تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۵/۱۸
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۰۲/۲۳
تاریخ چاپ مقاله: ۱۴۰۲/۰۳/۳۱

محمدجواد گهربخش[۱]، شهاب اسفندیاری[۲]، پدرام رستمی[۳]

مطالعه‌ای بر بازنمایی مرگ در سینمای عباس کیارستمی بر اساس مفهوم مرگ در اندیشه هایدگر

چکیده

رابطه‌ی فیلم و فلسفه ازجمله روابطی است که همواره موردتوجه نظریه‌پردازان فیلم و فلاسفه بوده است. به‌بیان‌دیگر توانایی فیلم در به نمایش گذاشتن مفاهیم فلسفی و فلسفه اندیشی به‌واسطه‌ی فیلم‌ها از مهم‌ترین موارد مطالعاتی در این حوزه است. مارتین هایدگر را می‌توان بزرگ‌ترین فیلسوف قرن بیستم دانست. عنایت وی به هنر و استفاده از آن برای بیان مقاصدی نظیر وجود وی را در میان دیگر معاصرانش فردی متمایز نشان می‌دهد. اما اندیشه‌های وی در باب مرگ و عدم در مقابل هستی و وجود بسیار قابل‌تأمل و درخورتوجه است. هایدگر مرگ را از مهم‌ترین امکانات دازاین دانسته و بر این باور است که تنها با مرگ است که دازاین می‌تواند به خود به‌عنوان یک کل بیاندیشد.

عباس کیارستمی ازجمله کارگردانانی است که خوانش‌های متفاوتی از آثار وی صورت پذیرفته که هرکدام از آن‌ها غنای آثارش را بیش‌ازپیش به نمایش گذاشته‌اند. مرگ ازجمله مفاهیمی است که بر مهم‌ترین آثار کیارستمی سایه افکنده. این مهم در آثاری نظیر «سه‌گانه‌ی کوکر» و «طعم گیلاس» به‌وضوح مشاهده می‌شود. نوع نگاه و جهان‌بینی متفاوت کیارستمی، استفاده منحصربه‌فرد از عناصر سبکی و محتوایی، چگونگی روایت داستان و سبک‌وسیاق برخورد شخصیت‌ها با مرگ منجر شده است تا این مفهوم در آثار وی از معنای ظاهری خود فراتر رود.

این پژوهش با بررسی مهم‌ترین و بنیادی‌ترین نشانه‌ها و المان‌های شناخت مفهوم مرگ در فلسفه‌ی هایدگر یعنی دازاین، اضطراب یا ترس‌آگاهی، سقوط و اصالت و مرگ و معنای زندگی با سینمای عباس کیارستمی نشان می‌دهد تمام المان‌های مربوط به مرگ در فلسفه‌ی هایدگر در آثار نمونه‌ای او یعنی «طعم گیلاس» و «باد ما را خواهد برد» قابل‌ردیابی است و می‌توان خوانشی مرتبط از خلال فلسفه هایدگر از آثار کیارستمی ارایه داد. به‌بیان‌دیگر مفهوم مرگ در آثار کیارستمی بسیار نزدیک و منطبق بر مفاهیمی است که در فلسفه هایدگر وجود دارد.

واژگان کلیدی: مارتین هایدگر، عباس کیارستمی، سینما، مرگ

[۱] کارشناسی ارشد سینما، دانشگاه هنر، تهران، ایران (نویسنده مسئول)
Email: mohammadgoharbakhsh8@gmail.com

[۲] استادیار گروه سینما، دانشگاه هنر، تهران، ایران
Email: s.esfandiary@art.ac.ir

[۳] کارشناسی ارشد سینما، دانشگاه هنر، تهران، ایران
Email: p.rostami@student.art.ac.ir

۱. مقدمه

رابطه‌ی فیلم، فلسفه و المان‌های مربوط به آن همواره از دغدغه‌های متفکرین مربوط به هر دو حوزه بوده است و این اندیشمندان همواره در پی ایجاد ارتباط بین نظریه فیلم، فلسفه و مفاهیم فلسفی بوده‌اند، نخستین‌بار استنلی کاول[1] با تفاسیر نوآورانه خود از فیلم‌های دهه ۳۰ سینمای آمریکا، فلاسفه را به این واداشت تا استدلال کنند فیلم‌های روایی مردم‌پسند واجد عمق فلسفی هستند که پژوهش‌گران قبلی آن‌ها را انکار می‌کردند، بنابراین فلسفه و تعامل سینما با آن و به‌عکس و علاوه‌برآن خوانشی فلسفی با نظر به آرای یک و چند فیلسوف همواره در مرکز توجه منتقدین سینما و فلاسفه بوده است (بنگرید به وارتنبرگ، ۱۳۹۴: ۵۵-۱).
هایدگر را می‌توان یکی از بزرگ‌ترین فلاسفه قرن بیستم دانست. اثر مهم وی یعنی کتاب *هستی و زمان* نیز از برجسته‌ترین نوشتارهای فلسفی است. در شکل کلی، هایدگر پرسش‌های در باب شناخت را کنار گذاشته و به مطالعه‌ی هستی موجودات روی می‌آورد. هایدگر در غالب نوشته‌هایش به قدرت هنر اشاره داشته و آن را نیرومندتر از فلسفه می‌داند. برای مثال وی در ستایش آثار سزان می‌گوید: «کاش می‌شد همان‌قدر مستقیم اندیشید که سزان نقاشی می‌کرد» (احمدی، ۱۳۸۴: ۷۸۱) و یا در کتاب *سرچشمه‌ی هنری*، هنرمند را منشأ اثر هنری و هنر را منشأ هنرمند می‌داند (Stulberg,1997:23). سیر علاقه و نگاه هایدگر به هنر را می‌توان از هنر کلاسیک تا مدرن مدون کرد. هنر برای هایدگر فقط ابزاری برای تبیین نظریات فلسفی‌اش نیست، تمام تلاش هایدگر در فلسفه‌ی هنرش معطوف به آشکار ساختن حضور و تجلی وجود در اثر هنری است (موسوی‌نژاد، ۱۳۹۴: ۲۱-۲۲). مرگ یکی از اصلی‌ترین مباحث فلسفه‌ی هایدگر است و بسیاری از مفاهیم فلسفه‌ی وی در تناسب با مرگ شکل گرفته و یا از خلال آن توضیح و یا تبیین می‌شوند. هایدگر مرگ را ضروری‌ترین امکان دازاین[2] می‌داند و دازاین از طریق آن می‌تواند به معنای زندگی دست یابد. در مورد مفهوم دازاین در بخش‌های بعد به‌تفصیل سخن گفته خواهد شد.
مرگ از نگاه وجودی فقط خاتمه و یا شرط زیستی نیست بلکه یکی از مشخصه‌های انسان است، به‌بیان‌دیگر مرگ به ذات مقوم انسان ارتباط دارد و از این لحاظ جزیی دایمی در نظام وجودی دازاین است. (سالمن، ۱۳۹۸: ۸۵-۸۰) و (رابرتر، ۱۳۶۷: ۲۱۶). مرگ در فلسفه‌ی هایدگر با مفاهیم متعددی گره خورده است که می‌توان به بنیادی‌ترین آن‌ها یعنی دازاین، اصالت، اضطراب و معنای زندگی اشاره کرد.
عباس کیارستمی ازجمله کارگردانانی است که از آثار وی خوانش‌های متعدد و گوناگونی صورت پذیرفته است. استفاده منحصربه‌فرد از عناصر سبکی و فرمی در آثارش و همچنین نگاه خاص نسبت به موضوعات این جهان، دلیلی بر مدعای بالا است. حضور مرگ و مفهوم آن در مهم‌ترین آثار کیارستمی و نگاه متفاوت وی نسبت به آن امری است که بررسی این مهم را در سینمای وی شایان پژوهش می‌سازد. مهم آنکه مرگ در آثار کیارستمی تا چه‌مقدار قابل‌تطبیق با بخشی از مفاهیم مرگ در آثار هایدگر است؟ این پژوهش بر آن است تا بررسی دو اثر مطرح عباس کیارستمی یعنی «طعم گیلاس» و «باد ما را خواهد» به پرسش بالا پاسخ دهد.

۲. پیشینه پژوهش

کتب و یادداشت‌های متعددی در باب فسلفه‌ی هایدگر به رشته‌ی تحریر درآمده‌اند. فارغ از آثار شخصی هایدگر، این نوشته‌ها شامل تفاسیر متعددی بر فلسفه‌ی وی می‌شوند که به‌دلیل غامض بودن زبان فلسفه‌ی وی به‌قصد تبیین بهتر آثار وی نوشته شده‌اند، برای مثال می‌توان کتاب *هایدگر از خلال مرگ*[3] نوشته جرج

پتیسن[۴] (۲۰۱۳) که به‌شکل تفصیلی به موضوع مرگ و اضطراب ناشی از آن می‌پردازد و یا کتاب *مارتین هایدگر*[۵] نوشته‌ی تیموتی کلارک[۶] (۲۰۱۱) که فلسفه هایدگر را به زبان ساده بیان می‌کند، اشاره داشت. از منابع داخلی که رویکردی مشابه همتایان لاتین خود دارند می‌توان به دو کتاب *هایدگر و پرسش بنیادین* (۱۳۸۱) و *حقیقت و زیبایی* (۱۳۹۲) از بابک احمدی اشاره کرد. اما از منابعی که این پژوهش را به‌نوعی تحت‌تأثیر قرار داده‌اند می‌توان از کتاب *مسایل هنر*[۷] از کارستن هریس[۸] (۲۰۰۲) که تفسیری بر کتاب *منشاء اثر هنری* از هایدگر است و مقالاتی نظیر «هایدگر و پدیدارشناسی هرمنوتیکی هنر» از مصطفوی (۱۳۹۱) نام برد. پژوهش اخیر بر آن است تا نشان دهد هایدگر چگونه از خلال روش هرمونتیکی پیوندی میان هنر و حقیقت برقرار می‌کند. اما پژوهشی که بیش از دیگر آثار روشی مشابه روش تحقیق حاضر اتخاذ می‌کند، پایان‌نامه «بررسی تطبیقی اندیشه‌های هایدگر و سینمای تارکوفسکی بر پایه‌ی فیلم‌های «آینه»، «ایثار»، «نوستالژیا» و «استاکر» نوشته‌ی سیدمهدی موسوی‌نژاد و به راهنمایی رعایت جهرمی و طاهری است. این پژوهش آثار مذکور را با قاطبه‌ی المان‌های فلسفه‌ی هایدگر تطبیق می‌دهد. اما این مطالعه محدود به یک فیلم‌ساز خارجی شده و نمونه‌ی ایرانی آن بررسی نمی‌شود.

پژوهش‌هایی که در حوزه‌ی آثار کیارستمی انجام شده است نیز طیف وسیعی را دربر می‌گیرد. برخی از مهم‌ترین این پژوهش‌ها عبارت‌اند از مجموعه مقالات تحت‌عنوان «سینمای دیگر» به کوشش سیدعماد حسینی (۱۳۹۷) که از گفت‌وگو با کیارستمی تا تحلیل‌هایی بازنمایانه و مبتنی‌بر نشانه‌شناسی را دربر می‌گیرد. دو کتاب با عنوان مشابه *عباس کیارستمی* از عباس بهارلو (۱۳۹۶)، جاناتان روزنبام[۹] و مهرناز سعید وفا (۱۳۹۶) را می‌توان ازجمله کتاب‌هایی دانست که شامل نوعی وقایع‌نگاری آثار و مصاحبه‌هایی است که در خلال زندگی کاری وی صورت پذیرفته است. اما کتاب *عباس کیارستمی و فیلم-فلسفه* نوشته‌ی میتو ابوت[۱۰] از ایده‌ی فیلم به‌مثابه فلسفه استفاده کرده و با بهره‌گیری از آرای فلاسفه‌ای نظیر استنلی کاول و ویگنتشتاین[۱۱] به کاوشی عمیق در آثار کیارستمی پرداخته است. اما پژوهشی که بیش از تحقیقات دیگر با این رساله ارتباط می‌یابد؛ «تجلی پدیدارهای ترس و ترس‌آگاهی در ساحت سینمایی» از حیدری و همکاران (۱۳۹۳) است. در این پژوهش مفاهیم هایدگری ترس‌آگاهی در سینمای وحشت موردبررسی قرار می‌گیرند، اما در مورد اثرات این ترس بر دازاین و مفاهیمی همچون اضطراب و هستن به‌سوی مرگ به‌تفصیل سخن گفته نمی‌شود. در شکل کلی می‌توان این پژوهش را در نوع خود بدیع دانست.

۳. چارچوب نظری

مرگ در لغت به‌معنای مردن، موت، فنا و از بین رفتن تظاهرات حیاتی است (معین،۱۳۷۸: ۴۳-۴۰). هایدگر در فلسفه‌ی خود مرگ را با اصطلاحاتی نظیر «به‌سوی مرگ هستن» و یا «بودن به‌سوی مرگ[۱۲]» توضیح می‌دهد که به‌نوعی آگاهی از حضور دایمی مرگ به‌عنوان بخشی از زندگی اشاره دارد (Glenn Gray,1951:123). به‌زعم هایدگر مرگ ساختار وجودی و ذاتی انسان را شکل می‌دهد و چیزی است که توانایی پیشی گرفتن از آن مقدور نیست. این رویداد موجب محدودیت دازاین می‌شود و تنها به‌معنای پایان داشتن نیست، بلکه گذرا بودن هستی را نیز به ذهن متبادر می‌سازد (نقیب‌زاده،۱۳۸۴: ۲۱۲). هایدگر مرگ را شیوه‌ای می‌داند که دازاین به‌محض آنکه هستی یافت آن را بر دوش می‌گیرد (Heidegger,1926:289). همان‌طور که پیشتر گفته شد قاطبه‌ی مفاهیم موجود در فلسفه‌ی هایدگر را می‌توان نسبت با مرگ سنجید و یا توضیح و تبیین کرد، اما این مهم در قالب پژوهشی سترگ و عظیم امکان‌پذیر است. چارلز گینیون[۱۳] نویسنده

کتاب *مارتین هایدگر: هستی و زمان* ضمن تبیین کتاب *هستی و زمان* در فصل‌بندی کتاب خود مرگ را همراه با المان‌های اضطراب، سقوط، معنای زندگی و خودینگی یا اصالت طبقه‌بندی می‌کند و آن‌ها را المان‌های اصلی در تبیین مرگ در فلسفه‌ی هایدگر می‌داند (گینیون، ۱۳۹۶: ۳۵-۲۹). بنابراین این پژوهش جهت رعایت اختصار به بررسی مفهوم دازاین و عوامل بالا بسنده خواهد کرد.

۳-۱. دازاین

این مفهوم یکی از کلیدی‌ترین مفاهیم برای شناخت فلسفه‌ی هایدگر است. واژه‌ی دازاین مشتق از دو جزء Da و Sein است. Da به‌معنای این‌جا، آن‌جا و Sein به‌معنای حضور، قابل‌دسترس بودن، وجود داشتن و در معنای اسمی وجود است که روی‌هم‌رفته به‌معنای آن‌جا هستن، آنجا بود و وجود آن‌جایی معنا می‌دهد (خاتمی، ۱۳۸۶: ۱۵۴). هایدگر دازین را موجودی می‌داند که با موجودات دیگر تفاوت دارد، اما به‌لحاظ هست‌مندانه وجه تمایزش در این حقیقت نهفته است که در هستی‌اش، این هستی برایش مسأله است (سالمن، ۱۳۹۸: ۷۱). درواقع دازاین، هستنده‌ای است که هستی‌اش برای او مسأله است و در معنای این هستی تعمق می‌کند. به‌عبارت‌دیگر دازاین نه‌فقط هست، بلکه فهمی دارد از آنکه کیست و بدین‌معنا فقط اوست که وجود دارد (عسکری یزدی و همکاران، ۱۳۹۷: ۲۹). هایدگر بر این باور است که هیچ‌گاه نمی‌توان تعریف درستی از دازاین ارایه کرد چراکه وی در هستی خود کامل و نهایی نیست، بلکه وجودش همواره مقدم بر ماهیت اوست و ازآنجایی‌که این وجود پیوسته در راه بودن و شدن است، بنابراین توصیف‌ناپذیر است.

۳-۲. اضطراب

اضطراب و ترس‌آگاهی ازجمله مواردی است که دازاین در مواجهه با مرگ پشت‌سر می‌گذارد. اضطراب در مواجه با مرگ و نیستی گریبان‌گیر دازاین می‌شود به‌بیان‌دیگر تجربه‌ی اضطراب با تشخیص هستن به‌سوی مرگ گره خورده است، مرگ ضروری‌ترین امکان دازاین است و وی را مجبور می‌کند به‌معنای زندگی بیاندیشد (سالمن، ۱۳۹۸: ۸۵-۸۰) اما این اضطراب و یا ترس‌آگاهی با ترس متفاوت است، این اضطراب متعلق خاصی ندارد و باعث ایجاد نوعی حالت بنیادین در دازاین می‌شود. «ترس از فوت را نباید با ترس آگاهی فراروی مرگ هم‌کاسه کرد؛ ترس‌آگاهی حال فردی که از سر ضعف یا برآمده از آزادکامی یا بر سبیل تصادف باشد، نیست بلکه یافتگی بنیادین دازاین یعنی گشودگی این امر است که دازاین همچون هستی پرتاب‌شده‌ای به‌سوی پایانش اگزیستانس دارد»(هایدگر، ۱۳۸۸: ۵۵۶). هایدگر این اضطراب را این‌گونه توصیف می‌کند: «در تجربه‌ی اضطراب همه‌ی آداب روزانه‌ای که برای اطمینان از معناداری زندگی‌ام بدان‌ها پایبندم، دیگر بی‌معنا به‌نظر می‌رسند، دارایی‌های من دیگر به من این اطمینان خاطر را نمی‌دهند که در حال حاضر زندگی خوبی دارم و روابط اجتماعی من دیگر مرا امیدوار نگه نمی‌دارند و به من تضمین نمی‌دهند که فرد موفقی هستم. آنچه من در اضطراب با آن مواجه می‌شوم این واقعیت است که اشیاء این جهان نمی‌توانند بنیانی برای اگزیستانس من فراهم کنند» (گینیون، ۱۳۹۶: ۳۱). به‌وضوح هویدا است که این ترس منشاء مادی ندارد و چیزی ورای معنای ظاهری‌اش است.

۳-۳. اصالت

مفهوم اصالت و سقوط در تناسب با یکدیگر معنا می‌یابد. به‌عبارت‌دیگر سقوط و استغراق در روزمرگی یکی از ویژگی‌ها انسان غیراصیل است. سقوط دامی است که در اثر هم‌رنگ شدن با جماعت گریبان‌گیر

دازاین می‌شود و جذب شدن به درون این قسم از روزمرگی‌ها «حرکت سقوط» نام می‌گیرد. هایدگر معتقد است که در تمام این موارد دازاین از خود بیگانه شده و از انسجام در تمرکز و یا ثبات قدم بی‌بهره است (گینیون، ۱۳۹۶: ۳۰).

اصالت را می‌توان به طرق مختلف تعریف و تبیین کرد اما وجه اشتراک تمام تعاریف اصالت اگزیستانسی یعنی قدرت انتخاب و مسئولیت فرد در زندگی است. تعریف هایدگر علاوه‌بر این مهم واجد نکات قابل‌تأمل دیگری نیز است. هایدگر بر این باور است که تنها دازاین است که این امکان را دارد که اصیل یا غیراصیل باشد و به اقتضای ویژگی‌ها و امکان‌هایش می‌تواند آن را به‌دست آورده و یا خود را گم کرده باشد (مظفری‌پور، ۱۳۹۶: ۱۴۲). در خلاصه‌ترین و موجزترین شکل ممکن می‌توان گفت هایدگر فرض می‌کند که دازاین دو وجه بنیادین دارد (عسکری یزدی و همکاران، ۱۳۹۷: ۳۱):

۱. وجودی نااصیل که در ابتذال روزمره همگنان[۱۴] غرق است و نگران سرخوشی‌ها و گریزان از امکانات حقیقی خویش
۲. وجودی اصیل که مصمم است تا بر پایه امکانات خاص خویش چنان آزاد و نامشروط بزید که نتوان از حد آن درگذشت (وصول به لاتناهیت)

اما تمایز بنیادین بین این دو را چیزی مشخص می‌کند که همان ویژگی دوم دازاین اصیل است؛ به‌سوی مرگ بودن. درواقع می‌توان کلید اصالت را فهمیدن خود به‌مثابه به‌سوی مرگ بودن دانست (سالمن،۱۳۹۸: ۸۳). دازاین اصیل بر این مهم واقف است که مرگ اصیل رخدادی نیست که در آینده اتفاق می‌افتد، بلکه ساختاری بنیادین و جدایی‌ناپذیر از در جهان بودن است. مرگ ساختاری وجودی و قوام‌بخش وجود دازاین است (کراوس، ۱۳۸۴: ۲۷۴) و مهم‌تر آنکه دازاین با آری گفتن عملی به میرندگی، زندگی خود را با اصالت سپری کرده و به میرایی اعتقاد دارد. همان‌طور که پیشتر گفته شد رویارویی با مرگ دقیقاً اصیل عمل کردن خواهد بود (یانگ، ۱۳۸۴: ۳۰۰).

۴-۳. مرگ و معنای زندگی

هایدگر بر این باور است که مرگ به‌عنوان یک رخداد ازنظر فیزیکی ما را نابود می‌کند اما ایده‌ی آن ما را نجات می‌دهد (Berry-smith,2012:9). در اندیشه هایدگر، توجه به مرگ به‌عنوان نیرویی برای گسستن از پوچی ناشی از روزمرگی به‌شمار می‌رود، به آن دلیل که موجب می‌شود فرد از زندگی روزمره فراتر رود و به بازیابی معنای خود بپردازد (کرم‌پور، ۱۳۸۶: ۱۳۳-۱۳۲). وقتی انسان بپذیرد که مرگ امکان اجتناب‌ناپذیری پیش‌روی او است، دیگر در مناسبات و تعلقات اجتماعی مخفی نمی‌شود و فردیت و شخصیت خود را درک نمی‌کند و با شناخت شخصیت خود، درمی‌یابد که تنها خود اوست که باید انتخاب کند و زندگی خود را ادامه دهد. در شکل کلی می‌توان گفت شناخت و کشف امکانات وجودی دازاین در این دنیا (آزاده، ۱۳۹۰: ۲۲۱) و حفظ هویت فردی و کشف امکانات وجودی و زندگی از راه تفکر و احساس مسئولیت در برابر دیگران و خود (یانگ، ۱۳۸۴: ۳۰۲-۳۰۱) از پیامدهای مرگ‌آگاهی و زندگی دازاین اصیل است و هایدگر بر این باور است که این مهم زندگی انسان معنا می‌بخشد.

۴. روش تحقیق

روش تحقیق در این پژوهش به‌صورت توصیفی-تحلیلی است و شیوه به‌دست آوردن اطلاعات از طریق

منابع کتابخانه‌ای و مشاهده فیلم‌ها و انتخاب جامعه‌ی آماری هدفمند است. دو فیلم انتخاب‌شده برای تحلیل ازجمله آثار کیارستمی هستند که به‌شکلی مستقیم مرگ را دستمایه کار خود قرار داده‌اند و از خلال المان‌های فرمی و محتوایی این مفهوم را نقطه‌گذاری کرده‌اند. این پژوهش برای نیل به هدف اصلی خود در تلاش خواهد کرد تا هر فیلم را با مفاهیمی که در قالب چارچوب نظری ترسیم شده، بررسی کند. به‌بیان‌دیگر هر فیلم با اصلی‌ترین المان‌هایی که مفهوم مرگ در فلسفه‌ی هایدگر را توضیح می‌دهد، تطبیق داده می‌شود و مهم‌ترین المان‌های فرمی و محتوایی به‌عنوان مثال آورده خواهند شد تا میزان تطبیق این مفاهیم با سینمای کیارستمی مشخص شود.

۵. مرگ در سینمای کیارستمی

مرگ یکی از المان‌هایی است که در دوره‌ای از آثار عباس کیارستمی نقش بسیار مهمی داشته است. به‌بیان‌دیگر مرگ در مهم‌ترین آثاری که از وی برجا مانده است، حضوری پررنگ دارد و به‌عنوان یکی از نقاط مرکزی است که پیرنگ حول آن بنا شده است. «سه‌گانه‌ی کوکر» که شامل سه فیلم «خانه‌ی دوست کجاست»، «زندگی و دیگر هیچ» و «زیر درختان زیتون» است از نخستین آثار کیارستمی حول مسأله مرگ و زندگی هستند. دو فیلم آخر از این مجموعه به‌نوعی در ادامه‌ی اثر نخست ساخته شده‌اند و در فضای زلزله‌ی رودبار و منجیل و در فضایی آکنده از مفهوم مرگ به تصویر کشیده می‌شوند. اما دو اثر سترگ و فاخر کیارستمی، «طعم گیلاس» و «باد ما را خواهد برد» که به‌نوعی نقطه‌عطف کاری وی محسوب می‌شوند مرگ را به‌عنوان اصلی‌ترین حربه‌ی پیرنگ برای پیشبرد روایت انتخاب می‌کنند. پیش‌تر نیز گفته شد که یکی از ویژگی‌های سینمای کیارستمی نوع نگاه متفاوت وی به مقوله‌های مختلف ازجمله مرگ است. شخصیت‌های آثار کیارستمی در مواجهه با مرگ معمولاً رفتاری متفاوت از خود نشان می‌دهند و جهان‌بینی آن‌ها در مورد مرگ متفاوت با دیگران است. به‌عبارت‌دیگر مرگ در آن‌ها موجبات نیستی، پوچی و سقوط را فراهم نمی‌کند بلکه آن‌ها را ارتقاء و تعالی می‌بخشد و گاهی به‌نوعی معنویت از جنس مدرن آن نایل می‌کند (بنگرید به گهربخش و همکاران، ۱۳۹۹) بنابراین شخصیت‌ها در پایان این آثار معمولاً به‌نوعی تحول دست می‌یابند و موفق می‌شوند معنای زندگی را دریابند. مباحثی این‌چنینی بررسی آثار کیارستمی را از دریچه فلسفه و جهان‌بینی هایدگر شایان پژوهش می‌سازد. در بخش بعد با بررسی دو اثر مطرح کیارستمی در باب مسأله مرگ از خلال فلسفه‌ی هایدگر مشخص خواهد شد که جهان‌بینی حاکم بر این آثار تا چه‌مقدار با فلسفه‌ی هایدگر قابل‌تطبیق هستند. به‌عبارت‌دیگر تحلیل این آثار نشان خواهند داد که تا چه مقدار می‌توان خوانشی هایدگری از آثار کیارستمی ارایه کرد.

۶. بررسی نمونه

۶-۱. طعم گیلاس (۱۳۷۶)

طعم گیلاس فیلم ایرانی به کارگردانی و نویسندگی عباس کیارستمی در سال ۱۳۷۶ است. این فیلم داستان آقای بدیعی، مردی میان‌سال را روایت می‌کند که قصد خودکشی دارد و قبرش را در کنار درختی کنده است. او می‌خواهد قرص‌هایش را یک‌جا بخورد و شب در این قبر بخوابد. بدیعی دنبال کسی است که پس از مرگش، صبح فردا روی جسد او خاک بریزد. در مسیری که برای یافتن چنین کسی پیش می‌گیرد با افراد

مختلفی (سرباز، طلبه‌ی افغان و مردی که کارگر موزه تاریخ طبیعی است) روبه‌رو می‌شود. در این فیلم نیز مانند دیگر آثار کیارستمی توجه او به زندگی و کشف معناهای عمیق از طریق آزمون یک انسان معمولی در موقعیتی نامعمول و به‌ظاهر ساده است.

۱-۱-۶. دازاین

پیش‌تر گفته شد که نقطه‌ی آغاز برای شناخت فلسفه‌ی هایدگر آگاهی از معنا و مفهوم دازاین است. به‌طریق مشابه نیز می‌توان گفت سرآغاز تحلیل یک اثر سینمایی بر مبنای فلسفه‌ی هایدگر تلاش برای یافتن کاراکتر یا کاراکترهایی به‌مثابه دازاین است. شخصیت اول فیلم، آقای بدیعی ویژگی‌هایی دارد که بررسی آن‌ها را به‌مثابه یک دازاین شایان پژوهش می‌سازد. گفته شد که نخستین ویژگی دازاین مسأله هستی برای او است. «طعم گیلاس» شاید در نگاه اول فیلمی در مورد شخصی به‌نظر برسد که قصد دارد خودخواسته به زندگی خود پایان دهد، اما فیلم در بسیاری از نقاط و به‌شکلی طنزآمیز خود را در تناقض با هدف کاراکتر اصلی قرار می‌دهد. به‌عنوان مثال، بدیعی در جواب طلبه‌ای که او را برای خوردن املت دعوت می‌کند، تخم‌مرغ را برای سلامتی‌اش مضر می‌داند حال‌آنکه وی قصد دارد خود را بکشد! و این موضوع در بخش پایانی فیلم به‌وضوح آشکار می‌شود، چراکه بدیعی از کارگر موزه می‌خواهد تا از مرگ وی مطمئن شده و سپس بر روی او خاک بریزد. با مشاهده دقیق فیلم می‌توان به‌صرافت افتاد که زندگی، هستی و معنای آن مهم‌ترین دغدغه‌ی بدیعی است. درواقع بدیعی قصد دارد با قرار دادن خود و دیگران در موقعیتی نامعمول و به‌بیان‌دیگری موقعیت و حالتی بنیادین، چیستی معنای زندگی و هستی را دریابد و این سؤالی است که قاطبه‌ی فلسفه‌ی هایدگر را دربر می‌گیرد. خودکشی و حرکت به‌سوی مرگ درواقع حربه‌ای برای پاسخ به سؤال چیستی هستی است و تعمق در این معنا نیز از خلال قرار گرفتن در کنار دیگران و درخواست برای انجام یک عمل غیرمعمول صورت می‌پذیرد. موضوع یافتن معنای زندگی در بخش‌های بعد به‌تفصیل بررسی خواهد شد. اما مهم آنکه تمام مثال‌های بالا نشان می‌دهد که هستی و زندگی مهم‌ترین دغدغه‌ی بدیعی است. وی در جایی از فیلم اعلام می‌کند که زندگی شادی ندارد و تماشاگر با مشاهده‌ی قاطبه‌ی فیلم درمی‌یابد که نارضایتی بدیعی از زندگی و هستی ریشه در عدم‌درک وجود و هستی از جانب اوست. بدیعی در طول فیلم درواقع در مسیر شناخت مراتب ماهیت و وجود خویش است، درست شبیه به چیزی‌که دازاین به‌دنبال آن است. درنهایت فیلم‌ساز با استفاده از پایانی خویشتاب پاسخی دوپهلو به شناخت مراتب هستی توسط بدیعی می‌دهد اما مخاطب به‌وضوح احساس خواهد کرد که بدیعی تقدم وجود بر ماهیت (چیزی که دازاین واجد آن است) را دریافته است. از خلال مطالب بالا می‌توان نتیجه گرفت که کاراکتری بدیعی بسیار نزدیک به مفهوم دازاین هایدگر و واجد ویژگی‌های آن است.

۲-۱-۶. اضطراب

همان‌طور که پیشتر گفته شد اضطراب در فلسفه‌ی هایدگر معنای متفاوتی در نسبت با معنای عام کلمه دارد. اضطراب در معنای هایدگری آن معلول خاصی ندارد. به‌عبارت‌دیگر این اضطراب به‌خاطر وجود امر مادی نیست. یکی از نکات جالب‌توجه فیلم «طعم گیلاس» روشن نبودن انگیزه‌های آقای بدیعی برای پایان دادن به زندگی خود است. بدیعی در طول فیلم تنها به این اشاره می‌کند که زندگی شادی ندارد و برای همین قصد

دارد خودخواسته به آن پایان دهد. ابهام موجود در انگیزه‌های کاراکتر اصلی به‌تدریج مخاطب را به این نتیجه می‌رساند که علت خودکشی بدیعی نمی‌تواند مادی باشد. علاوه‌برآن نقطه‌گذاری‌های متعددی برای نشان دادن غیرمادی بودن دغدغه‌های وی در فیلم پیش‌بینی شده است، برای مثال مبلغ زیادی پول که وی به رهگذرانی که به ماشینش سوار می‌شوند، پیشنهاد می‌دهد تا روی وی خاک بریزند خود نشان از نداشتن دغدغه‌های مادی در بدیعی دارد. نکته‌ی مهم دیگر عمل خاک ریختن روی پیکر شخصیت اول بعد از مرگ است که درعمل بزرگ‌ترین اضطراب بدیعی در طول فیلم است. به‌عبارت‌دیگر ساختمان پیرنگ حول‌محور جست‌وجو برای یافتن شخصی صورت می‌پذیرد که حاضر باشد بعد از مرگ روی پیکر بدیعی خاک بریزد و او را دفن کند. نکته‌ی شایان توجه آن است که انگیزه‌ی بدیعی از این کار نیز مبهم باقی می‌ماند اما این مهم به‌شکل هوشمندانه تماشاگر را به مرز یقین می‌رساند دغدغه و اضطراب بدیعی معلولی این‌جهانی ندارد. این موضوع آن‌جا بیشتر خود را آشکار می‌کند که بدیعی در انتخاب فردی که بخواهد بر روی او خاک بریزد نیز وسواس به خرج داده و معیار او برای این انتخاب‌ها نیز مبهم باقی می‌ماند.

در فلسفه‌ی هایدگر مرگ علت ترس‌آگاهی و اضطراب است و باعث خواهد شد که دازاین با گذرایی وجود خویش روبه‌رو شود و آن را بپذیرید، وجودی که سراسر تناهی و در معرض تهدید فنا است. پس دلشوره تناهی را منکشف می‌سازد و بارزترین نشان تناهی بشری مرگ است؛ دعوی او (هایدگر) این است که مرگ پدیداری است که امکان می‌دهد «دازاین» در کل درک شود» (مک کواری، ۱۳۷۶: ۱۳۹) «طعم گیلاس» باوضوح کامل اضطراب و دغدغه‌های بدیعی را درنتیجه‌ی حرکت به‌سوی مرگ و تناهی نشان می‌دهد و این آشکارترین دلیلی است که اضطراب موجود در کاراکتر بدیعی را به مفاهیم اضطراب هایدگری نزدیک می‌سازد. به‌بیان‌دیگر حرکت به‌سمت مرگ عامل اضطراب و وضعیت بنیادینی است که بدیعی آن را تجربه و پشت‌سر می‌گذارد.

۳-۱-۶. سقوط و اصالت

همان‌طور که در بخش چارچوب نظری گفته شد مفهوم سقوط و اصالت را می‌توان در نسبت باهم توضیح داد. هایدگر نقطه‌ی شروع تحلیل‌های خود را به روزمرگی دازاین اختصاص می‌دهد و معتقد است که این مرحله در تحلیل دازاین بسیار مهم است. هایدگر روزمرگی را واجد دو قطب مثبت و منفی می‌داند، به‌عبارت‌دیگر اگر این روزمرگی حجاب میان دازاین و وجود گردد امری منفی است (رستم‌نژاد، ۱۳۹۲: ۸۶) با دقت در عناصر گسترانندهٔ پیرنگ می‌توان تکرار را به‌عنوان اصلی‌ترین عامل پیش‌برنده‌ی این المان دانست. به‌نوعی کاراکتر اصلی با قرار گرفتن در موقعیتی تکراری پیرنگ را به جلو می‌برد، وی هر بار با فردی برخورد می‌کند و موقعیت مشابه‌ای را ایجاد کرده و پاسخی دریافت می‌کند و این عمل تا انتهای فیلم ادامه می‌یابد. بنابراین فیلم با نمایش موقعیت‌های تکراری بدیعی را به‌عنوان یک دازاین که در روزمرگی قرار دارد، نمایش می‌دهد. اما این روزمرگی در فیلم «طعم گیلاس» به دو دلیل هیچ‌گاه به سقوط کاراکتر منجر نمی‌شود؛ نخست وجود مضمون مرگ که بر سرتاسر داستان سایه افکنده است و دوم همرنگ نشدن بدیعی با افرادی که بر سر راه وی قرار می‌گیرند. بدیعی در طی یافتن فرد موردنظر خود هیچ‌گاه رویکردی مشابه جهان‌بینی آن‌ها اتخاذ نمی‌کند و به‌نوعی فاصله خود را حتی در صحبت‌هایش با آن‌ها حفظ می‌کند و شاید بتوان گفت در نقش کارفرمایی ظاهر می‌شود که به‌دنبال استخدام کارگری است. جدایی بدیعی از دیگران از طریق عواملی همچون میزانسن

و خصوصیات سینماتوگرافیک نیز نقطه‌گذاری می‌شود. غلبه‌ی کمپوزیسیون‌های طبیعی چشمگیر بر فیلم نوعی حس یکی شدن بدیعی با جهان هستی را به ذهن متبادر می‌کند و نمایش بدیعی در میزانسن‌های تک‌نفره و قرار گرفتن وی در گوشه‌های قاب تصویر هم‌زمان بیان‌گر همرنگ نشدن وی با جماعت و همچنین حالت پرتاب‌شدگی دازاین در جهان هستی را بیان می‌کند.

تمام کاراکترهایی که سر راه بدیعی قرار می‌گیرند به‌جز شخصیت پیرمرد تاکسی‌درمیست به‌نوعی معادل مفهومی در فلسفه‌ی هایدگر محسوب می‌شوند که از آن با نام کسان یاد می‌شود. این افراد سعی دارند تا بدیعی و یا دازاین را از هستن به‌سوی مرگ یا اصیل‌ترین امکان خویش بازدارند. درست در همین زمان است که بحث اصالت دازاین مطرح می‌شود. نخستین دلیلی که می‌توان آن را گواه اصالت کاراکتر بدیعی دانست سقوط نکردن و یا همرنگ شدن با کسانی است که در بالا تبیین شد. اما دلیل دوم چیزی است که می‌توان آن را قدرت انتخاب و گزینش با اراده خویش دانست. هایدگر بر این باور است که دازاین با آری گفتن عملی به میرندگی زندگی خود را با اصالت سپری کرده و به میرایی اعتقاد دارد. همان‌طور که پیشتر گفته شد رویارویی با مرگ دقیقاً اصیل عمل کردن خواهد بود (یانگ،۱۳۸۴: ۳۰۰). بدیعی در طول داستان همواره در حال حرکت به‌سمت مرگ است و حتی برای خود نیز نوعی ضرب‌العجل تعیین کرده است. وی بعد از گذر از هر کاراکتری که به ماشینش سوار می‌کند یک قدم به‌سمت مرگ نزدیک‌تر می‌شود و این مهم هنگام برخورد با پیرمرد تاکسی‌درمیست به اوج خود می‌رسد. نکته شایان توجه دیگر که بدیعی را بیش‌ازپیش به مفهوم اصالت اگزیستانسی نزدیک می‌کند انتخاب آگاهانه وی برای حرکت به‌سوی مرگ است. بدیعی قصد آن دارد تا خود را بکشد و با اختیار خویش این راه را برگزیده است و با اراده و به‌شکلی مصمم در این راه قدم می‌گذارد. این اراده او را به‌صراحت می‌توان در صحبت‌هایش با افراد دید که حتی گاهی به مباحثه کشیده می‌شود. نقطه‌ی اوج این بحث‌ها را می‌توان در رویارویی بدیعی با طلبه افغان و پیرمرد تاکسی‌درمیست دانست که مورد دوم به‌نوعی منجربه تغییر جهان‌بینی کاراکتر نخست می‌شود.

در شکل کلی فیلم «طعم گیلاس» از خلال استفاده از عنصر تکرار در پیشبرد پیرنگ به‌نوعی روزمرگی دازاین را به ذهن متبادر می‌سازد اما کاراکتر بدیعی دچار سقوط نمی‌شود و با آزادی عمل و انتخاب آگاهانه به‌سمت مرگ حرکت می‌کند.

۴-۱-۶. مرگ و معنای زندگی

پیش‌تر گفته شد که هایدگر معتقد است که ایده‌ی مرگ زندگی انسان را نجات و به آن معنا می‌بخشد. در بخش دازاین در مورد هدف واقعی کاراکتر به‌اختصار سخن گفته شد و اینک شایسته است تا این موضوع بیشتر تبیین شود. ستایش و عشق به زندگی ازجمله درون‌مایه‌هایی است که در غالب آثار کیارستمی به چشم می‌خورد. این مهم در فیلم «طعم گیلاس» نیز وجود دارد اما صورتی معکوس یافته است. به‌عبارت‌دیگر بدیعی قصد کشتن خود را ندارد و این مهم به اشکال گوناگون نمایش داده می‌شود برای مثال بدیعی می‌داند که طلبه‌ی افغان با خودکشی وی مخالفت کرده اما با او در مورد مشکل خود صحبت می‌کند و ازطرفی به‌نظر نمی‌رسد که بدیعی شخصیتی مذهبی باشد؛ این نتیجه را بعد از گفت‌وگویی که وی با طلبه افغان دارد می‌توان به‌روشنی دریافت. بنابراین درخواست وی برای خاک ریختن روی پیکرش پس از مرگ، اندکی عجیب به‌نظر می‌رسد. دیگر نکته‌ی مهم که مخاطب را در قصد بدیعی برای پایان دادن به زندگی‌اش دچار شک‌وتردید می‌کند، همان‌طور که پیش‌تر نیز گفته شد بازگشت مجدد وی به موزه، پس از پذیرفتن درخواستش توسط

پیرمرد است. این مهم به‌نوعی در تناقض با قصد جدی بدیعی برای پایان دادن به زندگی‌اش است. درواقع با مشاهده فیلم مخاطب به صرافت می‌افتد که بدیعی قصد آن دارد تا با قرار دادن خود و دیگران در یک آزمون نامعلوم و یا در واژگان هایدگری، موقعیت بنیادین به معنای هستی و زندگی دریابد. درنهایت فیلم‌ساز همانند قاطبه‌ی آثارش معنای زندگی را از خلال یک تجربه‌ی بسیار ساده انسانی به نمایش می‌گذارد. درواقع تجربه‌ی تکاندن درخت توت توسط پیرمرد و منصرف شدن وی از کشتن خود باعث تلنگری به بدیعی می‌شود و درنگ در جهان‌بینی وی می‌شود

۲-۶. باد ما را خواهد برد (۱۳۷۸)

داستان فیلم در مورد یک گروه فیلم‌سازی است که برای ثبت یکی از سنت‌های محلی سوگواری در هنگام مرگ، عازم روستایی در اطراف کرمانشاه می‌شوند. آن‌ها منتظر مرگ پیرزن در روستا هستند اما این انتظار طولانی‌تر از حد ممکن می‌شود؛ دراین‌بین کاراکتر بهزاد در گفت‌وگو با اهالی و قرار گرفتن در آن محیط دچار نوعی تحول اخلاقی شده و جهان‌بینی وی دگرگون می‌شود، اعضای دیگر گروه که از انتظار کشیدن خسته شده‌اند روستا را ترک می‌کنند، پیرزن هم‌اکنون در حال مرگ است اما بهزاد تنها چند عکس ساده از روستا گرفته و تصمیم می‌گیرد که بازگردد.

۱-۲-۶. دازاین

بررسی وجود یا عدم‌وجود دازاین در این فیلم به‌سادگی فیلم «طعم گیلاس» نیست. کاراکتر اصلی داستان، بهزاد در یک‌سوم ابتدایی فیلم هیچ رفتاری از خود نشان نمی‌دهد که بتوان او را دازاین پنداشت و حتی نمایش روزمرگی او بیشتر معنای فلسفی سقوط و یا دیگران در فلسفه‌ی هایدگر را به ذهن متبادر می‌سازد. برای مثال او در ابتدای فیلم به‌عنوان فردی نمایش داده می‌شود که به مسأله‌ی مرگ پیرزن تنها به‌عنوان دستمایه‌ای برای گرفتن تصویر نگاه می‌کند و دایم در حال راضی کردن مافوق خود برای گرفتن وقت بیشتر است، چایی می‌نوشد و صورتش را اصلاح می‌کند. در شکل کلی وی دچار نوعی روزمرگی ملال‌آور است اما این روند به‌تدریج و با پیشرفت پیرنگ رنگ می‌بازد. المان‌های فرمی و محتوایی نیز در جهت نمایش این تغییر در بهزاد کارکرد می‌یابند. بهزاد به‌تدریج از دوستانش جدا می‌شود و این روزمرگی برای او به فراروی منجر می‌شود. این تغییر در نوع نمایش میزانسن‌هایی که بهزاد در آن‌ها قرار می‌گیرد نیز هویدا است. هرچقدر فیلم به جلو می‌رود کاراکتر اصلی بیشتر با محیط اطرافش در نوعی وحدت وجودی قرار می‌گیرد. به‌عبارت‌دیگر دگردیسی کاراکتر بهزاد در فیلم «باد ما را خواهد برد» نوعی حرکت از سمت کسان یا دیگران به سمت دازاین شدن است. بهزاد در انتهای فیلم مصداق بارز یک دازاین است. قرار گرفتن در محیط روستا، پرسه‌زنی‌های گاه‌وبی‌گاه در گورستان، مرگ پیرزن و اندوه اطرافیانش و اتفاقات متعددی ازجمله بحث در مورد عشق و زندگی در صحنه‌ی مربوط به محل چرای گوسفندان، موجب می‌شود هستی و زندگی به بزرگ‌ترین دغدغه‌ی بهزاد تبدیل شود و این امر تا جایی پیش می‌رود که کاراکتر مهم‌ترین هدف خود و مهم‌ترین عنصری که پیرنگ بر آن بنا شده است. یعنی تصویربرداری از مرگ پیرزن را رها کرده و تنها به چند عکس ساده بسنده می‌کند. شاید بتوان گفت «باد ما را خواهد برد» جایی تمام می‌شود که «طعم گیلاس» آغاز خواهد شد به‌بیان‌دیگر بهزاد در انتهای فیلم به دازاین مبدل می‌شود دازاینی که در فیلم «طعم گیلاس» به‌سمت مرگ

حرکت می‌کند. در شکل کلی و با بررسی خصوصیات کاراکتر بهزاد، نوع اتفاقاتی که برای وی رخ داده و او را تحت‌تأثیر قرار می‌دهند، می‌توان گفت فیلم «باد ما را خواهد برد» چگونگی تبدیل کاراکتر اصلی به یک دازاین هایدگری را به‌تصویر می‌کشد.

۶-۲-۲. اضطراب

در بخش پیشین گفته شد که فیلم نمایش‌دهنده‌ی نوعی دگردیسی و منحنی تغییر شخصیت بهزاد از یک فرد عادی به دازاین است. اما یکی از مهم‌ترین عواملی که این دگردیسی را تسهیل می‌کند، نوع اضطراب بنیادینی است که کاراکتر نخست فیلم آن را تجربه می‌کند. درواقع پیرنگ باد ما را خواهد بر نوعی ضرب‌العجل بنا شده است و این مهم موجب به‌وجود آمدن حالتی بنیادین می‌شود. گروه فیلم‌برداری به امید فوت یک پیرزن و تصویربرداری از یک مراسم آیینی خاص وارد روستا می‌شوند و فرصت محدودی برای گرفتن تصویر و بازگشت به‌سمت تهران را دارند اما حال پیرزن که رو به وخامت بوده ثابت می‌شود و مرگ او به تعویق می‌افتد. پس فیلم‌برداری از مراسم عزاداری پیرزن در مدتی معین به اضطراب و دل‌مشغولی اصلی بهزاد و گروه تبدیل می‌شود. این اضطراب باوجود حالتی بنیادین، در ابتدا شکلی مادی به‌خود می‌گیرد اما با گذشت زمان فیلم این دغدغه و اضطراب برای دیگر اعضا رنگ می‌بازد و تنها در بهزاد به قوت خود باقی می‌ماند. هویدا است که این اضطراب در بهزاد در هم‌جواری با مرگ و انتظار برای وقوع آن است که تغییرشکل داده و به‌مرور از مادیت فاصله می‌گیرد بنابراین گروه و به‌خصوص بهزاد در مقابل این اضطراب بنیادین به‌شکلی منفعل به تصویر کشیده می‌شوند. اما نکته‌ی حایزاهمیت آن است که بهزاد در وهله‌ی نخست مرگ را به‌عنوان امکان قطعی برای دیگری می‌داند اما به‌تدریج و با تعالی کاراکترش در طول فیلم، مرگ به خویشمندترین امکان وی مبدل می‌شود. نقطه‌ی اوج این مهم هنگامی است که کارگر حفار در اثر ریزش گودال به درون آن سقوط می‌کند. بهزاد در این لحظه در نزدیک‌ترین قرابت و هم‌نشینی با مرگ قرار می‌گیرد و این مهم سرآغازی برای تحول بنیادین و تغییر نگرش وی نسبت به مرگ پیرزن می‌شود.

هایدگر بر این باور است که دازاین در حالت اضطراب با خود به‌مثابه امری منفرد، محض و پرتاب‌شده مواجه می‌شود (گینیون،۱۳۹۶: ۳۱) همان‌طور که پیشتر گفته شد بهزاد نیز در طول فیلم از خلال عوامل سبکی و فرمی جدای از دیگر اعضای گروه و کاراکترها به نمایش کشیده می‌شود و در یک‌سوم پایانی فیلم نیز این قطاع و تفرد به اوج خود می‌رسد. در شکل کلی می‌توان گفت نوع اضطراب موجود در فیلم «باد ما را خواهد برد» در وهله‌ی نخست شکلی مادی دارد. به‌عبارت‌دیگر تنها دلیل مواجهه بهزاد با مرگ پیرزن، تصویر گرفتن از مراسم عزاداری او است. اما با پیشرفت تدریجی پیرنگ و تغییر جهان‌بینی کاراکتر نخست این اضطراب به‌شکلی بنیادین تبدیل شده و سمت‌وسویی هایدگرگونه می‌یابد.

۶-۲-۳. سقوط و اصالت

«باد ما را خواهد برد» را می‌توان نمونه‌ای اثری دانست که حرکت ازسمت سقوط به‌سوی اصالت را تصویر می‌کند. گروه فیلم‌برداری مصداق بارزی از کسان و یا دیگران در فلسفه‌ی هایدگر است. این گروه غرق در روزمرگی هستند، شیر گاو و نان محلی را دوست دارند و اتمسفر روستا را تنها به این موارد می‌شناسند. بهزاد نیز در ابتدا بخشی از این گروه است اما به‌تدریج به مرحله‌ی فسخ می‌رسد. کیارستمی دو تمهید سبکی

و فرمی برای نمایش روزمرگی و سقوط گروه فیلم‌برداری اندیشیده است: نخست نمایش نوعی روزمرگی ملال‌آور در فیلم که پیشتر گفته شد که این مهم با پیشرفت پیرنگ رنگ می‌بازد و دومین حربه استفاده از صدای خارج از تصویر است. نشانه‌های تعالی و تغییر جهان‌بینی در بهزاد از همان نخست آشکار می‌شود؛ بهزاد از طریق صدای خارج از تصویر همکارانش متمایز می‌شود. در «باد ما را خواهد برد» صدای افرادی را می‌شنویم که هرگز آن‌ها را نمی‌بینیم. به‌عبارت‌دیگر گروه فیلم‌برداری که می‌توان رفتار آن‌ها را مصداق بارزی از سقوط و شخصیت‌های آنان را به‌مثابه کسان و یا دیگران دانست هیچ‌گاه تصویر نمی‌شوند و تنها صدای آن‌ها شنیده می‌شود. همچنین حرکت متوالی بهزاد در طول فیلم به بلندی تپه و نزدیک شدن او به گورستان نیز به نمادی برای جداسازی بهزاد از سایر همکارانش تبدیل می‌شود. این تمهید علاوه‌بر فاصله‌گذاری بین کاراکتر بهزاد و همکارانش آن‌ها را شبیه به مفهوم دیگران هایدگر به نمایش می‌گذارد. درنهایت گروه فیلم‌برداری بدون اطلاع بهزاد روستا را ترک می‌کنند. روستا و مرگ پیرزن را می‌توان نمادهایی از تحول و تغییر جهان‌بینی دانست درنتیجه این افراد با ترک روستا به‌نوعی سیر سقوط خود را کامل می‌کنند. کاراکتر بهزاد، در این بخش نیز همچون بخش‌های قبل حرکتی ازسمت سقوط به‌سمت اصالت دارد. وی درنهایت با مرگ به‌عنوان اصلی‌ترین امکان خویش و نه دیگری روبه‌رو می‌شود و مهم‌تر از آن درنهایت آزادی عمل انتخاب می‌کند تا از مراسم عزاداری پیرزن تصویری نگیرد. به‌عبارت‌دیگر فیلم‌ساز این تحول در جهان‌بینی و اصیل شدن کاراکتر خود را آن‌قدر بزرگ می‌داند که مهم‌ترین هدفی که پیرنگ بر آن بنا شده بود در مقابل آن رنگ می‌بازد و تصویربرداری از مراسم امری پیش‌پاافتاده و غیر مهم نزد کاراکتر اصلی تلقی می‌شود.

۴-۲-۶. مرگ و معنای زندگی

نقطه‌ی اشتراک دو فیلم «طعم گیلاس» و «باد ما را خواهد برد» در نوعی تحول است که کاراکترها تجربه‌ی آن را از سر می‌گذرانند. اصلی‌ترین سؤال پیرنگ در فیلم «باد ما را خواهد برد» آن است که آیا گروه فیلم‌برداری درنهایت موفق خواهند شد از مراسم عزاداری پیرزن تصویربرداری کنند؟ و یا به‌عبارت‌دیگر آیا زندگی پیرزن پایان خواهد یافت؟ طرح و توطئه فیلم به این سؤالات به‌شکلی متفاوت پاسخ می‌دهد و همان‌طور که پیشتر گفته شد در پایان فیلم این پرسش رها می‌شود چراکه تحول کاراکتر اصلی امری به‌مراتب مهم‌تر است. آغاز جدی سیر تحول بهزاد را می‌توان از صحنه ورود وی به دالان طویله و سخن گفتنش با دختر در مورد زندگی دانست. قبل از آن بهزاد درست شبیه به کاراکتر بدیعی در فیلم «طعم گیلاس»، فردی به‌نظر می‌رسد که به‌نوعی دچار بحران هستی‌شناختی شده است. اما مهم‌ترین نکته آن است که بهزاد در جوار مرگ، با قرار گرفتن در اتمسفر روستا و تجربه‌ی اضطرابی بنیادین است که به مرتبه‌ی دازاین و اصالت نایل می‌شود و به‌تبع معنای زندگی را درمی‌یابد. به‌بیان‌دیگر اصلی‌ترین دلیل رسیدن به معنا در کاراکتر بهزاد سقوط جوان حفار، مرگ پیرزن و مواجهه وی با مرگ به‌شکلی است که دازاین در فلسفه‌ی هایدگر با مرگ روبه‌رو می‌شود. در نمای پایانی فیلم نیز می‌توان به‌وضوح حضور مرگ و تغییر دیدگاه بهزاد به آن به‌واسطه‌ی مواجهه با آن را دریافت. بهزاد استخوانی بزرگی که پیدا کرده است را به آب می‌اندازد و به‌سمت تهران بازمی‌گردد. این استخوان را می‌توان نمادی از دیدگاه بهزاد به مرگ و موت دانست؛ وی پس از کشف امکانات وجودی خود و معنای زندگی در نتیجه مواجهه با مرگ، استخوان را به آب می‌اندازد درواقع ایده‌ی مواجهه با مرگ او را نجات می‌دهد و معنای زندگی را به او نشان می‌دهد و این درست شبیه همان چیزی است که هایدگر در رابطه‌ی مرگ و معنای زندگی بیان می‌کند.

در شکل کلی می‌توان گفت کاراکتر نخست فیلم بابا پیشرفت پیرنگ درنهایت موفق می‌شود از خلال درک مرگ به‌عنوان اصلی‌ترین امکان دازاین معنای زندگی را دریابد.

۷. نتیجه‌گیری

این پژوهش در تلاش بود تا با تعمقی در آثار کیارستمی، بین این فیلم‌ها و مفاهیم مربوط به مرگ در فلسفه‌ی هایدگر ارتباط برقرار کند. برای نیل به این هدف نخست چارچوبی نظری مبتنی‌بر نظریات هایدگر بنا شد. مفهوم مرگ با قاطبه‌ی فلسفه‌ی هایدگر در ارتباط است اما می‌توان المان‌هایی نظیر دازاین، اضطراب، سقوط، اصالت و معنای زندگی را از مهم‌ترین این عوامل دانست. پس از تبیین این موارد در چارچوب نظری، المان‌های فوق در دو اثر مهم عباس کیارستمی موردبررسی قرار گرفتند. در حین تحلیل المان‌های فرمی و سبکی به‌تناسب و هرجا که نیاز بود برای روشن‌تر شدن این مقایسه تطبیقی آورده شدند.

نتایج نشان می‌دهد که تمام المان‌های مربوط به مرگ در فلسفه‌ی هایدگر در سینمای کیارستمی قابل‌ردیابی است. «طعم گیلاس» حرکت به‌سوی مرگ و مواجهه مستقیم با آن توسط کاراکتر نخست را به تصویر می‌کشد. اما در فیلم «باد ما را خواهد برد» تمام المان‌های مرتبط با مرگ در فلسفه‌ی هایدگر به‌تدریج و با پیشرفت پیرنگ در فیلم ظاهر می‌شوند به‌عبارتی، نوعی حرکت از قطب سقوط به سمت قطب اصالت در معنای هایدگری خود دارد. مهم‌تر آنکه بررسی دو فیلم نشان داد سینمای کیارستمی مفاهیم موجود در فلسفه‌ی هایدگر در باب مرگ را فراخور جهان‌بینی و منطق پیرنگ آثارش درهم می‌آمیزد. درنتیجه می‌توان از بخش واحدی از فیلم‌های وی خوانشی ارایه کرد که شامل ویژگی‌های مفهوم مرگ در آثار کیارستمی باشد. قاطبه‌ی المان‌های سینمای عباس کیارستمی قابل‌تطبیق با مفاهیم هایدگری است و می‌توان این مفاهیم را در سطوح مختلف عناصر سبکی و فرمی بررسی کرد.

پی‌نوشت‌ها

1. Stanely Cavell
2. دازاین یک مفهوم اساسی در فلسفه‌ی مارتین هایدگر به ویژه در کتاب معروف وی، هستی و زمان است. هایدگر عبارت .دازاین را برای اشاره به تجربه «بودن» که مختص به انسان است، استفاده می‌کرد
3. Heidegger on death
4. George Pattison
5. Martin Heidegger
6. Timothy clark
7. Art Matters
8. Karsten Harries
9. Jonathan Rosenbaum
10. Matthew Abbott
11. Ludwig Wittgenstein
12. Being-uto-Death
13. Charles Guignon

۱۴. هایدگر واژه‌ی آلمانی Das man را برای این مهم انتخاب می‌کند که در زبان انگلیسی به They ترجمه شده و مراد از آن غیراصیل بودن است (Gravil,2007).

فهرست منابع

- آزاده، محمد. (۱۳۹۰). فلسفه و معنای زندگی (مجموعه مقالات: گزینش و برگردان). تهران: نگاه معاصر.
- ابوت، متیو (۱۳۹۹). عباس کیارستمی و فیلم - فلسفه، ترجمه صالح نجفی. تهران: لگا.
- احمدی، بابک. (۱۳۸۱). هایدگر و پرسش بنیادین. تهران: نشر مرکز.
- احمدی، بابک. (۱۳۸۴). هایدگر و تاریخ هستی. تهران: نشر مرکز.
- احمدی، بابک. (۱۳۹۲). حقیقت و زیبایی. تهران: نشر مرکز.
- بهارلو، عباس. (۱۳۹۷). عباس کیارستمی. تهران: نشر قطره.
- حسینی، سیدعماد (۱۳۹۷). سینمایی دیگر، تهران: خانه هنرمندان.
- حیدری احمدعلی و صادقی‌پور، محمدصادق. (۱۳۹۲). «تجلی پدیدارهای ترس و ترس‌آگاهی، در ساحت سینمایی». فصلنامه کیمیای‌هنر، ۲(۹)، صفحه‌های ۷۷، ۶۵.
- خاتمی، محمود. (۱۳۸۶). مدخل فلسفه‌ی غربی. تهران: نشر علمی.
- رابرتز، ای‌ونز. (۱۳۶۷). «مرگ و جاودانگی در اندیشه‌های هایدگر و عرفان اسلامی». ترجمه شهین اعوانی. فصلنامه فرهنگ، (۲)، صفحه‌های ۲۰۹، ۲۴۶.
- رامین، فرح. (۱۳۹۱). «هنر؛ تنها راه نجات» (نگاهی به فلسفه هنر هایدگر و نسبت آن با اندیشه متفکران مسلمان). مشرق موعود، ۶(۲۱)، صفحه‌های ۵، ۲۶.
- رستم‌نژاد، آصف. (۱۳۹۲). «مرگ‌اندیشی و مسأله‌ی جاودانگی نزد اونامونو و هایدگر». پایان‌نامه کارشناسی ارشد. به راهنمایی دکتر محمو نوالی. دانشگاه تبریز، دانشکده ادبیات فارسی و زبان خارجی.
- روزنباوم، جاناتان و سعیدوفا، مهرناز (۱۳۹۶). عباس کیارستمی، ترجمه: یحیی نطنزی. تهران: نشرچشمه.
- سالمن، رابرت. سی.(۱۳۹۸). آشنایی با متفکران اگزیستانسیالیست: گفتگوهای خیالی با سارتر، هایدگر و کامو. ترجمه: مهرداد پارسا. تهران: نشر شوند.
- عسکری یزدی، علی و میرزایی، مسعود. (۱۳۹۷). «مرگ‌اندیشی و معنای زندگی در هایدگر». فلسفه دین، ۱۵(۱)، صفحه‌های ۲۵، ۴۹.
- کراوس، پیتر. (۱۳۸۴). «مرگ و مابعدالطبیعه، نیستی و معنای هستی در فلسفه هایدگر». ترجمه: محمد سعید حنایی کاشانی. ارغنون، (۲۶ و ۲۷)، صفحه‌های ۲۷۳، ۲۹۵.
- کرمی‌پور، محمدرضا. (۱۳۸۶). اصول و فلسفه‌ی آموزش‌وپرورش. تهران: نشر سایه‌گستر.
- گهربخش، محمد، رستمی، پدرام و مدنی، مجتبی. (۱۳۹۹). «معنویت در سینمای کیارستمی با مطالعه موردی فیلم طعم گیلاس». نشریه شباک، (۵۶)، صفحه‌های ۲۳۱، ۲۳۹.
- گینیون، چارلز. (۱۳۹۹). مارتین هایدگر: هستی و زمان. مترجم: محمود دریانورد. تهران: نشر روزنه.
- مصطفوی، شمس‌الملوک. (۱۳۹۱). «هایدگر و پدیدارشناسی هرمنوتیکی هنر». فصلنامه کیمیای هنر، ۱(۳).
- مظفری پور، روح اله. (۱۳۹۶). «بازخوانی مفهوم اصالت در فلسفهٔ هستی (اگزیستانس) با نگاهی بر اندیشه‌های کرکگور و هایدگر». پژوهش‌های هستی شناختی، ۶(۱۲)، صفحه‌های ۱۳۵، ۱۵۳.
- معین، محمد (۱۳۷۸). فرهنگ فارسی، جلد سوم. تهران: امیرکبیر.
- مک‌کواری، جان. (۱۳۷۶). مارتین هایدگر. ترجمه: محمدسعید حنایی کاشانی. تهران: نشر گروس.
- موسوی‌نژاد، مهدی. (۱۳۹۴). «بررسی تطبیقی اندیشه‌های هایدگر و سینمای تارکوفسکی بر پایه‌ی فیلم‌های «آینه» «ایثار»، «نوستالژیا»، «استاکر»». پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره).
- نقیب زاده جلالی، میر عبدالحسین. (۱۳۸۴). درآمدی به فلسفه. تهران: طهوری.
- وارتنبرگ، توماس. ای.(۱۳۹۴). فیلم همچون فلسفه، اندیشیدن بر پرده. ترجمه: ستاره نوتاج، مجید پروانه‌پور. تهران: نشر نیلوفر.

- هایدگر، مارتین. (۱۳۸۶). متافیزیک چیست؟. ترجمه: سیاوش جمادی. تهران: نشر ققنوس.
- هایدگر، مارتین. (۱۳۸۸). هستی و زمان. ترجمه: سیاوش جمادی. تهران: انتشارات ققنوس.
- یانگ، جولیان. (۱۳۸۴). فلسفه هنر هایدگر. ترجمه: امیر مازیار. تهران: انتشارت گام نو.

- Berry-Smith, S. F. (2012). *Death, freedom, isolation and meaninglessness and the existential psychotherapy of Irvin D.* Yalom (Doctoral dissertation, Auckland University of Technology).
- Gray, J. G. (1951). The idea of death in existentialism. *The Journal of Philosophy*, 48(5), 113-127.
- Harries, K. (2009). Art Matters: A Critical Commentary on Heidegger's "The Origin of the Work of Art" (Vol. 57). Springer Science & Business Media.
- Heidegger, M. (1962). *Being and Time. translated by John Macquarrie & Edward Robinson*. Blackwell.
- Pattison, G. (2016). *Heidegger on Death: a critical theological essay*. Routledge.
- Stulberg, R. B. (1973). Heidegger and the Origin of the Work of Art: An Explication. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 32(2), 257-265.
- Clark, T. (2011). *Martin Heidegger*. Routledge.

Received: 2020/08/09
Accepted: 2023/05/13
Published: 2023/06/21

A study on the Representation of Death in Abbas Kiarostami's Cinema Based on the Concept of Death in Heidegger's Thought

Mohammadjavad Goharbakhsh, Master of Cinema, University of Art, Tehran, Iran
Shahab Esfandiari, Assistant Prof., Faculty of Cinema and Theater, University of Arts, Tehran, Iran.
Pedram Rostami, Master of Cinema, University of Art, Tehran, Iran

Abstract

The relation between film and philosophy is one of the relations that has always been considered by film theorists and philosophers. In other words, the film's ability in displaying philosophical concepts and philosophical thinking through films is one of the most significant case studies in this field. Martin Heidegger can be considered as the greatest philosopher of the twentieth century. His interest in art and its usage to indicate concepts such as Existence, makes Heidegger a distinguished figure among his contemporaries. But his thoughts about death and non-being versus existence are very interesting and worthy of attention. Heidegger considers death to be one of the most important abilities of Dasein and believes that it is only with death that Dasein can think of itself as a whole. Abbas Kiarostami is one of the directors who has received diverse readings on his movies and each of them has demonstrated the richness of his works more than before.

Death is one of the concepts that apears in Kiarostami's most important works. It can be clearly seen in movies such as Koker Trilogy and Taste of Cherry. Kiarostami's different outlook and point of view, unique use of stylistic and thematic elements, the way of narrating the story and the way in which characters confront death have led this concept to go beyond its apparent meaning in his movies.

This research by examining the most important and fundamental elements of understanding the concept of death in Heidegger's philosophy, namely Dasein, anxiety or fear-consciousness, fall and authenticity, death and the meaning of life in Abbas Kiarostami's cinema, indicates that all the elements related to death in Heidegger's philosophy can be traced in Kiarostami's exemplary movies, Taste of Cherry and The Wind Will Carry Us; and a reading of Kiarostami's works through Heidegger's philosophy can be offered. In other words, the concept of death in Kiarostami's works is completely applicable to the concepts of Heidegger's philosophy. Taste of Cherry depicts the movement towards death and the diret encounter with it through the character; on the other hand, in The Wind will Carry Us, all the elements related to death in Heidegger's philosophy appear gradually through the progress of the plot.

Key words: Martin Heidegger, Abbas Kiarostami, Cinema, Death