکم سه‌گانهٔ آن را دارند: علی عابدینی، هامون و مهشید. اگر در سلوک و رفتار هر یک از این سه شخصیت اصلی فیلم دقیق شویم جلوه‌ها و نشانه‌هایی از عرفان و تصوف ایرانی با همان مقامات و مراتب سلوک (برگزیدن پیر و راهنما و طی طریق سالک) را می‌توان مشاهده کرد که جزئی از رسومات و فرهنگ ترویجی تصوف است. البته این مهم (نشانهٔ زیرمتنی) یادآور مراحل سه‌گانهٔ زیستی اگزیستانسیالیستی کی‌یرکه‌گور متفکر و فیلسوف دانمارکی (متن آشکار فیلم) است که مصداق مقامات و مراتب تصوف است:

۱- مرحلهٔ مذهبی: شاهرگ آن ایمان است و به نوعی زیستن برای خداست. مرحله‌ای است که ایمان فرد سنجیده می‌شود و بالاترین مرحلهٔ زندگی انسان به شمار می‌آید. او هر چه می‌بیند رنگ خدایی دارد و به نقطه‌ای می‌رسد که «أنا الحق» حلاج را سر می‌دهد.

۲- مرحلهٔ اخلاقی: این مرحله پایین‌تر از مرحلهٔ پیشین قرار می‌گیرد. نوعی از زندگی فردی است که با دیگری تعهد می‌بندد و نسبت به او مسئولیت‌پذیر می‌شود؛ به دیگر سخن انسان برای دیگری می‌زید. کار، ازدواج، کسب معاش منزلت‌هایی هستند که می‌توان در زندگی هر فردی لمس کرد. آدمی در این مرحله هر قدمی که برمی‌دارد و هر حرکتی که از او سر می‌زند برای دیگری است.

۳- مرحلهٔ استحسانی: مرحلهٔ بسیار ناپایدار و زودگذر زندگی دنیوی است. در این مرحله تنها لذّات و شهوات هدف است و فرد تنها برای خویش زندگی می‌کند. این مرحله پایین‌ترین مرحلهٔ زیستی است (شرفی، ۱۳۹۸: ۱۴۰-۱۴۱).

اکنون با توجه به مراحل مطرح‌شده به تحلیل مستقل هر سه شخصیت اصلی فیلم بر اساس مراتب سلوک تصوف می‌پردازیم و شرح می‌دهیم که هرکدام از این سه تن، نمایانگر کدام مرحلهٔ زیستی اندیشمند دانمارکی کی‌یرکه‌گور هستند.

۲-۲-۲-۱. علی عابدینی به‌مثابه پیر و مراد؛ مرحلهٔ مذهبی

علی عابدینی حکم پیر و مراد را دارد که در رأس این مثلث (مرحلهٔ مذهبی) قرار می‌گیرد. او مردی است کامل، هم عارف است و هم صاحب عقل معاش و انسانی است با ابعاد گوناگون فکری و زیستی. *داستان پیامبران را در کلیات شمس* و *قصص قرآن* خوانده است. در مقابل این بعد مذهبی، با کتاب‌هایی همچون *ترس و لرز* کی‌یرکه‌گور و *ذن و هنر نگهداری از موتورسیکلت* آشناست. او مردی است که *ابراهیم در آتش* را خوانده و در کنار تمام این مطالعات، صاحب عقل معاش نیز هست. مهندس ساختمان است که نماد و یادآوری است از سازندگی پیر و مراد برای سالکی که به او اقتدا می‌کند. در مقام دنیوی ساختمان می‌سازد و در مقام معنوی، شخصیت هامون را ویران می‌کند تا آن را از نو بسازد.

علی عابدینی پیری چندسویه است که نمادهای متفاوتی را با خود به دوش می‌کشد. نکته‌ی اول این است که در عزاداری امام حسین (ع) زمانی که هامون پسربچه‌ای کوچک است علی عابدینی با سن فعلی خود برابر هامون قرار می‌گیرد و حال نیز که هامون به چهل‌سالگی خود رسیده، علی در همان سن باقی مانده است. پس نشانهٔ نخست، سن علی عابدینی است که بر پیر و مراد بودن او دلالت دارد. کسی که متغیر نیست و در یک حال باقی مانده است. امّا آیا واقعاً چنین چیزی است؟ پس چرا خود عابدینی در فیلم به‌عنوان یک بدهکار معرفی می‌شود. «مگر پیر هم نقصان دارد؟» افکاری که هامون را به هم می‌ریزد. هامون خود نیازمند یاری مرادش است؛ امّا وقتی می‌بیند که خود او نیز بدهکار است، با خویش چنین زمزمه می‌کند: «تو این وضع و حال چی می‌خوای بهش بگی؟ اون چه کاری می‌تونه برات بکنه؟ بذار به کار خودش برسه...» (مهرجویی، ۱۳۷۱: ۱۱۲). پس پیر هامون هم متزلزل است ولی این تزلزل خود درجه‌بندی دارد؛ زیرا که انسان در عین کامل بودن موجودی است با نقصان فراوان. امّا آنچه مهم است، سن عابدینی است که نماد پختگی او مقابل هامون است. هامون از بچگی تا چهل‌سالگی شکل می‌گیرد ولی علی همواره در یک سن باقی مانده است. نشانهٔ دوّم فاصلهٔ بین هامون و پیرش است. او برای دیدن علی به کاشان می‌رود، ولی عابدینی در تهران است. به تهران می‌آید و پشت فرمان، علی را در ماشین دیگری می‌یابد به سراغش می‌رود، امّا او را گم می‌کند. به شمال می‌رود و علی را بالای برج پیدا می‌کند امّا خودش در پائین برج و بر روی زمین است. این فاصله‌ها به‌صورت تمام نشان‌دهندهٔ دوری و فاصله بسیار زیاد بین هامون و پیرش علی است. علی در بالای برج همانند سیمرغ بر نوک کوه قاف است و تمام این صحنه‌ها نشان‌دهندهٔ این است که:

«راه دور است و پر آفت ای پسر — راهرو را می‌بباید راهبر
گر تو بی‌رهبر فرود آیی به راه — گر همه شیری فرو افتی به چاه
کور هرگز کی تواند رفت راست — بی‌عصاکش کور از رفتن خطاست»

(لاهیجی، ۱۳۸۸: ۱۲۲)

عابدینی افکاری متفاوت از اندیشه‌های هامون دارد. از دیدگاه او دنیا به سان پوستهٔ تخم‌مرغی شکسته، پوچ و بی‌معنی برابر دیدگانش قرار گرفته است. به همین روی شخصیت عابدینی در تضاد با هامون بسیار آرام و باوقار است؛ به‌عبارت‌دیگر عابدینی سنت‌ها و مدرنیسم را با یکدیگر ادغام کرده و به نفی هیچ‌کدام نپرداخته است. او با وجود تضادهای موجود، سعی در تعدیل آن‌ها دارد و این‌چنین تفکرات هامون را در هم می‌ریزد:

«آخ که چه زجری تو کشیدی علی جون
تو همون تنهائیات بود که به راهت رسیدی
به لائوتسه، به بودات
به علی و حلاجت

به حافظت و... » (مهرجویی، ۱۳۷۱: ۷۶).
نام کوچک عابدینی، علی است که به‌نوعی یادآور نام حضرت امیرالمؤمنین (ع)، عارف عارفان و خصایص او نیز یادآور خصایص آن حضرت است. علی عابدینی نیز همانند امیرالمؤمنین(ع) کار می‌کند:
«تو دهات چاه زدی
حرف از کار زدی
کار برا کار
نه برای نهایت و نهایتش
مثل همین بیل زدنا
آتیش روشن کردنا».
و هامون نیز «علی‌خواه» است.
عابدینی همه‌جا هست و نیست همان‌گونه که کرامت یک پیر همه‌جا بودن و هیچ جا نبودن است، مسئله‌ای به نام «سیال و جاری بودن» که از خصایص پیر در عرفان است. پیر هامون نقش حبل‌الله را ایفا می‌کند. زمانی‌که پنج انگشتش را برای گرفتن دست هامون از قایق دراز می‌کند، دم مسیحایی اوست که نجات‌بخش هامون می‌شود و او را از ورطهٔ مرگ می‌رهاند.
علی عابدینی انسانی دوسویه از نقاط قوت و ضعف است که نقش‌های متعددی دارد و هیچ‌کدام را با دیگری خلط نمی‌کند و در اوج آرامش، یک زندگی ساده را به نظاره می‌نشیند. درحالی‌که هامون تعریف مناسبی از نقش‌ها و وجود خودش ندارد و در مرزبندی این نقش‌ها با شکست مواجه است. ازاین‌روی، اگر به‌صورت قطعی قبول نکنیم که عابدینی گزینهٔ مناسبی برای (پیر) است، امّا باید بپذیریم که در خودشناسی هامون نقش مهمی داشته است. این رفتار پرتناقض علی عابدینی، ما را به یاد مقامات برخی عرفای بزرگ و صاحب‌نامی مثل ابوسعید می‌اندازد. بی‌تردید مهرجویی در پروراندن این شخصیت فیلم خویش به کتاب‌هایی از نوع *اسرارالتوحید* نظری داشته است. به همین جهت به مرید خود به‌طور عملی می‌آموزد که «هر کجا پنداشت تست دوزخ است و هر کجا تو نیستی بهشت است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۱۹۶) یا وقتی بالای برج می‌ایستد به مرید گوشزد می‌کند که «سعادت بر زبر سر تست، زبر قدم نِه تا دست بر سعادت رسد» (همان: ۱۹۸).

۲-۲-۲-۲. هامون به‌مثابه سالک؛ مرحلهٔ اخلاقی

چنانچه پیش‌تر آمد، مهرجوئی در ساختن هامون علاوه بر میراث عظیم تصوف ایرانی و شرقی از کتاب *ترس و لرز* کی‌یرکه‌گور فیلسوف اگزیستانسیالیست توحیدی دانمارکی بهره جسته است؛ البته گفتنی است که روح اگزیستانسیالیستی در تصوف ما نهفته است و این

به دلیل همانی مسئلهٔ فعلیت و رشد و حرکت پیوستهٔ انسان و تأکیدشده میان تصوف و فلسفه است؛ لذا وجوه مشترکی بین هامون و برخی صوفیان و کی‌یرکه‌گور وجود دارد. هامون نمایندهٔ یک روشنفکر سرگردان و خسته از بحبوحه‌های جهان درونی و بیرونی است. فردی که نمی‌داند در کجای جهان ایستاده و تا کجا پیش خواهد رفت. او درگیر پیله‌ای از تردیدها، یأس‌ها و ناامیدی‌هاست که در اطراف خویش تنیده است. او اسیر و شکنجه‌شدهٔ عشق و ایمان خویش است.

هامون نماد یک انسان مجروح و دردمند از جهان درونی و بیرونی خویش است که مظلومانه و تنها در جستجوی آرامشی ابدی، در تکاپویی پیوسته همراه با ترس به سر می‌برد. او مضطربانه به دنبال منِ خویش و هستانیت است تا بتواند به مرحلهٔ جهان‌شناسی برسد. پویش او برای یافت خویشتن یادآور حدیث «مَن عَرَفَ نَفسَهُ فَقَد عَرَفَ رَبَّهُ» است؛ البته تا حدودی هم موفق می‌شود خود را دریابد. در سکانسی از فیلم به مهشید چنین می‌گوید: «تو می‌خوای من اونی باشم که واقعاً تو می‌خوای من باشم؟ اگر اونی باشم که تو می‌خوای، پس دیگه من، من نیست. یعنی من «خودم» نیستم» (مهرجویی، ۱۳۷۱: ۲۴). و این همان شناخت هامون از خود است. امّا به راستی حمید هامون کیست؟

هامون دو مرحلهٔ استحسانی و اخلاقی را سپری می‌کند، لیک در مرحلهٔ مذهبی دچار مشکل و چالش می‌شود. او نه‌تنها با خود درگیر است بلکه در گفت‌وگوهایش با تنها معشوق زمینی‌اش مهشید (همسرش) نیز اختلاف شدیدی دارد. بعداً متوجه می‌شود که با کل دنیای خارجی نیز در تعارض و تضاد است و این پیشروی تا جایی است که به وسط اقیانوسی به‌نام «ایمان» می‌افتد و ایمان عمیق‌ترین دغدغهٔ ذهنی هامون را تشکیل می‌دهد. هامون در چهل‌سالگی خود که سن طلایی تحول یک انسان و بلوغ فکری اوست به خودشناسی و ایمان می‌رسد. سنی که در دین اسلام مقدس و یادآور سال بعثت پیامبر(ص) و چله‌نشینی صوفیان است.

حال این ایمان است که زندگی او را دگرگون می‌کند. همان‌که بارها در قرآن بدان اشاره‌شده: «یا اَیُهَاالذّینَ آمَنوا آمِنوا» (قرآن، نساء: ۱۳۶) «ای کسانی که ایمان آورده‌اید به‌راستی ایمان بیاورید». ایمان، باور و تصدیق قلبی همراه با عملی است که از عشق نشئت گرفته باشد. عشق بر سه قسم است: ۱- عشق به خود ۲- عشق به دیگران ۳- عشق به خدا «آن‌کسی که بر خویشتن عشق می‌ورزیده، در خود بزرگ‌شده و آن‌کسی که به دیگران عشق ورزیده به‌واسطه‌ی ایثار و فداکاریش بزرگ‌شده، امّا آن‌کسی که به خداوند عشق ورزیده از همه بزرگ‌تر و برتر گردیده است» (کی‌یرکه‌گور، ۱۳۷۴: ۷۳).

هامون، عشق به خود و عشق به دیگران (مهشید = همسر) را تجربه کرده است؛ اما عشق به خدا همان مرحله‌ای است که سرنوشت ابراهیم خلیل‌الله را برای هامون می‌آفریند و اینجاست که اوج امتحان الهی برای او رقم می‌خورد. هامون همانند کی‌یرکه‌گور دچار «ترس و لرز» می‌شود که برایشان «یأس و تردید» را به ارمغان می‌آورد. هر دو همسران

خویش را به‌نوعی از دست می‌دهند و از تصمیم‌گیری و انتخاب صحیح ناتوان‌اند. پس بحران بر هر دو نازل می‌شود و در این نقطه است که می‌خواهند بدانند ایمان تا چه اندازه فریادرس آن‌هاست.

کی‌یرکه‌گور در اوج خواستن نامزدش «رگین» (Regin) از آن دل می‌برد تا به ایمان قلبی برسد. او در اندیشهٔ بازگرداندن رگین توسط پروردگار است، امّا هیچ بازگشتی وجود ندارد. کی‌یرکه‌گور شکست می‌خورد و به این نتیجه می‌رسد که ایمانش در زندگی با رگین بوده است. هامون برای رسیدن به این ایمان نقش ابراهیم را بر عهده می‌گیرد تا اسماعیلش (مهشید = همسرش) را برابر دیدگان پروردگار ذبح نماید تا شاید خداوند او را نیز به طریقی دیگر به هامون بازگرداند.

هامون از علی می‌پرسد: «چرا می‌گن ابراهیم پدر ایمانه؟ چرا می‌گن ابراهیم خلیل‌ا...؟» (مهرجویی، ۱۳۷۱: ۵۳). و علی در جواب به او می‌گوید: «به خاطر جنون الهی» که همان ایمان یونانی‌هاست. جنونی که عشق به پروردگار است؛ امّا هامون آن را به شیوه و روش خودش می‌آزماید. چه در تصوف آمده «الطرق الی الله بعدد انفس‌الخلایق». او از محدود شدن و حصر متنفر است؛ زیرا در مقام سالکی است که برای رسیدن به تجلی نیازمند سیالیت و تکاپو است. در سکانسی از فیلم وقتی اطلس ایران را می‌بیند و به عهد قاجار می‌رسد دچار نوعی شگفتی می‌شود: «اِ، چرا این، این‌قدر کوچولو شد؟» (همان: ۷۸). او احساس نارضایتی‌اش از محدودیت‌ها را به زبان می‌آورد.

هامون دچار تردیدی است که محصول «عدم قطعیتی» است که در عقل و ذهن او نفوذ یافته است؛ بنابراین بعد از آزمودن عقل دوراندیش و ادراک عدم‌کفایت آن، به دیوانگی رو می‌آورد. گورجیف (Gurjif) قفقازی(۱۱۳:۱۳۹۱) اعتقاد داشت: «مشاهدهٔ خود بسیار دشوار است. هر چه بیشتر بیازمایید، بهتر می‌توانید ببینید». هامون برای مشاهدهٔ خویشتن، دست به قربانی کردن مهشید می‌زند. او چنان سردرگم است که حتی در رسالهٔ دکتری خویش این گمشدگی را منعکس می‌کند: «انسان از آن چیزی که بسیار دوست می‌دارد خود را جدا می‌سازد... در اوج خواستن نمی‌خواهد... در اوج تمنا نمی‌خواهد... دوست می‌دارد، امّا درعین‌حال می‌خواهد که متنفر باشد... امیدوار است، امّا امیدوار است که امیدوار نباشد... » (مهرجویی، ۱۳۷۱: ۱۳).

او اسلحه به دست می‌گیرد تا مهشید را از پا درآورد؛ امّا در لحظهٔ شلیک به مهشید اطمینان می‌دهد که او را هدف قرار ندهد. پس هامون نقش ابراهیم را بازی می‌کند نه خود ابراهیم را و این فریب خداست. در این امتحان شکست می‌خورد؛ زیرا علاوه بر خدا، مهشید نیز از دست می‌رود:

«رفت عقل و رفت صبر و رفت یار این چه عشق است این چه درد است این چه کار؟»

(عطار، ۱۳۸۴: ۲۸۹).

این شکست، تاوانی دارد و آن خودکشی هامون است. هامون خودکشی می‌کند، چون ناتوان

و ناامیـد، از درون و بیـرون خویـش اسـت. دنیـا و معنویاتـش بـا یکدیگـر آمیختـه شـده اسـت و هیـچ مـرزی بیـن آن دو وجـود نـدارد. درنتیجـه زندگـی چـون کلافـی سـردرگم از لابـه‌لای انگشـتانش خارج‌شـده و بـرای سـامان دادن بـه ایـن اوضـاع واحـوال، تدبیـری نیسـت یـا حداقـل می‌تـوان گفـت: هامـون بـه ایـن تدبیـر دسترسـی پیـدا نکـرده اسـت. او خودکشـی می‌کنـد و تـن بـه آب می‌زنـد، شـاید بـرای تولـدی دیگـر و نجاتـی سرنوشت‌سـاز کـه او را بـه علـی (پیـر و مـرادش) برسـاند. خطـر می‌کنـد تـا تمـام حجاب‌هـا از برابـر دیدگانـش رخـت بربندنـد. او بـا ایـن کار بـه دنبـال نجات‌غریقـی اسـت تـا بـا تکیـه بـر دیگـری خـود را نجـات دهـد.

هامـون بـا شـنیدن خبـر بدهـکاری عابدینـی بـه ایـن موضـوع پـی بـرده اسـت کـه از دسـت عابدینی هیـچ کاری بـرای نجـات او برنمی‌آیـد؛ پـس بـه بن‌بسـتی رسـیده کـه آمـوزگارش نیـز ناتـوان از حـل آن اسـت. اگـر او کـه در بالاتریـن مرتبـه اسـت، نتوانـد بـه هامـون کمـک کنـد، شـخص دیگـری نیـز نمی‌توانـد او را از ایـن اوضـاع نجـات دهـد. پـس بـت علـی پیـش او می‌شـکند و دسـت بـه خودکشـی می‌زنـد. البتـه در سـکانس آخـر، شـاهد نجـات هامـون توسـط علـی هسـتیم.

ازآنچـه گذشـت می‌تـوان نتیجـه گرفـت کـه هامـون در بـدو امـر درک چندانـی از سـلوک نـدارد، لـذا علـی نمی‌توانـد از بدایـت و نهایـت سـلوک بـا کسـی کـه هنـوز یـک قـدم از خانـه خـود بـه راه نیفتـاده چیـزی بگویـد پـس صبـوری پیشـه می‌کنـد تـا هامـون بـه سـلوک درآیـد و بـه تعبیـر قاضـی همـدان «تـو از منـازل مـردان نـام شـنودی از شـنودن نام‌هـا چـه خیـزد؟ کار آن دارد کـه تـو نیـز سـلوک بکنـی و قـدم در بادیـهٔ خون‌خـوار نهـی، تـا چندیـن هـزار هـزار کشـته و مـرده ببینـی بـر سـر یک‌دیگـر افتـاده، آن‌گـه خـود فرامـوش کنـی» (همدانـی، ۱۳۶۲، ج۱: ۲۷۷).

۲-۲-۲-۳. مهشید به‌مثابه سالک دوم؛ مرحلهٔ استحسانی

مهشـید نیـز به‌نوعـی سـالک محسـوب می‌شـود، البتـه نـه سـالکی کـه بـه نـور دل مـی‌رود، بلکـه سـالکی کـه بـا عصـا راه مـی‌رود. او نیـز در پـی دگردیسـی اسـت و آغازگـر آن هامـون اسـت. او هامـون را سـبب پوسـت انداختـن خـود می‌دانـد؛ ازایـن‌روی هامـون بـرای مهشـید به‌نوعـی پیـر اسـت، امّـا زمانـی می‌رسـد کـه دیگـر طـی طریـق بـا هامـون بی‌معناسـت؛ زیـرا دنیـای هـر دو از زمیـن تـا آسـمان بـا هـم متفـاوت می‌شـود. هامـون خـود سـبب وخامـت حـال مهشـید اسـت، بـه ایـن علـت کـه او را بـا واژهٔ عشـق و کتبـی ماننـد *ابراهیـم در آتـش* و *فرنـی و زویـی* سـالینجر (Salinger) آشـنا می‌کنـد. کسـی کـه بـا عرفـان انـس دارد و تجربه‌هایـش را در اختیـار مهشـید قـرار می‌دهـد، امّـا اینـک مهشـید رو در روی هامـون قـرار گرفتـه و او را آزرده خاطـر و دل‌شکسـته رهـا می‌کنـد:

«پروردمـت بـه نـاز تـا بنشـینت بـه پـای — آخـر چـرا بـه خـاک سـیه می‌نشـانی‌ام؟

ای شـاخ گل، کـز پـی خورشـید دوانـی‌ام — ایـن بـود دسـترنج مـن و باغبانـی‌ام؟»

(زراعتی، ۱۳۷۵ : ۶۶۸)

اسـتاد (حمیـد هامـون) دیگـر بـرای شـاگرد (مهشـید) شـگفتی و جذابیـت سـابق را نـدارد. مهشـید

می‌خواهد به سبک خودش پرواز را بیاموزد، لذا بحران جدایی شکل می‌گیرد. این سلوک مهشید با هامون یادآور سخن ابوعلی دقاق است که «درخت خودروی که کسی آن را نپرورده باشد برگ بر آرد، ولی بار نیارد؛ و اگر آرد بی‌مزه آرد» (جامی، ۱۳۸۲: ۲۹۸).

۲-۲-۳. دیگر نشانه‌های تصوف در فیلم هامون

۲-۲-۳-۱. ریاضت

حمید هامون برای نجات از مهلکهٔ نابودی باید دست به پاک‌سازی افکار ناپاک بزند. او در ابتدای فیلم شروع به تی‌کشیدن زمین می‌کند، امّا نه‌تنها زمین و ضمیر درونی هامون پاک نمی‌شود؛ بل خاطرات متعدد دیگری وارد فضای درونی ذهن او می‌شود. این عمل یادآور ریاضت معهود صوفیه است که مرید را به کارهای پست مانند تکدی وا می‌داشتند تا فرعون نفس را در او بکشند؛ چه به فرمودهٔ ابوسعید:

> تو او را آنگاه توانی بود که خویشتن را نباشی که خویشتن را دوست نداری و تو خویشتن را بس دوست داری از عزیزی که هستی به نزدیک خویش. باد هوا نتوانی دیدن که بر تو جَهَد. در ذُلّ نفس خویش باید کوشید خواری و گرسنگی و گدایی و صد هزار ناسزای فراشنوی تا تویی تو در آن فرو ریزد و نیست شود و تو بیاسایی (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۲۰۴).

در صحنه‌ای دیگر از فیلم، هامون کنار رودخانه‌ای پر از زباله و کثیفی در حالت یوگا به تفکر نشسته است و سؤال اینجاست: «آیا این زباله‌ها نماد تعینات و کثراتی نیست که زندگی هامون را درگیر خود کرده است و روی آرامش را از او ربوده؟» تضادی که سبب می‌شود هامون ناخواسته کنار آن همه سیاهی به خود و زندگی‌اش بیندیشد.

۲-۲-۳-۲. خواب و رؤیا

مضمون خواب در فیلم هامون از جایگاه خاصی برخوردار است. این مهم ما را به یاد مقام و منزلت خواب و رؤیا در تصوف و نزد صوفیان می‌اندازد. هم در متون تعلیمی تصوف و هم در متون محصول وقت صوفیه به این مهم اشاراتی شده است. ازجمله در *ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه* آمده:

> خواب به حقیقت خاطره‌هایی است که به دل می‌رسد و حالت‌هایی است که در وهم متصور می‌شود در وقتی‌که به نوم همه‌ی آگاهی و شعور آدمی را فرا نگرفته و سنگین نشده باشد و آدمی آنگاه که بیدار می‌شود، پندارد که آنچه دیده به‌راستی دیده است درصورتی‌که آن تصور وهمی است که در دل قرارگرفته و چون احساس و شعور ظاهری زایل شده است آن اوهام از معلومات، حسی و ضروری مجرد گردیده و آن حالت که خواب دیدن است نزد خواب بیننده قوت یافته است و چون بیدار شود آن احوال که در دل وی صورت بسته است به نسبت با حالتی که دیدن حقیقی و خارجی و حصول

> معلومات ضروری است ضعیف می‌گردد و آنگاه درمی‌یابد که در خواب دیده است نه آن‌که به حقیقت مشاهده کرده است (قشیری، ۱۳۸۷: ۶۹۸ ـ ۶۹۹).

در مقامات ابوسعید ابوالخیر که گزارش حالات و مقامات آن پیر سالک است، آمده است:

> یک شب بر بارهٔ کوه که بیرون دارد رفته بودیم و در زیر آن مغاری بود چنانک هر که آنجا فرو نگرد زَهره‌اش برود. با نفس گفتیم اگر خفتی اینجا فرو افتی. جملهٔ قرآن ختم کن، ناگاه به سجود رفتم. خواب غلبه کرد فرو افتادیم. چون بیدار شدیم خویشتن را در هوا دیدیم. زینهار خواستیم خدای تعالی ما را به سر کوه آورد (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۱۳۵).

هامون در خواب مرد ژاپنی‌ای را می‌بیند که به هیئت سامورایی درآمده و مرد عربی که کفش‌های اسکیتی به پا دارد، سر این ژاپنی را با شمشیر از تن جدا می‌کند. مرد عرب نماد مذهب و عرفان است؛ زیرا اسلام از عربستان پدید آمد و ژاپن به‌دلیل پیشرفت در تکنولوژی نماد تعینات غرب است؛ بنابراین مذهب و عرفان شرق رویاروی غرب قرار می‌گیرد. لباس آن مرد عرب که شبیه خلفای عباسی است نمادی دیگر برای یادآوری دین اسلام است. سر مرد ژاپنی از تنش جدا می‌شود، پس مغلوب مذهب و عرفان است. او اشعاری حکمی می‌خواند که علاوه بر موفقیت مذهب و عرفان، نمادی از «حالت برزخی آن رئیس ژاپنی میان زندگی و مرگ، نوعی به خود آمدن است» (زراعتی، ۱۳۸۹: ۳۳۸). در بینش مهرجویی مرد عرب و دین و مذهب عرب با تکنولوژی مشکلی ندارد، اما در تکنولوژی ژاپنی جای دین و مذهب خالی است که سبب می‌شود به وسیلهٔ مرگ، دیدهٔ جان او بینا شود و وسعت نگرش یابد.

۲-۲-۳-۳. زیست عارفانه

از دیگر نشانه‌های تصوف برای خودسازی فردی، عدم توجه آدمی به تعینات و تعلقات مادی است که سبب وابستگی فرد و پوچ‌گرایی می‌شود. در سکانس خودکشی هامون، او خود را از هر چیزی که چنان زنجیری بر دست و پایش پیچیده رها می‌سازد و وارد دریای معرفت می‌گردد. بند ساعت و عینک هامون نمادهایی از دل‌مشغولی‌های سبک دنیوی هستند که نه‌تنها سالک را خشنود نمی‌سازند بل به‌سان ترمزی هستند تا جلوی حرکت سالک را بگیرند و او با آگاهی آن‌ها را به گوشه‌ای می‌اندازد و خود را آزادانه به آب می‌سپارد.

هامون رندانه زیستن را دریافته است. رند کسی است که به تمام معنا رهاست، بدون هیچ‌گونه تقید و وابستگی و با همین آزادگی به پیرامونیان خویش نظر می‌افکند و به شناخت می‌رسد. او نظرباز است بدون هیچ‌گونه شائبه‌ای، بنده‌ی عشق است و از هر دو جهان آزاد. «در نظربازی او بی‌خبران حیرانند»[۳] ازاین‌روی مورد عتاب و سرزنش قرار می‌گیرد. همان عتابی که هامون، تازیانهٔ آن را توسط مهشید و اطرافیانش خصوصاً وکیل همسرش بر پیکر خود حس می‌کند. او در مقام یک سالک به همهٔ متعلقات پشت پا

می‌زنـد و رسـوایی قربانـی کـردن همسـرش را بـا تمـام وجـود بـه دوش می‌کشـد تـا جایی‌کـه او را دچـار نوعـی مازوخیسـتی (خـودآزاری) می‌دانیـم کـه سـبب سادیسـم (دگـرآزاری) بـرای طـرف مقابلـش مهشـید می‌شـود. آزار خویـش (کشـتن معشـوق) و آزار دگـری (رنـج فهـم کشـته شـدن). مهشـید نیـز بایـد رندانـه زیسـتن را تجربـه کنـد. در صحنـه‌ای از فیلـم، او مجسـمه‌های کوچـک متعـددی می‌خـرد و در خانـه قـرار می‌دهـد کـه سـبب خشـم پیـر و مـرادش هامـون می‌شـود و ایـن در حالـی اسـت کـه در صحنهٔ تـی کشـیدن هامـون کـه در مرحلـه‌ای از مراحـل و مقامـات تصـوف قـرار دارد، هیـچ وسـیلهٔ اضافـی‌ای جـز صندلـی و میـز کوچکـی در اتـاق بـه چشـم نمی‌خـورد. یکـی از آیین‌هـای مهـم تصـوف در سـطح مادیتـی، «سـاده زیسـتی و یـا مینیمالیسـم‌گرایی» اسـت. سـالک طمعـکار و متوقـع نیسـت بـل در بسـتری کوچـک و در محـدودهٔ نیازهـای اولیـه و مهـم زندگـی از مادیـات بهـره می‌بـرد.

نیـز لبـاس عروسـی کـه مهشـید بـر تـن دارد و در خـواب مردانـی او را همـراه می‌کننـد بیانگـر جهانـی اسـت کـه به‌سـان عـروس هـزار دامـاد اسـت و زرق و بـرق بی‌شـماری او را فـرا گرفتـه اسـت، امـا در جایـی دیگـر مهشـید علاقـه‌اش بـه دنیـا را از دسـت می‌دهـد؛ زیـرا سـبب اغنـای او نمی‌شـود و بـا خشـم هـر چـه بیشـتر لبـاس عـروس را از تـن بیـرون می‌افکنـد.

۲-۲-۳-۴. غربت عارفانهٔ سالک

آن هنـگام کـه سـالک در مسـیر رسـیدن بـه معشـوق ابـدی و جاودانگـی قـدم برمـی‌دارد بایـد از همه‌چیـز و همه‌کـس قطـع وابسـتگی کنـد، امـا ایـن سـخن بـه ایـن معنـا نیسـت کـه بـا سـایر آفریده‌هـا در تعامـل نباشـد بلکـه در عیـن نزدیکـی از آن‌هـا دور اسـت و مسـیر خـود را می‌پیمایـد؛ ازایـن‌روی سـالک آن زمـان موفـق اسـت کـه فلسـفهٔ فردیـت و فردگرایـی خویـش را دریابـد، چـه معشـوق او از فردیـت بهره‌منـد اسـت. در حدیثـی در بـارهٔ معشـوق ازلـی چنیـن آمـده: «لا شـخص اغیـر مـن الله» (هیـچ شـخصی غیرتمندتـر از خـدا نیسـت) (نیکلسـون، ۶:۱۳۵۸)، امـا متصوفـه چنیـن توصیفـی را دربـارهٔ خـدا نادرسـت می‌داننـد و معتقدنـد کـه او دارای شـخصیت نیسـت بلکـه فردیـت دارد و بی‌نظیـر اسـت (همـان،۷:۱۳۵۸)؛ چـه شـخصیت هماننـدی مـی‌آورد، حال‌آنکـه فردیـت از چنیـن توصیفـی مبراسـت. درنتیجـه بـا پذیـرش چنیـن دیدگاهـی هـر سـالک و هـر مسـافری تنهاسـت و غربتـی فـردی دارد کـه به‌سـان صلیـب مسـیح بایـد آن را بـه دوش کشـد. هـر سـه انسـان داسـتان نیـز بـه شـیوه‌ای درگیـر غربـت خویش‌انـد. مـا در متـن فیلـم عـلاوه بـر ایـن سـه تـن بـا افـراد دیگـری مواجـه می‌شـویم، امـا هیچکـدام هامـون را درک نکـرده و سـبب درد و رنـج فزون‌تـری بـرای او می‌شـوند. وکیـل دادگسـتری، روانپزشـک، همـکار، مادربـزرگ، مـادر، فرزنـد و... جملگـی کنـار هامـون و در مسـیر اوینـد، امـا همراهـش نبوده‌انـد حتـی چهـره‌ای گـذرا دارنـد و در کابـوس و رؤیـای هامـون همگـی لبـاس سـفید بـر تـن کرده‌انـد و بـه هامـون توجهـی نداشـته، بـه کشـتن او نیـز مصمـم می‌شـوند. سـپیدجامگانی کـه خویـش را رسـتگار شـدهٔ دنیایـی می‌داننـد و در تفکـرات ماتریالیستیشـان گرفتـار هسـتند یـا صحنـه‌ای کـه هامـون در سـکوت، خـود

خونش را در شیشهٔ آزمایشگاه می‌ریزد که نشانی از تنهایی وجودی سالک و درد و زجر اوست. هر سالک در پیمودن مسیر خویش مسئول و متعهد تفکرات و عملکرد خود است و تنها چیزی که او را در طی این مسیر یاری می‌رساند عشق است و بس. چنین اندیشهٔ صوفیانه‌ای قدر مشترکی با تفکرات اگزیستانسیالیستی دارد، «انسان به همان اندازه که آزاد است، مسئول نیز هست؛ یعنی آزادی بشر بی‌قید و شرط نیست» (شامیان ساروکلایی و وحدانی، ۱۳۹۴:۱۳۷)؛ بنابراین هر مسیری چه در تصوف و چه در دیدگاه اگزیستانسیالیستی تجربه‌ای مهم در راستای شکوفایی و باروری است که موفقیت در طرح و اجرای آن به میزان فردگرایی و نوآوری عابران آن بستگی دارد.

۳. نتیجه‌گیری

تعامل و توسعهٔ ارتباطی میان هنرها نقش مؤثری در معرفت، دگردیسی و خودسازی انسانی ایفا می‌کند، به‌ویژه که انسان معاصر در روزگار پرآشوب و پر شکلک مدرن و پسا مدرن دچار بحران وجودی، هویتی و عاطفی شده و این مهم موجب شکستگی و الینگی او در دو دنیای درونی و بیرونی گشته است. او نمی‌تواند زندگی خویش را سامان بخشد؛ ازاین‌روی هنر می‌تواند التیام‌بخش روزهای صعب و سرگشتگی‌اش باشد.

سینما با ساختاری کاملاً مدرن توانسته است تا حدود زیادی انسان معاصر را با فلسفهٔ هستی‌اش آشنا کند؛ چه سرمایهٔ وجودی آن تصویرسازی[۴] است که از رهگذر آن جهان ذهنی و عینی را برای مخاطب ملموس‌تر می‌سازد. سینما این استعداد و ماهیت خود را محدود نساخته، بلکه آن را با هنرها و دانش‌های ذهنی ترکیب ساخته است. به کار گرفتن فلسفه و ادبیات یکی از راه‌های کاربردی برای بیان تجربه‌های زیستی برای نیل به مباحث انسان‌شناسی‌شناختی است.

راهکار مهرجویی برای رهایی انسان معاصر شرقی جلب توجه او به گذشته، سنت‌ها و آیین‌هایی است که در دامان آن‌ها رشد یافته است. او دایرهٔ ادبیات را تنگ و کوچک نمی‌داند و با برجسته کردن تصوف ایرانی که گوشه‌ای از ادبیات آیینی ماست سعی می‌کند به معادل‌سازی آن با فلسفهٔ غربی اگزیستانسیالیسم بپردازد. هم تصوف ایرانی هم فلسفهٔ پراگماتیستی (عملگرا) انسان را دو پدیدهٔ پویا و محرک می‌دانند که همواره سعی در فعلیت‌سازی او دارند. با توجه به سه گانهٔ مطرح‌شده از سوی کی‌یرکه‌گور (استحسانی، اخلاقی و مذهبی) مهرجویی دو شخصیت اثرش مهشید و هامون را که در نقش سالک‌اند در مرحلهٔ استحسانی و اخلاقی قرار می‌دهد و عابدینی را که اکنون خود مراد و پیر است و در گذشته او نیز سالک بوده در مرحلهٔ مذهبی می‌گذارد.

هرکدام از مسائل چله‌نشینی، ریاضت، خواب و رؤیا و... شاخه‌هایی از نخل تصوف ایرانی هستند که جزئی از آیین‌های آن هستند و انسان واردشده در وادی تصوف برای تصعید روح و جسم خویش باید آن‌ها را پاس دارد. پیام مهرجویی به مخاطب معاصر خود پذیرش

آیین‌ها و سنت گذشتگان و پیوند با آن‌ها است، لیک در چارچوبی که مرده ریگ به شمار نیایند بلکه سبب تصعید زندگی بشری و تعالی او شوند. الگوپذیری متعادل از سنت‌ها تا جایی که موجب تعصبات خشک و بی‌معنی نشود، نقش مهمی در محتواسازی وجودی انسان دارد.

پی‌نوشت‌ها

۱- در کتاب *اقتباس ادبی در سینمای ایران* به این موضوع اشاره شده است که آثار اقتباسی در سینمای ایران چه قبل و چه بعد از انقلاب به‌وفور دیده می‌شود همانند: «داش آکل» ساختهٔ مسعود کیمیایی، «نفرین» بر اساس داستانی از باتلاق نوشته میکاوالتاری، «آرامش در حضور دیگران» از ناصر تقوایی و «گاو» بر اساس داستانی از غلامحسین ساعدی و... (برای آگاهی بیشتر، ر.ک: مرادی کوچی، ۱۳۶۸: ۲۰-۲۹).

۲- شعر «صرف و نحو زندگی» از دفتر *ستارهٔ دنباله‌دار* از محمدرضا شفیعی کدکنی.

۳- «در نظر بازی ما بی‌خبران حیرانند/ من چنینم که نمودم دگر ایشان دانند» (حافظ، غزل ۱۹۳).

۴- سینما به‌مثابهٔ «غار مثل افلاطون» است که مخاطب هیچگونه آشنایی با مفاهیم آن ندارد، اما آن هنگام که در صفحهٔ نقره‌ای سینما اثر بصری و فیلمی را می‌بینند به جامعه وارد می‌شود و مصادیق انسان‌شناسی و اجتماعی را از رهگذر آن تجربه می‌کند (برای آگاهی بیشتر، ر.ک: *فلسفه به روایت سینما*، فالزن، ۱۳۹۳: ۴۰).

کتابنامه

احمدی، بابک. (۱۳۹۶). *از نشانه‌های تصویری تا متن؛ به سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری*. تهران: نشر مرکز.

امینی، احمد. (۱۳۷۰). *ادبیات در سینما؛ داستایوفسکی و ادبیات*. تهران: انتشارات سروش.

انصاری، خواجه عبدالله. (۱۳۶۲). *طبقات‌الصوفیه*. مقابله و تصحیح محمد سرور مولایی. تهران: توس.

بازن، آندره. (۱۳۷۶). *سینما چیست؟* ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

جامی، عبدالرحمان. (۱۳۸۲). *نفحات‌الانس من حضرات‌القدس*. تصحیح محمود عابدی. تهران: اطلاعات.

حسینی، حسن. (۱۳۷۸). *مشت در نمای درشت؛ معانی و بیان در ادبیات و سینما*. تهران: سروش.

زراعتی، ناصر. (۱۳۷۵). *مجموعه مقالات در معرفی و نقد آثار داریوش مهرجویی*. تهران: ناهید.

ـــــــــــــ . (۱۳۸۹). *داریوش مهرجویی؛ نقد آثار از الماس ۳۳ تا هامون*. تهران: هرمس.

شامیان ساروکلایی، اکبر و وحدانی، فاطمه‌ثمین (۱۳۹۴). «اندیشه‌های وجودی در سروده‌های شفیعی کدکنی و أدونیس». *ادبیات تطبیقی*. س۷. ش۱۳.

شرفی، محمود. (۱۳۹۸). «بررسی دلالت‌های تربیتی آموزه‌های دینی کی‌یرکه‌گور بر اساس اندیشهٔ استاد مطهری». *تربیت اسلامی*. س۱۴. ش۲۹. صص: ۱۳۳- ۱۵۲.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۵). *چشیدن طعم وقت از میراث عرفانی ابوسعید ابوالخیر*. تهران: سخن.

عطار نیشابوری، فریدالدین. (۱۳۸۴). *منطق‌الطیر*. تصحیح دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: سخن.

همدانی، عین‌القضاه. (۱۳۷۰). *تمهیدات*. تصحیح عفیف عسیران. تهران: کتابخانهٔ منوچهری.

ـــــــــــــ . (۱۳۷۲). *نامه‌های عین‌القضاه*. به اهتمام علی نقی منزوی و عفیف عسیران. تهران: کتابخانه منوچهری.

غزالی، محمد. (۱۳۶۱). *کیمیای سعادت*. به کوشش حسین خدیوجم. تهران: علمی و فرهنگی.

قشیری، ابوالقاسم. (۱۳۸۷). *ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه*. ترجمهٔ ابوعلی حسن بن احمد عثمانی. تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر. تهران: زوّار.

کی‌یرکه‌گور، سورن. (۱۳۷۴). *ترس و لرز*. ترجمهٔ دکتر سیدمحسن فاطمی. تهران: حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی.

گورجیف. (۱۳۹۱). *دیدگاه‌هایی از زندگی واقعی*. سخنرانی‌های آغازین گورجیف. ترجمهٔ رؤیا منجم. تهران: علم.

لاهیجی، شمس‌الدین محمد. (۱۳۸۸). *مفاتیح‌الاعجاز فی شرح گلشن راز*. تصحیح دکتر محمدرضا برزگر خالقی و عفت کرباسی. تهران. زوّار.

مرادی‌راد، سمن. (۱۳۷۷). *زندگی و فیلم‌های خسرو شکیبایی*. تهران: علم.

مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۸۵). *دورهٔ کامل مثنوی معنوی*. تهران: طلوع.

مهرجویی، داریوش. (۱۳۷۱). *فیلمنامهٔ هامون*. تهران: زمانه.

نامور مطلق، بهمن. (۱۳۹۰). *درآمدی در بینامتنی*. تهران: سخن.

نیکلسون، رینولد. (۱۳۵۸). *تصوف اسلامی و رابطهٔ انسان و خدا*. ترجمهٔ محمدرضا شفیعی‌کدکنی. تهران: توس.