

# هنر مدرن و فلسفه‌ی مدرن

هاروی کُرمی‌یر

ترجمه‌ی فتاح محمدی



شوق به موسیقی خصلت‌نمای هنرمندان مدرنیستی است که موسیقی را به مثابه غیر تقلیدی‌ترین یا غیر «ادبی»‌ترین هنرها می‌دانند، و دستیابی به همان جلوه‌های زیبایی‌شناختی غیربازنمایانه‌ی [موسیقی] در رسانه‌های دیگر را هدف خود برگزیده‌اند.

کوبریک، در توضیح ۲۰۰۱ می‌گوید:

من تلاش کردم تا تجربه‌ای بصری خلق کنم، تجربه‌ای که طبقه‌بندی لفظی شده (verbalized) را دور می‌زند و با یک محتوای احساسی و فلسفی مستقیماً به ناخودآگاه نفوذ می‌کند. می‌خواستم این فیلم تجربه‌ای به شدت ذهنی باشد که در یک سطح درونی ناخودآگاه به بیننده دست می‌دهد، درست همان کاری که موسیقی می‌کند.<sup>۲</sup> اما کوبریک در عین حال «دل‌مشغولی تقریباً تمام عیار هنر مدرن با ذهن‌گرایی» را تأیید نمی‌کند. دل‌مشغولی‌ای که از دیدگاه او به نوعی «هرج و مرج و سترونی در هنرها» منجر شده است.<sup>۳</sup> از طرف دیگر، او به خاطر استفاده‌ی وسواس‌آمیز و خلاق از آخرین ابتکارهای فنی سینمایی برای خلق صحنه‌های «واقعی» هر چه بیش‌تر عینی در فیلم‌هایش معروف است. این دو رویکرد چگونه با هم کنار می‌آیند؟ ۲۰۰۱ یقیناً هر دوی این جنبه‌ها را به ظهور می‌رساند هم نمایش به لحاظ رئالیستی ناممکن دوران پیش تاریخ زمین و هم آینده‌ی فضای ماورا را که زمینه‌ساز اوجی می‌شود که عبارت است از نمایشی تقریباً غیرقابل‌رمزگشایی از نور و صدا. می‌خواهم به‌عنوان یک راه کم و بیش غیرمستقیم برای نزدیک شدن به پرسش این‌که غیربازنمایی در ۲۰۰۱ به چه معناست، دست به مقایسه‌ای بزنم که به گمانم قیاس خوبی برای این فیلم است و بعد به تفصیل از این عقیده دفاع کنم که این استعاره بر ملاکننده‌ی چیزهایی درباره‌ی غیربازنمایی هنر مدرن است. و این استعاره قصه‌ی بی‌سر و ته [Shaggy dog story] است. در این جا لطیفه‌ای را نقل می‌کنم از نوعی که

درباره‌ی مدرنیسم فراوان نوشته شده است، اما حرف‌های گفتنی درباره‌ی رابطه‌ی بین فلسفه و هنر در دوران مدرن، به‌خصوص وقتی که هنر مورد نظر سینماست، هنوز نگفته مانده است. طی آن‌چه که در پی می‌آید، نخست شرحی ارائه خواهم کرد از نحوه‌ی کار هنر مدرن به‌طور کلی، و سپس تلاش خواهم کرد این توضیح را به فیلم علمی‌تخیلی بی‌بدیل استنلی کوبریک یعنی ۲۰۰۱: یک اودیسه فضایی (۱۹۶۸) تعمیم دهم. این کار می‌تواند به ما کمک کند تا به درک درستی دست یابیم هم از این فیلم شگفت و هم از خود مفهوم فیلم مدرنیست یا آوانگارد.

## سگ پشمالو

استنلی کوبریک گفته است که می‌خواست فیلمش به لحاظ احساسی همان تأثیری را داشته باشد که موسیقی دارد، و فیلمی که نام او را بر خود دارد باید «گسترش روحیه و احساس» باشد! این شور و

و چرا به آداب قصه‌های خنده‌دار تا پایان وفادار می‌ماند، یعنی تا وقتی که قرارداد آشکار بین قصه‌گو و شنونده از پنجره به بیرون می‌پرد، و این بیرون پریدن برای اولین بار مری می‌شود. لطیفه‌گو و لطیفه‌شنو یک باره درمی‌یابند که دارند از انتظارات لطیفه‌وار قراردادی سوءاستفاده می‌کنند، و زور می‌زنند که این انتظارات را برآورده کنند؛ قراردادی از این دست که اگر لطیفه‌ای با به رسمیت شناختن دنیایی پر از حیوانات سخنگو آغاز می‌شود، این لطیفه با اشاره به پوچی عقیده‌ی ما به این که حیوانات می‌توانند دور هم جمع شوند و با هم صحبت کنند پایان نمی‌گیرد. و این شوک کوچک است که باعث می‌شد از شنیدن شله‌بیت لطیفه بخندیم - یا روده‌بر شویم؛ این شوک ناشی از این است که یک‌باره خود را برهنه و شگفت‌زده و به‌شکلی نامنتظر عاری از تشریفات احمقانه و دور ریختنی برای خندیدن و خنداندن می‌یابیم. قرار بود از مضحکه یک نفر دیگر یا یک چیز دیگر لذت ببریم؛ اما حالا می‌بینیم که خود دلچک روی صحنه شده‌ایم، و شیوه‌ی زندگی ما نیز حتی موضوع مضحکه‌ی ماست. می‌پرسیم «همین؟» می‌گوییم - چه با خنده چه با اخم - «مسخره است».

البته، تعریف یک لطیفه، اجرایی ساده و بی‌پیرایه است. لطیفه‌ها، چنان که می‌دانیم، متن‌هایی هستند برای بازی‌های کوچک. از این رو لطیفه‌هایی از نوع آن‌هایی که در بالا دیدیم را فقط با جزئی مسامحه، می‌توان نمونه‌های کم‌جانی از تئاتر معنا‌باختگی دانست: این لطیفه‌ها دست‌کم از بابت دیالوگ‌های مهممل و معناهای مبهم‌اش به تئاتر معنا‌باخته پهلو می‌زنند. اگر چنین ادعایی نامحتمل به نظر می‌رسد به دو مورد زیر توجه کنید. دراماتیکول تنفس اثر ساموئل بلکت به این صورت آغاز شود: چراغ‌ها یک‌باره روشن می‌شوند و پرده بالا می‌رود تا سنگ و کلوخی را که در صحنه پخش شده‌اند، نشان دهد،

ممکن است آن را در هر دبستانی بشنوید:  
دو اسب در طویله‌ای هم‌آخورند. یکی سرش را بالا می‌آورد.

اسب اول: هی تو فلانی نیستی؟ تو نبودى که در آکویی داونز برنده شدی؟  
اسب دوم: چرا.

اسب اول: کارت چه قدر عالی بود! من هیچ وقت به پای تو نخواهم رسید.

اسب دوم (با شکسته نفسی): ممنون آقا.  
اسب اول: نه، جدی می‌گم. من دونده‌ی درجه یکی نیستم. واقعیت اینه که اگه امروز در مسابقه سوم برنده نشم. صاحبم منو به کارخانه‌ی چسب‌سازی می‌فرستد!

اسب دوم: هش!

اسب اول: صبر کن ببینم. تو امروز سومین مسابقه تو می‌دی. مگه نه؟  
اسب دوم: آره.

اسب اول: مسابقه را به من بباز.

اسب دوم (باد دماغش را خالی می‌کند): چی؟  
جدی می‌گی؟!

اسب اول: اوه، خواهش می‌کنم. دارم ازت تقاضا می‌کنم! تو تنها چیزی هستی که می‌تونی منو نجات بدی!

اسب دوم: نمی‌تونم بفهمم.

یک تریر\* کوچولو که برای گرفتن موش‌ها در طویله نگه‌داری می‌شود و می‌پرد وسط.

تریر (با داد و قسال): منظورت چیه، نمی‌تونى بفهمی؟ اون داره برای زندگیش ازت خواهش می‌کنه! ببینم، اصلاً تو چی هستی، اسب یا الاغ؟

اسب دوم (با چشم‌های از حدقه درآمده نگاهی به سگ، بعد رو به اسب اول می‌کند): این جارو! سگ سخنگو!

قصه‌ی بی‌سر و تهی از این نوع قرار است به برکت بی‌مزه شدن، بامزه شود. این قصه بدون چون

می‌خواهم بگویم که این تمهید خود-افشایی [self-disclosure] (در معنایی مضاعف) در دیگر آثار هنری بزرگ رسانه‌های دیگر نیز معمول است. هنر مدرن، مدرنیست یا آوان - گارد در مجموع، با روایت، ساختار بیت و قافیه، بازنمایی تصویری، تونالیت‌های موسیقایی، و همه‌ی دیگر ویژگی‌های نمونه‌وار و قابل‌پیش‌بینی هنر غرب بازی می‌کند یا کنارشان می‌گذارد، و بدین ترتیب رمان‌ها، نمایش‌نامه‌ها و فیلم‌هایی دارای طرح‌وتوطئه‌ی کم‌رنگ یا فاقد طرح‌وتوطئه؛ نقاشی‌ها، عکس‌ها و تصاویر متحرکی از هیچ‌چیز و هیچ‌کس؛ موسیقی، شعر و درام‌هایی که بیان‌کننده‌ی احساس خاصی نیستند؛ و غیره را پدید می‌آورد. این آثار قرار است چگونه تأثیر بگذارند؟ قرار است ما چه چیزی در آن‌ها ببینیم؟ همه‌ی آن‌ها، به شیوه‌های خاص خودشان، داستان‌هایی بی‌سروته هستند. ما از خلال آن‌ها، شیوه‌های همیشگی‌مان در نگاه به دنیا را کنار می‌گذاریم، به امید این‌که خود را به‌صورتی که واقعاً هستیم ببینیم.

اجازه بدهید، حتی پیش از آغاز بحث درباره‌ی کارایی این استعاره [trope]، اذعان کنم که ممکن است چنین استعاره‌ای، هنرستیز، بی‌ربط و بیش از حد دمدمی برای استفاده در [توضیح] اخلاقیت هنری جسورانه و خردورزانه مدرنیسم متعالی به‌نظر برسد. آیا می‌توان ادعا کرد که تمامی آثار تاریخی انسان در خلق و حمایت از آن‌چه که زنان و مردان نابغه کوشیدند و رنج بردند، صرفاً مشت‌سازگر می‌بچه‌گانه هستند. بسیاری تصور می‌کردند که مدرنیسم عبارت است از نوعی طعنه‌ی تحقیرآمیز به بورژوازی‌ای که هنر را می‌خرد؛ راهی است برای چنان‌اندن آن‌ها و گفتن این‌که «بین این همان چیزی است که من می‌توانم ازش فرار کنم.» این کم و بیش چکیده‌ای است از برخورد دادانیست‌های اوایل قرن بیستم که فنجان‌های جرم‌گرفته و ظرف‌های ادرار

دو فریاد بلند به گوش می‌رسد. سپس پرده پایین می‌افتد و نورها فرو می‌گیرند. و کل قطعه تئاتری جان کجیج که تئاتر موزیکال به حساب می‌آید، از این قرار است: تک نوازی وارد صحنه می‌شود و یک ماهی مرده را روی پیانو می‌اندازد، بعد وردست‌هایی که ملبس به لباس رسمی‌اند به میان تماشاگران رفته بین آن‌ها پیتزای سرد تقسیم می‌کنند. این دو اثر کوتاه عجیب و غریب، لطیفه‌هایی جاندارتر از آن‌چه که در بالا دیدیم نیستند، و به‌نظر می‌رسد در این‌ها نیز از همان شوخ‌طبعی برای رسیدن به همان هدف استفاده شده است.

هدف مشترک این نمایش‌نامه، این موزیکال، و آن لطیفه صرفاً نمایش یک غرابت یا شفاعت یا ساده‌لوحی حساب‌شده نیست، بلکه استفاده از این کیفیت‌هاست هم برای ختخی کردن انتظارات ما و هم در عین حال برای برآوردن انتظارات. ما آماده می‌شویم که با داستانی که دارای آغاز، میانه و پایان است روبه‌رو شویم و نمی‌شویم؛ و از این رهگذر به ما داستانی گفته می‌شود درباره‌ی خودمان و درباره‌ی شیوه‌ی تعریف داستان‌ها و گوش دادن آن‌ها در سالن‌ها یا زمین‌های بازی. معمولاً وقتی به داستانی گوش می‌دهیم به آن‌سوی واسطه‌ی هنری قصه‌گویی نظر می‌دوزیم تا ببینیم که به‌تازگی چه رویدادهای دردناک بامزه‌ای برای موجوداتی مثل ما اتفاق افتاده، و بدین طریق آن واسطه کم و بیش هم چنان شفاف باقی می‌ماند؛ اما در نمونه‌های بالا به‌جای دیدن کنش‌ها و بدیاری‌های دیگران (others)، دیگرانی که ممکن است با آن‌ها همذات‌پنداری کنیم، ما (تقریباً) چیزی نمی‌بینیم. واسطه همان‌قدر کدر است که صفحه‌ی یک تلویزیون خاموش؛ با وجود این، در حالی که بی‌صبرانه به این سطح خالی خاکستری چشم دوخته‌ایم و در حسرت دیدن یک تصویر می‌سوزیم، فوکوس را کمی تغییر می‌دهیم و می‌بینیم که این مائیم که روی پرده‌ایم.

بوم محدود پوشیده از رنگ را آغاز کرد؛ موسیقی آتونال و موسیقی تصادفی، بیان شادی یا اندوه را به کناری نهادند و شروع کردند به موجودیت یافتن به مثابه الگوهای صوتی ساختاریافته، یا به عمد فاقد ساختار؛ تئاتر معناپاخته از تقلید طبیعت و فراهم آوردن تزکیه‌ی [روحی برای تماشاگر] دست شست، و به شیوه‌های گوناگون، کندوکاو در ماهیت تئاتر و درام را آغاز کرد؛ و از دهه‌ی ۱۹۲۰ به بعد فیلم‌هایی به‌ظهور رسیدند که دربردارنده‌ی چیزی بودند که اسکات مک‌دانلد «هم خود قرارداد و هم نقد بصری قرارداد» می‌نامید؛ فیلم‌هایی که تمهیدات معمول خود را به‌نمایش بازتابانه‌ی خود رسانه‌ی فیلم وامی‌داشت.<sup>۶</sup> درک این خلاقیت ربطی نداشت به درک آنچه که یک هنرمند خاص با موقعیت تاریخی مشخص می‌دانست یا احساس می‌کرد و می‌کوشید تا به ما بگوید، و از این رو جزئیات زندگی‌نامه‌ای آن هنرمند خاص مناسب خود را با درک اثر هنرمند از دست داد، و همراه با آن، همه‌ی انواع دیگر جزئیات تاریخی از نوع آنچه که ادبای دانشگاهی بیرون می‌کشیدند و سپس از آن برای رده‌بندی، نهادینه کردن، و تملک بر چیزها استفاده می‌کردند نیز به موزه‌ها پیوستند.<sup>۷</sup> در عوض آنچه که اهمیت یافت خود آن چیزی بود که هنرمند خلقش کرده بود، چیزی که همه می‌توانستند درکش کنند: صدا در هوا، رنگ روی بوم، یا حضور انسان در صحنه، و فرمی که آن‌چیز وجود داشت. این فرم، اگر دارای ارزش زیبایی‌شناختی بود، این ارزش را مستقل از تاریخ خود داشت، و از این رو، در آن محدوده، ارزشی بود فوق‌تاریخی.

خب، ماهیت این ارزش زیباشناختی متعالی فرمال چه بود؟ هنر پیش‌مدرن جالب و ارزشمند بود، دست‌کم تا حدودی به این دلیل که ما از طریق آن می‌توانستیم به بینش نوینی از دنیای خود، از خود، و از دیگرانی چون خود دست یابیم. جذابیت فرضی

واژگون شده‌شان آشکارا کل اندیشه‌ی هنر را به زیر ضرب می‌گرفت،<sup>۸</sup> و برخی که از هنر مدرنیست و آوانگارد بیزار بودند (هم‌چنین کسانی که آن را دوست می‌داشتند)، آن را با دادا یکی می‌دانستند، و آن را به مثابه کمده‌ای سطح‌پایین ضدنخبه‌گرایانه تفسیر می‌کردند.<sup>۹</sup> اما قیاسی که من در این‌جا پیش کشیدم، قیاس از بابت شوخی بچه‌گانه، یا هر نوع دیگر شوخی، یا هر نوع دیگر بچه‌گانگی نیست. بلکه قصد من اشاره به کارکرد نمادین مشترک در لطفه‌های معناپاخته، مجسمه‌های دادائیست، تئاتر نئودادائیست، نقاشی اکسپرسیونیست انتزاعی، موسیقی آتونال، شعر بی‌وزن و چیزی که برای ما در این‌جا بیش‌ترین اهمیتی را دارد - فیلم‌های فاقد سوژه‌های بازنمایی شده، سازمان دراماتیک، یا محتوای احساسی است. این کارکرد نمادین متضمن نمادپردازی از طریق ناتوانی در نمادپردازی است.

## شیء مبهم

روزی کسی از جکسن پولاک پرسید که چرا از طبیعت نقاشی نمی‌کند، و او جواب داد: «من طبیعت هستم» آوانگاردیست‌های مدرنی چون پولاک سعی نمی‌کردند از طبیعت یا هر چیز دیگری تقلید کنند یا آن‌ها را نمادپردازی کنند. به‌جای آن، آن‌ها همانند خود طبیعت چیزها را خلق می‌کردند. چیزهایی که آن‌ها پدید می‌آوردند نه رونوشت‌هایی تمام‌عیار از دنیای واقعی، بلکه اشبایی واقعی بودند قائم‌به‌ذات که به‌خاطر خودشان وجود داشتند. قرار نبود این‌ها صرفاً به مثابه اشارت‌هایی از یک واقعیت بازنمایی‌شده کامل‌تر و جالب‌تر بررسی شوند. بلکه بنا بر این بود به‌عنوان چیزهایی بررسی شوند که پدیده‌های طبیعی را بررسی می‌کنند. قرار بود به خود آن‌ها نگاه کنیم، نه از خلال آن‌ها [به چیز دیگری]. نقاشی انتزاعی از تقلید فضای سه بعدی دست کشید و شیفتگی به سطح تخت ذاتی

نوشت، کیچ دقیقاً از طریق خوراک رساندن به آن امیالی نشو و نما می‌یابد که آوانگارد پرداختن به آن‌ها را کسر شأن خود می‌داند.<sup>۹</sup> آدم‌های معمولی که مصرف‌کننده‌ی هنر تجارتي هستند، دوست دارند داستان‌هایی را بشنوند که درباره‌ی آدم‌هایی شبیه خود آن‌ها است، با مسائل و مشکلاتی از نوع مسائل و مشکلات خود آن‌ها و در موقعیت‌هایی که آن‌ها می‌توانند درک کنند؛ می‌خواهند به موسیقی‌ای گوش بدهند که برانگیزنده‌ی عواطفی است که آن‌ها می‌شناسند؛ می‌خواهند تصاویری ببینند همانند چیزهایی که دیده‌اند. هنر جدی اعتنایی به خواست‌های سطحی قابل سوءاستفاده ندارد، در نتیجه دقیقاً چیزی را در اختیار مخاطبان‌ش می‌گذارد که واقعاً ارزش هنری دارد.

این جنبه‌ی واقعاً ارزشمند هنر، در عالی‌ترین شکل خود، وقتی حتی عامه‌ی مردم سرانجام از مصرف مکرر محصولات یک شکل خسته می‌شوند، خود را آفتابی می‌کند، و لزوم ایجاد تنوعات جزئی در مضامین قدیمی پیش می‌آید: رویارویی‌های جدیدی بایست به‌نمایش درآیند و شرح و بسط داده شوند، ترانه‌های عاشقانه‌ی جدید بایست خوانده شوند. این اتفاق به این دلیل می‌افتد که توده‌ی عامه خواهان چیزهای آشناست، اما فقط تا زمانی که [چیزهای] «سرزنده نمایان، معجزه‌آسا و همدلی‌برانگیز، نیز حضور داشته باشند: همان تصاویر، قصه‌ها و آوازهای مردم‌پسند قدیمی پس از مدتی سرزندگی، اعجاز و همدلی خود را از دست می‌دهند.»<sup>۱۰</sup> گرینبرگ می‌گوید، مردم به‌طور کلی دارای «غرایز»ی هستند که آن‌ها را به جست‌وجوی این کیفیت‌ها رهنمون می‌شود - و در واقع این کیفیت‌ها بازنمای آن ارزش‌های زیباشناختی بنیادینی هستند که ما حتی از هنر آوانگارد «متعالی» هم انتظار داریم. صنعت فرهنگ عامه با فراهم آوردن رنگین‌کمان بی‌پایانی از جلوه‌های نوظهور به‌صورت

بوم صرف پوشیده از رنگ، صدای ناب، ول گشتن و ور زدن بی‌معنی در روی صحنه، یا فرم‌های نابی که ناگهان در این چیزها تجلی می‌یافت، در چه بود؟ در نهایت، آثار هنری‌ای که به لحاظ فرمالیستی اهمیت داشتند، هنوز بازقه‌هایی از ارزش بازنمایانه و هم‌چنین ارزشی مرتبط با آدم‌هایی که هنر را پدید آورده و واجد ارزش کرده بودند، در خود داشتند. در حالی که آرایش‌های فرمال رنگدانه، صدا، و رفتار عاشقان هنر یا دنیای ما را مستقیماً برای ما بازنمایی نمی‌کردند، اما می‌توانستیم از طریق آثار هنری به شیوه‌ای خاص و بی‌معنا به انسان‌ها وقوف پیدا کنیم. نه صرفاً به انسان‌ها به‌عنوان موجوداتی که زندگی روزمره‌ی خود را در این یا آن بافت اجتماعی - اقتصادی گذرانده‌اند؛ بلکه، انسان‌هایی که بخشی از انسانیت را که قابل تمایز از چنین استثناهایی است کشف کرده‌اند - بخش حساس و اندیشنده‌ی ما که قادر به احساس چیزی هم‌چون اجبارهای اخلاقی برای خلق و درک این آثار هنری ناب است. فرض بر این بود که هنر به ما اجازه می‌دهد آن بخش از انسانیت را که بر فراز همه‌ی امیال جزئی و تصادفی می‌ایستد، به اجمال ببینیم.

## آوانگارد و کیچ

می‌توان از طریق مقایسه‌ی هنر پیش‌رو، یعنی هنری که به لحاظ فرمی نوآور است (و از نظر منتقدان مدرنیست، بهترین هنر تاریخ که در زمان خود به لحاظ فرمی نوآور بوده است) با کارکردهای امروزی‌ن هنر پس‌رو، پی برد که آوانگارد به چه طریقی از ما در برابر خودمان پرده‌برداری می‌کند.<sup>۱۱</sup> یکی از پایه‌های جهان‌نگری مدرنیست عبارت است از تمایز بین هنر متعالی، جدی و مشکل آوانگارد و هنر پست، عامه‌پسند و تجارتي که عنوان تحقیرآمیز کیچ را بر خود دارد. چنان‌که کلمنت گرینبرگ در ۱۹۳۹ در مقاله‌ی کلاسیک خود «آوانگارد و کیچ»

اما چگونه متجلی می‌شود؟ آنچه که در مثلاً یک تابلوی نقاشی به مثابه آرایش فرمال خط‌ها و رنگ‌ها روی بوم، حالت همدلانه پیدا می‌کند چیست؟ و چه سازوکاری، اگر سازوکاری در کار باشد، در ما حالت همدلی با هر چه که هست ایجاد می‌کند؟ گرینبرگ در هیچ‌یک از نوشته‌ها یا بحث‌هایش که من توانستم به آن‌ها دسترسی پیدا کنم، در توضیح گفته‌های خود پیش‌تر از این نمی‌رود. یا اگر ترجیح می‌دهید، تلاشی برای کاستن از تعارف و افزودن بر مبلغ نکرده است. با وجود این می‌توان این حس کاملاً سراسر را از مطلب او بیرون کشید: چیزی از نوع تصویری که کانت از درک زیباشناختی در نظر داشت در نظریه‌ی گرینبرگ موج می‌زند.

گرینبرگ در ۱۹۳۹ مارکیست تروتسکیت بود،<sup>۱۵</sup> و به نظر می‌رسد که اندیشه‌ی مارکیست کانتی در ذات خود حامل تناقض باشد.<sup>۱۶</sup> با وجود این بخش‌هایی از نظریه‌ی زیباشناختی کانت با دیدگاه علم‌محور - و سیاست‌محور - مارکس همخوانی دارد. کانت معتقد است که ما در جریان خلق و درک اشیای هنری، کشش عاطفی تصادفی و مشروط به تجربه‌ی خود از چیزهایی را که می‌توانیم در این یا آن وضعیت مورد استفاده قرار دهیم، پشت سر می‌گذاریم، و دست به آفرینش ارزش‌های نوینی می‌زنیم.<sup>۱۷</sup> ما با انجام این کار خود را به مثابه موجوداتی شگفت‌آفرین و معجزه‌آسا به رخ می‌کشیم، موجوداتی که قادرند از نظم مبتنی بر شناخت علمی فراتر روند. ما برخلاف حیوانات هستیم که همه‌انگیزه‌ها و رفتارهایشان مصادیق نظم و ترتیب‌هایی است که توسط قانون طبیعت اداره می‌شود. ما قوانین دایر بر نحوه‌ی آفرینش و درک فرم‌های زیباشناختی را خودمان صادر می‌کنیم، و بدین ترتیب توانایی خود در خودمختاربودن به‌طریقی دیگر، و وضع قانونی دیگر برای خود - قانون اخلاقی که در عین حال شامل دست‌شستن

تولید انبوه، در خدمت بیان این خواسته‌ها و امیال است؛ و تازه هنرمند مردمی از طریق حفظ گنجینه‌ی تمهیدات هنری‌اش در درون محدوده‌ی آنچه که برای مصرف‌کننده آشناست، «هنر را برای مخاطب قابل هضم و او را از تلاش زیاد [برای درک هنر] معاف می‌کند.»<sup>۱۱</sup> از این رو، کیچ، به دلیل این که جریان‌ی از تجربه‌ی غیرمستقیم راه می‌اندازد که حتی قادر به نفوذ به سخت‌ترین دل‌هاست، بسیار هنرمندانه‌تر از هنرهای زیباست.<sup>۱۲</sup>

اما در این صورت، ارزش خاص هنر زیبا چه می‌شود؟ ساز ویولا در مقایسه با سیتی‌سایزر موگ زمان بیش‌تری لازم دارد تا برای شنونده کسل‌کننده شود: خوب اگر هر دوی این‌ها یک کار انجام دهند چه؟ اصلاً در هر حالتی چیزهای مخلوق مدرنیسم چگونه به این کار دست می‌یازند؟ این‌ها چگونه ارزش‌های زیباشناختی زنده‌ی نمایان معجزه‌آسا و همدل به ما ارزانی می‌کنند؟ وقتی ما به رنگ روی بوم نگاه می‌کنیم، با چه چیزی همدلی می‌کنیم؟ چگونه می‌توانیم با چیزها احساس همدلی کنیم؟ گرینبرگ پاسخ خواهد داد که چون این ارزش‌های زیباشناختی همان چیزهایی هستند که افراد را به خلق این چیزها رهنمون می‌شوند، پس این اشیای روی‌هم‌رفته، نوعی تقلید یا رونوشت‌اند: یک کشش به احساس همدلی نمی‌تواند به معنای واقعی جمله منحصر به کشش به رنگ، صدا و غیره باشد. اما اشیای هنری فرمالیست رونوشت‌هایی از هستی‌های جداگانه‌ی دیگر نیستند؛ بلکه این‌ها «تقلیدهایی از تقلید» هستند.<sup>۱۳</sup> این‌ها از فرایندهای تولید هنر رونوشت برمی‌دارند. و حیرتناکی، اعجاز، یا همدلی، از طریق یک جلوه‌ی اندیشیده‌شده به‌ظهور می‌رسد: وقتی کسی به یک اثر انتزاعی یا فرمالیست نگاه می‌کند و چیزی که به فوریت قابل شناسایی باشد در آن‌ها نمی‌بیند، بر آن تعمق می‌کند و سپس درمی‌یابد که ارزش‌های زیباشناختی عن‌قرب در درون اثر «متجلی خواهد شد.»<sup>۱۴</sup>

شاید طبیعت بیرون از طبیعت اختصاصاً انسانی - و رسیدن به حالت همدلانه با فرایند خلاق معجزه آسا، فوق طبیعی و خودمختار است، فرایندی که قواعد و حقانیت آن نه از احساس های طبیعی، که از خود فرایند سرچشمه می گیرد.

اما این تصویر هم چنان کمی مبهم است. «همدلی» با یک فرایند خلاق یعنی چه؟ و یک متخصص هنر زیبا از چه راه هایی می تواند این فرایند را به صورتی آشکار شناسایی کند؟ عقایدی از این دست در واقع بی معنا خواهند بود مگر این که فرایندی که در این جا به آن اشاره می شود نوع فرایند آگاهانه باشد، و گرینبرگ غیرمستقیم به هنرمند اشاره می کند که مسئول این فرایند است. این هنرمند است که ما واقعاً با او همدلی می کنیم، انگاره های خلاق او را بازمی شناسیم و درک می کنیم، و اوست که به شکلی جادویی قانونی زیبایی شناختی را وضع می کند. نه هنرمند به معنای خاص: نه زن یا مردی که تاریخ و زندگی نامه اش، از آغاز بی ربط [با آفرینش هنری] است. این هنرمند به مفهوم انتزاعی آن، هنرمند به عنوان هر هنرمند، است که در جریان کسب لذت از اشیا و هنرهای زیبا و فرم های آن ها، بازش می شناسیم و با او همدلی می کنیم. وقتی ما شیفتگان هنر آوانگارد، ارزش زیباشناختی را «فراکنی» می کنیم، شیء هنری را با فرم خاص آن به مثابه نشانه ای تصور می کنیم از این که توده ای انتزاعی بین ما و هنرمندی که آن شیء را با آن فرم آفریده، وجود دارد. و ما شیفتگان هنر در جریان درک یک شیء دارای فرم که تبدیل به یک اثر هنری شده است، خود را به شکلی بی سابقه در رابطه ای نوین با این شیء غریب رمزآلود جدید، و خالق آن می یابیم: ما و هنرمند همیارانی جادویی فوق طبیعی در فرایند فراروی از بازنمایی های تقلیدی طبیعی، و استفاده از یک شیء رمزآلود به مثابه یک نشانه - نشانه ای از توانایی مشترک ما برای انجام همین کار - هستیم.

از کشش های تجربی [empirical] و نظم علت و معلولی هم هست - را به منصفی ظهور می رسانیم. بنابراین از نظر کانت، درک ما از یک اثر زیبا، یا اثری که نه تنها ما را جداگانه به شعف وامی دارد، بلکه باید توسط دیگران نیز درک شود، مستلزم شناخت همدلانه ای ما از توانایی فرارونده ای خود در پشت سر گذاشتن امیال طبیعی و حیوانی و تبدیل شدن به انسان کامل است.<sup>۱۸</sup>

واضح است که همه ی بخش های این تصویر استعلایی با گرایشات علمی ماتریالیستی مارکس و گرینبرگ همخوانی ندارد، اما همانندی های مارکسیستی یا گرینبرگی موجهی هست با آن چه که در نظریه ی کانت اعجاز آمیز و همدلانه نام دارد، گرینبرگ مکافات زیادی کشید در رد این که تمایل به کیچ در میان طبقات پایین تر [اجتماع] در کشورهای استبدادزده «مشروط» به احساس تحمیل اراده ی آگاهانه از سوی سردمداران حکومتی است: او عقیده ای خلاف این داشت و می گفت کیچ یک زبان طبیعی از نمادپردازی، یعنی تقلید را به کار می گیرد. این درک هنر آوانگارد است که نیازمند پرورش مصنوعی ذوق های گوناگون است. دهقان روسی وقتی با [آثار] پیکاسو و راکول (Rockwell) مواجه می شود به صورت طبیعی از تصاویر آشنا و موقعیت همدلی برانگیز نقاشی راکول لذت می برد، و به صورت طبیعی، کوشش های روشنفکرانه ی بی بو و بی خاصیتی که مستلزم درک پیکاسو است او را کسل خواهد کرد. هر چند این دهقان در سایه ی تلاش و آموزش می تواند «تأمل کردن» را یاد بگیرد، و نه تنها زنی را که به صورت سه بعدی روی یک سطح دوبعدی ترک خورده بازنمایی شده، بلکه علت همدلی برانگیز تابلو، فرایند فراروی از نمادهای طبیعی و خلق نمادهای مصنوعی را نیز ببیند. بدین ترتیب هم آفرینش و هم درک آثار آوانگارد شامل پشت سر گذاشتن [یا فرارفتن] از «طبیعت» -



مستمر آگاه به طبیعت خود به مخالفت برخاستند.<sup>۱۹</sup> در این صورت قرائت [آرای] گرینبرگ، که از وارثان این نویسندگان است، به شیوه‌ای اومانستی که من پیشنهاد کردم، پر بی‌راه نخواهد بود؟

گمان می‌کنم ذکر این نکته جالب است که انتقاد گرینبرگ به برخی گرایش‌ها، جلوه‌ها و هنرمندان به شدت شخصی است، تا جایی که متوسل به ارائه‌ی جزئیات زندگی نامه‌ای درباره‌ی هنرمندان خاص مورد اشاره‌ی خود می‌شود - هر چند این جزئیات به لحاظ هنری ذیربطاند. درست است که این هنرمندان به خاطر فرارفتن از هنر خود ستایش شده‌اند اما در این نظریه، هنرمند، یعنی انسانی که آثاری هنری را خلق و هم‌چنین امضا می‌کند، جایگاه محوری دارد زیرا او خواستگاه آن انگاره‌هایی است که از طریق آثار هنری تحقق می‌یابند. در این دیدگاه، انگاره‌ی هنرمند آن چیزی است که یک شی‌ هنر مات [opaque]، مثل یک تجرید نیومن را به سنت نقاشی پیوند می‌زند: این همان است که یک نیومن را تبدیل به نمادی از فرایند نقاشی می‌کند، و از این طریق هنرمند را به ما نقاشان و خیرگان نقاشی افشا می‌کند. این چیزی است که ارزش بنیادین در نقاشی از آن اوست. و عمده‌ترین چیزی که قرار است از آن لذت ببریم: آن‌چه که گاهی «لذت فرمال» نامیده می‌شود، زمانی به ظهور می‌رسد که ما رابطه‌ی نمادین بین این اثر فرمال و سنت نقاشی پیش از آن را بیرون می‌کشیم و درک می‌کنیم.

دیدگاه گرینبرگ حامل آن شک‌آوری عمومی مدرنیستی درباره‌ی انسان به اتکاب و ویژگی‌های کانتی آن است. به عقیده‌ی کانت هنر موفق نمادی از نفس [self] استعلا یافته است، اما دانشی از آن را در اختیار نمی‌گذارد: هنر تجربه‌ی عینی از نفس را که در نظریه‌ی کانت از ضروریات دانش است، در اختیار نمی‌گذارد.<sup>۲۰</sup> به همین صورت «فراکنی» گرینبرگ نیز آثار هنری فرمال را به مثابه نشانه‌های یک خودمختاری مشترک تلقی می‌کند، اما هرگز به‌عنوان راهی برای

می‌توان فرایندی مانند این را، فرایند کشف نفس دانست، که طی آن بخش عمده‌ای از فرهنگ عرضی اجتماعی و روان‌شناختی در محاق قرار می‌گیرد. چیزی مثل طبیعت انسانی استعلایی و خودمختار ما بر آفتاب می‌افتد. و تا آن‌جا که بتوان این فرایند نوآوری و درک آوانگارد را در چهارچوب کلی جای داد، و آن را به مثابه خصلت‌نمای هنر و فرهنگ متعالی در طول تاریخ تلقی کرد، می‌توان نقش ویژه‌ای برای هنر زیبا به‌طور کلی در نظر گرفت، که هنر مردمی یا عامه نمی‌توانند از پس اجرای آن بر آیند: هنر زیبا آیینی تمام‌نمای خود واقعی ماست که ظرفیت نامحدود خود ما در به‌کارگیری اشیا و فرم‌های مختلف در شرایط مختلف برای مصارف زیباشناختی را در برابر ما آشکار می‌کند. رویکردی انسان‌زدایی شده [dehumanized] در نظریه‌ی مدرنیستی از این نوع را می‌توان انتظار داشت. ایده‌ی خودآگاهی [self-knowledge] انسان، در دنیای مدرن، بلافاصله پس از آن‌که دکارت، با جسارت هر چه تمام‌تر می‌اندیشم [cogito] را اعلام کرد، به شکل درمان‌ناپذیری علیل به‌نظر می‌رسد: فیلسوفان تجربه‌باور [empirist] بزرگ که از او پیروی کردند و او را پذیرفتند، نسبت به چشم‌اندازهای خودآگاهی واقعی بسیار کم‌تر [از دکارت] خوشبین بودند، و دم‌دست‌ترین نمونه کسی مثل هیوم است که پیشاپیش در قرن هجدهم دست از این رؤیا شسته بود. در واقع برخی معتقدند که دوران مدرن نه با می‌اندیشم دکارت، بلکه با شک معرفت‌شناختی رادیکالی که گمان می‌رفت به فراموشی سپرده شده است، آغاز شد. این گرایش شک‌آورانه [skeptical] مدرن به این ایده منجر شد که انسان نیز همانند خدا مرده است: در سال‌های پایانی قرن نوزدهم نیچه و دست‌کم برخی مارکسیست‌ها را می‌بینیم که با اصل ایده‌ی مبنی بر وجود یک اومانیتی انتزاعی

## فیلم آوانگارد

یک بار دیگر، دست‌کم از دهه‌ی ۱۹۲۰ به این‌سو، فیلم در فیلم‌های مدرنیست و آوانگاردی بوده‌اند که از بازنمایی ادبی قراردادی دست کشیدند، و ما را با خود رسانه‌ی فیلم آشنا کردند؛ رسانه‌ای که تنها فرایند فیلم‌سازی را به‌نمایش می‌گذاشت. کوشش‌هایی برای خلق چنین چیزهایی به‌عمل آمد؛ مسأله‌ی همه‌ی این کوشش‌ها درست این موضوع بود که رسانه‌ی فیلم چگونه چیزی است. آیا فیلم از سلولوئید ساخته شده؟ یا نوری است که از پشت سلولوئید روی یک پرده تابانده می‌شود؟ شاید فیلم عبارت باشد از تسلسل پشت‌سرهم تصاویری که ساخته‌ی آن نورند. شاید فیلم «شکل، حرکت، ضرباهنگ، سایه روشن و رنگ»ی باشد که خصلت‌نمای آن تصاویرند.<sup>۲۱</sup> یا آیا به قول اروین پانوفسکی<sup>۲۲</sup> عکس‌ها و فیلم‌ها دارای «واقعیت ملموس [Physical] به معنای واقعی کلمه» هستند، چون «قالب» بصری‌ای می‌سازند از واقعیت ملموس؟ استتلی کاول می‌گوید: فیلم‌ها قادرند هم دارای واقعیت ملموس باشند و هم «فردیت» انسانی در مفهومی پررنگ‌تر، به‌طوری که وقتی «دنیا روی پرده‌ی سینما تابانده می‌شود» این هستی‌ها در مقابل چشمان ما قرار می‌گیرند.<sup>۲۳</sup>

آوانگاردیسم یا مدرنیسم در فیلم، یعنی تلاش برای نهادن چیزها در برابر بیننده‌ی فیلم، نه رونوشت‌ها یا بازنمایی‌های آن چیزها، از دیدگاه پانوفسکی و کاول کار عبثی است، چون چیزهای طبیعی و نه شبیه‌های آن‌ها پیشاپیش در فیلم حضور دارند، چنان‌که کاول می‌گوید:

فیلم‌ها از همان آغاز از پیچیدگی‌های خودآگاهی [رایج در] مدرنیسم دوری کرده‌اند... رسانه‌ای که متکی است بر تسلسل‌هایی از

احضار حافظه و یا حتی انگاره‌های هنرمند به‌مثابه ابژه‌های تجربه و دانش پیشنهاد نشده است. وقتی ما جلوه‌ی «بازتاب یافته» را درک می‌کنیم، بازتاب‌هایی از خودمان و از توانایی‌های خودمان را می‌بینیم، اما اصل آن‌ها هم‌چنان پنهان می‌مانند.

حتی ممکن است هیچ امر اصیل [original]ی در کار نباشد: در این نوع نظریه، این احتمال پنهان وجود دارد که وقتی ما نقاشی آوانگارد را درک می‌کنیم، صرفاً داریم امیدها و پیش‌فرض‌های خود را روی بوم پوشیده از رنگ فراقنسی می‌کنیم، چون هیچ امر فوق‌طبیعی یا استعلایافته‌ای در کار نیست که فراچنگ آوریم. این ممکن است به این دلیل باشد که فرایندی که از طریق جلوه‌ی «بازتاب یافته» آشکار می‌شود، فرایندی است که در پایان چیزی برای ما ندارد که آن را بازشناسیم یا با آن همدلی کنیم، یا حداقل چیزی خودمختار و ماندگار که تنها هنر مشکل و متعالی می‌تواند به‌ظهور برساند. در این مورد، انگاره‌ی آوانگارد درباره‌ی خلوص زیباشناختی و خودگردانی [self-governance] بازتابنده‌ی چیزی نیست مگر سمت‌گیری ذائقه، عقلانی کردن پسندهای موضعی و عرضی ما. با وجود این متفکرانی چون گریبنرگ و کانت هم می‌توانند اومانیست باشند هم مدرنیست، چون اگر نظریه‌ای مثل نظریه‌ی آن‌ها درست باشد، خود فقدان دانش ما ایجاب می‌کند که در عین حال ممکن است (به هر حال تا آن‌جا که به ما مربوط می‌شود) که انسان نمرده باشد، و ما مصرف‌کنندگان نمادها در یک هویت انسانی فراگیر و در عین حال پیوسته گذرا مشترک باشیم - هویتی که می‌توان آثار هنری زیبا را به‌مثابه‌ی اشارت‌های غریبی برای آن به‌کار گرفت. خود واقعیت بی‌خبری ما واقعیت این‌که نمی‌توانیم آثار هنری یا هر چیز دیگری را به‌عنوان یک پنجره‌ی باز به روی انسان به‌کار بگیریم، در این نوع مدرنیسم، زمینه‌ای برای این امید و ایمان می‌شود که فرهنگ انسان جهان‌وطن، زنده و در حال گسترش است.

انسان» که میمون‌هایی را نشان می‌داد که از آن تخته‌سنگ، شعور گرفته بودند، چنان رئالیستی بود که برخی فکر می‌کردند که ۲۰۰۱ صرفاً به این دلیل از دستیابی به اسکار بهترین چهره‌آرایی بازماند که داوران فکر کرده بودند بازیگران ملیس به پوست میمون، میمون‌های واقعی هستند. فیلم، مدام واقعیت شکنندگی بدن‌های انسانی ما و نیاز مداوم آن‌ها به مراقبت را یادآوری می‌کند. فضانوردان سوار بر سفینه‌ی دیسک‌آوری نرمش می‌کنند و حمام آفتاب می‌گیرند، و وقتی دست به فعالیت‌های طاقت‌فرسا می‌زنند صدای هیس کپسول‌های اکسیژن و صدای شوم و در عین حال حزن‌انگیز تنفس، باند صدا را به اشغال خود درمی‌آورند. در سراسر فیلم همه در حال خوردن و نوشیدن‌اند: پلنگ‌ها، میمون‌ها، کارمندانی که در کره‌ی ماه هستند، فضانوردانی که عازم سیاره‌ی مشتری‌اند، و هم‌چنین تنها فضانورد جان‌به‌دربرده، در مبلمان سبک لوئی شانزدهم اتاق‌هایش، جایی بیرون از زمان و مکان. در جایی، حتی، لحظه‌ای دست‌ورالعمل‌هایی برای «Zero - gravity toilet» [توالیت مخصوص نیروی جاذبه صفر] می‌بینیم؛ و میزبانان نامریی دیو، در پایان، در سوئیت او حمامی هم در نظر گرفته‌اند که بسیار به‌جا انتخاب شده است.

به‌علاوه اگر برگردیم به پرداختن به کنه واقعیت، هیچ برآوردی از شرایط امروزی ما نمی‌تواند بدون اشاره‌هایی به سودجویی، متقاعدکننده باشد، و از این رو، علامت‌های تبلیغاتی، به شکل‌های گوناگونی در ۲۰۰۱ حضور دارند - برخی به شکل جالبی قدیمی هستند، و خطر رئالیسم را در ترسیم آینده، به‌نمایش می‌گذارند. یک فضایمای پان آمریکن، دکتر هیوود فلوید، کارمند آژانس فضایی را (که قرار است تخته‌سنگ مغناطیسی عجیبی را که اخیراً در ماه پیدا شده بررسی کند)

تابش‌های گریزناپذیر [Automatic] دنیا، مجبور نیست حضور دنیا را ثابت کند: دنیا حی و حاضر پیش چشم ماست.<sup>۲۴</sup> علاوه بر این، کاول با اشاره به دستاوردهای سبک‌شناختی مدرنیست مثل تدوین سریع، دوربین‌های متحرک، رنگ فراواقعی، و زوایای غیرعادی دوربین که در بیش‌تر فیلم‌های دارای روایت نسبتی دیده می‌شوند، و به‌نظر می‌رسد کندوکاوهای نوینی در امکانات این رسانه‌ی سینمایی باشند، می‌گوید: «فزون‌سازی مکانیکی ترندهای فیلم‌سازی» بازتابی است از آن «استیصال»ی که از فقدان تماس با دنیای عینی، و فقدان اعتماد به آن - فقدانی که قابل اجتناب بود، و دنیایی که خاستگاه فیلم است - حاصل آمده است.<sup>۲۵</sup>

۱۰۰۲ مثل همه فیلم‌های کوبریک، آکنده است از ارجاع‌پذیری [Reflexivity]، پیچیدگی و تمهیدات سبک‌شناختی از نوعی که خصلت‌نمای کوشش‌هایی است که در قلمرو هنر فیلم مدرنیست به‌عمل می‌آیند. اما در عین حال از تمهیدات روایی سنتی بسیاری سود می‌برد که کم و بیش تا پیش از آخرین بخش فیلم حضور دارند، و تا حد شگفت‌آوری در باورپذیر کردن واقعیت خود موفق است.<sup>۲۶</sup> صحنه‌هایی که در آن‌ها نیروی جاذبه صفر است، و به‌خصوص جلوه‌های ویژه‌ای که القاکننده‌ی فقدان نیروی جاذبه‌اند، آدم‌هایی که وارونه راه می‌روند و از این قبیل، هرگز در هیچ فیلم علمی‌تخیلی‌ای که من خبر دارم به رئالیسم دست نیافته‌اند. (به‌خاطر می‌آورم که در یک برنامه‌ی تلویزیونی در سال ۱۹۶۸، میهمانی از ناسا با حوصله به تلفن یک بیننده پاسخ می‌گفت و توضیح می‌داد که نه، ۲۰۰۱ واقعاً در فضا فیلم‌برداری نشده، بلکه همه‌ی صحنه‌ها را در استودیو ساخته‌اند). و سکانس «طلوع

دلالت دارد بر رابطه‌ای متقابل بین تابش و بازتاب، که به نظر می‌رسد تا حدودی همان رابطه‌ای باشد که بین هنرمند آوانگارد و مخاطبش برقرار است. این موتیف «پرده‌ای که تماشا می‌شود» با مشهورترین دغدغه‌ی کوبریک، یعنی چشم، گره خورده است. چشم استعاره‌ی آشکاری برای دوربین است که در بیش‌تر فیلم‌های کوبریک به شکل‌های مختلف، خودنمایی می‌کند. به عنوان مثال، نگاه خیره‌ی کوبریکی اکنون دیگر به صورت یک علامت ویژه درآمده است: دیو بومن که در بیرون سفینه‌ی دیسکاوری مانده، و درهای آن به رویش قفل شده، در حالی که به حماقت هال و به مرگ قریب‌الوقوع خود می‌اندیشد، نگاه مضطرب خود را به دوربین می‌دوزد. در **پرتقال کوکی**، آکس، نشئه از شیر آلوده به ماده مخدر، در حال دید زدن مشتریان Milkbar، نگاه غیرعادی خود را به دوربین می‌دوزد؛ و در **غلاف تمام فلزی** یک «آش‌خور» هار که پادگان دیوانه‌اش کرده، در حالی که در فکر قتل با تفنگ آموزشی پر قدرت خود است به دوربین خیره می‌شود. چشم، دریافت‌کننده‌ی اطلاعات از دنیا، در عین حال از قدیم نماد منطق و خرد بوده است. «تئوری» همانند «تئاتر» ریشه در واژه یونانی Theomai به معنی «دیدن» دارند. با این حال فروید معتقد است که ترس از چشم‌ها، در عین حال جانشین همیشگی ترس از اختگی است؛ هم‌چنین پیوندهای نمادین آشنایی بین جنس مذکر و شمشیر، چاقو و تفنگ وجود دارد. از این رو منطق، بی‌پروایی و خشونت - دغدغه‌های دراماتیک تمام فیلم‌های کوبریک، و می‌توان گفت عناصر برسازنده‌ی زندگی انسان - همه در تصویر چشم که کوبریک بارها و بارها از روی پرده متوجه بیننده می‌کند، به هم گره می‌خورد. پرده‌ی کوبریک و مخاطب او روبه‌روی آینه‌ها و پروژکتورها قرار دارند، که علت‌ها و

به ایستگاه فضایی هیلتون واقع در مدار زمین می‌برد. در داخل فضاییما می‌توانیم «IBM» را تشخیص دهیم که روی پانل کنترل اصلی خود را به رخ می‌کشد. وقتی که دکتر فلویید وارد ایستگاه می‌شود، یک تلفن تصویری با مارک بل، میزبان امریکن و اتاق مخصوص با مارک هاوارد جانسن، همه منتظر او هستند.

با وجود این، به‌رغم جزئیات رئالیستی دائماً در حال تزیید، مدرنیسم مدام حضور خود را در قالب نشانه‌هایی از این‌که ما داریم یک فیلم ارجاع‌پذیر درباره سینما می‌بینیم، اعلام می‌کند. مکس کوزلوف، ضمن اشاره به کاربرد استادانه‌ی دوربین از سوی کوبریک برای جلب توجه بیننده به انحای پرده سینه‌راما، فقط یک ویژگی ارجاع‌پذیر را توضیح می‌دهد:

هر لحظه عدسی [در ۲۰۰۱] حال و هوا و آهنگ ناگهانی در عین حال آرامی به آن می‌بخشد. بوم و نماهای پن کوبریک با وقار سبک‌بالانه و پرطمأنینه‌شان، نگاه را از خلال دایره‌هایی که پیشاپیش توسط انحای خودپرده بازآفرینی شده‌اند، هدایت می‌کنند... گویی همواره سکون خود را در دل پانوراما جای می‌کند.<sup>۲۷</sup>

و پرده‌ها و شکل‌های پرده از خلال فیلم به طنین درمی‌آیند: بخش اعظم فیلم را ما به نگاه کردن از خلال دریچه‌ی پانورامیک یا سینه‌رامیک سفینه می‌گذرانیم؛ یا با کنجکاوای هر چه بیش‌تر، در حال تماشای حروف و اشکال انیمیشنی کامپیوتری هستیم. که از پشت‌سر کسانی تابانده شده که در حال تماشای پرده‌های تصویرند. بی‌شک این جلوه‌ی غیررئالیستی نه تنها برای بازسازی صفحه، و چهره‌های بیننده‌ها، بلکه برای شناسایی صورت و آن صفحه، برای تفسیر آن‌ها به مثابه تاباننده‌ی تابش‌ها، و برای القای این‌که خود پرده «می‌تابد»، اندیشیده شده‌اند - و همه این چیزها روی هم‌رفته

## اودیسه در دل زمان

وقتی دیو از طریق دری که تخته‌سنگ بازش کرده، وارد سفینه می‌شود، «اتمسفر»های کیاس گونه گنورگی لیگتی در باند صدا اوج می‌گیرند، و پرده به اشغال رنگ‌ها و صداهایی درمی‌آید که القاکننده‌ی سرعت بیرون از حساب هستند. نمی‌توانیم بگوییم که این سفینه‌ی کوچک چه چیزی را پشت سر می‌گذارد، اما چنین به نظر می‌رسد که با سرعت خطرناکی از چیزی رد می‌شود. ما تصاویر ثابتی از دیو را در محفظه می‌بینیم که ترسیده و درد می‌کشد، سپس در حالی که موسیقی بی‌وقفه می‌توفد و می‌غرد - که دلالت دارد بر تداوم تصاویر چند لحظه پیش، و از این طریق با تصاویر دو ساعت پیش - الگوهایی از رنگ شروع به ظهور می‌کنند که به نظر نمی‌رسد اصلاً نشانه‌ای از حرکت رو به جلو باشند. در واقع به نظر نمی‌رسد که چیزی را نشان دهند یا تولید کنند. هرازگاهی چیزهایی چون صورت یک دلفین، یا اسپرمتوزوئیدهایی در حال هجوم به سوی یک تخمک را به صورتی مبهم نشان می‌دهند، اما این‌ها آشکارا بازسازی صورت دلفین و اسپرمتوزوئید یا هیچ چیز دیگری نیستند. چشمی، که ظاهراً چشم دیو است و رنگ آن سولاریزه شده، گاه‌گاهی نشان داده می‌شود: ظاهراً در حال تماشای همان چیزی است که ما تماشا می‌کنیم، اما حتی این هم کاملاً روشن نیست. اگر لحظه‌ای تأمل کنیم، درمی‌یابیم که این همان کاری است که در فیلم‌ها رایج است: چشم یا صورتی را می‌بینیم که دارد [به‌جایی] نگاه می‌کند، بعد از آن چیزی را که این چشم می‌بیند، می‌بینیم. اما از آن‌جا که چیزی که اکنون می‌بینیم که دارد [به‌جایی] نگاه می‌کند، بعد از آن چیزی را که این چشم می‌بیند، اما از آن‌جا که اکنون می‌بینیم معنای روایی آشکاری ندارد، و به‌خصوص از آن‌جا که اصلاً روشن نیست که ما داریم چیزی را می‌بینیم،

معلول‌های زندگی و هنر را در بی‌کرانگی منعکس می‌کنند.

این نوع بازتابندگی قیاسی [Allegorical Reflexivity]، آن نوع خاصی از آن «فزون‌سازی مکانیکی کمیت‌های شناخته‌شده» که کاول با عنوان تقلاهایی برای مدرن کردن فیلم‌ها، مورد انتقاد قرار می‌داد، نیست؛ و این بدان معناست که این بازتابندگی شباهتی به استفاده از ویژگی‌های فرمالی که گریبنرگ در نقاشی و به‌طور کلی در هنر معاصر تحسین می‌کند، ندارد. این بازتابندگی‌ها انگاره‌های به‌جا و تفسیرهای عینی را منتفی نمی‌کنند: آن‌ها باعث ابهام فیلم نمی‌شوند. با این حال، اگر به بخش پایانی «مشتري و آن‌سوی بی‌کران» نگاه کنیم، این نوع ابهام را نیز در ۲۰۰۱ خواهیم یافت. وقتی دیو بومن دیسکاوی را ترک می‌گوید و به تخته‌سنگ چرخسان بر مدار مشتري می‌رسد، همه‌ی قراردادهای بازنمایانه‌ی پیشین فیلم از پنجره بیرون می‌پرند، درست مثل قراردادی که می‌گفت حیوانات می‌توانند حرف بزنند، در داستان بی‌معنای فوق‌الذکر از پنجره بیرون پرید. در آن لطیفه، ناگهان آن چیزی که در برابر ما قد علم می‌کند، نه اسب‌های سخن‌گو، بلکه نکته‌ای است که قوه‌ی ادراک ما را ناگهان متوقف می‌کند، و بدین ترتیب خود لطیفه‌ها و نحوه‌ی تأثیرشان را به ما نشان می‌دهد. در این بخش از ۲۰۰۱، ناگهان چیزی که در برابر ما علم می‌شود میمون‌ها با فضا نورددها، یا حتی چشم‌ها و امثال آن‌ها، به مثابه نمادهای قابل فهم فیلم و اومانیته نیستند. به جای آن‌ها، ما چشم‌اندازها و صداها‌ی غیرقابل فهم می‌یابیم، و نیز تکه‌های به‌ظاهر بازنمایانه‌ای که کوشش‌های ما را برای نتیجه‌گیری از آن‌چه که بازنمایی می‌شود، پس می‌زنند. به این صورت چیزی که برملا می‌شود، اگر چیزی برملا شده باشد، خود هنر فیلم است.

می‌کردیم توسط ما اشغال شده، نمی‌یابد: معلوم می‌شود که هر چه باشد، ما در حال تماشای او از نگاه دیو جوان‌تر نبوده‌ایم. یک بار دیگر، ما باید به تماشای سلسله تصاویری بنشینیم که به دلیل دوبهلویی‌شان غیرقابل درک هستند، و همین است که توجه را به هنر فیلم‌ساز جلب می‌کند، که نوعاً باید این نوع ابهام‌ها را زایل سازد.

بعد، دیو مسن به پشت‌میز شام خود برمی‌گردد، لیوان نوشیدنی‌اش را می‌اندازد، خم می‌شود تا تکه‌پاره‌ها را جمع کند، و چشمش به خودش می‌افتد: حالا پیر و فوتوت روی تخت‌خوابی در اتاق دراز کشیده است. این بار، وقتی دیو پیر و فوتوت را می‌بینیم، می‌توانیم دیو صرفاً مسن را از پشت‌سر در گوشه‌ی پرده ببینیم، از این رو می‌دانیم که چیزی را داریم می‌بینیم که او می‌بیند - به استثنای این که چیزی که او می‌بیند به لحاظ زمان نمونه‌وار فیلم فاقد معناست. و سرانجام وقتی دیو کهنسال به تخته‌سنگ و آن کیسه جفت پرنوری که در پای تختش ظاهر شده‌اند، دست می‌یابد، می‌بینیم که در درون کیسه معلق و جدا شده از بدن، دیو قرار دارد که یک بار دیگر تغییر شکل یافته است، و ما یک بار دیگر در تلاش برای نگاه کردن از خلال فیلم به چیزی یا کسی که فیلم بازنمایی یا بازسازی می‌کند، ناکام می‌شویم. ما دقیقاً نمی‌دانیم که به چه چیزی نگاه می‌کنیم، یا از دریچه‌ی چشم چه کسی، اگر اصلاً کسی در کار باشد، نگاه می‌کرده‌ایم. ما وادار می‌شویم که معنایی را به چیزی که دیده‌ایم نسبت دهیم، و این معنا با خود فیلم‌ها و شیوه‌ی قراردادی استفاده و بازنمایی زمان سر و کار دارد.

در لحظه‌های پایانی فیلم، بچه سیاره [Star-child] را می‌بینیم که شاید به معنی واقعی کلمه از ناکجا سر برمی‌آورد، تا از بابت اندازه با زمین برابری کند. ظاهراً، تخت‌سنگ بشریت

ممکن است به این نتیجه برسیم که این قرارداد نقض می‌شود تا ما بتوانیم خود آن [قرارداد] را ببینیم، و هنر آن چیزی را که شاید برای نخستین بار، خود بخشی از هنر است.

محفظه سرانجام در جایی و در زمانی، یا در ناجایی و نازمانی، در آن سوئیت نوکلاسیک، که خود تزئینات آن از طریق فراخواندن عقلانیت بی‌زمان، بی‌زمانی را القا می‌کند، «از حرکت باز می‌ماند» (دیگر معلوم نیست که واقعا حرکت می‌کرده است یا نه). کوبریک، حالا، در این صحنه‌آرایی، با قرارداد سینمایی «نشان دادن آن‌چه که چشم تصویر شده می‌بیند» بیش‌تر بازی می‌کند. دیو را پس از پایان سفرش می‌بینیم، شاید بیست‌سالی پیرتر، مبهوت و مضطرب در درون محفظه، دارد به بیرون از پنجره نگاه می‌کند. بعد، از خلال پنجره محفظه‌ی دیو را در بیرون از محفظه در سوئیت می‌بینیم. این تصویر دوبهلو است: آیا ما چیزی را می‌بینیم که دیو می‌بیند؟

چه‌طور چنین چیزی ممکن است، چون آن‌چه که می‌بینیم خود دیو است؟

چیز بعدی که دستگیرمان می‌شود این است که ظاهراً محفظه ناپدید شده، و دیو، اگر کسی که آن‌جاست دیو باشد، شروع به واریسی خود جدید خود می‌کند. می‌بینیم که دارد به آینه‌ی حمام نگاه می‌کند، و بعد نمایی تمام‌قد از او می‌بینیم. باز هم یک تصویر دوبهلو: آیا این تصویر آینه همان است که دیو می‌بیند، یا خود دیو است؟ باری، ما و دیو صدایی می‌شنویم، و او برمی‌گردد تا به چیزی نگاه کند؛ آن‌چه که بعد می‌بینیم خود دیو است، سال‌ها بر او گذشته، و در محل دیگری از سوئیت قرار دارد. دیو پیرتر را تماشا می‌کنیم که به جست‌وجوی صدایی برآمده که ظاهراً از جانب دیو جوان‌تر صادر شده، و ما می‌بینیم که کسی را در نقطه‌ای از دنیای فیلم که گمان

## یک پایان‌بندی باز دیگر

چند لحظه پیش، از نحوه‌ی درک این فیلم صحبت کردم: منظورم فقط این بود که بگویم در قالب این تفسیر [خاص] چگونه باید آن را دید، منظورم این نبود که این شیوه تنها شیوه‌ی ممکن خواندن - یا در این مورد، امتناع از خواندن - ۲۰۰۱ است. این هم ممکن است که تصاویر سازنده‌ی پایان‌بندی فیلم را به مثابه مجموعه‌ای از صحنه‌هایی خواند که به صورت سراسر است بازنمایی شده‌اند، متها صحنه‌هایی که دنیایی را بازنمایی می‌کنند که از قوانین فیزیکی معمول تبعیت نمی‌کند. اگر از فضا یا حداقل از فضای خود دور شویم، حرکت چه‌طور چیزی خواهد بود؟ در جهانی بی‌زمان، یا در جهانی که زمان جور دیگری می‌گذرد، چرا نباید مردم با یکدیگر تصادم کنند؟

و تازه، ما حتی می‌توانیم این صحنه‌های بازنمایانه را به شیوه‌ای بازتابی [Reflexive] و مدرنیستی، به‌عنوان تمثیلی از آفرینش هنر تلقی کنیم. شاید آفریننده‌ی تخته‌سنگ همان کاری را با دیو می‌کند که هنرمند با ما شیفتگان هنر. آن‌ها دیو را به ماورای فضا و زمان، یا به‌نوعی به ماورای طبیعت، به‌جایی که زندگی می‌کنند می‌برند. و این‌جا را به صورت خانه‌ی واقعی او درمی‌آورند، به‌طریقی شبیه راهی که هنرمند ما را از طبیعت از بازنمایی قراردادی می‌کند، و قابلیت ما در فرارفتن از طبیعت را به ما نشان می‌دهد. با این حال، این نوع تفسیر تمثیلی فیلم را به مثابه جلوه‌گاه مدرنیسم گرینبرگی و آوانگاردیستی به حساب نمی‌آورد؛ و حتی شاید بتوان گفت که این تفسیر یک خوانش پست‌مدرن از ۲۰۰۱ را پیش می‌کشد.

پست مدرنیست، اگر چنین کسی، واقعاً چیزی

را تا پله‌ی بعدی نردبان تکامل، و تانواهای تم [Them] «راز جهان» [World Riddle] از «چنین گفت زرتشت» واگنر برمی‌کشد، ابرانسان به خانه آمده. اما ما و او چگونه به زمین برگشتیم؟ این کار چه قدر طول کشید؟ واقعاً ما این‌جا هستیم؟ در هر حال، آن چنین به چه بزرگی است؟ اگر او سیاره را لمس کند چه اتفاقی خواهد افتاد؟ می‌تواند آن را لمس کند؟ آیا خود او بخشی از همان کائنات است؟ این که دو چیز در یک زمان پرده را اشغال می‌کنند نوعاً به این معناست که هستی‌ها در فضا به هم نزدیکند، اما ابداً آشکار نیست که این قرارداد در این‌جا حاکم باشد. اکنون نقض قراردادهای فضایی و نیز قراردادهای زمانی قدرت تفسیر را از ما سلب کرده است.

در این‌جا، زمینه‌ای برای درک رویدادهایی که می‌بینیم نداریم. فیلم به درون ابهام خزیده است، تبدیل شده است به رنگین‌کمانی از رنگ‌ها، شکل‌ها و تصاویر نامرتبط با هم - و این شامل آن بخش‌های فوق‌العاده «واقعی» پیش از این بخش پایانی هم می‌شود که آشکارا در ادامه‌ی آن چیزی است که ما می‌بینیم. کوبریک این صحنه‌های نهایی را از رئالیسم موبه‌مو دور می‌کند تا آن‌ها را هر چه بیشتر دل‌شوره‌آور و مشوش‌کننده از آب دریاورد، و ما بینندگان را آن‌جا که تلاش می‌کنیم به این تصاویر غیربازنمایانه معنایی بدهیم، هر چه بیشتر بر نیروی بازنمایی قراردادی و از اهمیت آن آگاه سازد. این تصاویر پایان‌بخش تأثیر «بازتاب یافته»ی شدیدی روی ما دارد؛ وقتی ما مجبور می‌شویم آن‌چه را که روی پرده است به مثابه «نقد بصری قرارداد و در عین حال خود قرارداد» یا به مثابه تفسیری بر خودمان، شیوه‌ی زندگی‌مان، شیوه‌ی ساختن هنر (فیلم) و لذت بردن از آن بپذیریم، به شدت تکان می‌خوریم.

## یادداشت‌ها:

1. Great Movie Directors, Ted Sennet (New York: Harry N. Abrams, Inc./AFI Press, 1986), 140.
۲. از مصاحبه مجله پلی‌بوی یا کوپریک که در ۱۹۷۰، Making of Kubrick's ۲۰۰۱ N.Y.: New American Library, ۱۹۷۰ به ویراستاری جروم آگل دوباره چاپ شده است. نورمن کاگان نیز در کتاب زیر این مصاحبه را نقل کرده است:
- The Cinema of Stanley Kubrick (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1972), 145.
3. cf. Michael Ciment, Kubric, trans. Gilbert Adair (N.Y.: Holt, Rinehart and Winston, 1983), 148.
۴. متی کالینسکو در کتاب زیر به شعار «ضد هنر به خاطر ضد هنر» دادائیت‌ها اشاره می‌کند:
- Matei Calinescu, Five Faces of Modernity (Durham: Duke University Press, 1987), 143.
۵. کالینسکو در کتاب فوق، کاملاً این را به دادا نسبت نمی‌دهد، اما می‌گوید (ص. ۱۲۴) که هیچ انگاری زیبایی‌شناختی دادا «بیانگر ویژگی آرمانی، آوان - گارد است»
6. Scott Mac Donald, ed., Avant - Garde Film (Cambridge, Cambridge university Press, 1993), 2.
۷. برای نمونه به کتاب زیر از کلاوبل نگاه کنید که می‌گوید: «برای درک یک اثر هنری باید خود را از هر چه که زندگی است بکناییم»:
- Clive Bell, Art (London: Chatto and Windus, 1916), 25.
۸. می‌توان بر این ایده تأکید بیش از حد کرد. گرینبرگ در مقاله «Towards a Newer Laocoon» (ص. ۳۷) می‌گوید: «من هنوز می‌توانم از رامبراند بیش‌تر به خاطر بیانگری آن لذت ببرم تا ارزش‌های انتزاعی متجلی در آن - هر چقدر هم که این آثار غنی از این ارزش‌ها باشند».
9. Originally Published in Partisan Review VI,5 (Fall 1939); Reprinted in Greenberg, Collected Essays and Criticism, vol. 1, 5 - 22.
10. Greenberg Collected Essays, 16.
11. Greenberg Collected Essays, 16-17.
۱۲. همان، ص. ۱۷. ضمناً گرینبرگ، از نحن خود در نوشته‌های اولیه‌اش در «آوان - گارد و کیچ، پنجاه سال بعد» اظهار پشیمانی می‌کند:
- Greenberg, Arts Magazine vol. 64, No.4 (December 1989), 56-57.
13. Greenberg Collected Essays, 8.
14. Greenberg Collected Essays, 15-16.
۱۵. گرینبرگ، هم‌چنین مارکیزم جرمی اولیه خود را در مقاله

بیش از همان مدرنیست امروزی شده باشد، آرمان هنر به مثابه یک [مصنوع] ناب، فرمال، و مبهم [Opaque] را به چالش می‌کشد، چون او به این چیزها با تردید می‌نگرد: نخست، این عقیده که آثار یا انواع هنر دارای فرم‌هایی هستند که می‌توانند جدا از محتوای بازنمایانه‌شان درک شوند؛ دوم تمایز بین هنر والا و هنر پست، یا هنر اصیل و هنر تقلیدی، که فرمالیسم اختراع کرده است؛ و سوم تصویر مدرنیستی از انسان‌ها به مثابه هستی‌های استعلایافته‌ای که تصادفاً در انواع جهان‌های سیاسی - اجتماعی گیر افتاده‌اند. در این خوانش تمثیلی از تصاویر پایانی ۲۰۰۱، فیلم طرد تمام و کمال بازنمایی قراردادی را به کار می‌گیرد، نه برای این‌که فرم‌ها را به نمایش گذارد و از طریق جلوه‌ی «بازتاب‌یافته» دست به بازنمایی بزند، بلکه برای این‌که به صورت قراردادی بازنمایی کند. در این دیدگاه، فیلم ضمن پذیرش قراردادهای روایی از آن‌ها سرپیچی می‌کند.

و شاید، ۲۰۰۱، در پذیرش و طرد هم‌زمان قرارداد، نمایش تمثیلی خود از امر لایتناهی و جاودان را هم می‌پذیرد، هم انکار می‌کند. شاید، به عبارت دیگر، نوعی نگرش طعنه‌آمیز [Ironic] در قبال استعلای انسان اتخاذ می‌کند، نگرش شک‌آورانه‌ای که مستقیماً تصویر مدرنیستی از بشریت و هنر را رد نمی‌کند، بلکه در عوض بر موقعیت انسانی ما به مثابه بخشی از دنیای طبیعی روزمره قراردادهای آشنا و اشیایی که به شیوه مألوف دیده می‌شوند، تأکید می‌کند. شاید می‌خواهد بگوید که به‌رغم اشتیاق به جاودانگی، کوشش ما برای پشت‌سر گذاشتن پیشداوری‌های حقیرانه‌ی سلیقه، به بی‌راهه رفته است، و صرفاً هنر مردمی - مثل سینما - می‌تواند خود حقیقی ما را هم‌چنین هنر والا و فرمال را به ما مکشوف سازد.

شاید، اما این داستان دیگری است.



2-4 (16 – 29).

24. Cavell, *The world viewed*, 118.

25. Cavell, *The world viewed*, 62.

۲۶. البته، ۲۰۰۱ در تمامیت‌اش، چنان ملامت‌آمیز از «جلوه‌های ویژه» انیمیشن است که می‌توان با تأکید گفت که «تابش»‌های آن «به‌طور خودانگیخته» چیزی بیش از مثلاً کارتون از دنیایی که به‌شکل ملموسی واقعی باشد، ریشه نمی‌گیرد، کاول معتقد است که کارتون فاقد چنین هم‌ریشگی با دنیای واقعی است و بنابراین فیلم نیست (The world viewed, ۱۶۷-۷۳) من نمی‌دانم در این باره چه بگویم به‌جز این که اگر از دیدگاه کاول چنین نتیجه بگیریم که ۲۰۰۱ فیلم نیست، این یک نتیجه‌گیری معنا‌باخته [Absurd] خواهد بود.

27. Max Kozloff, "2001", *Film Culture*, no. 48 – 49 (Winter & Spring 1970); Cited in Norman Kagan, *The Cinema of Stanley Kubrick*, 148. (Footnotes)

«آوان-گارد و کیچ پنجاه سال بعد» به‌کار می‌گیرد.

16. In Greenberg's "Modernist Painting" originally published in *Art and Literature* (Spring 1963), Reprinted in Gregory Battcock, ed., *The New Art* (New York: Dutton and co., 1966), 100-10.

گرینبرگ در این مقاله به کانت به‌عنوان «نخستین مدرنیست واقعی» (ص ۱۰۰) اشاره می‌کند، و اهداف هنر مدرنیست را با اهداف فلسفه انتقادی کانت یکی می‌داند. این یکی از آخرین مقاله‌های گرینبرگ است، و شاید نشانه‌ای است از طلوع کانت‌گرایی هم‌زمان با غروب مارکس‌گرایی او.

۱۷. از دو منبع زیر، اولی در تأیید تأثیر کانت بر گرینبرگ و دومی در رد آن هستند:

-Paul Crowther, "Greenberg Kant and the problem of Modernist Painting," *British Journal of Aesthetics*, vol. 25, no. 4 (Autumn 1985).

-David Carrier, "Greenberg, Fried, and Philosophy: American – Type Formalism", in George Dickie and Richard Sclafani, eds., *Aesthetics: A Critical Anthology* (New York: St. Martin's Press, 1978), 461 – 69,

۱۸. جان اچ. زامیتو در کتاب زیر می‌گوید که از نظر کانت در سومین انتقاد «هنر محتملی است که از طریق آن امر فوق حواس نشانه حضور خود را به رخ می‌کشد. و درست به همین دلیل است که تجربه زیباشناختی ریشه استعلایی دارد.»

۱۹. کتاب پنج چهره مدرنیته نوشته کالینکو شامل بخشی است با عنوان «انسان‌زدایی آوانگارد، و پایان ایدئولوژی» (۳۲-۱۲۵) که افول مفاهیم «انسان» و «نوع بشر» را در دوران مدرن توضیح می‌دهد.

۲۰. زامیتو معتقد است که یک دلیل این که کانت شیوه خاصی را در انتقاد سوم پیش گرفت عبارت بود از تمایل او به استفاده از داورهای زیبایی‌شناختی به‌عنوان نشانه‌ای از «وحدت منطقی» و «اولویت عمل»

۲۱. اسکات مک دانالد می‌گوید که نخستین فیلم‌های آوانگارد توجه ما را به این پنج چیز معطوف می‌کردند:

• Cf. Avant – Gard Film, 3.

۲۲. پانوفسکی این حرف را در مقاله «سبک و رسانه در تصاویر متحرک» می‌زند؛ این مقاله در منابع زیر بافتنی است:

- Daniel Talbot, ed., *Film* (New York: Simon and Schuster, 1959, 31.

- Stanley Cavell, *The World Viewed: Reflections on The ontology of Film*, Enlarged Edition (Cambridge, Massachusetts: harvard University Press, 1979), 16.

23. cf. cavell, *The world viewed*, esp. Chapters.



پروشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی  
پرتال جامع علوم انسانی