صفحات ۵۳ - ۴۷
فصلنامه علمی-ترویجی مطالعات هنرهای زیبا ● دوره۲، شماره۵، پاییز ۱۴۰۰

تحلیل چند مستند شاعرانه، بر مبنای فلسفهٔ شوپنهاور

پرستو جهانگیریان*[۱]، سیامک عبدالهی[۲]

۱. دانشجوی کارشناسی سینما، دانشگاه علمی وکاربردی، واحد سروش، تهران، ایران.

۲.دکتری فلسفه، دانشکدهٔ الهیات، پردیس فارابی دانشگاه تهران، قم، ایران.

چکیده

اثر مستند، گوشه‌ای از واقعیت است که از طریق سرشت آدمی، خاص دیده می‌شود؛ غنا و ابهام نهفته در کُلِّ زندگی را انعکاس می‌دهد و همین امر، آن را به مرزی فراتر از مشاهدهٔ عینی می‌کشاند. بنابراین، مستندها بازتولید واقعیت نیستند، بازنمون جهان‌اند و همین بازنمون، مظهر دیدگاهی ویژه از جهان است. مستند، ادبیات منحصر به‌فرد خود را دارد، رویدادها را در چارچوب مفهوم‌گرایی قرار می‌دهد، ذهن را به چالش می‌کشد و تفکر را بر دریای حقیقت، معلق نگه می‌دارد تا زمانی‌که هر کس، پاسخ خود را بیابد. در این پژوهش، هم‌پوشانیِ ژرف‌ترین و هنری‌ترین شاخهٔ سینمای مستند، یعنی مستند شاعرانه با فلسفهٔ شوپنهاور که در باب تفکر، زمان، طبیعت بشری، اراده و ... سخن گفته است، مورد بررسی قرار می‌گیرد. تمام بخش‌های فلسفهٔ جهان‌شمولی که شوپنهاور به آن اشاره می‌کند، گویی با نخ‌هایی نامرئی به کلمهٔ رنج متصل شده‌اند؛ همان رنجشی که در بطن آثار شاعرانه یافت می‌شوند و همان رنجی که از اراده و تصور نشأت می‌گیرد. از این‌رو، می‌توان از تفکرات شوپنهاور به موضوعات زیست‌محور پل زد.

واژه‌های کلیدی

شوپنهاور، سینمای مستند شاعرانه، فلسفه، بقا، رنج.

* نویسندهٔ مسئول: pr.jahangirian@gmail.com

مقدمه

در تمامی آثار سینمایی، حتی در عام‌ترین و سطحی‌ترین آنها، ردی از فلسفه را می‌توان یافت، اما هنگامی که از سینمای فلسفی سخن به میان می‌آوریم، منظورمان آثاری است که مخاطب را وادار به تفکر و فلسفیدن می‌کند. اگر فلسفه در سینمای داستانی ظهور کند، داستان، هم‌چون تمثیلی از واقعیت، با فلسفه آمیخته می‌شود و مخاطب را به فکر وامی‌دارد؛ اما سینمای مستند، خودِ واقعیت است که با فلسفه به مثابهٔ حقیقت زندگی، یکی می‌شود و سپس در اندیشهٔ مخاطب نفوذ پیدا می‌کند. به بیانی دیگر، سینمای مستند و فلسفه، رسالتی مشترک دارند: کاوش و بیان حقیقت.

امرِ واقعی، به طور همزمان عبارت است از چیزی که دسترسیِ مستقیم بدان محال است و مانعی که راه این دسترسیِ مستقیم را سد می‌کند؛ چیزی که از چنگ ما سُر می‌خورد و پردهٔ مغشوش کننده‌ای که باعث می‌شود چیزی را از دست بدهیم. در عین حال، برای اینکه امر واقعی به تجربه درآید، باید چیزی وجود داشته باشد که باعث این تجربه گردد و آن چیز، توهم محض نیست (شیهان، ۱۳۹۸، ۱۱۵ و ۱۱۷). حال آنکه مستند می‌تواند به منزلهٔ مبدلِ فلسفه در درون ساحت نمادین به بازتاب جهان واقعی، عمل کند.

مستندات، شاهد فراهم می‌آورند و بعداً همان‌ها را برای ساختاربخشی به نگرش یا استدلال شخصی یا واکنش شاعرانه و بلاغی خود دربارهٔ جهان به کار می‌گیرند و ما انتظار داریم که حاصل انتقال این شواهد، چیزی بیش از اطلاعاتی کسالت‌آور، از آب درآید(Nichols, 2001, 38) .

سینمای مستند شاعرانه

شعر، کلامی لطیف و موزون است با حال و هوایی خیال‌انگیز، در ذهن می‌رقصد و انسان را به منظور کشف ناشناخته‌ها، به قعر معانی می‌برد. شعر، زاییده بروز حالتی ذهنی است برای انسان، در محیطی از طبیعت؛ به این معنی که به شاعر حالتی دست می‌دهد که در نتیجهٔ آن، او با اشیاء محیط خود و با انسان‌ها رابطه ذهنی پیدا می‌کند. اشیاء در این رابطه روحی، حالت مطلقاً فیزیکی و مادی خود را از دست می‌دهند، و بخشی از احساسات و اندیشه شاعر را به عاریه می‌گیرند (براهنی، ۱۳۴۴، ۵).

سینمای شاعرانه یا درهم آمیختگی شعر و تصویر، به دو بخش داستانی و مستند تقسیم می‌شود. از شاعران سینمای مستند می‌توان به رابرت فلاهرتی۱، برت هانسترا ۲، گادفری رجیو۳، یوریس ایونس۴، آلبرتو کاوالکانتی۵، آرنه سوکسدورف۶، ران فریک۷، گریگوری کولبرت[8] ، آلن رنه[9] و ... اشاره کرد.

ادگار مورن[10] در مدح سینمای مستند می‌گوید: وقتی صحبت از فیلم می‌کنم، منظورم فیلم مستند است. فیلم داستانی اگر بتواند تمام حقیقت‌ها را کسب و ضبط کند، لاجرم در دستیابی به یک حقیقت، همیشه ناتوان خواهد بود؛ و آن حقیقت، اصالت زندگی واقعی است (گوتیه، ۱۳۸۴، ۱۵۵).

از این‌روی، شاعرِ فیلم مستند می‌کوشد طبیعتی بیافریند که مثل طبیعتِ واقعی دارای ابدیت باشد و با ابدیت آن، جاودانگی خودش نیز تثبیت شود (براهنی، ۱۳۴۴، ۱۸) و همان‌طور که ارسطو در کتاب بوطیقا بیان می‌کند: شعر چیزی است نزدیک به فلسفه، زیرا هدف شعر، بیان امور طبیعی و جهان‌شمول است. منظور از جهان‌شمول، تمام چیزهایی است که انسان، به احتمال یا ضرورت، می‌گوید یا انجام می‌دهد (ارسطو، ۱۳۹۸، ۸۷).

مستند شاعرانه، بر نسبت‌های بصری، ویژگی‌های آهنگین یا ریتمیک، میان‌وندهای توصیفی و سازمان‌یافتگی شکلی، تأکید دارد. ساختار فیلم، به استعاره‌ای برای بیان رابطهٔ فیلمساز با موضوع فیلم تبدیل می‌شود. این رابطه می‌تواند منبعث از حال و هوایی عاطفی به موضوع، یا دربردارنده نوعی دیدگاه فلسفی، عرفانی یا نگرشی ایدئولوژیک باشد (طاهری، ۱۳۹۶، ۱۴۰).

در چنین موقعیتی، دیگر نگاهِ فیلمساز، حالتی ساده ندارد، نگرش او به واقعیت، سبب ارتقای محتوای عاطفی تصاویر می‌گردد. نگاه جستجوگر فیلمسازِ مستند شاعرانه، کوششی برای نفوذ به درون واقعیات و کشف تصاویر زیبا، عاطفی و تغزلی می‌شود. آن‌چه در این‌جا دارای اهمیت است، تصویر خیال‌انگیزی است که موزون باشد (دهقان‌پور، ۱۳۹۸، ۱۷۴).

پل روتا[11] فیلم مستند را به چند دسته تقسیم می‌کند:

۱) سنت طبیعی‌گرا (داستانی)؛

۲) سنت واقع‌گرا (اقلیمی، پیشرو)؛

۳) سنت خبری؛

۴) سنت تبلیغاتی (کوینتار، ۱۳۸۹، ۱۳).

اگرچه گی گوتیه[12] معتقد است که مستند تغزلی یا شاعرانه، بیش از این‌که بر پایهٔ حقایق و واقعیات ساخته شود، مبتنی بر اندیشه است (گوتیه، ۱۳۸۴، ۱۱۶)، اما، کوینتار۱۳، سنت واقع‌گرا را همان مستندِ شاعرانه می‌داند. این مستند، نه تبدیل عینی واقعیت است و نه هم‌چون فیلم‌های گزارشی و خبری، نقل داستانیِ یک موقعیت. بلکه بنا بر ترتیبی ذهنی و دید خاص فیلمساز از اشیاء، ساخته می‌شود. این امر به هیچ‌وجه به معنای قطع رابطه با طبیعت واقعی و یا از پیش‌ساختن واقعیات و موقعیت‌ها نیست؛ برعکس، این امر جستجویی اساسی، فراسوی نگرشی ساده و ارتقای محتوای عاطفی هر تصویر است تا واقعیتِ مشاهده شده، ژرف‌تر و واقعی‌تر عرضه شود. این اشعارِ تصویری، بر یکدستی فضا و محتوای عاطفی تصاویر تکیه دارند. موضوع این فیلم‌ها، در مرحلهٔ دوم اهمیت قرار می‌گیرد. حکایت مستند، تابع ترتیب تصاویر، رویدادهای طبیعی که طی فیلمبرداری اتفاق افتاده و نیز بینش شخصی کارگردان است (کوینتار، ۱۳۸۹، ۱۵).

از آن‌جا که علم هرمنوتیک، عملِ رمزگشایی است که از فحوا و معنای ظاهر، به معنای نهفته یا مکنون می‌رسد، می‌توان مقصود کوینتار از بینش شخصی را در هرمنوتیکِ روح تبیین کرد؛ این سطح از هرمنوتیک در جستجوی اندیشهٔ مسلط بر اثر و نوع نگرش به زندگی است که در مخلوق بیان می‌شود یا تجسم می‌یابد (پالمر، ۱۳۹۸، ۵۳ و ۸۹)؛ اما آن‌چه از مطالعهٔ آثار شاعران سینما به دست می‌آید، خبر از آن می‌دهد که نگرش مؤلف و دیدگاه عصر یا همان «روح اثر در فهم هرمنوتیکی»، به شدت مغفول واقع شده است.

فلسفهٔ شوپنهاور

در جهان شوپنهاور، هر آن‌چه به هر طریقی متعلق به جهان باشد، با مشروط بودن به ذهن همراه است و تنها برای ذهن وجود دارد. پس جهان، تصور است. تصور دارای دو بخش اصلی و جدایی‌ناپذیر است: عین و ذهن. صورت‌های عین، زمان و مکان هستند اما ذهن در مکان و زمان واقع نمی‌شود و در هر وجودِ تصورپردازی، یکه‌تاز است. حال آن‌که ماده با پیوند زمان و مکان و در نتیجه فعالیت، نمود پیدا می‌کند؛ زیرا اگر جهان راکد و بی‌حرکت می‌بود، هیچ چیز دوام و استمرار نداشت، در نتیجه، تصور ماده غیرممکن می‌شد (شوپنهاور، ۱۳۹۸ الف، ۲۹، ۳۱ و ۳۶).

آنچه وجود داشته، دیری نمی‌پاید و چندان اندک وجود دارد، گویی هرگز وجود نداشته است. هرچه اکنون هست، لحظه‌ای دیگر باید گفت بوده است، بنابراین آنچه به زمان حال و حالِ حاضر تعلق دارد، هرچند فاقد اهمیت باشد، بر هر چیز مهم گذشته و حال، کامل توفیق دارد چرا که حال حاضر، واقعیت بالفعل است و ارتباطش با گذشته، ارتباط چیزی است با هیچ چیز (شوپنهاور، ۱۳۹۸پ، ۷۶).

بشمار لحظات شادمانه‌ای را که داشته‌ای،
بشمار ایام شادمانه‌ای را که از غم رها بوده‌ای،
و بدان هر آن‌چه بوده‌ای، همان
بهتر می‌بود که وجود نمی‌داشت (جانوی، ۱۳۹۵، ۲۶۱).

در جهانی که دوامِ هیچ چیز ممکن نیست، جایی که همه چیز در گردابِ بی‌امان تغییر و تبدّل گرفتار آمده، جایی که همه چیز با شتابی دیوانه‌وار در حرکت و گریز و مغلوب حرکت و پیشرفت است، مشکل بتوان احساس خوشحالی و خرسندی کرد. چگونه می‌توان در جایی آرام و قرار یافت که تنها شکلِ هستی، شدن مداوم و هرگز نابودن است؟ انسان، هیچ‌گاه خشنود نیست و سرتاسر زندگی را به دنبال خشنودیِ خیالی می‌دود، خشنودی‌ای که به ندرت به دست می‌آید و وقتی هم که به دست آمد، همان بیداری از خوابِ خوشحالی است. دست آخر هم تفاوتی نمی‌کند که در طول زندگی، خوشبخت بوده یا بدبخت، چون زندگیِ وی، چیزی به جز یک اکنونِ گذرا نبوده و اکنون پایان یافته (شوپنهاور، ۱۳۹۸پ، ۷۸ و ۷۹).

زندگی، یک بار است؛ یعنی باری که برای رفعِ حوائج باید به دوش کشید. وقتی این وظیفه به انجام رسید، تازه سروکلهٔ وظیفهٔ دوم پیدا می‌شود، یعنی دفع ملالت، که هم‌چون بازِ شکاری، بالای سرمان پرواز می‌کند و برای حمله به آنجا که زندگی‌ای از نیاز تهی است، مهیا می‌شود. اولین وظیفه، گرفتنِ حقِ خود از زندگی است و دومین، رفع کسالت و آفت فراغت از نیاز است؛ زیرا در غیر این صورت، کسالت خود باری می‌شود بر زندگی (همان، ۸۱).

رضایتِ مطلقی در کار نیست؛ انسان‌ها به شکل چاره‌ناپذیری بی‌قرارند. هر میل ارضاشده‌ای، مولّد میل تازه‌ای می‌شود، بنابراین، هیچ خوشبختی خاصی به معنی شوپنهاوری، نمی‌تواند همهٔ کمبودهای ما را مرتفع کند و هیچ خوشبختی‌ای نمی‌تواند مدتی طولانی دوام بیاورد؛ با این حال، ما طوری در تعقیب آن هستیم که انگار می‌تواند پایدار و کاملاً چاره‌ساز باشد. همین اشتیاقِ انسان برای رسیدن به خوشبختی و سعادت، انگیزهٔ اصلی و بنیادین انسان‌ها برای خودخواهی است (جانوی، ۱۳۹۵، ۲۳۹ و ۲۸۷).

شوپنهاور، چهار انگیزهٔ بنیادین برای اعمال انسان برمی‌شمرد. او زمانی عمل انسان را عمدی قلمداد می‌کند که آن عمل، چیزی را به عنوان هدف نهایی داشته باشد، یعنی یا در توافق با یک اراده باشد یا در تضاد با آن. او انگیزه‌های ضداخلاقی خودخواهی که میل به سعادت فاعل و کینه‌توزی که میل به بدبختی دیگری است را مقدم بر وجه اخلاقیِ انسان می‌داند؛ زیرا معتقد است که انگیزهٔ اصلی و بنیادین در انسان‌ها هم‌چون حیوانات، خودخواهی است، یعنی اشتیاق برای هستی و خوشبختی (همان، ۲۳۸).

یک عذاب مفرط درونی، یک بی‌قراریِ دائمی و دردی لاعلاج، در شخصی که به نهایت شرارت می‌رسد، بروز می‌کند. آن‌گاه، وی غیرمستقیم به دنبال تسکینی می‌رود که مستقیماً نمی‌تواند به دست آورد. پس تلاش می‌کند تا رنج خود را از طریق مشاهدهٔ رنج دیگری سبک کند، و هم‌زمان نیز این را تجلیِ قدرت خود می‌انگارد. برای او، رنج دیگری تبدیل به یک هدف فی‌نفسه می‌شود که خونخواری را به وجود می‌آورد (شوپنهاور، ۱۳۹۸ الف، ۳۵۷).

تمام حرکت‌هایی که از ماده سر می‌زند، نشان‌دهنده یا پدیدارِ اراده است و نیز باید علتی داشته باشد. این علت، در مورد حرکت یک سنگ، مکانیکی است و در مورد انسان، یک انگیزه؛ اما هرچه هست، علت، هرگز نمی‌تواند غایب باشد. هر پدیدارِ ارادی، حتی آن‌که خود را در جسم بشری متجلی می‌سازد، پیوسته به جدال و نبرد ادامه می‌دهد؛ به همین روی، شاهد کشاکش و جدال در تمامی قلمروهای طبیعی برای به دست آوردن پیروزی هستیم (همان، ۱۶۱).

دشتی سراسر پوشیده از اسکلت‌ها، تو گویی عرصهٔ جنگ است؛ چیزی نیست جز اسکلت‌هایی از لاک‌پشت‌های عظیم. همان‌ها که از دریا به این راه آمده‌اند تا تخم‌هایشان را بریزند، دچار هجومِ سگ‌های وحشی

شدند، سگ‌ها آنها را به پشت خواباندند، جوشن پشتشان را دریدند، پوسته‌های کوچک روی شکمشان را نیز و آنها را زنده زنده بلعیدند. چنین است که ببری هم بر سگ‌ها هجوم می‌آورد. اکنون، تمام این نکبت، هزاران سال است که تکرار می‌شود، سال‌های متمادی. به کدامین گناه باید چنین جان کندنی را تحمل کنند؟ مقصود از این صحنهٔ وحشت چیست؟ تنها پاسخ این است که ارادهٔ معطوف به زندگی، چنین خویش را عینیت می‌دهد (یانگ، ۱۳۹۳، ۱۲۳).

«تمامیتِ فلسفی» شوپنهاور، دربرگیرندهٔ دو واقعیت مسلط بر زندگی، یعنی اراده و تصور و آن‌چه از این‌دو زاده می‌شود، یعنی رنج، تلاش برای بقا و خودخواهی و ... است که در مستندهای شاعرانه، تبلور یافته‌اند. از این‌رو، در این مقاله، از نقطه‌نظر شوپنهاور یا با «نگاهی شوپنهاوری»، به تحلیل آثار پرداخته شده است.

تحلیل چند مستند شاعرانه از نگاه شوپنهاور

پس از بررسی آثار مستند شاعرانه و غور در آنها با نگاهی شوپنهاوری، در نظر گرفتنِ فضای سیال مستندات انتخاب‌شده که با ناپایداریِ جهان شوپنهاوری، هم‌پوشانی دارند، تقابل و هم‌جواری عقل و غریزه و نقشِ کلیدی ارادهٔ انسان که در نظریات شوپنهاور و این مقالات به وضوح مشاهده می‌شوند، و به‌طور کلی، اهمیت قرابت معنایی نگاه فیلسوف با آثار، موجب انتخاب این اشعار مصور شده است که پژواک جامع‌تر و روشن‌تری از تفکر شوپنهاور ارائه می‌دهند.

۱) «خاکستر و برف»۱۴؛ زمان‌مندی شوپنهاوری

مستندِ «خاکستر و برف» (۲۰۰۵)، به کارگردانی گریگوری کُلبرت، در ابتدا، ما را مسخ تصاویری انتزاعی از رقص شاعرانهٔ انسان با حیوانات می‌کند. جهانی بدون جدال و رقابت را بازمی‌آفریند و ما را مسحور عشق و آرامشی می‌کند که میان تمامی اجزای طبیعت موج می‌زند. اما همه چیز، در یک چشم بر هم زدن، محو و نابود می‌شود؛ هم‌چون خاکستر و برف.

شوپنهاور، زمان را چون زهدانی می‌داند که تمامی موجودات، پیش از تولد در آن می‌میرند و اراده به مثابهٔ شیء، فی نفسه و نامیرا با گذر زمان، باعث می‌شود همه چیز به یک آن در دستان ما، بدل به خاکستر شود و تمامی ارزش خود را از دست بدهد (شوپنهاور، ۱۳۹۸ پ، ۷۶). هم‌چنین، از تصاویر «خاکستر و برف» می‌توان دریافت که صلح باید در میان اجزای طبیعت حاکم باشد و محدود به مکان، زمان یا ماده نشود، چنان‌که در این مستند، هیچ مرزی میان انسان و حیوان وجود ندارد و حتی زمان و مکان، قابل تشخیص نیستند.

جهان می‌توانست در مکانِ محض، راکد و بی‌حرکت باشد، بدون هیچ دگرگونی، توالی یا فعالیتی؛ اما با فعالیت، تصورِ ماده نیز ظهور می‌کند. در زمانِ محض، همه چیز گذرا می‌شد، بدون هیچ‌گونه پایداری، مجاورت و بنابراین همبودی، و نهایتاً بدون دوام یا استمرار، و در این حالت، باز هم بدون ماده. بنابراین، ماده تنها در خلال ترکیب زمان و مکان ظاهر می‌شود. چنان‌که هیچ آغاز و پایانی برای زمان وجود ندارد و ما پیوسته در زمان حال زندگی می‌کنیم. زمان، هر لحظه، درست همان‌گونه که والدِ خود، یعنی لحظهٔ قبل را به عقب رانده، خود نیز به همان سرعت محو می‌شود. گذشته و آینده (قطع نظر از اهمیتِ محتوایشان) هم‌چون رویایی پوچ و غیرواقعی‌اند؛ اما حال تنها مرز بین این دو است، بدون امتداد یا استمرار (همو، ۱۳۹۸ الف، ۲۹، ۳۳ و ۳۶). هستیِ ما، سراسر بر لحظهٔ در حالِ گذر بنا شده است و همین گذرا بودن زمان، وجود ماده را ممکن می‌سازد. از سمت دیگر، عدم ثبات زمان، زندگی را چون رویایی مه‌آلود از میان می‌برد و نابود می‌کند (همو، ۱۳۹۸ پ، ۷۸). در چند سکانس از «خاکستر و برف»، قایقی روی آب‌های روان در گذر است، اما جهت حرکت آن، قابل تشخیص نیست. چنان‌که نمی‌توانیم دریابیم که قایق به جلو حرکت می‌کند، یا به عقب بازمی‌گردد. قایق و سرنشینان، بی‌وقفه و معلق بر آب‌ها، از زمان حال می‌گذرند:

نمی‌توانم بگویم دورتر می‌شوی، یا نزدیک‌تر می‌آیی،
من دل‌تنگ آن آرامشم که یافتم، وقتی در صورت تو نگریستم؛
شاید اگر صورتت اکنون به من بازمی‌گشت،
آسان‌تر بازش می‌یافتم آن صورتی را که به نظر می‌رسد از دست داده‌ام؛
صورت خودم را (از مستند «خاکستر و برف»).

زندگی چون سیاره‌ای است که به محض انصراف از حرکت در مدار خود، به درون خورشیدِ منظومه سقوط می‌کند و به گفتهٔ افلاطون، شدنِ مداوم و هرگز نابودن، تنها شکل هستی و وجود است (شوپنهاور، ۱۳۹۸ پ، ۷۸). این‌گونه است که اگر ژرف‌تر به گذر زمان در زندگی و نیز در خاکستر و برف بنگریم، خواهیم دید که هیچ تفاوتی بین گذشته و آینده وجود ندارد و به طور مدام، زمانِ حال است.

۲) «سمساره»۱۵؛ خوشبختیِ شوپنهاوری

«سمساره» (۲۰۱۱)، به کارگردانی ران فریک، ساخته شده است. واژهٔ «سمساره»، به چرخهٔ زندگی، مرگ و انتقال روح از جسم مرده به جسمی تازه، در آیین‌های بودایی و هندو گفته می‌شود. این مستند شاعرانه، مشکلات زندگی صنعتی و شهری را به طور موازی با مشقات زیستِ قبیله‌ای و بدوی، پیش می‌برد. شاهدیم که انسان، چگونه ربات‌وار به امید دست‌یافتن به آسایش، در جهت رشد زندگی ماشینی تلاش می‌کند.

در «سمساره»، در موقعیت‌های اجتماعی گوناگون، انسان‌هایی را می‌بینیم که با جسمی خسته و روحی فرسوده، برای زنده ماندن یا بهتر زندگی کردن در تقلا و تکاپو هستند. گویی فراموش می‌کنند که هرگونه تلاش، از کمبود، نقص یا عدم رضایت از وضعیت موجود ناشی می‌شود و مادام که خشنودی حاصل نشده باشد، انسان در رنج است. می‌توان تصور کرد که انسان با عاری‌کردن نفسِ خود از خواهش‌ها، می‌تواند فارغ از درد و رنج زندگی کند، اما اگر انسان تهی از نیاز شود

چـه؟ پوچـی، خـلاء و کسـالتی هولنـاک، او را فـرا می‌گیـرد، که مبـارزه با آن هـم بـه اندـازهٔ مبارزه بـا نیاز دردناک است (همـو، ۱۳۹۸ الـف، ۳۰۹ و۳۰۷).

در سکانسـی از «سمسـاره»، شاهدیم مردی با کت و شـلوار تمیز و مرتب، دـر دفتـر کار مدرن و شـیکی نشسـته اسـت. ابتدا برداشـت می‌کنیم که فرد از موقعیت اجتماعی مناسـبی برخوردار اسـت و بالتبع، باید تا حدودی از زندگـی‌اش راضـی باشـد، اما ناگهان رفتار عجیب او، ما را شـوکه می‌کند. مـرد، خمیری سـبزرنگ را بـا حالتی چندـش‌آور بر صورت خـود می‌مالد، خودـش را هم‌چون مجسـمه‌ای گریـم می‌کند و با خشـونت، لباس‌هایش را می‌دـرد. ایـن کارهـا را بارهـا تکـرار می‌کند و هر بـار، عاجزانـه، فریادی دردنـاک برمـی‌آورد، خسـته اسـت و رنـج می‌بـرد. بـه نظـر می‌رسـد که می‌خواهـد بـا هـر فغان، خودـش را از بند زندگـی روزمره و تکـرار مکررات برهانـد؛ امـا گویـی دیوارهـای اتـاق و میـز کار، هم‌چـون سـیم خاردـار، پیرامونـش را فراگرفته‌انـد. او، خـلاف ربات‌هایی که سـعی می‌کنند واقعی باشـند (در سـکانسِ پیشـین)، در تلاش اسـت تا با کتمان‌کردن حقیقتِ انسـان بودـن یـا تبدیل‌کردنِ خود به فـرد یا شـیء دیگـر، از رنج زندگی بکاهـد. درسـت همان‌طـور کـه نیـاز و کمبود، بـلای همیشـگی مردم‌اند، کسـالت نیز بـلای عالم زندگی روزمره اسـت (همـان، ۳۱۱).

آدم‌هـا دـر «سمسـاره»، بـه دنبـال چیـزی گمشـده هسـتند، شـاید در جسـتجوی خوشـبختی. به همین خاطر کار می‌کننـد، آرزو و هدف دارند و رنج‌هایشـان را تـاب می‌آورنـد، امـا در نهایت، چهره‌های غمبارشـان خبر از آن می‌دهـد که: سـعادت و لذت، سـرابی اسـت که فقـط از راه دور قابل رؤیـت اسـت و هنگامـی کـه بـه آن نزدیـک می‌شـویم، ناپدیـد می‌گردد (همـو، ۱۳۹۸ ب، ۱۵۱).

بـرای ما انسـان‌ها، خوشـبختی، همیشـه دـر آینده یـا در گذشـته نهفته اسـت و زمـانِ حـال را می‌تـوان با ابرِ کوچک تیره‌ای مقایسـه کـرد که باد، آن را دـر دشـت آفتابـی حرکـت می‌دهـد؛ در پس و پشـتِ ایـن ابر، همه چیز روشـن اسـت، اما خودش همواره سـایه‌ای دارد (یانگ، ۱۳۹۳، ۲۸۵).

۳) «شب و مه» ۱۶؛ خودخواهی شوپنهاوری

آلـن رنه در مسـتندِ شـاعرانهٔ «شـب و مـه» (۱۹۵۶)، فجایع جنگ جهانی دـوم و جنایاتـی کـه در اردـوگاه کارِ اجبـاری آشـویتس[۱۷] رخ دادـه را به تصویـر می‌کشـد. «شـب و مـه»، خودخواهـی و خون‌خواهـی انسـان دـر زندگـی واقعـی، توانایـی او دـر شـکنجه‌کردن، بهره‌کشـی و نسل‌کُشـی و لذت‌بردـن از تماشـای انسـان‌های زجرکشـیده را می‌نمایانـد و بـر ایـن امـر صحـه می‌گـذارد کـه انسـان، درنـده‌ای اسـت شـکارچی؛ بـه محض دیدـن انسـانی ضعیف‌تـر دـر جـوار خـود، بی‌درنـگ روی او می‌پـرد (Schopenhauer, 2010, 17).

واقعیـت ایـن اسـت که در دل هر انسـان، دیوی وحشـی خفته اسـت که فقـط دـر انتظار فرصتی اسـت تـا بغرّد و حملـه کند، به دیگران دـرد وارد آورد، یـا اگـر سـر راهش قرار گیرند، آنها را بکشـد. این سرچشـمهٔ شـهوتِ مبـارزه و جنـگ اسـت. شـوپنهاور معتقد اسـت که عقـل، مأمـور مراقبت از ایـن شـهوت اسـت و بـرای رام‌کردـن آن تـلاش می‌کنـد، امـا از طرفی نیز تنها انسـان اسـت کـه می‌تواند رفتـاری خودخواهانـه و منفعت‌گرایانه داشـته باشـد، چون تنها انسان، دارای عقل است (شـوپنهاور، ۱۳۹۶، ۱۷).

دـر اردـوگاه آشـویتس، هـزاران نفر را به محـض ورود به کمـپ، در مقابل چشـمان یکدیگـر و بـه بهانـهٔ رعایت بهداشـت، برهنه می‌کننـد و در یک چشـم بـر هـم زدـن، همـهٔ غرورشـان را از بین می‌برنـد. بدیهی اسـت که تنهـا قـوهٔ تعقـل می‌توانـد روش‌هایی چنیـن خلاقانه برای هـر چه بیش‌تر تحقیرکردـن انسـان‌ها طراحـی کنـد. هیـچ حیوانـی، دیگـر حیوانـات را صرفـاً بـه هدـف عذاب‌دادـن شـکنجه نمی‌کنـد، ولـی انسـان، ایـن کار را می‌کنـد؛ و ایـن همـان وجه شـیطانی شـخصیت اوسـت کـه بـه مراتب از وجـه حیوانـی‌اش خطرناک‌تـر اسـت. انسـان، دـر نهایـت یـک وحشـی و دیـوی هولنـاک اسـت. ایـن را صرفـاً بـا اهلی‌کردـن و مهارکردـن او کـه تمدـن نامیده می‌شـود، فهمیده‌ایم. از این‌رو، وحشـت می‌کنیـم اگر گاهی طبیعـت او، سـر بـاز کند. هرکجـا و هرگاه، غـل و زنجیر قانـون و نظم فرو افتـد و جـای خـود را به هـرج و مرج و بی‌نظمی دهـد، او، خـودِ واقعی‌اش را نشـان خواهـد دـاد (Schopenhauer, 2010, 18-19).

دـر آشـویتس، آرام‌آرام، انسـان‌ها را از همـه چیـز تهـی می‌کننـد. هـر شـخصیتِ غنی انسـانی، به اسـکلتی نزار تبدیل می‌شـود که ناچار اسـت بـرای هـر ثانیه بقا، به جـان دیگری بیفتد. در این سـاختمان‌های هولناک بـا انبوهـی از آدم‌هـای گرسـنه، هـر قاشـق سـوپ، بسـیار گران‌بهاسـت. یـک قاشـق غذای کمتر، مسـاوی اسـت بـا یـک روز زندگی کمتـر. آن‌چه موجب این شـرارت و دگرآزاری می‌شـود، خودخواهی اسـت. هر شـخص خودخـواه، طـوری زندگـی می‌کنـد کـه گویـی خودـش تنها چیـز واقعی اسـت و تنها سـعادت خودـش اهمیت دارد. همیـن خودخواهی، منجر به دزدـی و بردـه‌دـاری و آسـیب‌زدن و صدمه‌زدن به دیگـران، قتل یا حتی آدم‌خواری می‌شـود (جانـوی، ۱۳۹۵، ۲۴۰-۲۴۱). شـخصِ خودخواه، رنج دیگـری را تشـخیص می‌دهـد اما مجاب نمی‌شـود که چـون دیگری رنج خواهـد برد، از عمل‌کردن اجتناب کند. این قبیل افراد، شـخصیتی شـرور دارنـد، یعنی شـخصیتی که اصولاً ظالم اسـت (همـان، ۲۵۰).

اجسـاد بسـیاری، دـر جای جای اسـارتگاه بـر زمین افتاده اسـت؛ اما هنوز تعداد زیادی از این اسـتخوان‌های متحرک، باید کاملاً نابود شـوند. کشـتن بـا دسـت، زمان‌بـر اسـت، پـس کوره‌هـای آدم‌سـوزی حاضـر می‌شـوند. بسـیاری، زنده زنده می‌سـوزند، بسـیاری به وسـیلهٔ لیفتراک، جمع شده و دـرون گورهای دسـته‌جمعی پرتاب می‌شـوند.

اکنون که با شما صحبت می‌کنم
آب برکه‌ها و خرابه‌ها
آکنده از گودال گورهای دسته‌جمعی است
آبی سرد و گل‌آلود
به تیرگی خاطرهٔ ما
جنگ در حال چرت‌زدن است
اما همیشه یک چشمش را باز نگه می‌دارد

ما بازگشت دوبارهٔ امید را به خود تلقین خواهیم کرد
همان‌گونه که تصاویر به گذشته می‌پیوندند
هم‌چنان که یک‌بار برای همیشه، از تازیانه‌های کمپ‌ها علاج پیدا کرده‌ایم،
تظاهر می‌کنیم که همهٔ این‌ها تنها یک‌بار اتفاق افتاده، در یک زمان و مکان معین.
چشممان را به دور و برمان می‌بندیم،
و در گوش خود پنبه‌ای می‌نهیم،
برای نشنیدن فریاد بی‌پایانِ بشریت (قسمتی از نریشن «شب و مه»).

هم انسان و هم حیوان می‌کشند، اما حیوان، این کار را برای بقا انجام می‌دهد. فقط انسان است که به دلایل دیگر می‌کشد و دلایلش را پنهان می‌کند و همیشه خودش را ابزاری برای اخلاق و عدالت به شمار می‌آورد (بارنو، ۱۳۹۳، ۳۱۷). از هم‌پوشانیِ تصاویر «شب و مه» و تفکر شوپنهاور، چنین برمی‌آید که اگر لجوج‌ترین و سنگدل‌ترین خوش‌بینان را از میان بیمارستان‌ها، درمانگاه‌ها و اتاق‌های جراحی، زندان‌ها و برده‌خانه‌ها، از میان میدان‌های نبرد و میادین اعدام عبور دهیم، اگر همهٔ زوایای تیره و تار رنج را به او نشان دهیم، بی‌شک او نیز در نهایت خواهد فهمید که این احسن عوالم ممکن، چه جور جهانی است (جانوی، ۱۳۹۵، ۲۸۳).

۴) «نانوک از شمال»[18]؛ بقای شوپنهاوری

«نانوک از شمال» (۱۹۲۲)، مستند شاعرانه‌ای است به کارگردانی رابرت فلاهرتی و موضوع آن، حول زندگی روزمرهٔ یک اسکیمو به نام نانوک و خانواده‌اش است که در قطب شمال زندگی می‌کنند. در این مستند، شاهد تلاش‌های مداوم آنها برای غلبه بر عوامل زیست‌محیطی مثل سرما، برف و بوران، گرسنگی و حملهٔ حیوانات وحشی در سرزمینی غیرقابل کشت و متروکه هستیم. فلاهرتی، به خوبی تقلای انسان برای بقا و چگونگی ارتقای مهارت‌هایش برای مقابله با عوامل معاند را به تصویر کشیده است.

در سکانسی از فیلم، نانوک و خانواده‌اش به شکار شیرماهی می‌روند. شیرماهی، حدود دو تن وزن دارد و در دریا، حیوانی وحشی و در خشکی، بی‌دفاع و درمانده است. نانوک، پس از تلاش بسیار، موفق می‌شود نیزه‌اش را در بدن یکی از شیرماهی‌ها فرو کند. جفتِ حیوانِ به دام‌افتاده، برای نجات او به کمکش می‌آید؛ اما شکارچی‌ها دست از تلاش برنمی‌دارند، تا این‌که آب، لاشهٔ بی‌جان حیوان را به سمت ساحل می‌کشاند. نانوک و خانواده‌اش آنقدر گرسنه‌اند که نمی‌توانند تا انتقال لاشه به پناهگاه صبر کنند. بنابراین، همان‌جا لاشه را تکه تکه کرده و هر کدام، قسمتی از آن را به دندان می‌کشند(Nichols, 2001, 4-5)، چرا که عالم جانوران، عالم چنگ و دندان و خون است، هر روز، در هر لحظه، هزاران جانور همدیگر را زنده زنده می‌درند و می‌بلعند. شیون و فریاد، لحظه‌ای در جهان طبیعت قطع نمی‌شود.

در سکانسی دیگر، نانوک را می‌بینیم که از زیر یخ‌های قطوری که زمین را فرا گرفته است، بی‌آنکه ماهی را ببیند، آن را شکار می‌کند. در ابتدا، تبحر او در صید، سپس شادی او برای جان‌ستاندن از یک ماهی، ما را حیرت‌زده می‌کند و بار دیگر پی می‌بریم که مابعدالطبیعی جهان چیزی است آن‌چنان نفرت‌انگیز و غیرقابل قبول که پا نگذاشتن به عرصهٔ هستی، بهتر از زیستن تحت شرایط موجود است (مگی، ۱۳۹۴، ۳۶۰ و ۳۶۱).

هر حیوانی، صرفاً به این منظور دارای عقل است که بتواند غذا بیابد و به چنگ آورد. در مورد انسان هم فرقی ندارد، فقط اینکه دشوارتر بودنِ شرایط بقای او و تنوع بی‌پایان نیازهایش، ایجاب می‌کند که عقل بیش‌تری داشته باشد (جانوی، ۱۳۹۵، ۱۹۵). همان‌طور که مشاهده می‌کنیم، نانوک، در حالی که نمونه‌ای از انسان‌های بدوی و غیرمتمدن است، نیازهایش تفاوت چندانی با نیازهای قلمرو جانوری ندارد و صرفاً برای رفع نیازهای اولیه تلاش می‌کند، چطور با هوشمندی، کل روز را به اعمال مشقت‌باری چون شکار، ساختن پناهگاه یخی و کوشش برای زنده‌ماندن، می‌گذراند.

قلمرو گیاهی، منبع تغذیهٔ حیوانات است و در قلمرو حیوانی، هر حیوان، شکار و غذای حیوانات دیگر می‌شود؛ زیرا هر حیوان، تنها از طریق حذف پیاپی وجود دیگری، می‌تواند وجود خود را حفظ کند. در نهایت، نوع بشر، چون سایر اجزای طبیعت را مطیع خود می‌سازد، طبیعت را هم‌چون وسیله‌ای می‌نگرد که برای استفادهٔ شخص خودش به‌وجود آمده است (شوپنهاور، ۱۳۹۸ الف، ۱۶۱-۱۶۲).

نتیجه‌گیری

انسان، اراده می‌کند، عمل ارادهٔ او معطوف به هدفی است و تنها در رابطه با آن هدف، اراده، قابلِ تصور می‌شود. او تصمیم می‌گیرد، عمل می‌کند و بی‌وقفه، اعمالی را انجام می‌دهد. همین امر است که تصور مکان و زمان و «زمان‌مندی شوپنهاوری» را ممکن می‌سازد.

با فهم «أحسن عوالم ممکن» و جهانی تاریک با سوسوی نور ستارگان، پیچیدگی درونی و دشواری‌های بیرونی انسان و کشمکش او با سایر موجودات، به درونمایهٔ «خوشبختی شوپنهاوری» پی می‌بریم که بیان‌کنندهٔ رنج است؛ رنجی که گاه ما را به اسارت می‌گیرد و گاه به محض درک ماهیتش، مسیر را به ما می‌نمایاند.

آدمی، این شب است، این هیچِ خالی ... اندرونِ طبیعت، در تصورات و بازنمودهای خیالینِ وهمناک برای دست‌یافتن به بقای شوپنهاوری. پیرامون، سراسر شب است، چرا که انسان‌های بسیاری، سایهٔ «خودخواهی شوپنهاوری» را بر سراسر جهان افکنده‌اند. بصیرت این شب، دستگیر کسی می‌شود که به درون دیدگان انسانی خیره شود، در درون شبی که مهیب و ترسناک می‌شود.

پی‌نوشت

. Robert J. Flaherty
2. Bert Haanstra
3. Godfrey Reggio

4. Joris Ivens
5. Alberto Cavalcanti
6. Arne Sucksdorff
7. Ron Fricke
8. Gregory Colbert (1960-)
9. Alain Resnais (1922-2014)
0. Edgar Morin
1. Poul Routha
2. Guy Gauthier
3. Fuad Quintar
4. Ashes and Snow
5. Samsara
6. Night and Fog
7. Auschwitz
8. Nanook of the North

فهرست منابع

ارسطو. (۱۳۹۸). بوطیقای ارسطو. ترجمهٔ سعید هنرمند. تهران: نشر چشمه .
بارنو، اریک. (۱۳۹۳). تاریخ سینمای مستند. ترجمهٔ احمد ضابطی‌جهرمی. تهران: انتشارات سروش.
براهنی، رضا. (۱۳۴۴). طلا در مس. تهران: چاپخانهٔ چهر.
پالمر، ریچارد. ا. (۱۳۹۸). علم هرمنوتیک. ترجمهٔ محمد سعید حنایی کاشانی. تهران: نشر هرمس.
جانوی، کریستوفر. (۱۳۹۵). راهنمای شوپنهاور. ترجمهٔ رضا ولی‌یاری. تهران: نشر مرکز.
دهقانپور، حمید. (۱۳۹۸). سینمای مستند ایران و جهان. تهران: سمت.
شوپنهاور، آرتور. (۱۳۹۶). در باب طبیعت انسان. ترجمهٔ رضا ولی‌یاری. تهران: نشر مرکز.
ـــــ. (۱۳۹۸ الف). جهان همچون اراده و تصور. ترجمهٔ رضا ولی‌یاری. تهران: نشر مرکز.
ـــــ. (۱۳۹۸ ب). در باب حکمت زندگی. ترجمهٔ محمد مبشری. تهران: انتشارات نیلوفر.
ـــــ. (۱۳۹۸ پ). جهان و تأملات فیلسوف. ترجمهٔ رضا ولی‌یاری. تهران: نشر مرکز.
شیهان، شان. (۱۳۹۸). ژیژک. ترجمهٔ محمدزمان زمانی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
طاهری، آرین. (۱۳۹۶). مستندشناسی از نظریه تا گونه‌شناسی. تهران: انتشارات سوره مهر.
کوینتار، فواد. (۱۳۸۹). رابرت فلاهرتی و سینمای مستند شاعرانه. ترجمهٔ سودابه فضایلی و منیژه عراقی‌زاده. تهران: روزبهان.
گوتیه، گی. (۱۳۸۴). سینمای مستند سینمای دیگر. ترجمهٔ نادر تکمیل‌همایون. تهران: انتشارات ماتیکان.
مگی، براین. (۱۳۹۴). فلاسفه‌ی بزرگ. ترجمهٔ عزت‌الله فولادوند. تهران: انتشارات خوارزمی.
یانگ، جولیان. (۱۳۹۶). شوپنهاور. ترجمهٔ حسن امیری‌آرا. تهران: نشر ققنوس.
Nichols, Bill. (2001). Introduction to documentary. Bloomington: .Indiana University Press
Schopenhauer, Arthur. (2010). On Human Nature: Essays in Ethics and Politics. Translated by T. Bailey Saunders. .New York: Courier Corporation

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی