Journal of Philosophical Investigations
Print ISSN: 2251-7960 Online ISSN: 2423-4419
Homepage: https://philosophy.tabrizu.ac.ir

Criterion for Movie Evaluation by Martin Heidegger's Idea in His Essay "*The Origin of the Work of Art*"

Mahdi Homayouni[1] | **Asghar Fahimifar**[2] | **Hamidreza Mahboubi Arani**[3]

[1] Ph.D. Candidate, Department of Art Studies, Tarbiat Modares University, Iran. Email: mehdi_homayuni@modares.ac.ir
[2] Corresponding Author, Associate Professor, Department of Research in Art History, Tarbiat Modares University, Iran. Email: fahimifar@modares.ac.ir
[3] Assistant Professor, Department of Philosophy and Theology, Tarbiat Modares University, Iran. Email: h.mahboobi@modares.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 9 April 2023
Received in revised from 12 August 2023
Accepted 15 August 2023
Published online 20 March 2024

Keywords:
Martin Heidegger, *The Origin of the Work of Art*, criterion for movie evaluation, Abbas Kiarostami.

ABSTRACT

According to Martin Heidegger, the work of art reveals the truth. But this is not in every work of art, but only in a real art! But which work has the possibility of accepting the title of a real art? Heidegger himself has mentioned some of these works. But how can a criterion be extracted from *The Origin of the Work of Art*? A criterion that can assess whether the work has the ability to approach what Heidegger calls a work of art? Can this criterion be applied to artistic mediums, other than what Heidegger himself discussed? Medium like cinema? In this research, we have tried to provide a criterion for evaluating the film; The terms of this criterion are: non-representation, non-abstraction from everydayness and non-belonging. In the continuation of the research, just to reveal the proposed criterion, the movie *The Wind Will Carry Us* directed by Abbas Kiarostami was discussed and the criterion terms were evaluated for that movie. This film satisfies the terms of criterion. Based on this, it can be said that based on Heidegger's thought, a criterion can be obtained regarding artistic medium such as cinema.

Cite this article: Homayouni, M.; Fahimifar, A. & Mahboobi Arani, H. (2024). Criterion for Movie Evaluation by Martin Heidegger's Idea in His Essay "*The Origin of the Work of Art*". *Journal of Philosophical Investigations*, 18(46), 418-438. https//doi.org/ 10.22034/JPIUT.2023.56096.3510

© The Author(s).
Publisher: University of Tabriz.
https//doi.org/ 10.22034/JPIUT.2023.56096.3510

Extended Abstract

Introduction

Heidegger wrote that the work of art reveals the being, and opens that in battle between the earth and the world; But this is not in every work of art, but only in the real art! But which work has the possibility of accepting the title of a real art and because of that, it provides the possibility of revealing the truth?

How can one extract a criterion from Heidegger's concepts and based on it, consider an artwork? Can this criterion be applied to the artistic medium other than what Heidegger himself has mentioned? medium like cinema?

In this research, we have tried to provide a criterion for evaluating the work of art; The terms of this criterion are: non-representation, non-abstraction from everydayness and non-belonging; If the work of art satisfies the terms of this criterion, it can be hoped that: that work will call us to the ontological question. This criterion has been configured based on *The Origin of the Work* of Art and based on the concept of earth, world and the battle between world and earth. In the continuation of the research to reveal the aspects of the use of criterion, the film "*The Wind Will Take Us*" (1999 AD) by Abbas Kiarostami has been taken into consideration and the criterion have been applied on this film. It is assumed that:

1- Based on Heidegger's thoughts, it is possible to obtain a criterion about artistic mediums, except for what Heidegger himself has mentioned.

2- The configured criterion can be applied to a movie as a work of art.

Criterion

In the article On the Essence of Truth, Heidegger first paid attention to the conventional meaning of truth: truth is the likeness or agreement with given things. But this is possible When that thing is placed in " the realm of the Overt". Encountering realm is when Dasein encounters things through Dwelling. This kind of Encountering things is the same as letting-be to be as they are. On the other hand, Heidegger stated that what is considered untruth means that the truth in itself leads to this untruth: truth itself is also untruth. Therefore, things are concealed as soon as they reveal themselves to Dasein.

Concealment and Unconcealment was considered in *The Origin of the Work* of Art with the concepts of the earth and the world. The earth conceals and the world reveals. The work of art is related to the truth when it reveals both the earth and the world and the battle between them. But how is this possible?

Heidegger considered the work of art to be free from representation in his *The Origin of the Work*. The representation hides the presence of the ground due to ignoring the concealment. But the condition of being a work of art is the presence of earth in the work of art. Therefore, non-representation is a requirement for the title of a real work of art. In this research, we explained that

representation means confirmation the final signified at the end of the chain of signifiers in the work of art.

Another condition is the presence of the world, and the world reveals itself When Dasein discovers itself in everydayness, Therefore, the work of art should also be placed in this everydayness, therefore, non-abstraction from everydayness in the work of art is a requirement for the title of a real work of art. In this research, we explained that the absence of abstraction from everydayness is formed based on the presence of everyday relationships of Dasein in the work of art.

In "*The Origin of the Work of Art*", Heidegger considered the things in the work of art to be free from belonging. And this is another condition for the title of real work of art. non-belonging, because it goes against the habit, reveals the things themselves, makes it possible to let go of things from belonging in everyday life, and reveals the things in being left. In this research, we explained that non-belonging becomes possible due to the presence of absence in the work of art.

Applying the criterion

We applied the criterion to the film "The Wind Will Take Us" by Abbas Kiarostami. The film satisfies three terms of criterion:

1- Representation in the film faces disruption in the confirmation of the final signified due to the following:

A. Intertextual relationships and reflective relationship.

B. Longshot and close-up.

M. Rhythm, movement and stillness.

N. show the process of life.

D. Break the chain of signifiers in the narrative.

E. Not showing.

d. Emphasis on the act of representation.

In addition, the film satisfies the condition of non-abstraction from everydayness due to the emphasis on everyday life, and the condition of non-belonging due to the presence of absence, which is more than anything else, the result of not showing is.

Conclusion

In this research, we have presented a criterion for encountering the work of art in a different medium than what Heidegger herself mentioned, we applied this criterion to the film *The Wind Will Take Us* and analyzed the conditions of the criterion. In fact, in this research, an attempt was made to present a method for analyzing a movie by opening a point of view based on Heidegger's ontological question about art.

پژوهش‌های فلسفی
شاپا چاپی: ۷۹۶۰-۲۲۵۱ شاپا الکترونیکی: ۴۴۱۹-۲۴۲۳
Homepage: https://philosophy.tabrizu.ac.ir

معیار سنجش فیلم بر مبنای نظر مارتین هایدگر در رسالهٔ *سرچشمهٔ اثر هنری**

مهدی همایونی[۱] | اصغر فهیمی‌فر[۲] ✉ | حمیدرضا محبوبی آرانی[۳]

[۱] دانشجوی دکتری، گروه پژوهش هنر، دانشگاه تربیت مدرس، ایران. رایانامه: mehdi_homayuni@modares.ac.ir
[۲] (نویسنده مسئول)، دانشیار، گروه پژوهش تاریخ هنر، دانشگاه تربیت مدرس، ایران. رایانامه: fahimifar@modares.ac.ir
[۳] استادیار، گروه فلسفه و حکمت و منطق، دانشگاه تربیت مدرس، ایران. رایانامه: h.mahboobi@modares.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۱/۲۰
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۵/۲۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۵/۲۴
تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۲/۰۳

کلیدواژه‌ها:
مارتین هایدگر، *سرچشمهٔ اثر هنری*، معیار سنجش فیلم، عباس کیارستمی

چکیده

مطابق نظر هایدگر، اثر هنری، آشکارکنندهٔ حقیقت است. اما این آشکارگی نه در هر اثر هنری، بل در اثر هنری بزرگ! امکان‌پذیر است. اما کدام اثر است که امکانِ پذیرفتن عنوان اثر هنری بزرگ را دارد؟ هایدگر خود در رسالهٔ *سرچشمهٔ اثر هنری* به برخی از این آثار اشاره کرده است. اما چگونه می‌توان معیاری را از *رسالهٔ سرچشمهٔ اثر هنری* استخراج نمود و بر مبنای آن، دانست که آیا یک اثر، توان نزدیک شدن به آنچه هایدگر از اثر هنری مراد کرده است را دارد یا نه؟ آیا می‌توان معیار را در مورد واسطهٔ هنری همچون سینما به کار بست؟ در این تحقیق تلاش گردید معیاری مهیا شود برای سنجش فیلم؛ شروط این معیار عبارتند از عدم بازنمایی، عدم انتزاع از هرروزگی و عدم تعلّق. در ادامه، به جهت آشکار شدن زوایای معیار، فیلم «*باد ما را خواهد برد*» ساختهٔ عباس کیارستمی به بحث گذاشته شد و شرایط معیار در مورد آن فیلم مورد سنجش قرار گرفت: این فیلم شرایط معیار را از سر می‌گذراند. بر این اساس می‌توان گفت که بر اساس اندیشهٔ هایدگر می‌توان معیاری در مورد واسطه هنری همچون سینما، بدست آورد. این تحقیق، توصیفی تحلیلی بوده و به شیوهٔ مطالعهٔ کتابخانه‌ای انجام گرفته است.

استناد: همایونی، مهدی؛ فهیمی‌فر، اصغر و محبوبی آرانی، حمیدرضا، (۱۴۰۳). معیار سنجش فیلم بر مبنای نظر مارتین هایدگر در رسالهٔ *سرچشمهٔ اثر هنری*، *پژوهش‌های فلسفی* ۱۸ (۴۶)، ۴۱۸-۴۳۸. https//doi.org/ 10.22034/JPIUT.2023.56096.3510

ناشر: دانشگاه تبریز.

© نویسندگان.

* مستخرج از رسالهٔ دکتری مهدی همایونی با عنوان: «معیار سنجش فیلم بر اساس نظر مارتین هایدگر در رسالهٔ *سرچشمهٔ اثر هنری*»، با راهنمایی دکتر اصغر فهیمی‌فر، دانشگاه تربیت مدرس.

مقدمه

توجه به هنر و آثار هنری از منظر اندیشهٔ هایدگر مباحث دامنه‌داری را گشوده و توجه برخی از پژوهش‌گران را بر رسالهٔ *سرچشمهٔ اثر هنری* هایدگر معطوف ساخته است. پاتریک هوچینگ[۱] اندیشهٔ هایدگر را بیشتر همچون یک تأویل خاص از مفهوم هنر می‌داند (هوچینگ، ۲۰۱۲) در مقابل جانا هاج[۲] بر اهمیت رسالهٔ *سرچشمهٔ اثر هنری* تاکید کرده و آن را در رابطه با نقد زیبایی‌شناسی دوران مدرن تفسیر می‌کند؛ بر این مبنا که زیبایی‌شناسی توان درک رابطهٔ متغییر میان زمین[۳] و جهان[۴] را ندارد (هاج، ۱۹۹۲). تونی فرای[۵] نیز به مفهوم زمین و جهان می‌پردازد: بر این اساس که دنیای مدرن و پست‌مدرن به سبب حضور قدرتمند تکنولوژی، به سیطرهٔ طراحی[۶] درآمده است و همین امر معنای مدنظر هایدگر از زمین و جهان را دگرگون ساخته است (فرای، ۲۰۱۴). در مقابل سوزان لیندبرگ[۷] هنر را پرسش‌گر همین سیطرهٔ تکنولوژی می‌داند که ذات تکنولوژی را بر ملا ساخته، درست از همین نظر در رابطه با حقیقت قرار می‌گیرد (لیندبرگ، ۲۰۱۷). این پرسش از تکنولوژی ایزابل روکامورا[۸] را بر آن می‌دارد که به توان تکنولوژیک سینما در رابطه با اندیشهٔ هایدگر بپردازد و از این منظر کاربست آگاهانهٔ تکنولوژی در سینما را راهی برای افشای حقیقت بداند. او مفهوم عدم[۹] نزد هایدگر را در فیلم‌هایی نظیر *داستان توکیو* و *صحرای سرخ* مورد توجه قرار می‌دهد (روکامورا، ۲۰۲۰)؛ بر همین مبنا استنلی کاول[۱۰] نیز سینما را راهی برای افشای سوبژکتیویتهٔ دوران مدرن و بی‌جهان شدن انسان دانسته است (کاول، ۱۹۶۸، xvi). روبرت سینربرینک[۱۱] با بیان این اندیشهٔ کاول به دنبال سینمایی است که از آن تحت عنوان سینمای پوئتیک یاد می‌کند و نمونه‌ای از آن را در فیلم *خط باریک سرخ* ساختهٔ ترنس مالیک[۱۲] جستجو می‌کند؛ فیلمی که از نظر سینربرینک با مفهوم وارستگی[۱۳] هایدگر در رابطه قرار می‌گیرد (سینربرینک، ۲۰۰۶).

بر اساس آنچه بیان گردید سینما به عنوان یک مدیوم هنری می‌تواند نقشی را در رابطهٔ میان حقیقت و هنر بر عهده گیرد؛ اما چگونه می‌توان تمایزی یافت میان آثار هنری و به خصوص آثار سینمایی مختلف به گونه‌ای که بر اساس آن، اثری را موفق در این رابطه دانست و دیگری را نه. هایدگر خود در *مقدمه‌ای بر متافیزیک* نوشت که اثر هنری آشکار کنندهٔ هستی هستندگان است (هایدگر،

---

[1] Patrick Hutchings
[2] Joanna Hodge
[3] Erde /earth
[4] Welt /world
[5] Tony Fry
[6] Design
[7] Susan Lindberg
[8] Isabel Rocamora
[9] nichts/nothingness
[10] Stanley Cavell
[11] Robert Sinnerbrink
[12] Terrence Malick
[13] Gelassenheit/releasement

۲۰۰۰، ۱۴۰) و باز در رسالهٔ *سرچشمهٔ اثر هنری* نوشت که اثر هنری این آشکارگی را در شکاف میان زمین و جهان است که می‌گشاید؛ البته اثری، این توان آشکارگی را در خود دارد، که یک اثر هنری بزرگ (واقعی)[1] باشد (هایدگر، ۲۰۰۱، ۲۰)؛ اما چگونه می‌توان یک اثر هنری را بر این اساس گشایندهٔ حقیقت دانست و اثری دیگر را نه؟ چگونه می‌توان معیاری را از رسالهٔ *سرچشمهٔ اثر هنری* هایدگر استخراج نمود و بر مبنای آن، یک اثر هنری را مورد توجه قرار داد؟ آیا می‌توان این معیار را در مورد واسطهٔ هنری جز آنچه هایدگر خود بدان پرداخته است به کار بست؟ واسطه‌ای همچون سینما؟ در این تحقیق سعی بر آن است معیاری مهیا گردد که بر اساس آن معیار بتوان یک فیلم سینمایی را بر اساس اندیشهٔ هایدگر در رسالهٔ *سرچشمهٔ اثر هنری*، مورد توجه قرار داد. در ادامهٔ تحقیق برای آشکار شدن جنبه‌های کاربست معیار، *فیلم باد ما را خواهد برد* (۱۹۹۹ میلادی) ساختهٔ عباس کیارستمی مورد توجه قرار خواهد گرفت. فرض بر آن است:

۱) می‌توان بر اساس اندیشه هایدگر معیاری در مورد واسطه‌های هنری، جز آنچه هایدگر خود به آن پرداخته است بدست آورد.
۲) می‌توان معیار پیکره‌بندی شده را در مورد یک فیلم سینمایی در مقام اثر هنری به کار بست.

این تحقیق، توصیفی تحلیلی بوده و به شیوهٔ مطالعهٔ کتابخانه‌ای انجام خواهد شد.

۱. هستی– حقیقت

هایدگر در *هستی و زمان* در بند ۴۴ پیرامون حقیقت نوشت:

> حقیقت هست تنها تا جایی و تا هنگامی که دازاین هست (هایدگر، ۱۳۹۷، ۲۹۶–۲۹۷).

دازاین که در شبکهٔ نسبت‌ها در–جهان–بودن است و چیزها آشکارند چون در این شبکه، با دازاین در نسبت قرار دارند و از برای مقصودی درون جهان هستند، حقیقت در بستر این شبکهٔ نسبت‌ها و گشودگی دازاین بر هستنده‌ها مورد کاوش قرار می‌گیرد. هایدگر پس از *هستی و زمان*، تمرکزی دوباره بر مفهوم حقیقت (ناپوشیدگی[2])، نمود: در مقالهٔ *در باب ذات حقیقت*، ابتدا معنای مرسوم از حقیقت، به بحث گذاشته شده است. حقیقت همچون درستی و واقعی بودن چیزی. هایدگر از این رهگذر به مفهوم مطابقت در حقیقت پرداخت و در تعریف قرون وسطی از آن چنین بیان نمود:

> حقیقت عبارت است از قرابت چیز (ابژه) با عقل... (و نیز) قرابت عقل با ابژه (هایدگر، ۱۹۴۹، ۳۲۲).

این مطابقت دوگانه را هایدگر در ارتباط با تفکر مسیحیت تفسیر نمود و نشان داد که فارغ از تفسیر تئولوژیک، حقیقت به عنوان مطابقت گزاره‌ای با چیزها که در نظم عقلانی در جهان حاضر هستند، مورد پذیرش قرار می‌گیرد؛ بر همین اساس این تعریف از حقیقت مورد پذیرش قرار گرفته است:

---

[1] real/ wirkliche

[2] unconcealment/ unverborgenheit

حقیقت عبارت است از شباهت[۱] یا موافقت[۲] گزاره با چیزهای داده شده (هایدگر، ۱۹۴۹، ۳۲۶).

از نظر هایدگر در این تعریف ابهام همچنان باقی است: اینکه شباهت و موافقت چیست که بعد از آن در ارتباط با چیزها قرار گیرد؟ در ادامه، هایدگر با آوردن مثالی به بحث دربارهٔ طریق این مطابقت پرداخت: مطابقت دو سکه‌ای که روی میز قرار گرفته است با یکدیگر و مطابقت آنها با این گزاره که «سکه گرد است»؛ اما این گزاره هیچ شباهتی به سکه ندارد: یکی از فلز ساخته شده است و دیگری از واژه‌ها. قرابت میان آن دو چگونه ممکن است؟ هایدگر بیان داشت که این مطابقت در سطح رابطه[۳] است که شکل می‌گیرد؛ اما این رابطه زمانی محقق می‌شود که آن چیز در برابر ما حاضر باشد یا به عبارتی زمانی که ما اجازه دهیم آن چیز، جایگاهی را در برابر ما همچون یک ابژه کسب کند؛ این زمانی است که چیز خود را بر ما عرضه دارد. این عرضه داشتن در «ساحت گشوده»[۴] است که شکل می‌گیرد. این ساحت گشوده، مستقل از رابطهٔ میان گزاره و چیزها بوده، چیزها در آن بر ما گشوده می‌شوند (هایدگر، ۱۹۴۹، ۳۲۸). بر همین اساس مطابقت گزاره‌ای، خود، در ارتباط با امری بنیادی قرار می‌گیرد. این امر بنیادی باید به عنوان امری که با حقیقت در ارتباط است در نظر گرفته شود؛ این که:

> چیزی چگونه است و آن چیز چیست، زمانی می‌تواند به بیان درآید که خود را چنان که هست نشان دهد (هایدگر، ۱۹۴۹، ۳۲۹).

هایدگر این نشان دادن چیزها را در رهاداشت[۵] آن‌ها در چنان که هستند، جستجو نمود. شرکت در آشکارگی چیزها، پذیرش آنان در شیوه‌ای است که از نظر هایدگر همان معنایی را در بر دارد که یونانیان از الثیا مراد می‌کردند. این رهاداشت، چیزها را از تملک آنها به مثابهٔ ابژه می‌رهاند. ااز طرفی هایدگر بیان نمود که آنچه که همچون ناحقیقت در نظر گرفته می‌شود، نه در معنای آن است که انسان از دست‌یابی به حقیقت به سبب ناتوانی خویش درمانده است، بل به معنای آن است که حقیقت در خود، این ناحقیقت را پیش می‌کشد: حقیقت خود، ناحقیقت هم هست؛ چنانکه:

> رهاداشت چیزها همواره و هر بار چیز را در نسبت بایسته‌اش قرار می‌دهد و بدان سبب آن را آشکار می‌گرداند؛ اما فوراً آن را در تمامیتش نیز پوشیده می‌دارد[۶] (هایدگر، ۱۹۴۹، ۳۴۰).

این پوشیده ساختن، طریقی است که در خودِ حقیقت جای دارد. این پوشانندگی، پیشاپیش در رهاداشت چیزها است که اجازه می‌دهد چیزها باشند، چنان که هستند. دازاین در این مواجهه با حقیقت، با چیزها در شکلی از تعامل وارد می‌شود که در آن، چیزها که در بستر

---

[1] likeness

[2] agreement

[3] relationship

[4] the realm of the Overt/ das Offene

[5] letting-be / Seinlassen

[6] Verbergen/ conceal

شبکهٔ نسبت‌ها با دازاین قرار دارند، رها داشته می‌شوند تا چنان‌که هستند باشند. در این رهاداشت، چیزها در نسبت با حقیقت قرار می‌گیرند. این حقیقت همواره با ناحقیقت قرین است. درست بر همین اساس، چیزها همان دم که خود را در برابر دازاین گشوده آشکار می‌گردانند، بر ناپوشیدگی و پوشانندگی نیز پرتو می‌افکنند. اما این شیوه از رهاداشت چیزها چگونه می‌تواند ما را با حقیقت مواجه سازد؟ در اینجا ما بر آن هستیم تا به هنر بپردازیم: از نظر هایدگر دست‌کم یکی از راه‌های افشای حقیقت همان هنر است.

۲. حقیقت – هنر

چنانکه بیان گردید در نظر هایدگر حقیقت نه مطابقت[1] گزاره‌ای که سابق بر آن است. بعلاوه، حقیقت در نظر هایدگر در افقی از ناپوشیدگی[2] است که حاضر است. افقی که تنها آن بخش در آن آشکار می‌شود که در آشکارگی درآمده است. بر این اساس همواره چیزی هست که آشکار نشده، در اختفاء باقی می‌ماند. درست در همین نقطه است که متافیزیک با این آشکارگی و اختفاء سر ستیز دارد؛ درواقع:

> (متافیزیک مشغول) مطلق‌سازی یک افق ناپوشیدگی ... و تفسیر نادرست از آن است نه به عنوان یک افق آشکار کنندهٔ واقعیت از میان افق‌های دیگر، بل، به عنوان یگانه ساختارِ خودِ واقعیت (یانگ، ۲۰۰۲، ۳۴).

متافیزیک نه تنها در این تفسیر نادرست، افق آشکارکنندهٔ واقعیتِ معرفی شده توسط خود را، یگانه افق آشکارگی قلمداد می‌کند، بل آن بخش پوشیده و هنوز در آشکارگی در نیامده از حقیقت را نیز محال می‌داند. اما آنچه که هایدگر به عنوان بدیل این شیوه برگزید، در واژه‌های هایدگر تحت عنوان سکنی‌گزیدن[3] قابل ردیابی است. این واژه در تحلیلِ پیش رو، ما را به هنر خواهد رساند. اما چگونه؟ سکنی گزیدن یعنی:

> اولاً تحت مراقبت قرار گرفتن در محل سکنی و ثانیاً تحت مراقبت قرار دادن چیزهای محل سکنی (یانگ، ۲۰۰۲، ۶۴).

این رابطه، زمانی محقق می‌شود که چیزها در خودبودگی‌شان محقق شوند؛ این خودبودگی چیزها همان طریقی است که هایدگر در مقالهٔ *در باب ذات حقیقت* بدان پرداخت: رهاداشت چیزها در آن چه که هستند. سکنی‌گزیدن درست بر همین مبنا در رابطه با حقیقت قرار می‌گیرد. هایدگر نوشت:

> انسان تا جایی هست که سکنی می‌گزیند (هایدگر، ۲۰۰۱، ۱۴۵).

---

[1] correctness

[2] unhiddenness/ unverborgenheit

[3] Dwelling/ Wohnen

از طرفی «انسان زمانی سکنی می‌گزیند که جهان او به شکلی شاعرانه و درخشان آشکار شود و این زمانی است که به عنوان مکانی که مقدس است، گشوده شود» (یانگ، ۲۰۰۲، ۹۹). بر این اساس شرط سکنی‌گزیدن که مراقبت بود، اکنون شاعرانه نیز هست. اما شیوهٔ شاعرانه سکنی‌گزیدن چگونه امکان‌پذیر است؟

هایدگر شیوهٔ سکنی‌گزیدن شاعرانه را که توان پرسش‌گری از متافیزیک گشتل را دارد در جشن[1] جستجو کرده است. چراکه جشن با برانداختن کارکرد روزانه چیزها، آن‌ها را در خود آشکار می‌کند:

> (جشن) خارج ساختن خود از فعالیت روزانه است، توقف در کار. جشن ما را برای چیزها آزاد می‌کند...اینکه چیزها هستند و نه چیز دیگر و اینکه ما خود در میان چیزها هستیم.. به ندرت می‌دانیم که ما که هستیم و باز به ندرت می‌دانیم که ما همهٔ اینها را نمی‌دانیم (هایدگر، ۲۰۱۸، ۵۷–۵۸).

اگرچه چیزها درون جهان هستند و در ارتباط با دازاین است که معنا دارند، اما درست در جشن است که در خودبودنشان نیز در برابر دازاین آشکار می‌گردند (یانگ، ۲۰۰۲، ۵۹). این، همان معنایی است که شیوهٔ شاعری بر آن استوار است. هایدگر نوشت «شعر، طبیعت اصیل سکنی را می‌سازد» (هایدگر، ۲۰۰۱، ۲۲۵).

شاعرانگی تعاملی است که از طریق آن تعامل، چیزها به آشکارگی در می‌آیند؛ این تعامل با چیزها، بدان سبب در ارتباط با حقیقت از در آشکارکنندگی بر می‌آید که چیزها را هم در آشکارگی و هم در پوشانندگی‌شان به حضور در می‌آورد؛ شعر بیان امر رازآلود از آن جهت است:

> تصور صورت‌های به آشکار درآمدهٔ بیگانه است در مظاهری آشنا (هایدگر، ۲۰۰۱، ۲۲۳).

به عبارتی از آن جهت که حقیقت همواره نشانگر امر پوشیده در هستی است، شعر نیز چیزها را در ظاهری تصویر می‌کند که همواره از امر هنوز در آشکارگی در نیامده نشانی دارند. بر همین اساس «حقیقت شاعری فقط در آنچه می‌گوید نیست بلکه در آنچه مسکوت می‌گذارد نیز هست» (پتیسون، ۱۳۹۹، ۲۲۱).

هایدگر به شکل روشن در *سرچشمهٔ اثر هنری* نوشت:

> حقیقت همچون آشکارگی و پوشانندگی آنچه هست رخ می دهد به همان شکل که سروده می‌شود. هر هنری از آن روی که اجازه دادن به رخ داد آشکارگی حقیقت آنچه هست است، اساساً شعر است (هایدگر، ۲۰۰۱، ۷۰).

اما نه فقط شعر در معنای خاص آن، بل هنر در معنای عام آن است که شاعری است. درست از همین نقطه است که هنر در نظر هایدگر نوع پوئسیس[2] است که اجازه می‌دهد چیزها چنانکه هستند، این‌بار در معنای ساختن در گرو فعالیت انسانی شکل گیرند.

---

[1] celebration, festival

[2] poiesis

بدینسان ما از حقیقت تا هنر گذرگاهی یافته‌ایم که از آن گذرگاه جستجوی خود را آغاز خواهیم کرد: هنر چون در بنیان خود شاعری است با سکنی‌گزیدن شاعرانه در رابطه قرار می‌گیرد. این رابطه، تعامل با چیزها را چنان پیش می‌کشد که به چیزها مجال می‌دهد که چنان که هستند، باشند. یعنی در ناپوشیدگی و پوشانندگی. این طریق تعامل با چیزها در رسالهٔ *سرچشمهٔ اثر هنری* هایدگر، در رابطه با زمین و جهان و نبرد میان آن دو طرح گردیده است.

۳. رسالهٔ سرچشمهٔ اثر هنری

هایدگر در رسالهٔ *سرچشمهٔ اثر هنری* دو مفهوم را پیش کشید: زمین و جهان: تقابل زمین و جهان در اثر هنری سازندهٔ یک نبرد است (هایدگر، ۲۰۰۱، ۴۷). اثر هنری جهانی را برپا می‌سازد و زمین را آشکار می‌گرداند. این نبرد طریقی است که طی آن، حقیقت خود را در اثر می‌نشاند. اما این زمین و جهان در چه معنا در اثر هنری حاضرند که سرانجام به سبب آن حقیقتِ در اثر نشانده شده، آشکار می‌شود؟ جهت وارد شدن به مفهوم زمین و جهان، جملاتی پیرامون ارتباط حقیقت و تقابل میان زمین و جهان، می‌تواند راه‌گشا باشد:

> حقیقت خود را در اثر به تحقق می‌رساند[1]. حقیقت خود را فقط به عنوان تقابل آشکارگی و ناآشکارگی در رویارویی جهان و زمین حاضر می‌سازد. (هایدگر، ۲۰۰۱، ۶۰).

> در اثر هنری حقیقت حاضر است نه از آن جهت که چیزی حقیقی در اثر است...بل ناپوشیدگی همچون یک کل است که رخ می‌نماید (هایدگر، ۲۰۰۱، ۵۴).

> حقیقت تنها با تحقق خود در نبرد و عرصه‌ای که خود می‌گشاید، روی می‌دهد. چون حقیقت در تقابل آشکارگی و ناآشکارگی است (هایدگر، ۲۰۰۱، ۵۹).

۳–۱. زمین

هایدگر در رسالهٔ *سرچشمهٔ اثر هنری* نوشت:

> آنچه اثر خود را در آن پس می‌کشد و آنچه را که اثر با پس کشیدن خود، آشکار می‌گرداند، زمین نام نهاده‌ایم (هایدگر، ۲۰۰۱، ۴۵)؛ (و نیز) زمین خود گشوده است و پناه‌گاه (هایدگر، ۲۰۰۱، ۴۵).

زمین پناه‌گاه بودن خود را و پوشاننده بودن خود را پیش می‌کشد. هستنده‌ها همان دم که به ظهور در می‌آیند خود را از ما پس می‌کشند؛ در این خود را پس کشیدن است که به نوعی خاص، در روشنایی قرار می‌گیرند (هایدگر، ۲۰۰۱، ۵۲). اثر هنری نیز در رهاداشت چیزها در خودبودگی‌شان بر این اختفاء پرتو می‌افکند. این پرتو افکنی در گشوده آوردنِ پوشانندگی زمین است که در اثر روی می‌دهد. اما:

[1] establish

> زمین زمانی به روشنی در خود آشکار می‌شود که آن را در ذات ناگشودنی‌اش دریابیم و بداریم؛ اینکه زمین از هر گشودگی پا پس می‌کشد و پیوسته خود را نهان می‌دارد (هایدگر، ۲۰۰۱، ۴۶).

بر این اساس شرط آشکارگی زمین، آشکارگیِ این پوشانندگی است. پوشاننده بودن زمین نه تنها در پیش آوردن مادهٔ اثر هنری همچون ماده، آشکار می‌گردد، بل در چنین حالتی، این آشکارگیِ زمین بر هر آنچه که در اثر هنری حاضر است نیز کارگر می‌افتد: همچون کفش‌های حاضر در تابلوی وان گوگ: زمانی بر ابزاربودگی و بر کفش‌بودگی کفش‌ها پرتو افکنده می‌شود که آنچه از زمین چون ماده، در آنها است آشکار گردد. ابزاربودگی در روزمرگی بر مادهٔ ابزار غفلت روا می‌دارد؛ تنها در اثر است که این ماده، همچون زمین رها از هدفی گشوده می‌شود؛ چراکه «شیوهٔ استفادهٔ هنرمند از آن ماده، عمیقاً متفاوت از شیوهٔ هر صنعتگری است» (هریس، ۲۰۰۹، ۱۱۵). این کارکرد هنر است که زمین را در کارکرد ابزار در روزمرگی ضایع نمی‌سازد بل برپا شدن اثر هنری بر زمین، همان آشکارگی زمین است:

> اثر هنری نه تنها ماده را ناپدید نمی‌گرداند بل آن را از نو به ظهور می رساند .... سنگ ستون می‌شود و آرام می‌گیرد و از نو سنگ می‌شود؛ فلز براق و درخشان می‌شود رنگ‌ها به درخشش، اصوات آهنگ، کلمه به گفتن (هایدگر، ۲۰۰۱، ۴۵).

این به ظهور رساندن، شرط بودن اثر هنری است.

۲-۳. جهان

هایدگر نوشت «اثر هنری بودن، یعنی جهانی را برافراشتن» (هایدگر، ۲۰۰۱، ۴۳) و این جهان افراشته، همان است که جهان‌بودگی می‌کند[1]. جهان آن سوی آشکاری است که تلاش دارد آن آشکارگی را که در حوالت هستیِ دازاین، بر او گشوده است، پیش آورد. جهان شرط دیگر قرارگیری در ساحت گشوده است؛ حقیقت که یک سوی آشکار و آن سوی پنهان دارد در هم‌آوردی جهان با زمین آشکار می‌گردد. اما جهان چیست؟

> جهان همواره ناابژه‌ای است که ما در آن مادام که ولادت و مرگ، موهبت و نفرین، ما را در بودن می‌گذارد، تابع آن هستیم. همانجایی که تصمیم‌های تاریخی‌مان صورت می‌گیرد؛ آنها را در می‌یابیم یا رها می‌سازیم...در آنجا جهان، جهان‌بودگی می‌کند (هایدگر، ۲۰۰۱، ۴۳).

سنگ، گیاه و حیوان جهان ندارند. این تنها دازاین است که جهان دارد. دازاین در با دیگران هستن و در نسبت با هستنده‌ها، همواره در-جهان-بودن است اما:

[1] The world worlds

از آنجا که آگاهی روزمره و اشیاء در هم تنیده‌اند، این آگاهی به امری همچون اصالتِ اثر هنری نیازمند است تا (جهان) اشیاء را مریی سازد (یانگ، ۱۳۹۵، ۶۳).

(هایدگر اگرچه) از اثر هنری چونان نوعی شکستن نظم امور سخن نمی‌گوید اما به نحو مشابه بیان می‌دارد: (جهان) زمانی و صرفاً زمانی پیدا می‌آید که جریان وجود روزمره قطع می‌شود ...هنگامی که تحت تاثیر قدرت اثر هنری که در معرض آنیم از جای خود خارج می‌شویم. این اثر ما را از قلمرو هرروزگی، از روزمرگی معمول (هستی و زمان) به گشودگی موجودات که خود مکان آن است منتقل می‌کند (یانگ، ۱۳۹۵، ۶۹-۷۰).

از این منظر جهان چیزی نیست مگر روابط گشوده‌ای که در نسبت‌های موجود میان هستنده‌ها و دازاین شکل می‌گیرد. برافراشتن جهان از آن جهت که جهان است، گشودن چنین روابطی است که در نسبت با یک قوم تاریخی افق‌مند است.

بر اساس آنچه بیان شد اثر هنری از نظر هایدگر زمانی اشارت‌گر ساحت گشوده خواهد بود که هم زمین و هم جهان در اثر آشکار گردد و چیزها چنان در اثر گرد هم آیند که در مراقبت قرار گیرند (شاعری) یا به عبارتی:

۱) زمین در اثر هنری گشوده باشد. (پوشانندگی)
۲) جهان در اثر هنری گشوده باشد. (ناپوشیدگی)
۳) فعل مراقبت گشوده باشد. (سکنی‌گزیدن شاعرانه)

چنانچه این سه شرط در اثر هنری از سر گذرانده شود، می‌توان امیدوار بود، اثر هنری اشارت‌گر ساحت گشوده باشد. اما اثر هنری می‌بایست شامل چه ویژگی‌هایی باشد تا در عمل توان از سر گذراندن این سه شرط را مهیا گرداند؟ به جهت رسیدن به این مقصود توجه دوباره به رسالهٔ *سرچشمهٔ اثر هنری* ضروری می‌نماید (همایونی و فهیمی‌فر، ۱۴۰۰).

هایدگر در رسالهٔ *سرچشمهٔ اثر هنری* نوشت:

هدف اثر هنری بازنمایی این یا آن موجود عینی نیست، بل اثر هنری بازنمایی ذات تمام چیزها است... چه کسی می‌تواند ادعا کند که بنای معبد یونانی ایدهٔ معبد را مجسم می‌کند (هایدگر، ۲۰۰۱، ۴۳).

حقیقت در برپایی معبد در آنجایی که هست رخ می‌دهد. این به معنای آن نیست چیزی به واقع در آنجا بازنمایی و ارائه می‌شود بل آنچه به عنوان کل است به ناپوشیدگی آورده می‌شود.... حقیقت در تابلوی وان گوگ رخ می‌نماید و این به معنای آن نیست که چیزی به واقع تصویر می‌شود (هایدگر، ۲۰۰۱، ۵۴).

بر این اساس اثر هنری هدف بازنمایی هیچ موجود عینی را ندارد. چراکه با بازنماییِ هر موجود، آن موجودیتی که به عنوان پوشانندگی و پناه‌گاه برای زمین تعریف شده است، محقق نمی‌شود. در این حالت حتی حضور جهان نیز تحقق نمی‌یابد؛ چراکه زمین برای ایستادن جهان و در افکندن شکاف در اثر هنری محقق نشده است. بازنمایی در مقصود ما به معنای محقق ساختن مدلول نهایی

در رابطه با موجود یا هستنده‌ای است که آنجا در خارج از اثر هنری هست. در این حالت چنانچه اثر هنری بازنمایندهٔ آن موجود باشد، این‌همانی در سطح دلالت حاصل می‌شود؛ چراکه این‌همانی با مدلولِ دلالت، بر هر پوشانندگی زمین سرپوش گذاشته، مدلول مختوم نهایی را بدیهی جلوه می‌دهد؛ در این حالت بازنمایی از یک دلالت و تصدیق معنا پشتیبانی می‌کند (نانسی، ۲۰۰۵، ۱۲).

زمین در شبکهٔ نسبت‌ها در حضور هستنده‌ها در هرروزگی در پس این نسبت‌ها حاضر و از نظر پنهان است. اثر هنری چنانچه شرط لازم را محقق سازد چنین توانی دارد که زمین را در نور آشکارگی قرار دهد: یعنی آن را در خود و در همان فروبسته بودن پیش کشد؛ چراکه هر تلاش برای رخنه بر ورای این پوشانندگی ناکام می‌ماند. به عبارتی شبکهٔ نسبت‌ها همچون روی دیگر حقیقت برقرار است؛ اما زمانی بر حقیقت آن پرتو افکنده می‌شود که این تناظر پوشانندگی و ناپوشیدگی در آشکارگی قرار گیرد. یعنی آن بخش روشن محقق شده، یک امکان در یک افق تحقق، در پرتو حوالت هستی در نظر گرفته شود؛ نه همچون طریق متافیزیک، هر امکان دیگر را محال گرداند. گذر از این طریق نیازمند آشکار شدن هر نسبتی در حضور زمین است. اثر هنری چنانچه فقط در بند حاضر ساختن نسبت‌های موجود محدود نگردیده، هر امکان دیگر را به سبب گشودن زمین تحقق ناپذیر نداند، این راه گذر را مهیا می‌سازد. بازنمایی چون دلالت نهایی را بر حضور نسبت‌ها تثبیت می‌کند، بر حضور زمین سایه می‌افکند.

بر این اساس **عدم بازنمایی** در اثر هنری، لازمهٔ عنوان اثر هنری بزرگ در دایرهٔ هستی‌شناسی هایدگر است. هایدگر در رسالهٔ *سرچشمهٔ اثر هنری* پیرامون تابلوی کفش‌های وان گوگ و شعر فوارهٔ رومی اثر کنراد فردیناند مایر نوشت:

> هرچه کفش‌ها ساده‌تر و بی‌پیرایه‌تر در ذاتش و فواره هرچه بی‌پیرایه‌تر و خالص‌تر برآید، به همان اندازه، به همراه آنها همهٔ موجودات بی‌واسطه‌تر و در موجودیتی بیشتر حاصل می‌آید (هایدگر، ۲۰۰۱، ۵۴)
> (چرا که اثر هنری) به شیوهٔ خود، بودن موجودات را آشکار می‌گرداند (هایدگر، ۲۰۰۱، ۳۸).

اثر هنری همواره موجودیت چیزها را آشکار می‌کند؛ موجودیتِ آن چیز، در اثر هنری، با هستن همهٔ موجودات در پیوند است. زمانی که پیرامون تابلویی از وان گوگ سخن به میان می‌آید، ضرورتاً کفش‌هایی در اثر موجودند که در اثر این حضور، ابزاربودگی ابزار به چنگ می‌آید. بعلاوه، این موجودیت در نسبت با شبکهٔ نسبت‌هایی که دازاین را در شیوهٔ در–جهان–بودن خود با سایر هستنده‌های درون جهان در ارتباط قرار می‌دهد، قرار می‌گیرد. به عبارتی لازمهٔ برپا شدن جهان، برپا شدنِ آشکارگی این شبکهٔ نسبت‌ها در ارتباط با دازاین است. این شبکهٔ نسبت‌ها، هر چیز را همچون چیزی از برای مقصودی قرار می‌دهد. آشکار شدن این شبکهٔ نسبت‌ها در اثر هنری به واسطهٔ حضوری است که از این نسبت‌ها پرده بر می‌دارد: شبکهٔ نسبت‌ها به طریقی آشکار می‌شود که از پیش چیزها را همچون چیزی برای مقصودی قرار داده است. اثر هنری این چیز را که از پیش در نسبت با دازاین و در هرروزگی او به سبب هر آنچه که در افق آشکارگی بدو رسیده است و درست به همین سبب آن چیز برای دازاین معنا دارد، از نو آشکار می‌گرداند. از این قرار این حضور، فراز آمدن شبکهٔ نسبت‌های از پیش موجودی است که جهان را می‌سازد. بنابراین این فراز آمدن زمانی است که حضور هرروزگی در کار باشد (چنانکه کفش‌های وان گوگ حضور خود را در هرروزگی آشکار می‌گرداند). در اثر هنری این زمانی است که عدم انتزاع از هرروزگی در

اثر هنری برقرار باشد. به عبارت روشن **عدم انتزاع از هرروزگی** در اثر هنری لازمهٔ اطلاق عنوان اثر هنری بزرگ در دایرهٔ هستی‌شناسی هایدگر است. هایدگر در مورد کفش‌های وان‌گوگ نوشت:

> در اطراف این کفش‌ها نشانه‌ای نیست که کفش‌ها به آن تعلّق[1] داشته باشند و فضایی مبهم آن را فرا گرفته است (هایدگر، ۲۰۰۱، ۳۳).

بر این اساس آنچه که سبب می‌شود اثر هنری کفش‌ها را در راستای افشای حقیقت گشوده آورد، عدم تعلّق است که خود این عدم تعلّق حاصل غیاب نشانه‌ای است که آن نشانه می‌توانست تعلّق را برسازد. تعلّق به نشانه‌ای در پیرامون کفش‌ها توجه را از ابزاربودگی و چیزبودگی کفش‌ها باز می‌دارد. تعلّق زمین را نه در برابر جهان می‌گشاید و نه جهان را در برابر زمین، بل هر دو را در پس شیء تودستی محو می‌گرداند؛ اما در مقابل عدم تعلّق سبب می‌شود هر آنچه در اثر هنری است در مقام تودستی بودن فراز آید؛ نه آنکه تو دستی شود، بل به سوی تودستی بودن، گشوده شود (در مقام هرروزگی). غیابِ نشانه، درواقع غیاب آن‌چیزی است که می‌توانست آنچه در اثر هنری حاضر است را چون یک امر محو شده در عادت هرروزگی، امری عادی و از سر عادت جلوه دهد. چیزها بدان سبب در اثر هنری برجسته شده، از درِ خلاف آمد عادت آشکار می‌شوند که این تعلّق به سبب غیاب فرو ریزد. به عبارت دیگر این غیاب، آن چه عادی است را مسئله دار می‌سازد. عدم تعلّق، هرروزگی را چون مسئله‌ای در جریان پیش می‌کشد. این همان امری است که در فعل مراقبت ضروری است. مراقبت از چیزها در شیوهٔ سکنی‌گزیدنی مهیا است که در آن هم فاعل مراقبت و هم آنچه که مورد مراقبت در محل سکنی است مورد توجه است. در این فعل، چیزها چنان که در خود هستند، رها هستند که باشند؛ این خود در ناپوشیده و پوشیده فراز آمدنِ چیزها ریشه دارد. به عبارتی فعل مراقبت زمانی محقق می‌شود که هم زمین و هم جهان، یعنی هم گشودگی و هم اختفاء، در آشکارگی قرار گیرد؛ این همان امری است که در عدم تعلّق حاصل می‌شود. عدم تعلّق چون در خلاف آمد عادت، خود چیزها را آشکار می‌گرداند توان رها ساختن چیزها را از تعلّق در هرروزگی امکان‌پذیر می‌گرداند. این امر همان چیزی است که ابزاربودگی ابزار را در تابلوی کفش‌های وان گوگ آشکار می‌گرداند. در کفش‌های وان گوگ غیاب آشکار است و این غیاب تعلّق را محو می‌گرداند. بر این اساس **عدم تعلّق** در اثر هنری لازمهٔ اطلاق عنوان اثر هنری بزرگ در دایرهٔ هستی‌شناسی هایدگر است.

بر اساس آنچه بیان شد سه شرط برای پیکره‌بندی معیار به جهت سنجش اثر هنری مهیا خواهد بود:

۱) عدم بازنمایی (این‌همانی با مدلول نهایی) به سبب ضرورت حضور زمین.
۲) عدم انتزاع از هرروزگی به سبب ضرورت حضور جهان.
۳) عدم تعلّق به سبب ضرورت هم حضور جهان و هم حضور زمین و گشوده بودن فعل مراقبت.

۴. فیلم باد ما را خواهد برد

[1] belonging

در این بخش بر اساس معیار ارائه شده، فیلم *باد ما را خواهد برد* ساختهٔ عباس کیارستمی به بحث گذاشته خواهد شد:

۱-۴. سنجش بازنمایی در فیلم

جهت سنجش بازنمایی در فیلم *باد ما را خواهد برد*، نیاز است نسبت فیلم با مدلول نهایی بازنمایی مورد توجه قرار گیرد. در این فیلم یک گروه فیلم‌برداری رهسپار روستای سیاه دره می‌شود تا از برگزاری مراسم تدفین در روستای سیاه دره، یک فیلم تهیه کند. هدف آن است که فیلم، مراسم تدفین این مراسم را همچون روی‌داد واقعی، تصویر و یا به عبارت دقیق‌تر بازنمایی کند. به عبارتی فیلمی تهیه کنند که مدلول بازنماییِ آن فیلم، همان مراسم تدفین در روستای سیاه دره است. از طرفی ما نیز فیلمی را تماشا می‌کنیم که هدف خود را بازنماییِ امکان تهیه این فیلم از مراسم تدفین قرار داده است. از این قرار مدلول اصلی، همان فیلمی است که خود، امکان بازنمایی را از نو جستجو می‌کند. کلیه دال‌های موجود در فیلم که امکان ساخته شدن و به سرانجام رسیدن فیلم از مراسم تدفین را جستجو می‌کنند، همه در پی به سرانجام رساندن این دلالت نهایی و نشاندن آن به عنوان مدلول نهایی بر انتهای زنجیرهٔ دلالت‌ها هستند: مثل صحبت‌های بهزاد با روستاییان و به خصوص فرزاد به عنوان رابط میان گروه فیلم‌برداری و روستاییان، تصاویری که از خانهٔ زن پیر نمایش داده می‌شود و یا صحبت‌های بهزاد با خانم گودرزی.

جریان دلالت بر این مدلول نهایی به سبب موارد زیر مختل شده، در طول نمایش فیلم از جانب دال‌های متعدد تحت تاثیر قرار می‌گیرد:

۱) روابط بینامتنی و رابطهٔ انعکاسی: فیلم بارها به آنچه که ویژگی انعکاسی[1] نامیده می‌شود بازمی‌گردد. به عبارتی فیلم «بر رسانه بودن تصویرهای سینمایی اصرار دارد» (ابوت، ۲۰۱۷، ۳۳).

شکل ۱

این ویژگی انعکاسی، در لحظاتی بیش از پیش آشکار می‌شود که فیلم ارجاعات بینامتنی با فیلم‌های پیشین کیارستمی برقرار می‌کند: حضور جاده-های مارپیچ، قاب‌بندی تصویر با پنجرهٔ خودرو، تصویربرداری از داخل اتومبیل، عدم نمایش بعضی چهره‌های فیلم، نبود موسیقی متن و مانند آن. این‌ها به معنای «توضیح بیش از پیش دربارهٔ خودشان و طرح پرسش‌های بنیادین دربارهٔ سینماگر و سینمایش (است)» (اسحاق‌پور، ۱۳۹۷، ۹۰).

این امر با تاکید بر رسانهٔ سینما، جریان دلالت‌های فیلم بر مدلول نهایی بازنمایی را مختل کرده، بر جایگاه مختوم و تثبیت شدهٔ آن بدیلی مهیا می‌سازد. این بدیل، تاکید بر برساخته بودن دلالت‌ها در رسانهٔ سینما است. بعلاوه، رابطهٔ آینه‌وار میان فیلمی که هدف

[1] Reflexivity

خود را بازنمایی مراسم تدفین قرار داده است، با فیلمی که ما آن را تماشا می‌کنیم، خود در راستای همین اختلال سامان می‌یابد. این فیلم خود در مورد فیلمی است که قصد بازنماییِ یک مراسم تدفین را هدف قرار داده است. فیلمی که ساخته شدنش در ابهام باقی می‌ماند، تا چه رسد به آن که بتواند بازنمایی کند یا نه. خودِ فیلم *باد ما را خواهد برد* نیز همچون همان فیلمِ مراسم تدفین، مورد توجه قرار می‌گیرد؛ چرا که «گروه فیلم‌سازی که دارد فیلم *باد ما را خواهد برد* را می‌سازد، شبیه همان گروه فیلم‌سازی است که آمده از مراسم سوگواری فیلم بسازد» (صافاریان، ۱۳۹۵، ۱۷۰)

به عبارتی فیلم در پی ارائهٔ نگاهی است که نگاه بازنمایانه را منتفی می‌کند (نانسی، ۲۰۰۱، ۱۴)؛ این نگاه ما را در راهی قرار می‌دهد تا «در آن به حضور جهان دست یابیم؛ چیزی که قابل بازنمایی نیست» (ابوت، ۲۰۱۷، ۴۱).

شکل ۲

۲) لانگ شات و کلوزآپ: فیلم در نماهای مختلف بر سوال از کنش بازنمایی تاکید دارد: از جمله لانگ شات‌ها در فیلم که کارکردی دوگانه دارند؛ از طرفی با قرار دادن چیزهای بسیار در برابر دوربین، دلالت مورد هدف بازنمایی (فیلم مراسم تدفین) را کم‌رنگ می‌سازند؛ از طرف دیگر بر بازنمایی همان چیزی که در برابر دوربین قرار گرفته است نیز، ابهام وارد می‌سازند. آنچه که در برابر دوربین قرار می‌گیرد، طبیعت روستا، روستاییان، گندم‌زارها، کنش میان روستاییان و فعالیت‌های کشاورزی و دامداری و مانند آنها است (شکل‌های ۱ تا ۳)؛ دال حاصل از نمایشِ آنها، رها از مدلول نهایی (مراسم تدفین) دلالت‌های خود را در فیلم در جریان می‌اندازد؛ از طرف دیگر نزدیک نشدن دوربین به همین چیزها، دلالت خود آن‌ها را نیز با ابهام مواجه می‌سازد. از جمله این موارد می‌توان به نماهایی که مربوط به دویدن زینب در میان گندم‌زارها است (شکل ۲) و یا نمایی که مربوط به نمایش مزرعهٔ توت فرنگی است (شکل ۳) اشاره کرد. ما از دیدن بسیاری چیزها در این نماها محروم می‌مانیم. این خود، اختلالی دیگر در راستای کنش بازنمایی است.

در مرکز توجه قرار دادن برخی شخصیت‌های فیلم توسط دوربین از جمله زن قهوه‌چی و نیز شوهرش و یا دیگر زنان و مردان روستایی، این شخصیت‌ها را همچون دال‌های مستقل پیش می‌کشد. حتی شخصیتِ فردیِ فرزاد که تنها راه در دسترس برای کسب اطلاع از وضعیت حال زن پیر است، به سبب قرارگیری در کادر ثابت دوربین که با کادر حاصل از پنجرهٔ اتومبیل تقویت می‌شود، توجه را هر چه بیشتر بر خود او متمرکز می‌سازد (شکل ۴). آنچه مورد توجه است نه نقش او در زنجیرهٔ منتهی به مدلول نهایی بازنمایی (مراسم تدفین) بل خود او و سخنان و حرکات او است که به سبب ثابت ماندن کادر دوربین و نمایش چهرهٔ او، تاثیر دوچندان می‌گذارد.

۳) ضرب‌آهنگ، حرکت و سکون: فیلم به سبب برداشت‌های بلند و استفاده از دوربین ثابت و مکث‌های فراوان بر نمایش حرکات روستاییان، طبیعت روستا، روزمرگی و حتی نمایش گلهٔ دام‌ها و مانند آن، بر مسیر جریان دلالت‌های منتهی به مدلول نهایی

مکث و اختلال ایجاد می‌کند. به عبارتی این عدم شتاب در نمایش روند جریان دلالت‌های منتهی به مدلول نهایی، توجه را از این مدلول نهایی دور کرده، دلالت‌های آزاد از آن را در مرکز توجه قرار می‌دهد.

٤) نمایش جریان زندگی: فیلم بیش از آنکه آنچه را که مربوط به هدف گروه فیلم‌برداری از سفر به روستا است را نمایش دهد، به جریان زندگی روستاییان و رابطهٔ میان بهزاد و روستاییان می‌پردازد. موضوع گفتگو میان بهزاد و روستاییان و به خصوص فرزاد، بیشتر در مورد حال و هوای روستا و نیز خود فرزاد و شیوهٔ زندگی و احوال او است تا آنکه مربوط با احوال زن پیر و سرنوشت او باشد. حتی زمانی که بهزاد از فرزاد در مورد حال بیمار سوال می‌کند، فرزاد با پرسش تکراری «حال کی؟» بار دیگر بر فاصله‌گیری از مدلول مورد هدف بازنمایی تاکید می‌نماید.

شکل ۳

رابطهٔ میان یوسف و زینب دختر مورد علاقهٔ او نیز مورد توجه بهزاد قرار می‌گیرد. بهزاد با یوسف وارد گفتگو می‌شود و تلاش می‌کند زینب را ملاقات کند. بعلاوه، این بهزاد است که جان یوسف را نجات می‌دهد و روستاییان را خبر می‌کند تا او را از زیر آوار خارج کنند. ورود بهزاد به جریان زندگی روستاییان در مکالمهٔ میان او و زن قهوه‌چی نیز قابل توجه است؛ جایی که میان زن و شوهرش بحث بالا می‌گیرد و بهزاد را وادار می‌کند که از زن قهوه‌چی عکس بگیرد. در تمام مواردی از این دست، تلاش برای فاصله‌گیری از مدلول مورد هدف بازنمایی مشهود است.

۵) گسست زنجیرهٔ دلالت در روایت: در فیلم *باد ما را خواهد برد* سرنوشت فیلم مراسم تدفین نه تنها مبهم باقی می‌ماند، بل سرنوشت سازندگان فیلم در ارتباط با فیلم نیز مبهم رها می‌شود (ابوت، ۲۰۱۷، ۳۶)؛ در فیلم مدلولی قطعی برای توضیح این رابطه، تثبیت نمی‌شود: اینکه سرانجام فیلمی که هدفش بازنمایی مراسم تدفین بود، رها شد و اگر رها شد، این وضعیت چه پیامدهایی برای بهزاد خواهد داشت؛ اساساً آیا ساختن چنین فیلمی مورد پذیرش است یا نه؛ چه دلالت‌هایی برای تأیید یا رد آن می‌توان بیان نمود؛ دلالت‌هایی که توان رفع هرگونه ابهام را داشته باشد. این امر خود گسست دیگری در جریان منتهی بر مدلولِ نهایی بازنمایی ایجاد می‌کند.

٦) نشان ندادن: نشان ندادن در فیلم *باد ما را خواهد برد* مورد توجه قرار گرفته است (ابوت، ۲۰۱۷، ۳۵) و (رزنبام، ۲۰۰۳، ۳۴) و (آفرین و نجومیان، ۱۳۸۹، ۱۳۲) و (بهارلو، ۱۳۹۶، ۱۱۵). نشان ندادن چهرهٔ یوسف و نیز چهرهٔ بسیاری از شخصیت‌های فیلم از جمله: همراهان بهزاد، خانم گودرزی، زن پیر و زینب، خود اختلال در دلالت بازنمایی را آشکار می‌گرداند. ما حتی نمی‌توانیم فضای داخلی خانه‌ها و نیز خانهٔ زن پیر را که در آن بستری است، مشاهده کنیم. این نشان ندادن بر شناوری دلالت‌های فیلم پافشاری می‌کند و جایگاه مدلول مورد هدف بازنمایی را با ابهام مواجه می‌سازند. در همین نشان ندادن است که توجه بهزاد بر رابطهٔ میان زینب و یوسف جلب شده، تلاش می‌کند بتواند دست‌کم چهرهٔ زینب را ببیند؛ تلاشی که بی‌نتیجه می‌ماند. بی‌نتیجه ماندن این تلاش، بی‌نتیجه ماندن

تثبیتِ جایگاه مدلول برای بهزاد به عنوان یک فیلم ساز است: مواجههٔ بهزاد با زینب دو بار صورت می‌گیرد؛ بار اول زمانی است که زینب برای یوسف شیر آورده است: بهزاد با اتومبیل خود بر بالای تپه می‌رود و درست زمانی که زینب به سمت روستا می‌دود او را از فاصلهٔ دور تماشا می‌کند؛ او رفته رفته دور می‌شود تا اینکه کاملاً ناپدید می‌گردد (شکل ۲). بهزاد بار دوم هم که با زینب ملاقات می‌کند، موفق به دیدن چهرهٔ زینب نمی‌شود: بهزاد به خانهٔ زینب می‌رود و در فضایی تاریک، در حالی که زینب شیر می‌دوشد، برای او شعر می‌خواند؛ در تمام این مدت چهرهٔ زینب در تاریکی پنهان است.

شکل ٤

۷) دلالت بر کنش بازنمایی: از جمله نماهای قابل توجه، جایی است که بهزاد با زن صاحب‌خانه‌ای که گروه فیلم‌برداری در آن ساکن شده‌اند هم کلام می‌شود (شکل ۵)؛ بهزاد مشغول اصلاح صورت خود است. بینندهٔ فیلم در جایگاه آینه‌ای قرار گرفته است که بهزاد، تصویر صورت خود را در آن می‌بیند؛ آینه، بازنمایی چهرهٔ بهزاد را برای خود او بر عهده دارد و فیلم بازنمایی چهرهٔ او را برای تماشاگر. تماشاگر در مکانی قرار گرفته است که قرار است چهرهٔ بهزاد را بازنمایی کند و حرکات او را برای خود او به نمایش گذارد. اکنون بیننده، آن بازنمایانده‌ای است که خود در جایگاهی قرار گرفته است که حرکات بهزاد برای او بازنمایی می‌شود. بهزاد حتی چهرهٔ زنی را که با او سخن می‌گوید، در آینه تماشا می‌کند؛ گاه پشت به آینه و دوربین کرده، مستقیم با او رو در رو می‌شود. بیننده نیز زن صاحب‌خانه را با تغییر در فوکوس دوربین می‌بیند و باز چهرهٔ بهزاد است که جایگزین آن می‌شود. لحظه‌ای بعد بهزاد را پشت به دوربین و رو به آینه خواهیم دید؛ این‌بار تماشاگر از جایگاه قرارگیری آینه خارج شده، آینه و بهزاد را مشاهده می‌کند؛ سرانجام دوربین به طور مستقیم نیز زن صاحب‌خانه را در کادر قرار می‌دهد. در تمام این مدت، دال و مدلول، پی در پی جایگزین یکدیگر می‌شوند. دلالت‌های بازنمایی، گاه خود به عنوان مدلول بازنمایی و گاه به عنوان دلالت بازنمایی آشکار می‌شوند. زن صاحب‌خانه برای لحظاتی در آینه برای بهزاد بازنمایی می‌شود و مدلولی می‌شود برای هدف بازنمایی توسط آینه؛ ما در این لحظات زن را در کانون توجه دوربین نداریم. بهزاد لحظه‌ای بعد به شکل مستقیم به زن نگاه می‌کند و این زمانی است که دوربین هم متوجه زن می‌شود. بنابراین، لحظه‌ای چهرهٔ زن مدلولی برای آینه می‌شود و لحظه‌ای دیگر مدلولی برای دوربین. بازنمایی در این رفت و آمد میان آینه، دوربین و چشم، دال و مدلول خود را اختیار کرده، رها می‌سازد.

از جمله موارد دیگر جایی است که بهزاد در ملاقات خود با زینب برای او شعر می‌خواند. این بخش از فیلم به خوانش یک شعر کامل اختصاص داشته، عنوان فیلم را با این شعر پیوند می‌زند. اکنون خوانش شعر و توجه به رابطهٔ میان فیلم و شعر به سبب تاکید به عبارت «باد ما را خواهد برد» جایگزین مدلول مطلوب بازنمایی در فیلم می‌شود. دلالتی که در میانهٔ فیلم، مخاطب را بیشتر معطوف می‌کند به صدایی که شعر را می‌خواند. به عبارتی اینجا، تصویر عقب نشسته، صدا برجسته می‌شود. بازنمایی به سبب همین عقب‌نشینی، نه تنها مدلول برساخته شده در همین نما را با خود پس می‌راند، بل این عقب نشینی، خودِ شعری را که از زبان بهزاد شنیده می‌شود،

برجسته می‌سازد. ماحصل این کنش، ما را به رویارویی با دلالت‌هایی وارد می‌سازد که مدلول این دلالت‌ها، فاصلهٔ خود را از مدلولِ مطلوبِ بازنمایی، آشکار می‌گرداند.

۲-۴. سنجش انتزاع از هرروزگی در فیلم

شکل ۵

در *فیلم باد ما را خواهد برد* حضور همواره برقرار است. فیلم حاضرسازی نسبت‌هایی است که این نسبت‌ها از پیش در ارتباط با دازاین و در هرروزگی معنادار بوده‌اند؛ اکنون این فیلم است که این نسبت‌ها را در مقابل ما می‌گشاید. آنچه که فیلم به عنوان حضور چیزها در نسبت با هرروزگی می‌گشاید، نه تنها در زندگیِ هر روزه اهالی روستا، قابل مشاهده است، بل در حضور بهزاد به عنوان فیلم‌ساز در میان اهالی روستا نیز آشکار می‌شود. این نسبت‌ها، نسبت‌هایی است از پیش موجود، که دازاین را در هرروزگی قرار می‌دهد؛ فیلم، آن را نه به عنوان رخدادی انتزاع یافته از بستر نسبت‌هایی که در آن قرار دارد، بل همچون آشکار شدن دوبارهٔ آن پیش می‌کشد. هرروزگی و نمایش آن در فیلم *باد ما را خواهد برد*، در تمام طول نمایش فیلم کاملاً عیان است.

۳-۴. سنجش تعلّق در فیلم

فیلم *باد ما را خواهد برد*، به سبب مسئله دار کردن آنچه که به عنوان هرروزگی در فیلم در جریان است عدم تعلّق را پیش می‌کشد. به عبارتی این همواره مسئله دار کردن واقعیت تعلّق آن واقعیت را مورد پرسش قرار می‌دهد (ابوت، ۲۰۱۷، ۳۳): اینکه امر واقعیِ در جریان، تا چه حد در آن جایگاه ارائه شده طبیعی است؟ به عبارتی در فیلم *باد ما را خواهد برد* «غیاب نقش اساسی دارد» (آفرین و نجومیان، ۱۳۸۹، ۱۴۹).

غیاب، هرروزگی و با دیگران هستن را در غالب آنچه که مسئله است، پیش می‌کشد. غیاب سازندهٔ شکافی است که ما را به شکاف حاصل از جهان بر زمین می‌رساند. این غیاب در فیلم در نبودن نشانه‌هایی آشکار می‌شود که این نشانه‌ها می‌توانست تعلّق شخصیت‌ها را تثبیت کند. در فیلم، چهرهٔ شخصیت‌هایی همچون همراهان بهزاد، زن پیر، یوسف و دختر مورد علاقه‌اش غایب است. فضای داخل خانهٔ زن پیر مانند تمام خانه‌های دیگر روستا نمایش داده نخواهد شد؛ تنها نمای بیرونی، آن هم در لانگ شات تمام چیزی است که ما از آن خانه در اختیار داریم. فیلم از تعلّق بر نمایشی که می‌تواند رمز و راز نهفته در غیاب را پنهان سازد، فاصله می‌گیرد. چنان‌که در تابلوی کفش‌های وان گوگ (مورد اشاره در رسالهٔ *سرچشمهٔ اثر هنری*) غیاب حاصل جدا شدن چیزها از نشانه‌هایی است که در هرروزگی، چیزها را در پس عادت پنهان می‌دارند؛ در *باد ما را خواهد برد* نیز فیلم از نمایش چنین نشانه‌هایی فاصله می‌گیرد. بعلاوه غیاب در این فیلم در خط داستان نیز قابل توجه است: سرگذشت و تعلّق بهزاد نیز در این غیبت شرکت دارد: اینکه او دقیقاً به چه منظور می‌خواهد

فیلم بسازد و جزئیات این کار چیست (رزنبام، ۲۰۱۸، ۳۲). ما بهزاد را تا جایی می‌شناسیم که در روستا حضور دارد و نه بیشتر. بهزاد در قسمت‌های مختلف فیلم به بالای تپه‌ای در خارج روستا می‌رود و با موبایل خود با فردی که تا حد زیادی ویژگی‌های شخصیتی و کاری‌اش نامشخص است سخن می‌گوید. ما صحبت‌های آن فرد را نمی‌شنویم و تنها آن را در ابهام حدس می‌زنیم. فیلم در شکاف میان دو غیاب حاضر است: قبل و بعد از مدت زمانی که گروه فیلم‌برداری در روستا سپری می‌کنند، کاملاً نامعلوم است. انتهای فیلم نیز به طور ناگهانی فرا می‌رسد: درست همان زمان که به نظر می‌رسد زن پیر از دنیا رفته است، بهزاد با غیاب همکارانش مواجه می‌شود.

بر اساس آنچه گذشت فیلم *باد ما را خواهد برد* شرایط معیار را از سر گذرانده، ما را در راستای اندیشیدن به ساحت گشوده قرار می‌دهد.

نتیجه

در این تحقیق تلاش گردید بر مبنای رسالهٔ *سرچشمهٔ اثر هنری* هایدگر، معیاری مهیا گردد جهت مواجهه با یک اثر سینمایی. سنجش صدق این معیار درواقع سنجش امکان پرسش از اثر است در راستای آنچه هایدگر از اثر هنری مراد کرده است. شروط این معیار عبارتند از عدم بازنمایی، عدم انتزاع از هرروزگی و عدم تعلّق؛ چنانچه یک فیلم این شروط را از سر بگذراند، می‌توان امیدوار بود که آن اثر، ما را به آنچه پرسش هستی‌شناسانه از دیدگاه هایدگر است، فرا خواند. در ادامهٔ تحقیق، فیلم *باد ما را خواهد برد* ساختهٔ عباس کیارستمی بر اساس معیار پیشنهادی مورد واکاوی قرار گرفت و جنبه‌های کاربست معیار در مورد این اثر سینمایی به بحث گذاشته شد: این فیلم شرایط معیار را از سر می‌گذراند.

در این تحقیق تلاش جهت پیکره‌بندی معیاری جهت سنجش اثر هنری، تلاش برای ترسیم نظرگاهی بود که این نظرگاه، امکان مواجهه با اثر هنری را در بستر پرسش از هنر جستجو می‌کند. درواقع در این تحقیق تلاش گردید با استفاده از گشودن یک نظرگاهِ مبتنی بر پرسش هستی‌شناسانه هایدگر پیرامون هنر، روشی جهت تحلیل یک فیلم سینمایی ارائه گردد. این روش صرفاً روشی است جهت تحلیل و سنجش یک فیلم سینمایی بر مبنای رسالهٔ *سرچشمهٔ اثر هنری* هایدگر؛ تحلیلی که هدفی ندارد جز آزمودن امکان پرسش‌گری از اثر هنری در راستای امکان طرح پرسش از حقیقت.

References

Abbott, M. (2017). *Abbas Kiarostami and Film-Philosophy*. Edinburgh University Press.

Afarin, F., Nojumiyan, A. (2010). *Poststructurality Reading from the Works of Abbass Kiarostami*. Elm Publishing. (In Persian)

Baharloo, A. (2017). *Abbas Kiarostami*. Ghatreh Publishing. (In Persian)

Cavell, S. (1979). *The world viewed: Reflections on the ontology of film*. Harvard University Press.

Fry, T. (2014). The origin of the work of design: Thoughts based on a reading of Martin Heidegger's "The origin of the work of art". *Design Philosophy Papers*, 12 (1), 11-22.

Harries, K. (2009). Art Matters: A Critical Commentary on Heidegger's "The Origin of the Work of Art" (Vol. 57). *Springer Science & Business Media*.

Heidegger, M. (1949). *Existence and Being*, ed. Werner Brock, Henry Regnery Co.

Heidegger, M. (2000). *Introduction to metaphysics*. Yale University Press.

Heidegger, M. (2001). *Poetry language thought*. Harper and Row.

Heidegger, M. (2018). *Hölderlin's Hymn" Remembrance*". Indiana University Press.

Heidegger, M. (2018). *Being and Time*, translated by A. Rashidian, Ney Publishing. (In Persian)

Hodge, J. (1992). Against Aesthetics: Heidegger on Art. *Journal of the British Society for Phenomenology*, 23 (3), 263-279.

Homayuni, M. & Fahimifar, A. (2021). Criterion for evaluating the work of art according to Martin Heidegger, Based on the Essay "The Origin of the Work of Art", Case Study: A Painting by Sohrab Sepehri. *Shenakht*, 84 (1), 233-252. (In Persian)

Hutchings, P. (2012). 'The Origin of the Work of Art': Heidegger. *Sophia*, 51, 465-478.

Ishaghpour, Y. (2018). *The Real, Heads and Tails*. Shoorafarin Publishing. (In Persian)

Lindberg, S. (2017). Liberation of Art and Technics: Artistic Responses to Heidegger's Call for a Dialogue between Technics and Art. *Journal of Aesthetics and Phenomenology*, 4(2), 139-154.

Nancy, J. L. (2001). *Abbas Kiarostami: The Evidence of Film*. Yves Gevaert.

Nancy, J. L. (2005). *The ground of the image* (No. 51). Fordham University Press.

Pattison, G. (2020). *The later Heidegger*, translated by M. M. Misami, Saless Publishing. (In Persian)

Rocamora, I. (2020). *Cinema and Heidegger: the call to being in Ozu, Antonioni, Tarr* (Doctoral dissertation, University of Edinburgh).

Saeed-Vafa, M., & Rosenbaum, J. (2018). *Abbas Kiarostami*: Expanded 2nd Edition. University of Illinois Press.

Safarian, R. (2016). *Kiarostami's cinema*. Rowzaneh Publishing. (In Persian)

Sinnerbrink, R. (2006). A Heideggerian Cinema? On Terrence Malick's The Thin Red Line. *Film-Philosophy*, 10 (3), 26-37.

Young, J. (2002). *Heidegger's Later Philosophy*. Cambridge University Press.

Young, J. (2016). *Heidegger's Philosophy of Art*, translated by A. Maziar, Gham-e No Publishing. (In Persian).