فصلنامه علمی رسانه‌های دیداری و شنیداری/ دوره هفدهم/ شماره ۳ / پیاپی ٤٧/ پاییز ١٤٠٢/ ٢١٦-١٩٥
Journal of Audio_Visual Media, Autumn 2023, 43_70

واکاوی مضامین هنرِ اخلاق‌مدار در اندیشه استاد مطهری و سینمای اینگمار برگمان[1]

احمد زرنگار[2]؛ بشیر سلیمی[3]؛ سپهر سلیمی[4]

تاریخ ارسال: ۱۴۰۱/۰۶/۲۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۱/۳۰

چکیده

هدف این مقاله، مطالعه تطبیقی اندیشه‌های استاد مطهری و اندیشه‌های اینگمار برگمان (فیلمساز نامدار سوئدی) با توجه به فیلم‌های اوست. استاد مطهری درباره سینمای اخلاق‌مدار، به بررسی و تحلیل مباحثی همچون اخلاق، زیبایی، هنر متعالی و غیرمتعالی، فلسفه سینما، زن در سینما، بحران‌های جهان مدرن، مرگ و... پرداخته است. با پژوهشی جامع در آثار سینمای استعلایی برگمان و مطالعه گفته‌های وی در منابع مکتوب و غیرمکتوب، به مشابهت‌هایی چشمگیر میان نظرات و جهان‌های هنری فلسفی آن دو می‌رسیم که مطالعه‌ای تطبیقی تحلیلی میان آنها، دریچه‌ای جدید را برای فهم بهتر مفاهیم مذهبی و استعلایی خواهد گشود. فلسفه رستگاری و نجات، مرگ و آخرت گرایی، خداشناسی و عنصر ایمان، از مفاهیم مهم استخراج شده از آثار برگمان است.

واژه‌های کلیدی

هنر اخلاق‌مدار، اندیشه‌های استاد مطهری، آثار اینگمار برگمان، فیلم اخلاق‌مدار.

۱. این مقاله براساس نظر گروه دبیران و سردبیر فصلنامه، پژوهشی است.

۲. استادیار گروه معارف اسلامی، دانشگاه صداوسیما، تهران، ایران.(نویسنده مسئول).
zarnegar@iribu.ac.ir

۳. دکتری تخصصی علوم قرآن و حدیث، دانشگاه قرآن و حدیث، قم، ایران.
salimibashir@yahoo.com

۴. دانشجوی دکتری فلسفه هنر، دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران.
sepehrsalimi9271@gmail.com

مقدمه

همبستگی میان هنر و اخلاق، مورد تأکید هنرمندان، فلاسفه، جامعه‌شناسان و دیگر پژوهشگران متفکر عرصه علم و هنر است. آنان معتقدند که اخلاق و هنر، با کارکردهای یکسان، نقش مهمی در تعالی بشر دارند. اخلاق، به تعادل در جامعه و تنظیم روابط در تمامی ابعاد زندگی فردی و اجتماعی انسان یاری می‌رساند و هنر، با برجسته سازی، تمرکز و ارائه زیبایی‌شناختی آنها در تبدیل ایده به کنش، نقشی چشمگیر و بسزا دارد. بدون شک برای بیان اندیشه‌های والا (استعلایی و حتی مذهبی و انتقال آن به مخاطب) نیازمند ابزارهای سمعی و بصری یا رسانه‌هایی فراگیر همچون سینما و تلویزیون هستیم. بیشتر جامعه شناسان و فلاسفه صده اخیر به یگانگی ابزار سینما برای بیان اندیشه‌هایشان اذعان کرده‌اند. به اعتراف بسیاری از پژوهشگران، تحقیق و پژوهش در فلسفه و هنر اسلامی، بدون ارجاع به آثار فحولی همچون استاد مطهری، غیرممکن می‌نماید. دانشمند شهیدی که در حوزه‌های بسیاری، از جمله فلسفه اسلامی، هنر، اخلاق، دین شناسی، جامعه‌شناسی و... به نظریه‌پردازی پرداخت و آثار شگرفی بر نسل‌های پس از خود گذاشت. پرسش اصلی مقاله این است که آیا می‌توان با مطالعه‌ای نشانه‌شناختی و فرمالیستی، مشابهت‌ها و مبناهایی درباره هنر و اخلاق، میان اندیشه-های استاد مطهری و مضامین موجود در سینمای اینگمار برگمان یافت؟

پیشینه پژوهش

گرچه درباره سینمای اخلاق‌مدار برگمان و مطابقت موارد شباهت اخلاقی میان اندیشه‌های او و شهید مطهری، پژوهشی به زبان فارسی موجود نیست، اما برخی از پژوهش های مشابه به بررسی تطبیقی میان اندیشه‌های شهید مطهری و نمود سینمایی آن پرداخته است. «چگونگی بازنمایی زن در فیلم‌های سینمایی و انطباق آن با زن مطلوب در اندیشه شهید مطهری» (مورد مطالعه: فیلم‌های فروشنده، هیس دخترها فریاد نمی‌زنند، برف روی کاج‌ها). نویسنده شفیعه ترابی، دانش آموخته کارشناسی ارشد دانشگاه ادیان و مذاهب. (برخلاف پایان‌نامه فوق، ما در این پژوهش مشخصاً سینمای برگمان را با تمرکز بر مباحث اخلاقی مورد کاوش قرار داده‌ایم.)

چهارچوب نظری

استاد مطهری در تعریف هنر و زیبایی، نخست به بررسی تعریف افلاطون از هنر می پردازد و بر آن نقدهایی وارد می سازد. افلاطون معتقد بود که زیبایی، هماهنگی اجزا با کل است و به دو نوع زیبایی طبیعت و موجود زنده و زیبایی هندسه، خط و دایره تقسیم می‌شود، اما از نگاه شهید مطهری، هنر در جامعه، حقیقت واقعی خود را از دست داده است و از برقراری رابطه بدون واسطه با مردم باز مانده است.

نظر استاد مطهری درباره هنر متعالی

استاد مطهری بر این باور است که بر فرض درستی تعریف افلاطون، خود تناسب، نسبتی ویژه است که نمی‌توان آن را در زیبایی‌ها بیان کرد. او در کتاب «فلسفه اخلاق» طرح اخلاق یا نسبیت زیبایی را لازم نمی‌داند (مطهری،۱۳۷۷الف، ص۵۲۵). این‌که زیبایی در چه مقوله‌ای است و به قول فلاسفه، داخل در کمیّت است یا کیفیّت، جزو جوهر است یا... پرسش‌هایی است که هنوز کسی بدان پاسخ نداده است (مطهری،۱۳۷۷الف، ص۵۲۵). زیبایی به طور دقیق قابل تعریف نیست، مگر با توجه به اصل غائیت؛ یعنی هر قوه و استعدادی برای هدف و غایت خاصی ساخته شده است و مجموع آن قوا بر روی هم، غایتی دارند. او زیبایی را به دو بخش حسی و معنوی تقسیم می-کند و برای این مقوله راهکاری عملی ارائه می‌دهد. آنچه از زیبایی مورد انتظار است، دوام آن و ایجاد روحیه شوق و نهایتاً نزدیکی به خداوند است (مطهری، ۱۳۷۷ف، ص۴۲۷، ۵۵۷، ۰۶۷). استاد مطهری از زیبایی‌شناسی قرآن کریم نیز غفلت نکرده و معتقد است یکی از بزرگ‌ترین مؤلفه‌های جهانی شدن، عامل زیبایی و فصاحت و بلاغت فوق‌العاده آن است (مطهری،۱۳۷۷ل، ص۸۹۴). قرآن کریم، هم به جهت لفظی و هم معنوی، معجزه است که اعجاز لفظی آن به لحاظ هنر و زیبایی است (مطهری،۱۳۷۷ص، ص۳۱۲). در پیوند میان زیبایی و اخلاق نیز مطهری بر این باور است که حس زیبایی در پرتو اعتقاد به خدا رشد می‌یابد (مطهری، ۱۳۷۷الف، ص۴۲۵).

به طور کلی هنر از منظر استاد مطهری به دو قسم متعالی و غیرمتعالی تقسیم می‌شود. وی از منظر فلسفی، نگاهی مثبت به کلیت هنر دارد: «هنر، نوعی از زیبایی

و گرایش در روح انسان است (مطهری، ۱۳۷۷ال، ص۴۹). او حتی علت رسوخ رذایل اخلاقی را با مقوله زیبایی مرتبط می‌داند. او در چرایی دروغگویی افراد می‌گوید: چون زیبایی صداقت و یکرنگی را درک نکرده‌اند. انسان از راه هنر است که احساسات و عواطف و ادراکات امیال و آرزوهای خود را به نمایش می‌گذارد، اما خود هنرمند نیز برای این‌که بتواند چنین تأثیری را در مخاطب بگذارد، باید دارای رفاه نسبی باشد (مطهری، ۱۳۷۷ای، ص۱۰۹)؛ پس از این‌که این رفاه نسبی به دست آمد، شخص به سراغ هنر می‌رود: «هنر، امری است ذوقی و تفنّنی. انسان وقتی ذهنش از همه جا فارغ شد، به سراغ مسائل ذوقی می‌رود» (مطهری، ۱۳۷۷اب، ص۴۰۵). استاد مطهری معتقد است که میان اخلاق و ایمان، ارتباطی ناگسستنی وجود دارد و نظام‌های اخلاقی، بدون پشتوانه دین، ره به جایی نخواهند برد؛ به همین سبب با جست‌وجو در میان آثار فاخر هنری، درصدد تبیین این مسئله بود.

اخلاق بدون دین، نمی‌تواند وجود داشته باشد و برفرض وجود نیز دین، همیشه مؤید و پشتوانه‌ای برای اخلاق است. بسیاری از دانشمندان غیرمسلمان نیز معتقدند که اخلاق منهای دین، پایه‌ای ندارد؛ چنان‌که داستایفسکی، نویسنده روسی می‌گوید: اگر خدا نباشد، همه چیز مباح است. مقصودش این است که در این صورت، هیچ چیز دیگری که بتواند مانع انسان از انجام اعمال ضد اخلاقی شود، وجود نخواهد داشت. او نظریه کانت و دیگران را در این باره نمی‌پذیرد و منظورش از «اگر خدا نباشد»، «اگر دین نباشد» است. (مطهری، ۱۳۷۷اف، ص۷۵۷ و ۱۳۷۷اس، ص۱۲۳ و ۱۵۴).

روش تحقیق

این پژوهش، مطالعه تحلیلی ـ توصیفی سینمای اینگمار برگمان و یافتن نمودِ سینمایی نظرات استاد مطهری، بویژه درباره مسائل اخلاقی است. روش گردآوری منابع نیز کتابخانه‌ای و استفاده از اسناد سینمایی در آرشیو فیلم است؛ بدین صورت که فیلم‌های برگمان مشاهده و در کنار آن، تجزیه و تحلیل منتقدان سرشناس نیز واکاوی شده و سپس با مطالعه آثار استاد مطهری درباره هنر و اخلاق، مضامین مشترک شناسایی و ثبت شده است.

یافته‌های پژوهش

چون هدف از این پژوهش، صرفاً مقایسه دیدگاه‌ها و یافتن نظرات مشابه استاد مطهری و برگمان نبوده است بلکه ما در پیِ بازگرداندن آرای مشابه این دو متفکر به اصول و مبادی آنها بوده‌ایم تا نشان دهیم که مشابهت‌ها و اختلاف‌ها می‌تواند ظاهری باشد، با بررسی مسائل فلسفه اخلاق و هنر اخلاق‌مدار، دریافتیم که نظرات مشابهی میان سینماگر سوئدی و دانشمند مسلمان ایرانی وجود دارد. این یافته‌ها می‌تواند محققان عرصه هنر و سینما را در تبیین چگونگی وجود زبانی مشترک میان دانشمندان و هنرمندان در مسائل فلسفی و دینی یاری رساند. محققان دینی و هنری می‌توانند با بررسی بیشتر این یافته‌ها دریابند که در مدیوم‌های متفاوت هنری (در اینجا سینما)، می‌توان قواعد و اصول دین مبین اسلام را بر مبانی مشترک یافت و این اصول را با زبانی جهانی برای غیرمسلمانان در آثار هنری خودشان ارائه کرد.

بیان تصویری اندیشه‌های استاد مطهری در نمای سینمای برگمان می‌تواند راه را بر علاقه‌مندان اندیشه‌های استعلایی و دینی هموار کند. دلیل اصلی انتخاب استاد مطهری و برگمان برای این پژوهش نیز نگاه مشابه آنان به عنوان نمایندگان تفکر اسلامی و مسیحیِ معتقد بوده است؛ گرچه شاید بتوان یکی از کلیدی‌ترین مفاهیم حاصل از این مقاله را نیز چنین بیان کرد: «پیروان ادیان ابراهیمی به صورت کلان، نگاه‌های متفاوتی نسبت به مباحث انسانی پیدا می‌کنند». برگمان نگاه دینی خود در فیلم‌هایش را پررنگ کرده است و استاد مطهری نیز ارتباط مقوله اخلاق و ایمان را ناگسستنی می‌داند. او بر این باور است که نظام‌های اخلاقی، بدون پشتوانه دین، ره به جایی نخواهند برد؛ از همین روی، استاد مطهری از آثار فاخر هنری برای تبیین این موضوع بهره می‌برد. تحلیل فرمالیستی سینمای برگمان، ما را به سوی نمادها رهنمون می‌سازد. زمانی که استاد مطهری از سینمای والا سخن می‌راند، یکی از تعیّن‌های سینمایی سخن، می‌تواند همان رابطه نماد با فرامادە در سینمای برگمان باشد. رابطه‌ای که به امر غایب در ادیان برمی‌گردد؛ مسئله‌ای مرتبط با غیبت و حضور در سمبل و به گفته روبر برسون (۱۹۷۷): «آنچه چشم انسان توانایی دیدن و قلم، توانایی تسخیرش را ندارد، اکنون فراچنگ دوربین تو قرار گرفته است».

تفسیر امر الهی با تکیه بر عناصر روایی ـ تصویری فیلم نیز می‌تواند یکی دیگر از یافته‌های این پژوهش باشد. استاد مطهری بر این عقیده است که اخلاق، بدون امر دینی، بی‌معناست: «بعضی‌ها حتی خود فرنگی‌ها چنین نظر داده‌اند که اخلاق، منهای دین، پایه‌ای ندارد» (مطهری، ۱۳۷۷ف، ص۷۵۷؛ ۱۳۷۷س، ص۱۲۳). در تأیید نگاه استاد مطهری به اخلاق منهای دین، آرتور گیبسن در کتاب «سکوت خداوند» درباره طغیان انسان‌های برگمن دربرابر مورد ناشناخته می‌نویسد: «اگر آدمی با پاره کردن ریسمان الهی آزاد شده بود، می‌بایست نیرومند شود، نه ناامید» (Arthur Gibson, 1970). برگمان در خانواده‌ای مذهبی به دنیا آمد (۱۹۱۸-۲۰۰۷) و در اروپای جنگ‌زده رشد کرد و شاهد قربانی شدن انسان‌های بی‌گناه بود که روح انسان را می‌آزرد. استریندبرگ که برگمان در تئاتر، پیرو وی بود، سال‌ها پیش از برگمان پیش‌بینی کرده بود که «روح تو به درون اندیشه من می‌آید؛ مانند کرمی به درون سیب. سیب را کامل می‌خورد و فقط پوست آن باقی می‌ماند» (Sjorm, 1960, p:9). در این دوره، مردم اروپا و روشنفکرانش با نابودی باورهای اخلاقی و اضمحلال هویت انسانی روبه‌رو بودند. زمان آن رسیده بود که اشکال مختلف رؤیا در اذهان هنرمندان و روشنفکران رشد یابد. برگمان نیز این ویرانی‌های جسمانی و روحانی جنگ را نخست در تئاتر و سپس در سینما منعکس کرد؛ ویرانی‌هایی پرسش آفرین درباره خدا، وجود، فلسفه وجود و فلسفه اخلاق (Ulrichen, summer, 1958, p: 17).

شاید کلیدواژگان اخلاق و فلسفه اخلاق، راه ورود به دنیای رؤیاگونه و استعلایی برگمان باشد؛ دنیایی که آدم‌هایش همچون هملت، از رؤیای خویش می‌هراسند؛ زیرا آنان را به فراسوی وجودشان می‌کشاند؛ جایی میان اخلاق زمینی و استعلای مذهبی. شاید بتوان تعبیرات پل شرایدر درباره سینمای استعلایی را برای سینمای برگمان نیز به کار برد: «عناصری که در فیلم استعلایی به کار می‌روند، بخشی از واقعیت را حذف می‌کنند تا بپالایند؛ بدین ترتیب، تفسیرهای قراردادی از واقعیت و قدرت مربوط به آن را کنار می‌گذارد. شیوه متعالی همانند تجربه‌های آیینی توده مردم، با تکرار تعالی می‌یابد» (Schrader, 1972, p:18). بدین ترتیب، برگمان معتقد است: «هنر باید دائماً به اخلاق بپردازد» (Bjorkman, 1973, p: 17).

مطهری و اخلاق حرفه‌ای در هنر و سینما

سینما و هنر از منظر استاد مطهری، سینمای اخلاق‌مدار است و در نگاه کلی، هنر متعالی نیز همان هنر اخلاق‌مدار و الهی است. استاد مطهری میان خصلت اخلاقی و فعل اخلاقی، تفاوت قائل است و نسبیت اخلاق را رد می‌کند. با این بیان، برهنگی، دروغگویی، ربا خواری و سایر رذایل اخلاقی، همواره ناپسند است؛ از این رو نمایش آنها در سینما اشتباه و مردود می‌نماید (مطهری، ۱۳۷۷ف، ص۷۵۷ و ۷۷۸). وی که قائل به جاودانگی رذایل و فضایل اخلاقی است، درباره مطلوبیت عفت، معتقد است که این ویژگی، همیشه و در همه شرایط، خوب است (مطهری، ۱۳۷۷ف، ص۷۷۹) که این مسئله، برخلاف دیدگاه کسانی چون نیچه است که معتقدند سهم آگاهی انسان در تعیین فعل اخلاقی و دیگر اعمال و رفتارهایش ناچیز است و بیشتر فعالیت‌های فکری، بدون آگاهی انسان اتفاق می‌افتد. نیچه معتقد است که نظام‌های اخلاقی تداعی کننده ترس و انضباط، به تدریج به فرایند وجدان شخصی تبدیل می‌گردند (اللامی، ۱۳۹۷، ص۲۹)؛ پس وجدان، فطری نیست. اخلاق و خرد گرایی دوران جدید ضد انسان است. نیچه درباره معنای زندگی معتقد است: تا کنون تنها به زندگی معنای زاهدانه داده‌ایم (آرمان زهد). اگر از این نیز چشم پوشی کنیم، بشر تا کنون معنایی نداشته است و زندگی او بر روی زمین، هدفی نداشته است (نیچه، ۱۳۷۷، ص۲۱۴). زهد نیچه‌ای گونه‌ای بیزاری است از حیوانیت (کرد فیروزجایی، ۱۳۸۶، ص۱۷۶).

هنر مکتوب و ادبیات نمایشی

استاد مطهری آثار ادبی کلاسیک جهان را می‌شناخت و از آنها در تبیین مؤلفه‌های دینی سود می-جست. وی آثار افرادی چون تولستوی، ویکتورهوگو و داستایفسکی را در زمره هنرمندان و نویسندگان متعالی می‌دانست و کسانی چون صادق هدایت و سارتر را جزو نویسندگان غیرمتعالی و مضر به حال اجتماع می‌شمرد (مطهری، ۱۳۷۷س، ص۳۲۰ و ۱۳۷۷ای، ص۲۶۵ و ۱۳۷۷ان، ص۷۵۱ و ۱۳۷۷ف، ص۷۵۶ و ۱۳۷۷ح، ص۳۹۹).

سینما

شهید مطهری با تمام مظاهر برهنگی و فساد در سینما مخالف است و تبلیغ مصرف‌گرایی در سینما را جایز نمی‌داند. او فضای سینمای پیش از انقلاب را به حدی اسفناک می‌داند که حاضر نیست قدم به فضای سینما بگذارد و سینمای هالیوودی را نیز از همین زاویه نقد می‌کند (مطهری، ۷۷۳۱و، ص۴۹۲). برخی جامعه‌شناسان غربی همچون ژان بودریار فرانسوی دیدگاهی شبیه استاد مطهری دارند و راجع به استفاده از زن در غرب انتقاداتی بیان کرده‌اند؛ چنان‌که در یکی از آثارش می-گوید: «زن با جنسیتی شوم اشتباه گرفته شده است و از همین رو محکوم گردیده است، اما در پس این محکومیت اخلاقی/جنسی، چیزی جز بردگی اجتماعی قرار ندارد. زن و بدن، هر دو در بردگی و به حاشیه رانده شدن در طول تاریخ غرب، سرنوشتی یکسان داشته‌اند» (بودریار، ۰۹۳۱، ص۳۱۲-۴۱۲). استاد مطهری به دلیل استفاده ابزاری سینمای غرب از زن، انتقادات شدیدی بدان وارد می-سازد؛ از جمله می‌گوید: اگر می‌خواهید بردگی زن را ببینید، به اروپا و آمریکا سفر کنید و سری به کمپانی‌های فیلمبرداری بزنید و ببینید چگونه این کمپانی‌ها حرکات زن، ژست‌های زن، اطوار زنانه و هنرهای جنسی او را به معرض فروش می‌گذارند. (مطهری،۷۷۳۱م، ص۰۷). در شهر نیویورک ده‌ها سینما فیلم‌هایی را نمایش می‌دهند که فقط در زمینه مسائل جنسی است و تصاویر برهنه زنان بر سردر آنها به چشم می‌خورد. در ویترین کتابخانه‌ها کمتر کتابی یافت می‌شود که عکس زن برهنه در آن نباشد؛ حتی کتاب‌های کلاسیک هم از این قاعده مستثنی نیستند. پس یکی از دلایلی که سبب می‌شود که زن آمریکایی، کامجویی را بر وفاداری به شوهر و خانواده ترجیح دهد، محیط اجتماعی اوست که چنین تیشه به ریشه کانون مقدس خانواده زده است (مطهری، ۷۷۳۱م، ص۷۴۲). وی با این نگاه مخالف است که چنین سینمایی، محصول جهان مدرن است و باید زن را بدین صورت به صحنه کشید. او برای آگاهی بیشتر جامعه، موضوع مواد مخدر را نیز مثال می‌زند: آیا می‌توانیم هروئین را محصول پیشرفت زمان بدانیم و بگوییم این ماده، محصول قرن است؟ آیا می‌توان به نام مقتضیات زمان و پیشرفت، هروئین مصرف کرد؟! (مطهری، ۷۷۳۱ج، ص۶۴)

نقد اخلاقی فیلم‌های مضر برای نوجوانان و جوانان

از نگاه استاد مطهری، نباید فیلم‌ها به جوشش غرایز جنسی نوجوانان و جوانان منجر گردد (مطهری، ۱۳۷۷الف، ص۶۱۹). اصولاً تماشای فیلم‌های خشن نیز توصیه نمی‌شود. ما نمی‌پذیریم که به جهت جبر محیط، نباید جلوی چنین امور فاسدی را گرفت؛ زیرا از نظر اسلام، جبر محیط قابل پذیرش نیست؛ یعنی ما در درجه نخست، وظیفه داریم محیط خودمان را برای یک زندگی اسلامی مساعد کنیم (مطهری، ۱۳۷۷ه، ص۵۷۹ و ۶۱۴).

نقد نمایش فیلمهای کمونیستی

استاد مطهری در نقد خداناباوری و نمایش فیلم کمونیسیتی در سینمای ایران، هنگامی که در فیلم، علل الهی نادیده گرفته می‌شود، چنین لب به سخن می‌گشاید: یک فیلم کمونیستی چینی در یکی از دانشگاه‌ها نمایش داده‌اند که در آن، پدر و پسری مبارزه می‌کنند و پس از پیروزی، پدر می‌گوید که باید خدا را شکر کنیم که موفق شدیم، اما پسر می‌گوید: چرا خدا را شکر کنیم؟! ما باید از خودمان ممنون باشیم و بر خودمان تکیه کنیم! حال سؤال این است که آیا تعلیمات اسلامی با چنین دیدگاهی موافق است؟ براساس تعلیمات اسلامی، در عین این‌که باید به خود اعتماد کرد، باید از خدا نیز سپاسگزار بود؛ یعنی میان این دو دیدگاه، هیچ تضادی وجود ندارد (مطهری، ۱۳۷۷ن، ص۳۴۸).

نفی تبلیغ مصرف گرایی و تخدیر

استاد مطهری معتقد است که تلویزیون و سینما دائماً تبلیغ مصرف می‌کنند؛ به طوری که خود فرنگی‌ها انسان امروز را «انسان مصرف» نامیده‌اند و برای انسان، اشتهای کاذب ایجاد می‌کنند. تمام وسایل ارتباط جمعی نیز در اختیار تولیدکنندگان است تا بتوانند تولیدات خود را عرضه کنند؛ تا آنجا که امروز ماشینیسم به صورت یک بلای جمعی درآمده است (مطهری، ۱۳۹۵، ص۱۳۹). آدورنو، جامعه‌شناس مکتب فرانکفورت که ضد هنرِ در خدمت سرمایه است، می‌گوید: «مفهوم غایت بدون هدفِ کانت به بی‌هدفی تمام غایت‌ها تبدیل شده است و هر هدفی، به هدفی که بازار آن را تعیین می-کند، تبدیل شده است. به گفته مارکس، تولید سرمایه‌داری،

فقط برای نیاز، ماده نمی‌آفریند، بلکه برای ماده نیز نیاز می‌سازد» (احمدی، ۱۳۹۵، ص۲۲۴). بودریار نیز معتقد است: «محتوای فرهنگی در تلویزیون دیگر تنها نوعی دلالت و کارکرد ثانوی است. در نتیجه می‌گوییم که این محتوا حالت مصرفی پیدا کرده است؛ درست همان‌گونه که ماشین لباسشویی از زمانی که موضوع مصرف واقع می‌شود، دیگر در زمره لوازم خانگی نیست، بلکه مایه آسایش و عاملی برای کسب پرستیژ است. می-دانیم که در این صورت، ماشین لباسشویی دیگر حضور مشخصی ندارد و بسیاری از دیگر اشیا می-توانند جانشین آن شوند» (بودریار، ۱۳۹۰، ص۱۵۹-۱۶۰). همچنین رادیو، تلویزیون، مطبوعات، فیلم‌های سینمایی و... که همه یا در راه واژگون جلوه دادن حقایق یا در راه تخدیر و مسموم کردن افکار عامه مردم فعالیت می‌کنند که این همان استعمار کهنه است که لباس نو به تن کرده است (مطهری، ۱۳۷۷س، ج۱، ص۱۰۱). ابزار ظلم در قدیم، شمشیر و نیزه و تیر و سنان بود، اما امروز روزنامه، مجله، رادیو، تلویزیون و فیلم‌های سینمایی در مسیر منحرف کردن افکار، بیش از شمشیر و تیغ کار می‌کنند (مطهری، ۱۳۷۷س، ص۲۴۸). این‌گونه تربیت، سبب رسیدن به اهداف عالی دین و تربیت انسان کامل نمی‌شود که طی آن، همه قوای خلّاق انسان را بپروراند و دریچه ذهنش را بر روی مناظر خوشایند و آموزنده جهان بگشاید. انسان فاقد هنر و درک زیبایی و فاقد حکمت و کسی که کیسه‌اش از میلیون‌ها ثروت پر است و موسیقی بتهون و شعر هاردی در گوشش صدایی بیش نیست و نقاشی‌های کورو و مناظر جنگل در غروب پاییز، جز رنگ، مفهوم دیگری ندارد، چگونه می‌تواند به کمال برسد؟! (مطهری، ۱۳۷۷س، ج۱، ص۵۰۹) برای درمان این بلای فراگیر باید مخاطب را به بیماری‌ها و عیب‌ها و انحراف‌هایش که معلول رسیدگی نکردن است، آگاه ساخت و برای آرمان‌های اجتماعی این طبقه که خوشبختانه همه آرمان‌های مقدس دینی است، همکاری کرد (مطهری، ۱۳۷۷س، ج۲، ص۳۱۲)..

عصیان

یکی دیگر از مواردی که در سینما و آثار مکتوب جهان مدرن به تصویر کشیده شده و تم اصلی می-باشد، مسئله عصیان دربرابر خداوند است که به معنای

استعلایی آن در سینمای برگمان وجود ندارد، اما استاد مطهری براساس آیه شریفه «وَ أَنْ لاتَعْلوا عَلَی اللّه» (دخان،۹۱) و مانند آن در آیه ۱۳ سوره «نمل»، می‌کوشد گردن کشی و عصیان دربرابر خدای متعال را تفسیر کند و از این طریق به تبیین عصیان در هنر مدرن بپردازد: «علوّ علَی اللّه داشتی، می‌خواستی بر خدا تکبّر بجویی؛ چون امر خدا را دون شأن دانستن، بر خدا تکبر کردن است و این از شنیع‌ترین اقسام تکبّر است» (مطهری، ۷۷۳۱ن، ج۶۲، ص۰۶۶). ایشان در ادامه به سخن سارتر اشاره می‌کند که ایستادن در مقابل خدا را عالی‌ترین کمال انسان می‌شمارد. سارتر در کتاب «خدا و شیطان» براساس افکارش درباره مفهوم آزادی انسان، معتقد است که تمام شخصیت انسان، آزادی است و لازمه آزادی، همان «نه» گفتن و تمرّد کردن و تسلیم هیچ چیزی نبودن و در مقابل همه چیز عاصی بودن (عصیان مطلق) و ایستادن در مقابل همه چیز و از جمله خداست (مطهری، ۷۷۳۱ن، ج۶۲، ص۰۶۶).

سینمای اخلاق مدار در آثار برگمان

مضامین اخلاقی در سینمای اینگمار برگمان استخراج گردید و در ادامه در تیترهای خداشناسی، فلسفه رستگاری و نجات، احترام به پدر و مادر و بزرگان، تکنیک های سینمای استعلایی، مرگ و آخرت گرایی و ایمان بدانها پرداخته می شود.

خداشناسی

در فیلم سکوت (۳۶۹۱) کودکی به محض ورود به کلیسا متوجه چکیدن قطرات آب بر روی زمین می‌شود. هیچ سطل و پارچه‌ای نیز زیر آن قرار ندارد. مهارت برگمان در این صحنه آن است که هفت لایه صوتی را یک به یک حذف می‌کند تا بیننده، فقط صدای چکه‌های آب را بشنود. کودک، با ذهن پاک و معصومش، به تنهایی و بدون هیچ واسطه‌ای به حضور قطرات پی می‌برد. به گفته جان سیمون: «اخلاق در سینمای برگمان همانند قانونی الهی است که هم بیم می‌دهد، هم تشویق می-کند؛ بیم از بدی و تشویق به خوبی. اما انسان خود باید بدان برسد. چیزی شبیه شهودی معنوی. همانند کودکی که به تنهایی قطره پاک آب را پیدا می‌کند. اخلاق در سینمای برگمان، متعالی و هنری معنوی است» (Simon, 1967: 205).

انحطاط زن در سینمای غرب

چنان که گذشت، بیشترین انتقاد شهید مطهری به سینما متوجه بی‌عفتی و بی‌بند و باری است؛ اعم از پوشیدن لباس‌های تحریک کننده و شنیع، کالا کردن زن و وسیله تجارت و تبلیغات سرمایه-داران شدنش. از همین جهت است که براثر بی‌حجابی، از راندمان تحصیل جوانان کاسته شده و حتی برخی جوانان از مدارس فراری شده‌اند. سینماها پر شده و جنایت‌های عشقی زیاد شده و کانون‌های خانوادگی از هم پاشیده است. جوانان نسبت به رسوم خانوادگی، متمرد شده‌اند و کار پلیس و دادگستری چندین برابر شده است. اعتیاد به مواد مخدر و مشروبات الکلی نیز افزایش یافته است (مطهری، ۱۳۷۷س، ج۳، ص۱۲۷و ۱۳۷۷ک، ج۱۹، ص۵۳۷).

در آثار برگمان، عشق آزاد و غیراخلاقی، به خوشی و خوشبختی منتهی نمی‌شود. ازدواج به منزله نماد عشق مشروع جسمانی است، اما پاسخگوی تنهایی درونی انسان نیست. در فیلم «باران بر عشق ما می‌بارد» (۱۹۴۶) زوجی طی یک سفر کوتاه با هم آشنا شده و تصمیم می‌گیرند که عشقی مطلق را تجربه کنند، اما خوشبخت نمی‌شوند؛ زیرا ترس دائم آنان از شکست رابطه و جدایی، اطمینان از آینده را از آنان می‌گیرد و فقط خوشبختی را در رؤیا ممکن می‌دانند.

پس از جنگ جهانی دوم، نهاد خانواده در سوئد متزلزل شده و میزان طلاق، خودکشی و ناامیدی افزایش می‌یابد که بازتاب آنها در فیلم‌های برگمان نظیر بحران (۱۹۴۷) و زندان (۱۹۴۹) مشهود است و برای شخصیت‌های او راهی نمی‌ماند جز سخن گفتن از طریق رؤیا؛ رؤیایی که دارای سویه-های اخلاقی و فردشناسانه است و به قول کاتارین روش، منتقد آمریکایی فیلم «مجادلات روحی انسان به وسیله یک زبان سینمایی ناب» به نمایش کشیده می‌شود (Roche, 1953: 14).

فلسفه رستگاری و نجات

در سینمای برگمان، اعتقاد به نجات زمین و پیروزی خیر بر شر مشهود است. در فیلم «مهر هفتم» (۱۹۵۷) این مسئله قابل مشاهده است. نام فیلم از مکاشفه یوحنا گرفته شده است. گویی جهان در انتظار عقوبت اعمال خود است، اما در انتهای این مکاشفه، خداوند بر زمین مسلط شده و متقیان و صالحان از خشم الهی در امان خواهند بود.

اولریش درباره «مهر هفتم» می‌گوید: «فیلم، تفکری انجیلی را تثبیت می‌کند و فروتنی جهان را فراخواهد گرفت» (Ulrichen, 1958: 23). تصاویر سینمای برگمان به واسطه محتوایی آنتولوژیک، چندین لایه معنایی دارند. تصاویر غالباً در ساختار روایت رؤیاگونه هستند؛ از همین رو تصاویری معنوی ساخته می‌شوند. زمانی که انسان از طریق قلبش دست به دعا و نیایش می‌زند و ادعیه را قرائت می‌کند، از تک تک کلمات و لحظاتش می‌تواند معناهایی چند پهلو دریافت کند. همین خاصیت معنوی بودن، در تصاویر فیلم‌های برگمان نیز کاملاً مشهود است. یکی از شاخصه‌های مهم سینمای برگمان، قصه گویی، داستان پردازی از خلال آفرینش‌های پرماجرا و خلق موقعیت‌های پیچیده روان‌شناختی است. مایکل تیم، منتقد فیلم و روان‌شناس، در این باره می‌گوید: «برگمان در داستان پردازی، همانند گریفیث، تولستوی، داستایفسکی، بالزاک و دیکنز، استاد تمام عیار سینمای سوئد است» (Teem, 1988: 38-45).

احترام به پدر و مادر و بزرگان

نکته مهم دیگر سینمای برگمان، اخلاق و احترام در مقابل پدر و مادر و بزرگ‌ترهاست. در فیلم «توت فرنگی‌های وحشی» (۱۹۵۷) ایزاک در انتهای زندگی‌اش از دیگران طلب بخشش می‌کند. او پس از خوابی که راجع به مرگ می‌بیند، تصمیم می‌گیرد به دیدار مادرش رود. خود برگمان در این باره می‌گوید: «ما از والدین خود می‌گریزیم و سپس به سوی آنان برمی‌گردیم. انسان ناگهان می‌فهمد که باید به این امرِ بازگشت اعتراف کند. این لحظه، هنگامی است که به بلوغ می‌رسد» (Haris, 1960: 4). همچنین در این فیلم همراهان پزشک و عروسش از خانه تا محل تجلیل از او (آیزاک) سه نفر هستند: یک خانم جوان و دو مرد جوان. یکی از آن دو مرد، کشیش است و مرد دیگری مهندس. چندین بار بین کشیش و مهندس درباره تعارض علم و دین نزاع درمی‌گیرد و زن جوان مردد است که کدام یک را به همسری برگزیند. در اینجا برگمان به نوعی به تعارض دنیای سنتی و مدرن اشاره دارد. پزشک آیزاک نیز مهم‌ترین رنج خویش را تنهایی می‌داند؛ مشکلی که عروسش نیز آن را تأیید می‌کند و همسرش را نیز که پسر آیزاک است، به همان عارضه متهم می‌داند؛ تا جایی که پسر آیزاک نیز همسر خود را از نگهداری کودک نهی کرده، او را میان فرزند و همسرش، به انتخاب

یکی مجبور می‌کند؛ یا فرزند یا همسر! ولی او هردو را دوست دارد. در اینجا نیز نشانه‌های جهان مدرن و گذر از سنت و تنزل اخلاق به چشم می‌خورد.

وجهی مهم از فلسفه اخلاق برگمان، همین گریزها، اعتراف‌ها و بازگشت‌هاست. تبادل رازهای شخصی و واگویه‌های درونی شخصیت‌های برگمان، فضایی عاطفی در آثار او به وجود می‌آورد که زندگی‌بخش و امید آفرین است؛ برای مثال، در «فریادها و نجواها» (۱۹۷۲) بیان رنج‌ها و کرده‌های ناخواسته، زنان را گرد همدیگر جمع کرده است که هر یک چون پرستاری، دیگری را تیمار می‌کند. همدلی، نجات‌بخش است؛ آن هم همدلی زنان. رنج‌های زن و بیان آن برای دیگر زنان، در سینمای برگمان، شاخصه‌ای اخلاقی از نوع زنانه است. در فیلم «پرسونا» نیز دیالوگ‌های آلما با الیزابت درباره بازیگران بزرگ، نگاهی زنان به اعماق همدیگر و تسلّی بخش و بردبارانه است. این مدل از همدلی و عشق در سینمای برگمان، راه نجاتی از زندان درونی و شخصی آدم‌هاست. او در مصاحبه ای بیان می کند: «ما با هم ارتباط داریم و من عاشق این احساس هستم. میان مردمان، آن هم با تعداد زیاد را دوست دارم» (Jones, 1983: 98-101). در کنار این عشق و عاطفه، شادی سرمستانه، تکنیک دیگری است که برگمان برای فرار از رنج عاطفی معرفی می‌کند. در فیلم «تابستان طولانی»، وقتی معشوق قهرمان زن فیلم، ماریِ بالِرین، می‌میرد، وی شادی را در اجرای دریاچه قو بازنمایی می-کند و غم خود را فراموش می‌کند. یورن دانر در این باره می‌گوید: «بالرین (ماری) همه چیز را با رقص و شادی فراموش می‌کند و راه خویش را می‌یابد و به زندگی بازمی‌گردد» (Donner, 1965).

برگمان عاشق گذران زمان در میان دیگران بود. علاقه وافر وی به تئاتر نیز از همین اصل نشأت می‌گرفت. معادل سینمایی ارتباط چهره به چهره در تئاتر، ثبت چهره‌های درشت انسان‌هاست. برگمان بارها گفته بود که مجذوب چهره‌هاست. چهره زوج‌ها در سینمای او بسیار تکرار می‌شوند؛ آن هم اغلب به صورت نیمه روشن. همانند چهره‌ها در سینمای اکسپرسیونیست که آنها نیز این تکنیک را از رامبراند الگو برداری کرده بودند. حذف یا مخدوش یا تیره کردن بخشی از واقعیت، به فشردگی و ایجاز در تصویر منجر می‌شود که باعث رسیدن به رازی می‌گردد که در فراسوی اُبژه وجود دارد. برگمان با این رویکرد بصری، بخشی از صورت را حذف کرده و روحیات آدم‌هایش را بیان می‌کند.

در فیلم پرسونا تصویر زنان او به یک چهره اشاره می‌کنند و غیرقابل دیدن هستند؛ نیمی از چهره الیزابت سیاه می‌شود و نیمی از چهره پرستارش. تصویر زنی با صورتی مضاعف. وجودی دوگانه. گویی این زن تسخیر شده است. اینها نمادهایی هستند که برگمان برای تعیّن بخشی به امر قدسی استفاده می‌کند. وستون در کتاب «از آیین تا رمانس» معتقد است که باید توجه داشت در اندیشه دینی، نماد و نشانه، هم معنا نیستند؛ زیرا اولی با مفهومی چندلایه و کاملاً انسانی، متغیر است، اما دومی، علامتی قراردادی با قابلیت ارجاع به یک مفهوم است. هنرمند برای ساختن تصویری استعلایی و قدسی از یک پدیده فیزیکی، باید آن را به نمادی متافیزیکی تغییر دهد و نماد، همانند نقابی بر روی صورت پدیده قرار می‌گیرد. در این باره آشر می‌گوید: «هنرمند فقط با نقاب می‌آفریند؛ نقاب‌هایی مانند بازیگر، فیلمنامه، نمایشنامه، گریم یا نورپردازی که چهره اصلی وی دیده نمی‌شود» (Archer, 1956: 50-62).

سینمای استعلایی و تکنیک‌های آن

مدل دیگری از ساختن تصویری استعلایی و قدسی، استحاله است که دیگر خبری از نقاب در آن نیست، بلکه پدیده کاملاً تغییر کرده و تنها ایده آن باقی می‌ماند؛ مانند تصویر عنکبوت در فیلم پرسونا. ابتدا این تصویر، به مضمون فیلم بی‌ارتباط می‌نماید، اما نمادی کاملاً استعلایی است. شخصیت اصلی فیلم، الیزابت، فردی مالیخولیایی با توهماتِ ترس‌آور و رعب انگیز است؛ ازاین‌رو گویی عنکبوت، هم به تصویرهای ناشناخته و حضور غایب مایل است و هم از مواجهه این وجود ناشناخته و مرموز هراس دارد (ارجمند، ۱۳۹۸)..

مرگ و آخرت‌گرایی

مضمون دیگری که برگمان بسیار بدان پرداخته، مرگ و جبر مرگ بر زندگی انسان است. در «مهر هفتم»، مرگ، شخصیتی خاموش است که زنده می‌شود. در «فانی و الکساندر»، نخستین خواب الکساندر، تصویری از مرگ است که داس به دست است. در «توت‌فرنگی‌های وحشی»، دکتر ایزاک مرگ خود را در خواب می‌بیند. مرگ در آثار برگمان غالباً باعث تحول شخصیت‌ها می‌شود.

دکتر ایزاک ابتدا از مرگ می‌هراسد؛ زیرا نسبت به کرده‌های خود عذاب وجدان دارد، اما با اعتراف و خودگویی عینی و ذهنی، سبک‌تر می‌شود. برگمان درباره فیلم‌های «شام آخر» و «سکوت» (۱۹۶۳) می‌گوید: «بن‌مایه هر دو فیلم درباره جبر است؛ جبری حاکم بر زندگی انسان به نام مرگ. البته جبری متافیزیکی و همچنین متعالی؛ زیرا ما را تغییر می‌دهد و باعث تحول می‌شود» (185-Cowie, 1970: 166). در «مهر هفتم»، مرگ در سکوتی سنگین، حضورش را اعلام می‌کند؛ سکوتی همچون سکوت خداوند، اما سکوت، دیری نمی‌پاید و تنها انسان باید صبر پیشه کند. کسانی که در زندگی خود دچار نادانی و غضب شده‌اند، سکوت سنگین‌تری احساس می‌کنند؛ همانند چشمه باکرگی که اگر صبر می‌کردند، با معجزه خداوند روبه‌رو می‌شدند و چشمه جوشان را با چشمان خود نظاره‌گر می‌شدند. فرار شوالیه از مرگ نیز از بی‌خردی وی است که اگر حقیقت مرگ را می‌فهمید، به بازی شطرنج، برای فرار از مرگ و مأمور تسخیر روح خود نمی‌نشست.

برگمان می‌کوشد به ما بگوید که خواهیم مرد؛ پس چگونگی زندگی کردن و چگونگی مردن، مهم است؛ حتی شوالیه به مرگ اعتراض می‌کند (یادآور کالیگولای کامو که برگمان نیز این متن را روی صحنه تئاتر اجرا کرده است) و بازی را به هم می‌زند؛ می‌توان اعتراض کرد، اما نهایتاً باید ساکت ماند. عصیان، آخرین راه حل است، اما نه در مقابل خداوند، بلکه عصیان همانند جنگی برای یافتن متعالی‌ترین معناهای استعلایی است. گیبسون درباره عصیان شخصیت‌های برگمان در مقابل امر ناشناخته می‌گوید: «انسان‌های برگمان طناب الهی را پاره کرده‌اند (عصیان در مقابل امر ناشناخته)، اما به جای نیرومند شدن، ناامید شده‌اند. این افسردگی و ناامیدی از جهل و نادانی به جای تسلیم بودن در مقابل خداوند می‌آید که برگمان استادانه آن را به تصویر کشیده است» (62-Gibson, 1970: 50).

عنصر ایمان

رنج‌های روحی یک فرد روحانی، موضوع فیلم «شام آخر» است. توماس برای پنج نفر در حال دعا خواندن است که فیلم شروع می‌شود و با سه نفری که در صومعه‌ای دیگر حضور دارند، تمام می‌شود. فیلم مملو از پرسش‌های وجودگرایانه و

هستی‌شناختی است که برگمان نتیجه می‌گیرد امر محال را با منطق پاسخ نگوید و آن را به حال خود رها کند؛ در عوض، با شهود خویش به جنگ سؤال‌های هستی شناختی و به ظاهر محال برود. توماسِ کشیش در پاسخ به مرد ماهی‌گیر که برای اعتراف آمده، می‌گوید: «باید ادامه دهیم؛ چون مسئولیم». بدون داشتن اعتقاد قلبی، توماس، کشیشِ فیلم شام آخر، نمی‌تواند پیشرو مردم خود باشد. در جای دیگر برگمان، خود می‌گوید: «تا زمان حضور در جوار امر مطلق الهی در دنیای برتر، ما وظیفه داریم ادامه دهیم» (Simon, 1967: 13).

تنها راه ادامه دادن، داشتن ایمان راسخ است و بدون ایمان، جهان، دوزخی خواهد شد که برگمان در کارهای ابتدایی خود نظیر بحران (۶۴۹۱)، زندان (۹۴۹۱) و عطش (۹۴۹۱) تصویر کرده است. برگمان در مصاحبه ای می‌گوید: «من به نیرویی والا و برتر اعتقاد دارم. او خالق نامیده می‌شود و انسان باید به آن ایمان آورد. ماتریالیسم، راهی جز بن‌بست ندارد و گرمی و محبت میان انسان را نابود می‌کند» (برگمان، ۴۶۹۱، ص۴۹۱). یوف در «مهر هفتم» می‌گوید: «ایمان نظیر عشقی است به وجودی ناپیدا که به ندای دردمندانه انسان پاسخ می‌دهد». در فیلم‌های برگمان مانند فانی و الکساندر، وقتی قهرمانان درخواست معجزه دارند، صبر و ایمانشان این معجزه را به ارمغان می‌آورد. خداوند به واسطه صبر، تقوا و ایمان، بالاخره با انسان سخن می‌گوید. نمونه دیگر این سخن گفتن خداوند، پایان فیلم چشمه باکرگی است که سخن گفتن ذات مقدس باری تعالی همانند آب، پاک و زلال، متعیّن می‌شود.

نتیجه گیری

با بررسی جامع آثار استاد مطهری و برگمان می‌توان گفت که برگمان درصدد است تا خداشناسی نابی را به دور از آباء کلیسا به مخاطبان خود ارائه دهد. زن در سینمای برگمان در عشق بی‌قید و بند، به خوشبختی نمی‌رسد؛ موضوعی که دغدغه اصلی مطهری نیز می‌باشد و در هنر و سینمای متعالی، پایبندی به عفت و خانواده را شرط اصلی می‌داند. فلسفه نجات و رستگاری در سینمای برگمان، براساس اصول مذهبی شکل گرفته است و مطهری نیز در تبیین خلود با استشهاد به آثار نویسندگانی چون هوگو، به این مسئله، جلوه هنری داده است. در مسئله

مـرگ و آخرت‌گرایـی، چنان‌کـه در فیلـم مهـر هفتـم و... مشـهود اسـت، اعتقـاد بـه جهـان دیگـر و جاودانگـی، مـورد تأکیـد اسـت و مطهـری نیـز در نقـد سـینما و هنـر پوچ‌گـرا، افـکار صـادق هدایـت را مـورد خدشـه قـرار می‌دهـد و در مقابـل، امیـد و هدفمنـدی را بـه جامعـه تزریـق می‌کنـد. سـینمای اسـتعلایی برگمـان، جایـی اسـت کـه در آن آسـیب‌های دنیـای مـدرن بـه چالـش کشـیده می‌شـود و احتـرام بـه بزرگ‌ترهـا و پـدر و مـادر، جایـگاه خـود را حفـظ می-کنـد و درصـدد اسـت تـا زوجیـن طـلاق نگیرنـد و عصیـان نکننـد. بـرای پژوهـش هـای بیشـتر، پیشـنهاد مـی شـود کـه از آثـار اسـتاد مطهـری و شـیوه‌های بهره‌بـرداری از آنهـا در رسـانه، به‌ویـژه صـدا و سـیما، بیشـتر اسـتفاده شـود، و مطالعـات تطبیقـی میـان متـون اسـلامی و سـینما بیشـتر ترویـج گـردد.

منابع

ارجمند، مهدی، ۱۳۹۸، متافیزیک سینما، تهران: سوره مهر، ۱۳۹۸، ص۵۴-۵۵، جلد۱.

احمدی، بابک، ۱۳۹۵، حقیقت و زیبایی، تهران: نشر مرکز، ۱۳۹۵، جلد۱.

برگمان، اینگمار، ۱۹۶۴، توت فرنگیهای وحشی، هفته نامه دانشجو، برلین: هوشنگ طاهری، ۱۹۶۴.

بودریار، ژان، ۱۳۹۰، جامعه مصرفی، [مترجم] پیروز ایزدی، سوم، تهران: ثالث، ۱۳۹۰، جلد۱.

فلکی، محمود، ۱۳۸۷، بیگانگی در آثار کافکا، تهران: ثالث، ۱۳۸۷، جلد۱.

کاوش، حبیب، ۱۳۸۸، فریب بزرگ، تهران: مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی.

مطهری، مرتضی، ۱۳۷۷الف، فلسفه اخلاق، انتشارات صدرا، تهران- قم (جلد۲۲مجموعه آثار).

کرد فیروزجایی، یارعلی، ۱۳۸۶، نیچه و نیازهای انسان معاصر، نشریه نقد و نظر، ش۴۵-۶، ص۱۷۰-۱۹۷.

سبحانی تبریزی، جعفر، ۱۳۸۵، سه طلاق در یک مجلس و شهادت بر طلاق، فقه اهل بیت، ش۴۶، ص۲۶-۹۲.

اللامی، زهرا، ۱۳۹۷، پوچگرایی و نحوه نگاه انسان به مرگ، اخلاق و زندگی در دیدگاه‌های شهید مرتضی مطهری و فردریش نیچه، شباک، سال چهارم، شماره ششم، ص۲۵-۳۶.

مطهری، مرتضی، ۱۳۷۷ب، اسلام و مقتضیات زمان، انتشارات صدرا، تهران- قم (جلد۲۹مجموعه آثار).

مطهری، مرتضی، ۱۳۷۷ج، اسلام و نیازهای زمان، انتشارات صدرا، تهران- قم (جلد۲۱مجموعه آثار).

مطهـری، مرتضـی، ۱۳۷۷د، انسـان و ایمـان، انتشـارات صـدرا، تهـران- قـم (جلد۲مجموعـه آثـار).

مطهـری، مرتضـی، ۱۳۷۷ه، آزادی معنـوی، انتشـارات صـدرا، تهـران- قـم (جلد۲۳مجموعـه آثـار).

مطهری، مرتضی، ۱۳۷۷و، آینـده انقـلاب اسـلامی ایـران، انتشـارات صـدرا، تهـران- قـم (جلد۲۴مجموعـه آثار).

مطهـری، مرتضـی، ۱۳۷۷از، حکمتهـا و اندرزهـا، انتشـارات صـدرا، تهـران- قـم (جلد۲۲مجموعـه آثـار).

مطهری، مرتضی، ۱۳۷۷اح، خورشـید دیـن هرگـز غـروب نمیکنـد، انتشـارات صـدرا، تهران-قـم (جلـد۳ مجموعـه آثار).

مطهـری، مرتضـی، ۱۳۷۷اط، عـدل الهـی، انتشـارات صـدرا، تهـران- قـم (جلدامجموعـه آثـار).

مطهـری، مرتضـی، ۱۳۷۷ای، فلسـفه تاریـخ، انتشـارات صـدرا، تهـران- قـم (جلد۱۵مجموعـه آثـار).

مطهـری، مرتضـی، ۱۳۷۷اک، مسـئله حجـاب، انتشـارات صـدرا، تهـران- قـم (جلد۱۹مجموعـه آثـار).

مطهـری، مرتضـی، ۱۳۷۷ال، نبـرد حـق و باطـل، انتشـارات صـدرا، تهران-قـم (جلد۴مجموعـه آثـار).

مطهری، مرتضی، ۱۳۷۷ام، نظـام حقـوق زن در اسـلام، انتشـارات صـدرا، تهـران- قـم (جلد۱۹مجموعـه آثـار).

مطهـری، مرتضـی، ۱۳۷۷ان، آشـنایی بـا قـرآن، انتشـارات صـدرا، تهـران- قـم (جلد۲۶مجموعـه آثـار).

مطهـری، مرتضـی، ۱۳۷۷اس، یادداشـتهای اسـتاد مطهـری، انتشـارات صـدرا، تهـران- قـم (جلداتا۱۲مجموعـه آثـار).

مطهـری، مرتضـی، ۱۳۹۰و۱۳۷۷ع، امدادهـای غیبـی در زندگـی بشـر، انتشـارات

صـدرا، تهـران- قـم (جلد۳مجموعـه آثـار).

مطهـری، مرتضـی، ۱۳۷۷اف، تعلیـم و تربیـت در اسـلام، انتشـارات صـدرا، تهـران- قـم (جلد۲۲مجموعـه آثـار).

مطهـری، مرتضـی، ۱۳۷۷اص، وحـی و نبـوت در اسـلام، انتشـارات صـدرا، تهـران- قـم (جلد۲مجموعـه آثـار).

مطهری، مرتضی، ۱۳۹۵، گریز از ایمان و گریز از عمل، انتشارات صدرا، تهران.

نیچـه، فردریـش، ۱۳۷۷، تبارشناسـی اخـلاق، ترجمـه داریـوش آشـوری، انتشـارات آگاه، تهـران.

Archer, Eugene, summer 1956, The rock of life, 2nd, New York: Berkerly, summer 1956, Vol. 2nd.

Bjorkman, Stig, 1973, Bergman On Bergman, London: De Capo Press, 1973.

Cowie, Peter, 1970, screen series Sweden. s.l. : limited London, 1970, Vol. 2n..

Donner, Jorn, 1965, the personal vision of Ingmar Bergman, 1st, Stockholm: Indiana University Press, 1965, Vol. 4th.

Flower, Richard, 1977, sedegh hedayat, Berlin: Eine literarische Analyse, 1977.

Gibson, Arthur, 1970, The Silence of God, [ed.] Jack Smith, Swedish Movies, 1st, November 5th, 1970, Vol. 7th, 18.

Haris, Alber, 1960, Bergman As a Writer, New York: the saturday review, 1960.

Jones, G Williams, 1983, Talking with Bergman, [ed.] William Jones, 3rd. s.l.: Methodist university press, 1983, Vol. 1st.

Roche, Katharine, 1953, swedish film, New York: Films in Reviews, november 1953.

Schrader, Paul, 1972, Transcedental style in film Ozu Bresson Dreyer, 1st. s.l.: Da Capo paper book, 1972, Vol. 1.

Simon, John, 1967, Ingmar Bergman Directs, 1st, New York: 1967.

Sjorm, victor, 1960, sight and sound, 1, London: Harper and Row, 1960, Vol.2.

Teem, Mikhael, 1988, Chaplin, s.l.: swedish film institute, 1988.

Ulrichen, Erick, 1958, Igmar Bergman and the Devil, 5, London: sight and sound, 1958, Vol. 27.