تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۰۴/۰۲
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۴/۰۶/۲۰

امیر حسن ندایی[۱]، ناهید الوندی[۲]، ستاره ایرانی[۳]

بررسی کارکرد هنرهای آیینی ذن در فیلم بهار، تابستان، پاییز، زمستان و دوباره بهار

چکیده

سینما گاه می‌تواند چونان هنرهای آیینی به سرچشمه‌ی ازلی و ساحت متعالی هنر تعلق داشته باشد. با این نگاه، فیلم بهار، تابستان، پاییز، زمستان و دوباره بهار، ساخته‌ی کارگردان کره‌ای، کیم کی‌دوک (۲۰۰۳)، برای بیان پرسش‌های تأمل‌برانگیز وجودشناسانه و تعالی بخشیدن به هستی، از هنرهای آیینی در قالب استعاره، نماد و تشبیهات تصویری بهره می‌گیرد. این پژوهش که به روش توصیفی و تحلیلی انجام شده است، هنرهای آیینی را با توجه به فضای خاص فیلم و نگاه ویژه‌ی فیلمساز که در راستای مفاهیم استعلایی است، مورد تحلیل قرار داده است. برای انجام پژوهش ابتدا همه‌ی هنرهای سنتی از فیلم استخراج و سپس (از ابعاد استعلایی) مورد تحلیل و تأویل قرار گرفت. نتیجه آن‌که هنرهای آیینی در این فیلم گاه کارکردی دکوراتیو یافته‌اند، گاه برای باورپذیری فضای فیلم و گاه به منظور بزرگداشتی برای سنت و گذشته استفاده شده‌اند. اما با توجه به این‌که فیلم به گونه‌ی سینمای استعلایی تعلق دارد، کارکرد نمادین وآیینی (ذن) این دست‌آفریده‌ها در راستای هنر و اندیشه‌ی روح شرقی فیلمساز، نسبت به کارکردهای دیگر ارجحیت دارد. به‌عبارت دیگر در فیلم مذکور میان دست‌آفریده‌های سنتی که توسط انسان به وجود آمده‌اند و امر متعال رابطه‌ای درونی برقرار است.

کلیدواژه‌ها: سینمای استعلایی، هنرهای آیینی، سینمای شرق، بهار، تابستان، پاییز، زمستان و دوباره بهار، کیم کی‌دوک

[۱] استادیار دانشکده‌ی هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران (نویسنده مسئول)
E-mail: amir_nedaei@modares.ac.ir

[۲] کارشناس ارشد صنایع دستی، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران
E-mail: alvandinahid@yahoo.com

[۳] کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، دانشگاه آزاد اسلامی، بوشهر، ایران
E-mail: st.irani@yahoo.com

۱- مقدمه

سینما به عنوان مدرن‌ترین و مؤثرترین هنر-رسانه‌ی انسان معاصر، حوزه‌های کشف و تأثیرگذاری خود را به خصوص در دهه‌های اخیر گسترش داده است. هنرهای سنتی (به عنوان هنرهایی قدیمی) و سینما (به عنوان هنری متأخر)، در یک کشور، مستقیماً محصول تاریخ، فعالیت‌های تاریخی و تجربه‌ی جمعی و باورهای آن ملت است و فرهنگ بر اساس این فعالیت‌ها شکل می‌گیرد. از این‌رو هنرهای آیینی به عنوان ابزاری در فیلم می‌تواند موضوع مهمی برای تحلیل و ارزیابی در هنر- صنعت گسترده‌ای چون سینما باشد.

این مقاله کوششی است برای بررسی و تحلیل کارکرد هنرهای آیینی در سینما با بررسی نمونه‌ای فیلم بهار، تابستان، پاییز، زمستان و دوباره بهار[۱] اثر کارگردان کُره‌ای کیم کی‌دوک[۲] (۲۰۰۳). فرضیه‌ی مقاله‌ی حاضر آن است که کارکرد هنرهای آیینی برآمده از هنر و اندیشه‌ی روح شرقی فیلمساز است. از این‌رو در طول مقاله با استفاده از نتایج حاصل از اثبات فرضیه‌ی مذکور بر کارکردهای اصلی هنرهای آیینی در فیلم تمرکز خواهیم کرد.

نخستین مفهومی که باید تعریف کنیم، دیدگاه استعلایی است:

> *نوعی شکل عام بازنمودی در سینماست که متعال را متجلی می‌سازد. [در واقع در چنین دیدگاهی] مطالعه‌ی تجلیات قدسی در هنر معاصر به واسطه‌ی تحلیل شکل‌ها و شیوه‌های مشترک در سینما [مورد نظر است]. روش نقادانه‌ای که مبتنی بر دو فرض است: ۱) وجود اموری همچون تجلیات قدسی یا مظاهری از «متعال» (الیاده)؛ ۲) وجود اشکال هنری عام و بازنمودی، که فرهنگ‌های گوناگون در آن مشارکت دارند (ولفلین). «سبک استعلایی» هر دو فرض را در خود دارد. (پایگاه اطلاع‌رسانی حوزه‌ی هنری استان گلستان)*

از این‌رو ابتدا فضای خاص فیلم و نگاه ویژه‌ی کارگردان را، که در این فیلم خاص دیدگاهی استعلایی را به تصویر می‌کشد، مورد بررسی قرار می‌دهیم. نکته‌ی شایان توجه آن است که این مقاله بحثی بینارشته‌ای را دنبال می‌کند و به همین سبب به جای پرداختن صرف به عناصر سینمایی، به کارکردهای هنر آیینی در عناصر سینمایی فیلم می‌پردازیم. بنابراین از آن‌جا که فیلم مورد بحث دیدگاه‌های ذن و بودیسم را بازمی‌نمایاند، نگارندگان ناگزیر از توضیح در خصوص ویژگی‌های بیانی در هنرهای آیینی ذن بوده‌اند.

۲- فضای فیلم و نگاه فیلمساز

کیم کی‌دوک (۱۹۶۰) فیلمسازی را از سال ۱۹۹۶ آغاز کرد. او در آثار خودزمینه‌های انسان‌شناسانه را مطرح می‌سازد و در واقع، در هر فیلم نوعی «جهان جدید را از دیدگاه خویش خلق می‌کند» (Paquet, 2005). او در هر فیلم نگاه متفاوتی را نسبت به جهان و انسان ارایه می‌دهد. کی‌دوک در گفت‌وگویی (۲۰۰۵) جایی می‌گوید: «انسان چیست؟ و انسان بودن چه معنایی دارد؟... من می‌خواهم در فیلم‌هایم نشان دهم در درون همه‌ی ما چه چیزهایی وجود دارد» (Darcy, 2005). از همین روست که فیلم‌های کی‌دوک از منظر انسان‌شناختی با یکدیگر متفاوت‌اند. اما آن‌چه این مقاله در جستجوی آن است، نشان دادن نگاه او هنگام ورود به حوزه‌ی استعلایی است، اگرچه کی‌دوک اساساً فیلمسازی استعلایی قلمداد نمی‌شود، اما در فیلم بهار، تابستان،... نگاه استعلایی از چشم‌اندازی بودایی به خوبی به چشم می‌خورد. از سوی دیگر، از آن‌جا که کی‌دوک کار خود را با نقاشی آغاز کرده است (بیوگرافی کی‌دوک)، نگاه تیزبینی در استفاده از ترکیب‌بندی‌ها و امکانات

حوزه‌ی نقاشی شرق دور دارد و این به او کمک می‌کند جلوه‌های بصری هنر ذن را بازشناسی کند و در فیلم خود به کار گیرد.

بهار، تابستان... برخلاف بسیاری از فیلم‌های پیشین و بعدی کی‌دوک، تجربه‌های فیلمساز از استعلاء و تعالی را به نمایش می‌گذارد. کارگردان برای بیان مفاهیم مورد نظر خود دست‌آفریده‌های سنتی را در کنار ابزارهای هنری دیگر به کار می‌گیرد. از آن‌جا که در تفکر شرقی، میان هنری که توسط انسان به وجود آمده و امر متعال رابطه‌ای درونی برقرار است، دست‌آفریده‌های سنتی در کنار عناصر طبیعت، رنگ‌ها و دیگر عناصر تصویری، تمهید بصری صرف نیستند بلکه عاملی نمادین در نمایش اعتقادات ذهنی فیلمساز ذهنی‌اند.

نکته‌ای که فیلمساز بر آن تأکید دارد این است که مفاهیم متعالی در جهان امروز رو به افول گذارده‌اند. جایی که پسر جوان برای نخستین بار از قوانین کلبه‌ی پیرمرد تخطی می‌کند، و به جای عبور از در، از کنار آن می‌گذرد، نشانه‌ای از این افول مفاهیم معنایی نزد جوانان امروز است. چنان که میشل فوکو اعتقاد دارد در عصر حاضر تعالی مرده و به همین جهت رمز و معنا از میان رفته است. او می‌نویسد: «بشر امروز خدایان المپ را کشته و خود در روند این کشتار به قتل رسیده و بدین ترتیب عصر استعلاء را پایان بخشیده است» (برنر، ۱۳۷۳: ۱۷). اما در کنار این، فیلمساز مانند یک نقاش، تصاویری با اصالت از طبیعت می‌آفریند که سرشار از رمز و معنا و افسون‌اند و این نشان از زیبایی آرمانی است که ما را همچون مخاطبی در برابر نقاشی منظره‌ای چینی به عالم ماوراء رهنمون می‌کند و خلسه‌ای ما را در بر می‌گیرد که گویی چون راهبی در حال تأمل و مراقبه در آن تصاویر جاری و ساری هستیم.

در واقع، فیلمساز در روند رشد دریافت‌های زیباشناختی خود «از ظاهر و تن عبور کرده و به مرحله‌ی دریافت شهود و زیبایی حقیقی که فوق جسم و ظاهر است دست می‌یابد» (کاپلسون، ۱۳۸٤: ۲۳۲)؛ از این‌رو می‌توان او را از آن گروه هنرمندانی که به اعتقاد افلاطون «اشیاء را خوب تصویر نمی‌کنند، چرا که مقلد ظاهر و نمود هستند» خارج نمود و از گروه هنرمندانی دانست که از نظر ارسطو «در روند مبارزه با دریافت‌های حسی و سطحی نسبت به شناخت اشیاء و رویدادها، به مفهوم حکمت، دست یافته‌اند» (همان: ۲۳۳). این حکمتی است که از طریق آن هنرمند شرقی از غربتی سخن می‌گوید که انسان نسبت به طبیعت خداوندی احساس می‌کند. هم از این‌روست که خانه‌ی راهب پیر در میانه‌ی طبیعت و شناور بر آب ساخته شده است.

با توجه به نگاه شرقی، اگر «غربت» در هنر سرچشمه‌ی تکاپوهای زیباشناختی وصل‌جویانه‌ی انسان برای نجات از تنهایی و وصول به جاودانگی و فراتر از آن، آگاهانه یا ناآگاهانه، وصال خداوند است، در این صورت این تکاپوی عینی‌شده‌ی زیباشناختی از درون روح به قلمرو صورت‌های عینی قدم می‌نهد و به بیان هنری آثار تبدیل می‌شود (رهنورد، ۱۳۸٤: ٦). بر این اساس اگر

> *غربت، کلیدواژه‌ی خلق و دریافت آثار هنری تلقی شود، آن‌گاه هنر در ذات خود پدیده‌ای است متعالی که می‌کوشد دنیا را به نحوی سامان بخشد که غم غربت انسان و دغدغه‌ی دهشتناک بیگانگی و فراق را به نحو قابل تحملی کاهش دهد. (همان: ۷)*

کارگردان فیلم بهار، تابستان... می‌کوشد در پرتو گونه‌ای زیبایی بهشتی به یکایک عناصر طبیعت و همچنین دست‌آفریده‌های آیینی مفاهیمی رمزآمیز بخشد و بدین ترتیب آن را به قلمرو استعلایی که سرشار از وجد و سکر است وارد نماید تا بدین‌گونه طبیعت را به معنای ذاتی خود

نزدیک کند زیرا طبیعت به منزله‌ی تجلی حقیقت هستی (خالق) در نگاه شرقی جایگاه ویژه‌ای دارد.

با تأویل فضای استعلایی فیلم بهار، تابستان...، می‌توان بر اساس پیش‌فهم‌های تلفیقی و نظری درباره‌ی ذن، امر استعلا در هنر مقدس، حکمت، اسطوره، نماد در طبیعت و آیین ذن[۳]، برداشت تصویری کارگردان را بررسی نمود. صور زیباشناختی فیلم با استفاده از مسایل و مضامین عینی و ملموس و همراه کردن آن‌ها با مفاهیم آیینی و رمز و نماد و معنا تلاش می‌کند درک صور زیباشناختی درآمیخته با آیین را برای مخاطب ملموس و پذیرفتنی نماید زیرا «هنر قدسی تنها براساس رمز و نمادپردازی تجریدی و فرازمانی» شکل می‌گیرد (همان: ۱۸).

در فیلم مورد بحث، طبیعت (تغییر فصول و جلوه‌ی رنگ‌ها در مناظر) از عینیتی عقلانی برخوردار است و علاوه بر این به ساحت استعلا نیز نزدیک است. کارگردان با همراه کردن مسایل و مضامین عینی و ملموس با ساحت استعلا سعی بر آن دارد تا طبیعت را به مثابه مکانی عرضه کند که نه تنها ذاتاً به واسطه‌ی لطافت ناشی از وجهه‌ی قدسی، عینی و محسوس است بلکه در عین حال نامحسوس و سیال نیز هست. این سیالیت، در شناور بودن کلبه‌ی راهب آشکار است. در واقع، کیم کی‌دوک، برمبنای تفکر مبتنی بر آیین ذن، «حقیقیت برملا شدنی اشیاء را در ذات طبیعت یافته و آن را در قالب صور و اشکال ملموس طبیعت‌گرایانه به نمایش گذاشته است» (همان). این نوع نگاه کارگردان که برآمده از دل کهن‌الگوهای آیین ذن است، بیان‌کننده‌ی مفهوم کلی نظریه‌ی بورکهارت یعنی حکایت‌کننده‌ی رموز قدسی و بازتاب رمزی و کنایی صنع الهی نیز هست.

کی دوک در حقیقت بر اساس چنین بینشی طبیعت را پدیده‌ای مادی یا کالبدی ثابت و جامد نمی‌داند بلکه از دیدگاه او طبیعت جریانی سیال است که از مراتب مختلف وجود از ماده تا روح و از روح تا ماده در حرکت است زیرا «هنر در تمامی تمدن‌های شرقی، به دلیل وجود جنبه‌های شهودی، هنر محسوب می‌شود و جنبه‌های شهودی هم در واقع بیان‌گر خصلت انتزاعی این هنرهاست» (بلخاری، ۱۳۸۸: ۱۷۳).

۳- مفاهیم آیینی (هنر و آیین ذن)

یک اثر هنری می‌تواند معنای «آیین» یا تجربه‌ی دینی را «بگیرد» یا انتقال دهد زیرا خاستگاه ابتدایی درهم‌تنیدگی یا ادغام اثر هنری در بافت سنت، کیش یا آیین تجلی می‌یابد. نکته‌ی بسیار حایز اهمیت آن است که به گفته‌ی والتربنیامین، «ارزش منحصربه‌فرد اثر هنری "اصیل" بر شالوده‌ی "آیین" استوار است؛ آیینی که اثر هنری [در این‌جا فیلم] در آن، واجد ارزش کاربردی اصلی و آغازین خود است» (بنیامین، ۱۳۸۲ : ۲٤).

فیلم حدیث نفس انسانی است که گمشده در راه بی‌پایان هستی، به دنبال یافتن خویش است. فیلم، خود اشاره‌ای به تولدهای پی در پی در آیین ذن برای رسیدن به نیروانا دارد. انسان در نگاه آیینی ذن همواره چون اولیس، محکوم به سفری دایمی و سیزیف‌وار است مگر آن‌که در این نوزایی‌های پی–درپی، به نگرشی عمیق در ژرفای درون دست یابد. در غیر این صورت با پایان یافتن یک زندگی، خود را در آستانه‌ی سفری تازه می‌یابد که چون اولیس باید بادبان‌ها را برای آغاز یک زندگی دیگر در چرخه‌ی سامسارا برافرازد. به بیان بودا انسان خود مسئول اعمال خویش است، از این رو راهب فیلم نیز رهرو جوان را همواره به نگرشی عمیق در ژرفای درون دعوت می‌کند.

کارگردان فیلم می‌کوشد تحت تأثیر آیین ذن، اشیاء و طبیعت را به فلسفه و شعر نزدیک نماید. او سعی دارد بیشتر، روح اشیاء را تجسم بخشد زیرا در هنر ذن، هنرمند و اثر هنری یگانه‌اند؛ به گونه‌ای که هنر ذن نمود عینی و تظاهر نسبی این وحدت است.

این فیلم نشان می‌دهد که هنر، شهود در صورت، و کشف معناست زیرا هنر ذن نمود تجربه عملی و درونی سکوت است. ذن یک تجربه واقعی است که از انتزاعی شدن توسط بحث و منطق می‌گریزد (پاشایی، ۱۳۶۱: ۳۸-۳۱). از همین‌روست که در طول فیلم نیز سکوت بر کلام رجحان دارد. کیم کی‌دوک در انتقال این سکوت به مخاطب از اشیاء آیینی نهایت بهره را می‌برد زیرا این اشیاء در نهایت سادگی و خلوص و ایجاز، دارای سکون و سکوتی درونی‌اند که از بیرون آغاز و در درون به کمال می‌رسند. از این‌رو در این تجربه‌ی سکوت، فرایند شناخت و خلاقیت اتفاق می‌افتد که رو به سوی کمال دارد. نمونه‌ی مناسب آن در فیلم آن‌جاست که راهب پیر رهرو را به حکاکی حروف خوشنویسی‌شده (سوترا[۴]) وادار می‌سازد. در این‌جا هنر خوشنویسی به عنوان یک هنر آیینی، خود نمود تجربه‌ی عملی و درونی سکوت است که رهرو را درشناخت درون و رسیدن به کمال یاری می‌رساند. ضمن آن‌که رهرو، در واقع، در حال نوشتن کتاب مقدس است.

به منظور درک عمیق‌تر هنر ذن لازم است بدانیم که «دست‌آفریده‌های هنری در آیین بودایی ذن در نهایت سادگی، خلوص و ایجاز، بسیار اثرگذارند و بی‌واسطه با ذهن و درون مخاطب ارتباط می‌یابند» (حسینی، ۱۳۸۳: ٦). اما توضیح خلق چنین آثاری مانند توضیح خود ذن، بسیار دشوار است. شین ایشی هیساماتو[۵] برای ماهیت اثر هنری ذن و مبادی زیباشناختنی آن هفت ویژگی قائل است (همان: ۷). بر اساس آن‌چه هیساماتو می‌گوید این هفت ویژگی عبارت‌اند از: ۱- نبود تقارن، ۲- خلوص (پاکی ذهن)، ۳- سخت‌گیری یا استواری (فرا رفتن از خود و مصائب دنیای مادی)، ٤- طبیعی بودن (صادق بودن و نداشتن طرح معین)، ٥- عمیق بودن (کوشش برای کشف لایه‌های پنهان هر پدیده)، ٦- استغنا، ۷- سکوت و آرامش.

طریقت ذن می‌آموزد که تلاش برای نقش کردن تصویری کامل مانعی برای رسیدن به امر متعالی است و باید در هم شکسته شود. این طرز تفکر نه تنها در آفرینش هنری مؤثر است، بلکه در زندگی روزمره نیز نمود می‌یابد. از سوی دیگر ذهن ذن‌گرا می‌کوشد پاک بماند. از این‌رو از هر آن‌چه موجب تشویش شود احتراز می‌کند. در فیلم، آرامش راهب پیر نشان‌دهنده‌ی همین خصوصیت است.

در هنر ملهم از طریقت ذن، انسان موجودی تکیده و در عین حال استوار است که از طریق تجربه‌ی مستمر زندگی به فرزانگی رسیده است. در او، تمام آن‌چه زاید است به کناری رانده شده و تنها آن‌چه جوهره و حقیقت است به جا مانده است. این همان خصوصیتی است که در ذن با مثال انگور نشان می‌دهند «مانند انگوری که مویز شده است» (همان). هنر مکتب ذن، انسان را در مرحله‌ای قرار می‌دهد که خود و مصائبش از مرزهای دنیای مادی فراتر روند و بخشی از جهان اسرارآمیز دیگر گردند. در فیلم می‌توان این ویژگی‌ها را در هنرهای رزمی که رهرو به آن می‌پردازد، مشاهده کرد.

هنرمند ذن تلاش می‌کند طبیعی باشد و این به مفهوم صادق بودن است. از این رو هنرمند بی آن‌که از پیش طرحی داشته باشد شروع به خلق اثر می‌کند. اثری که او خلق می‌کند حاصل سال‌ها تجربه و ممارست است. زمانی که از یکی از نقاشان ذن پرسیدند برای به تصویر کشیدن خیزران چه مدت صرف کرده است، نقاش پاسخ داد: «پنجاه سال و پنج دقیقه: پنجاه سال صرف مطالعه‌ی خیزران و پنج دقیقه صرف اجرای آن» (همان).

از سویی به سبب آن‌که در تفکر ذن، فرد باید از هر آن‌چه در دنیای مادی است دل بشوید، بر هیچ اندیشه (یا عادت) ثابتی اصرار نمی‌ورزد. زیرا از نظر او چنین اصراری سدی است در برابر روح و ذهن. به همین سبب است که در فیلم، راهب بر خلاف معمول از دم گربه به عنوان قلم مو

استفاده می‌کند. آخرین موردی که هیساماتو به عنوان ویژگی هنر ذن از آن یاد می‌کند «سکوت و آرامش» است. همه‌ی فضای فیلم و محل قرارگیری کلبه‌ی راهب بر روی آب نشان‌گر همین ویژگی است. ضمن آن‌که کلبه با جریان آرام آب حرکت می‌کند. این نکته نمایان‌گر آن استغنایی است که هیساماتو به آن اشاره می‌کند؛ خانه نه در هیچ جای مشخص بلکه چونان گل نیلوفر بر آب شناور است. فیلمساز با تأکید بر این حرکت آرام کلبه این خصوصیات را به تصویر می‌کشد.

می‌توان اذعان کرد تمامی ویژگی‌های ذکر شده برای هنر ذن به گونه‌ای شاعرانه و خاص در فیلم بهار، تابستان... نمود عینی و ذهنی یافته است. کیم کی‌دوک چون راهبی از آیین ذن از ورای لنز دوربین با سکوت و وقاری خاص راهبان ذن به طبیعت و اشیای سنتی جان می‌بخشد و در واقع این سکوت و مداقه‌ی دوربین است که این فیلم را به یک هایکوی شاعرانه و عمیق تبدیل کرده است. تصاویر فیلم نمایان‌گر این هایکوی ژاپنی است که:

درختان شکل تن باد را نشان می‌دهند،

امواج نیروی زندگانی به ماه می‌دهند! (پاشایی، ۱۳۶۱: ۵۷)

کارگردان با سودمند نشان دادن اشیا و وسایل زندگی که هر کدام یک شیء هنر آیینی محسوب می‌شود، ساحت مینوی را در زندگی روزمره جاری می‌کند؛ زیرا یکی از کارکردهای هنر آیینی این است که مفاهیم متعالی را از عالم مفاهیم بلند و معقول به عالم محسوس و آن هم به صورت فرم و محتوا وارد کند. در واقع می‌توان گفت «کل تلاش در هنر آیینی برای تبدیل ماده به معنا و تبدیل معنا به ماده است. چرا که ماده به مفاهیم مینوی و مفاهیم مینوی به ماده ترجمه و تبدیل می‌شود» (رهنورد، ۱۳۸۷ :۹).

یکی ازاشیاء آیینی-هنری که در طول فیلم کارکردهای بسیاری از جهت آیینی، معنایی و کاربردی دارد، قایق چوبی است که همه‌ی سطوح آن (هم از نمای داخل و هم از نمای بیرون) به تصاویر نمادینی از بودا و بودهی‌ستوا[۶] و به گل نیلوفر آبی[۷] که نماد ذات پاک جوهر طبیعت بشر است، مزین شده و تنها راهبرِ راهب و رهرو به فضای درون و برون معبدی است که خود، چون «گل نیلوفر نماد پاکی است و بر بستری از آب قرار یافته» (بلخاری، ۱۳۸٤). قایق، هر دو جنبه‌ی کاربردی و زیبایی را که خاص یک شیء هنری آیینی است دارد و نمادی از پیونددهندگی دو جهان علوی (فضای داخلی معبد از دروازه‌ی چوبی) و جهان سفلی (فضای بیرون از دروازه‌ی چوبی) نیز می‌تواند باشد.

در نمایی در اوایل فیلم کودک به همراه راهب سوار بر قایق مورد نظر که نیلوفر بزرگی در وسط آن تصویر شده است، به منظور سیر و سلوک در طبیعت دیده می‌شوند. در این‌جا راهب ظاهراً برای جمع‌آوری گیاهان دارویی، به منظور هدایت قایق توسط پارو، هر دو پایِ خود را در این نیلوفر قرار می‌دهد (تصویر ۱). با توجه به این موضوع که در طول فیلم، تقریباً در اکثر تصاویر ارائه شده از بودا و بودهی ستواها، آن‌ها بر روی گل نیلوفر که نماد پاکی‌ست نشسته یا ایستاده‌اند (تصویر ۲)، که این خود دلالت بر اصل و منشأ ماورایی آن‌ها دارد، می‌توان استنباط کرد که احتمالاً راهب در نقش سالک و آموزگار کودک (رهرو) همچون دالایی‌لامای تبتی همان بودهی ستوا است که پای بر نیلوفر نهاده است. (بودایی‌های تبتی معتقدند دالای‌لامای حاضر چهاردهمین بودهی ستوا است).

قایق و ارتباط آن با راهب و کودک در این سکانس، نشان‌گر این کلام تاگور است: «آموزش مثل کشتی است که گران‌بهاترین کالا را با خود دارد و ما از طریق آموزش، انسان‌ها را به طبیعت

نزدیک می‌کنیم. نخستین گام در آموزش، سرشار ساختن روح کودک از طبیعت است[۸]» (جهانبگلو، ۱۳۸٤). بنابراین می‌توان گفت قایق، راهب را چون گنجی از دانش و تجربه با خود حمل می‌کند. از همین روست که به منظور آموزش کودک، ابتدا روح او را از طبیعت سرشار می‌کند.

تصویر ۱: راهب و رهرو در قایق

تصویر ۲: بدنه‌ی قایق و بودهی ستوا
(منبع تصویر: اصل فیلم)

۴- مفاهیم نماد واسطوره

نکته‌ی دیگر، نمود عینی و محسوس بودن اسطوره‌ها در قالب نماد[۹] در فیلم است. سارتر اعتقاد دارد که اسطوره[۱۰] در معنای معمول کلمه،

> *افسانه‌ای است که خود به خود و به صورت طبیعی پا گرفته باشد و اعتقادات گروهی از مردم را نسبت به خدایان و دیگر شخصیت‌های فوق طبیعی یا اصل و نسب و تاریخ و قهرمانان آن‌ها یا منشأ و مبدأ جهان تجسم دهد. (سارتر، ۱۳٦۳: ۲۳۷)*

با توجه به این باید گفت اسطوره‌ها در فیلم به نمادهای بصری تغییر شکل یافته‌اند و جدا از مفاهیم عینی و ذهنی آن‌ها این نمادهای تصویرشده در فیلم در بستر دست‌آفریده‌های سنتی، نقوش روی ظروف و ابزارآلات کاربردی و آیینی (قایق، دروازده و در چوبی معبد)، دیواره‌نگاره‌های درون و بیرون معبد و پیکره‌ها و تندیس‌ها (بودهی ستوا، لاک‌پشت، شیرسنگی) نمود عینی یافته‌اند.

از آن‌جا که بسیاری از نمودهای اساطیری در غالب حیوانات، و گاه اشیاء تجلی می‌یابند، این نمودها خود به نمادهایی تبدیل می‌شوند که به‌طور مستقیم با هنر و آیین ذن در ارتباط‌اند، زیرا «با اسطوره‌سازی، خصوصیات روان آدمی به اشیاء انتقال می‌یابد» و در واقع نماد یا سمبل در این شکل، اسطوره‌ای است که «از مرحله‌ی ناخودآگاهی به مرحله خودآگاهی آمده است» (همان: ۲۳۸). این انتقال توسط فیلمساز در فیلم صورت گرفته است. حتی تغییر فصول ابزاری می‌شود برای نمادسازی از چرخه‌ی سامسارا[۱۱]، زیرا بنابر آیین ذن طبیعت مکان چرخه‌ی زندگی است، چرخه‌ی تولد و مرگ، بود و نبود و همان‌گونه که از نام فیلم برمی‌آید کارگردان طبیعت را مکان حرکت از پدیدار به ناپدیدار قرار داده است. اساساً انسانی که جزیی از طبیعت است در چهار فصل[۱۲] به حرکت در می‌آید که این نشان‌دهنده‌ی تداوم جاودانه‌ی بشر و طبیعت است.

تصاویر فیلم با بهره‌گیری از نماد و آیین همانند پرده‌های نقاشی شرق دورند که همان «تعادل و توازن و خلاء» موجود در آن‌ها را به تصویر می‌کشد و این خود توجه بیننده را به توازنی درونی جلب می‌کنند. این درک کیم کی‌دوک از توازن بی‌تردید به تصویرسازی چینی (نقاشی منظره) باز می‌گردد. در این نقاشی‌ها «کوه‌ها نماد حیات‌اند که همان "یانگ" است و دره‌ها که رودها در آن جاری است اشاره به منشأ حیات و زندگی است که همان "یین" است»[۱۳] (مای، مای سه، ۱۳۸٤: ۳٤).

میزانسن تصاویر فیلم به گونه‌ای است که تضاد بین دوری و نزدیکی، عناصر مربوط به پیش‌زمینه و پس‌زمینه‌ی تصاویر و اجزای بالا و پایین تصویر، تضادهای موجود در آن را شدت می‌بخشد. هم‌چنین برکه و کوه‌ها و تپه‌های موجود در فیلم، هر کدام نمادی‌اند از حرکت و توازن فعل «یین و یانگ». از این رو فیلمساز مفهوم یین و یانگ را به زبان سینما ترجمه کرده است.

از دیگر عناصر سینمایی فیلم، معماری است. معماری به معنای ویژگی بصری مکان، شکل ساخت آن و محل بنا، مورد نظر است. فیلم با نمایی بهشت‌آسا و با باز شدن دو در چوبی مزین به تصویری از دو مرد در حال مبارزه آغاز می‌شود و سپس به تک درخت گره‌دار و برکه‌ای پر از آب می‌رسد که با آسمانی مه‌آلود و آرام و کوه‌های برافراشته معبدی را چون نگین انگشتری در بر دارد.

این تک نمای آغازین یادگاری از منظره‌پردازی‌های چینی است. همان جهان رازآمیز و سکرآور که هم گویای جوهر ایستا و هم بازتاب جوهر پویای جهان است، به گونه‌ای که گویا طبیعت در خلاء شناور است و این تداعی‌کننده‌ی وحدت فضا و زمان بی‌کران نیز هست.

در این نما دروازه‌ی چوبی، از نمای بیرونی، به تصویر پیکره‌های تنومند دو مرد در حال مبارزه منقش شده است[۱۴](تصویر ۳). این دروازه نماد تزکیه‌ی نفس است و فردی که وارد می‌شود باید تمامی آرزوهای نفسانی و دنیایی خود را بیرون این در بگذارد (جین، ۲۰۰۳). تصویر مبارزه‌ی دو مرد، نماد مبارزه با نفس است که باید پیش از ورود به معبد بر آن پیروز شد. این دروازه از داخل، منقش به دو تصویر از «بودهی ستوا» در قامت دو بانوی نسشته بر نیلوفر آبی است (تصویر ٤) که به مقدس بودن فضای داخل اشاره دارد. در ارتباط با این نما باید گفت «کارکرد آب و درخت گره‌دار تداعی‌کننده‌ی روح شکست‌ناپذیر روزگاران کهن است» (بلخاری، ۱۳۸٤).

معبد که خود نمادی از جهان است هم‌چون دیگر عناصر فیلم تبلوری از زیبایی‌شناسی طبیعت‌گرایانه است که ترکیب آن در دل آب‌های برکه می‌تواند تداعی‌کننده‌ی جنین در رحم مادر باشد. معبد همچنین نشان از همزیستی مسالمت‌آمیز محیط زیست طبیعی (آب و کوه‌ها و ...) با محیط مصنوع (معماری خود معبد، دروازه، قایق و ...) دارد که در کنار هم در یک نقطه‌ی زمانی گرد آمده‌اند و دروازه‌های چوبی به گونه‌ای نمادین از این مجموعه حفاظت می‌کنند.

نکته‌ی دیگری که ذکر آن در مورد معبد لازم است، این است که تمام مواد و مصالح به کار رفته در بنا، همانند دیگر بناها و ساختمان‌های آیینی شرق دور، ریشه‌ی گیاهی دارد (چوب، ساقه و ...) و این اشاره به این بینش دارد که انسان بر طبیعت چیره نیست بلکه بخشی از آن است و می‌خواهد پیوندی ژرف و منطقی با آن برقرار نماید. از آن‌جا که در هنر ذن هنرمند از اثرش جدا نیست و آن را بر مبنای ارتباطش با طبیعت شکل می‌دهد، فیلم بهار، تابستان... نیز بیان کلی تجربه‌ی فیلمساز از طبیعت است و خود او نیز بخشی از بیان کلی هنرش قلمداد می‌شود.

تصویر ۳: معبد و دروازه‌ی ورودی آن (از بیرون)

تصویر ۴: دروازه از داخل (منبع تصویر: اصل فیلم)

در فضای داخلی معبد نیز «در» وجود دارد اما «دیواری» نیست. وجود در به معنای ابزاری برای عبور از یک مرحله است (مرحله‌ی عبور از نفس، یا تسلیم شدن به قوانین آیینی). از این‌رو راهب به پسر جوان تأکید می‌کند که هرگز نباید از کنار در عبور کند بلکه برای ورود به اتاق باید از «در» بگذرد (دری که دیواری ندارد). به همین سبب است که وقتی برای نخستین بار پسر جوان با دختر ارتباط برقرار می‌کند نه از میان در، که از همان فضای دیوار حایلی می‌گذرد که دیده نمی‌شود. این عمل زیر پا گذاشتن قوانین و تسلیم شدن به نفس است. همان‌طور که دروازه‌ی معبد نیز دیواری در اطراف ندارد. این به معنای آن است که با گذشتن از آن در (دروازه) فرد از تمام نیروهای نفسانی‌اش می‌گذرد.

خوشنویسی که از جلوه‌های مهم هنر ذن و آیین بوداست، نمودی مهم در فیلم می‌یابد. خوشنویسی ذن از نقاشی آن جدا نیست. نقاشی آیینی شرق دور و به عبارت بهتر نقاشی ذن، به لحاظ سرزندگی و ریتم خط و ضربات سریع قلم مو، تأثیر زیادی از خوشنویسی گرفته است چنان که آن را با معیارهای خوشنویسی ارزیابی می‌کردند. خوشنویسی از کیفیت انتزاعی و تصویری خاصی در شرق دور برخوردار است که بیان اندیشه و احساس را هم‌زمان ممکن می‌سازد. درون‌نگری فلسفی و عرفانی ملهم از ذن عمدتاً در خوشنویسی با مرکب تحقق می‌یابد که به نوعی تهذیب روحی می‌انجامد (پاکباز، ۱۳۸۲: ۸۱۱-۸۰۶). ویژگی بیانی این ارتباط با خوشنویسی در اپیزود پاییز نمود می‌یابد. مرد جوان (رهرو) ناامیدانه و شکست‌خورده (پس از قتل دختر جوان) به مکان پاکی که در آن‌جا رشد و نمو داشته (همان رحم مادر یا نیستان مولانا) باز می‌گردد. راهب پیر به منظور واداشتن جوان نادم به تمرکز و تهذیب نفس و تنویر ذهن با استفاده از دم گربه، به عنوان قلم‌مو (جاندار بودن این قلم‌مو نکته‌ی قابل تأملی است)، و مرکب به خوشنویسی می‌پردازد. او «سوترا»های بودایی را بر عرشه‌ی صومعه می‌نویسد (تصویر ۵) و از رهرو جوان می‌خواهد که آن‌ها را با همان چاقویی که دختر را به قتل رسانده حکاکی کند (تصویر ٦). در ذن بودیسم، «راهبان، خوشنویسی را با نقوشی که فی‌البداهه در لحظات متعالی بدیشان الهام می‌شد در می‌آمیختند» (پاشایی، ۱۳٦۸: ۱۳۳) و یافته‌های بصری ذهن و جسم و برون و درون را به کسوتی واحد در می‌آوردند که «این موجب دل آگاهی و تنویر ذهن هنرمند و مخاطب می‌شد و تأثیر عمیقی در تمام سطوح زندگی داشت» (همان: ۱۳٤). در ادامه راهب رهرو جوان را به کندن این حروف وادار می‌سازد تا با کندن هر حرف از آن، خشم، غضب و گناه او کاسته شود. در بخشی از این سوترا در فیلم آمده است: «شاید بتوانی به راحتی انسانی را بکشی اما بدان که به آسانی کشته نمی‌شوی» (از متن فیلم). اشاره‌ی متن سوترا به سختی مرگ پس از انجام قتل درواقع اشاره به عذاب وجدانی است که فرد را تا دم مرگ رها نخواهد کرد. بنابراین، در واقع، راهب به او می‌آموزد که چگونه قلبش را آرام و حکمتش را افزایش دهد. چرا که «یک رهرو ذن نخست باید راه آرام کردن قلبش را بی‌آموزد و برای این کار باید فهم خود را روشن سازد و حکمتش را افزایش دهد. در این مرحله است که می‌آموزد قلب و دست را هماهنگ سازد» (همان: ٦۰-۵۹).

تصاویر ۵ و ۶: نوشتن و حکاکی بر عرشه‌ی معبد (منبع تصویر: اصل فیلم)

پس از این، در اپیزود زمستان رهرو به منظور هماهنگ شدن اعضای بدن با قلب و ذهن و تنویر وجود خود برای درک حقایق و معرفت به آموختن هنرهای رزمی می‌پردازد (تصویر ۷) زیرا «هنرهای رزمی در آیین ذن بر قدرت فکر و ارتقاء سطح هوش فرد و بر عمل شهودی او تأکید دارد» (همان: ۱۰۸-۱۰۷). هدف نهایی ذن در هنرهای رزمی «آزادسازی فرد از خشم پندارهای باطل و هیجان‌های عاطفی است» (همان: ۱۱۰) به عبارت دیگر «راه روشن‌بینی، خودسازی و فهم» یعنی عناصر اساسی ذن به درجات مختلف در هنرهای رزمی منعکس است (همان: ۱۱۱). این نکته‌ای است که در پایان سکانس با حرکت آهسته‌ی پرش جوان و ثابت شدن تصویر او برای لحظاتی در فیلم از نظر سینمایی مورد تأکید قرار می‌گیرد (تصویر ۸). پرشی که در واقع نشانه‌ای از رهایی او و رسیدن به آرامش است، زمینه‌ای که واژه‌ی بهار دوباره (در عنوان فیلم) را در ذهن متجلی می‌کند.

تصویر ۷: اجراهای هنر رزمی در اپیزود زمستان

تصویر ۸: پرش پایانی (منبع تصویر: اصل فیلم)

موسیقی ذن مهم‌ترین روش برای تمرکز است. موسیقی فیلم که بر این اساس شکل گرفته، حاصل تلاش هنرمند در به تصویر کشیدن آهنگین طبیعت و آیین است و ماهیت دوگانه‌ی خود را در طول فیلم، چون بیان تصویری دو پهلوی فیلمساز، حفظ کرده است و آن ویژگی رمزآمیزی است که بیان‌گر نیاز پیوند انسان با طبیعت و همچنین نیاز پیوند طبیعت با انسان است. در واقع، موسیقی فیلم تجربه‌ای «مراقبه افزا» است که هم سوگوار است و هم عمیق و به گونه‌ای درون آدمی را مقهور خود می‌سازد. در فیلم بهار، تابستان... موسیقی فیلم نماد کاملی است از لایه‌لایه بودن هنر ذن که تلاش دارد مفاهیم متعددی از اشیا و جهان پیرامون را با ملودی‌های ذن به تصویر بکشد.

تردیدی نیست که نوع پرداخت عناصر هنرهای آیینی در فیلم بهار، تابستان... منفک از درونیات شرقی فیلمساز و در نتیجه، شخصیت‌های فیلم نیست و هنرهای آیینی به کار رفته در فیلم تنها اشاره‌ای به جنبه‌ی دکوراتیو صحنه‌های فیلم ندارند و از سوی دیگر، تنها ابزاری برای باورپذیری فضای فیلم نیز نیستند، همچنان که نمی‌توان دست‌آفریده‌ها را تنها بزرگداشت و مرثیه‌سرایی برای گذشته و سنت دانست.

از آن‌جا که «هنرمند واقعی، بنابر رسالت، شهود و خلوصِ نابی که دارد، برای انتقال معانی خود، به دنبال زبانی بسیار زیبا و متناسب می‌گردد و سعی می‌کند که از قالبی مناسب استفاده کند» (بلخاری، ۱۳۸۸: ۱۷۸)، فیلمساز در این فیلم چیزی را بیان می‌کند که در هنر و اندیشه‌ی روح شرقی‌اش جریان دارد. برای او، در این فیلم، سینما جایی است برای بیان مفاهیمی متعالی، مفاهیمی که زیرساخت شکل‌گیری آن جدا از فرهنگ و آیین شرق نیست.

۵- نتیجه‌گیری

هنرهای سنتی در فیلم بهار، تابستان ... که در ظاهر بخشی از طراحی صحنه‌ی فیلم قلمداد می‌شوند، از یک سو، از اندیشه‌ی شرقی، هنر و آیین بودایی ذن، و از سوی دیگر از نگاه فیلمساز تأثیر پذیرفته‌اند. اما باید توجه داشت که در این فیلم، این هنرهای سنتی تمهید بصری صرف نیست بلکه عاملی نمادین در بروز درگیری‌های یک ذهن شهودی است. با دقت در نمود این هنرها می‌توان نتیجه گرفت که آن‌ها در ابتدا کارکردی دکوراتیو دارند و به‌عنوان ابزاری برای باورپذیر ساختن فضا به کار گرفته شده‌اند، اما این آثار در حقیقت ابزاری برای بازگویی ذهنیات و خواسته‌های درونی فیلمسازند که از تفکر شرقی او ناشی شده‌اند. از این رو فیلم تلاش می‌کند تا نشانه‌ی بارزی از زنده بودن سنت‌های آیینی و فرهنگی کشور کره در قالب نماد و اسطوره در عصر جدید باشد و بدین طریق کارگردان با استفاده از ویژگی‌های رسانه‌ای سینما به حفظ و اشاعه‌ی میراث معنوی و فرهنگی خود می‌پردازد.

دیدگاه استعلایی در سینما در واقع نوعی شکل عام بازنمودی است که تلاش دارد متعال را متجلی سازد. علی‌رغم این نکته‌ی مهم که کیم کی دوک اساساً فیلمسازی استعلایی نیست، اما با توجه به لایه‌های بیانی فیلم و با مطالعه‌ی تجلیات آیینی در هنر به وسیله‌ی تحلیل شکل‌ها و نمودهای بصری، می‌توان نتیجه گرفت که فیلم مذکور، جلوه‌ای عالی از تصویرسازی شرقی است که مظاهری از مفاهیم متعالی را بازنمایی می‌کند. فیلم با به کارگیری مفاهیم متعالی انسانی در قالب هنرهای سنتی و استفاده‌ی نمادین از آن‌ها، چونان هنر آیینی را به هنری استعلایی تبدیل می‌کند که علاوه بر آن که به سرچشمه‌ی ازلی و ساحت متعالی تعلق دارد برای انسان درگیر بحران‌های ناشی از مدرنیته نیز قابل درک است. به همین سبب است که مخاطب با مشاهده‌ی فیلم به دریافت‌های معنوی، انتزاعی، و ذهنی هنرهای سنتی پی خواهد برد.

هر کدام از عناصر بصری به کار رفته در فیلم در حقیقت به ماورای آن‌چه دیده می‌شود، اشاره دارد. دروازه‌ی معبد، ساختمان و محل قرارگیری آن (شناور بر آب)، عناصری چون خوشنویسی، نقاشی و فضای طبیعت بکر فیلم همگی در راستای بیان همین مقصود مورد استفاده قرار گرفته‌اند. از آن‌جا که تفکر ذن بر پایه‌ی ارتباط با طبیعت و بریدن از هیاهوی انسانی استوار است، فیلم با به کارگیری همه‌ی عناصر بصری تلاش می‌کند تا بیننده را از همان آغاز از جهان پیرامونی‌اش جدا سازد.

پی‌نوشت

1- Spring, Summer, Fall, Winter and Spring (2003)

2- Kim Ki-Duk

۳- ذن Zen: شکلی از آیین بودایی «مهایانه» Mahayana است که تأکید فراوانی بر تفکر لحظه به لحظه درباره‌ی ماهیت اشیاء به کمک تجربه‌ی مستقیم دارد. این مکتب معمولاً تعالیم خود را به صورتی تناقض‌آمیز و فرامنطقی بیان می‌دارد. ذن را می‌توان آیینی بر اساس مراقبه دانست که یکی از اصول مهم آن درک شهودی است. بیشتر در چین، ژاپن، ویتنام و کره رواج دارد و بر نقش مراقبه در رسیدن به آگاهی تأکید می‌ورزد (هاکینز، ۱۳۸۲).

٤- «سوترا» (sutra به پالی sutta): کتاب‌های مقدس مهایانه را «سوترَه» می‌خوانند یعنی «رشته‌های‌راهنما». بسیاری از سوتره‌های مهایانه به صدها صفحه می‌رسد. معلوم نیست که چه کسانی این سوتره‌ها را نوشته‌اند. دو گروه اصلی در ادبیات سوتره‌ای تشخیص داده‌اند. گروه اول متن‌های نیایشی‌اند که بوداشناسی و تعلیم بُودی‌ستوه، مرکز معنوی آن‌هاست. این متن‌ها از خواننده صمیمیت و ایمان به بودایان را می‌طلبد و خاستگاه‌شان بخش شمالی هند است. گروه دوم سوتره‌های فلسفی‌اند (دایره‌المعارف اسلامی طهور در http://tahoor.com/).

5- Shin Ishi Hisamatu

۶- «بودی‌سَتْوَه» (Budhisattva): همان‌بودا، قبل از بودا شدن اوست. عنوان «بودی‌سَتْوَه» برای آن دسته از موجودات روحانی به‌کار می‌رود که نمازها و مناجات‌های آدمیان را می‌شنوند و ادعیه‌ی ایشان را اجابت می‌کنند و می‌توانند خصایل و فضایل خود را به کسانی که به ایشان متوسّل می‌شوند، منتقل سازند. بودی‌سَتوَهْها، درحقیقت ارواح کاملی هستند که گاه به گاه برای تصفیه و تزکیه‌ی روح خود از آسمان به زمین فرود می‌آیند. اینان به میل خود از وصول به مرتبه‌ی فنا (نیروانه) خودداری کرده‌اند تا به دیگر انسان‌ها در راه رسیدن به نیروانا یاری رسانند (دایره‌المعارف اسلامی طهور در http://tahoor.com/).

۷- نیلوفر آبی: به منظور آشنایی با کارکرد نیلوفر آبی در آیین بودا رجوع شود به کتاب اسرار مکنون یک گل اثر دکتر حسن بلخاری قهی از انتشارات حسن افرا (۱۳۸٤).

۸- گفتار تاگور از سخنرانی دکتر رامین جهانبگلو استاد فلسفه سیاسی با موضوع «اندیشه‌های گاندی و تاگور» در نشست «طبیعت در فرهنگ و هنر هند» در همایش بین‌المللی «طبیعت در هنر شرق» در صبح یکشنبه ۱۳ آذر ماه ۱۳۸٤، تالار وحدت، نقل شده است.

9- Symbol

10- Myth

11- Samsara

۱۲- چهار فصل: این تفکر ذن در مورد چهار فصل به روایت اسطوره‌ای باز می‌گردد که در شرق دور ریشه‌ای عمیق دارد. در این روایت، چهار فصل، حاصل نیروی کیهانی «یین و یانگ» است. ظاهراً پیش از آن‌که جهان آغاز شود گستره‌ی بی‌شکلی از بخار وجود داشته است که از آن نیروی «یین» تولید می‌شود که تاریک، سرد و سایه‌دار، سنگین، زنانه و منفعل است و نیروی دیگر یعنی «یانگ» تولید می‌شود که روشن، گرم، آفتابی، اثیری، مذکر و فعال است. تعامل میان «یین و یانگ»، چهار فصل و دنیای طبیعی را به وجود می‌آورد. "یانگ" باعث ولادت آتش و خورشید می‌شود و «یین» آب و ماه و سپس ستارگان را متولد می‌کند (بیرن، ۱۳۸٤: ۱۷).

۱۳- Yin and Yang در زبان چین: 阴阳

یین و یانگ به ترتیب نام اصل‌ها یا نیروهای مکمل مادینه و نرینه‌ی جهان در فلسفه‌ی ذن است که همه‌ی وجوه زندگی را در برمی‌گیرد. یین در لغت به معنای سمت سایه گرفته‌ی تپه است و یانگ سمت آفتاب‌رو. یین معمولاً مترادف زمین قلمداد می‌شود که تاریک و سرد است و هر چیز بدی به آن نسبت داده می‌شود و یانگ مترادف آسمان است و روشن و گرم و خوب قلمداد می‌شود.

- هیچ چیزی کاملاً یین یا کاملاً یانگ نیست. مثلاً آب سرد در مقابل آب جوش یین است ولی در مقابل یخ یانگ است.
- یین و یانگ کاملاً به یکدیگر وابسته‌اند و هیچ کدام بدون دیگری نمی‌تواند وجود داشته باشد. نور بدون تاریکی معنی ندارد.
- یین و یانگ می‌توانند خودشان به یین و یانگ تقسیم شوند: مثلاً گرم در برابر سرد یانگ است اما گرم خود تقسیم می‌شود به داغ (یانگ) و ولرم (یین)، سرد نیز خود تقسیم می‌شود به خنک (یانگ) و بسیار سرد (یین).

http://www.britannica.com/EBchecked/topic/582972/Daoism/59725/Religious-goals-of-the-individual#toc59727

۱٤- Iljumun ایل جومون نام نوعی دروازه است که در ورودی معابد بودایی کره وجود دارد (جین، ۲۰۰۳). دروازه‌ای که در فیلم استفاده شده از این نوع است.

فهرست منابع

- برنر، اریک (۱۳۷۳) *میشل فوکو*، ترجمه‌ی بابک احمدی، انتشارات کهکشان، تهران.
- بلخاری قهی، حسن (۱۳۸۸) *اورنگ: مجموعه مقالات درباره مبانی نظری هنر*، سوره‌ی مهر، تهران.
- بلخاری قهی، حسن (۱۳۸٤) *اسرار مکنون یک گل*، انتشارات افرا، تهران.
- بنیامین، والتر، مارکوزه، هربرت، وآدورنو (۱۳۸۲) *زیبایی‌شناسی انتقادی*، ترجمه‌ی امید مهرگان، انتشارات گام نو، تهران.
- پاشایی ، ع (۱۳٦۱) *ذن چیست؟*، انتشارات نیلوفر، تهران.
- ------ (۱۳٦۸) *ذن در هنر کمانگیری*، انتشارات ابتکار، تهران.
- هاکینز، برادلی (۱۳۸۲) *دین بودا*، ترجمه‌ی حسن افشار، نشر مرکز، تهران.
- بیرن، ان (۱۳۸٤) *اسطوره‌های چینی*، ترجمه‌ی عباس مخبر، نشر مرکز، تهران.

- حسینی، مهدی (۱۳۸۳) «آیین ذن در تصویرسازی»، *فصلنامه خیال*، شماره ۷، پاییز، فرهنگستان هنر، صص ۷۳-٦٤، تهران.
- پاکباز، روئین (۱۳۸۲) *دایره‌المعارف هنر*، نشر فرهنگ معاصر، تهران.
- سارتر، ژان پل (۱۳٦۳) *ادبیات چیست؟*، ترجمه‌ی ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی، انتشارات زمان، تهران.
- کاپلسون، فردریک (۱۳٦۸) *تاریخ فلسفه‌ی یونان وروم*، ترجمه‌ی سید جلال‌الدین مجتبوی، ج۱، انتشارات سروش، تهران.
- رهنورد، زهرا (۱۳۸۱) «اصول و مبنای هنرهای آیینی»، کتاب ماه هنر، شماره‌ی ٤٦-٤٥، صص ٤-۱.
- ------ (۱۳۸٤) *حکمت هنر اسلامی*، انتشارات سمت، تهران.
- مای، مای سه (۱۳۸٤)، *پژوهش در سرشت آیینی نقاشی چینی*، ترجمه‌ی امیر مازیار، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.

- Jin, H B et al (Eds) (2003), An Illustrated Guide to Korean Culture, Hakgojae, Sout Korea, Seoul.
- Paquet, Darcy (2005), available at: https://mubi.com/cast_members/1082

(تاریخ دسترسی: 22/3/2015)

- http://www.artgolestan.ir/PrintListItem.aspx?id=35396

(تاریخ دسترسی: 6/12/2013)

- http://www.britannica.com/EBchecked/topic/582972/Daoism/59725/Religious-goals-of-the-individual#toc59727

(تاریخ دسترسی: 1/4 /2014)

- http://www.koreanfilm.org/kimkiduk.html

(تاریخ دسترسی: 20/3/2015)

- http://www.imdb.com/name/nm1104118/bio?ref_=nm_ov_bio_sm

(تاریخ دسترسی: 26/2/2015)

Received: 23 Jun 2015
Accepted: 11 Sep 2015

A Study on Ritual Arts and Their Functions in the Film Spring, Summer, Fall, Winter, and Spring

Amir Hassan Nedaei, Assistant Professor, Art Faculty, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
Nahid Alvandi, MA in Hand Crafts, Al-Zahra University, Tehran, Iran.
Setareh Irani, MA in Dramatic Literature, Azad University, Bushehr, Iran.

Abstract

Cinema, as a modern media and one of the most affective forms of contemporary human's art, has extended its areas and spheres of explorations effectiveness. One of these areas, which have entered into the set designing, is the aspect of traditional arts. With this way of set designing, one can make a film with a national and traditional point of view. In each country, traditional and ritual arts (as old forms of art) and cinema (as a modern art) are produced from history, historical activities, plural experiences and that nation's beliefs. These elements have emerged in the culture. Hence, ritual arts in set designing for the films can be an important field of analyzing and studying in cinema studies. Cinema, as an art, has become a way of imagination to illustrate all things which are in human's mind. Actually, Cinema has experienced many fields; from psychology to sociology and from philosophy to rituals. So the filmmakers who have a dominant attitude in an ideology, have used this mean to illustrate their thoughts. Spring, Summer, Fall, Winter and Spring (2003) is one of this type of films. Kim Ki-Duk considering Zen intellectual foundations has organized the elements of the film. Cinema with an extent of expression can belong to the sources of eternity and the transcendental realm, just like ritual arts. With this attitude, Spring, Summer, Fall, Winter and Spring is in search of exposure mysteries and visual codes to express ontological questions and raising the sense of existence. To reach this aim, Ki-Duk has used the traditional handmade creations in a way of metaphor, symbols and visual similitude and has created foundations based on colors, light and visual compositions, accompanied with music. This essay is attempting to study on the functions of Zen traditional and ritual handmade creations in the film Spring, Summer, Fall, Winter and Spring directed by Kim Ki-Duk; Korean filmmaker. This paper has descriptive-analytical method and we are trying to study and analyze traditional and ritual handmade creations. The results show that the traditional and ritual handmade creations in this film have several different functions. They have used not only as decorative elements but also as elements which make a believable space of a Korean position for audience. In some sequences they also have used to respect the traditions and this is a nostalgic attitude. Given that Spring, Summer, Fall, Winter and Spring is a transcendental film, we have to notice that the main function of these elements, based on Zen ritual, is a symbolic function. And this is because of eastern traditional thought of filmmaker; Kim Ki-Duk. So this function is preferable to the other ones. In other words, Kim Ki-Duk with an eastern point of view has acted to make an internal relation between these traditional and ritual handmade creations which are made by human and transcendental affairs.

Keywords: Transcendental cinema, Ritual art, Eastern cinema, Spring, Summer, Fall, Winter and Spring, Kim Ki-Duk.