

بازنمایی مرگ در سینمای دهه شصت و نود هجری شمسی در ایران، با تکیه بر نظریه نوربرت الیاس^۱

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۱/۰۳، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۱/۲۱

سردار محمدی بلبان آباد^۲، سید علی روحانی^۳

چکیده

پژوهش به روش توصیفی - تحلیلی به بررسی بازنمایی مرگ در دو دهه شصت و نود هجری شمسی در سینمای ایران می‌پردازد. هدف این پژوهش بررسی تطبیقی بازنمایی مرگ در فاصله زمانی سه دهه (دهه شصت تا نود هجری شمسی) در سینمای ایران، تغییرات محتوایی و بصری سینما جهت بازنمایی مرگ، و نیز ماهیت انتولوژیک مرگ در سینمای ایران است. مبانی نظری تحقیق بر نظریه نوربرت الیاس درباره مرگ و تفاوت‌های آن در دو جامعه سنتی و مدرن متکی است. الیاس معتقد است مرگ در جوامع سنتی امری رؤیت‌پذیر بود، اما در جوامع مدرن مرگ پنهان می‌شود. جامعه آماری پژوهش دربرگیرنده تعداد ۱۲۷ فیلم از دو دهه شصت و نود هجری شمسی، یعنی تمامی فیلم‌هایی از این دو دهه که مرگ در آن‌ها اتفاق افتاده، است. از این تعداد ۴۳ فیلم مربوط به دهه شصت و ۸۴ فیلم مربوط به دهه نود است. در انتخاب جامعه نمونه به نسبت فیلم‌های ساخته شده در این دو دهه، ۶ فیلم از دهه شصت و ۱۲ فیلم از دهه نود به صورت تصادفی ساده انتخاب شد. نتایج به دست آمده نشان می‌دهد که فیلم‌های دهه شصت رویکرد سنتی و پیشامدرن در بازنمایی مرگ اتخاذ کرده‌اند. رؤیت‌پذیر بودن مرگ، حضور خانواده در لحظه احتضار، آرامش و عدم ترس در وقت جان دادن و پذیرش مرگ، رویکرد غالب در بازنمایی مرگ در این دهه بوده است. نتایج مربوط به دهه نود نشان می‌دهد که بازنمایی مرگ در فیلم‌ها مبتنی و منطبق با مرگ مدرن است؛ عدم نمایش جسد، ناخوشایندی و ترس از مرگ، اضطراب ناشی از مرگ، عدم پذیرش و تلاش برای زنده ماندن مهم‌ترین نشانه‌های بازنمایی مرگ در این دهه هستند. بر اساس پژوهش، تغییرات به وجود آمده ناشی از تغییرات اجتماعی و تغییرات فرمی و محتوایی در سینما است.

واژگان کلیدی: سینمای ایران، بازنمایی، مرگ، نوربرت الیاس

۱. این مقاله مستخرج از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نویسنده اول با راهنمایی نویسنده دوم تحت عنوان «بررسی تطبیقی بازنمایی مرگ در سینمای ایران در دو بازه زمانی دهه شصت و دهه نود هجری شمسی، با تکیه بر نظریه نوربرت الیاس» است که در شهریورماه ۱۴۰۰ در دانشکده هنر دانشگاه سوره دفاع شده است.

۲. کارشناسی ارشد سینما، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران.

۳. دانشیار دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران (نویسنده مسئول).

مقدمه

سینما به صورت مستقیم و غیرمستقیم اقدام به بازنمایی مرگ می‌نماید، اهمیت مرگ به عنوان یک امر هستی‌شناختی و اجتماعی، موجب اهمیت بازنمایی آن در سینما می‌گردد. سینمای ایران نیز به تبعیت از اهمیت اجتماعی مرگ، همواره تصویری از مرگ به مخاطب عرضه نموده است؛ اما به لحاظ تاریخی، بازنمایی مرگ متأثر از شرایط اجتماعی، سیاسی و تاریخی متفاوت بوده است. انتخاب دو دهه شصت و نود شمسی به عنوان بازه زمانی پژوهش از این روست که دهه شصت نخستین دهه بعد از وقوع انقلاب اسلامی ایران است؛ انقلابی که با رویکرد دینی و سنت‌گرایانه و با توجه به مفاهیم و اندیشه‌های دینی الهی ظهور کرد و به پیروزی رسید. این دهه نخستین سال‌های پیاده‌سازی نظام دینی و تفکرات انقلابی بود که در تمامی عرصه‌های فرهنگی، اقتصادی، سیاسی و هنری خود را به نمایش گذاشت. سیاست‌های حکومت در امور فرهنگی و هنری راه را بر بسیاری از اندیشه‌های غیر دینی سخت و دشوار کرد. هنرمند فعال در این دوره می‌بایست تمامی مفاهیم و اندیشه‌های مورد اشاره در آثارش را منطبق با اندیشه‌های دینی اسلامی به نمایش بگذارد. در این میان مرگ به عنوان یک امر اجتماعی، و صد البته دینی، از جایگاه مهمی برخوردار بود. مرگ در آن دوران دو وجه زمینی و آسمانی به خود گرفته بود. واژه «شهید» و هم‌زمانی جنگ میان ایران و عراق و آغاز انقلاب ایران دو پدیده‌ای بودند که مرگ را هم به عنوان یک واقعیت اجتماعی و هم به عنوان یک مفهوم تعالی یافته و دینی به جامعه عرضه کردند.

اهمیت دهه نود به این دلیل است که تجربه ۳۰ سال از انقلاب اسلامی و در کنار آن گسترش روزافزون رسانه‌های جمعی و آشنایی مخاطب با فرهنگ‌های دیگر منجر به ظهور نوعی فرهنگ متمایز از فرهنگ دهه اول انقلاب گشته است. سیل عظیم فیلم‌های هالیوودی که روزانه از طریق ماهواره، شبکه‌های اجتماعی و سایت‌های اینترنتی به مخاطب عرضه می‌شود، مفهوم مرگ را در نزد مخاطب به طرز بارزی دچار تحول کرده است. مفهوم مرگ در دهه نود هجری شمسی متفاوت از مفهوم آن در دهه شصت هجری شمسی است. همین امر سبب تفاوت بازنمایی مرگ در آثار سینمایی در این دو دهه شده است.

بازنمایی^۴

استوارت هال^۵ معتقد به سه نوع رویکرد در مواجهه با بازنمایی است:

الف. رویکرد بازتابی^۶

ب. ارادی^۷

ج. برساخت‌گرایانه^۸ (هال، ۱۳۹۱: ۳۴۹)

هال بر این باور است در رویکرد بازتابی نظر بر این است که تمامی آنچه به واسطه زبان، هنر و رسانه نمایانده می‌شود، تنها تصویر و تخیلی از واقعیت و شیء است که در جهان خارج وجود دارد: «بر اساس رویکرد بازتابی، معنی در شیء، ایده یا رویداد موجود در جهان خارج نهفته است و زبان مانند آینه‌ای عمل می‌کند که معنی حقیقی را به همان صورت که در جهان خارج وجود دارد، بازتاب می‌دهد» (هال، ۱۳۹۱: ۳۵۷). در رویکرد دوم معنا توسط فرد و به اختیار و اراده او ساخته می‌شود. «زبان نمی‌تواند به عنوان پدیده‌ای درباره جهان خارج از گویندگانش، به عنوان نمایندگی [بازتاب‌دهنده] واقعیت‌های عینی یا به عنوان نقل‌کننده یا انتقال‌دهنده یا برنده یا حامل اطلاعات مورد توجه قرار گیرد. از آنجا که هرچه گفته می‌شود باید به همان شکل درک شود، معناها همواره بازتابنده شناخت، احساس‌ها، تجربه‌ها، مقصودها و برداشت یا تعبیرهای واقعیت یک گوینده هستند» (کرپیندورف، ۱۳۹۳: ۱۲۰). هال بر این باور است «طبق این رویکرد، گوینده، یا مؤلف، معنی خاص خود را از طریق زبان به جهان تحمیل می‌کند. واژه‌ها آن معنی‌ای را می‌دهند که مؤلف اراده می‌کند.» (هال، ۱۳۹۱: ۳۵۷). اما رویکرد سوم رویکرد مبتنی بر ساختارگرایی اجتماعی و تأکید بر نظام نشانه‌شناسی است. «همه بازنمایی‌ها نظام‌های نشانه‌ای‌اند: آنها بیشتر دلالت‌گرند تا «بازنماینده»، و بیشتر به رمزگان ارجاع می‌دهند تا به واقعیت. برای پذیرش این موضع نیازی به انکار واقعیت خارجی نیست، اما به رسمیت شناختن رمزگان متنی واقعگرا و قراردادی، لازم به نظر می‌رسد» (چندلر ۱۳۸۷: ۲۳۸). هال در تعریف این رویکرد می‌نویسد، رویکرد سوم: «ویژگی اجتماعی و همگانی زبان را به رسمیت می‌شناسد.

4. Representation

5. Stuart Hall

6. Reflective

7. Intentional

8. Constructionist

وابسته به آن نیز خود به وجهی از فرایند اجتماعی شدن بدل می‌شوند (الیاس، ۱۳۸۹: ۳۱). الیاس در کتاب تنهایی دم مرگ به تفصیل در مورد تفاوت لحظات آخر زندگی در دوران پیشامدرن و دوران مدرن می‌پردازد و بیان می‌کند در دوران پیشامدرن و پیش از تولد بیمارستان‌های نوین و خانه‌های سالمندان، لحظات پایان زندگی یک انسان امری قابل رویت برای اطرافیان بود و فرد در بستر مرگ در کنار عزیزان خود، آخرین لحظات حیاتش را سپری می‌کرد (به‌ختیار علی ۲۰۱۵: ۷۹). الیاس این حضور در کنار عزیزان را دلیلی بر آشکار بودن مرگ و سخن گفتن از آن می‌داند: «آنچه قطعی است این است که در قرون وسطی، به نسبت روزگار ما، به شیوه‌ای آشکارتر و پربسامدتر سخن از مرگ و مردن می‌رفت» (الیاس ۱۳۸۹: ۳۹). «در گذشته، آنچه به فرد محض آرامش و دلگرمی می‌بخشید، حضور اطرافیان بود» (الیاس ۱۳۸۹: ۴۰). ماهیت هستی‌شناختی مرگ در دوران ماقبل مدرن مبتنی بر حضور و متافیزیکی بودن مرگ بود (به‌ختیار علی، ۲۰۱۵: ۹۸). وضعیت اجتماعی دوران ماقبل مدرن و ناتوانی در برابر بیماری و مرگ و باور به قدرت‌های مافوق بشری ماهیتی ترسناک، اما در عین حال رویت‌پذیر و حاضر به مرگ می‌داد: «زندگی در جامعه قرون وسطایی کوتاه‌تر بود، و مردمان خطرات را چندان در مهار خویش نداشتند. مردن اغلب دردناک‌تر بود، احساس گناه و ترس از مجازات پس از مرگ حکم نوعی آموزه رسمی را داشت؛ اما، چه بخواهیم چه نخواهیم، شرکت و حضور دیگران در جریان مرگ دیگران، بسیار معمول‌تر بود» (به‌ختیار علی، ۲۰۱۵: ۴۲). الیاس به کاهش برخی از آلام، خطرها و دلهره‌های ناشی از مرگ در دوران مدرن اشاره می‌کند. اما با وجود این، الیاس بر این باور است درگیری دیگران در مرگ یک انسان کاهش یافته است (هاردی، ۲۰۱۶: ۴۲). و نیز در دوران مدرن لحظات پایان زندگی، لحظه تنهایی فرد است به دور از نزدیکان و خانواده: «مضمون تنها مردن در هیچ دوره‌ای از تاریخ همپایه دوران مدرن معمول و متداول نبوده است» (الیاس ۱۳۸۹: ۸۴). مدرنیته مرگ و لحظات ضعف و زوال و در شرف مرگ بودن انسان‌ها را پنهان می‌کند، چراکه رویت این لحظات می‌تواند در باور مدرنیته به قدرت انسان خلل وارد کند و بار دیگر حیوانیت او و همگامی‌اش با طبیعت را به نمایش بگذارد (به‌ختیار علی ۲۰۱۵: ۹۰). «مرگ یکی از بزرگترین خطرات زیستی - اجتماعی در حیات

این رویکرد تایید می‌کند که نه چیزها به خودی خود و نه کاربران زبان، نمی‌توانند در زبان یک معنی پایدار ایجاد کنند. ما با استفاده از نظام‌ها - نشانه‌ها و مفاهیم - بازنمایانه، معنی را برمی‌سازیم.» (هال، ۱۳۹۱: ۳۵۹).

اما آیا به لحاظ نظری، مرگ در سینما قابل بازنمایی است؟ در این رابطه دو طیف نظریه وجود دارد. گروه نخست قائل به توانایی سینما در بازنمایی مرگ هستند و گروه دوم قائل به این هستند که سینما نمی‌تواند مرگ را به تصویر بکشد.

نظریه‌پردازانی چون لورا مالوی^۹ و گرت استوارت^{۱۰}، وقوع و بازنمایی مرگ در سینما را ممکن می‌دانند و آن را به عنصری مرئی نسبت می‌دهند. هریک از این منتقدان، از یک جنبه به نحوه بازنمایی مرگ در فیلم نزدیک می‌شوند. استوارت با رویکردی فرمالیستی و تأکید بر بصری بودن سینما، صرف نشان داده شدن جسد در قاب را بازنمایی مرگ در سینما می‌داند (نصیری، ۱۳۹۵)؛ در حالی که مالوی با رویکردی تفسیرگرایانه، بازنمایی سینمایی مرگ را در شیوه چگونگی روایت بررسی می‌کند: سکون روایت مرگ «با همه انحراف بیان سکون روایی» ارتباط «این‌همانی» دارد. از منظر مالوی، فرم روایی به‌راحتی می‌تواند محتوای مرگ را منتقل کند. نحوه روایت مرگ ماریون کرین در «روانی» هیچکاک را به یاد بیاورید: دوربین از چشمان باز و بی‌حرکت جسد کلوزآپ می‌گیرد. به قول مالوی، «وقتی لرزش غیرارادی چشم معمولاً متضمن حیات است، خیرگی ساکن و غیرزنده آن، غریب جلوه می‌کند» و مرگ را نشان می‌دهد (Mulvey, 2006: 24).

نوربرت الیاس^{۱۱} و مرگ در دوران مدرن

همچون دیگر پدیده‌ها و امور اجتماعی، الیاس مرگ را نیز در روند فرایند تمدن می‌نگریست. نحوه برخورد با مرگ و تفسیر آن را حاصل وضعیت‌های اجتماعی می‌دانست که خود در بستر کلی‌تری به نام فرهنگ معنا پیدا می‌کند: پاسخ به این پرسش که مرگ چیست، در روند تحول اجتماعی تغییر می‌کند. این پرسش مرحله - ویژه، و در متن هر مرحله نیز، گروه - ویژه است. ایده‌های مربوط به مرگ و آیین‌های

9. Laura Mulvey

10. Garrett Stewart

11. Norbert Elias

است؛

د. الگوی افراطی و خاص در روند گسترش فردیت؛
ه. معماری و فضای خانه‌ها (الیاس، ۱۳۸۹: ۷۰-۷۶).

جمع‌بندی نظریات

۱. بازنمایی، بازتاب بخشی از، و نه تمام، واقعیت است، به اراده شخص بازتاب‌دهنده (فرستنده یا مؤلف) با استفاده از قواعد موجود در بستر ساختارهای اجتماعی با اهداف مشخص (استوارت هال)؛

۲. سینما می‌تواند با استفاده از فرم (گرت استوارت)، و محتوا (لورا مالوی) بازنمایی از مرگ داشته باشد؛

۳. نگرش به مرگ حاصل فرهنگ و تمدن هر عصر و دوره‌ای است (نوربرت الیاس)؛

۴. بازنمایی مرگ در سینما به صورت یکی از سه نوع نگرش کلی نسبت به مرگ انجام می‌شود: مرگ پیشامدرن یا سنتی، مرگ مدرن، مرگ پسامدرن (نوربرت الیاس).

الف. شاخصه‌های مرگ سنتی: حضور دیگران در وضعیت احتضار، رویت‌پذیری، به عنوان یک رحمت، راهی برای تطهیر گناهان، در اختیار قدرت‌های مافوق بشری، انتظار کشیدن مرگ و عدم بیان ترس از آن.

ب. شاخصه‌های مرگ مدرن: تنهایی دم‌مرگ، عدم رویت مرگ، ناخوشایند بودن مرگ، مرگ ارتباطی با رفتار فرد در زندگی ندارد، مرگ در اختیار کسی نیست بجز طبیعت و ساختارهای ژنتیکی، فراموشی نسبی مرگ و بیان ترس از آن.
ج. شاخصه‌های مرگ پسامدرن: از بسیاری جهات تفاوت چندانی با مرگ مدرن ندارد، بجز اینکه رویت‌پذیر است به جهت نشان‌دادن ضعف اقتدار و عقلانیت تام بشری. همچنین این نوع از مرگ، جنبه ترسناک بودن مرگ را می‌پذیرد، اما آن را دست‌مایه نوعی نگاه هجوآمیز به مرگ می‌گرداند و پارودی شکل‌گرفته نقطه اتکایی می‌شود جهت بازنگرشی رویکرد قداست مرگ در نگرش پیشامدرن و سرکوب مرگ در نگرش مدرن.

فیلم‌های مورد مطالعه

جامعه آماری متشکل از تمامی فیلم‌های ساخته شده در ایران در دو دهه شصت و دهه نود هجری شمسی است که در آنها مرگ یا موضوع اصلی فیلم بوده و یا مرگی در فیلم اتفاق افتاده است. به علت گستردگی و تعداد زیاد فیلم‌ها، تماشای

بشری است. مرگ همچون دیگر جنبه‌های حیوانی، هم در مقام یک فرایند و هم در مقام نوعی خاطره - تصویر، در طی این تغییر ناگهانی تمدن‌ساز، بی‌وقفه از صحنه‌های حیات اجتماعی پس‌رانده شده است. این امر برای خود محضران معنایی جز این ندارد که آنان نیز متعاقباً پس‌رانده شده‌اند، منزوی گشته‌اند» (الیاس، ۱۳۸۹: ۳۷). از این رو در تقسیم کار و بوروکراتیزه‌شدن جوامع، همواره نهادها و سازمان‌هایی نیز برای دور نگه‌داشتن افراد در شرف مرگ به وجود آمده است (الیاس ۱۳۹۵: ۸۷). «شیوه برخورد با اجساد و نحوه مراقبت از قبرها هر دو وسیعاً از دست خانواده، خویشان و دوستان خارج گشته و به دست متخصصان حقوق بگیر سپرده شده است» (الیاس ۱۳۹۵: ۵۴).

ناخشنودی نسبت به مرگ در تمامی برهه‌های تاریخ وجود داشته و مکانیسم پنهان‌کردن همواره حضور داشته است، اما به روش‌های گوناگون و بسته به شرایط اجتماعی موجود (آریس ۱۳۹۵: ۳۵). الیاس پنهان‌کردن و سرکوب را ویژگی ذاتی جوامع در برخورد با مرگ می‌داند: «در آگاهی بشری، پنهان‌کردن و سرکوب مرگ، یعنی همان سرکوب تنهایی تکرارناپذیر هر موجود بشری، امری بسیار کهن است. اما در گذر زمان نحوه پنهان‌کردن به شیوه‌ای خاص تغییر کرده است» (الیاس ۱۳۸۹: ۶۰).

الیاس برای فرایند دوری‌کردن از تماشای مرگ دیگران و افراد محضر نخست دلایل روانشناختی فرویدی ارائه می‌دهد و سپس به برخی دلایل اجتماعی دوران مدرن می‌پردازد. مهم‌ترین دلایل روانشناختی که مبتنی بر نظریات فروید است و الیاس به آن اشاره می‌کند ترس و عذاب وجدان است؛ فروید این ترس از مرگ دیگری را ترس از مرگ خویش با مشاهده فرد مرده و عذاب وجدان اینکه نکند مرگ او آرزوی من بوده باشد مرتبط می‌داند (به‌خاطر علی ۲۰۱۵: ۶۳). الیاس در کنار این عوامل روانشناختی که باعث دوری و در نتیجه فراموشی مرگ در جوامع مدرن می‌شوند به عوامل اجتماعی‌ای اشاره می‌کند که این فراموشی را دو چندان می‌کنند:

الف. طول عمر بیشتر؛

ب. مرگ به عنوان پایان یک فرایند طبیعی؛ پیشرفت‌های پزشکی این پایان را به تعویق می‌اندازند؛

ج. درجه نسبتاً زیاد از آرامش و امنیت؛ وجود ساختار سیاسی و قدرت مشروع اعمال خشونت، که همان دولت

آن می‌روند. در دو فیلم *مادر* و *همچنین آوار*، کاراکترها با فراخواندن فرزندان نزد خویش، به استقبال مرگ می‌روند. - استقبال از مرگ به عنوان چارهٔ نهایی (استقبال اجباری): در فیلم *تاراج* هم مرگ افتخارآمیز و قهرمانانه در راه آرمان و ارزش‌های مثبت اتفاق می‌افتد. در تپش نیز کاراکترها به خاطر شکست‌های زندگی چاره‌ای جز مرگ در خود نمی‌بینند و به دنبال خودکشی هستند.

- عدم استقبال و گریز از مرگ: در فیلم *مرگ دیگری*، مرگ از جانب کاراکترها مورد احترام و تقدیر و پذیرش نیست، اما به صورت غیرمستقیم و از جانب کاراکترهای دیگر به این قداست و تقدیر اشاره می‌شود. در فیلم *زنگ‌ها* نیز مرگ به عنوان واقعه‌ای ناخوشایند برای اجتماع و به صورت قتل‌های زنجیره‌ای نمایش داده می‌شود که از جانب مقتولین مورد استقبال و پذیرش نیست، اما تقدیری است که گریزی از آن نیست. با تمام تدابیر پلیس و حضور افراد مختلف باز هم قتل اتفاق می‌افتد و مقتول نمی‌تواند زنده بماند.

ج. احتضار در حضور دیگران/احتضار در تنهایی

- حضور افراد خانواده و نزدیکان و مرگ آرام: در فیلم‌های *مادر* و *آوار* که اختصاصاً به لحظات پایان عمر کاراکترها پرداخته‌اند، حضور اعضای خانواده مانع از تنهایی دم مرگ می‌شود.

- حضور غریبه‌ها: دیگر مرگ‌ها نیز در فیلم‌ها معمولاً در حضور دیگران اتفاق می‌افتد، اما این افراد خانواده و آشنایان نیستند. فیلم *زنگ‌ها* با تم طنز، اما با همین رویکرد ساخته شده است. افرادی که قاتل نامعلوم به آنها زنگ می‌زند معمولاً در حضور پلیس و خبرنگاران به قتل می‌رسند و لحظات پایان عمرشان را در کنار افراد دیگر سپری می‌کنند. در *تاراج* نیز خبرنگار و همچنین مأمورانی که در نهایت دو کاراکتر اصلی فیلم را به قتل می‌رسانند حضور دارند. در فیلم تپش که مرگ اتفاق نمی‌افتد نشانی از حضور افراد خانواده در کنار کاراکترهایی که قصد خودکشی دارند نیست. اما مأمور ژاندارمری همراه آنهاست. در غار نیز شخصی به نام مجنون حضور دارد. اما در لحظهٔ تصادف و سقوط به دره کسی آنجا نیست، این عدم حضور شاید نشانه‌ای از پیش‌تعیین شده است که مرگی اتفاق نمی‌افتد.

- عدم حضور افراد دیگر: فیلم *مرگ دیگری* تنها فیلمی است که لحظات پایان عمر در تنهایی مطلق اتفاق می‌افتد؛ بجز فرشتهٔ مرگ کسی در اتاق افسر نیست و در تنهایی جان

تمامی آنها و مشخص کردن فیلم‌هایی که موضوع آن مرگ است، یا در آن مرگ اتفاق افتاده است برای انتخاب جامعهٔ آماری کاری بس دشوار و زمان‌بر به نظر می‌رسد چراکه در این دو دهه به ترتیب ۴۱۳ و ۹۴۰ فیلم ساخته شده. با استناد به بانک جامع اطلاعات سینمایی، با مطالعهٔ لاگ‌لاین و خلاصهٔ داستان فیلم، دست به انتخاب زده شد. فیلم‌های منتخب عبارت بودند از ۱۲۷ فیلم - ۴۳ فیلم مربوط به دههٔ شصت و ۸۴ فیلم مربوط به دههٔ نود. از میان ۱۲۷ فیلم، ۱۸ فیلم به صورت تصادفی ساده انتخاب شدند - از دههٔ شصت ۶ فیلم و از دههٔ نود ۱۲ فیلم. به عبارت بهتر جامعهٔ نمونه ۱۵ درصد جامعهٔ آماری است که درصد مناسب و قابل قبولی برای یک تحقیق علمی است. انتخاب روش تصادفی ساده نیز بر اعتبار و پایایی تحقیق می‌افزاید و عامدانه بودن و جانب‌داری پژوهشگر در انتخاب جامعهٔ نمونه را به حداقل می‌رساند.

فیلم‌های مورد مطالعه دههٔ شصت:

مرگ دیگری (۱۳۶۱)، تاراج (۱۳۶۳)، زنگ‌ها (۱۳۶۴)، آوار (۱۳۶۴)، تپش (۱۳۶۷)، مادر (۱۳۶۸).

فیلم‌های مورد مطالعه دههٔ نود:

زندگوله (۱۳۹۰)، پرویز (۱۳۹۱)، من مادر هستم (۱۳۹۱)، چند متر مکعب عشق (۱۳۹۲) نیم رخ‌ها (۱۳۹۳)، مالاریا (۱۳۹۴)، ممیرو (۱۳۹۴)، خشم و هیاهو (۱۳۹۴)، بدون تاریخ، بدون امضاء (۱۳۹۵)، پیلوت (۱۳۹۶)، متری شیش و نیم (۱۳۹۷)، شنای پروانه (۱۳۹۹).

یافته‌های مربوط به بازنمایی مرگ در دههٔ شصت

الف. نمایش/عدم نمایش مرگ

از شش فیلم مورد بررسی در دههٔ شصت، پنج فیلم (مرگ دیگری، تاراج، زنگ‌ها، آوار، مادر) لحظهٔ مرگ و جسد متوفی را نمایش داده‌اند. فیلم (تپش) هم هیچ نوع نمایشی از مرگ در آن وجود ندارد؛ فیلم تپش که نمایش تلاش کاراکترها برای خودکشی است، در نهایت با مذمت مرگ و میل به زندگی به پایان می‌رسد و هیچ مرگی در آن اتفاق نمی‌افتد. به این ترتیب در این فیلم با عدم نمایش مرگ روبه‌رو هستیم.

ب. استقبال/عدم استقبال از مرگ

- استقبال شاد و در آرامش: مرگ تلخ در این گونه فیلم‌ها حضور کم‌رنگی دارد. کاراکترها با روی خوش به استقبال

می‌دهد.

د. ترس / عدم ترس از مرگ

- عدم ترس: در برخی فیلم‌های این دوره معمولاً ترس از مرگ در میان کاراکترهای که می‌خواهند بمیرند وجود ندارد. کاراکتر مادر در فیلم *مادر* در کمال آرامش می‌میرد. پدر در فیلم *آوار* هیچ ترسی از مرگ ندارد. در *تاراج* نیز ترسی از مرگ در دو کاراکتر اصلی وجود ندارد و در پایان فیلم خنده‌کنان به سوی مرگ می‌روند.

- ترس از مرگ: در فیلم‌های *تپش*، *مرگ دیگری* و *زنگ‌ها* ترس از مرگ حضور دارد. در فیلم *زنگ‌ها* تمامی کسانی که قرار است کشته شوند و ما آنها را می‌بینیم وحشت‌زده هستند. فرار خبرنگار در انتهای فیلم به عنوان آخرین مقتول و مرگ او در دریاچه، نقطه اوج ترس از مرگ در این فیلم است. در *تپش* نیز کاراکترهایی که قصد خودکشی دارند به علت ترس از مرگ پشیمان می‌شوند (اما در همین فیلم با تمهید فلاش‌بک وقتی یکی از کاراکترها به گذشته برمی‌گردد و پدرش را در حالت احتضار به یاد می‌آورد، ما می‌بینیم که پدر از مرگ هراسی ندارد و دل به زندگی بسته است). اما در فیلم *مرگ دیگری* ترس بر کاراکتر مستولی می‌شود و همین ترس از مرگ و حضور فرشته مرگ در اتاق سبب می‌شود که او بمیرد. البته در این فیلم نیز از زبان مرگ به افسر چندین بار تذکر داده می‌شود که مرگ سیما و ماهیتی ندارد، بلکه آنچه فرد در لحظه جان دادن در سیمای مرگ می‌بیند حاصل سیمای واقعی خود فرد است نه سیمای مرگ؛ اگر مرگ ترسناک است دلیلش این است که خود فرد موجودی ترسناک است. **د. مرگ به مثابه عذاب الهی / مرگ به مثابه پایان یک فرایند طبیعی**

- مرگ به مثابه عذاب الهی: در *تاراج* مرگ قاچاقچی‌ها نشانه تنبیه آنها و مکافات کارهای ایشان است و مخاطب به حال آنها افسوس نمی‌خورد و آنها را مستحق این تنبیه می‌داند. در *مرگ دیگری* نیز مرگ شکنجه یک آدم جنایتکار است. ترس و عذابی که او در لحظه مرگ متحمل می‌شود حاصل رفتارهای او در گذشته است. این مرگ در این لحظه حساس که اهمیت زیادی برای او دارد و منتظر صدور فرمان و پیروزی در عملیات است تا به مقام بالاتری برسد، نوعی عذاب الهی است. در فیلم *تپش* هم مرگ نوعی عذاب الهی است. کاراکتر اول فردی بی‌اعتقاد است. کاراکتر دوم نیز قماربازی است که خانواده و زندگی‌اش را فدای قمار

کرده است. آنها با وجود اینکه نمی‌میرند، اما در تمام مدتی که قصد خودکشی و مردن دارند دچار سختی و عذاب می‌شوند. بالارفتن از کوه، کندن قبر خویشتن، اسیر شدن در غار و سرانجام تصادفی که می‌کند، همگی عذاب‌های است که در نهایت منجر به تغییر و تعالی در آنها و بازگشت به یک زندگی شایسته است.

- مرگ پایان یک فرایند طبیعی: در *مادر* مرگ یک عذاب الهی نیست. مرگ مادر در آرامش کامل اتفاق می‌افتد. گذشته مادر نیز گذشته‌ای افتخارآمیز و خالی از گناه است. در فیلم *آوار* هم با توجه به دیالوگ‌های اهالی آبادی در مورد کاراکتر، به نظر نمی‌رسد که مرگ او عذاب و مکافات رفتارهایش باشد. او مردی زحمتکش و خوش‌برخورد با رعیت است. اما در لحظات پایان عمر به نظر می‌رسد او پشیمان از تربیت فرزندان خویش است. از پنج فرزندش تنها رفتار و شخصیت فرزند بزرگ مورد تایید اوست. از این منظر شاید بتوان لحظات احتضار او و دیدن رفتارهای فرزندان بر سر ارث و میراث را نوعی تنبیه و عذاب برای او تلقی کرد. هرچند در نهایت در آرامش و به دور از عذاب جسمی، در آغوش پسر بزرگ جان می‌دهد.

- نامعلوم: در فیلم *زنگ‌ها* ما اطلاع چندانی از گذشته و شخصیت کاراکترهایی که به قتل می‌رسند نداریم. بنابراین نمی‌توان گفت که مرگ آنها یک عذاب الهی است.

یافته‌های مربوط به تکنیک‌های فنی / بصری سینمایی در بازنمایی مرگ

- نمایش جسد: این تکنیک پرکاربردترین تکنیک مورد استفاده در بازنمایی مرگ در دهه شصت است. پنج فیلم از شش فیلم بررسی شده از این تکنیک استفاده کرده‌اند. تنها فیلمی که از تکنیک نمایش مستقیم جسد استفاده نکرده فیلم *تپش* است.

- کند شدن ریتم روایت: تنها فیلمی که تا حدودی به این تکنیک نزدیک شده و از آن استفاده کرده، فیلم *مادر* است. در لحظه مرگ مادر، ریتم فیلم رو به کند شدن می‌رود. تکرار آرام واژه‌ها در حین دیگته گفتن خواهر به برادر، تکرار مجدد آن توسط برادر، سکون و سکوت کاراکترهای دیگر، مخاطب را پیشاپیش از مرگ مادر آگاه می‌کند. فیلم *مرگ دیگری* نیز اندکی به این تکنیک نزدیک شده است. ریتم فیلم اساساً کند پیش می‌رود. انطباق زمان واقعی و زمان روایی با هم

جدول ۱. تکنیک‌های سینمایی مورد استفاده در بازنمایی مرگ در سینمای دهه شصت.

نام فیلم	نمایش جسد	کندی ریتم	قاب خالی	نور و رنگ	موسیقی
مرگ دیگری	*	*			
تاراج	*				
زنگ‌ها	*			*	
آوار	*			*	
تپش					
مادر	*	*	*	*	*

یافته‌ها در مورد متغیرهای جنسیت، سن، علت مرگ و ژانر

در بررسی مربوط به این متغیرها داده‌های زیر به دست آمده که در «جدول ۲» نشان داده شده است.

جدول ۲. یافته‌های مربوط به متغیرهای ژانر، جنسیت، سن و علت مرگ در سینمای دهه شصت.

نام فیلم	سال ساخت	ژانر فیلم	جنس	سن	علت مرگ
مرگ دیگری	۱۳۶۱	ضدجنگ/دینی	مرد	۵۰ تا ۶۰	طبیعی
تاراج	۱۳۶۳	اکشن پلیسی	مرد	۵۰ تا ۶۰	اعدام
زنگ‌ها	۱۳۶۴	جنایی	مختلط	۲۰ تا ۷۰	قتل
آوار	۱۳۶۴	درام خانوادگی	مرد	۷۰ و بالاتر	طبیعی
تپش	۱۳۶۷	اجتماعی	مرد	۳۰-۴۰	خودکشی
مادر	۱۳۶۸	درام خانوادگی	زن	۷۰ و بالاتر	طبیعی

یافته‌های مربوط به بازنمایی مرگ در دهه ۹۰

بررسی نحوه بازنمایی مرگ در سینمای دهه نود و مقایسه و انطباق آن با شاخصه‌های مرگ در دو رویکرد پیشامدرن و مدرن، نشان می‌دهد که سینمای دهه نود رویکرد مدرن و نگاهی فاصله‌گرفته از دهه شصت و نگرش سنتی به مرگ

سازگار نیستند. بخش زیادی از گفتگوی میان افسر و مرگ تکرار جمله‌هایی است که مکرراً بیان می‌شود.

- نور و رنگ: تغییر قابل تشخیص و ناگهانی نور و رنگ در فیلم می‌تواند حاکی از وقوع یک رویداد و حادثه در فیلم باشد. استفاده از رنگ‌های تیره و نور کم در بطن رنگ‌های روشن و نور زیاد یا مناسب، می‌تواند نشان مرگ باشد. نور زیاد و رنگ روشن نیز در بطن نور و رنگ طبیعی در یک فیلم می‌تواند نشان مرگ آرام و زیبا باشد. استفاده از نور و رنگ در فیلم مادر تمهیدی برای بازنمایی مرگ اوست: مرگی آرام و زیبا. زمینه کاملاً سفید، لباس‌های سفید و پارچه سفیدی که بر اندام مادر انداخته شده نوید مرگ او را می‌دهد. انگار پیشاپیش کفن شده است. نور به صورت عمودی از بالا بر او انداخته شده و سیمای آسمانی به خود گرفته است، انگار که در حال عروج به آسمان است.

در فیلم آوار نیز لباس سفید پدر و نوری که صورت او را روشن‌تر از کاراکترهای دیگر گردانیده است، بازنمایی مرگ اوست. در دیگر فیلم‌های مورد بررسی، نشانی از استفاده مناسب از نور و رنگ در بازنمایی مرگ نیست.

- قاب خالی: استفاده از قاب خالی از کاراکتر، در حالی که همین قاب قبلاً محل قرارگیری کاراکتر بوده است، می‌تواند در ذهن مخاطب مرگ او را قابل‌درک‌تر و باورپذیرتر گرداند. این تکنیک در فیلم مادر به درستی استفاده شده است. بعد از مرگ مادر ما برای لحظاتی تخت خالی‌ای که تا چند لحظه پیش مادر بر روی آن قرار داشت را می‌بینیم و تردیدی را که تا چند لحظه پیش داشتیم که آیا او مرده است یا خیر، تبدیل به یقین در مورد مرگ او می‌کند. در این مورد هم فیلم‌های دیگر از این تکنیک استفاده نکرده‌اند.

- موسیقی فیلم: استفاده از موسیقی نیز از دیگر تکنیک‌هایی است که معمولاً در هنگام مرگ کاراکتر از آن استفاده می‌شود. موسیقی آرام و غمگین می‌تواند حس و حال مرگ را در مخاطب برانگیزد. این موسیقی گاه می‌تواند نوای تلاوت قرآن هم باشد که در سینمای ایران به کرات از آن استفاده شده است. در فیلم مادر استفاده از موسیقی در کنار دیگر تکنیک‌هایی که به آن اشاره شد، ضربه نهایی را بر مخاطب وارد می‌کند و او کاملاً یقین حاصل می‌کند که مادر مرده است (جدول ۱).

این فیلم نتیجه عذاب الهی و یا بلایای طبیعی و کهولت سن نیست. بلکه نتیجه یک بیماری و اختلال در ژنتیک و فیزیولوژی بدن بیمار است که چندان خوشایند نیست و کسی از آن استقبال نمی‌کند.

عدم نمایش: در نئه فیلم دیگر که عبارتند از: من مادر هستم، مالاریا، پیلوت، خشم و هیاهو، پرویز، چند متر مکعب عشق، بدون امضا بدون تاریخ، شنای پروانه و متری شیش و نیم هیچ کدام به نمایش مرگ و جسد متوفی پرداخته‌اند. در پرویز برای یک لحظه تماشاگر پیرمرد را در کف اتاق می‌بیند که افتاده است، اما محل قرارگیری او در میزانس و نحوه افتادنش به گونه‌ای است که هیچ تصویری از او قابل مشاهده نیست. در بدون امضا و بدون تاریخ هم برای لحظه‌ای جسد بی‌جان پسر بچه در سردخانه نمایش داده می‌شود؛ اما لحظه مرگ او به صورت کامل حذف شده است.

ب. مرگ به مثابه تقدیر الهی / مرگ به مثابه یک فرایند طبیعی فیلم‌های دهه نود یک تقدیر الهی نیستند. در من مادر هستم مرگ حاصل تجاوز جنسی، قتل و اعدام است که همگی در بستر اجتماع و روابط اجتماعی به وقوع می‌پیوندد. در مالاریا مرگ یک خودکشی نمایشی است که حاصل برخورد اشتباه اجتماع در قبال روابط میان دختر و پسر است. در نیم‌رخ‌ها مرگ نتیجه یک بیماری لاعلاج است. در خشم و هیاهو قتل و اعدام منجر به مرگ دو نفر می‌شود. قتلی که حاصل روابط خارج از عرف و خانواده است. این مرگ تقدیر الهی نیست، چراکه مردی که تن به این رابطه داده با مرگ به مجازات نمی‌رسد. فیلم پرویز بیانگر تعاملات اجتماعی و تغییرات شخصیتی حاصل از این نوع تعامل و ارتباطات است. چیزی که به تدریج باعث می‌شود یک فرد آرام، عامل مرگ افراد دیگری گردد. چندمتر مکعب عشق یک تقدیر الهی نیست، بلکه حاصل تردید و اتخاذ تصمیم نادرست دو جوان و اطرافیان آنها است. بدون امضا، بدون تاریخ مرگ یک کودک یا نتیجه فقر اقتصادی در جامعه و کلاهبرداری است (فقر پدر در خرید مرغ مرده، فقر فروشنده مرغ) و یا نتیجه تصادفی است که راننده مدتی از تاریخ بیمه ماشین‌اش گذشته است. در شنای پروانه مرگ به وسیله قتل انجام می‌شود؛ قتلی که به نام ناموس انجام می‌شود، اما هیچ ارتباطی به ناموس ندارد، چرا که مقتول هیچ عمل اشتباهی مرتکب نشده است. در متری شیش و نیم مرگ نتیجه قاچاق

را اتخاذ کرده است. عدم نمایش مرگ، ترس از مرگ، مرگ به عنوان یک فرایند ژنتیکی و فیزیولوژیک، تنهایی دم مرگ از مهم‌ترین شاخصه‌های مرگ مدرن است که به وضوح در غالب فیلم‌های این دهه قابل مشاهده و پیگیری است. در زیر به هر کدام از این شاخصه‌ها و بازتاب آن در سینمای دهه نود پرداخته خواهد شد:

الف) نمایش / عدم نمایش مرگ

نمایش: از مجموع دوازده فیلم مورد بررسی در دهه نود، تنها سه فیلم مرگ را نمایش داده‌اند. این سه فیلم عبارتند از: ممیرو، ضد گلوله و نیم‌رخ‌ها. در ممیرو، پیرمرد در بستر افتاده و جمعیت زیادی گردش جمع شده و یکی از مردان شهادتین او را می‌خواند و وی جان می‌سپارد و همان مرد چشمانش را می‌بندد. تمامی این کنش‌ها در یک پلان نسبتاً طولانی بدون هیچ کاتی گرفته شده و مخاطب شاهد آن است. در ضد گلوله در میدان جنگ سربازان زیادی مشاهده می‌شوند که مورد اصابت گلوله قرار گرفته و شهید می‌شوند. در نیم‌رخ‌ها مرگ کاراکتر در تخت خواب به تماشاگر نشان داده می‌شود.

فیلم ممیرو از معدود فیلم‌های این دهه است که در بافتی سنتی شکل گرفته است؛ لوکیشن فیلم یک روستای قدیمی و دورافتاده است. عناصر جامعه سنتی در فیلم به وفور یافت می‌شود. از معماری خانه‌ها و بافت روستا گرفته تا شخص رمال و جن‌گیر تا درمان‌های سنتی برای بیماری ایاز. همچنین ازدواج مصلحتی و فامیلی در سن کم در این فیلم نیز از شاخصه‌های جامعه سنتی است.

ضد گلوله فیلمی کم‌دی در حال و هوای جنگ است که به مانند اغلب فیلم‌های جنگی ساخته‌شده در ایران در طول چهار دهه بعد از انقلاب اسلامی ایران، به مرگ نگرش سنتی و انقلابی، و بیشتر مفاهیم اجتماعی دارد. نمایش مرگ به عنوان شهادت که یک مفهوم دینی و تقدس یافته است حاکی از نگاهی است که با مدرنیته همخوانی ندارد. در مدرنیته تقدس دنیای مابعدالطبیعه به مقدار قابل توجهی تقلیل یافته و پاسداشت زندگی، مقدس‌تر از استقبال از مرگ است. ما در فیلم به وفور نمایش مرگ و نشان دادن اجساد شهدا را شاهد هستیم. فیلم هیچ ابایی از نشان دادن اجساد شهدا ندارد و به عنوان امری مقبول و پذیرفته‌شده به نمایش درمی‌آید.

در فیلم نیم‌رخ‌ها مرگ نمایش داده می‌شود، اما نه به عنوان یک امر مقدس و خالی از ترس و هراس. مرگ در

در فیلم‌های *ممیرو* و *نیم‌رخ‌ها* که به‌صراحت لحظات احتضار نشان داده شده است، کاراکتر در شرف مرگ، تنهایی را تجربه نمی‌کند. *ممیرو* در حالی می‌میرد که بیشتر اهالی آبادی بر بالین او هستند. در *نیم‌رخ‌ها* همسر و مادر روزهای پایانی عمر را در کنار کاراکتر دم مرگ هستند. هرچند در لحظه‌ای که او می‌میرد مادر بیرون رفته و همسر نیز خود را پشت پرده پنهان کرده است و او در تنهایی می‌میرد، با این حال روزهای قبل را در تنهایی مطلق سپری نکرده است. دو فیلم *مالاریا* و *چند متر مکعب عشق* دو فیلمی هستند که کاراکترها در تنهایی می‌میرند.

فیلم‌های *خشم و هیاهو*، *من مادر هستم*، *ضد گلوله*، *متری شیش و نیم* و *شنای پروانه* فیلم‌هایی هستند که در هنگام فوت مرگ کاراکتر کسی یا کسانی حضور دارند، اما این افراد بر طبق وظیفه و یا بدون آگاهی از مرگ او در آن لحظه در آنجا حضور داشته‌اند؛ و یا حضور آنها تنها در لحظات پایانی بوده و نه در روزهای منتهی به مرگ آنها. از این‌رو این حضور، حضوری اجباری، قانونی و وظیفه‌ای است. در فیلم *متری شیش و نیم* مأموران زندان و اجرای حکم اعدام در آخرین لحظات در کنار کاراکترهایی که اعدام می‌شوند حضور دارند، اما این افراد از آشنایان و خانواده فرد نیستند. کسانی که به گفتهٔ لباس می‌توانند تنهایی دم مرگ را پر کنند و اندکی از ترس مرگ را در فرد بکاهند.

یافته‌های مربوط به تکنیک‌های فنی و بصری سینمایی در بازنمایی مرگ در دههٔ نود

- نمایش جسد: غالب فیلم‌ها در دههٔ نود از نمایش جسد پرهیز کرده‌اند. با این حال فیلم‌هایی هم که جسد را نمایش داده‌اند، نمایش مستقیم جسد نبوده است، بلکه نمایشی بوده با حفظ فاصله و قرار دادن جسد در جایی از قاب که زیاد جلب توجه نکند. در پرویز برای لحظاتی جسد را مشاهده می‌کنیم اما بسیار نامعلوم. پرویز در وسط قاب ایستاده و بی‌توجه به حضور جسد مشغول پایین آوردن لباس است و جسد گوشه‌ای از قاب بر روی زمین افتاده است. در فیلم *نیم‌رخ‌ها* جسد به صورت کامل و از فاصلهٔ نزدیک نشان داده شده است. در فیلم *ممیرو* نیز ما جسد مرده را می‌بینیم، اما از زاویه‌ای که چندان مشخص نیست. در فیلم‌های دیگر این دهه تصویر جسد نمایش داده نشده است. - کند شدن ریتم روایت: از دیگر تکنیک‌های سینمایی جهت

مواد مخدر است. مرگ در اینجا یک تقدیر نیست، بلکه نتیجهٔ یک انتخاب اشتباه در نحوهٔ زندگی است که قانون اجرای آن را برعهده می‌گیرد.

سه فیلم *پیلوت*، *ضد گلوله* و *ممیرو* سه فیلمی هستند که مرگ در آنها به عنوان تقدیر الهی نشان داده شده است. در *پیلوت* مرگ کودکی که پیش از شروع فیلم مرده و تنها چهار سال سن داشته و از بدو تولد مشکل قلبی داشته، یک تقدیر است؛ چرا که تلاش برای نجات او و عمل جراحی نیز انجام شده است، اما تقدیر او مرگ بوده است. حتی اگر عمل موفقیت آمیز هم بود او فقط چند سال دیگر زنده می‌ماند.

ج. ترس / عدم ترس از مرگ

- از مجموع فیلم‌های مورد بررسی، مرگ در فیلم‌های *ممیرو*، *ضد گلوله*، *نیم‌رخ‌ها* به عنوان امری ترسناک نشان داده نشده است. کاراکترهای این فیلم‌ها هراسی از مرگ ندارند. در *ممیرو* ایاز سرسختانه به دنبال مردن است. در *ضد گلوله* کاراکتر بارها و بارها خود را به آغوش مرگ می‌کشانند. در *نیم‌رخ‌ها* کاراکتر با آرامش از مرگ خود صحبت می‌کند.

- در سه فیلم *پرویز*، *پیلوت* و *بدون امضا بدون تاریخ* دیالوگ و رفتاری مبتنی بر ترس از مرگ وجود ندارد. دلیل این امر شاید به این نکته برمی‌گردد که هیچ یک از افرادی که در این فیلم‌ها می‌میرند اطلاعی از مرگ خود ندارند. در *پیلوت* و بدون تاریخ، بدون امضا مرگ دو کودک اتفاق می‌افتد که بی‌اطلاع از زمان مرگ خویش هستند. در پرویز نیز نشانی از مردن آنها در زمانی که قرار است بمیرند وجود ندارد.

- در فیلم‌های *من مادر هستم*، *مالاریا*، *خشم و هیاهو*، *چند متر مکعب عشق*، *متری شیش و نیم* و *شنای پروانه* مرگ امری ترسناک است و کاراکترهایی که می‌میرند قبل از مرگ تلاش زیادی برای زنده ماندن می‌کنند. یکی از پلان‌هایی که ترس از مرگ را به خوبی نشان می‌دهد مربوط به فیلم *متری شیش و نیم* است که زندانیان را به سوی طناب دار می‌برند تا آنها را اعدام کنند. همهٔ آنها به شدت ترسیده‌اند، تا جایی که یکی از آنها خود را خیس می‌کند.

د. حضور دیگران / تنهایی دم مرگ

از میان مهم‌ترین فاکتورهای مرگ و مدرنیته که الیاس به آن پرداخته است، لحظهٔ احتضار و جان سپردن است. احتضار در فیلم‌های دههٔ نود و نمایش این لحظه به قرار زیر است:

جدول ۳. استفاده از تکنیک‌های سینمایی در بازنمایی مرگ در سینمای دههٔ نود.

نام فیلم	نمایش جسد	کند شدن ریتم	نور و رنگ	قاب خالی	موسیقی
ضد گلوله	*				
پرویز	*		*	*	
من مادر هستم		*	*		*
چند متر مکعب عشق			*		*
نیم رخ‌ها	*		*		*
مالاریا				*	
ممیرو	*	*		*	
خشم و هیاهو			*		
بدون تاریخ، بدون امضاء	*				
پیلوت					
متری شیش و نیم		*			
شنای پروانه				*	

پروانه کاملاً اطمینان حاصل می‌شود که حجت به پارکینگ می‌رود تا ماشینش را بیرون بیاورد. ما در آنجا قابی را می‌بینیم که پروانه قبل از مرگ درون آن قرار داشت: صندلی عقب ماشین که اینک خالی است.

استفاده از قاب خالی در فیلم پرویز نیز به کار برده شده است. زمانی که پرویز پیرمرد را در حالی که نشسته و مشغول کارکردن است می‌زند و او نقش زمین می‌شود و می‌میرد، او در دیگر درون قاب نیست، فقدان او به معنی مرگ اوست. خروج از قاب فرد مقتول بسیار هوشمندانه انجام گرفته است. پرویز به عنوان قاتل ایستاده است و مقتول در حالی که مشغول کار است بر روی زمین خم شده است. هنگامی که ضربه به سرش می‌خورد، می‌افتد، بدون اینکه دوربین حرکت داشته باشد. بنابراین او دیگر در قاب نیست و تماشاگر این پنهان‌نمودن جسد را کاملاً طبیعی می‌انگارد و آن را می‌پذیرد. تکنیک دیگر که بازنمایی مرگ را در فیلم

بازنمایی مرگ، کند شدن ریتم روایت است که در معدودی از فیلم‌های این دوره شاهد آن هستیم. لحظات پایانی فیلم متری شیش و نیم به کندی سپری می‌شود. حرکات ژیمناستیک کودک، بازگشت آرام خانواده به خانهٔ پایین شهر، رفتن آرام به سوی چوبهٔ دار باعث گرفته‌شدن ریتم طبیعی و گاه پرشتاب فیلم که در سکانس‌های قبل وجود داشت گردیده است. - نور و رنگ: استفاده از نور و رنگ در سینمای دههٔ نود جهت بازنمایی مرگ مورد استفاده قرار گرفته است. در فیلم چند متر مکعب عشق، مرگ کاراکترها با تاریک شدن صحنه در درون کانتینر بازنمایی می‌شود. در پلان بعدی هم برای تحکیم و اطمینان خاطر مخاطب از مرگ آنها، باز از همین تمهید استفاده شده است. در پلان بعدی آنها در فضای کاملاً روشن و در تضاد با پلان قبلی و صورت مبهم و رؤیایگونه نشان داده می‌شوند.

در فیلم نیم‌رخ‌ها هم استفاده از نور و رنگ جهت بازنمایی مرگ کاراکترها به خوبی استفاده شده است. هنگامی که او در فضای آرام و روشن با نور ملایم بر روی تخت جان داده است، ورود مادر به درون قاب با لباس‌های تیره کنتراستی ایجاد می‌کند که نشان از دو موجود در درون یک قاب دارد، موجودی زنده و ایستاده، موجودی مرده و خوابیده.

- قاب خالی: در دههٔ شصت در فیلم مادر از این تمهید استفاده شده است. در دههٔ نود نیز فیلم‌هایی به شیوه‌های مختلف از این تمهید استفاده کرده‌اند. در فیلم ممیرو بعد از مرگ ایاز، نوهٔ او به خانه برمی‌گردد و کنار بستری ایاز که اینک خالی است می‌نشیند. تماشاگر پیش از این لحظات زیادی از فیلم ایاز را در این بستر دیده بود، و اینک فقدان او به معنای فقدان حیات او و مرگی است که چند لحظهٔ قبل اتفاق افتاده است. در فیلم شنای پروانه، ما شاهد مرگ کاراکتر نیستیم و در پشت شیشه‌های ماشین و در هوایی بارانی و مبهم تنها مردی را می‌بینیم که ضرباتی را وارد می‌کند، بدون اینکه هیچ تصویری از کسی که ضربه به او وارد می‌شود را شاهد باشیم. مرگ پروانه اتفاق افتاده است و ما در سکانس بعدی در بیمارستان و هنگام بازداشت هاشم این را متوجه می‌شویم. اما برای قطعیت خاطر و پذیرش ذهنی و روانی لازم است نشانی از این مرگ بجز حرف‌های دیگران وجود داشته باشد، به عبارت دیگر باید به صورت سینمایی و بصری بازنمایی شود. این تمهید استفاده از قاب خالی است، قابی که پیش از این کاراکتر مرده آن را اشغال کرده بود. هنگامی از مرگ

ژانر در دههٔ نود

در تحقیق علاوه بر نتایج فوق که انطباق یا عدم انطباق بازنمایی مرگ با شاخصه‌های مرگ در یکی از سه رویکرد نظری پژوهش است، نتایج دیگری بر اساس متغیرهای پژوهش، اهداف و سؤالات تحقیق به دست آمده است. (جدول ۴)

نتیجه‌گیری

سینمای ایران در دو بازهٔ زمانی دههٔ شصت و دههٔ نود هجری شمسی در تعدادی از فیلم‌ها به بازنمایی از مرگ اقدام نموده است. این بازنمایی گاه به صورت مستقیم بوده و اعمال و رفتار کاراکترها در برخورد با مرگ موضوع فیلم بوده است؛ فیلم آوار، مادر، مرگ دیگری و نیم‌رخ‌ها جزو این دسته از فیلم‌ها هستند. در هر یک از این فیلم‌ها کاراکتر اصلی آگاه از مرگ خویش است و به نوعی لحظات آخر عمر خود را سپری می‌کند. سپری نمودن این لحظات دستمایهٔ اصلی فیلم می‌شود. به این ترتیب این سر راست‌ترین شیوهٔ ارجاع به مرگ و بازنمایی آن در سینمای این دو دهه بوده است. در فیلم‌های دیگر نیز تا حدودی مرگ مسئلهٔ مهمی بوده است، اما موضوع اصلی نبوده است. فیلم‌هایی نظیر تاراج که در نهایت دو کاراکتر اصلی بین زندگی و مرگ مجبور به انتخاب می‌شوند و مرگ را انتخاب می‌کنند. در فیلم ضدگلوله نیز موضوع اصلی جنگ و دفاع مقدس است، اما کاراکتر به دلیل بیماری نوع مرگ خویش را انتخاب می‌کند و شهادت در جبهه را ترجیح می‌دهد. هرچند وی در نهایت نمی‌میرد، اما اصرار و پافشاری او بر مردن، ماهیت تقدیرگونهٔ مرگ را نشان می‌دهد و تعریفی است از نوع مرگ. در دیگر فیلم‌های مورد بررسی هرچند به این صراحت به مرگ پرداخته نشده و مرگ موضوع اصلی یا حتی فرعی فیلم‌ها نیست، اما مرگی در آن اتفاق افتاده و سینماگر ناگزیر از بیان و نمایش وقوع آن بوده است. این نوع فیلم‌ها معمولاً مرگ را در بستر روایت و برای تکمیل داستان آورده‌اند. قتل به واسطهٔ تجاوز در من مادر هستم، قتل به واسطهٔ عشق و گریز از پرداخت مهریه در خشم و هیاهو، اعدام به خاطر قاچاق مواد مخدر در متری شیش و نیم، قتل به خاطر حفظ آبرو و جایگاه در شنای پروانه و اعدام به خاطر قتل نفس در همین فیلم. در این موارد گرچه موضوع اصلی موضوع دیگری است، اما نحوهٔ بازنمایی مرگ می‌تواند نکاتی در باب نگاه فیلمساز و جامعهٔ مخاطب به مرگ را نشان دهد.

جدول ۴. متغیرهای سن، جنسیت، علت مرگ و ژانر در دههٔ نود.

ردیف	نام فیلم	سال ساخت	ژانر فیلم	جنس	سن	علت مرگ
۱	ضد گلوله	۱۳۹۰	کمدی جنگی	مرد	۱۵-۶۰	جنگ
۲	پرویز	۱۳۹۱	اجتماعی	مرد	۵۰-۶۰	قتل
۳	من مادر هستم	۱۳۹۱	درام خانوادگی	مرد/زن	۲۰ تا ۳۰	قتل/ اعدام
۴	چند متر مکعب عشق	۱۳۹۲	درام اجتماعی	مرد/زن	۱۰ تا ۲۰	گیر افتادن
۵	نیم رخ‌ها	۱۳۹۳	درام خانوادگی	مرد	۲۰-۳۰	سرطان
۶	مالاریا	۱۳۹۴	درام اجتماعی	مرد/زن	۱۰-۲۰	خودکشی
۷	میمرو	۱۳۹۴	درام اجتماعی	مرد	۷۰ و بالاتر	طبیعی
۸	خشم و هیاهو	۱۳۹۴	درام اجتماعی	زن	۲۰-۳۰	قتل/ اعدام
۹	بدون تاریخ، بدون امضاء	۱۳۹۵	درام اجتماعی	مرد	زیر ۱۰ سال	مسمویت/ تصادف
۱۰	پیلوت	۱۳۹۶	کمدی	مرد	زیر ۱۰ سال	بیماری قلبی
۱۱	متری شیش و نیم	۱۳۹۷	پلیسی	مرد	۳۰-۴۰	اعدام
۱۲	شنای پروانه	۱۳۹۹	اجتماعی	زن	۲۰-۳۰	قتل

پرویز موفق نشان می‌دهد، تحرک و فعالیت کاراکتر زنده در کنار جسدی است که بی‌حرکت نقش زمین افتاده است. انتقال کنشگری از مقتول به قاتل نه تنها بازنمایی مرگ است، بلکه بازنمایی تولد و زندگی جدید پرویز است. دوربین پرویز را دنبال می‌کند و بی‌توجه به مقتول است. انگار او اصلاً وجود ندارد. مرگ پایان زندگی است و این فلسفهٔ مدرن در باب مرگ است.

«جدول ۳» تکنیک‌های فنی و سینمایی در بازنمایی مرگ را در فیلم‌های دههٔ نود نشان می‌دهد.

یافته‌ها در مورد متغیرهای سن، جنسیت، علت مرگ و

ارائه دهد. سینمای دههٔ نود سینمای دردهای اجتماعی و ناخوشی‌های زندگی است. پرفردارترین فیلم‌های این دهه فیلم‌هایی نظیر مغزهای کوچک زنگ زده، ابد و یک روز، متری شیش و نیم، شنای پروانه و فیلم‌هایی از این دست هستند که تنها به بازنمایی آسیب‌های اجتماعی به گونه‌ای اغراق‌گونه اقدام کرده‌اند.

مهم‌ترین نتایج انتولوژیک مرگ در پژوهش به قرار زیر است:

۱. مرگ بر محور متافیزیک حضور شکل گرفته و زندگی تنها دالی بر مدلول مرگ است؛
۲. سینما در بازنمایی مرگ متکی بر موضوع است، نه متکی بر فرم. فیلم به مثابهٔ فرم، دچار مرگ نمی‌شود؛
۳. سینما همچون یک نظام نشانه‌شناسی، تنها در پی بازنمایی مرگ به عنوان یک مدلول تهی از معنا و مفهوم است؛
۴. سینمای ایران در دو دههٔ مورد پژوهش دچار یک نوع سرخوردگی اجتماعی ناشی از عدم تفسیر مرگ همچون یک واقعیت فلسفی/هستی‌شناختی است؛
۵. مرگ نه به عنوان یک فرایند، که به عنوان یک واقعه نشان داده شده است.

بازنمایی مرگ در سینمای این دو دهه از سه نوع رویکردی که به آن اشاره شد، تنها دورویکرد سنتی و مدرن را در خود دارد و رویکرد پست‌مدرنیستی به مرگ هنوز در سینمای ایران اتفاق نیفتاده است. دلیل آن شاید درهم‌آمیزی باورهای سنتی بخش بزرگی از جامعه به مرگ و هم‌زمان نگاه حاکمیت به این مسئله باشد. سینمای دههٔ شصت با بهره‌گیری از المان‌های سنتی، تعریف و بازنمایی سنتی از مرگ ارائه کرده است. در عوض سینمای دههٔ نود متکی بر سینمای شهری و المان‌های آن است. مرگ در درون این المان شهری به ندرت می‌تواند مرگ پیشامدرن و سنتی باشد.

این تحقیق در پی بررسی تفاوت این نوع نگرش‌ها و رویکردها در باب مرگ بود. اطلاعات به دست آمده و نتایج تحقیق حاکی از وجود تفاوت‌ها در این دو دهه در برخورد با پدیدهٔ مرگ و بازنمایی آن است، اما نباید غافل از وجوه اشتراک آن شد.

سینمای دههٔ شصت تصویری که از زندگی ارائه می‌دهد، تصویری است که زندگی را بسیار زودگذر و بی‌ارزش نشان می‌دهد؛ فیلم‌های *آوار*، *مادر* و *مرگ دیگری* نمونه‌های این رویکرد به زندگی است.

دههٔ نود در برخورد با مرگ هرچند به سیاق دیگری رفته است، اما باز هم نتوانسته است تصویر واقعی‌تری از زندگی

فهرست منابع

- آریس، فیلیپ (۱۳۹۵)، *تاریخ مرگ: نگرش‌های غربی در باب مرگ از قرون وسطی تا کنون*، ترجمهٔ محمدجواد عبداللهی، تهران، نشر علم.
- الیاس، نوربرت (۱۳۸۴)، *تنهایی دم مرگ*، ترجمهٔ امید مهرگان و صالح نجفی، تهران، گام نو.
- الیاس، نوربرت (۱۳۹۵)، *در باب فرایند تمدن*، ترجمهٔ غلامرضا خدیوی، تهران، جامعه‌شناسان.
- چندلر، دانیل (۱۳۸۷)، *مبانی نشانه‌شناسی*، ترجمهٔ مهرداد پارسا، تهران پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
- دُپور، گی (۱۳۹۹)، *جامعه‌ی نمایش*، ترجمهٔ بهروز صفدری، تهران، نشر آگه.
- صنعتی، محمد (۱۳۸۴)، *درآمدی به مرگ در اندیشه‌ی غرب (دگرگونی‌های نگرشی و گفتمانی)*، تهران، ارغنون، شماره ۲۶ و ۲۷؛ صص ۱-۷۲.
- کریندورف، کلاوس (۱۳۹۳)، *یک نظریه‌ی بازگشتی از ارتباط*، ترجمهٔ اسماعیل قدیمی، (در نظریهٔ امروز ارتباط؛ ویراستاران دیوید کراولی و دیوید میچل) صص ۱۳۶-۱۰۰، تهران، انتشارات علمی فرهنگی.
- نصیری، محمد (۱۳۹۵)، *بازنمایی مرگ در سینما*، نشریهٔ الکترونیکی فرهنگ امروز: <http://farhangemrooz.com/news>
- هال، استوارت (۱۳۹۱)، *گزیده‌ایی از عمل بازنمایی*، ترجمهٔ احسان شاقاسمی، (در مجموعه‌ی نظریه‌های ارتباطات به ویراستاری پل کویلی، جلد سوم) صص ۳۷۹-۳۴۹، تهران پژوهشکدهٔ مطالعات فرهنگی و اجتماعی.
- منابع گردی:**
- به‌ختیار علی (۲۰۱۵)، *چیژی مهرگدوستی*، سلیمانی، سه‌ردهم.
- هردی، ربیب (۲۰۱۶)، *نیمه و مهرگ*، هوله‌لیر، کتیبخانهٔ کوردی.