

A Comparative Analysis of the Themes of Illuminationist Nostalgia and Heideggerian Anxiety in the Films Directed by Fereydon Rahnama and Michelangelo Antonioni

Nariman Khalil¹
Insha-Allah Rahmati²
Mohammad Aref³

Received Date: 4 Feb 2021
Reception Date: 9 Mar 2022

Abstract

In this article, films with the themes of homelessness and fear of consciousness in the thought of Suhrawardi and Heidegger are analyzed by asking the question of what is the origin of these themes. Descent and existence seem to be the beginning of the problem. The purpose of this study is a comparative study of Enlightenment and Heideggerian thought in the works of Fereydon Rahnama and Michelangelo Antonioni. To analyze these themes in the field of cinema, Henry Carbon's phenomenological approach has been done by analytical-comparative method. The reason for choosing Carbon phenomenology as a student of both schools of thought is that his phenomenology is a combination of phenomenology and interpretation. Suhrawardi's anthropology has led to one of the most basic themes of Carbon, namely, "Nostalgia". The present study shows that the original choice of "being of me" by Dasein and the epistemology of "return to me" by the earthly self will be the reason for the accompanying aesthetic basis of historical and meta-historical course in these two cinematic approaches. In this article, based on the origin and function of the concepts of "Dasein" and "descent", "existence oriented to death" in films with the theme of Anxiety and "existence oriented beyond death" in films with the theme of Nostalgia have been interpreted.

Keywords: Nostalgia, Anxiety, Phenomenology, Suhrawardi, Heidegger, Cinema.

¹Phd student of Art Research, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran-Iran

²Professor, Department of Philosophy and Wisdom, Faculty of Arts, Islamic Azad University, Central Tehran Branch, Iran. (corresponding author) n.sophia1388@gmail.com

³Associate Professor of Drama Department, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran - Iran

تحلیل تطبیقی مضامین «غربت آگاهی» اشراقی و «ترس آگاهی» هایدگری در فیلم‌های فریدون رهنما و میکال آنجلو آنتونیونی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۹/۱۳

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۲/۱۸

نریمان خلیلی^۱

انشاء الله رحمتی^۲

محمد عارف^۳

چکیده

در این نوشتار به تحلیل فیلم‌هایی با مضامین غربت‌آگاهی و ترس‌آگاهی در اندیشه‌ی سهروردی و هایدگر با طرح این پرسش که منشأ این مضامین چیست پرداخته شده است. به نظر می‌رسد هبوط و وجود بدایت مسئله باشند. هدف این پژوهش مطالعه تطبیقی دو تفکر اشراقی و هایدگری در آثار فریدون رهنما و میکال آنجلو آنتونیونی است. برای تحلیل این مضامین در ساحت سینما با رویکرد پدیدارشناسی هانری کربن و به روش مقایسه‌ای و مطالعه تطبیقی عمل شده است. دلیل انتخاب پدیدارشناسی کربن به‌عنوان شاگرد هر دو تفکر، آن است که پدیدارشناسی او تلفیقی از پدیدارشناسی و تأویل است. انسان‌شناسی سهروردی منجر به یکی از اساسی‌ترین مضامین کربن یعنی «غربت آگاهی» شده است. پژوهش حاضر نشان می‌دهد که انتخاب اصیل «از آن من بودن» توسط دازاین و معرفت‌شناسی «بازگشت به من» توسط خود زمینی، دلیل همراهی بن‌مایه زیبایی‌شناسی سیر تاریخی و فرا تاریخی در این دو نگرش سینمایی خواهد بود. در این مقاله بر مبنای منشأ و کارکرد مفاهیم «دازاین» و «هبوط» «هستی معطوف به مرگ» در فیلم‌هایی با مضمون ترس آگاهی و «هستی معطوف به آن‌سوی مرگ» در فیلم‌هایی با مضمون غربت آگاهی تأویل شده است.

کلیدواژگان: غربت آگاهی، ترس آگاهی، پدیدارشناسی، سهروردی، هایدگر، سینما.

^۱ دانشجوی دکتری پژوهش هنر، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران - ایران

^۲ استاد گروه فلسفه و حکمت، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران - ایران (نویسنده مسئول)

n.sophia1388@gmail.com

^۳ دانشیار گروه نمایش، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران - ایران

هستی‌شناسی فیلسوف، نوع مواجهه او را با زندگی و وجود حیات پس از مرگ تعیین می‌کند. هستی معطوف به سوی مرگ یا هستی معطوف به آن سوی مرگ؟ بدون پرداختن به این بنیادهای نظری نمی‌توان در مورد پدیدار داستان بر پرده‌ی سینما سخن گفت. در این پژوهش رهیافت دو تفکر اشراقی و هایدگری در سینما مدنظر است. تفکر اشراقی قائل به هبوط، غربت و زمان ادواری و تفکر هایدگری قائل به دازاین، ترس و زمان خطی است. این وضعیت وجودی برای قصه و درام پردازی در سینما کنش‌های برای شخصیت‌ها و مخاطب به وجود خواهد آورد. چرایی وجود رابطه مستقیم بین فلسفه و سینما در این نوشتار به دلیل مناظ و طینت مشترک هر دو یعنی «اندیشه ورزی» است. تاکنون تأثیر اندیشه اشراقی و هایدگر در سینمای جهان و ایران براساس نظام فکری هانری کربن مورد بررسی قرار نگرفته است.

همه‌ی امکانات دازاین از جمله آزادی و امید، یأس و دلهره، اضطراب و دلواپسی نتیجه‌اش «هستی معطوف به مرگ» و در سوی دیگر ماجرا، یعنی در نظام سلسله مراتبی شیخ اشراق، غربت آگاهی «هستی معطوف به آن سوی مرگ» را نشان می‌دهد. تقابل هرکدام از این دو نتیجه متفاوت ابتدا در فیلم‌نامه و در تنش و کشمکش پررنگ میان «آنتاگونیست» و «پروتاگونیست»، طراحی و سپس در فیلم پدیدار خواهد شد. آنتاگونیست مانع تراشی‌هایی است که سر راه قهرمان یا پروتاگونیست ایجاد می‌گردد، کشمکش درونی و بیرونی قهرمان با خودش نیز نوعی از آنتاگونیست است. در فیلم‌هایی با ماهیت اندیشه ورزی (فیلم به مثابه فلسفه) و به‌ویژه در نوشتار پیش‌رو مهم‌ترین کنش ناشی از این کشمکش درونی منتج از هبوط و وجود است؛ به عبارت دیگر برای قهرمان اشراقی یا اگرستان، آنتاگونیست گذرگاه مخوف رسیدن به چشمه زندگانی یا مرگ و نیستی است. مضمون «غربت آگاهی» در سینما، شباهت‌هایی را با «ترس آگاهی» و «مرگ آگاهی» هایدگر پیش می‌آورد که به نظر می‌رسد می‌توان این مضامین را با رویکردی واحد از منظر اندیشمندی که آشنا به این دو مضمون نظری باشد مقایسه کرده و مورد تطبیق قرار داد. کربن هم از هایدگر تأثیر گرفته است و هم از سهروردی؛ اما دستاوردهای ابداعی او بیشترین تأثیرش را از سهروردی و اشراقیان مسلمان گرفته است.

چگونگی تحلیل «غربت آگاهی» در سینمای ایران براساس اندیشه‌های اشراقی را باید ذیل یک نظریه امروزی تعریف کرد چراکه سینما یک هنر معاصر است و چه آنکه اگر چنین روشی اتخاذ نگردد شاید نتوان نسخه‌ای کارآمد و به‌روز برای کارکرد در ساحت سینما باشد. بدین منظور در وهله اول منشأ غربت و ترس را ذیل اندیشه زیبایی‌شناسانه سهروردی و هایدگر تبیین کرده، سپس در یافته‌های تحقیق با کمک این مبانی نظری چگونگی و نحوه «غربت آگاهی»، «ترس آگاهی» و «مرگ آگاهی» براساس نمونه‌های موردنظر به‌عنوان مصادیق و شاهد مثال مورد کنکاش قرار خواهد گرفت.

به نظر می‌رسد به‌منظور جلوگیری از خلط مبحث باید گفت این سینما چه چیزی هست و چه چیزی نیست؟ بعضی از این نمونه‌ها شباهت‌های ظاهری و مضمونی با نمونه‌های سینمای جهان خواهند داشت بنابراین سعی خواهد شد مقایسه کوتاهی به لحاظ نظری و هستی‌شناختی در فیلم‌هایی با مضامین غربت آگاهی اشراقی و مرگ آگاهی هایدگری صورت گیرد تا این ابهام ظاهری و مضمونی مرتفع گردد. فیلم‌سازی که در ایران و جهان ذیل تئوری «فیلم به‌مثابه فلسفه» فیلم ساخته‌اند، چون متأثر از فلاسفه و حکما متقدم و متأخر بوده و نیز معدود هم هستند در یک برهه تاریخی معینی دسته‌بندی نمی‌شوند.

از فیلم‌سازان ایرانی فیلمی از زنده‌یاد فریدون رهنما (سیاوش در تخت جمشید ۱۳۴۴) فیلم‌ساز پیشگام موج نوی سینمای ایران که آثارش را با درک و دریافت از حکمت و سنت معنوی ایرانی تولید نموده انتخاب شده است. در محاذی این تفکر لاجرم فیلم‌هایی انتخاب شده‌اند که این آثار نیز ذیل نظریه «فیلم به‌مثابه فلسفه» قرار می‌گیرند. فیلم‌های فیلم‌ساز اروپایی یعنی میکال آنژینیونی (ماجرا ۱۹۶۰) و (کسوف ۱۹۶۲)، فیلم‌هایی با مضمون ترس آگاهی هستند که در تطبیق با فیلمی با مضمون غربت آگاهی بررسی شده‌اند.

۲ پیشینه پژوهش

پامرلو، ویلیام سی (۱۳۹۵)، در کتاب سینمای اگزیستانسیالیستی به تحلیل فیلم‌هایی از سینمای اگزیستانسیالیستی جهان بر پایه اندیشه‌های سارتر، بووار، تیلیش و نیچه پرداخته است. نویسنده تأکید می‌کند فیلم‌هایی مدنظر او بوده است که وضع بشر را به شکل واقع‌گرایانه‌ای به تصویر می‌کشند. هدف این کتاب استفاده از فیلم به‌مثابه ابزاری برای فهم اگزیستانسیالیسم بوده است. مقایسه یا تطبیقی با دیگر اندیشمندان جهان در این کتاب دیده نمی‌شود. حیدری، صادقی پور، احمدعلی، محمدصادق (۱۳۹۳)، در مقاله‌ای تجلی‌پدیدارهای ترس و ترس آگاهی در ساحت اثر سینمایی را بر مبنای اندیشه هایدگر موردتوجه قرارداد و تلاش کرده‌اند این حوزه معنایی را با امر نا اصلیل ترس و امر اصلیل ترس آگاهی تعریف کرده و آن را به‌صورت رویداد حقیقت در مقام پیکار میان زمین و جهان منکشف گردانند. نقطه مقابل ترس آگاهی و مرگ آگاهی هایدگر، غربت آگاهی در اندیشه‌ی سهروردی است. اهمیت تحلیل این نقطه در اثر سینمایی برای تعریف جایگاه انسان ضروری به نظر می‌رسد. در پژوهش‌های یادشده به تطبیق این دو مضمون در سینمای ایران و جهان پرداخته نشده است.

۳ روش و رویکرد پژوهش

روش پژوهش در این مقاله، تفسیری-کیفی و تطبیقی بوده و روش گردآوری اطلاعات با بهره‌گیری از اطلاعات کتابخانه‌ای و بررسی فیلم‌ها انجام شده است. رویکرد این تحقیق برای بررسی و مقایسه دو نظام فکری اشراقی و هایدگری در چارچوب پدیدارشناسی هانری کربن خواهد بود. کربن فیلسوف پدیدارشناسی است که زیست فکری او به‌عنوان شاگرد هایدگر است اما در مقطعی

سرنوشت‌ساز آشنایی او با اندیشه‌ی اشراق و مخصوصاً رساله‌ی قصه‌ی غربت غربی، او را از آسمان افسرده‌ی هایدگری نجات داده است. پدیدارشناسی او تلفیقی از پدیدارشناسی و تأویل است. پدیدارشناسی در سینمای با مضمون «غربت آگاهی» با تأویل یا هرمنوتیک معنوی همراه است؛ کشف حجاب کردن از ظاهر و به باطن رسیدن است. این روش، پدیدار سینما را اصل نمی‌داند چون ظاهر کوچکش نمی‌تواند حق مطلب را ادا کند.

روش پدیدارشناسی هانری کربن متفاوت با دیگر فیلسوفان اگزیستانسیالیست است. او ریشه پدیدارشناسی واقعی را در «کشف‌المحجوب» جستجو نموده و در این جستجو و واکاوی تلاش کرده است ساحت مشرقی نفوس افلاک را به‌عنوان راهبرد روش خود معرفی کند تا ضمن الگوسازی، با راهکاری عملی ساحت مشرقی «مغرب زمینی» را در وجود خویش به فعلیت برسانیم. با کمک پدیدارشناسی امکان بحث و بررسی نوع تجربه‌ی آدمی از رابطه‌ی خویش با عالم مهیا می‌گردد درحالی‌که لزومی نخواهد داشت داده‌های عینی این تجربه‌ها را به داده‌های ادراک حسی تأویل کنیم.

رویکرد پدیدارشناسی چند مؤلفه‌ی اصلی دارد:

(۱) پدیدارشناسی با طبیعت‌گرایی مخالف است؛ خواه طبیعت‌گرایی به معنای رفتارگرایی در روانشناسی باشد و خواه به معنای تحصیل‌گرایی (پوزیتیویسم) در علم و فلسفه.

(۲) پدیدارشناسی با تفکر نظری انتزاعی مخالف است و بر شهود یا رؤیت خود موضوعات تأکید دارد.

(۳) رویکرد پدیدارشناختی به اسلوب و روش تأمل در فرایندهای موجود در حیات آگاهانه (وجود بشری) اهتمام دارد و محتویات آگاهی را به همان صورت که بر ذهن عرضه می‌شوند، موردتوجه قرار می‌دهد. (کربن، ۱۳۹۵، ر.ک پیشگفتار مترجم: ۸-۹) چگونگی استفاده از پدیدارشناسی از اینجا به بعد اهمیت پیدا می‌کند. مادامی‌که عامل اصلی این رویکرد مخالفت تمام‌قد با طبیعت‌گرایی است، مخالفت با فروکاستن و تقلیل‌گرایی را نیز به دنبال خواهد داشت. ماهیت طبیعت‌گرایی تلاش برای صورت‌بندی نظام ساز و الگو محور در مورد همه‌ی علوم و معارف بشری است. (همان: ۱۱) در این قاعده قهری حوزه فرهنگ و معرفت انسانی باید خود را بر شمایل طبیعت‌گرایی همسان‌سازی کند و اگر تطبیق صورت نگیرد، آنگاه است که با اقتدار تحویل‌گرایی براساس روش‌های علمی فروکاستن و تقلیل‌گرایی آغاز می‌گردد.

پدیدار همیشه کمتر از چیزی است که در پس آن پنهان است. نجات دادن ظاهر یا پدیدار بدین معناست که ویژگی حجاب بودن آن تشخیص داده شود، به‌عبارت‌دیگر، درعین‌حال که پدیدار امری اصیل است باید توجه داشته باشیم که چیزی فراتر از این پدیدار در آینه‌ی آن انعکاس یافته است، زیرا همواره باطن گسترده‌تر از ظاهر است و ظاهر به دلیل ظرفیت کوچکش نمی‌تواند حق فراخی

باطن را به‌جا آورد. حفظ و توجه به پدیدار در سینما که آینه باطن است اهمیت داشته و البته برای فراتر رفتن از آن باید تلاش کرد. پدیدارشناسی به این معنا همان است که در اندیشه‌ی عارفان مسلمان، با عنوان «کشف‌المحجوب» شناخته شده است. این نوع پدیدارشناسی که راهی برای رسیدن از ظاهر به باطن است از پدیدارشناسی هوسرلی فاصله می‌گیرد. این کشف‌المحجوب (عیان ساختن نهان) همان است که سهروردی و پیروان وی آن را آفریده‌اند، بدین صورت که به ما نمایانده‌اند چیزی را که به ما نمایانده‌اند و آن چیز همان «مشرقی» است که بر روی نقشه‌های ما موجود نیست و در ساحت آن حماسه‌ی پهلوانان ادامه یافته و به حماسه‌ی عرفانی ختم می‌شود و نیز در همان ساحت سنت جوانمردی ایران‌زمین و سنت شهسواری جام مقدس، تلاقی می‌یابند. (کربن، ۱۳۹۳، ج ۲: ۲۷۳)

۴ هبوط و دازاین

منشأ غربت انسان چیست؟ در اثر هبوط میان دگرخود آسمانی و دگرخود زمینی فاصله افتاده است، خود زمینی بر روی زمین دچار غربت شده است. «وَقُلْنَا يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلَا مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ». (بقره ۳۵)؛ اما وسوسه شیطان باعث شد، آدم و حوا به امر پروردگار از بهشت رانده شده و به زمین هبوط کنند. انسان پس از هبوط در زمین دچار غربت شده و درعین حال که ظلمت آگاهی را پشت سر گذاشته به‌طور طبیعی دچار ترس آگاهی شده است، اما اصلش را به یاد می‌آورد و از خداوند می‌خواهد مانعش را برای بازگشت و وصال برطرف کند. سهروردی در کتاب التلویحات نیایشی دارد که ناظر به مضمون غربت آگاهی در برابر ترس آگاهی است: «یا منجی الهلکی و یا غیاث من استغاث! ان ذاتاً هَبَطَتْ فَاغْتَرَبَتْ وَ تَذَكَّرَتْ فَاظْطَرَبَتْ فَمُنِعَتْ، فَهَلْ إِلَى وَصُولٍ مِنْ سَبِيلٍ؟» (ر.ک.: سهروردی، ج ۱، ۱۳۷۲، ص ۱۰۷).

در بند دوم رساله‌ی عقل سرخ که مؤید به هبوط انسان است چنین می‌خوانیم: «گفت آنکه حال بدین مقام چگونه رسید؟ گفتم روزی صیادان قضا و قدر دام تقدیر باز گسترانیدند و دانه ارادت در آنجا تعبیه کردند و مرا بدین طریق اسیر گردانیدند، پس از آن ولایت که آشیان ما بود به ولایتی دیگر بردند.» (مجموعه مصنفات شیخ اشراق، ج ۳، عقل سرخ، ۱۳۸۰: ۲۲۷). سهروردی قضا و قدر را روی هم به معنی قضا و تقدیر را به معنی قدر بکار برده است؛ یعنی پیدایش هر امری از جمله هبوط روح از اقلیم هشتم و قرارگیری آن در عالم مادی به جسم انسان وابسته به قضا و قدر و مشیت است، چه آنکه به دام افتادن مرغ نیز منوط به وجود صیاد، دام و دانه است. (پورنامداریان، ۱۳۹۴: ۲۳۳) گویی بشر باید هبوط می‌کرد؛ هبوط برای بشر موهبتی بوده که قوای انسان به کمال برسد و با طی مسیر غرب به شرق و در قوس صعود به‌جای اصلی‌اش برگردد.

برابر نهاد واژه ترجمه ناپذیر دازاین که در نظام فکری هایدگر استفاده گردیده را می‌توان «وجود/ واقعیت بشری» تعیین کرد. کما اینکه بتوان اصطلاحات غیرموسومی مانند «آنجا - وجود»، «اینجا - وجود» را برای ترجمه آن برشمرد. (کربن، ۱۳۹۴ پیشگفتار مترجم: ۱۶) به‌هرروی، اصیل و غیر اصیل

چگونگی دو سبک زندگی دازاین در این دنیا از نظر هایدگر محسوب می‌شوند. غرق شدن در زندگی روزمره یعنی غیر اصیل بودن، اما اصیل بودن از نظر هایدگر زمانی است که ما به امکانات خود واقف می‌شویم که در آن صورت به آزادی رسیده‌ایم؛ مرگ امکان‌نهایی این اصیل بودن است. دازاین از طریق «از آن من بودن» متعین می‌شود. وقتی از آن خود باشد و خودش را گم نکند و هدایت زندگی را بر عهده بگیرد، اصیل است، اما اگر از آن خودش نباشد، خود را گم کند و هدایت او را عوامل خارجی بر عهده بگیرند، غیر اصیل است. ترس بر او مستولی شده و سقوط می‌کند؛ مثلاً دل‌مشغولی‌اش قیاس خود با دیگران باشد، آیا به اندازه دیگران باهوش یا زیبا است یا نه؟ اصیل و غیر اصیل بستگی به انتخاب دازاین دارد. از طرف دیگر هستی پرتاب‌شده دازاین، زمانمند میان مرگ و زندگی است.

امکانات اصیل و غیر اصیل این هستند، استوار شده بر واقعیتی است که دازاین در حال متعلق به من است و الزاماً با ضمیر شخصی «من» یا «تو» از آن یاد می‌شود و چون در اختیار من است می‌توانم آن را وانهادم یا آن را تصاحب کنم. با امعان نظر به اینکه وانهادن یا مالک دازاین یا وجود بشری، همانند تصاحب یا از دست دادن یک وسیله شخصی مانند یک کلاه نیست، آدمی وجود بشری‌اش را از دست می‌دهد، بدین شکل که به «جهان» پرتاب‌شده یا مستحیل می‌گردد به گونه‌ای که خود را بسان یک موجود مستقل فراموش شده و بر پایه دغدغه‌های متعارف و روزمره‌اش تفسیر کند. (همان ۱۶)

۵ اشراق و غربت آگاهی

وجود بشر در اندیشه‌ی سهروردی و در نظام سلسله مراتبی او ترکیبی از «خودزمینی» و «خودآسمانی» است، در اثر هبوط، این دو خود از هم جدا افتاده‌اند؛ به عبارت دیگر، در اثر هبوط، ازلیت انسان به تأخیر افتاده و در قوس صعود و سیر بازگشت برای بازیابی آنچه بوده است تلاش می‌کند. چاهی در قیروان، رمز گرفتار شدن انسان در طبیعت است و آگاه شدن به این دام زمینه‌ی عروج خواهد بود. انسان غریب با هبوط از عالم نور در ژرفای چاهی در قیروان به بند کشیده است. بازگشت به عالم نور هدف غریب است که هم مبدأ است و هم مقصد و معاد. اشتراک آغاز و فرجام، نظام دوری و فرا تاریخی را تأیید می‌کند. سهروردی از عقل فعال برای خود زمینی به عنوان پدر یاده کرده است، همان‌طور که پدر واسطه‌ی جسم ما و مأمور تربیت ماست، برای سرانجام نیکو فرزند باید به آغوش پدر بازگردد. در اثر هبوط میان پدر و فرزند فاصله افتاده است، وصال فرزند و پدر در مجمع البحرین محقق می‌گردد. اسوه‌ی زیبایی مدبر در اندیشه سهروردی در تقابل با زیبایی‌شناسی در اندیشه مدرن است. کربن در بررسی چرایی و تأویلی ورود انسان به عالم غربت به تطبیقی در اندیشه سهروردی با استاد قباله‌ای معاصر، فردریش واینرب، دست‌زده است. اتفاق نظر هر دو، در مورد «تخریب معبد» است که سبب‌ساز و عامل هبوط و حضور ما در عالم غربت گردیده است.

(کربن، ۱۳۹۴: ۳۱۴)

تاریخ بشریت با غربت آغاز می‌شود و آغاز این غربت نیز با تخریب معبد بوده است و این مضمون اصلی «قصه غربت غربی» سهروردی است. «فأنا فی هذه القصه، إذ تَغیَّرُ الحالُ عَلَیَّ...»، «پس من در این داستان بودم، که حال من بگردید...» غریب و دور از وطن که از عالم نور، از عالم متعالی یا ماوراء هبوط کرده است، درحالی که حاضر در ژرفنای چاهی در شهر مغربی قیروان، بسته به طوق و زنجیر، زندانی است. جایی که باید به آن بازگردد همان جایی است که از آن آمده است. طراحی بازگشت به جای قبلی یا وطن براساس قوس صعود و نزول در یک نظام دوری شکل می‌گیرد. سهروردی برخلاف فلاسفه غربی در میانه‌ی عالم غیب و شهادت، با بهره گرفتن از تخیل، خلاء موجود در نظریات زیبایی شناسانه را با تمسک به عالم مثال و صور معلقه پر نموده است. از نظر سهروردی صور معلقه قائم به ذات هستند و شخص می‌تواند بخشی از مثال آن‌ها را مشاهده کند.

۶ هایدگر، ترس آگاهی و مرگ آگاهی

دازاین شرایطی را تجربه می‌کند که پیوند تنگاتنگی با بهره زندگی‌اش از اصالت دارد و ترس آگاهی از جمله این شرایط و ناشی از انتخاب و امکان اصیل دازاین است. وقتی عالم برای آدمی تهدیدکننده شود، رهاورد این تهدید عدم تعلق داشتن در محیط و مکان، بیگانگی و نهایتاً ترس است. باید توجه داشت که ترس آگاهی و ترس از یک سرشت اما باهم متفاوت هستند. موضوع ترس، مواجهه با بلایا، مخاطرات و موجودات در عالم است درحالی که موضوع ترس آگاهی «کون فی العالم» («بودن - در - عالم») است. (کرین، ۱۳۹۴، پیشگفتار مترجم: ۱۷) خود بودن در جهان برای آدمی تهدیدآمیز است. او خود را بیگانه پنداشته و مأنوسیت روزمره از میان برمی‌خیزد. چراکه آن فروافتادن باعث شده است خواسته‌اش در میان دیگر خواسته‌ها گم شود. گریز از خود و پناه گرفتن در امورات عالم و مستحیل شدن در آن‌ها چه به صورت ضمنی و دائم و چه به صورت صریح و گه‌گاهی از پیامدهای ترس آگاهی هستند.

مرگ آگاهی آخرین انتخاب دازاین است، چون انتخاب من است. دازاین در کنار ترس آگاهی، مرگ آگاهی را نیز تجربه می‌کند. در تعبیر مرگ آگاهی در واقع از تعبیر «هستی - معطوف به [یا به سوی] - مرگ» هایدگر استفاده می‌شود. مرگ آگاهی یا هستی معطوف به مرگ حالی است که آدمی در زندگی اصیل تجربه‌اش می‌کند. مرگ آگاهی متفاوت با صرف «مردن» است. مردن چیزی است که برای همگنان یا برای فرد منتشر حادث می‌شود. ولی مرگ آگاهی انتخاب اصیل دازاین و «از آن من بودن» است. هنگامی که من پی ببرم که خواهم مرد و دیگری نمی‌تواند این کار را به جای من انجام دهد، امکان اصیل خویش را درک کرده‌ام. (همان: ۱۸) درحالی که امکان غیر اصیل دازاین با فراموشی از یاد مرگ می‌گریزد، اگزستان اصیل با ترس آگاهی و مرگ آگاهی به مرگ رضایت می‌دهد. به هر حال وجود بشری براساس انتخاب دازاین می‌تواند اصیل یا غیراصیل باشد. تلقی هایدگر از دازاین (وجود - آنجا، وجود بشری) به این معنا است که دازاین ماهیتی ندارد، ذات دازاین در اگزستان آن

مستتر است. هایدگر در وجود و زمان در مقام تحلیل دازاین می‌نویسد: خود ما همان موجوداتی هستیم که باید مورد تحلیل قرار بگیرند. وجود هر موجودی ازاین‌دست، در هر مورد از آن من است. این موجودات/ هویات، به‌حسب وجود خویش، خویش را به‌سوی وجودشان سوق می‌دهند. به‌عنوان موجوداتی بااین‌وجود، یا بهره‌مند از این وجود، به هستی خاص خویش سپرده‌شده‌اند. وجود، آن چیزی است که برای هر موجودی ازاین‌دست، مسئله است (کربن، ۱۳۹۴: ۱۳۸-۱۳۷).

ترس آگاهی و مرگ آگاهی به تعبیر کربن آسمان افسرده‌ای است که دازاین به وجود آورده است. ریشه‌ی این موضوعات را در فلسفه غرب باید در کجا جستجو کرد؟ رحمتی معتقد است: اگر فلسفه غرب از رنه دکارت (۱۶۵۰-۱۵۹۶). به بعد، انسان و جهان را هر یک منحصر در دو ساحت مادی و مجرد می‌بیند و به ساحت میانه‌ای که در انسان از آن به نفس (به معنای واسطه‌ای میان مجرد و مادی) و در جهان از آن به عالم مثال تعبیر می‌شود، قائل نیست، ریشه آن را باید در حذف نفوس فلکی بعد از این رشد جستجو کرد. (معبد و مکاشفه کربن، ۱۳۹۴، پیشگفتار مترجم: ۴۱). پیش‌تر به تأثیر ساحت مشرقی نفوس فلکی به‌عنوان الگو و به فعلیت رساندن ساحت مشرقی این «مغرب زمینی» اشاره گردید.

پایان معطوف به مرگ و قضیه‌ی برجهندگی دازاین در هنر سینما به‌عنوان جمع‌الجمع همه‌ی هنرها و مردمی‌ترین هنر تاریخ رویه‌ی دیگری دارد. هنگامی که موجودیت این وجود پرتاب‌شده یا برجهنده صرفاً برای پایان معطوف به مرگ باشد، در طراحی شخصیت‌های فیلم‌نامه براساس مضمون، پیرنگ و توجه به آنتاگونیست، ما شاهد شخصیت‌هایی مایوس، مضطرب و خیانت‌کننده هستیم که درافتادن با نظام‌های اخلاقی، ترویج نسبیت‌گرایی، قتل و عدم آرامش انسانی، تهدیدشوندگی، خود بیگانگی، عدم تعلق، سکوت و وانهادن خدا را پیشنهاد می‌کنند.

۷ تجزیه و تحلیل یافته‌های تحقیق

آگاهی به ظلمت و تلاش برای خارج شدن از آن فرجامش غربت آگاهی است. درحالی‌که دلواپسی و عدم تحرک از ظلمت به نور، منجر به یأس و ترس آگاهی می‌شود و این بخشی از جذابیت درام است که «آنتاگونیست» درونی هم‌رأی قهرمان یا مخالف قهرمان بشود. ازاین‌روی وقتی خود عالم برای آدمی تهدیدکننده می‌شود، نخستین حالی که نسبت به آن در خویش احساس می‌کند بیگانگی و عدم تعلق به این عالم است.

براساس موقعیت رمزی بشر «مشرق» و «مغرب» براساس غرب در یمن و شرق ماوراءالنهر در قصه‌ی غربت غربی، کلیدواژه‌های اصلی کربن برای مضمون غربت آگاهی هستند. وحدت سه وجهی حکایت، در هر کس که به‌نوبه خود تکرار این حکایت است، از نو شکل می‌گیرد زیرا چنین کسانی صرفاً «خواننده بی‌طرف» نیستند بلکه بار مسئولیت و امانت آن را کاملاً به دوش می‌گیرند. به همین

دلیل در اینجا می‌توان از تاریخی سخن گفت که سیر تاریخ متعارف را در هم می‌شکند زیرا در اثر همین تکرار [و با این تکرار]، زمان برگشت‌پذیر می‌شود، یعنی واقعه، گذشته را از گذشته جدا می‌کند. (کربن، ۱۳۹۳، ج ۲: ۳۳۵) کاری که «فریدون رهنما» در فیلم «سیاوش در تخت جمشید» انجام داده است. به تعبیر دیگر می‌توان این‌گونه استنباط کرد که «من» حکایت و روایت با زیبایی‌شناسی عالم مثال ارتباط دارد. با این حکایت‌ها درمی‌یابیم که چگونه راوی و روایت «واگفته» و نیز آنان که از نو به روایت درآمده‌اند همگی دست در کار و برخوردار از حقیقتی یگانه‌اند. فریدون رهنما در فیلم سیاوش در تخت جمشید با بازآفرینی شخصیت‌های سیاوش، کیکاووس، سودابه، افراسیاب و فرنگیس در میعادگاه تخت جمشید به از میان بردن مرز میان خود تاریخ و روایت ما از تاریخ، یا به عبارت دیگر به از میان برداشتن متن شاهنامه و برداشت ما از شاهنامه دست‌زده است. او به تبعیت از سهروردی و این‌بار در عرصه سینما توانسته است تصویرگر حماسه پهلوانی به حماسه عرفانی باشد. این شخصیت‌ها در میعادگاه تخت جمشید هم‌زمان ما و خودشان هستند، مرز حال و گذشته برداشته‌شده و زبان و شخصیت‌ها مجمع‌البحرینی می‌شود، شخصیت‌ها هم خودشان هستند و هم ما، غیرازاین باشد توهمات ادبی تلقی می‌شود. کربن با اشاره به اتحاد سه وجهی (راوی، روایت و مروی) که خودش آن را از اندیشه‌های شیخ احمد احسایی دریافت کرده در شب نمایش فیلم «سیاوش در تخت جمشید» به فریدون رهنما می‌گوید: توانسته‌اید براساس تأویل خود، همان بن‌مایه‌های ارزشمندی را در فیلم بازیابی کنید که فیلسوفان ایرانی ما همواره در پی آن بوده‌اند. (کربن، ۱۳۹۵: ۱۵۱) او معتقد بود فریدون رهنما با این فیلم نشان داده است که سنت معنوی ایران عمیقاً در او راه‌یافته و توانسته است آن را برای ما کنونی کند. دلیل از میان برداشتن مرز میان مرگ و زندگی در سنت ایرانی که سنتی پهلوانی و درعین حال فلسفی و عرفانی است به این خاطر است که در ضمن، آموزشی است که توانسته است از مرزهای عالمی تنگ و بسته که در آن تهدید مرگ حاکم است پا را فراتر گذارد. (ر.ک: کربن، ۱۳۹۵: ۱۵۲) به نظر می‌رسد مقصود تهدید به مرگ در عالم برای انسان، نظرگاه «هستی معطوف به مرگ» درخواستی اصیل دازاین باشد که مرز باز تمثیل پرگار «از هر طرف که روی، اگر راه روی، راه بری» راه خلاص شدن از این عالم بسته است.

فیلم‌های آنتونیونی نمونه‌ای مشخص برای هر نوع مطالعه‌ی سینمایی درباره اگزیستانسیالیسم هستند، درواقع بسیاری از شارحان از آن فیلم‌ها به‌عنوان فیلم‌های بیگانگی اگزیستانسیالیستی یاد کرده‌اند. خود آنتونیونی هم تأثیر اگزیستانسیالیسم را بر فیلم‌هایش به‌عنوان یک جنبش تصدیق کرده است. اگرچه او مدعی است که در کار تبیین هیچ‌گونه مسئله فلسفی نیست. (پامرلو، ۱۳۹۵: ۲۰۴) در فیلم «ماجرا» (آنتونیونی ۱۹۶۰)، شخصیت «آنا» پس از چندین هفته از آخرین دیدار با نامزدش «سندرو» به همراه دوستش «کلاودیا» به دیدن او می‌رود. مواجهه آن‌ها بدون هرگونه عشق و هیجانی است. سه نفر به همراه گروهی کوچک به یک گردش در جزیره‌ای کوچک و خالی از سکنه می‌روند. آنا ناپدید می‌شود، سندرو و کلاودیا در جزیره مانده و بقیه برای کمک می‌روند. در جستجوی بی‌فایده، سندرو

به کلاودیا علاقه‌مند می‌شود، در شهر سندرو و کلاودیا در شرایط بی‌اعتمادی و پس از پیدا شدن آنا که اینک باحالی کم‌رمتی در اتاق هتل است همدیگر را ملاقات می‌کنند. سندرو پس‌ازاین مجدداً کلاودیا را قال گذاشته و غیبش می‌زند. پس‌ازآنکه کلاودیا او را در هم‌آغوشی با زنی دیگر در هتل پیدا می‌کند، از هم فراری می‌شوند؛ اما در شک و دودلی دوباره به هم می‌رسند. سندرو هیچ احساس معناداری در خود نمی‌بیند که بتواند با دیگران ارتباط برقرار کند وقتی خود عالم برای آدمی تهدیدکننده می‌شود، دیگر خویش را متعلق به این عالم نمی‌بیند. عدم تعلق دانستن سندرو به این عالم باعث رابطه نامأنوس خود و جهان می‌گردد که پیامد آن بی‌معنایی برای او ایجاد می‌گردد. پدیدار تصویر فیلم «ماجرا»، «رابطه خود و جهان را به ما نشان می‌دهد و بدین ترتیب به ما می‌گوید بنیاد زندگی بر پایه بی‌معنایی و شایسته سرزنش کردن است و افراد بخت‌برگشته‌ای در آن بسر می‌برند». (پامرلو، ۱۳۹۵: ۲۲۴).

در فیلم «کسوف»، آنتونیونی به نقش مدرنیته، اقتصاد سرمایه‌داری و مشخصاً بورس می‌پردازد. بی‌ثباتی عشق با قطع رابطه با معشوقی آغاز و با قطع رابطه با معشوقی دیگر پایان می‌پذیرد. ویتوریا رابطه‌اش را با معشوق برهم می‌زند و با کارگزار بورس مادرش، پیرو، رابطه‌ی جدیدی را آغاز می‌کند. حس ویتوریا در رابطه‌ی جدید هم با سردی همراه است، در سکاسی از فیلم بین دو نفر دیالوگی گفته می‌شود که نشان‌دهنده‌ی دو جهان متفاوت فکری و ناشی از فشار اقتصادی به پیرو است.

پیرو: احساس می‌کنم در یک کشور غریبه‌ام.

ویتوریا: جالبه من وقتی با تو هستم این حس را دارم.

این دو شخصیت همیشه در محلی باهم قرار می‌گذارند اما در پایان فیلم هنگامی که قرار است ما آن‌ها را سر قرار ببینیم هیچ‌کدام سر قرار حاضر نمی‌شود درحالی‌که بیننده انتظار می‌کشد که عشاق سر قرار حاضر شوند. آنتونیونی با ادامه دادن نماهای محل قرار و از فواصل متعدد، تنش و اضطراب را در جهان منتشر می‌کند چراکه از نظر او انسان‌ها یا «پیرو» هستند یا «ویتوریا»؛ به عبارت دیگر او همه آدم‌ها را به دو گونه مانند پیرو و ویتوریا تقسیم‌بندی و رنگ‌آمیزی می‌کند؛ ملول، تنها و وانهاده شده در این دنیا. می‌توان در این فیلم‌ها جلوه‌گری و بازتولید ملال را براساس اندیشه هایدگر شاهد بود. در مجموعه سخنرانی‌های هایدگر در سال‌های ۱۹۲۹ و ۱۹۳۰ می‌توان مبسوط‌ترین تحلیل پدیدارشناسانه ملال را در باب سه مفهوم بنیادین متافیزیک یعنی دنیا، تناهی (finitude) و تنهایی یافت. (اسونس: ۱۳۹۸، ۱۲۹)

این فیلم، نمایشگر آزادی دازاین است. غرق شدن در زندگی روزمره یعنی غیر اصیل بودن و «پیرو» با انتخاب اصیل دازاین به امکانات خود واقف شده و به آزادی رسیده است. آیا آزادی دازاین فقط

می‌تواند همان چیزی باشد که هست؟ این فیلم نمایش کسوف رابطه‌ی انسانی، با پایان مبهم و تاریک است.

میکال آنجلو آنتونیونی در سخنرانی‌اش در جشنواره کن (۱۹۶۰) به خاطر حضور این فیلم، منسوخ شدن قوانین اخلاقی در زندگی، جنبه شهوانی ادبیات و تئاتر امروز را نشانه بیماری «اروس» و در نتیجه هراس آدمی می‌داند: جهان امروز در خطر انشقاقی خطرناک میان علم که به‌طور کامل و آگاهانه رو به آینده دارد و میان اخلاق که همه خشک و کلیشه‌ایش می‌پندارند، اما از روی بزدلی یا تنبلی صرف آن را دستاویز قرار می‌دهند قرار دارد. (بیورگمان: ۱۳۹۵، ۴۰) عشق قربانی انتخاب اصیل دازاین می‌شود. مستأصل شدن در انتخاب بین از «از آن خود بودن» یا «از آن دیگری». ویرانی معبد ظاهر و باطن منتج به رخت برستن حضور الهی خواهد شد. پاندومی کسوف (خدا) نزد بشر امروز به چشم می‌خورد و نیز چیرگی معیارهای دنیوی و عرفی‌نگری (secularism) که مقتدرتر از همیشه است. (کربن، ۱۳۹۴: بخش تألیف مترجم، ۱۰۶). به نظر می‌رسد در این‌گونه فیلم‌ها آزادی زمانی اهمیت پیدا می‌کند که «ترس آگاهی»، اضطراب و دلواپسی در جایگاه آنتاگونیست به سراغ شخصیت‌ها می‌آید. عشق یا آزادی؟ کدام‌یک؟ ویلیام سی پاملو با ذکر نقل‌قولی از آنتونیونی که گفته است: اگزستانسیالیسم و بعدها پدیدارشناسی دو فلسفه‌ای هستند که فکر می‌کنم به من نزدیک هستند، می‌نویسد: فیلم‌های آنتونیونی ناظر بر عملی بودن انگاره‌ی منتشرشده از آزادی دازاین هستند. (پاملو، ۱۳۹۵: ۲۰۵). پیامد انتخاب اصیل و آزادی، ترس، دل‌نگرانی و اضطراب است. چون او نمی‌تواند آنچه می‌تواند باشد. ترس یعنی آگاهی انسان از زندگی «معطوف به مرگ» است. ترس آگاهی و مرگ آگاهی زمانی است که دازاین موقعیت اصیل خود را یافته است. ترس آگاهی و مرگ آگاهی حاکی از مطلوب نبودن وضعیت روزمره خویش است و باید از آن خارج شد؛ اما پاسخ به پرسش‌هایی از قبیل اینکه به کجا رفت و چه باید کرد در فلسفه هایدگر بی‌جواب می‌مانند درحالی‌که پاسخ در نظام دوری و بازگشت به نقطه آغاز است. فریدون رهنما جواب به این سؤالات را در فیلمش بازنمایی کرده است. تحلیل هانری کربن درباره پایان‌بندی فیلم «سیاوش در تخت جمشید» و پس از خروج سیاوش از کادر دوربین و دیدگان همراهان خالی از لطف نیست. سیاوش چون کیخسرو در گنگ دژ، از بقیه جدا شده و از پله‌ها بالا می‌رود. بالا رفتن سیاوش از پله‌ها در پایان فیلم برای دیگران نامفهوم است، فرنگیس او را بدرقه می‌کند. او از غربت خارج شده و دیگران مستأصل هستند.

سودابه: من که دیگه بالا نمی‌آم

کیکاووس: آره از ما گذشته

افراسیاب: اصلاً کار احمقانه‌ای است!

کیکاووس: به حال خودشون بذارید

افراسیاب: آره

سودابه: حاصلی نداره

کیکاووس: مردم چه میگن؟

افراسیاب: همین‌هایی که تابه‌حال گفتن.

فیلم با گیاه سیاوشان و درج عبارت متفاوت «پایان ندارد» (sans fin) به پایان می‌رسد؛ تأویل هانری کربن از این پایان‌بندی این است: پس نگاه به این گیاه است که خاصیت شفابخشی دارد. پس چنین باد! تا رمزی باشد برای هر آنچه روح را از کرختی و یخ‌زدگی در زمان خطی و تاریخی مصون می‌دارد و هنگامی که مأموریت قهرمانان در این زمان محقق نمی‌گردد، در زمان دوری (حقیقت تاریخ) ادامه خواهد یافت؛ چون کلید و راه‌حل بحرانی که ساختار فیلم را تشکیل می‌دهد «پایان ندارد» است. (مجله بخارا، کربن، ۱۳۹۵: ۱۵۲) ماهیت «پایان ندارد» در این فیلم بازنمایی «هستی معطوف به آن سوی مرگ» است.

دستورالعمل «مرگ را دوست دارید تازه‌مانید» که در فیلم‌های مثال نگار مورد تأکید هست به‌منظور تبیین غربت آگاهی است. فیلمی که منطق تصویر و روایت آن منجر به مفهوم عالم مثال، رمز، تمثیل، تخیل خلاق و ساختار دوری باشد می‌تواند فیلم مثال نگار باشد. در این شیوه فیلم‌سازی فیلم‌ساز به درون آنچه در فیلم‌نامه نوشته‌شده منتقل می‌شود. زندگی واقعی و رسیدن به چشمه زندگانی در مرگ اختیاری است، چنین دستوری در عقل سرخ هم وجود دارد، مردن از صفات بشری و تخلق به اخلاق الهی متفاوت با مرگ آگاهی ناشی از ترس دازاین است. «سیاوش» در فیلم سیاوش در تخت جمشید چنین مرگ اختیاری را انتخاب می‌کنند و این همانا عمل به دستور رسول خدا (ص) است که فرمود: «موتوا قبل أن تموتوا»، «بمیرید قبل از آنکه مرگ طبیعی‌تان در رسد». نکته‌ای که در اینجا باید بدان اشاره شود این است که این انتخاب مرگ توسط شخصیت «سیاوش» مرگ آگاهی نیست بلکه وقوف به غربت آگاهی و خروج است. کشمکش و تنش پررنگ میان «آنتاگونیست» و «پروتاگونیست» در این فیلم، به علت دور تأویلی است. این خروج مورد نظر کربن نتیجه‌ی آزادی در تأویل اوست، او به ملازم بودن تأویل و غربت آگاهی تأکید دارد به این معنا که تأویل، مستلزم خروج و برون آمدن است؛ هم خروج از بندگی نص ظاهر (تأویل متن) و هم خروج از بندگی عالم ظاهری و زیستن در ساحت ظاهر (تأویل نفس) (کربن، ۱۳۹۰، پیشگفتار مترجم: ۳۳) همسانی «تم» و «تأویل» از دستاوردهای زیبایی‌شناختی فیلم مثال نگار است. فکر نظام دوری در فیلم مثال نگار براساس زمان لطیف تعریف می‌شود، در این ساختار و اندیشه آغاز همان فرجام است. این اندیشه که آغاز در آن همان فرجام است، پیوند تنگاتنگی با فکر قدّم نفس دارد، زیرا این فکر ضامن پایدگی وجود و

در مرتبه‌ای رفیع‌تر از مرتبه‌ی این دار غریب و هبوط است. (ر.ک.: کربن، ۱۳۹۳، ج ۲: ۴۰۷). این فکر مبتنی بر دایره‌ای است که در هر لحظه آن به فرا تاریخ دسترسی وجود دارد. پرتاگون‌نست یا قهرمان داستان در فیلمی با مضمون غربت آگاهی یک تلقی ادواری از عالم دارد؛ در اثر هبوط نزول کرده و در صعود برای «بازیابی ازلیت به تأخیر افتاده» و به دست آوردن مقامش از غرب به شرق می‌رود. به دلیل این بازیابی است که «هستی معطوف به آن‌سوی مرگ» در این قبیل آثار تأویل می‌گردد. واضح است این سیر، راهنما، خضر و جبرئیل می‌خواهد که همان عقل فعال است. در حالی که پروتاگون‌نست یا قهرمان داستان در فیلمی با مضمون ترس آگاهی یا مرگ آگاهی یک تلقی خطی و تاریخی از عالمی دارد، او «اینجا - وجود»ی است که بازیابی و صعودی برای خودش ترسیم نمی‌کند. تأویل پدیدارشناسانه از ملال، تنهایی و اضطراب این قهرمان داستان «هستی معطوف به مرگ» است. راهنما در این سیر تاریخی عقل محض است. در پایان خاطر نشان می‌کنیم تشریح کامل و مستدل سینمای اشراقی و اگزیستانسیالی که مبتنی بر آراء سه‌روردی و هایدگر باشد و هم‌زمان بتوان آن را در نظام فکری هانری تطبیق داد، حوصله فراخ می‌طلبد.

بررسی پدیدارشناسانه‌ی مضامین «ترس آگاهی» و «غربت آگاهی» در فیلم‌های فریدون رهنما و میکال آنجلو آنتونیونی نشان می‌دهد ماهیت تصویری و روایی این دو مضمون متکی به نگاه تاریخی و فرا تاریخی است. نگاه‌هایی که مفهوم و شمایل مرگ و تولد ثانی را تأویل می‌کنند. انتخاب اصیل دازاین، ترس آگاهی و مرگ و انتخاب اصیل بازگشت به من غربت آگاهی و چشمه زندگانی است. به نظر می‌رسد مضمون «ترس آگاهی» نتیجه‌ی یک سیر خطی و تاریخی معرفت‌شناسانه است؛ اما مضمون «غربت آگاهی» در سینما براساس نظام دوری ترسیم می‌گردد، یعنی نقطه آغاز، نقطه فرجام است. نتیجه‌ی بررسی پدیدارشناسانه‌ی امکانات دازاین هایدگری مانند آزادی و امید، یأس و دلهره، اضطراب و دلواپسی در سینمای مبتنی بر ترس آگاهی «هستی معطوف به مرگ» را نشان می‌دهد؛ اما در تفکر اشراق و در مقایسه با دازاین، نتیجه پدیداری گرفتار نشدن به ظلمت، مرگ اختیاری، بازگشت به من و گذر از حماسه پهلوانی به عرفانی در سینمای مبتنی بر غربت آگاهی، «هستی معطوف به آن‌سوی مرگ» تأویل می‌گردد. در این نوشتار سعی شد تنها دو مضمون «غربت آگاهی» و «ترس آگاهی» باهم تطبیق داده شود. امیدواریم نگارندگان یا دیگر محققین در آینده بتوانند تطبیق مضامین دیگری از این دو اندیشمند را در عرصه سینما به انجام رسانند.

منابع و مأخذ

قرآن

- اسونس، لارس (۱۳۹۸). فلسفه ملال، مترجم: خاک‌باز، افشین، چاپ ششم، نشر نو، تهران.
- اصلانی، محمدرضا (۱۳۴۶). گفت‌و شنودی با فریدون رهنما، نشریه بازار - سال نوزدهم شماره بیست و هشتم - ویژه هنر و ادبیات شماره ۹۰۷.
- بیورگمان، استیگ (۱۳۹۵). میکال آنجلو آنتونیونی، مترجم: جابری، عظیم، چاپ دوم، تهران، نشر دیبایه.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۹۴). عقل سرخ: شرح و تأویل داستان‌های رمزی سه‌رودی، چاپ چهارم، تهران، انتشارات سخن.
- پامرلو، ویلیام سی (۱۳۹۵). سینمای اگزیستانسیالیستی، مترجم: مرادیانی، نصرالله، چاپ اول، تهران، نشر بیدگل.
- رحمتی، انشاءالله (۱۳۹۲). کیمیای خرد، جستارهای درزمینه دین و اخلاق. چاپ نخست، تهران، نشر سوفیا.
- رهنما، فریدون (۱۳۸۱). واقعیت‌گرایی فیلم، تهران، انتشارات نوروز هنر.

- سهروردی، شهاب‌الدین (۱۳۸۰). مجموعه مصنفات شیخ اشراق، جلد سوم، تصحیح و تحشیه و مقدمه: نصر، سید حسین، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
- شهبازی، شاهپور (۱۳۹۶). دیالکتیک چشم‌ها، چاپ اول، تهران، نشر چشمه.
- طالبی نژاد، احمد (۱۳۹۸)، کتاب موج نو یا سینمای ایران چگونه دگرگون شد، چاپ اول، تهران، نشر چشمه.
- طالبی نژاد، احمد (۱۳۹۸) موج نو با سینمای ایران چگونه دگرگون شد، تهران، نشر چشمه
- گربن، هانری (۱۳۹۵) تخیل خلاق در عرفان ابن عربی، مترجم: رحمتی، انشاءالله، چاپ سوم، تهران، نشر جامی.
- گربن، هانری (۱۳۹۵). «سیاوخش در تخت جمشید»، ترجمه فریده رهنما، بخارا، خرداد و تیر، شماره ۱۱۲ صص ۱۴۰-۱۵۲.
- گربن، هانری (۱۳۹۳) چشم‌اندازهای معنوی و فلسفی اسلام ایرانی، جلد اول. مترجم: رحمتی، انشاءالله، چاپ دوم، تهران، سوفیا.
- گربن، هانری (۱۳۹۴) چشم‌اندازهای معنوی و فلسفی اسلام ایرانی، جلد دوم. مترجم: رحمتی، انشاءالله، چاپ دوم، تهران، سوفیا.
- گربن، هانری (۱۳۹۴) زمان ادواری در مزدیسنا. مترجم: انشاء الله رحمتی، چاپ نخست، تهران، نشر سوفیا.
- گربن، هانری (۱۳۹۴) معبد و مکاشفه، مترجم: رحمتی، انشاءالله، چاپ سوم، تهران، سوفیا.
- گربن، هانری (۱۳۹۲) ابن‌سینا و تمثیل عرفانی، مترجم: رحمتی، انشاءالله، چاپ سوم، تهران، سوفیا.
- وارتنبرگ، تامس ای (۱۳۹۴). تفکر بر پرده سینما. مترجم: امیر تیمور، ایمان، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.