Thinking on Death in Iranian Cinema: A Film-as-Philosophy Approach (Case Studies: Travellers, Pari, Taste of Cherry, The Last Step, Fish & Cat)*

Abstract

This article examines death-thinking in Iranian cinema from the perspective of the film-as-philosophy approach. It argues that certain Iranian films do not merely represent death as a recurrent theme, but organize death as a cinematic problem and thereby produce a distinct mode of philosophical reflection. Methodologically, the study is a basic, descriptive-analytical, and qualitative inquiry based on library research. It first reviews the theoretical relations among film, philosophy, and death, including the ontological links between the moving image and mortality, the narrative and generic functions of death, and recent debates on whether films can philosophize in their own right. It then formulates a two-level analytical framework for cinematic philosophizing: an intra-filmic level and an extra-filmic level.

At the intra-filmic level, films think through their own material of thought: moving images, sound, framing, mise-en-scène, temporality, montage, narration, authorship, the distribution of information, and aesthetic experience. These elements allow a film to ask questions, generate tensions, construct arguments, and offer provisional answers without necessarily translating itself into written philosophical discourse. At the extra-filmic level, filmic thought expands through intertextuality, adaptation, genre, historical context, relations with other arts, and hermeneutic interpretation. The article develops seven arguments for the possibility of filmic philosophizing: the argument from material of thought, authorship, universality, the erotetic structure of screenplay, paradox, intertextuality, and aesthetic perception. On this basis, it claims that film-as-philosophy does not think death in the same way that written philosophy does. Rather, it transforms death into a visual, temporal, narrative, sonic, and affective problem.

The framework is applied to five Iranian films: Bahram Beyzai's The Travelers, Dariush Mehrjui's Pari, Abbas Kiarostami's Taste of Cherry, Ali Mosaffa's The Last Step, and Shahram Mokri's Fish and Cat. The analysis shows that The Travelers constructs death through the collision of mourning and wedding, the absent announcement of death, the mirror, the photograph, sound,

* This article is derived from the second author's doctoral dissertation, entitled *The Contemplations of Film-as-Philosophy on Death*, supervised by the first author at the University of Tehran.

choreographic mise-en-scène, and the final transformation of mourning into celebration. Pari thinks death indirectly through the question of whether life is worth living, its rejection of suicide, its visual disorder, and its intertextual appropriation of Salinger. Taste of Cherry turns suicide, burial, the corpse, the grave-like car, and the paradoxical video ending into a meditation on the impossibility of fully representing death. The Last Step uses a dead narrator, temporal dislocation, repetition, and intertextual transformation to make a singular death think itself through fragmented cinematic time. Fish and Cat, by combining the slasher genre with a long-take structure, non-linear temporality, invisible murders, and a Möbius-like narrative topology, diffuses death across the entire film without directly showing it.

The article concludes that these Iranian films move beyond the thematic representation of death. Through formal, narrative, aesthetic, and intertextual operations, they produce forms of cinematic death-thinking and open new horizons for studying Iranian cinema within the film-as-philosophy tradition. In doing so, it also proposes a methodological bridge between philosophy of film, Iranian film studies, and thanatological aesthetics, where death becomes not an object of depiction alone, but a force that organizes cinematic thinking itself from within.

مرگ‌اندیشی در سینمای ایران با رویکرد فیلم به‌مثابه فلسفه (موارد مطالعه: مسافران، پری، طعم گیلاس، پله‌ی آخر، ماهی و گربه)**

چکیده

این مقاله به بررسی مرگ‌اندیشی در پنج نمونه‌ی شاخص سینمای ایران از چشم‌انداز رویکرد فیلم به‌مثابه فلسفه می‌پردازد و نشان می‌دهد که فیلم‌ها، به ویژه برخی از آثار سینمای ایران نه فقط بازنمایاننده‌ی مرگ در سطح مضمون، بلکه شیوه‌ای از تأمل سینمایی درباره‌ی مرگ هستند. پژوهش با روش توصیفی–تحلیلی، ابتدا نسبت میان فیلم، فلسفه و مرگ‌اندیشی را در ادبیات نظری مرور کرده و سپس با بهره‌گیری از رویکردهای فلسفه‌ی فیلم، امکان‌های فلسفه‌ورزی سینمایی را در دو سطح درون‌فیلمی و برون‌فیلمی صورت‌بندی می‌کند. در سطح درون‌فیلمی، عناصر فرمی، روایی و زیباشناختی ظرفیت طرح

** این مقاله از رساله‌ی دکتری نویسنده‌ی دوم با عنوان «اندیشه‌ورزی فیلم به‌مثابه فلسفه درباره‌ی مرگ» با راهنمایی نویسنده‌ی نخست در دانشگاه تهران برگرفته شده است.

پرسش‌های فیلم درباره‌ی مرگ، برپایی استدلال و ارائه‌ی پاسخ را ایجاد می‌کنند. در سطح برون‌فیلمی نیز بینامتنیت، نسبت با فلسفه و سایر هنرها و خوانش‌های هرمنوتیکی زمینه‌ی گسترش معنایی اندیشه‌ی فیلم را فراهم می‌آورند. ادراک زیباشناختی نیز در نسبت با امکان فلسفه‌ورزی فیلم‌ها بررسی می‌شود. این چارچوب بر نمونه‌هایی از سینمای ایران، شامل *مسافران*، *پری*، *طعم گیلاس*، *پلّه‌ی آخر* و *ماهی و گربه* اعمال می‌شود. تحلیل‌ها نشان می‌دهد این آثار مرگ را نه صرفاً به عنوان مضمون، بلکه هم‌چون یک مسئله سامان می‌دهند و از رهگذر عناصر فرمی، روایی، زیباشناختی و بینامتنی امکان نوعی مرگ‌اندیشی سینمایی را پدید می‌آورند.

کلیدواژگان: فیلم، فلسفه، مرگ، فیلم به‌مثابه فلسفه، سینما، سینمای ایران

۱-مقدّمه

مرگ در تمام ساحات زیستن ما حضور دارد. سینما نیز روابط پیچیده‌ای با مرگ دارد. فیلم روایی امکان می‌دهد مرگ فراتر از موضوع بازنمایی، مسئله‌ای برای اندیشه‌ورزی سینمایی شود. در سال‌های اخیر، رویکرد فیلم به‌مثابه فلسفه نشان داده که فیلم‌ها می‌توانند بدون اتکا به فلسفه‌ی مکتوب، به طرح پرسش‌های فلسفی، اقامه‌ی استدلال‌های درون‌ماندگار و ارائه‌ی پاسخ بپردازند. فیلسوفان بسیاری از فلسفه‌ی مرگ نوشته‌اند و پژوهش‌هایی نیز درباره‌ی مرگ در سینما نوشته شده است. در حوزه‌ی فلسفه‌ی فیلم، آثار *ژیل دلوز*[۱] *استنلی کاول*[۲] *نوئل کرول*[۳] *توماس وارتنبرگ*[۴] *آلن بدیو*[۵] *رابرت پیپین*[۶] *مارتین زیل*[۷] *دنیل فرمپتون*[۸] و دیگران نشان داده‌اند که فیلم‌ها می‌توانند منطق‌های اندیشیدن ویژه‌ی خود را بسازند. امّا پیوند میان فیلم به‌مثابه فلسفه و مرگ‌اندیشی در بستر سینمای ایران تاکنون به‌طور نظام‌مند بررسی نشده است. اغلب پژوهش‌ها یا به توصیف مضمون مرگ در فیلم‌ها محدود شده‌اند، یا از منظر مطالعات تطبیقی فیلم و فلسفه به موضوع پرداخته‌اند. هدف این مقاله پر کردن این خلأ پژوهشی است.

مدّعای اصلی این پژوهش آن است که برخی از فیلم‌های سینمای ایران، از جمله *مسافران*[۹] (بیضایی، ۱۳۷۰)، *پری*[۱۰] (مهرجویی، ۱۳۷۳)، *طعم گیلاس*[۱] (کیارستمی، ۱۳۷۶)، *پلّه‌ی آخر*[۲] (مصفّا، ۱۳۹۱) و *ماهی و گربه*[۳] (مکری، ۱۳۹۲)، نه فقط حامل مضمون مرگند، بلکه در دو سطح درون‌فیلمی و برون‌فیلمی نوعی مرگ‌اندیشی می‌کنند. سطح درون‌فیلمی ناظر به

اندیشه‌ورزی فیلم از طریق عناصر فرمی، روایی و زیباشناختی است و سطح برون‌فیلمی تکّیه بر امکان‌های بینامتنیت و پارادوکس‌های بینارشته‌ای دارد. این دو سطح مبتنی بر هفت شاخص و استدلال برای فلسفه‌ورزی فیلم‌ها تعریف می‌شوند که تلفیقی از استدلال‌های موجود و چند پیشنهاد جدید است. در پایان، این امکان‌ها بر روی نمونه‌ها به آزمون گذاشته می‌شوند. این پژوهش تلاشی است برای بازتعریف نسبت میان فیلم، فلسفه و مرگ که با گسترش ادبیات فیلم به‌مثابه فلسفه در پی ارائه‌ی چارچوبی تحلیلی برای مرگ‌اندیشی در سینما، به ویژه سینمای ایران است. چارچوب پیشنهادی پیش‌نیازهای نظری تحلیل را در بر می‌گیرد و همان‌ها را به نقطه‌ی عزیمت تحلیل تبدیل می‌کند و گستره‌هایی مثل بینامتنیت و زیباشناسی را در تحلیل سهیم می‌کند تا نخست، تحمیل مفسّر مخلّ تحلیل نشود و دوم ابزار تفسیر را گسترش می‌دهد تا امکان خوانش امر کلّی و مسئله‌ی کلان فیلم ممکن گردد.

۲-روش پژوهش

از حیث هدف، پژوهش حاضر بنیادی و از حیث ماهیت و روش، پژوهشی توصیفی ـ تحلیلی است. گردآوری اطلاعات به شیوه‌ی کتابخانه‌ای انجام شده و پردازش آن‌ها کیفی است. معیار گزینش نمونه‌ها علاوه بر حضور مضمونی مرگ، پیوند عناصر روایی، فرمی و زیباشناختی‌شان با مرگ و سیر پرسش، استدلال، پاسخ یا مسئله‌مندی نهایی فیلم‌ها بوده است. نسبت فیلم‌ها با تنش‌های بینامتنی، ژانری و بینارسانه‌ای نیز در گزینش نمونه‌ها مؤثّر بوده است. بر این اساس، هر فیلم، مبتنی بر چارچوب تحلیلی پیشنهادی تحلیل شده است. چارچوبی که مبتنی بر همگرایی نظریه‌های موجود و چند امکان مستدل جدید در دو سطح درون‌فیلمی و برون‌فیلمی کارکرد دارد و موضوعات مرگ‌اندیشی سینمایی را می‌توان در آن به صورت مؤلّفه‌های قابل ارزیابی تعیین کرد.

۳-پیشینه‌ی پژوهش

مطالعات تطبیقی فراوانی فیلم‌ها را از چشم‌انداز آرای یک فیلسوف درباره‌ی مرگ تحلیل کرده‌اند، امّا پژوهش‌هایی که با رویکرد فیلم به‌مثابه فلسفه به مرگ‌اندیشی فیلم‌ها پرداخته‌اند کم‌شمارند. *سوزانا ویگاس*[۴]در مقاله‌ی *مرگ در مقام الهه‌ی الهام‌بخش فیلم–فلسفه: مشاهدات دلوزی بر تصاویر متحرّک و سرشت زمان*[۵]با تمرکز بر آرای دلوز درباره‌ی تصویر–زمان و

وام گرفتن از این تعبیر کهن که فلسفه ورزیدن آموختن مردن است، مفهوم تازه‌ی تصویر–مرگ را از رهگذر تأمّل بر فن فلش‌بک پیشنهاد می‌دهد. او استدلال می‌کند که فلش‌بک امکان هم‌زیستی گذشته و اکنون است و منجر به ظهور گونه‌ای تازه از شخصیت‌های لازاری در سینما می‌شود. بدین‌ترتیب سینما نسخه‌ی معاصری از تماثیل یادمرگ است (Viegas, 2023, p. 222).

ویگاس در مقاله‌ی *تصاویر مرگ در فیلم‌های میشائیل هانکه*[۶] به تفسیر تصویر–مرگ در دو فیلم هانکه با تکّیه بر راهکار درون/برون قاب و ژست عقب‌گرد می‌پردازد. او می‌گوید میزانسن‌های هانکه مرگ‌های خشونت‌بار انسان‌ها را به بیرون از قاب رانده بدون آن‌که از فیلم حذف شوند، بنابراین مرگ در این فیلم‌ها حضوری پررنگ امّا نامرئی دارد. ژست عقب‌گرد نیز در روایت دخالت می‌کند که نماد قدرت رسانه‌های نو در بازتعریف مرگ‌اند (Viegas, 2024, p. 155). ویگاس نشان می‌دهد که مبتنی بر تفاسیر نو از تصویر–زمان دلوز، مرگ موضوع فیلم به‌مثابه فلسفه است.

روشنی‌پایان در کتاب *سینما و مرگ* از وجوه گوناگون به نسبت سینما و مرگ پرداخته است. او بدون آن‌که از رویکرد فیلم به‌مثابه فلسفه نام ببرد، هدف خود از نگارش کتاب را فهم این مسئله دانسته چگونه سینما بنا بر بنیادهای هستی‌شناختی خود رویاروی مرگ قرار می‌گیرد (روشنی‌پایان، ۱۳۹۷، ۹). نمونه‌های او، از سینمای جهان هستند و شامل آثار ایرانی نیست. او به مسائلی مثل تجسّد مرگ، مناسبت مرگ و عشق در تصویر متحرّک و نامیرایی تصویر می‌پردازد و در برخی ملاحظات مانند جستارش درباره‌ی بازگشت جاودان به رویکرد مطالعات تطبیقی فیلم و فلسفه نزدیک می‌گردد.

صالح نجفی نیز که در مجموعه‌ی آثاری با رویکرد فیلم به‌مثابه فلسفه به تفسیر بسیاری از آثار سینمای جهان پرداخته است، در یک سمینار درباره‌ی فیلم *مشق شب*[۷] (کیارستمی، ۱۹۸۹) از چند فن مونتاژی پرده بر می‌دارد که در یکی از سکانس‌ها تصویر را به قلبی تپنده که برای لحظه‌ای از تپش می‌افتد بدل می‌کند، گویی که فیلم چند لحظه می‌میرد. نجفی استدلال می‌کند که این فن در نسبت با سیر روایی سکانس، لحظه‌ای است که رانه‌ی مرگ، فیلم را تا مردن پیش می‌برد و ناگهان با یک پرسش در فیلم، رانه‌ی زندگی بر آن می‌شورد (گفتارها، ۲۰۲۲). استدلال نجفی نشان می‌دهد که فیلم بدون ارجاع به فلسفه‌های مکتوب اندیشه‌ورزی می‌کند و به مفاهیم مرگ و زندگی می اندیشد.

٤–مبانی نظری پژوهش

بنیان نظری این پژوهش از سویی بر ادبیات فیلم به‌مثابه فلسفه و از سوی دیگر بر مناسبات مرگ و فیلم بنا می‌شود.

٤-١ فیلم به‌مثابه فلسفه

برخی از پیشگامان فیلم به‌مثابه فلسفه از چنین اصطلاحی استفاده نکرده‌اند امّا با پرسش از آرخه‌ی فیلم به نتایجی رسیده‌اند که بنیان این رویکرد شده است. دلوز نشان می‌دهد نما مانند آگاهی عمل می‌کند، مدّت را تقسیم و متّحد می‌کند، اجزاء را به کل و کل را به اجزاء مرتبط می‌سازد. نما همان تصویر–حرکت است و شامل عملکردهای تصویر–ادراک، تصویر–کنش، تصویر–تکانه و تصویر–عاطفه است (Deleuze, 1997a, pp. 18-23 & 61-66 & 124-128). با سینمای مدرن، این ساختار دچار بحران می‌شود و مسیر به سوی تصویر–زمان گشوده می‌گردد (Deleuze, 1997b, p. 1). به باور دلوز سینمای مدرن پس از سقوط آرمان‌های دیالکتیک مونتاژی، به میدان ظهور اندیشه‌ای درون‌ماندگار بدل می‌شود. کاول با تکیه بر مکانیسم خودکاری می‌گوید عکّاسی و سینما با پذیرش غیبت ما از جهان نمایش داده شده، حاضر بودن جهان را حفظ می‌کنند و واقعیت را هم‌چون دنیایی گذشته به ما ارائه می‌کنند (Cavell, 1979, pp. 16-23). او شرط فلسفه‌ورزی را مشاهده‌گری بدون دخالت و علاقه می‌داند و فیلم این وضعیت را به ما عرضه می‌کند. بدین‌ترتیب فیلم‌ها درباره‌ی چگونگی دیدن جهان می‌اندیشند (Cavell, 1979, pp. 126-133). او از *ویتگنشتاین*[18] بازنگری در قواعد بازنمایی را فرا می‌گیرد و تصویر سینمایی را ثبت خود جهان دانسته است (Cavell & Klevan, 2005, p. 168). ویتگنشتاین با طرح نظریه‌ی بازی‌های زبانی، فلسفه را توصیف کارکردهای زبان و برملا کردن خطاهای دستور زبان می‌داند (Wittgenstein, 1986, p. 91). زبان بیش از واژگان و نحو است و در رفتارها و ژست‌ها نیز یافتنی است. بنابراین همه چیز مورد دلالت دوربین قرار می‌گیرد و این بی‌ارتباط با بحث او درباره‌ی دلالت واژه‌ی «این» نیست.

کرول و وارتنبرگ بیشترین تلاش را برای پاسخ به معترضین به امکان فلسفه‌ی سینمایی انجام داده‌اند. *بروس راسل*[19] و *لیوینگستن*[20] معتقدند فیلم‌ها به دلیل نمایش امر جزئی، توان ارائه‌ی ادعای کلی ندارند (Russell, 2000, pp. 163-168 & Livingston, 2006, pp. 11-18). *اسمیت*[21] مدّعی است فیلم‌ها در نسبت با مفاهیم مبهم‌اند و گزاره‌های صریح ندارند (Smith, 2006, pp. 33-42). به علاوه، تحمیل مفسّر نیز مورد توجّه معترضین بوده است. کرول فیلم را نمایش گسسته‌ی تصویری دوبعدی دانسته که از حیث فنّی امکان حرکت دارد، نمودهای اجرایی‌اش اثر هنری مستقلی نیستند و از قالب‌هایی تولید می‌شوند که خود نمود هستند (Carroll, 2008, p. 78). نزد او، امکان حرکت، مهم‌ترین امکان فلسفه‌ورزی فیلم‌هاست

و فیلم مینیمالیستی *سرعت آرام*[۲۲] (گر، ۱۹۷۰) را نمونه‌ی نقض ادّعای شکّاکان می‌داند که مانند یک آزمایش فکری، ویژگی بنیادین سینما، یعنی حرکت را آشکار می‌سازد و نتیجه می‌گیرد که سینما از طریق امکانات خاص خود در شکل‌گیری شهودها و استدلال‌های فلسفی مشارکت می‌کند (Carroll, 2006, pp. 173–183). وارتنبرگ نشان می‌دهد که این سه اشکال به معنی نفی گزاره‌ی «برخی از فیلم‌ها می‌توانند فلسفه باشند» نیستند. او سه ماهیت برای فلسفه می‌شناسد. نخست، فلسفه دانشی است که به پرسش‌های بنیادین انسانی می‌پردازد. دوم، فلسفه فرادانشی است که مفاهیم علوم دیگر را بررسی می‌کند. سوم، فلسفه نه با موضوع بلکه با روش‌ها تعریف می‌شود (Wartenberg, 2007, pp. 9–31). منظور او از فلسفه در فیلم به‌مثابه فلسفه، منحصر در هیچ‌کدام نیست و جامع این سه تعریف است.

فیلسوفان دیگری نیز از چشم‌اندازهایی دیگر، فیلم‌ها را دارای ظرفیت فلسفه‌ورزی ارزیابی کرده‌اند. بدیو امکان اندیشیدن فیلم‌ها را در تنش‌ها یا پارادوکس‌هایی می‌داند که سینما خلق می‌کند. به باور او، فلسفه زمانی پدید می‌آید که میان چیزهای به ظاهر نامربوط پیوندی پارادوکسیکال برقرار شود. سینما نیز چنین پیوندهای نامحتملی می‌سازد و رابطه‌ای ناپایدار میان واقعیت و تصنّع برقرار می‌کند (Badiou, 2013, p. 233). پیپین می‌گوید برخی فیلم‌ها خودشان کار فلسفی انجام می‌دهند. اگر فلسفه را جست‌وجوی معنا و ارزش بدانیم، فیلم‌ها می‌توانند درباره‌ی اخلاق، قدرت، هویت و روابط انسانی بیندیشند. فهم فلسفی فیلم مستلزم توجّه دقیق به ساختار، سبک و جزئیات فرمی آن است. او استدلال می‌کند که سینما شیوه‌ای از تأمّل جمعی است (Pippin, 2020, pp. 3–11). زیل تأکید می‌کند که اهمّیت فیلم در تأمّلی است که درون صورت و روایت خود درباره‌ی شیوه‌ی نگاه تماشاگر ایجاد می‌کند. او معتقد است هنر و فلسفه به خودآگاهی انسان می‌پردازند، اما هنر این کار را در قالب تجربه‌ی حسّی و جزئی انجام می‌دهد. به نظر او فیلم در سه سطح فلسفه می‌ورزد. نخست پرداختن به مسائل فلسفی در روایت، دوم تأمّل بر ماهیت سینما در صورت و سوم آشکار کردن دیداری–شنیداری امکان‌های بنیادین زندگی انسانی. زیل معتقد است که سینما می‌تواند با نمایش دادن جزئیت امور، امر کلّی فلسفی را بیان کند (Seel, 2018, pp. 145–153). فرمپتون با برساخت یک آنالوژی بین فیلم و ذهن و وضع واژه‌ی فیلموسوفی به عنوان یک دانش آینده، سینما را جهانی ثانوی می‌داند که ادراک ما از واقعیت را شکل می‌دهد. به‌نظر او فیلم بازنمایی واقعیت نیست، بلکه یک فیلم–جهان با قواعد و زمان‌مندی خاص خود می‌آفریند. او مفهوم فیلمذهن را به‌عنوان خاستگاه تصاویر و صداها و فیلم–فکر را هم‌چون کنش فرمی و دراماتیک فیلم طرح می‌کند (Frampton, 2006, pp. 1–14). *سینربرینک*[۲۳] نیز برقراری پیوند بین ساحت ذهنی و برخی

از عناصر فرمی فیلم‌ها را امکانی برای فهم فلسفی فیلم‌ها قلمداد می‌کند (Sinnerbrink, 2017, pp. 23–40). به‌علاوه بخش زیادی از ادبیات فیلم به‌مثابه فلسفه متّکی بر مطالعات موردی‌اند. این مقاله علاوه بر بهره‌گیری از ادبیات فوق در تبیین یک چارچوب تحلیلی، با ارائه‌ی چند استدلال، شاخص‌هایی را برای فلسفه‌ورزی فیلم احصاء می‌کند.

۲-۴ مرگ و فیلم

مطالعه بر روی ادبیات نظری فیلم و مرگ نشان می‌دهد که این دو از جنبه‌های گوناگون با یکدیگر پیوند برقرار می‌کنند و نسبت مرگ و فیلم، فراتر از حضور مرگ به عنوان مضمونی پرتکرار در فیلم‌هاست. ارتباط مضمونی سطحی‌ترین لایه‌ی ارتباطی است و به تنهایی نمی‌تواند در رویکرد فیلم به‌مثابه فلسفه محلّ توجه باشد. در عمیق‌ترین ارتباط می‌توان بین هستی تصویر سینمایی و مرگ پیوندهایی را باز شناخت. *بازن*[۲۴] با ایده‌ی مومیایی‌کردن زمان نشان می‌دهد که تصویر عکّاسانه‌ی سینما، تلاشی برای حفظ لحظه‌ای از واقعیت برابر نابودی زمان است (Bazin, 2005, Vol. 1, pp. 9–16). *بارت*[۲۵] عکس را حامل نشانه‌ای از مرگ می‌داند، زیرا هر تصویر گواه است که لحظه‌ی ثبت‌شده دیگر وجود ندارد. امّا درباره‌ی سینما می‌گوید فیلم جریان دارد، ژست را جارو می‌کند و زمان را زنده می‌نمایاند (Barthes, 1987, pp. 78–79). این تفاوت، یک پدیدارشناسی و هنر متفاوت می‌آفریند. به بیان *دوئن*[۲۶] تصویر متحرّک تصادفی اکتوالیته‌های[۲۷] اوّلیه برای تماشاگران، پادزهر مرگ بوده است (Doane, 2002, p. 22). حضور شبح‌وار شخصیت‌ها روی پرده و احضار مکرّرشان یکی دیگر از پیوندهای بودشناختی فیلم‌ها با مرگ است.

فیلم‌ها مرگ مادّی نیز دارند. به بیان *چرکی‌یوسای*[۲۸] آرشیو فیلم‌های سلولوئیدی موجودی میراست امّا حتّی آثار دیجیتالی امکان نابودی دارند. بنابراین، آثار سینمایی گونه‌ای در معرض انقراضند (Cherchi Usai, 2001, p. 11). از سوی دیگر ظهور سینمای دیجیتال خبر از مرگ گونه‌ای زیباشناسی و استحاله‌ی سینما در قراردادهای زیباشناختی نوین داد. *سونتاگ*[۲۹] باور به افول تجربه‌ی اصیل سینما و کاهش اهمّیت آن در فرهنگ معاصر و زوال هنر سینما دارد (Sontag, 1996, p. 60). *مالوی*[۳۰] مرگ تاریخی نوارهای سلولوئیدی را مرادف با تغییر معنای هستی‌شناختی تصویر متحرّک و برپا شدن یک سامان زیباشناختی نو می‌داند (Mulvey, 2006, pp. 18–23). *ماریون*[۳۱] و *گودرو*[۳۲] نشان می‌دهند سینما بارها با اعلام مرگ خود مواجه شده، اما هر بار در شکل تازه‌ای بازآرایی شده است (Gaudreault & Marion, 2015, pp. 13–15). *پوتا*[۳۳] گسترش هوش مصنوعی

را به مرگ بازیگری و به رستاخیز مردگان با احیای بازیگران درگذشته یا جوان‌شده از طریق داده‌ها نسبت می‌دهد (Putta, 2025, pp. 41–53). این مرحله‌ای علیه مرگ، زوال و بازنشستگی ستارگان سینماست.

بسیاری از ژانرها مثل وحشت، جنایی، تریلر و جنگی بر بنیان مفهوم مرگ و میل بقا شکل گرفته‌اند. کرول نشان می‌دهد که هیولاهای ژانر وحشت اغلب با تهدید مرگ و نابودی تعریف می‌شوند (Carroll, 2004, p. 32). *لا روکا*[۳۴] در تحلیل سینمای جنگی بر نقش تجربه‌ی مرگ در شکل‌گیری معنای این ژانر تأکید می‌کند و دوربین ژانر جنگی را هم شاهد مرگ و هم بخشی از ماشین مرگ می‌داند (La Rocca, 2014, pp. 9–10). نمایش مرگ و بازنمایی‌اش در فیلم‌ها نیز مهم است. مرگ در سینما به اشکال گوناگون ظاهر می‌شود، گاه هم‌چون شخصیّتی نمادین که مرگ را مجسّد می‌کند و گاه در قالب نمایش فرایندهای مردن، کشتن و احتضار. شیوه‌های نمایش مرگ با قراردادهای ژانری و روایی مرتبطند.

مرگ با ساختار روایت فیلم‌ها نیز مرتبط است. *کاترین راسل*[۳۵] مرگ را یکی از ابزارهای اصلی برای ایجاد پایان‌بندی و معنا در روایت سینمایی می‌داند. به باور او مرگ‌پذیری روایی واسازی تمایل ایدئولوژیک مرگ به عنوان بستار است (Russell, 1995, pp. 1–2). *هاگین*[۳۶] کارکردهای روایی مرگ آغازین، میانی و پایان‌دهنده را از هم تفکیک می‌کند (Hagin, 2010, pp. 4–5). مرگ قهرمان از بوطیقای *ارسطو*[۳۷] تاکنون به عنوان یکی از عناصر روایت مورد توجّه بوده است. *پولارد*[۳۸] نیز با تمرکز بر سینمای پسامدرن، از مفهوم مرگ قهرمان سخن می‌گوید و نشان می‌دهد که چگونه فروپاشی الگوهای کلاسیک قهرمانی با تغییر در روایت‌های سینمایی همراه شده است (Pollard, 2000, pp. 40–49).

مرگ با عناصر فرمی فیلم نیز پیوند دارد. از ویژگی‌های تصویربرداری شامل اندازه‌ی نما، زوایای افقی و عمودی دوربین، عمق میدان، حرکت دوربین گرفته تا طراحی صحنه، لباس، گریم، صدا، بازیگری و فرایندهای پساتولید شامل مونتاژ، ریتم، موسیقی، صداگذاری و اصلاح رنگ همگی در کیفیت فرمی اثر نهایی مؤثّرند. در این مقاله انواع روابط فوق از حیث نقشی که بتوانند در چارچوب تحلیلی فیلم به‌مثابه فلسفه ایفا کنند و امکان تبدیل آن‌ها به یک سامان مرگ‌اندیشی سینمایی بررسی شده‌اند.

۵-یافته‌های پژوهش

در این بخش، ابتدا باید به بحث درباره‌ی این دو فرضیه‌ی پژوهش پرداخت که نخست فیلم‌ها با امکان‌های گوناگون فلسفه می‌ورزند و دوم فیلم‌ها از چشم‌انداز فیلم به‌مثابه فلسفه با انحای گوناگون مرگ‌اندیشند. پس از این می‌توان بررسی نمونه‌ها از سینمای ایران را انجام داد.

۵-۱ شاخص‌های فلسفه‌ورزی فیلم‌ها

هفت شاخص به عنوان امکان‌های فیلم به‌مثابه فلسفه، در قالب هفت استدلال زیر، احصاء یک چارچوب تحلیلی در دو سطح درون‌فیلمی و برون‌فیلمی را ممکن می‌کنند. این استدلال‌ها نشان می‌دهند که فیلم به‌مثابه فلسفه به چه مادّه و موضوعی می‌پردازد، سوژه‌ی آگاه فیلم چگونه شکل می‌گیرد، سیر تولید پرسش، استدلال و پاسخ یا طرح مسئله در آن چگونه است، چگونه مفاهیم درون‌ماندگار و کلّی می‌سازد و از چه مسیرهایی با مفاهیم بینامتنی و ادراک تماشاگر ارتباط برقرار می‌کند.

۵-۱-۱ مادّه‌ی فکر و موضوع فیلم به‌مثابه فلسفه: آیا مواد فکری فلسفه و فیلم به‌مثابه فلسفه یکسانند؟ مادّه‌ی فکری فلسفه جهان پدیدارها و موجودیت‌های عینی، تصاویر ذهنی آن‌ها و مفاهیم است. مادّه‌ی فکر فیلم به‌مثابه فلسفه، تصویر متحرّک است که می‌تواند امکان تعیّن واقعی داشته باشد یا اساساً تخیّلی یا انتزاعی باشد. این مادّه‌ی فکری، قاب‌هایی دارد که در آن به بیان دلوز می‌توان اشیاء را تمییز داد و به بیان کرول از ما گسسته است، بنابراین هم خود قاب یا نمایش‌گر و هم چیزهایی که در آن محدود شده‌اند موادّ فکری فیلم به‌مثابه فلسفه‌اند. این قاب نسبت به جهان پدیدارها، محدودتر است امّا ویژگی‌هایی از آن خود دارد. ما در درک جهان، برش نداریم، مگر هنگام بیهوشی یا خواب، برش زمانی نداریم زیرا زمان پیوسته ادراک می‌شود. در درک جهان، ما نما را باز و بسته نمی‌کنیم امّا می‌توانیم به شیء نزدیک شویم، آن را ببوییم، لمس کنیم و بچشیم که در سینما نمی‌توانیم. تصویر سینمایی گزینش‌شده، میزانسن‌شده، تشدیدشده یا تخفیف‌یافته و صرفاً دیداری–شنیداری است. بنابراین مادّه‌ی فکر این دو حوزه با هم تفاوت دارند. بنابراین اگر فیلم بیاندیشد با مادّه‌ی فکری خود می‌تواند بیاندیشد که همان تصویر متحرّک است. مطالعه‌ی مادّه‌ی دیداری–شنیداری فیلم محلّ ورود به فیلم به‌مثابه فلسفه است و بدین‌ترتیب موضوع فیلم به‌مثابه فلسفه خود فیلم است.

۵-۱-۲ تألیف سینمایی هم‌چون فلسفه‌ورزی: معمولاً کارگردان را مؤلّف فیلم می‌دانند، امّا فیلم را می‌توان تألیفی جمعی دانست که در آن هر کس که نقشی انحصاری در کیفیت تصویر نهایی دارد سهیم است. البتّه برخی کارگردانان مسلّط بر تمام جزئیات نهایی‌شده را می‌توان یگانه مؤلّف فیلم دانست. چنین کارگردانی، اندیشنده یا سوژه‌ی آگاه بر فیلم و به بیان دیگر فیلسوفی

است که فیلمش یک فلسفه‌ی نمایش‌دادنی است. امّا کارگردان چگونه فلسفه می‌ورزد؟ استدلال این است که کارگردان را دقیقاً director بدانیم. یکی از معانی direct جهت دادن است. بدین‌معنا هر پلان یک اشاره از طرف کارگردان است. هر بخش فوکوس‌شده در تصویر یک بازی زبانی برای اشاره به مفهوم کلّی «این» و هر بخش محو یک اشاره به مفهوم کلّی «آن» است. حرکت‌های دوربین نیز اشاره‌ی کارگردان به مفهوم کلّی «امتداد» در یک «مکان» و برش دادن یا ندادن تصویر نیز اشاره‌ی او به «زمان» است. این‌ها برخی از مقولات فلسفی‌اند که در یک بازی زبانی توسّط کارگردان تعیین می‌شوند. ممکن است بتوان این ظرفیت را در سایر هنرها نیز یافت امّا سینما ابزارهای بیشتری در مقایسه با سایر هنرها دارد. ضمناً فلسفه‌ورزی سایر هنرها، استدلال ما مبنی بر امکان فلسفه‌ورزی فیلم‌ها را ابطال نمی‌کند. در رویکرد فیلم به‌مثابه فلسفه هر گزینش کارگردان یک مادّه‌ی فکری تحلیل فلسفی است.

۵-۱-۳ کلّیت و مفاهیم کلّی: پیش‌تر از موضع شکّاک طرح شد که فیلم نمی‌اندیشد زیرا همه چیز در فیلم جزئی است. علاوه بر استدلال‌های وارتنبرگ، کرول، زیل و دلوز، یک استدلال دیگر نیز در این‌جا شکل می‌گیرد. چنان‌که کرول و وارتنبرگ به صراحت از نقش مفسّر در رویکرد فیلم به‌مثابه فلسفه گفته‌اند، می‌توان این رویکرد را روشی دانست که در آن مفسّر امر جزئی را به امر کلّی پیوند بزند. این رویکرد یک روش هرمنوتیکی است و ممکن است متّهم به تحمیل شود، امّا خوانش مفسّر اگر نسبت کلّی/جزئی خود فیلم را در نظر بگیرد و از بیرون از فیلم چیزی را وارد نکند همچنان وفادار به اثر است. مثلاً تفسیر کردن کشتی در فیلم *مثلّث اندوه* (اوستلوند، ۲۰۲۲) با مفهوم کلّی جامعه‌ی طبقاتی نه تنها نادرست نیست بلکه حتّی با نشانه‌های فراوان درون‌فیلمی با نیت مؤلّف نیز سازگار است.

۵-۱-۴ پرسش‌گری فیلم‌نامه‌ای: کرول مدّعی است که ساختار روایت را می‌توان اراتتیک (erotetic) دانست. اراتتیک یعنی مبتنی بر طرح پرسش‌ها و پاسخ‌ها. از نظر او هم ماهیت روایت در سینما فی‌نفسه موضوعی فلسفی است و هم هر فیلم‌نامه روایتی دارد مبتنی بر پرسش‌هایی که آن را از آغاز به میان و سپس از میان به بستار هدایت می‌کند (Carroll, 2008, p. 134). یک فیلم‌نامه‌نویس می‌داند که موقعیت آغازین هر فیلم‌نامه بر پایه‌ی یک پرسش «چه می‌شود اگر؟» خلق می‌شود. پاسخ را هم گزینش‌های کارگردان می‌دهد و هم مسیری که روایت تا پایان طی می‌کند. تماشاگر در تجربه‌ی فیلم دیدن، دارد یک سیر پرسش و پاسخ را دنبال می‌کند. یک نکته‌ی مهم که به امکان‌های فیلم به‌مثابه فلسفه می‌افزاید، نسبت داده‌هایی است که شخصیت روایت در مقایسه با تماشاگر دارد. گاهی تماشاگر از شخصیت آگاهی بیشتری دارد، مثلاً می‌داند که در خانه

یک خطر در کمین است امّا شخصیت نمی‌داند، گاهی این دو آگاهی برابر دارند و گاهی شخصیت چیزی می‌داند که تماشاگر نمی‌داند که همین می‌تواند تعلیق خلق کند. چیدمان آگاهی در طول روایت نیز در تحلیل فیلم به‌مثابه فلسفه مؤثّر است.

۵-۱-۵ پارادوکس: پیش‌تر به استدلال بدیو مبنی امکان فلسفه‌ورزی فیلم‌ها از طریق تنشی که سینما با سایر هنرها ایجاد می‌کند اشاره شد. در این‌جا استدلال او را گسترش می‌دهیم. بسیاری از آثار سینمایی در حال خلق تنش با خود سینما هستند، یعنی آن‌چه که باور عمومی فیلم می‌نامد را ناقص می‌کنند و تا حدّ حذف عناصر ماهوی خود پیش می‌روند. سینماگران تجربی در این امر پیشتازند. مثلاً دو فیلم *داستان‌های نینجا* (اوشیما، ۱۹۶۷) و *اسکله* (مارکر، ۱۹۶۲) فیلم‌هایی هستند که هیچ نمای متحرّکی ندارند و مجموعه‌ی عکس‌هایی هستند که یکی از پس دیگری ظاهر می‌شوند. کارگردان ممنوع‌الفعالیت ایرانی، جعفر پناهی تصاویری از زندگی روزمرّه‌ی خود را با دوربین دیجیتال و تلفن همراه ثبت می‌کند و نام آن را می‌گذارد *این یک فیلم نیست* (۱۳۹۰). او با این اقدام برای دستگاه قضایی ایران یک پارادوکس خلق می‌کند که آن‌چه که او ثبت کرده یک فیلم به شمار می‌رود یا نه؟ مینیمالیست‌ها نیز با کاستن عناصر سینمایی از فیلم، این پرسش را خلق کنند که آیا ما هنوز داریم یک فیلم می‌بینیم؟ کیارستمی در فیلم *شیرین* (۱۳۸۷) با ترفند نمایش دادن مخاطبان یک فیلم به جای خود فیلم، به یک معنا فیلم را از فیلم کاسته است، امّا پارادوکس اینجاست که مشاهده‌ی مخاطبان، خود یک فیلم به شمار می‌رود. گاهی نیز پارادوکس‌ها در بستر روایت حاضر می‌شوند. در این نمونه‌ها معمولاً کارگردان کلّ روایت را از حیث ارتباطش با حقیقت مخدوش می‌کند. تماشاگر نمی‌داند آن‌چه که دیده برای شخصیت رخ داده یا تمام آن خیال، خواب، وهم یا دروغ بوده است. *راشومون* (کوروساوا، ۱۹۵۰)، *سال گذشته در مارین‌باد* (رنه، ۱۹۶۱)، *مظنونین همیشگی* (سینگر، ۱۹۹۵) و *تلقین* (نولان، ۲۰۱۰) چنین هستند.

۵-۱-۶ بینامتنیت: سینما بیرون از دایره‌ی متون انسانی نیست و می‌تواند با متون علمی، فرهنگی و هنری ارتباط برقرار کند. بینامتنیت زمانی می‌تواند یک امکان فیلم به‌مثابه فلسفه باشد که یک تنش یا پارادوکس با پیش‌متن خود برقرار کند. بدین‌ترتیب آزمایش فکری را باید به عنوان یک تنش تصویری با یک اصل فلسفی تفسیر کرد. باوئر،[۳۹] *باشگاه مشت‌زنی* (فینچر، ۱۹۹۸) را از حیث به بازی گرفتن کوگیتوی دکارتی یک نمونه‌ی فیلم فلسفی دانسته است. در اقتباس‌های سینمایی، هر تغییر نسبت به پیش‌متن یک امکان فلسفه‌ورزی است که می‌تواند انتقادی یا سیاسی نیز باشد. این‌که در اقتباس از *هملت*[۴۰] شخصیت اصلی یک زن یا یک سیاه‌پوست شود را باید در همین راستا دید. فیلم‌های علمی-تخیّلی نیز می‌توانند با تصویر کردن

حدس‌های علمی، پارادوکس‌های مفهومی بسازند. *میان‌ستاره‌ای* (نولان، ۲۰۱۴) و *۲۰۰۱: ادیسه‌ی فضایی* (کوبریک، ۱۹۶۸) چنین ادّعایی دارند.

۵-۱-۷ زیباشناسی: آیا فلسفه خود می‌تواند موضوعی زیباشناختی باشد؟ آیا می‌توان بدون توان ارائه‌ی یک صورت‌بندی فلسفی، نسبت به فلسفه یک احساس خوشایند یا بدایند داشت؟ در تاریخ فلسفه حوزه‌ی عواطف از عقل چندان منفک نیست. *افلاطون*[۴۱] و[۴۱] ارسطو به رغم تفاوت‌های بنیادین، حیرت را خاستگاه فلسفیدن دانسته‌اند (Plato, 1997, p. 173; Aristotle, 1995, vol 2, p. 1554). این حیرت در ریشه‌شناسی واژه‌ی یونانی فلسفه خانه کرده است، یعنی فیلسوف، دانشمند (سوفیست) نیست بلکه دوست‌دار خرد است. این واژه دلالت دارد بر این‌که برتری دادن به عقل توسّط فیلسوف، نتیجه‌ی کنشی عاطفی یعنی دوست داشتن است. هایدگر[۴۲] در تحلیل زبان‌شناختی واژه‌ی فلسفه، آن را به معنای هم‌آوا شدن با لوگوس و متّکی بر زبان و گفتار دانسته است. او می‌گوید اندیشمند یونانی به واسطه‌ی زبان است که می‌فهمد و به خویشاوندی پنهانی فلسفه و شعر باور دارد (Heidegger, 1991, p. 95). او سرشت همه‌ی هنرها را شعر دانسته و کارکرد همه‌ی آن‌ها گشودگی به هستی، ذیل گفتن، نامیدن و زبان است (Heidegger, 1971, pp. 70-72). نقد سوم *کانت*[۴۳] با طرح امر والا امکانی می‌سازد که در آن، امر والا تخیّل را شکست می‌دهد و مسیری به سوی مفاهیم باز می‌کند. به باور او والایی، والایی مفاهیم است و ظرفیت عقل را بزرگ می‌کند (Kant, 2007, pp. 86-92). *شوپنهاور*[۴۴] در جست‌وجوی راهی است که انسان را از رنج سلطه‌ی اراده رها سازد. به باور او، تجربه‌ی زیباشناختی، لحظه‌ی آرامش از نوع دوم و لحظه‌ی تأمّل ناب است. بنابراین هنر، اندیشیدن از نوع دیگری است یا فلسفه ورزیدنی است که در آن سلطه‌ی اراده به محاق رفته است (Schopenhauer, 1966, vol 1, pp. 184-185). *سارتر*[۴۵] انواع آگاهی از جمله آگاهی پیشاتأمّلی، تخیّلی و عاطفی را بر می‌شمارد. آگاهی تخیّلی شیء را هم‌چون امر غیرواقع یا غایب مقصود می‌کند و آگاهی عاطفی راهی برای عمل‌کردن در سطح معناست و وقتی راه‌های عادی بسته‌اند، یک آگاهی پیشاتأمّلی است (Sartre, 1993, pp. 42-43 & Sartre, 2012, p. 74 & Sartre, 2014, p. 36). پساساختارگرایان با ایجاد تزلزل در مفاهیم کلّی فلسفه، از امکان‌های دیگر معنا سخن گفته‌اند. دلوز و *گتاری*[۴۶] که باور دارند هنر کمتر از فلسفه نمی‌اندیشد می‌گویند: «یک متفکّر می‌تواند معنای اندیشیدن را قاطعانه دگرگون کند [...] به جای خلق مفاهیم تازه‌ای که آن را اشغال کنند، آن را با نمونه‌های دیگر، با موجودیت‌های شاعرانه، رمان‌نویسانه، نقّاشانه یا موسیقایی

پر کند. عکس این نیز درست است» (Deleuze & Guattari, 1994, pp. 66–67). بنابراین نه تنها فلسفه سدّی برابر فیلم به‌مثابه فلسفه نیست، بلکه فهم فلسفه هم‌چون موضوع هنر یا ابژه‌ی زیباشناختی یک امکان فیلم به‌مثابه فلسفه است.

از استدلال‌های فوق می‌توان نتیجه گرفت که فیلم‌ها در دو سطح درون‌فیلمی و برون‌فیلمی امکان فلسفه‌ورزی دارند. در سطح درون‌فیلمی استدلال‌های مادّه‌ی فکر، تألیف و کلّیت نقش عناصر فرمی فیلم را برجسته می‌کنند. استدلال‌های فیلم‌نامه‌ی پرسش‌گر و سویه‌ی روایی استدلال پارادوکس بر عناصر روایی تأکید دارند. در سطح برون‌فیلمی سویه‌ی تنش‌های فیلم با هنرها و خود سینما از استدلال پارادوکس و استدلال بینامتنیت و حتّی بخش هرمنوتیکی استدلال کلّیت امکان خوانش فیلم به‌مثابه فلسفه را در نسبت با ژانر، سایر هنرها، تاریخ سینما، فیلم‌شناسی کارگردان و عوامل زمینه‌ای فراهم می‌سازند. استدلال زیباشناختی مستقیماً در این دو سطح دخالت ندارد امّا امکانی است که در هر دو سطح حضور می‌یابد، یعنی برخی از تماشاگران نوعی آگاهی زیباشناختی، پیشاتأمّلی یا عاطفی نسبت به مفاهیمی که فیلم تولید کرده به دست می‌آورند امّا نمی‌توانند دقیقاً نسبت آن مفاهیم را با عناصر فرمی، روایی و بینامتنی تمییز دهند.

۵-۲ امکان‌های فیلم برای مرگ‌اندیشی با رویکرد فیلم به‌مثابه فلسفه

پس از مرور نسبت‌های مرگ، فیلم و فلسفه و نتایج استدلال‌ها می‌توان نتیجه گرفت که اندیشیدن فیلم‌ها به مرگ هم‌چون اندیشیدن فلسفه درباره‌ی مرگ نیست و یک مرگ‌اندیشی متفاوت است. تنها امکان مشترک آن است که فیلم در سطح مضمون و مبتنی بر بینامتنیت بتواند با مرگ‌اندیشی فلسفی برهم‌نهی داشته باشد. *اسب تورین* (تار، ۲۰۱۱) نمونه‌ای از این دست است که با ارجاع صریح به فلسفه‌ی نیچه[۴۷] تجربه‌ی افول نیرو را تصویر کرده است. مرگ مادّی فیلم‌ها می‌تواند ارزش مطالعه‌ی تاریخی داشته باشد امّا آثاری که بخشی از آن‌ها نابود شده مثل *ستاره‌ای متولّد می‌شود* (کوکر، ۱۹۵۴) و تمهید سازندگان در به کارگیری خطّ صدا روی فتومونتاژی از عکس‌های تولید می‌تواند مورد توجّه فیلم به‌مثابه فلسفه از حیث بودشناختی باشد. فیلم‌ها می‌توانند مبتنی بر مفاهیم زمان، مکان و مادّه‌ی رسانه مرگ‌اندیش باشند. دلوز *هیروشیما، عشق من* (رنه، ۱۹۵۹) را یک تصویر–زمان مرگ‌اندیش می‌داند. گاهی تلفیق موادّ رسانه‌ای یا ارجاع به رسانه‌های منسوخ نیز به مرگ رژیم‌های رسانه‌ای و زیباشناختی گذشته اشاره دارند. ضمناً مبتنی بر ویژگی‌های ذاتی، حضور شبح‌وار شخصیت بر پرده و ارتباط تصویر متحرّک با سایر انواع تصاویر مثل عکس و آینه از حیث پدیدارشناسی مرگ می‌تواند بررسی شود. عناصر روایی، مثل شخصیت، چیدمان اطلاعات داستان، بستار و زمان روی دادن مرگ در خطّ زمانی فیلم می‌توانند مبتنی بر استدلال‌های

فیلم‌نامه‌ی پرسش‌گر و تألیف، مرگ‌اندیشی را ممکن کنند. راوی مرده در *سانست بولوار* (وایلدر، ۱۹۵۰) و مرگ شخصیت اصلی در عطف اوّل *روانی* (هیچکاک، ۱۹۶۰) و یا زنده شدن شخصیت مرده در *سرگیجه* (هیچکاک، ۱۹۵۸) از طریق چیدمان هوشمندانه‌ی اطّلاعات، نمونه‌هایی از مرگ‌اندیشی فیلم‌ها از منظر روایتند. عناصر فرمی از میزانسن و رنگ گرفته تا مونتاژ، موسیقی، صدا و ضمناً چگونگی نمایش مرگ در فیلم‌ها بنابر استدلال‌های تألیف، کلّیت، زیباشناختی و پارادوکس می‌توانند مبنای مرگ‌اندیشی فیلم‌ها باشند. *فریادها و نجواها* (برگمان، ۱۹۷۲) از حیث میزانسن و نمایش احتضار، *درخت زندگی* (مالیک، ۲۰۱۱) از حیث مونتاژ و زیباشناسی و *فهرست شیندلر* (اسپیلبرگ، ۱۹۹۴) از حیث رنگ نمونه‌هایی از این امکان فیلم به‌مثابه فلسفه‌اند. نسبت مرگ با ژانر فیلم نیز یکی دیگر از امکان‌های مرگ‌اندیشی فیلم‌ها مبتنی بر استدلال بینامتنیت و پارادوکس است. مثلاً در ژانر رمانس، دوگانه‌ی مرگ و زندگی، جایش را به دوگانه‌ی مرگ و عشق می‌دهد. در رمانس‌ها، عشق می‌تواند بمیراند امّا از سوی دیگر می‌تواند مرگ را خنثی کند. نسبت‌های فیلم و مرگ در دو سطح درون‌فیلمی و برون‌فیلمی و پشتوانه‌ی استدلالی‌شان، چارچوبی تحلیلی شکل می‌دهند که در جدول شماره‌ی ۱ آمده است.

نسبت	سطح درون‌فیلمی	سطح برون‌فیلمی	استدلال پشتیبان
مرگ مادّی فیلم	فقدان یا نقص مادّی در فیلم	تنش با رسانه	مادّه‌ی فکر، بینامتنیت، زیباشناسی
مرگ تاریخی رژیم رسانه‌ای	حذف عناصر فن‌آورانه امروزی و بازگشت به رژیم‌های گذشته	تنش با تاریخ سینما	تألیف، کلّیت، بینامتنیت، زیباشناسی
بودشناسی تصویر متحرّک	به‌کارگیری انواع تصاویر مثل نقّاشی، آینه، عکس و تصویر متحرّک زنده و انیمیشن در خدمت روایت و فرم	–	مادّه‌ی فکر، تألیف، زیباشناسی
شبح‌وارگی	حذف مرز شخصیت‌های واقعی و خیالی در جهان فیلم و احضار مکرر بازیگران مرده و پیرشده	–	مادّه‌ی فکر، تألیف، زیباشناسی
نمایش مرگ	نمایش یا بازنمایی مرگ	بازنمایی بر خلاف قواعد ژانر و تصویر کردن فلسفه‌های مرگ	مادّه‌ی فکر، تألیف، کلّیت، پرسش‌گری فیلم‌نامه‌ای، بینامتنیت، زیباشناسی
مضمون‌شناسی مرگ	کشف نسبت مرگ با مضمون فیلم	تنش‌های بینامضمونی	کلّیت، پرسش‌گری فیلم‌نامه‌ای، بینامتنیت

آماده انتشار هنرهای زیبا

ژانر	–	تنش ژانری	بینامتنیت
روایت	به‌کارگیری عناصر روایی برای مرگ‌اندیشی	تنش با پیش‌متن	تألیف، پرسش‌گری فیلم‌نامه‌ای، پارادوکس، بینامتنیت
فرم	به‌کارگیری عناصر فرمی برای مرگ‌اندیشی	–	تألیف، کلّیت، پارادوکس، زیباشناسی

جدول شماره ۱ . چارچوب تحلیلی مرگ اندیشی فیلم به‌مثابه فلسفه

۵-۳ بررسی نمونه‌ها

در ادامه نمونه‌ها به ترتیب تاریخی مبتنی بر چارچوب فوق مورد بررسی قرار می‌گیرند.

۵-۳-۱ مسافران

مرگ مضمون اصلی فیلم *مسافران* ساخته‌ی بهرام بیضایی است امّا فیلم فراتر از سطح مضمون مرگ‌اندیشی می‌کند. می‌توان در سطح درون‌فیلمی مجموعه‌ای از عناصر فرمی و روایی را شناسایی کرد که در شکل دادن به مفاهیم مرگ، زندگی، عزا و عروسی یک کلّ معنادار خلق می‌کنند. *مسافران* به گونه‌ای درون‌ماندگار، یک فیلم عمیقاً مرگ‌اندیش است که گزاره‌ی معنادار آن از منظر فیلم به‌مثابه فلسفه چنین است: «این ما هستیم که به مرگ معنا می‌دهیم».

الف– پیش‌آگاهی شخصیت (عنصر روایی): *مهتاب* همراه با شوهرش *حشمت* و دو فرزند خردسالش ، *صفر* (راننده) و *زرّین‌کلای* (زن روستایی) راهی تهران هستند. هدف *مهتاب* شرکت در جشن عروسی خواهرش *ماهرخ* و رساندن آینه‌ی خانوادگی به جشن است. پیش از سفر، *مهتاب* رو به دوربین می‌گوید: «ما به تهران نمی‌رسیم، ما همگی می‌میریم». همه‌ی سرنشینان خود را رسمی (شبیه به صفحه‌ی ترحیم روزنامه‌ها) معرّفی می‌کنند. تماشاگر و شخصیت در این پیش‌آگاهی سهیم می‌شوند و با نمایش صحنه‌ی تصادف، شبهه‌ی نادرست بودن این پیش‌آگاهی پاک می‌شود، بنابراین پرسش فیلم این نیست که «آیا آن‌ها به راستی می‌میرند؟»، بلکه با انکار مداوم مرگ توسط *خانم‌بزرگ*، فیلم می‌پرسد: «بازماندگان با مرگ عزیزان چگونه برخورد می‌کنند؟»

ب– تقابل‌های داستانی (عنصر روایی و فرمی): فیلم‌نامه در یک گزینش سرحدّی موقعیت‌های تقابلی عزا برابر جشن عروسی، مرگ برابر زندگی و در خرده‌پیرنگ‌ها ناباروری در برابر فرزندآوری را خلق می‌کند. در این تقابل‌ها فیلم امکان استدلال‌ورزی می‌یابد. *مسافران* این تقابل‌ها را می‌سازد و خود این مفاهیم تقابلی را در هم می‌آمیزد. از چشم‌انداز نشانه‌شناختی، پارچه‌های

سفید که نماد عروسی‌اند، اشیاء خانه را کفن‌پوش کرده‌اند. *خانم‌بزرگ* در برابر مرگ می‌ایستد و همواره می‌گوید: «از مرگ حرف نزنید». او سوژه‌ی آگاه فیلم است زیرا در خود فیلم هم تماشاگر هرگز خبر مرگ را نمی‌شنود. ویژگی روایی پرهیز از اعلام خبر مرگ، همواره با ترفندهای فرمی تقویت می‌شود. در موقعیت‌های اعلام خبر، دوربین با حرکت یا لنز تله‌فوتو[۴۸] از شخصیت‌ها دور می‌شود تا صدای خبر را نشنویم. ترفند روایی دیگر اعلام خبر از پای تلفن است که تماشاگر قادر به شنیدن صدای آن سوی خط نیست. ناتوانی *ماهو* و *مستان* در فرزندآوری، خطر مرگ *همدم* در صورت باردار شدن و حلّ معمای همراهی *زرین‌کلای* با مسافران در پرده‌ی پایانی نیز زایندگی را نه برابر مرگ بلکه هم‌آغوش مرگ می‌نهد.

ج- نمایش مرگ (عنصر فرمی): *مسافران* در پی غلبه بر مرگ از طریق آمیزش نشانگان مرگ و زندگی است. این پرهیزکاری فیلم در آوردن نام مرگ و نمایش مرگ و استفاده از استعاره‌های دیداری-شنیداری باعث شده تا از طریق برخی عناصر فرمی، مرگ‌اندیشی تقویت شود. تصویر خودروی اوراق‌شده یا گورستان خودروها در تلاش برای جایگزین شدن با تصاویر اجساد و نمایش مرگ است. تصویر دست خونین چسبیده به پنجره‌ی خودرو یا شیشه‌ی شکسته‌ی خونین جلوی ماشین نیز برای قطعیت دادن به مرگی که به صورت پارادوکسیکال انکار می‌شود به کار رفته است.

د- صدا و موسیقی (عنصر فرمی): موسیقی در سفر مرگ آغازین، احساس هراس و سرخوشی توأمان دارد. گاهی نیز موسیقی هراسناک، به جای خبر مرگ را می‌نشیند. این موسیقی هراسناک گاهی با صدای هلهله‌ی عروسی آمیخته است. موسیقی پایان فیلم نشان از غلبه بر مرگ است. عنصر صوتی دیگر صدای بوق خودروها و صدای ترمزهاست که گاه مثل صحنه‌ی پیش از سانحه در موسیقی می‌آمیزد و گاه جای خبر مرگ را می‌گیرد. زنگ ساعت و زنگ‌های تلفن نیز همگی جرس‌های مرگ هستند. تأکید بر تلفن با نمای بسته‌ای از آن هم‌چون شیئی سیاه و تهدیدکننده در پیش‌زمینه و سه چهره‌ی نگران در عمق تصویر پررنگ می‌شود.

هـ- میزانسن (عنصر فرمی): بیضایی به میزانسن‌های پر جنب‌وجوش کوریوگرافیک[۴۹] شهرت دارد، که در آن دوربین هم‌چون بازیگری بر صحنه‌ی تئاتر، آزاد و رها در همراهی با دیگر بازیگران آزادانه حرکت می‌کند، به آن‌ها خیره می‌شود و آنان نیز به دوربین خیره می‌شوند. کارکرد این سبک از میزانسن حرکت شبح‌وار دوربین هم‌چون روحی سرگردان در خانه است که گویی آگاه‌تر از شخصیت‌هاست و به همه جا سرک می‌کشد.

و- خودآگاهی فیلم (عناصر فرمی و روایی): فیلم به شدّت نسبت به رابطه‌ی دوربینش با واقعیت آن‌چه که به تصویر می‌کشد آگاه است. این آگاهی از طریق تمرکز بر سه‌گانه‌ی تصویر سینمایی، عکس و تصویر در آینه شکل می‌گیرد. دوربین بارها با آینه رودررو می‌شود. آینه قواعد بازنمایی را می‌شکند، تماشاگران خود را در آینه نمی‌بینند، دوربین نیز خود را در آن ناپیداست. آینه قرار نیست بازنمایاننده‌ی واقعیت مقابل خود باشد، بلکه یک پل استعاری بین جهان مردگان و زندگان است. در پایان، آینه نور به صورت زندگان می‌تاباند و حتّی در نمایی استعاری ما از درون آینه به زندگان می‌نگریم، یعنی آینه نمای نقطه‌دید مردگان است و ما برای لحظه‌ای در جهان مردگانیم. عکس‌ها امّا شاید با ارجاع به بارت، حاملان مرگند. تمام عکس‌ها سیاه و سفیدند و درون عکس‌ها دست‌کم یک نفر به دوربین خیره شده و به ما تماشاگران می‌نگرد. تأکید روایت فیلم بر آینه و عکس آنان را بدل به دال‌های پیوندخورده با مرگ می‌کند.

ز- پاسخ فیلم در سکانس پایانی: *مسافران* استدلال می‌کند که مرگ یک جای خالی است که توسط بازماندگان معنا می‌شود و در سکانس پایانی تصریح می‌کند که بازماندگان، مرگ را به زندگی و عزا را به جشن پیوند می‌زنند. عروس سپیدپوش در جمع سیاه‌پوشان می‌خرامد، عزاداران هلهله می‌کشند و مرگ بر زندگی نور می‌تاباند.

۵-۳-۲ پری

مضمون فیلم *پری* مرگ نیست بلکه پرسش از معنای زندگی است. به بیان دیگر فیلم می‌پرسد آیا زندگی ارزش زیستن دارد؟ و در امتدادش می‌پرسد که آیا خودکشی یک چاره است؟ مهرجویی یک دانش‌آموخته‌ی فلسفه است، پس برای او پر کردن فیلم با دیالوگ‌های عمیق فلسفی دشوار نیست، امّا برای فیلم به‌مثابه فلسفه اشاره‌های مستقیم شخصیت‌ها به مفاهیم فلسفی مهم نیست مگر آن‌که پیوندی با عناصر روایی و فرمی داشته باشند. *پری* از منظر عناصر ساختاری‌اش یک فیلم مرگ‌اندیش است و فلسفه‌ورزی برون‌فیلمی آن به دلیل اقتباس از دو داستان *فرانی و زویی*[۵۰] و *یک روز خوش برای موزماهی*[۵۱] قابل مطالعه است.

الف- مرگ در فیلم‌نامه (عنصر روایی): اگر از اشاره‌های مستقیم به دستگاه‌های نظری فلسفه و عرفان در فیلم‌نامه بگذریم، از نظر ساختاری فیلم با رؤیای هراسناک مردن *پری* آغاز می‌گردد، در میانه به مرگ *اسد* می‌پردازد و در پایان با مرگ نمایشی *داداشی* در صحنه‌ای از یک فیلم تمام می‌شود. در پایان روایت *داداشی* مرگ خود را بازی می‌کند امّا کوزه‌به‌سرها حیات را ادامه می‌دهند. روایت با نفی خودکشی، ارزش زندگی را به زیستن به‌سان یک نقش و مردن برای دیگران می‌داند.

ب- کارگردانی هنری (عنصر فرمی): طرّاحی صحنه در فیلم *پری* امکان ادراک زیباشناختی اندیشه‌ی درونی فیلم را ممکن می‌کند. خانه‌ی آشفته، استخر خالی، زیرزمین خاک‌گرفته و کاروانسراهای متروکه، حتّی اگر تماشاگر را مستقیماً به مفاهیم فلسفه‌ی پوچی نرسانند، دست‌کم نوعی حس بداینده‌ی می‌آفرینند. دوربین و مونتاژ نیز این وضعیت را تشدید می‌کنند. در موقعیت‌های آشفته، دوربین حرکات تصادفی و ترکینگ‌های[۴۲] لرزان دارد و برش‌های تدوین سریع است امّا در موقعیت‌های آرام مثل سکانس مسجد، پن‌های[۴۳] آرام و برش‌های نرم به کار رفته‌اند. نمونه‌ی دیگر ایجاد حسّ اشمئزاز نسبت به غذاست که با تکنیک‌هایی مثل نمای بسته از دهان *منصور* نامزد *پری*، تماشاگر در ادراک زیباشناختی شخصیت نزدیک می‌کند.

ج- نور، سایه و رنگ (عنصر فرمی): فیلم در بیشتر سکانس‌ها از شعاع نورهای طبیعی استفاده می‌کند. شخصیت سردرگم *پری* در بسیاری از سکانس‌ها در تاریکی‌هایی قرار می‌گیرد که شعاع‌های نور طبیعی آن را می‌شکند، گویی *پری* در دنیایی تاریک در پی نور معناست. رنگ آبی تیره نیز برای خانه‌ی سوخته‌ی *اسد* و نمایش پیکر در آستانه‌ی خودکشی *پری* هم تأثیری زیباشناختی دارد و هم آن موقعیت را از مابقی فیلم تفکیک می‌کند.

د- ازآن‌خودسازی (عنصر بینامتنی): مهرجویی نام *پری* را بر شخصیت اقتباس‌شده‌اش می‌گذارد تا از او موجودی بین انسان و خدا، جسم و روح و زنده و مرده بسازد. فیلم بیشتر یک ازآن‌خودسازی است نه یک بازسازی وفادار به پیش‌متن‌ها، زیرا جهانی مدرن با شخصیت‌هایی غربی را به جهان چند ساختی مدرن/سنّتی، سکولار/دینی، غربی/شرقی و فلسفی/عرفانی برمی‌گرداند و متفاوت از پیش‌متن‌هایش به مرگ می‌اندیشد.

۵-۳-۳ طعم گیلاس

طعم گیلاس گام‌هایی شمرده به سوی مضمون مرگ برداشته و حاوی پرسش‌هایی درباره‌ی ارزش زیستن و خودکشی به عنوان یک چاره است. مبتنی بر رویکرد پژوهش پرسش‌هایی ضمنی نیز طرح می‌کند. نسبت مرگ با مردار چیست؟ آیا مردار، پسماند دردسرزای مردن است؟ آیا شخصیت *بدیعی* به دنبال مردن است یا می‌خواهد نیست شود؟ *طعم گیلاس* در یک روایت و صورت مینیمال مرگ‌اندیشی می‌کند امّا با برخی از سایر آثار فیلم‌ساز نیز رابطه‌ی بینامتنی دارد.

الف- فیلم‌نامه‌ی پرسش‌زا (عنصر روایی): فیلم‌نامه‌ی *طعم گیلاس*، یک فیلم‌نامه‌ی اراتتیک کلاسیک است. پرسش اوّلیه‌ی فیلم درباره خواست *بدیعی* است. وقتی او به طرز شبهه‌ناکی به دنبال سوار کردن یک مرد در ازای پرداخت پول است، حتماً تماشاگر می‌پرسد آیا او سوءنیّتی جنسی یا جانی دارد؟ پرسش از خواست *بدیعی* تا بیان خواسته‌اش برای *سرباز* پابرجاست.

اینجا چند پرسش تازه خلق می‌شود. چرا او می‌خواهد خود را بکشد؟ چرا می‌خواهد در مکانی نامعلوم دفن شود؟ آیا او قصدش را عملی می‌کند؟ آیا او می‌میرد؟ روایت فیلم خود را درگیر پاسخ‌های روشن نمی‌کند، تنها در گفتگویی می‌فهمیم او احساس خوشبختی نمی‌کند و فکر می‌کند به همین دلیل به دیگران آزار می‌رساند.

ب- بستار (عنصر روایی): در پایان فیلم او قصد خود را عملی می‌کند امّا بستار روایت با مرگ همراه نمی‌شود. می‌توان گفت که روایت پابه‌پای شخصیت نمی‌میرد و این گمان را می‌سازد که مردن و نمردن *بدیعی* مسئله‌ی فیلم نیست، بنابراین یک عنصر غایب در فیلم‌نامه است. آن‌چه در روایت حاضر است این است که بدن، پس از مرگ تبدیل به یک مسئله می‌شود که باید به گونه‌ای حل شود. تصمیم *بدیعی* برای به دوش کشیدن بار دفن جسدش در مکانی نامعلوم و اشاره‌ی او به احساسش در نسبت با آزار دیگران یک استنتاج ضمنی می‌سازد که او نمی‌خواهد که فقط بمیرد، بلکه می‌خواهد برای دیگران نیست شود. روایت، دلیل این انتخاب را پاسخ نمی‌دهد.

ج- میزانسن (عنصر فرمی): فیلمبرداری بخش زیادی از فیلم در داخل خودروی *بدیعی*، عمداً نماها را در فضاهای تنگ محبوس کرده و نماهای مدیوم و بسته نیز در معرّفی *بدیعی* به عنوان یک شخصیت به‌تنگ‌آمده موفّق عمل می‌کند. این فضای تنگ یک عنصر فرمی معنادار است زیرا شخصیت و تماشاگر در فضایی به تنگی یک گور قرار گرفته و بدین‌ترتیب به پیشواز گور می‌روند.

د- لوکیشن (عنصر فرمی و بینامتنی): *بدیعی* در جاده‌ای خاکی، در میان انبوهی از نخاله‌های خاک و ماشین‌آلات خاک‌برداری، به دنبال کسی است که چند بیل خاک روی جسدش بریزد. کیارستمی با نماهای متعدّد از ریخته شدن انبوه خاک از کامیون‌ها، بولدوزرها و نقّاله‌ها، *بدیعی* را در موقعیتی پارادوکسیکال قرار می‌دهد. این پارادوکس بین خواست شخصیت و لوکیشن، استیصال و درماندگی او را تشدید می‌کند و همزمان در حسّ زیباشناختی تماشاگر مؤثّر است. تماشاگر حتّی اگر پرسش‌های فلسفی فیلم را نفهمد، در انبوه خاک‌ها، می‌تواند با تجربه‌ی شخصیت همراه شود. لوکیشن با فیلم دیگری از کیارستمی رابطه‌ی بینامتنی می‌سازد. درخت بالای سر گور و شیارهایی که به عنوان راه روی تپه دیده می‌شود اشاره به تپه، راه مارپیچ و درخت فیلم *خانه‌ی دوست کجاست؟*[۴] (کیارستمی، ۱۳۶۵) دارد. *بدیعی* نیز هم‌چون پسربچه‌ی آن فیلم بارها در این پیچ‌ها بالا و پایین می‌رود. بدین‌ترتیب کیارستمی بین دو شخصیت بسیار دورافتاده‌اش شباهتی تأمّل‌برانگیز ایجاد می‌کند.

هـ- پارادوکس (عنصر فرمی و روایی): *طعم گیلاس* یک فیلم پارادوکسیکال است، زیرا هر آن‌چه را ادّعا می‌کند در سکانس پایانی‌اش نفی می‌کند. رسانه‌ی فیلم در سکانس پایانی جای خود را به تصویر ویدیویی می‌دهد که خود نشان از نمایشی بودن مرگ درون فیلم است. این که ما پشت صحنه‌ی فیلم را می‌بینیم و بازیگر نقش *بدیعی* را زنده در حال قدم زدن می‌بینیم تمام روایت را از حقیقت خالی می‌کند. این‌که تصاویر رسانه‌ی فیلم سلولوئیدی نافی حقیقت و تصاویر بی‌کیفیت ویدیویی یک دوربین هندی‌کم راوی حقیقت می‌شوند یکی از نمونه‌های سرشناس رفتار پارادوکسیکال یک مؤلّف در مواجهه با اثرش به شمار می‌رود. پارادوکسی که می‌گوید فیلم‌هایی که درباره‌ی مرگند، محصول زندگان بوده و در نمایش حقیقت مرگ ناتوانند.

۵-۳-۴ پلّه‌ی آخر

علی مصفّا در *پلّه‌ی آخر* با انواع ترفندهای زمان‌پریشی در پیش‌برد روایت به طرز فریبنده‌ای، داستانی درباره‌ی یک مرگ را به تصویر کشیده است. فیلم در پی پرداختن به مضمون کلّی مرگ نیست و داستان یک مرگ تکین است. این فیلم نمونه‌ای از سینمای مدرن مدّنظر دلوز است که نوع سوم تصویر-زمان در آن دائماً در حال تنظیم تناسب روایت تعریف‌شده با واقعیت روایت است. این نوع داستان، تصاویر را به عنوان گزاره‌هایی که به تناوب صادق و کاذب می‌گردند زیر سؤال می‌برد.

الف- فیلم‌نامه‌ی پرسش‌زا (عنصر روایی): خسرو راوی مرده‌ی فیلم می‌گوید: «داستان مرگ من از این‌جا شروع می‌شه». بنابراین پرسش فیلم چگونه مردن راوی است. خسرو می‌گوید که در زمان حیات ترتیب وقایع گذشته را اشتباه می‌کرده و حالا که مرده، حال و آینده را نیز اشتباه می‌گیرد. او با فعل امری به تماشاگر می‌گوید که به ترتیب وقایع کاری نداشته باشد. این زمان‌پریشی در مونتاژ بیشتر نمایان است، امّا خود روایت، تصویر-زمانی می‌سازد که بین خاطره و خیال و واقعیت تاب می‌خورد. از سوی دیگر یک فراداستان با تکنیک فیلم در فیلم در روایت گنجانده شده که در آن *لیلی* بازیگر و همسر خسرو، نقش کسی را بازی می‌کند که همسرش مرده ولی او روحش را ملاقات می‌کند. روایت، داستان اصلی را با فراداستان می‌آمیزد و مرز آن‌ها را محو می‌کند. البتّه روایت فیلم تمام داستان را تعریف می‌کند و چگونگی مرگ را بیان می‌کند و به‌رغم زمان‌پریشی‌اش به بستاری معیّن می‌رسد. سکانس پایانی نیز تنها خیال یک مرده است که در آن خسرو زنده است و سر صحنه‌ی فیلمبرداری نقش روح همسر *لیلی* را بازی می‌کند.

ب- پارادوکس‌های درونی (عنصر روایی): فیلمی که راوی‌اش مرده است خودبه‌خود یک پارادوکس می‌سازد. ذهن مرده‌ی حاکم بر فیلم یک دانای کل است که آزادانه بین خاطره و خیال و واقعیت حرکت می‌کند امّا به‌رغم آگاهی‌اش از واقعیت

آن‌قدر پریشان است که تعریف ساده‌ی روایت را به ملغمه‌ای آشفته تبدیل می‌کند که باید قطعه‌هایش رمزگشایی شود. بنابراین برعکس روال مرسوم روایت‌های دانای کل، شبیه به راوی اوّل شخص عمل می‌کند و با پرهیز در دادن یک‌جای اطّلاعات به تماشاگر، او را سردرگم می‌کند.

ج- زمان‌پریشی (عنصر فرمی): زمان‌پریشی روایت بر مونتاژی هوشمندانه متّکی است. تدوین‌گر با تکرار سکانس‌ها و افزودن اطّلاعاتی به ابتدا و انتهای سکانس‌های تکراری و پس‌وپیش رفتن‌های مداوم در خط زمانی و به‌رغم تکّه‌پاره کردن زمان، یک کلّ منسجم در نسبت با ذهن پریشان راوی مرده و نظام استدلالی فیلم می‌سازد. فیلم برای رفت‌وآمد در سکانس‌های نمایشی فراداستان، خاطره‌ها، خیالات و واقعیت‌های روایی هیچ تمهید خاصی برای صورت برش‌ها اتّخاذ نمی‌کند و به سهولت آن‌ها را به هم برش می‌زند. تماشاگر برای درک روایت، راهنمای فرمی ندارد و باید تکّه‌های پراکنده‌ی روایت را چیدمان کند.

د- ازآن‌خودسازی (عنصر بینامتنی): یکی از شوخی‌های فیلم استفاده از نام‌های خسرو و لیلی است که در سنّت ادبی ایران، دو شخصیت از دو منظومه‌ی مختلف نظامی هستند و هر کدام معشوق خودشان را دارند و همین پارودی، خبر از ناکامی پیوند *خسرو* و *لیلی* می‌دهد. ضمناً برخلاف دو منظومه، مرگ به معنای وصال عاشقان نیست و بین آن‌ها جدایی می‌افکند مگر در خیال یک مرده. از سوی دیگر، فیلم تلفیقی آزاد از *مرگ ایوان ایلیچ*[۵۵] و *مردگان*[۵۶] است و توانسته عناصر مشترک روایی آن‌ها را بازشناسی کرده، در هم بیامزید و مرگ‌آگاهی سینمایی نوینی خلق کند.

۵-۳-۵ ماهی و گربه

شهرام مکری *ماهی و گربه* را در زیرژانر اسلشر[۵۷] به صورت فیلم-پلان ساخته است. او در فیلم-پلان پیچیده‌اش، قواعد روایت خطّی و قواعد ژانر را دگرگون می‌کند و خشونت و ترس را به مرگ پیوند می‌زند. *ماهی و گربه* با تعقیب پرسوناژهای پرسه‌زن در مکانی محدود و در زمانی غیرخطّی، نمونه‌ای از تصویر-بلور دلوزی است که رابطه‌ای معنادار بین مرگ و زمان می‌سازد و به نمونه‌ی یک فیلم مرگ‌اندیش از چشم‌انداز فیلم به‌مثابه فلسفه بدل می‌گردد.

الف- زمان‌پریشی (عنصر فرمی و روایی): *ماهی و گربه* با حذف مونتاژ یک خطّ زمانی روایی را می‌سازد که قاعدتاً می‌بایست با زمان واقعی منطبق باشد، امّا با دور زدن، تکرار و پس و پیش کردن صحنه‌های متّصل‌شده به صورت فیلم-پلان بارها زمان را به مسئله‌ی بغرنج فیلم بدل می‌کند. تماشاگر در پی حلّ مسئله در حال چیدن وقایع در یک خطّ راست زمانی و استنتاج روابط علّی و معلولی وقایع فیلم است امّا اطّلاعات به صورت قطره‌چکانی به او داده می‌شود و ضمناً وقایع فیلم روابط علّی

خود با یکدیگر را از دست می‌دهند. روایت زمان‌پریش در ساختار فیلم–پلان تبدیل به پارادوکسی می‌شود که در آن گویی هم زمان می‌گذرد و هم نمی‌گذرد. به لحاظ توپولوژیک[۵۸]زمان روایی در *ماهی و گربه* هم‌چون چند نوار موبیوس[۵۹]که هم متصّل است که هر چه در آن جلو می‌رویم، موقعیت زمانی‌مان تغییر نمی‌کند. در پایان فیلم زمانی‌که حمید قاتل به هدفون یکی از قربانیان *لادن* اشاره می‌کند تازه به سراغ نخستین قربانی خود *مارال* می‌رود؛ یعنی واپسین واقعه، در واقع نخستین قتل بوده است. این مکان–زمان درهم‌تنیده نه تنها بارها در خود می‌پیچد بلکه دارد به عقب هم می‌رود و بدین‌ترتیب مرگ را به عنوان یک کلّ معنادار در سرتاسر روایت فیلم می‌گستراند. به بیان دیگر سرتاسر فیلم را مرگ پر می‌کند.

ب– رنگ (عنصر فرمی): فضای رنگی فیلم با کاستن شدت رنگ‌ها و تأکید بر رنگ خاکستری یک موقعیت وهم‌آلود و آستانه‌ای خلق می‌کند که در آن اشیاء سرخ هم‌چون کیسه‌ی خونابه، هدفون سرخ، دوقلوهای سرخ‌پوش یا لباس سرخ *مارال* به عنوان نشانگان تهدید عمل می‌کنند.

ج– صدا و موسیقی (عنصر فرمی): موسیقی فیلم با ضرباهنگ آرام و تکرار مداوم و فاصله‌دار نت‌های ثابت در پی ایجاد حس تعلیق بوده و عنصر پیش‌آگاهی‌دهنده‌ی تهدید و مرگ است. صداگذاری فیلم نیز همین نقش را دارد و گاهی صدای تیز شدن کاردهای سلّاخی به طرزی افراطی جای نمایش تهدید و قتل را می‌گیرد.

د– پارادوکس عینی/ذهنی (عنصر روایی): *ماهی و گربه* با نوشته‌ی «بر اساس یک پرونده‌ی واقعی» آغاز می‌شود و با شرح نیمه‌تمام گزارش یک روزنامه درباره‌ی یک قتل‌عام وعده‌ی یک فیلم واقع‌گرای ژانر وحشت را می‌دهد، امّا پر می‌شود با فضاهای ذهنی و متافیزیکی مثل رابطه‌ی *نادیا* با روحی به نام جمشید که هم‌چون عقلی آگاه از وقایع اینده در صحنه‌ها پرسه می‌زند، یا دژاووی *پرویز* در گفتگو با *پدرام* و حتّی داستان چشم آسیب‌دیده‌ی *عسل* که می‌تواند نادیدنی‌ها را ببیند. فیلم بدین‌ترتیب علیه ادّعای واقعی بودن خود عمل می‌کند و مرگ را از حوادث تصویرشده‌ی مجزّا به یک روح کلّی حاکم بر خود تبدیل می‌کند.

هـ– زیرژانر اسلشر (عنصر بینامتنی): *ماهی و گربه* یک اسلشر تمام‌عیار است که حتّی یک صحنه‌ی قتل را نمایش نمی‌دهد. قتل‌ها به طرزی نامرئی در همه‌ی صحنه‌ها هستند. تماشاگر مطمئن است که اگر در یک رخداد دارد گفتگویی را دنبال می‌کند همزمان در جایی دیگر دارد قتلی رخ می‌دهد. *ماهی و گربه* تمام قواعد زیرژانر اسلشر را رعایت می‌کند، مثل جمعیت جوان دور از شهر در نقش قربانیان، هیولا یا قاتلی که قربانیانش را از جمع جدا کرده و می‌کشد، شخصیت‌هایی که به واسطه‌ی

نیرویی فراطبیعی خطر را حس می‌کنند، دوقلوهای عجیب و عناصر ژانری دیگر؛ امّا صورت فیلم–پلان، تودرتویی زمان و واپاشی علّیت، آن را به موردی یکّه در ژانر تبدیل می‌کند که یک کلّ فرمی–روایی در آن جایگزین نمایش مرگ می‌شود.

۶- نتیجه‌گیری

مبتنی بر هفت استدلال مادّه‌ی فکر، تألیف، کلّیت، فیلم‌نامه‌ی پرسش‌گر، پارادوکس، بینامتنیت و ادراک زیباشناختی امکان‌های گوناگون فلسفه‌ورزی فیلم‌ها صورت‌بندی شد و چارچوبی تحلیلی دو سطح درون‌فیلمی و برون‌فیلمی از آن‌ها استخراج گردید. از سوی دیگر نشان داده شد که مرگ از نظر هستی‌شناختی، مضمونی، ژانری، روایی و عناصر فرمی با فیلم پیوند معنادار دارد. بر این اساس این نتیجه حاصل شد که فیلم‌ها می‌توانند از طریق روابطشان با مرگ در دو سطح درون‌فیلمی و برون‌فیلمی مرگ‌اندیشی کنند. این چارچوب هم‌چنان در حدود رویکرد فیلم به‌مثابه فلسفه و مستقل از فلسفه‌های مکتوب است امّا هم جامع نظریه‌های پیشین بوده و هم با افق‌های بینامتنی و زیباشناسی آن را گسترش داده است. نمونه‌های پژوهش هرکدام به طریقی از سطح مضمون مرگ فراتر رفته و به عنوان یک فیلم مرگ‌اندیش از چشم‌انداز فیلم به‌مثابه فلسفه شناخته شدند. *مسافران* یک خودآگاهی کلّی را با تکیه بر عناصر روایی و تشدید آن‌ها با عناصر فرمی درباره‌ی مرگ می‌سازد. *پری* بسیار به کلام متّکی است امّا تنش‌هایش با پیش‌متن‌ها معنای مرگ را تغییر می‌دهد و چیدمان مرگ در روایت مهم‌ترین عنصر مرگ‌اندیشی آن است. *طعم گیلاس* روایتی کلاسیک دارد امّا ناتمامی در بستار، صورت مدرن فیلم در زمان‌مندی و تنش آن با رسانه‌ی فیلم موقف‌های تأمّل درباره‌ی مرگند. *پلّه‌ی آخر* با زمان‌پریشی ذهنی راوی مرده‌اش روایت‌گر یک مرگ تکین است. *ماهی و گربه* نیز شکستن خطّ زمانی روایت در صورت فیلم–پلان مرگ را در سرتاسر فیلم می‌گستراند به‌رغم آن‌که آن را نمایش نمی‌دهد.

پی‌نوشت‌ها

۱ Gilles Deleuze
۲ Stanley Cavell
۳ Noël Carroll
۴ Thomas Wartenberg
۵ Alain Badiou
۶ Robert B. Pippin

۷ Martin Seel
۸ Daniel Frampton
۹ Travelers
۱۰Pari
۱۱Taste of Cherry
۱۲The Last Step
۱۳Fish & Cat
۱۴Susana Viegas
۱۵Death as Film-Philosophy’s Muse: Deleuzian Observations on Moving Images and the Nature of Time
۱۶Death Images in Michael Haneke’s Films
۱۷Homework
۱۸Ludwig Wittgenstein
۱۹Bruce Russell
۲۰Paisley Livingston
۲۱Murray Smith
۲۲Serene Velocity
۲۳Robert Sinnerbrink
۲۴André Bazin
۲۵Roland Barthes
۲۶Mary Ann Doane
۲۷Actualité فیلم‌های کوتاه چندثانیه‌ای بودند که از رویدادهای روزمره واقعی به صورت تصادفی گرفته شده بودند
۲۸Paolo Cherchi Usai
۲۹Susan Sontag
۳۰Laura Mulvey
۳۱Philippe Marion
۳۲André Gaudreault
۳۳Santhosh Kumar Putta
۳۴David La Rocca
۳۵Catherine Russell
۳۶Boaz Hagin
۳۷Aristotle
۳۸Tom Pollard
۳۹Nancy Bauer
۴۰Hamlet
۴۱Plato
۴۲Martin Heidegger
۴۳Immanuel Kant
۴۴Arthur Schopenhauer
۴۵Jean-Paul Sartre
۴۶Félix Guattari
۴۷Friedrich Nietzsche
۴۸Telephoto Lens
۴۹Choreographic مبتنی بر حرکت فیزیکی موزون و هماهنگ طراحی‌شده
۵۰Franny and Zooey
۵۱A Perfect Day for Bananafish

آماده انتشار هنرهای زیبا

۵۲Tracking نمای تعقیب‌کننده
۵۳Pan گردش افقی دوربین
۵۴Where Is the Friend’s House?
۵۵The Death of Ivan Ilyich
۵۶The Dead
۵۷– Slasher گروهی از فیلم‌های ژانر وحشت که شامل صحنه‌های سلّاخی‌اند
۵۸Topology مکان‌شناسی
۵۹Möbius Strip

منابع

Aristotle. (1995). *The complete works of Aristotle* (Vol. 2; J. Barnes, Ed.). Princeton University Press.
Badiou, A. (2013). *Cinema* (A. de Baecque, Ed.; S. Spitzer, Trans.). Polity Press. (Original work published 2010)
Barthes, R. (1987). *Camera lucida: Reflections on photography* (H. Howard, Trans.). Hill and Wang. (Original work published 1980)
Bazin, A. (2005). *What is cinema?* (Vol. 1; H. Gray, Trans.). University of California Press. (Original work published 1967)
Carroll, N. (2004). *The philosophy of horror: Or, paradoxes of the heart*. Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203361894
Carroll, N. (2006). Philosophizing through the moving image: The case of *Serene Velocity*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, *64*(1), 173–185. https://doi.org/10.1111/j.0021-8529.2006.00239.x
Carroll, N. (2008). *The philosophy of motion pictures*. Blackwell Publishing.
Cavell, S. (1979). *The world viewed: Reflections on the ontology of film*. Harvard University Press.
Cavell, S., & Klevan, A. (2005). *What becomes of thinking on film?* In R. Read & J. Goodenough (Eds.), *Film as philosophy: Essays on cinema after Wittgenstein and Cavell* (pp. 167–209). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/9780230524262_10
Cherchi Usai, P. (2001). *The death of cinema: History, cultural memory, and the digital dark age*. British Film Institute.
Deleuze, G. (1997a). *Cinema 1: The movement-image* (H. Tomlinson & B. Habberjam, Trans.). University of Minnesota Press. (Original work published 1983)
Deleuze, G. (1997b). *Cinema 2: The time-image* (H. Tomlinson & R. Galeta, Trans.). University of Minnesota Press. (Original work published 1985)
Deleuze, G., & Guattari, F. (1994). *What is philosophy?* (H. Tomlinson & G. Burchell, Trans.). Columbia University Press. (Original work published 1991)
Doane, M. A. (2002). *The emergence of cinematic time: Modernity, contingency, the archive*. Harvard University Press.
Frampton, D. (2006). *Filmosophy*. Columbia University Press.
Gaudreault, A., & Marion, P. (2015). *The end of cinema?: A medium in crisis in the digital age*. Columbia University Press. https://doi.org/10.7312/gaud17356
Hagin, B. (2010). *Death in classical Hollywood cinema*. Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/9780230275072
Heidegger, M. (1971). *Off the beaten track: The origin of the work of art* (J. Young & K. Haynes, Trans.). Cambridge University Press.
Heidegger, M. (1991). *What is philosophy?* (E. T. H. Brann, Trans.). St. John’s College.
Kant, I. (2007). *Critique of judgement* (J. C. Meredith, Trans.). Oxford University Press.
LaRocca, D. (Ed.). (2014). *The philosophy of war films*. University Press of Kentucky.

Livingston, P. (2006). Theses on cinema as philosophy. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, *64*(1), 11-18. https://doi.org/10.1111/j.0021-8529.2006.00225.x
Mulvey, L. (2006). *Death 24x a second: Stillness and the moving image*. Reaktion Books.
Pippin, R. B. (2020). *Filmed thought: Cinema as reflective form*. University of Chicago Press. https://doi.org/10.7208/9780226672144
Plato. (1997). *Plato: Complete works* (J. M. Cooper & D. S. Hutchinson, Eds.). Hackett Publishing.
Pollard, T. (2000). Postmodern cinema and the death of the hero. *CineAction*, 53, 40–49.
Putta, S. K. (2025). The death of the actor and the resurrection of the dead: AI, cinema, and the end of embodied performance. *Hipertext.net*, *31*, 41–53. https://doi.org/10.31009/hipertext.net.2025.i31.05
Russell, B. (2000). The philosophical limits of film. *Film and Philosophy*, *4*(On Woody Allen), 163-167. https://doi.org/10.5840/filmphil20004113
Russell, C. (1995). *Narrative mortality: Death, closure, and new wave cinemas*. University of Minnesota Press.
Sartre, J. (1993). *Being and nothingness: An essay on phenomenological ontology* (H. E. Barnes, Trans.). Washington Square Press.
Sartre, J. (2012). *The imagination* (K. Williford & D. Rudrauf, Trans.). Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203723692
Sartre, J. (2014). *Sketch for a theory of emotions* (P. Mairet, Trans.). Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203165867
Schopenhauer, A. (1966). *The world as will and representation* (Vol. 2; E. F. J. Payne, Trans.). Dover Publications.
Seel, M. (2018). *The arts of cinema* (K. S. Walker, Trans.). Cornell University Press. https://doi.org/10.7591/9781501724862
Sinnerbrink, R. (2017). Hugo Münsterberg, film, and philosophy. In B. Herzogenrath (Ed.), *Film as philosophy* (pp. 23–44). University of Minnesota Press.
Smith, M. (2006). Film art, argument, and ambiguity. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, *64*(1), 33-42. https://doi.org/10.1111/j.0021-8529.2005.00227.x
Sontag, S. (1996, February 25). The decay of cinema. *The New York Times.*
Viegas, S. (2023). Death as film-philosophy's muse: Deleuzian observations on moving images and the nature of time. *Film-Philosophy*, *27*(2), 222–239. https://doi.org/10.3366/film.2023.0227
Viegas, S. (2024). Death images in Michael Haneke's films. *Philosophies*, *9*(5), 155. https://doi.org/10.3390/philosophies9050155
Wartenberg, T. E. (2007). *Thinking on screen: Film as philosophy*. Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203030622
Wittgenstein, L. (1986). *Philosophical investigations* (G. E. M. Anscombe, Trans.). Basil Blackwell. (Original work published 1953)

بیضایی، ب. (کارگردان). (۱۳۷۰). *مسافران* [فیلم]. گروه فیلم لیسار.

روشنی‌پایان، م. (۱۳۹۷)، *سینما و مرگ: درباره نامیرایی و تصویر*، ققنوس

کیارستمی، ع. (کارگردان). (۱۳۷۶)، *طعم گیلاس* [فیلم]. ع. کیارستمی.

گفتارها. (۲۰۲۲، مارس ۳۰). درباره فیلم مشق شب کیارستمی، صالح نجفی [ویدئو]. یوتیوب. https://www.youtube.com/watch?v=1QqjEAJ1x-k

مصفّا، ع. (کارگردان). (۱۳۹۱)، *بَلَه آخر* [فیلم]. ع. مصفّا.

مکری، ش. (کارگردان). (۱۳۹۲). *ماهی و گربه* [فیلم]. س. سیفی و کانون ایران نوین.

مهرجویی، د. (کارگردان). (۱۳۷۳)، *پری* [فیلم]. د. مهرجویی و هـ سیفی و ا. شریفی.

آماده انتشار هنرهای زیبا