

بازنمایی اندیشه‌های اگزیستانسیالیستی در سینمای مدرن
فیلم به مثابه اندیشه
مهسا رضوی

چکیده

فصل مشترک میان فیلم و فلسفه، پرسش از هستی و دعوت انسان به اندیشیدن است. فلسفه به مثابه پرسش از هستی و اندیشیدن درباره هستی، انسان و وضعیت او در جهان، رویکرد منحصر به فردی برای مطالعه فیلم، به عنوان یک شکل هنری دارد. فیلم با نمایش شخصیت‌ها، رویدادها و وضعیت‌هایی که ارتباط انسان با خود، خدا، دیگری و جهان را شکل می‌دهند، اندیشه‌های فلسفی را به گونه‌ای ملموس مجسم می‌کند، چنان که ما می‌توانیم برای سخن گفتن درباره تفکر فلسفی، که هایدگر آن را اندیشیدن عمیق به هستی می‌داند، به فیلم‌ها رجوع کنیم.

نکته مهمی که در مطالعه فلسفه در فیلم باید به آن توجه کرد، این است که ارتباط میان

فیلم و فلسفه ارتباطی یک طرفه نیست. به همان ترتیبی که فلسفه می‌تواند اندیشه‌ها و لحظه‌های نابی را در فیلم‌ها بیابد، فیلم هم می‌تواند فلسفه را بر آن دارد که به خود و پرسش‌هایش از راه‌های جدیدتری فکر کند. بدین ترتیب، فیلم صرفاً یک وسیله کمک آموزشی در کلاس‌های فلسفه نیست، بلکه یک راه مؤثر و نوین برای اندیشیدن است. یکی از نمونه‌های موفق تبادل هنر و اندیشه در فیلم و فلسفه، پیوند سینمای مدرن با اندیشه‌های اگزیستانسیالیستی است. اندیشیدن عمیق به هستی، که مشخصه فیلم‌سازان مدرن و فیلسوفان اگزیستانسیالیست است، میان سینمای مدرن و فلسفه اگزیستانسیالیسم پیوندی عمیق برقرار می‌کند، حاصل این پیوند آفرینش فیلم‌های ماندگار و بیان اندیشه‌های عمیق درباره وضعیت انسان در جهان است. تماشا و تحلیل فیلم‌هایی که حاصل اندیشه عمیق فیلم‌سازان به هستی، مطالعات فلسفی و خویشاوندی فکری آنها با فیلسوفان و نویسندگان بزرگ، است می‌تواند فرصت خوبی برای نگارش فیلم‌نامه‌ها و تهیه فیلم‌هایی مبتنی بر مطالعات گسترده ادبی، هنری و فلسفی و اندیشه عمیق به هستی در سینمای ایران فراهم کند.

فیلم و فلسفه

فلسفه در فیلم و فلسفه فیلم دو حوزه مطالعاتی نوین در دنیای هنر هستند که هر کدام به نوعی در پی کشف پیوندهای آشکار و نهان میان فلسفه و فیلم، به عنوان دو دستاورد ارزشمند اندیشه انسان آفریننده و اندیشمند هستند. فلسفه فیلم، به مثابه یکی از شاخه‌های فلسفه هنر، در پی نمایش و تحلیل ویژگی‌های زیبایی‌شناختی فیلم به عنوان یک شکل هنری و فلسفه در فیلم در پی نمایش و تحلیل بازنمایی اندیشه‌های فلسفی در فیلم است. درباره فلسفه فیلم و زیبایی‌شناسی فیلم مطالب بسیاری در قالب نظریه‌های فیلم، گفته و نوشته شده است، اما حوزه مطالعاتی فلسفه در فیلم، هنوز چنان که باید و شاید در کشور ما شناخته شده نیست. معرفی این حوزه مطالعاتی و تحقیق درباره بازنمایی اندیشه‌های فلسفی در فیلم‌های فیلم‌سازان مؤلف تاریخ سینما، می‌تواند فرصت خوبی برای ساختن فیلم‌هایی مبتنی بر اندیشه عمیق درباره انسان و وضعیت او

در جهان فراهم کند. چنین سینمایی صرفاً گزارشی ژورنالیستی از مسائل اجتماعی خاص یک کشور در حال توسعه نیست، بلکه می‌کوشد تا وضعیت انسان امروز را در ارتباط با انسان‌های دیگر در خانواده، جامعه و جهان، به یاری اندیشه‌های عمیق اندیشمندان بزرگ تاریخ فلسفه توصیف و گاه تحلیل یا تبیین کند.

حوزه مطالعاتی فلسفه در فیلم با این پیش‌فرض شروع می‌شود که فلسفه رویکرد منحصر به فردی برای مطالعه فیلم، به‌عنوان یک شکل هنری دارد. دو گروه از خوانندگان ممکن است در برابر این ادعا موضع بگیرند. نخست دانشجویان و پژوهشگرانی که در حوزه فلسفه مطالعه و تحقیق می‌کنند و دوم، دانشجویان و هنرمندانی که در حوزه هنر سینما فعالیت می‌کنند.

مخالفت برخی از فلسفه‌دوستان با مطالعه فلسفه در فیلم ریشه در یک سنت دیرینه در تاریخ فلسفه دارد که با افلاطون آغاز می‌شود. سؤالی که این مخالفان معمولاً مطرح می‌کنند این است که: «چگونه فیلم‌ها، که مطالبشان را در حیطه «عمل و نمایش» ارائه می‌کنند نه در حیطه «تأمل و مباحثه»، می‌توانند ما را در تحلیل مسائل فلسفی یاری کنند؟» (فالزن، ۱۳۸۲، ص ۱۵).

ریشه این باور را می‌توان در تاریخ فلسفه جست‌وجو کرد. افلاطون نخستین کسی بود که با طرح تمثیل غار، سنت بدبینی نسبت به تصویر، تصویرگری و تجربه تماشای فیلم را در فلسفه بنیان نهاد. افلاطون در اسطوره غار، انسان‌های از لحاظ فلسفی کوتاه‌بین را هم‌چون زندانیانی نمایش می‌دهد که چنان در بند و زنجیرند که تنها سایه‌های مقابلشان، یعنی سایه‌های روی دیوارهای غار را می‌بینند و آنها را واقعیت می‌پندارند. افلاطون می‌گوید روشن‌بینی فلسفی هنگامی آشکار می‌شود که ما از درون غار بگریزیم و به دنیای بیرون از غار، جایی که می‌توانیم اشیای واقعی را ببینیم قدم بگذاریم. به نظر افلاطون تجربه حسی فقط سایه‌ها را در دسترس ما می‌گذارد. برای رسیدن به حقیقت، که وظیفه اصلی فلسفه است، باید از وابستگی به تجربه حسی آزاد شویم و فقط عقل را به کار ببندیم. تمثیل غار افلاطون یک پیش‌داوری عمیق بر ضد تصور بصری به وجود آورده است. براساس تمثیل غار افلاطون، تصور بصری نه تنها هیچ گاه نمی‌تواند سرآغاز اندیشیدن و

تعمق فلسفی باشد، بلکه همراه کننده و دورکننده از حقیقت هم است. هنگامی که ویژگی‌های پدیدارشناختی سینما را بررسی می‌کنیم، می‌بینیم که ساختار سینما و تجربه تماشای فیلم یادآور تمثیل غار افلاطون است. در سینما هم ما در مکان تاریک می‌نشینیم و تصاویری را تماشا می‌کنیم که تنها سایه‌هایی از واقعیت هستند. بدین ترتیب، اگر سینمای امروز همان غار افلاطون باشد، طبق نظریه افلاطون، تفکر فلسفی تنها زمانی آغاز می‌شود که از پیش از سینما فرار کرده باشیم.

اما تمثیل افلاطون تناقض‌های مهمی در طرح نظریه ضد تصور بصری‌اش دارد. نخست اینکه اگر تصویر برای بیان مفاهیم عمیق فلسفی اصالت ندارد، چرا افلاطون خود برای توضیح نظریه فلسفی‌اش از تمثیل و تصویرپردازی استفاده می‌کند؟ استفاده از تصویر برای بیان دیدگاه‌ها و مواضع فلسفی محدود به افلاطون نیست. در ادبیات فلسفی، فیلسوفان بسیاری برای شرح اندیشه‌هایشان از تصویر استفاده کرده‌اند، تصاویری که نه تنها توضیح دهنده‌اند، بلکه عمیقاً در تفکر فلسفی نقش دارند، به گونه‌ای که خود، اندیشه را می‌سازند. نکته دیگری که تناقض سنت افلاطونی ضد تصور بصری در تاریخ فلسفه را آشکار می‌کند، این است که افلاطون برای توضیح مفاهیم و اندیشه‌های عمیق فلسفی خود از گفت‌وگو استفاده کرده است، زیرا گفت‌وگو به فیلسوف اجازه می‌دهد تا استدلال‌هایش را در قالب یک شکل بیانی تأثیرگذار و خوش ساخت پیش ببرد. این دقیقاً همان کاری است که فیلمنامه‌نویس انجام می‌دهد.

نگرانی دیگر درباره مطالعه و شرح بازنمایی اندیشه‌های فلسفی در فیلم از سوی نظریه‌پردازان فیلم و هنرمندان سینما مطرح می‌شود. ممکن است گفته شود که آیا ما با به‌کاربردن تصاویر سینمایی برای بیان فلسفه، فیلم را در حد یک وسیله نمایش اندیشه‌های فلسفی تنزل نمی‌دهیم؟ این پرسشی است که طرفداران نظریه هنر برای هنر مطرح می‌کنند؛ آنها معتقدند فیلم چیزی بسیار بیشتر از کاتالوگ مسائل فلسفی است و سینما آزمایشگاهی برای رد یا اثبات نظریه‌های فیلسوفان نیست. (Freeland, 1995, P.5-9)

مخالفت عمده طرفداران رهیافت فیلم برای فیلم با مطالعه فلسفه در فیلم بیشتر اعتراض به استادان فلسفه یا فلسفه‌دوستانی است که با رویکردی بسیار ساده‌انگارانه و بدون

درک ویژگی‌های فیلم به مثابه یک شکل پیچیده بیان هنری، صرفاً در پی استفاده از فیلم به عنوان یک وسیله کمک آموزشی در کلاس‌های درس هستند و ویژگی‌های هنری و تکنیکی فیلم را به طور کامل نادیده می‌گیرند.

به نظر طرفداران نظریه فیلم برای فیلم، بحث نظری درباره فیلم را باید به نظریه پردازان فیلم واگذار کرد، به کسانی که فیلم را به عنوان فیلم مورد توجه قرار می‌دهند.

نکته مهمی که در مطالعه فلسفه در فیلم باید به آن توجه کرد این است که ارتباط میان فیلم و فلسفه رابطه‌ای یک طرفه نیست. به همان ترتیبی که فلسفه می‌تواند اندیشه‌ها و لحظه‌های نابی را در فیلم‌ها بیابد، فیلم هم می‌تواند فلسفه را بر آن دارد که به خود و پرسش‌هایش از راه‌های جدیدتری فکر کند. بدین ترتیب، فیلم صرفاً یک وسیله کمک آموزشی در کلاس‌های فلسفه نیست، بلکه یک راه مؤثر و نوین برای اندیشیدن است. هنرمندان و نظریه‌پردازان سینما نیز با مطالعه اندیشه‌های فلسفه در فیلم از پیوند عمیق فیلم با اندیشه و تفکر فلسفی شگفت‌زده خواهند شد، چرا که فیلم‌ها متن‌های پرمایه‌ای هستند که می‌توانند طیفی از قرائت‌ها را بپذیرند و نسبت به رهیافت‌های فلسفی گوناگون گشوده هستند.

ژیل دلوز، فیلسوف فرانسوی که برخی او را فیلسوف سینما نامیده‌اند، نیز فیلم را هم‌نهاد اندیشیدن می‌داند. او تجربه تماشای فیلم را با تجربه اندیشیدن یکی می‌داند. به نظر او مطالعه فلسفی فیلم هنگامی اتفاق می‌افتد که تلاش برای یافتن پرسش‌های فلسفی ما را به تماشای فیلم بکشاند، در این حالت علاوه بر پرسش‌های قبلی پرسش‌ها و چالش‌های تازه‌تری هم مطرح می‌شوند که مقدمه‌ای برای اندیشیدن هستند. در سینما، زوم کردن، تدوین، حرکات دوربین، موسیقی، صدا و قاب‌بندی در کنار قصه فیلم، اعمال و گفتار شخصیت‌ها، اندیشه‌ای را مطرح می‌کنند و اندیشه‌های بسیاری را در ذهن مخاطب بر می‌انگیزند.

از طرف دیگر، فلسفه نیز صرفاً بیان موضوعات نظری نیست، بلکه یک نوع فرآیند آفرینش معناست و آفرینندگی، ویژگی مشترک فیلم و فلسفه است. ژیل دلوز معتقد است، مهم‌ترین دستاورد علم، فلسفه و فیلم که این سه را به هم پیوند می‌زند، آفرینش معناست: «سینما یک نوع تصویر است. در میان انواع تصاویر زیباشناختی، کارکردهای

علمی و مفاهیم فلسفی، همواره یک مبادله پایاپای وجود دارد، بدون اینکه هیچ کدام بر دیگری برتری داشته باشند». (Deleuze, 2001, p.3)

دلوز در مقدمه ترجمه انگلیسی کتاب سینما ۲ نوشته است، هنر سینما میسر کننده تجربه‌ای است که پیدایش امکان آن در فلسفه، سده‌ها به درازا کشیده شده است. او در پایان کتاب سینما ۲، شکل درست‌تر پرسش «سینما چیست؟» را پرسش «فلسفه چیست؟» می‌داند.

اما فلسفه چیست؟ از نظر دلوز «توان یک فلسفه بسته به مفاهیمی است که خلق کرده یا معنایشان را تغییر می‌دهد، مفاهیمی که تقسیمات تازه‌ای در عرصه اشیا و اعمال ایجاد می‌کنند.» فلسفه از نظر دلوز، «هنر شکل دادن، ابداع کردن و ساختن مفاهیم است.» (دلوز، ۱۳۸۳، ص ۲۰۶-۱۲) دلوز معتقد است، اندیشیدن عمیق به هستی، که مشخصه فیلم‌سازان و فیلسوفان است، آنها را خویشاوند یکدیگر می‌سازد. دلوز در کتاب سینما ۱: تصویر- حرکت، می‌نویسد: «تنها همین بس نیست که کارگردانان سینما را با نقاشان، معماران، یا حتی موسیقی‌دانان مقایسه کنیم. آنان را باید همچنین با متفکران و اندیشه‌گران قیاس کرد.» دلوز معتقد است «با سینما این جهان است که به تصویر خود بدل می‌شود، نه این که تصویری به جهان بدل شود.» او در مقاله «اندیشه و سینما»، درباره تصویر می‌نویسد: «تصویر سینماتوگرافیکی از آنجا که خود حرکت را «می‌سازد»، از آنجا که آن چیزی را می‌سازد که سایر هنرها خود را به مطالبه (یا سخن گفتن از) آن محدود کرده‌اند، گوهر همه دیگر هنرها را در خود گرد می‌آورد.» (همان) دیدگاه دیگری که می‌توان به کمک آن رابطه تماشای فیلم و اندیشیدن را تبیین کرد، نظرات میشل فوکو است. فوکو، آثار هنری را نظام‌های نمادینی با ساختارهای درونی پیچیده می‌داند. این ساختارهای پیچیده، به آثار هنری امکان می‌دهد نقش شناختی مهمی را در زمینه‌های خاص ایفا کنند. به منظور تحقق این نقش شناختی، ساختار نمادین آثار هنری باید تفسیر شود، پروژه‌ای که به دلیل آشنایی ما با رموزها یا ابزارهای بیانی ظاهراً آسان به نظر می‌رسد، اما در حقیقت سهل و ممتنع است. به بیان دیگر، این ساختارهای پیچیده نمادین همیشه در یک بافت معرفتی عرضه می‌شوند و بدین ترتیب،

کاربران یا تماشاگران، آنها را به مثابه یک جهان عرضه شده «می خوانند». فوکو تأکید می کند که درست در هنگامی که مشغول این خواندن می شویم اندیشه و معرفت آغاز می شود. فوکو معتقد است آثار هنری چون «این یک چپق نیست» اثر رنه مارگریت، دربردارنده اندیشه بازنمایی شده ای هستند که او آن را معرفت می نامد. این معرفت هم در بردارنده ویژگی های روزگار خود است و هم تغییردهنده آن. (Freeland, 1995, p.6)

یکی از فصل های درخشان تاریخ سینما، حاصل پیوند میان فیلم و فلسفه و یا هنر و اندیشه در آثار اندیشمندان اگزیستانسیالیست و فیلم سازان مدرن است، داستایوسکی، فریدریش نیچه، سورن کی یرکگارد، مارتین هایدگر، آلبر کامو و ژان پل سارتر، اندیشمندان اگزیستانسیالیستی هستند که درباره دغدغه های وجودی چون وضعیت انسان در جهان، معنای زندگی، وجود یا عدم وجود خداوند، آزادی، انتخاب و مسئولیت انسان در جهان، مرگ و احساس پوچی، حفظ فردیت و برقراری ارتباط اصیل با دیگران اندیشیده و نظریاتی ارائه کرده اند. بازنمایی تصویری اندیشه های این فیلسوفان را می توانیم در فیلم های فیلم سازان مدرنی چون اینگمار برگمان، آندری تارکوفسکی، آکیرا کوروساوا و وودی آلن تماشا کنیم.

فیلسوفان اگزیستانسیالیست و سینماگران مدرن، به دلایلی چون: تعریف نوینی که از فلسفه و هنر سینما ارائه کردند، رویکردشان نسبت به انسان و وضعیت او در جهان، زندگی و فعالیت در یک دوره تاریخی خاص که سال ها پیش و پس از جنگ جهانی دوم بود و علاقه فیلسوفان به هنر و نیز هنرمندان به فلسفه، در آثار فلسفی و هنری خود، به افق های مشترکی دست یافتند.

فیلسوفان اگزیستانسیالیست و فیلم سازان مدرن

اگزیستانسیالیسم یا فلسفه وجودی نحله فکری ای در فلسفه، هنر و ادبیات است که قدمتی به قدمت کهن ترین اندیشه های انسان دارد. مهم ترین انگاره اگزیستانسیالیسم این است که انسان آزاد است و این آزادی به او قدرت انتخاب کردن می دهد، بنابراین انسان در برابر رفتار، گفتار و اندیشه های خود مسئول است. سورن کی یرکگارد، نیچه،

داستایوسکی و تولستوی در قرن نوزدهم، ژان پل سارتر، سیمون دوبوار، آلبر کامو، مارتین هایدگر، کارل یاسپرس، گابریل مارسل، مارتین بوبر، رودلف بولتمان، نیکلای بردیایف و میگوئل دو اونامونو در قرن بیستم از جمله نویسندگان و فیلسوفانی بودند که در شکل گیری گفتمان اگزیستانسیالیسم با گرایش های مختلف انسان باور^۱ و خدا باور^۲؛ ملحدانه^۳، مسیحی و یهودی نقش مهمی داشتند.

از نظر اگزیستانسیالیست ها، انسان دارای ماهیت پیشینی نیست، انسان هم چون هر هستنده ای امری ممکن است و نه ضروری، خودش را می سازد و آزادانه میان گزینه های ممکن از نظر زیستی، تاریخی و فرهنگی بر می گزیند، فلسفه وجودی در قرن بیستم به عنوان یک مکتب فلسفی مطرح شد، اما ریشه های تاریخی آن را می توان در روزگاران بسیار دور جست و جو کرد، چرا که مسائل مطرح شده در فلسفه اگزیستانسیالیسم مسائلی هستند که به اندازه وجود انسان قدمت دارند.

مهم ترین اعتراض اگزیستانسیالیست ها به سنت فلسفی، فراموش شدن انسان و هستی در تاملات فلسفی بود. نویسندگان و فیلسوفان اگزیستانسیالیستی چون داستایوسکی، نیچه، کی یرکگارد، سارتر و کامو با مورد پرسش قرار دادن اندیشه های سنت فلسفی درباره انسان و جهان، طرح نویی در جهان اندیشه در انداختند، طرحی که در آن یقین حاصل از تمام اندیشه های تمامیت گرا و عقلانی مورد تردید قرار گرفت.

تعریف خاص اگزیستانسیالیست ها از فلسفه، که پیش زمینه تمام نظریات و اندیشه های آنهاست، نخستین عاملی است که باعث می شود فلسفه اگزیستانسیالیسم با هنر و ادبیات مدرن، پیوندی عمیق و ناگسستنی بیابد. مفهوم فلسفه به مثابه یک دانش نظام مند را در آثار جورج ویلهلم فریدریش هگل، کسی که نظام فکری و فلسفی خود را جامع ترین دانش ها می دانست، می توان یافت. نظام هگلی نقطه عزیمتی بود برای انتقاداتی که متفکران اگزیستانسیالیست به سنت فلسفی داشتند.

سورن کی یرکگارد، اگزیستانسیالیست مسیحی، تلاش می کند رابطه ای متناسب میان فلسفه و ایمان مسیحی بیابد. او معتقد است، فلسفه به خودی خود، نمی تواند جانشینی برای ایمان باشد، اما می تواند انسان را در تلاش برای زیستن در سپهر اخلاقی - دینی یاری کند.

فیلسوف آلمانی نیچه کسی است که با عملش نشان می‌دهد شور و شوق برای رسیدن به حقیقت که برخاسته از سنت ایده‌آلیستی فلسفه علمی - آکادمیک آلمانی است، ترس آور و ضعیف کننده است. فلسفه نیچه خطاب به کسانی است که شهادت رد کردن اخلاق بردگان را دارند، کسانی که شهادت این را دارند که با اندیشیدن به اهداف بزرگ‌شان موانعی که بر سر راه تحقق اراده معطوف به قدرت وجود دارد از میان بردارند. فلسفه هایدگر، تلاش برای پرسش از هستی بود و نه رسیدن به تعریف‌ها و چهارچوب‌های قطعی. او معتقد بود فیلسوفان بزرگی که ادعای ساختن نظامی فلسفی داشتند، هیچ‌گاه نتوانستند نظام منسجمی را سامان ببخشند. هایدگر نیز مانند نیچه و کی‌یرکگارد، به سنت ایده‌آلیسم آلمانی اعتراض داشت و تلاش‌های مذبوحانه متفکران این سنت برای اثبات ادعاهایشان درباره ارائه یک فلسفه نظام مند با مقوله‌های عینی و جهان‌شمول را تلاشی نافرجام می‌دانست.

دومین عامل پیوند سینمای مدرن با فلسفه اگزیستانسیالیسم، تعریف فیلم‌سازان مدرن و اندیشمندان اگزیستانسیالیست از انسان و وضعیت او در جهان است. با وجود تمام اختلاف‌نظرهایی که اگزیستانسیالیست‌ها درباره مفهوم وجود و به‌ویژه وجود انسان دارند، به یک باور مهم اعتقاد دارند و آن این است که انسان هیچ ماهیت ثابتی که از پیش به او بخشیده شده باشد ندارد. هنگامی که سارتر می‌گوید، انسان مانند شیء ماشین ساخته نیست، وقتی کی‌یرکگارد اصرار می‌کند که وجود را نمی‌توان به اندیشه‌های عقلا تصرف‌پذیر فرو کاست و تفکر نیچه در خصوص انسان در حرکت به سوی ابرانسان، همگی از این حکایت می‌کنند که وجود انسان پایان نایافته، ممکن ناضرور و پیوسته در حال تغییر است. (مک کواری، ۱۳۷۷، ص ۶۲).

شخصیت‌های اصلی فیلم‌های فیلم‌سازان مدرنی چون برگمان، تارکوفسکی، آنتونیونی، کوروساوا و وودی آلن را می‌توان مصداق توصیفات فیلسوفان اگزیستانسیالیست از انسان دانست. آنتونیوس بلوک در فیلم مهر هفتم، ایزاک بورگ در فیلم توت‌فرنگی‌های وحشی، الیزابت ولگر در فیلم پرسونا، آنا و استر در فیلم سکوت، مارتا، یوناس پرسون و توماس اریکسون در فیلم نور زمستانی، الکساندر در فیلم ایثار و کنجی و

اتانابه در فیلم زیستن، نمونه انسان‌های مدرنی هستند که وجودشان سرشار از تردید، دلهره و پرسش است.

سومین دلیل پیوند سینمای مدرن با اندیشه‌های اگزیستانسیالیستی، زمینه تاریخی مشترک این سینما با مکتب اگزیستانسیالیسم است. شخصیت‌های این فیلم‌ها، تحت تأثیر ناآرامی، فروپاشیدگی و بی‌ثباتی که ویژگی عصر حاضر است، در اعتقاداتشان شک می‌کنند. آنها تنها و سرخورده، ناتوان از درک دیگری و برقراری ارتباط عاشقانه، در خود فرو می‌روند، ناتوانی انسان مدرن در داشتن تجربه‌های عاشقانه عمیق در زندگی روی زمین، عشق و ایمان به آفریدگاری که می‌توان در پناهش آرام گرفت را دشوار و گاه غیرممکن می‌کند.

چهارمین دلیل، آشنایی فیلسوفان اگزیستانسیالیست با هنر و آفرینش ادبی و هنری نیز آشنایی عمیق بسیاری از فیلم‌سازان مدرن با فلسفه و ادبیات است. یادآوری فهرست‌وار پیوندهای فیلسوفان با هنر و سینماگران با فلسفه همچنین ما را در تعریف هنرمند مدرن یاری می‌کند، هنرمندی که جاودانه شدن هنرش، نه صرفاً به دلیل نبوغ هنرمندانه، بلکه محصول خودآگاهی و اندیشه نهفته در اثرش است.

تماشا و تحلیل فیلم‌های فیلم‌سازان مدرنی چون اینگمار برگمان، آندری تارکوفسکی، آکیرا کوروساوا، روبر برسون و آنتونیونی مطالبی که درباره پیوند میان فیلم و اندیشه گفته شد را به زیبایی نشان می‌دهد.

مطالعه موردی: مسئله مرگ در سینمای مدرن و فلسفه اگزیستانسیالیسم

مرگ در فلسفه اگزیستانسیالیسم

مرگ موضوعی است که تقریباً تمامی متفکران اگزیستانسیالیست درباره آن سخن گفته‌اند. آن‌چه پرداختن به مسئله مرگ در نوشته‌های اندیشمندان وجودگرا را برجسته می‌کند، رویکرد نسبتاً متفاوت آن با رویکرد سنت فلسفی نسبت به مرگ است. برای اگزیستانسیالیست‌ها، پدیده طبیعی و زیست‌شناختی مرگ و واکنش‌های مرسوم نسبت

مرگ در سینما

به آن مهم نیست، بلکه مسئله مهم‌تر و اساسی‌تر این است که با وجود این حقیقت که انسان در نهایت می‌میرد، چگونه یک انسان، می‌تواند چگونه زیستن خود را انتخاب کند؟ از نظر هایدگر رویکرد اصیل دازاین نسبت به مرگ این است که دازاین مصممانه با آنچه دلهره آشکار می‌کند روبه‌رو می‌شود و بدون هیچ‌گونه توهمی این حقیقت را می‌پذیرد که تمامی زندگی‌اش رو به مرگ است. این رویارویی نشان می‌دهد که مرگ به وجود تمامیت و منحصر به فرد بودنش را می‌بخشد. اما از نظر سارتر، عشق، زندگی و مرگ، تنها زمانی از آن من می‌شود که از درون ذهنیت خود به آنها نگاه می‌کنم. این ذهنیت من است که عشق، زندگی و مرگ مرا منحصر به فرد و غیرقابل تکرار برای دیگری می‌کند. بنابراین این ذهنیت من و نه مرگ من است که وجود مرا منحصر به فرد می‌کند. اگرستانسیالیست‌ها رویکردهای کمابیش متفاوتی نسبت به مرگ دارند، اما همه آنها درباره اهمیت ویژه‌ای که مرگ برای فرد به وجود می‌آورد توافق نظر دارند.

در این نوشتار، به تحلیل تصویر مرگ در فیلم‌های مهر هفتم و توت فرنگی‌های وحشی ساخته اینگمار برگمان، زیستن ساخته آکیرا کوروساوا و اینار ساخته آندری تارکوفسکی می‌پردازیم. در آستانه مرگ، انسان می‌ترسد، ترسی که با گسست از زندگی روزمره و همگان بی‌تفاوت، با اندیشیدن به هستی و پرسش از آن می‌تواند به دلهره تبدیل شود. دلهره سرآغاز آگاهی از هستی خود و دیگران است. مرگ به عنوان یقینی‌ترین امکان زندگی انسان را در حصار زمان محدود می‌کند و انسان راستین، هنگام رویارویی با مرگ خود یا دیگری، تصمیم می‌گیرد به زندگی‌اش در دنیا، معنایی ببخشد.

● تفاوت ترس با دلهره

برگمان مرگ را مطمئن‌ترین رویداد زندگی می‌داند، رویدادی که هر اس از آن، همواره و هر بار به گونه‌ای در میان انسان‌ها وجود دارد: «در فیلم من شوالیه از جنگ‌های صلیبی به خانه باز می‌گردد، همان گونه که امروز سربازی از میدان جنگ. در دوره قرون

وسطی آدم‌ها از طاعون می‌ترسیدند، امروز از بمب اتم. مهر هفتم تمثیلی است با موضوعی بسیار ساده: انسان، جست‌وجوی ابدی او در راه یافتن خداوند، و مرگ به‌عنوان تنها عامل مطمئن.» (برگمان، ۱۳۵۰، ص ۷) در نخستین صحنه فیلم مهر هفتم، جمله‌هایی از کتاب پنجم انجیل، کتاب مکاشفه یا آخرالزمان یوحنا ق‌دیس روی تصویر خوانده می‌شود. سپس سلحشور و پیشکارش، یونز را می‌بینیم که کنار ساحل خوابیده‌اند. آنها پس از ده سال نبرد سخت با کفار! از جنگ‌های صلیبی بازگشته‌اند، سلحشور از خواب بر می‌خیزد و با خدا مناجات می‌کند: «چشمانش کاملاً باز است و در نتیجه کم‌خوابی به سرخی گراییده، برخلاف او، یونز که در همان جنگل، میان سنگریزه‌ها و کاج‌های واسوخته افتاده، با خروپف به خواب سنگینی فرو رفته است. چهره‌اش [سلحشور] غمگین و رنجور است.» (برگمان، ۱۳۵۰، ص ۱۰).

رنجوری و غمگینی، بی‌خوابی و دل‌نگرانی سلحشور همان حالت روحی است که اگزستانسیالیست‌ها دلهره^۴ می‌نامند. هایدگر، علاوه بر اصطلاح دلهره، اصطلاح مراقبت و دل‌واپسی^۵ را نیز برای این وضعیت به کار می‌برد، دازاین به دلیل دلهره، که احساس اصیل دازاین راستین در برابر هستی و نیستی و سرآغاز پرسشگری او از هستی است، مراقب و دل‌نگران هستی خویش می‌شود.

برگمان پس از توصیف روح بی‌قرار و درون ناآرام سلحشور، که شب تا صبح چشم بر روی هم نگذاشته است، فضایی را توصیف می‌کند که مرگ قرار است تا لحظاتی دیگر وارد شود: «خورشید چون ماهی مرده و متورمی از همین دریا به سوی بالا غلط می‌خورد. آسمان تیره و بی‌حرکت هم‌چون سقفی سربی است.» (همان) دیگر نه دریا، دریای زیبا و نه آفتاب خورشید تابان همیشگی است، به قول شخصیت اصلی سارتر در داستان دیوار، «مرگ همه چیز را نازیبا و غیرجذاب کرده است.» (سارتر، ۱۳۸۵، ص ۲۰۷) ناگهان سکوتی دهشت‌بار همه جا را فرا می‌گیرد، در این سرما و تلخی که سراسر وجود سلحشور را فرا گرفته «مردی با شولای سیاه ظاهر می‌شود.» مردی که: «بی‌حرکت ایستاده است. چهره‌ای سخت رنگ پریده دارد و دستانش را در زیر چین‌های پهن شولایش مخفی کرده است.» (برگمان، ۱۳۵۰، ص ۱۱)

و بدین ترتیب نخستین گفت‌وگوی مرگ با آنتونیوس بلوک، آغاز می‌شود:

«شوالیه^۶: کیستی؟»

مرگ: من مرگم.

شوالیه: آمده‌ای مرا ببری؟

مرگ: من مدت‌هاست همراه تو هستم.

شوالیه: می‌دانم.

مرگ: آماده‌ای؟

شوالیه: تنم می‌ترسد، اما خودم نه.

مرگ: خوب، این که خجالت ندارد.» (همان، ص ۱۲)

از همان گفت‌وگوی آغازین، علت بی‌تابی، بی‌خوابی و دلواپسی آنتونیوس بلوک را می‌فهمیم. این همان موقعیتی است که هایدگر، آن را لحظه آگاهی دازاین از به «سوی مرگ هستن»^۷ اش می‌داند. هایدگر در اینجا مفهوم «آزادی به سوی مرگ» را مطرح می‌کند: «آن آزادی‌ای که از شر پندارهای هرکس خلاصی یافته و واقع بودن است، که از خود مطمئن و نگران است.» (هایدگر، ۱۳۸۴، ص ۳۱۱) سلحشور، چون دازاین اصیلی که به مرگ آگاهی رسیده است، از مرگ نمی‌ترسد بلکه در برابر مرگ، دچار دلهره شده است. اگزستانسیالیست‌ها حالت دلهره را یکی از مهم‌ترین حالات انسان می‌دانند. آنها روی این نکته مهم توافق دارند که دلهره با ترس تفاوت دارد و نباید آنها را با یکدیگر اشتباه گرفت. ترس یک احساس منفی ناشی از ناتوانی است، اما دلهره از نظر اگزستانسیالیست‌ها اتفاقاً لحظه آگاهی و انتخاب است. هایدگر درباره تفاوت ترس و دلهره می‌نویسد: «دل مشغولی از تنش میان یورش رو به ساختار هستی‌شناسانه تناهی، در جریان اضطراب یا دلهره خود را به دازاین نشان می‌دهد. برخلاف ترس، که ناشی از یک چیز تعریف شده است، اضطراب، آگاه شدن از نیستی، از امکان قریب الوقوع ناممکن شدن وجود دازاین است. در حالی که منشاء ترس (هستنده‌ها) موجودات در جهان هستند، منشاء دلهره (هستی) وجود داشتن در جهان است.» (مک کواری، ۱۳۷۷، ص ۹-۱۹۸) از نظر هایدگر، ترس واکنش انسان نسبت به امری خاص در جهان، مثلاً

ترس از جانوری یا آدمی یا اتفاقی است، اما نگرانی و دلهره به این شکل دارای موضوع و علت نیست. انسان، در هنگام آگاهی از وضعیت خویش در جهان، به خاطر امکان‌هایی که پیش رو دارد و نیز به خاطر مسئولیتی که آزادی ناشی از به سوی مرگ هستن برای او به همراه می‌آورد، دچار دلهره می‌شود. هایدگر هشدار می‌دهد که دلهره نقطه ضعف برای انسان نیست که انسان بخواهد از آن بگریزد یا بر آن غلبه کند. در جریان دلهره است که دازاین از مرگ چون امکانی که وجودش را منحصر به فرد و کامل می‌کند، آگاه می‌شود. (هایدگر، ۱۳۸۴، ص ۸۸-۸۱).

دلهره، بی‌قراری و بی‌خوابی سلحشور ناشی از ترس از یک پدیده در جهان نیست، سلحشور نمی‌تواند بگوید این ترس دقیقاً ناشی از چیست تا زمانی که مرگ ظاهر می‌شود و سلحشور می‌فهمد دلهره‌اش، دلهره انسانی در مواجهه با نیستی است، انسانی که در آستانه مرگ، نمی‌داند برای چه زیسته است؟ هستی‌اش چه معنایی داشته است؟ در فیلم توت‌فونگی‌های وحشی، ایزاک بورگ در آستانه مرگ و پس از تجربه پدیدار دلهره، از اینکه یک عمر در برابر حقیقت خونسرد مانده، دچار تردید و دل‌نگرانی شده و می‌گوید: «احساس می‌کنم در تمام طول زندگی بی‌تفاوتی‌ام نسبت به حقیقت یک جور دروغ پنهانی بوده است.» (برگمان، ۱۹۵۶) این همان حالتی است که هایدگر، لحظه خودآگاهی دازاین و جدا شدن از امنیت‌های کاذب و توهمات می‌داند که زندگی هر روزه انسان را به آنها دچار می‌کند.

پس از این صحنه معرفی، ایزاک بورگ کابوس شب گذشته‌اش را تعریف می‌کند. این کابوس سرآغاز یک حرکت و تغییر مهم در زندگی بورگ می‌شود. او در خواب می‌بیند که در خیابان خلوتی قدم می‌زند. پنجره‌های ساختمان‌ها کاملاً پوشانده شده و ساعت دیواری مغازه عینک فروشی عقربه ندارد، بورگ به ساعت خود نگاه می‌کند، اما آن هم عقربه ندارد! زمان را گم کرده است. اگرستانسیالیست‌ها معتقدند انسان موجودی زمانمند است و در زندگی هر روزه، زمانمند و متناهی بودن هستی‌اش را فراموش می‌کند. بورگ، در ادامه راه، رهگذری را می‌بیند که مقابل او راه می‌رود، وقتی به مرد نگاه و او را لمس می‌کند، رهگذر فرو می‌ریزد و چیزی جز غبار و قطرات خون از وی

باقی نمی‌ماند؛ ترس تمام وجود بورگ را فرا می‌گیرد. در این هنگام به کالسکه حامل جنازه و گروه مردمی که در کالسکه‌های درگیر جهت تشیع جنازه آمده‌اند برخورد می‌کند. ناگهان چرخ کالسکه حامل جنازه از جا کنده می‌شود و چرخ زنان به طرف او می‌آید. تابوت از روی کالسکه کف خیابان می‌افتد و خرد می‌شود. بورگ با احتیاط به جنازه نزدیک می‌شود و در بهت و ناباوری، متوجه می‌شود که جنازه، جنازه خود اوست. این لحظه، لحظه مرگ آگاهی و در واقع سرآغاز جست‌وجو برای خودآگاهی بورگ می‌شود. رویارویی با نیستی و مرگ، او را دچار دلهره کرده است؛ او حالا دیگر جز با اندیشه به هستی خود و پرسش از آن، آرام نمی‌گیرد.

در فیلم ایثار، در فصل پیاده‌روی، الکساندر، در میان داستانی که درباره کشف خانه بیلاقی‌شان برای پسر کوچکش تعریف می‌کند، واژه مرگ را به کار می‌برد، پسرک، با نگاهی پرسش‌گر از زیر لبه کلاه به پدر نگاه می‌کند. برای او که سرشار از شور زندگی و معصومیت است، مرگ، واژه مبهمی است که می‌خواهد درباره‌اش بیشتر بداند. الکساندر می‌گوید: «چی شده؟ نترس پسر! نترس. چیزی به نام مرگ وجود ندارد. تنها ترس از مرگ وجود دارد. ترسی بسیار نفرت‌انگیز که خیلی وقت‌ها آدم‌ها را وامی‌دارد به کارهایی دست بزنند که نباید... فکر کن اگر ما دیگر از مرگ نترسیم، یا دقیق‌تر، از هراس از مرگ نترسیم، همه چیز چگونه تغییر می‌کند، هر چند که نویسندگان و فلاسفه معتقدند که این ترس لازم است؛ درست مثل یک وسیله تدافعی؛ چیزی شبیه به درد، که مرا از خطر آگاه می‌کند. مطمئن نیستم این عقیده را خیلی قبول داشته باشم... آن طور که سینه کا یک بار گفت، نه بچه‌ها و نه بیماران روانی، هیچ کدام از مرگ نمی‌ترسند. سینه کا حرفش را با این جمله تمام کرد: «شرم باد کسانی را که شعورشان آنها را به پذیرش مرگ رهنمون نمی‌شود...» «منظورش این است که مثل بچه‌ها...» (تارکوفسکی، ۳۸۲، ص ۳۳۲).

تفاوت تجربه ترس و دلهره را در فصل آغازین فیلم ایثار به خوبی می‌توان دید؛ پس از آن که اعضای خانواده خیر جنگی و بمباران هسته‌ای را می‌شنوند، ترس و وحشت از مرگ خانه را پر می‌کند. آدلاید و مارتا، همسر و دختر الکساندر، از وحشتی جنون‌آمیز به خود می‌پیچند و فریاد می‌کشند، اما برای الکساندر وضع فرق می‌کند. تارکوفسکی در

توصیف حال الکساندر می‌نویسد: «الکساندر احساس می‌کند دل آشوبه‌ای گرم و سنگین به قلبش حمله می‌برد. پاهایش بنا می‌کند به لرزیدن. نامطمئن از سویی به سوی دیگر می‌رود...» الکساندر در مواجهه با نیستی دچار دلهره شده است، اما دلهره، او دلهره از آزادی نیز هست، چرا که، در ادامه، زیر لب می‌گوید: «همه عمر منتظر این لحظه بودم... تمام عمر من در انتظار این لحظه گذشت.» (همان، ص ۳۶۳).

همه عمر الکساندر در انتظار لحظه‌ای گذشته است که بتواند، با استفاده از آزادی خویش، معنایی به زندگی‌اش ببخشد و کاری برای جهان انجام دهد. هایدگر آنچه تارکوفسکی «درد»ی «آگاه» کننده توصیف می‌کند، دلهره می‌نامد. او در هستی و زمان درباره دلهره می‌نویسد: «آن نوعی هستی در عالم که آرامش‌بخش و مأنوس است، حال بی‌قراری دازاین است و نه به عکس. از دیدگاهی وجودی هستی شناختی «در خانه نبودن» را باید پدیدار سابق‌تری محسوب کرد.» (هایدگر، ۱۳۸۴، ص ۲۳۴).

از نظر هایدگر، ترس امکان خود را از سروکار داشتن با جهان می‌یابد. اما دلهره یا نگرانی، از «در جهان هستن»، یعنی از خود دازاین سرچشمه می‌گیرد. نگرانی از امکان‌ها جداست و درست در جایی پدید می‌آید که هر امکانی مسدود شده باشد. بدین ترتیب، دلهره، بخشی از کنش اصیل دازاین است، زیرا او را مجبور می‌کند که به هستی خویش بیانید.

در فیلم زیستن، کنجی واتانابه در مواجهه با خیر مرگ قریب الوقوعش، ابتدا مانند همه مردم عادی می‌ترسد و سعی می‌کند از واقعیت مرگ خود فرار کند. هنگامی که پزشک معالج واتانابه برای اولین بار به او می‌گوید که تنها تا شش ماه دیگر زنده است، چشمان واتانابه از وحشت گشوده و چهره‌اش بی‌رنگ می‌شود. شب بعد از دیدار با پزشک، زیر پتو پنهان می‌شود و در تنهایی از هراس مرگ می‌گرید. اما پس از مدتی اندیشه به هستی خویش، ترس او تبدیل به دلهره می‌شود.

مرگ باعث می‌شود او برای اولین بار در زندگی، آزادی را احساس کند، او حالا آزاد است خلاف همه هنجارهای تحمیلی همگان، و زندگی یکنواخت هر روزه، در این فرصت باقی‌مانده معنای زیستن را دریابد.

● زندگی هر روزه، همگان و مرگ

das Man تعبیری است که هایدگر برای اشاره به انسان‌هایی به کار می‌برد که غرق در زندگی هر روزه‌اند، کسانی که تابع عقل جمعی‌اند و هم‌نوا با عرف‌های محدود کننده زندگی می‌کنند. اگزیستانسیالیست‌ها، فردگرا هستند. نیچه، کی‌یرکگارد، سارتر و هایدگر، در نوشته‌هایشان، بارها بر حفظ فردیت و من‌بودگی اصیل در برابر آنچه نیچه «گله»^۷، کی‌یرکگارد «همگان»^۸، هایدگر «آدم» یا «هرکس»^۹ و سارتر «دیگران»^{۱۰} می‌نامد، تأکید کرده‌اند. کی‌یرکگارد اصیل‌ترین کار در زندگی را حفظ «من بودن» یا فردیت می‌داند: «اصل کار در زندگی این است که خودت را بیابی و من خودت را به دست آوری.» (اندرسون، ۱۳۸۵، ص ۱۳۹).

هایدگر معتقد است دازاین اصیل پیرو همگان نمی‌شود. دازاین هنگامی که در زندگی هر روزه غرق می‌شود، یکی از این توده بی‌نام و نشان، بدون داشتن خویشی‌رستنی راستین می‌شود. هایدگر نیز مانند کی‌یرکگارد معتقد است دازاین برای گریختن از زیر بار مسئولیتی که آزادی و امکان انتخاب برایش به وجود می‌آورد به دامان هر کسی می‌آویزد، فردیتش را در زندگی هر روزه در میان هرکس پنهان می‌کند و در میان آنها پناه می‌جوید و بدین ترتیب از زیر بار مسئولیت‌های اصیل بودن خود شانه خالی می‌کند. از نظر هایدگر، یکی از دلایلی که باعث می‌شود مرگ به دازاین اصالت ببخشد این است که دازاین با آگاهی از مرگ متوجه می‌شود که در زندگی روزمره و در روزمرگی یا به تعبیر هایدگر هر روزه‌گی‌ای که به آن دچار است، ناچار است طبق قوانین، دستورها و هنجارهای «هرکس» عمل کند، در رویارویی با مرگ است که دازاین متوجه می‌شود تا چه اندازه از من بودن خود دور شده است. سارتر معتقد است انسان‌ها برای شانه خالی کردن از زیر بار مسئولیتی که آزادی و زندگی در جهان بدون ایمان بر عهده‌شان می‌گذارد، به ایمان بد پناه می‌آورند. سلحشور فیلم مهر هفتم تا پیش از آن که به مرگ آگاهی برسد، به زندگی هر روزه و هم‌نوایی با همگان خو کرده بود، یک نمونه بارز این هم‌نوایی، ده سال نبرد سخت و مرگبار در جنگ‌های صلیبی بوده است. سلحشور به پیروی از همگان که آنها نیز به پیروی از کشیشان به جنگ رفته بودند، ده سال چون

یک سلحشور جنگیده، بی آن که از خود بپرسد: برای چه و با چه می جنگد؟ کل زندگی ای که این جنگ فقط بخش کوچکی از آن است چه معنایی دارد؟

این پرسش ها تنها برای دازاینی مطرح می شود که از هستی هر روزه و از سقوط در میان هر کس، فراتر رفته و به تعبیر هایدگر از هستی پرسش می کند، چرا که مراقب و دلواپس هستی خویش و دیگران است. سلحشور، رویارویی با مرگ را فرصت برای پرسش درباره اعتقاداتی می داند که یک عمر با آنها زندگی کرده است.

پروفسور ایزاک بورگ در فیلم توت فرنگی های وحشی نیز در آستانه مرگ از زندگی هر روزه و هم نوایی با همگان دست می شوید تا به مسائل عمیق تر هستی بیندیشد و من راستین خود را از پشت نقابی که به چهره زده پیدا کند. کی یرکگارد معتقد است مردم در هر عصری به دنبال یک زندگی بی دردسر و امن هستند. مهم ترین خطر این روزمرگی و آسان طلبی، این است که انسان فراموش می کند از خود بپرسد برای چه زندگی می کند. ممکن است در چشم دیگران کسی بشوی، مانند دکتر بورگ که پزشک سرشناسی است و قرار است از دانشگاه لوند دکترای افتخاری بگیرد، اما خودت را از دست می دهی.

در فیلم توت فرنگی های وحشی نیز، ایزاک بورگ پیش از سفر به لوند، در کابوس هولناکی جنازه در حال نابودی خود را می بیند، وحشت از نیستی وجودش را فرامی گیرد، اما این هراس پایدار نیست؛ سفر فرصتی می شود تا در آستانه مرگی که در راه است، معنای زندگی خویش، رابطه اش با دیگران و معنای هستی اش را بیابد. او نیز مانند سلحشور مهر هفتم، از هستی پرسش می کند و بدین ترتیب منش پرسش گر دازاین اصیل در آستانه مرگ رخ می نماید.

انسان در برابر مرگ به محدود بودن امکان هایش می اندیشد و در صدد کشف معنای هستی بر می آید. هایدگر معتقد است مرگ اگر صادقانه پذیرفته شود و پیش بینی شود، می تواند به عاملی کامل کننده در وجود اصیل بدل شود. اما زندگی و هر روزه و توده انسان های بی تفاوتی که به زندگی هر روزه خو کرده اند دو پدیداری هستند که دازاین یا فرد را از رسیدن به اصالت باز می دارند. در فیلم های مهر هفتم، توت فرنگی های وحشی، ایثار و زیستن، شخصیت های اصلی تنها پس از بریدن از زندگی هر روزه و در پیش گرفتن رویکردی متفاوت از رویکرد دیگران، به پرسش های بنیادینی چون مرگ و معنای زندگی می اندیشند.

● مرگ دیگری

هایدگر برای شرح و تبیین نظریاتش درباره مرگ و رویارویی دازاین با مرگ و در توصیف وضعیت «به سوی مرگ هستن» از داستان مشهور «مرگ ایوان ایلیچ» نوشته لئو تولستوی کمک می‌گیرد. تولستوی یکی از نویسندگانی است که بسیار پیش‌تر از آنکه جریان فکری‌ای به نام اگزیستانسیالیسم به وجود آید، برخی از مهم‌ترین دغدغه‌های متفکران وجودی را در داستان‌هایش مطرح کرد. او و داستایوسکی دو نویسنده روسی هستند که تأثیر عمیقی بر اگزیستانسیالیست‌هایی چون هایدگر و فیلم‌سازی چون برگمان، تارکوفسکی و کوروساوا بر جای گذاشته‌اند. تولستوی و داستایوسکی، در زمان شکل‌گیری مکتب اگزیستانسیالیسم در قرن بیستم حضور نداشتند، اما امروزه بسیاری آنها را در ردیف اگزیستانسیالیست‌ها به شمار می‌آورند. داستان مرگ ایوان ایلیچ تولستوی را باید یکی از مهم‌ترین آثار ادبیات اگزیستانسیالیستی دانست که اندیشمند وجودگرایی چون هایدگر را بسیار تحت تأثیر قرار داده بود. از نظر هایدگر، مرگ ایوان ایلیچ بیش از هر چیز به «سوی مرگ هستن» را در هر روزه‌گی دازاین نشان می‌دهد.

فصلنامه هنر
شماره ۷۵

۳۳۰

هایدگر با استفاده از دو مفهوم اگزیستانسیال^{۱۱} و اگزیستانسیال^{۱۲} دو رویکرد متفاوت به مرگ را بیان می‌کند. هایدگر در پی نوشتی در بند ۵۱ کتاب هستی و زمان، که عنوانش «به سوی مرگ هستن» و «هر روزه‌گی دازاین است»، درباره داستان مرگ ایوان ایلیچ می‌نویسد: «لئو تولستوی در مرگ ایوان ایلیچ پدیده فروپاشی و انقراض را در «کسی که می‌میرد» معرفی کرده است.» (ر.ک احمدی، ۱۳۸۴، ص ۴۹۵) دازاین در جریان زندگی هر روزه‌اش به شکل‌هایی به هستی می‌اندیشد و این اندیشه اگزیستانسیال است. در مقابل برداشت دیگری هم وجود دارد که هم ریشه در فهم دازاین از هستی در زندگی هر روزه‌اش دارد و هم در دل خود گونه‌ای تفاوت هستی‌شناسانه را پیش می‌کشد، هایدگر این برداشت را برداشت اگزیستانسیال می‌نامد. مهم‌ترین تفاوت میان این دو مفهوم از نظر هایدگر، تفاوت میان هستی و هستنده است. امر اگزیستانسیال پرسش درباره ساختارهای وجودی به طور عام است و این پرسشی نیست که برای دازاین در زندگی هر روزه‌اش مطرح می‌شود. اما امر اگزیستانسیال پرسش‌های دازاین در زندگی

هر روزه‌اش است. مثلاً اینکه برای ادامه تحصیل چه رشته‌ای را انتخاب کنم؟ پرسشی اگزیزستانسیل است؛ اما پرسش درباره مرگ، پرسشی اگزیزستانسیال است. هایدگر می‌گوید فلسفه باید رویکردی اگزیزستانسیال را در پیش بگیرد، برداشتی که خویشتن بودن انسان را نه از انسان هم چون هستند بلکه از رابطه انسان با هستی مطرح می‌کند. (همان، ص ۴۴-۲۴۱) از نظر هایدگر، هر مفهوم بنیادینی که برای شناسایی هستی انسان پدید آید یا ضروری باشد اگزیزستانسیال است.

بدین ترتیب اندیشه درباره مرگ هم به یکی از این دو روش انجام می‌شود. به نظر هایدگر، تولستوی بدون آگاهی از دو مفهوم اگزیزستانسیل و اگزیزستانسیال این دو رویکرد به مرگ را در داستانش مطرح کرده است. در رویکرد اگزیزستانسیل، یکی از هزاران «هرکس» که غرق در زندگی «هر روزه» است، می‌میرد. در داستان تولستوی وقتی خبر مرگ ایوان ایلیچ به همکاران و دوستانش داده می‌شود، واکنش آنها نسبت به مرگ ایوان ایلیچ واکنشی اگزیزستانسیل است، چرا که برای آنها، یکی از «هرکس» با یکی از مردم مرده است. مرگ ایوان ایلیچ پرسش جدی در ذهن آنها به وجود نمی‌آورد و آنها را به اندیشه درباره هستی و نیستی خود بر نمی‌انگیزد.

در زندگی هر روزه شنیدن خبر مرگ دیگران در ابتدا اندیشه‌ای غیر اصیل را برای دازاین به وجود می‌آورد. در این حالت مرگ برای ما به معنای مرگ دیگری است و از خود ما دور است. ما فقط وقتی تجربه‌ای شخصی و منحصر به فرد از رویارویی با مرگ داشته باشیم، به دریافت اگزیزستانسیل از آن می‌رسیم. ما تا زمانی که فعالانه با مرگ درگیر نشده‌ایم، و تا زمانی که صرفاً شاهد مرگ دیگران هستیم، برداشتمان از مرگ اگزیزستانسیل خواهد ماند. تولستوی در داستان ایوان ایلیچ و هایدگر در بحث از رویکرد اصیل دازاین به مرگ، گذر از دریافت اگزیزستانسیل یا غیر اصیل از مرگ به دریافت اگزیزستانسیال یا اصیل از مرگ را نشان می‌دهند. (همان، ص ۵۰۲-۵)

تولستوی، در داستان مرگ ایوان ایلیچ می‌نویسد: «برای ایوان ایلیچ، تنها یک پرسش مهم است: مسئله او جدی است یا نه؟ اما پزشک این پرسش نابجای او را نادیده می‌گیرد. از نظر او، پرسش واقعی این است که مشکل ایوان ایلیچ از کلیه، قلب یا آپاندیس اوست.

مسئله مرگ یا زندگی ایوان ایلیچ نیست، بلکه مسئله تردید میان ناراحتی کلیه و آپاندیس است. مسئله‌ای که پزشک ماهرانه آن را حل می‌کند. چنان که به نظر ایوان ایلیچ می‌آید. و به نفع آپاندیس رای می‌دهد، تشخیصی که با مشخص شدن نتیجه آزمایش ادرار نشانه‌های تازه‌ای برای تجدیدنظر در اختیار پزشک قرار می‌دهد. تمام این مراحل، درست همان کارهایی است که ایوان ایلیچ هزاران بار در دادگاه و در برخورد با دیگران با موفقیت انجام داده است. ایوان ایلیچ از نتیجه‌گیری دکتر نتیجه می‌گیرد زندگی چیز خوشایندی نیست، اما نظر ایوان ایلیچ اهمیتی ندارد، چرا که هر چقدر هم که زندگی برای او تلخ باشد، دکتر، و شاید همه کس، نسبت به آن بی‌تفاوت هستند. این نتیجه‌گیری ایوان ایلیچ را به طرز دردناکی متأثر می‌کند، و در او احساس عمیق تأسف برای خود و احساس تنفر نسبت به بی‌تفاوتی پزشک به مسئله‌ای با این اهمیت بر می‌انگیزد. ایوان ایلیچ چیزی درباره احساساتش نمی‌گوید، اما بر می‌خیزد، حق ویزیت پزشک را روی میز می‌گذارد و در حالی که آه می‌کشد می‌گوید: «شاید ما مردمان بیمار اغلب پرسش‌های نابجایی می‌پرسیم. اما به من بگو، به طور کلی این دادخواست^{۱۳} خطرناک است یا نه؟... پزشک از پشت عینک با تحکم، طوری ایوان ایلیچ را نگاه می‌کند که انگار می‌خواهد به او بگوید: ای زندانی! اگر دست از این سؤال پرسیدن‌ها برنداری، تو را از دادگاه بیرون خواهم کرد. من قبلاً به تو گفتم که چه چیز را ضروری و مناسب می‌دانم. نتایج آزمایش‌ها ممکن است چیز بیشتری نشان دهد...» (Tolstoy, 1957, p.23-33)

تولستوی در داستان ایوان ایلیچ بی‌تفاوتی انسان‌ها نسبت به همدیگر را نشان می‌دهد، اما برای هایدگر، داستان تولستوی از آن جهت در خور تعمق است که «سقوط و اضمحلال» کسی که می‌میرد را نشان می‌دهد. تا قبل از این بیماری، رویکرد ایوان ایلیچ نسبت به مرگ نیز مانند پزشک و دیگران بود. همان گونه که رویکرد پروفیسور بورگ، پیش از آن کابوس وحشتناک درباره مرگ و آگاه شدن از مرگ قریب‌الوقوع خود، شبیه رویکرد همراهانش به مراسم تشییع جنازه بود، آنها البته می‌دانند که می‌میرند اما مرگ برای آنها یک مقوله زیست‌شناختی یا نهایتاً اجتماعی است.

در فیلم‌های برگمان مراسم تشییع جنازه نشانی از رویارویی با مرگ است. در صحنه‌ای از

فیلم توت‌فرنگی‌های وحشی، هنگامی که پروفسور بورگ، عروسش ماریانه و سه جوان به شهر لوند، جایی که قرار است در آن از پروفسور بورگ تقدیر شود می‌رسند، در یکی از خیابان‌ها به علت عبور عده‌ای که برای مراسم تدفین دور هم جمع شدند، ناچار به توقف می‌شوند. بورگ این صحنه را چنین توصیف می‌کند: «کالسکه حامل جنازه بسیار قدیمی و کهنه‌ای بود و به وسیله اسب‌های سیاه درشتی کشیده می‌شد و در پشت آن درشکه‌های بسیاری روان بود. در نتیجه ریزش باران بر روی شیشه اتومبیل ما، تمام این مراسم حالتی غیرواقعی پیدا کرده بود. انگار که در دور دست اتفاق می‌افتاد. دوباره به یاد خوابی که دیدم افتادم و باز همان احساس نیرومند در من اوج گرفت.» (برگمان، ۱۳۵۰، ص ۱۰۰)

از میان تمام افرادی که در ماشین نشسته‌اند و تابوت و مراسم تشییع جنازه را می‌بینند، تنها بورگ است که به یاد مرگ خود می‌افتد، اما صحنه مرگ دیگری، در آغاز برای او نیز مانند بقیه، چنان که خود می‌گوید: «انگار در دور دست اتفاق می‌افتد» تا اینکه در یک آن، ناگهان به یاد کابوس مرگ خود می‌افتد. هایدگر این «انگار در دور دست اتفاق می‌افتد» را مرگ «کسی که می‌میرد» می‌نامد.

در فیلم توت‌فرنگی‌های وحشی، همراهان دکتر بورگ در سفر به شهر لوند، مانند همکاران و اتانابه نمی‌توانند رنج کسی که می‌میرد، یا کسی که در آستانه مرگ است را درک کنند، تنها برای او متأسف می‌شوند. هایدگر در شرحی که در مورد داستان تولستوی نوشته می‌گوید: «دیگران مرگ ایوان ایلچ را مرگ «کسی که می‌میرد» می‌دانند. این مرحله دریافت، اگزیزتانسیل یا غیر اصیل است. این دریافت وقتی به دریافت اصیل تبدیل می‌شود که ما در مواجهه با مرگ دیگری یا مرگ «کسی» آن را از راه تداوم احتضارش در زندگی هر روزه به مرگ خود، که فقط به ما تعلق دارد و از آن هیچ کس نیست تبدیل کنیم. اگر مرگ دیگری یا «کسی که می‌میرد» خبر از امکان یقینی مرگ به من بدهد، و مرگ مرا پیش چشمانم بیاورد، باعث شود به رابطه هستی و نیستی و معنای زندگی‌ام بیندیشم، بینش تازه و اصیل من به مرگ شکل می‌گیرد و درگیری من با مرگ، که یک درگیری اصیل دازاین است آغاز می‌شود.» (هایدگر، ۱۳۸۴، ص ۲۹۷-۳۰۹) این همان چیزی است که هایدگر در طلب آن است و معتقد است به دازاین اصالت

می‌بخشد و کنشی اصیل است.

پس از مرگ واتانابه نیز، از این جمع اطرافیان هر روزه و بی تفاوت، تنها کسی که مرگ واتانابه او را به اندیشیدن درباره زندگی خودش وامی‌دارد، یکی از همکاران واتانابه است که از او طرفداری می‌کند، در حالی که او را سرزنش می‌کنند و نادیده‌اش می‌گیرند. تأثیر مرگ واتانابه بر این همکارش را در آخرین فصل فیلم تماشا می‌کنیم، او روی پل، بالای پارکی می‌ایستد که واتانابه ساخته است و از آنجا غروب آفتاب را تماشا می‌کند، پیش از او واتانابه نیز در چنین جایی ایستاده و گفته بود: «اوه چقدر قشنگ است، سی سال است که غروب آفتاب را تماشا نکرده‌ام.» گویی این پارک نماد زندگی، و امید به آینده می‌شود. جایی که می‌توان از آنجا آفتاب را هنگام طلوع و غروب، با لذت تماشا کرد.

● حضور در برابر مرگ و حضور در برابر خدا

در فیلم مهر هفتم، هنگامی که مرگ در نهایت این گروه خسته را در قلعه سلحشور می‌یابد، اعضای گروه هر کدام به گونه‌ای در برابر حضورش واکنش نشان می‌دهند. کارین، همسر آنتونیوس بلوک، مشغول خواندن آیاتی از کتاب آخرالزمان یوحنا است که مرگ وارد قلعه می‌شود. با ورود مرگ، همه سرها را بلند می‌کنند تا تازه‌واردی که از درون تالار بزرگ و تاریک پیش می‌آید را ببینند، آنها در برابر مرگ برمی‌خیزند و کنار هم می‌ایستند. سلحشور دیگر دلهره اولین رویارویی با مرگ را ندارد، اما هنوز به یقینی که می‌خواسته هم نرسیده است. او همچنان منتظر شنیدن پاسخی از سوی خداست و می‌گوید: «خداوندگارا! از درون خود تو را صدا می‌زنیم، به ما رحمت آر، چرا که ما ناچیزیم و می‌ترسیم و نادانیم...» اما یونز، همچنان زیر لب غر می‌زند و اعتراض دارد. او بار دیگر روی توانایی انسان روی زمین تأکید می‌کند. سارتر می‌گوید: «تو آزادی پس انتخاب کن - به عبارت دیگر اختراع کن. هیچ قاعده اخلاقی کلی نمی‌تواند به تو نشان دهد که تو باید این کار را بکنی، هیچ نشانه‌ای در این عالم به تو لطف ندارد.» (سارتر، ۱۳۸۵، ۳۹-۴۳)

رویارویی یونز با مرگ، سخنان کامو و سارتر، مرگ را به یاد می‌آورد که مرگ را «بزرگ‌ترین جزء نامفهوم وجود» و «آخرین برهان بر عبث بودن انسان و جهان» می‌دانند.

آنها از دل این یاس و پوچی، نتیجه می‌گیرند که مواجهه با مرگ انسان را به شورش علیه تمامی قراردادها و معانی از پیش تعیین شده می‌کشاند. کامو این شورش را «رستاخیزی» می‌داند که «طولانی‌ترین اعتراض به مرگ است» (Camus, 1959, p. 100) این اعتراض را به خوبی می‌توان در نگاه و آخرین جمله‌هایی که یونز در روایتی با مرگ بر زبان می‌آورد، یافت: «یونز (به تلخی): در ظلماتی که ادعا می‌کنی در آنی، در ظلماتی که احتمالاً همه در آنیم... در دل این ظلمت هیچ کس نیست که شکوه‌های تو را بشنود و درد تو را حس کند. اشک‌هایت را پاک کن و خودت را در آینه بی‌تفاوتی نگاه کن.»

آینه بی‌تفاوتی، همان جهان پوچ و عبث کامو و سارتر است. یونز، اگزیستانسیالیست بی‌ایمان فیلم، به ظلمات و پوچی‌ای اشاره می‌کند که هیچ چیز به خوبی مرگ آن را به ما نشان نمی‌دهد. او نیز مانند سارتر معتقد است، نه تنها مرگ معنایی به زندگی نمی‌بخشد، بلکه در نهایت تمام معنایی هم که در تمام زندگی تلاش کردیم بیافرینیم، از بین می‌برد. سارتر در کتاب هستی و نیستی مرگ را مهم‌ترین دلیل پوچی و بی‌هدف بودن هستی می‌داند. انسان در تمام زندگی تلاش می‌کند خودش باشد و به زندگی خود معنا بدهد، اما مرگ ناگهان بدون دلیل و معمولاً بدون هشدار آن را پایان می‌دهد. برای سارتر، زندگی‌ای که چنین پایان پوچی داشته باشد، خودش هم پوچ است. (Sartre, 1959, p. 447-50) به نظر سارتر، مرگ به تنهایی ویرانی نهایی آزادی است، اجتناب‌ناپذیر و فراتر از کنترل انسان است. در داستان دیوار، شخصیت اصلی داستان که محکوم به مرگ با چوچه آتش است، در تخیلاتش، خود را در حال فرار در لحظه آخر می‌بیند. اما در کمال ناامیدی متوجه می‌شود که این افکار بیهوده هستند. از نظر سارتر، واقعی بودن مرگ باعث می‌شود به ایمان نادرست پناه بیاورد و با دیگران یا همگان همراه شود و تنهایی‌اش و تصادفی بودن وجودش در جهان بدون ایمان را انکار کند.

اما سلحشور فیلم مهر هفتم تا آخرین لحظه‌ها امید دارد خدا خودش را به او نشان دهد: «خداوندا تویی که در جایی هستی، تویی که در جایی باید باشی، به ما رحمت آر.» (برگمان، ۱۳۵۰، ص ۵۲)

یونز، آخرین سخنان سلحشور را پناه بردن او به چیزی می‌داند که سارتر آن را ایمان بد

می‌نامد، یونز نیز مانند سارتر، از سلحشور می‌خواهد که در لحظات پایانی، رها از هر باور یا معنای آرامش بخشی، به نیروی خود، و به آزادی و فردیتش روی زمین تکیه کند: «یونز: می‌توانستی از من گیاهی بگیری که از عذاب خلاصت کند. اما مثل اینکه حالا دیگر خیلی دیر شده است. ولی تو این دقیقه‌های آخر سعی کن بفهمی چقدر مهم است که آدم می‌تواند چشم‌هایش را بچرخاند و انگشتان پایش را تکان دهد.»

آهنگر و همسرش، به‌مثابه نمایندگان از توده مردم غرق در روزمرگی، آنها که هایدگر، هرکس، و کی‌یرکگارد، همگان می‌نامد، از مرگ می‌ترسند و چشمانشان از وحشت گشوده شده و خیره مانده است. آنها نه مانند یونز، اگزیستانسیالیست بی‌ایمان، پرسش و اعتراض دارند و نه مانند سلحشور در جست‌وجوی یافتن معنای هستی و شناخت و ایمان آوردن به آفریننده آن هستند، آنها دازاین‌های غیراصیلی هستند که در تمام زندگی، با پناه بردن به زندگی هر روزه و منش دیگران و عقل جمعی، از مسئولیتی که اندیشیدن به هستی و پایان به همراه می‌آورد گریخته‌اند. تمام آنچه آنها از مرگ و زندگی می‌دانستند، چیزی بود که کشیشان گفته بودند. آنها مسئولیت سنگین چگونگی زیستن در جهان را به کشیشانی سپرده بودند که با ترساندن مردم آنها را به خود نیازمند و مؤمن نگه می‌داشتند. از سوی دیگر، دو رویکرد متضادی که کی‌یرکگارد از آنها یاد می‌کند را می‌توانیم در رویارویی یونز، پیشکار سلحشور و دختری که همراه اوست (گونل لیندبلوم) با مرگ بباییم. دختر، در حالی که چشمانش از شادی عمیق و انتظاری پر شور می‌درخشند، به استقبال مرگ می‌رود، اما یونز، حتی در این آخرین لحظات در تلاش است ثابت کند زندگی و مرگ، بدون هیچ دلیلی که با عقل و منطق توجیه شود، پوچ و بی‌معنا است.

در فیلم مهر هفتم، آخرین فردی که رودرروی مرگ می‌ایستد و به او نگاه می‌کند، دختر جوان است؛ او با نگاهی اثیری و رازآلود، در برابر مرگ زانو می‌زند و می‌گوید: «به آخر رسید.» کی‌یرکگارد با یادآوری سخنان سقراط در آستانه مرگ، معتقد است درک حقیقت‌هایی چون حقیقت مرگ نه با جدل‌های عقلی بلکه با دل‌سپردگی شورمندانه ممکن است. او برای آنکه مثالی در مورد تضاد میان جست‌وجوی بیهوده حقیقت عینی و امکان رسیدن به حقیقت ذهنی آورده باشد، تفاوت میان اعتقادات دیگران و

توجیهاتشان درباره مرگ و جاودانگی روح را با اعتقادات سقراط مقایسه می‌کند. افلاطون در رساله فایدون، در مکالمه سیمیایس و کبس، برای باور آوردن به جاودانگی روح دلیل عینی و برهانی درست می‌طلبد، اما در هر سه برهانی که مطرح می‌کنند، جای تردید باقی می‌ماند. در مقابل اینها سقراط را می‌بینیم که در آستانه مرگ است و تردید ندارد که روح او پس از مرگ جسمانی‌اش به هستی ادامه خواهد داد. کی‌یرکگارد می‌گوید در حالی که مسئله جاودانگی روح برای دیگران یک تمرین و جدل عقلی است، برای سقراط که سراپا شورمندی و دل‌سپردگی است، یک حقیقت آشکار است: «سقراط همه زندگی‌اش را بر سر اعتقادش به خطر می‌افکند، او شجاعت رویارویی با مرگ را دارد و با آن شور و عشق نامتناهی چنان طرحی برای زندگی‌اش ریخته که باید آن را پذیرفت... آیا برهانی بهتر از این می‌توان برای جاودانگی روح عرضه کرد؟... آن «یک ذره» تردیدی که سقراط داشت به کمکش آمده است، چون خود سقراط شور نامتناهی را عرضه کرده است، آن سه برهانی که دیگران دارند فایده‌ای به حالشان ندارد، چون آنها چشمشان بر روح و شور و شوق بسته است و بسته هم خواهد ماند.» (کی‌یرکگارد، ۱۳۸۵ ص ۳-۸۲) برای دختر جوان فیلم مهر هفتم (گونل لیندبلوم)، مرگ، همان چیزی است که به گفته هایدگر به دازاین معنا و چون آخرین نت یک ملودی، زندگی او را پایانی درخور می‌بخشد.

در فیلم توت فونگی‌های وحشی، ایزاک بورگ در سفری که در پایان آن به رهایی می‌رسد، دلهره، هراس و جدال یک انسان با خود را تجربه می‌کند. او تمام عمر خود را بی‌آنکه از هستی خود و دیگران پرسشی کند، صرف علم، علم نظری کرده است، بی‌تفاوتی بورگ نسبت به هستی خود و دیگران باعث شده که او نتواند هیچ ارتباط عاطفی با همسر و پسرش داشته باشد. اما در طول سفر، در گفت‌وگو با عروس، سه جوان دانشجوی زن و مردی که سر راه سوار ماشین او می‌شوند، متوجه می‌شود که تا چه اندازه نسبت به اطرافیانش بی‌تفاوت بوده است. بورگ در آستانه مرگ از زندگی هر روزه و هم‌نوایی با همگان دست می‌شوید تا به مسائل عمیق‌تر هستی بیندیشد و من راستین خود را از پشت نقابی که به چهره زده پیدا کند. برگمان در فیلم توت فونگی‌های وحشی نیز همان دغدغه‌های وجودی فیلم

مهرهفتم را بیان می‌کند، اما به نظر می‌رسد، در این فیلم، بیشتر به سوی نوعی اگزستانسیالیسم انسان‌باور گرایش دارد. هرچه در مهرهفتم رابطه با خدا مهم بود، در توت‌فرنگی‌های وحشی رابطه با انسان‌های دیگر مهم است. در مهرهفتم سلحشور در آستانه مرگ نخست به خدا و رابطه‌اش با او می‌اندیشد؛ اما پروفیسور سالخورده توت‌فرنگی‌های وحشی به زندگی روی زمین و روابط دوستانه و عاطفی‌اش در زندگی زمینی می‌اندیشد.

به نظر می‌رسد تفاوت این دو رویکرد را در تفاوت نگاه هایدگر و کی‌یرکگارد به مسئله «در برابر مرگ هستن» می‌یابیم. سلحشور و ایزاک بورگ هر دو سفری را برای یافتن معنای زندگی و پاسخ پرسش‌هایشان آغاز می‌کنند، اما در حالی که سلحشور رستگاری را چون کی‌یرکگارد در رسیدن به ایمان و خدا می‌داند، ایزاک بورگ رستگاری را کمابیش، چون هایدگر در اندیشه به هستی خود و دیگران و زندگی در دنیا و مراقبت از آن می‌یابد. رستگاری او رستگاری انسانی و نتیجه عشق و محبت زمینی است. جان مک کواری، در تحلیل تفاوت دیدگاه هایدگر و کی‌یرکگارد درباره رویارویی با مرگ می‌نویسد: «برخلاف نظر کی‌یرکگارد، از نظر هایدگر آنچه اساسی است «لحظه حضور در برابر خدا نیست» بلکه «لحظه حضور در برابر مرگ» است. مرگ صرفاً پدیداری سلبی نیست. پیش آگاهی توام با عزم به مرگ، یعنی یافتن نوعی کلیت در آن، مرگ برای وجود من مرز می‌گذارد و لذا وحدت وجود را ممکن می‌سازد. وانگهی از آنجا که این امکان، امکانی است که بیش از هر چیز امکان خود من است و لذا من خودم باید آن را بردوش بگیرم، مرگ مرا از قید «آنها» [هرکس] آزاد می‌کند.» (مک کواری، ۱۳۷۷، ص ۲۲۱).

در فیلم زیستن، واتانابه، در آخرین لحظه‌های زیستن، روی تابی در پارک می‌نشیند و زیر بارش برف ترانه می‌خواند؛ به نظر می‌رسد که او در آستانه مرگ، معنای زیستن را فهمیده و برای معنا بخشیدن به هستی‌اش، کاری ارزشمند انجام داده است. واتانابه نیز مانند آنتونیوس بلوک در فیلم مهرهفتم، ایزاک بورگ در فیلم توت‌فرنگی‌های وحشی و الکساندر در فیلم ایثار، در آستانه مرگ و بیماری، از تکرار و بیهودگی زندگی هر روزه در میان توده انسان‌هایی بی‌تفاوت و هم‌شکل شده، آگاه می‌شود. مرحله نخست آگاهی است و مرحله بعد چنان که کامو می‌گوید، تسلیم شدن است یا شورش کردن. اما این تسلیم

شدن یا شورش کردن هم به شیوه‌های مختلفی نشان داده می‌شود. در فیلم زیستن نیز مانند فیلم مهر هفتم، توت فرنگی‌های وحشی و ایثار، شورش علیه نیستی و بی‌ثمری و بی‌معنایی، با عشق به دیگری و کمک به نسل آینده، کودکان و خانواده، به‌عنوان راهی برای رهایی از تنهایی و تنش و آرام گرفتن پیش از مرگ، میسر می‌شود. و اتابانه نیز مانند سلحشور و پروفیسور بورگ، فهمیده است که با اندیشیدن به هستی و احساس مسئولیت در قبال دیگران و مراقبت از هستی خود و دیگری است که زیستن معنا پیدا می‌کند.

هایدگر، تفکر فلسفی را اندیشیدن عمیق به هستی، وضعیت انسان در جهان و ارتباط او با هستی و دیگران می‌داند. اندیشیدنی که می‌توان آن را فصل مشترک بسیاری از فیلم‌سازان مؤلف تاریخ سینما دانست. تحلیل این فیلم‌ها به یاری اندیشه‌های اندیشمندان بزرگ تاریخ فلسفه، می‌تواند ما را در رسیدن به سینمای مبتنی بر اندیشه عمیق به هستی و وضعیت انسان در جهان امروز یاری کند.

فصلنامه هنر
شماره ۷۵

۳۳۹

منابع

- اندروسون، سوزان لی (۱۳۸۵): فلسفه کی‌یر گگارد، ترجمه خشایار دیهیمی، انتشارات طرح نو، تهران.
- احمدی، بابک (۱۳۸۴): هایدگر و پرسش پیاچین، نشر مرکز، تهران.
- (۱۳۷۳): مدرنیته و اندیشه انتقادی، نشر مرکز، تهران.
- برگمان، اینگمار (۱۳۵۰): توت فرنگی‌های وحشی، ترجمه هوشنگ طاهری، سازمان انتشارات اشرفی، تهران.
- (۱۳۵۰): مهر هفتم، ترجمه هوشنگ طاهری، انتشارات رز، تهران.
- بیورگمان، استیک و... (۱۳۷۷): برگمان به روایت برگمان، ترجمه مسعود اوحدی، انتشارات سروش، تهران.
- پی. استون، برایان (۱۳۸۲): مفاهیم مذهبی و کلامی در سینما، ترجمه امید نیک‌فرجام، انتشارات فارابی.
- دورانت، ویل (۱۳۸۰): تاریخ فلسفه، ترجمه عباس زریاب‌خویی، شرکت انتشارات علمی/فرهنگی، تهران.
- سارتر، ژان پل (۱۳۶۱): اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر، ترجمه دکتر مصطفی رحیمی، انتشارات مروارید، تهران.
- فالزن، کریستوفر (۱۳۸۲): فلسفه به روایت سینما، ترجمه ناصرالدین علی تقویان، انتشارات فصیحه سرا، تهران.
- کاپلستون (۱۳۶۲): تاریخ فلسفه، یونان و روم، ترجمه مجتبی مینوی، انتشارات سروش، تهران.
- کاپلسون (۱۳۶۰): کانت، ترجمه منوچهر بزرگمهر، انتشارات سروش، تهران.

- گروه نویسندگان (۱۳۷۶): نظریه های زیبایی شناسی فیلم، مجموعه مقالات انتشارات فارابی.
- لارنس، کهون (۱۳۸۱): متن هایی برگزیده از مدرنیسم تا پست مدرنیسم، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، نشر نی، تهران.
- لوتمن، یوری (۱۳۷۵): نشانه شناسی و زیبایی شناسی فیلم، ترجمه مسعود اوحدی، انتشارات سروش، تهران.
- مک کواری، جان (۱۳۷۷): فلسفه وجودی، ترجمه محمدسعید حنائی کاشانی، انتشارات هرمس، تهران.
- نیچه فریدریش، (۱۳۸۲): فلسفه، معرفت، حقیقت، ترجمه مرادفرهادپور، انتشارات هرمس، تهران.
- (۱۳۵۸): فراسوی نیک و بد، پیش درآمدی به فلسفه آینده، ترجمه داریوش آشوری، مرکز ایرانی مطالعه فرهنگ ها، تهران.
- وت.ستیس (۱۳۴۷): فلسفه هگل، ترجمه حمید عنایت، تهران.
- میوارد، سوزان (۱۳۸۱): مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی، فتح محمدی، نشر هزاره سوم، تهران.
- یزدانجو، پیام (۱۳۸۳): اکران اندیشه: فصل هایی در فلسفه سینما، نشر مرکز تهران.

منابع لاتین

- Allen Richard and Murray Smith (1997): *Film Theory and Philosophy*, Oxford University Press Falzon,
- Christopher (2002): *Philosophy Goes to the Movies*, Rutledge, New York.
- Freeland, Cynthia and Thomas E. Wartenberg (1995): *philosophy and Film*, Rutledge, New York.
- Gordon, Haim (1997): *Dictionary of Existentialism*, Fitzary Dearborn Publisher.
- Lauder, Robert E. (1989): *God, Art and Death: The Philosophical Vision of Ingmar Bergman*, Paulist Press.
- Litch Mary M. (2002): *Philosophy through Film*, Routledge, New York.
- Porter, Burton F. (2003) *Philosophy through Fiction and Film*, Prentice Hall, New York.
- Russell, Bruce (2003): *Introduction to Philosophy through Film*, Chatham House Publishers.
- Solomon, Robert C. (2005) *Existentialism*, Oxford University Press, New York.

Articles

- Arnett, Stephen (2001): *Deluze Idea of Cinema*, Journal of Film Philosophy, Vol.5, No.32, November.
- Bell, Jeffrey (1997): *Thinking with Cinema: Deleuze and Film Theory*, Special Issue No.23, Spring.
- Bell, Jeffrey (1997): *Thinking with Cinema: Deleuze and Film Theory*, Special Issue edited by

D.N. Rodowick,

Choi, Jinhee (2005), Is the Balcony Closed? Philosophy of Film ,Sans Film Journal of Aesthetics,

Vol.10. No.8 May.

Emmanuel, Steven (1997), Philosophy in: Gordon, Haim, Dictionary of Existentialism ,pp.354-356.

Tillich, Paul, Existential Aspects of Modern Art (1956) in: Christianity and the Existentialists

edited by Carl Michelson and Published by Scribners Sons, pp. 128-146.

پی نوشت ها:

1. Humanist

2. Theist

3. Atheist

4. Anxiety

5. Surge

فصلنامه هنر
شماره ۷۵

۳۴۱

۶. مترجم فیلمنامه مهر هفتم، هوشنگ طاهری، کلمه شوالیه را، که در اصل واژه‌ای فرانسوی است به فارسی ترجمه نکرده است. به نظر می‌رسد

در زبان فارسی، واژه سلحشور، معادل مناسب برای شوالیه باشد، به همین دلیل جز در موارد نقل مستقیم فیلمنامه، در باقی متن از کلمه سلحشور

به جای شوالیه استفاده شده است.

7. Herd

8. Public

9. Das Man

10. Others

11. Existenzial

12. Existenziell

13. Complaint

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* - ایوان ایلچ، دادرس است و از اصطلاحات حقوقی استفاده می‌کند.