رسانه فلسفه است*

مسعود اوحدی

رابطهٔ بین فلسفه و هنر در دوران مدرن / پست مدرن، به ویژه در جایی که هنر مورد بحث سینماست از اهمیت خاصی برخوردار است. نکتهٔ بارز دراین خصوص جایگاه روایت هنری و در منظور ما، روایت سینمایی است. **استنلی کوبریک** در مورد فیلم‌هایش، به ویژه«۲۰۰۱»، «ادیسه فضایی ۱۹۶۸»، اظهار داشته بود که فیلم باید از نظر عاطفی به شیوهٔ موسیقی عمل کند، یعنی، یک فیلم کوبریکی باید «پیش روندی از حالات و احساسات باشد». این شوق به موسیقی ویژگی تیپیک هنرمند مدرن است، هنرمندی که به موسیقی به‌عنوان کمترین تقلیدگر یا کمترین «ادبی»گرا در میان هنرها می‌اندیشد و هنرمندی که‌هدفش دستیابی به جلوه‌های زیبایی‌شناختی غیر بازنمونی در زمینه‌های مشابه است. ازاین لحاظ کوبریک در «۲۰۰۱» همّ خود را صرف خلق تجربه‌ای دیداری کرده است، تجربه‌ای که هرگونه طبقه‌بندی را دور می‌زند و با محتوایی عاطفی و فلسفی در عمق ناخودآگاه نفوذ می‌کند. قصد کوبریک دستیابی به تجربه‌ای عمیقاً ذهنی بوده که در یک‌سطح درونی آگاهی و ذهن تماشاگر به او دسترسی می‌یابد، کاری که موسیقی می‌کند.

در عین حال، کوبریک دلمشغولی کلی هنر مدرن با ذهنیت‌گرایی را هم نفی می‌کند. و این‌همان دلمشغولی‌ای است که از دیدگاه او به «هرج و مرج و سترونی در هنر» انجامیده است و می‌دانیم که کوبریک در استفاده وسوسه‌آمیز و ابداع‌گرایانه از آخرین تمهیدات فنی‌سینمایی در جهت آفرینش صحنه‌های «واقع»نما در فیلم‌هایش شهرتی بسزا دارد.

چگونه است که این هر دو ویژگی در کنار هم عمل می کنند. مسلماً «۲۰۰۱» بازتابی از هر دو ویژگی‌است، چرا که تجسّم «در حد غیرممکن» واقع گرایانهٔ دوران ماقبل تاریخ سیّاره زمین و آینده در فضاهای دور به اوجی می‌انجامد که بیشتر به نمایشی از نور و صدا می‌ماند که رمزگشایی از آن ناممکن به نظر می‌آید. واقعاً معنای ویژگی غیر بازنمونی در «۲۰۰۱» چیست؟

دست کم از سال‌های دههٔ ۱۹۲۰ به این سو، فیلم‌هایی مدرنیست و آوانگارد دربارهٔ سینما /فیلم وجود داشته‌اند که بازنمایی ادبی مرسوم و قراردادی را نفی کرده و با ارائه خود رسانهٔ فیلم در واقع تنها فرآیند فیلم‌سازی را بازنمایی کرده‌اند. می‌توان گفت، حداقل تلاش‌هایی در جهت آفرینش چنین چیزهایی وجود داشته است: این تلاش‌ها به واسطهٔ طرح این مسئله، که اصلاً رسانه فیلم چیست، خود مشکل آفرین و مسئله ساز بوده‌اند. آیا فیلم ازسلولوئید ساخته شده؟ یا نوری است که از لابه‌لای سلولوئید بر پرده فراتابیده می‌شود؟ یاشاید هم توالی تصاویری که آن نور آنها را ساخته است. شاید فیلم «شکل (ریخت)، حرکت، ریتم، سایه و روشن و رنگ باشد و اینها شاخص آن تصاویر باشند، در واقع ،شکل، حرکت، ریتم، سایه و روشن و رنگ، پنج عاملی است که **اسکات مک دانلد** در کتاب«سینمای آوانگارد» معتقد است فیلم‌های اولیه آوانگارد می‌خواستند توجه ما را به سوی آنها معطوف کنند.

مسئله ماهیت رسانهٔ فیلم هنوز پرسش‌های دیگری را برمی‌انگیزاند: آیا عکس و فیلم، آن‌طور که **اروین پانوفسکی** در جملهٔ معروف خود اظهار داشته، «حاوی واقعیتی فیزیکی‌اند، از این لحاظ که نوعی «قالب» بصری را برای واقعیت فیزیکی تشکیل می‌دهند؟»

استنلی کاول، ازسوی دیگر چنین استدلال می‌کند که فیلم‌ها حتی می‌توانند هم حاوی واقعیت فیزیکی و هم در مفهومی قوی‌تر، حاوی «جزئیت»های انسانی باشد، چنانکه وقتی «جهان بر پردهٔ سینما فراتاب شود» آن حقایق به ما عرضه شود».

آوانگاردیسم یا مدرنیسم در سینما، یعنی، تلاش نه در جهت تقلید یا بازنمایی، بلکه‌کوشش در جهت قرار دادن **چیزها** در برابر تماشاگران سینما، از دیدگاه **پانوفسکی** و **کاول** امری نامربوط و زائد است، چرا که چیزهای طبیعی، و نه همانندها، همواره در فیلم‌حضور دارند. **کاول** در این مورد می‌گوید:

«سینما از همان آغاز خود را از گیجی و حیرت ذهن و ضمیر که دغدغهٔ مدرنیسم است برکنار نگاه داشته بود.... رسانه‌هایی که بر مبنای تسلسل فرافکنی‌های اتوماتیک از جهان هستی قرار دارند، ناگزیر از استقرار ویژگی ارائه‌گری به جهان یا ارائه گری از جهان نیستند،چون: جهان را همان‌جا، در خودشان دارند.....» گذشته از این **کاول** در اشاره به پیچ وتاب‌ها و تکان‌های سبک‌گرایانه در مدرنیسم مثل برش‌های سریع، دوربین متحرک ،رنگ‌های سوررئال و زوایای افراطی دوربین که در بسیاری از فیلم‌های روایی سنتی نمایان می‌شوند، یعنی چیزهایی که به نظر می‌رسد شاکلهٔ تفحص‌های نوین در امکانات رسانهٔ سینما باشد، اظهار می‌دارد که «تشدید مکانیکی کمیّات شناخته شده فیلم‌سازی» بازتابی‌از «درماندگی» حاصل از فقدان قابل اجتناب تماس با جهان عینی و

رسانه فیلم است

اعتماد به آن است که‌اصولاً اصل و سرچشمهٔ سینما از آن جاست. وقتی به فیلم «۲۰۰۱، ادیسه فضایی» فکرمی کنیم درمی یابیم که این فیلم، همانند تمام آثار کوبریک سرشار از انعکاس پذیری ها، ابهام ها و ابزارهای سبک است، ابزارهای سبکی که شاخص مبادرت به هنر سینمای‌مدرنیستی است. اما همین فیلم در ضمن، ارائه گر انبوهی از ابزار روایی سنتی تا آخرین‌بخش است، و در مجاب ساختن ما به واقعیت خودش تا حد حیرت آوری موفق بیرون‌می آید. با همهٔ اینها، علی رغم وجود جزییات رئالیستی پیوسته در این فیلم، مدرنیسم درشکل علائمی که نشان می دهند ما در حال تماشای فیلمی انعکاسی دربارهٔ فیلم (سینما) هستیم خودنمایی می کند.

کوبریک در صحنه پایانی«۲۰۰۱»، برای ما تماشاگران که سعی می‌کنیم از تصاویر غیربازنمونی این فیلم معنا و مفهومی بسازیم، تدبیری ویژه دارد. او ما را از نیروی بازنمونی‌قراردادی آگاه‌تر می کند. این تصاویر پایانی تأثیر «بازتاب یافته» عمیقی بر ما می گذارند: وقتی وادار می شویم آنچه را که بر پرده ظاهر شده به عنوان «هم خود قرارداد و هم نقد قرارداد»، و یا نقدی بر خودمان، شیوهٔ زندگی‌مان و شیوهٔ ساخت و لذت بردن از هنر (فیلم) تشخیص دهیم قویاً به هیجان می آییم.

از سوی دیگر ممکن است با قرائتی متفاوت، تصاویر پایانی فیلم را به عنوان مجموعه‌ای از صحنه های مستقیماً بازنمونی دید، اما در این حال هم، این صحنه ها جهانی را بازنمون می‌کنند که قوانین معمول فیزیک بر آن حاکم نیست. اگر فضا را پشت سرگذاریم، یادست کم فضای خودمان را ترک کنیم، حرکت چگونه به‌نظر خواهد رسید؟ در جهان بی زمان، یا جهانی که زمان در آن به‌گونه‌ای متفاوت عمل می کند چرا مردم از درون هم‌عبور نکنند؟ (سه گانهٔ ماتریکس کار برادران واچووسکی نمایانگر شایسته ورود این‌پرسش ها به حیطهٔ سینما و تحقق تصویری آنها به مدد فن‌آوری های جدید CGI یا «تصاویربا منشاء رایانه ای» است.

علاوه بر اینها، ما حتی می توانیم این صحنه‌های بازنمونی را به شیوه‌ای انعکاسی، به‌نحوی مدرنیستی، به عنوان تمثیلی از ساخت یا آفرینش هنر درک کنیم. خالق یا خالقان آن‌تخته سنگ سیاه (مونولیت) برای فضانورد (دیو) همان کاری را می کنند که اصولاً هنرمندان برای ما دوستداران هنر می کنند، یعنی، این خالقان دیو را از فضا و زمان، یا به هرحال، از طبیعت بیرون آورده و به جایی که خود در آن زندگی می کنند می برند، و این مکان را به صورت خانهٔ واقعی او در می آورند. همان‌گونه که هنرمندان ما را از طبیعت، ازبازنمون قراردادی به درآورده و توانایی ما را در پشت سر گذاشتن طبیعت نشان‌مان می دهند. با این حال، این‌گونه تعبیر تمثیلی سینما را به عنوان نمایشگر مدرنیسم آوانگاردی تلقی نمی کند، و حتی می توان چنین استدلال کرد که این تعبیر نمایانگر قرائتی‌پست مدرن از فیلم «۲۰۰۱» است.

هنرمند پست مدرنیست (اگر این وجود چیزی بیش از هنرمند مدرنیست«به روز» شده‌باشد) آرمان هنر به عنوان پدیده‌ای ناب، صوری، و ناشفاف را به زیر سئوال می برد چرا که‌این هنرمند ضمناً مظنون است به چنین ایده‌هایی که اولاً، آثار یا انواعی از هنر

دارای فرم یا اشکالی باشند که بتوان آنها را جدا از محتوای بازنمونی‌شان درک کرد و لذت برد. ثانیاً، تمایز بین هنر والا و هنر پست، یا هنر اصیل و هنر تقلیدی که فرمالیسم از آن بهره‌برداری می‌کند،و، ثالثاً، تصویر مدرنیستی از انسان به عنوان وجود برین که امکاناً در جهان‌های اجتماعی سیاسی گونه‌گون گرفتار آمده است. این اندیشه‌ها همه از نظر هنرمند پست‌مدرنیست محل تردید است. در مورد تصاویر پایانی فیلم «۲۰۰۱» با این تعبیر می‌توان گفت که عملکرد این اثر ردّ کامل باز نمونی در شکل قراردادی‌اش است، ولی این کار را نه به‌منظور به نمایش گذاشتن فرم‌ها و بازنمونی از طریق جلوهٔ «انعکاسی»، بلکه اصولاً به منظور بازنمونی قراردادی انجام می‌دهد. فیلم با این تعبیر، هم زمان با ردّ قراردادهای روایی، آنها را تأیید می‌کند. و، با تأیید قرارداد یا همان عرف و سنت و قاعده، و همزمان به دور انداختن آن، شاید بتوان گفت که «۲۰۰۱» بازنمونی تمثیلی بی‌نهایت و جاودان را هم تأیید و هم انکار می‌کند. شاید این فیلم نوعی تلقی آمیخته با طنز و طعنه به مسئله تعالی‌انسان دارد، تلقی‌ای آمیخته با شک، که مستقیماً تصویر مدرنیستی از هنر و بشریت را ردّ نمی‌کند، ولی در مقابل بر موقعیت بشری ما به عنوان جزیی از طبیعت، یا جهان روزمرهٔ قراردادهای آشنا و چیزهایی معمولاً مشاهده می‌شوند تأکید می‌گذارد. شاید «۲۰۰۱»می‌خواهد به این نکته اشاره کند، که علی‌رغم آرزوها و امیدی که به جاودانگی بسته‌ایم، تلاش‌هایی که به منظور پشت سرگذاشتن انحرافات سلیقه مبذول کرده‌ایم نابه‌جا و بی‌جهت بوده، و اینکه، اصلاً هنر مردم‌پسند - مثل سینما - می‌تواند به همان قدرت و تأثیر هنر والا و رسمی خود حقیقی ما را بر خودمان عیان سازد؟ و این ویژگی آرمانی و وجه اخلاقی هنر پست مدرن است.

اصولاً عصر پست مدرن عصری سینمایی است، این عصری است که خود را از طریق بازتاب‌های جاریِ از چشم دوربین می‌بیند. تماشاگر، همان «خود» تصویر نمادین (نفس‌تصویری) یا «خود» پست مدرن است. از این روی، هرگونه پژوهش فرهنگی - انتقادی باید همّ خود را متوجه آن تصاویر و روایت‌های سینمایی کند که چنین عصر یا زمانه‌ای را تعریف و تبیین می‌کند. در واقع، متن سینمایی پست‌مدرنیستی همهٔ آن اشکال روایی رئالیستی و نئورئالیستی و اشکال سینمایی را که همچون قرائن‌شان در زمینهٔ «آگاهی اجتماعی» در دهه‌های ۱۹۴۰ و۱۹۵۰، ساختار اجتماعی را از خواب همیشگی‌اش بیدارکردند و شناخت مسائل و مشکلات اجتماعی را امری ضروری و اجباری ساختند محترم می‌شمارد. اما در عین حال، فیلم یا متن پست مدرنیستی آن‌گونه اشکال روایی را که تنها پاسخ‌هایی ساده‌اندیشانه یا پاسخ‌هایی ایدئولوژیکی در برابر پرسش‌های پیچیده ارائه می‌کنند به چالش می‌کشد، و در مورد متن‌هایی که مسائل خود را از طریق توسل به اسطوره‌های کهن در فرهنگ حل می‌کنند قضاوتی منفی دارد. اما فراتر از اینها، محدوده ژانر علمی - تخیلی بیش از هر زمینهٔ دیگری پرسش‌های فلسفی مدرنیسم و پست مدرنیسم را به میان می‌کشد.

در عرض سه دههٔ گذشته، اشکالی از روایت سینمایی به ویژه در محدودهٔ ژانر علمی - تخیلی به ظهور رسیده که با اشکال روایی پیشین تفاوت‌های بارز دارند: از جنبهٔ

موضوعی هنوز هم بیگانه‌های فضایی و شهرهای دنیای آینده درکانون توجه قرار دارند، ولی شاید درهیچ دوره‌ای از تاریخ سینما، این روایت‌ها تا بدین حدّ «فلسفی» نشده باشند. سری‌فیلم‌های بیگانه (فضایی) از سال ۱۹۷۹ تا ۱۹۹۷ در مورد ستوان فضانورد **الن ریپلی** ومواجههٔ او با هیولاهای فضایی، اگر چه هنوز وامدار روایت‌های کلاسیک‌اند، اما به نظرمی‌رسد که بیشتر به منطق نهفته و در عین حال زیر بنایی جهان «بیگانه»، جهانی که این‌فیلم‌ها در پی تجسم آنند، روی آورده‌اند و این رویکرد حتی در ساختار روایی این فیلم‌ها نفوذ کرده است. دل‌مشغولی و حتی وسوسهٔ این فیلم‌ها با انواع و اقسام نگرانی‌ها و اضطراب‌های درهم تنیده دربارهٔ هویت انسان - دربارهٔ پرسش عذاب‌آور تمامیت فردی ورابطهٔ آن با بدن، با تفاوت جنسیتی و با طبیعت است. جایگاه من در طبیعت کجاست؟ توانایی انسان در توسعهٔ تکنولوژی تا چه حد ما را از جهان طبیعی بیگانه می‌سازد؟ آیا من‌همان بدنم است؟ (یا، آیا من در بدنم هستم؟) جنسیت ما با چه میزان دقتی ما را تعریف می‌کند؟ بدنم تا چه اندازه مرا آسیب‌پذیر می‌کند؟ آیا تولید مثل تهدیدی به تمامیت ماست. و اگر چنین است، آیا واقعیت و ماهیت آن تهدید به زن بودن یا مرد بودن ما بستگی دارد؟ این پرسش‌ها به صورت تم‌هایی درآمده‌اند که با دقتّی ریاضی‌وار از فکر اولیهٔ این مجموعه فیلم‌ها در مورد یک موجود فضایی پدیدار می‌شوند، موجودی که در پیشبرد سیکل تولید مثل پای انسان‌ها را به میان می‌کشد، و از همین روی با شخصیت‌ها یا بیشتر پروتاگونیست‌ها که مبنای هستی آنها گوشت و خون است مواجه می‌شود. این مسئله، که شاید بتوانیم آن را رابطهٔ هویت بشری با تجسّد بنامیم، از زمان **دکارت** تا دوران معاصر محور تفکّرات فلسفی بوده است. اما آن ظرافت و پیچیدگی و آن خودآگاهی‌ای که این فیلم‌ها در برخورد با این مسئله و شماری از مسائل مرتبط با آن که برای فیلسوفان آشناست، به کار می‌گیرند، ما را به این اندیشه وامی‌دارد که چنین فیلم‌هایی را باید سهام‌دار واقعی این بحث‌های اندیشمندانه شناخت. به عبارت دیگر، نباید به این فیلم‌ها به عنوان تجسماتی سهل و مردم‌پسند از دیدگاه‌ها و استدلالاتی‌که در اصل به شایستگی و معقولانه توسط فلاسفه به ظهور رسیده، نگریست: با نگرشی تازه می‌توان دید که این فیلم‌ها خود در این دیدگاه‌ها و استدلال‌ها غور و تفکر کرده و آنها را ارزشیابی می‌کنند، و به‌طور جدی و سیستماتیک - به همان شیوه فلاسفه - به آنها می‌اندیشند. در واقع، این فیلم‌ها ماده خام فلسفه یا منبع حواشی و تزئینات فلسفه نیستند، اینها تجربیاتی فلسفی، فلسفه در عمل، و فیلم در مقام فلسفه‌پردازی (فلسفیدن) اند.

گذشته از این، توجه مجموعه فیلم‌های «بیگانه (فضایی)» به مبنای بدنی هویت بشری یقیناً برانگیزانندهٔ پرسش‌هایی درهم تنیده دربارهٔ شرایط و موقعیّت رسانهٔ سینماست، چراکه رسانهٔ سینما خود وابستهٔ بازتولید یا بهتر بگوییم، رونویسی واستنساخ از انسان‌هاست، که همان فراتاب تصاویر متحرک از افراد انسانی تجسد یا تجسم‌یافته در برابر دوربین است. از یک لحاظ و در یک چارچوب خاصّ ذهنی، این پدیده می‌تواند به کل معمولی و پیش‌پا افتاده، و در چارچوبی دیگر به کل اسرارآمیز به نظر آید - پدیده‌ای

شگفت‌انگیز همسان این حقیقت که انسان می‌تواند با رنگ به تجسم درآید ونمایانده شود، یا آثار جوهر بر کاغذ می‌تواند رسانای اندیشه‌ای باشد.
می‌توان گفت که فراتاب‌های سینمایی، با ظرفیت‌های غیرقابل پیش‌بینی و درعین حال، غیرقابل انکارشان درترجمان (یاشکست در ترجمان) ویژگی‌های خاص چهره افراد به ستاره‌گی سینما، یکی از آن امکانات ضروری است که موجودات تجسم یافته‌ای مثل خود ما، موضوع آنها هستیم. و ما نمی‌توانیم آن تابعیت را بدون درک ماهیّت استنساخ فتوگرافیک، و از این روی، بدون فهم اینکه هر چیزی در فیلم مبدل به چه چیز و همه چیزمی‌شود، درک کنیم.
مسئله دیگر، پارادوکس حضور واقعی و حضور عکسی /فیلمی اشیاء، و وجود این فرض سئوال‌برانگیز است که اشیاء در عکس یا فیلم باید از برخی جنبه‌های قابل تصریح با اشیاء واقعی فرق داشته باشند، یعنی یکی دارای ویژگی‌ای باشد (یا فاقد ویژگی‌ای باشد) که دیگری آن را ندارد (یا دارد). ما می‌توانیم با معیارهایی مشخص کننده اشیاء واقعی را از یکدیگر متمایز کنیم و تفاوت‌های مشخص بین آنها را معیّن سازیم، و می‌توانیم با استفاده از همان معیارها اشیاء موجود در عکس یا فیلم را از هم متمایز کنیم. ولی آیا می‌توانیم اشیاء واقعی را به همین شیوه از اشیاء درون عکس /فیلم تشخیص دهیم یا متمایز کنیم؟مسلماً قادر به چنین کاری نیستیم چون آن معیارها در اینجا کارآمدی ندارند. در واقع، هیچ معیاری وجود ندارد که شیء عکسی را از خود شیء تمیز دهد هیچ جنبهٔ خاصی (مثل ،رنگ چشم؟ بلندا؟ یا شیوهٔ مثلاً، دویدن؟) وجود ندارد که با آن بتوان شخص حاضر درعکس یا فیلم را از شخص واقعی با گوشت و خون‌اش تمیز داد. معنی این سخن آن نیست‌که نمی‌توانیم تفاوت بین شخص عکسی /فیلمی و شخص واقعی با همهٔ گوشت وخون‌اش را تشخیص دهیم: معنی‌اش این است که تمایز باید نه از لحاظ تفاوت‌های قابل‌رؤیت، بلکه از لحاظ روابط متفاوتی که ما نسبت به آنها اختیار می‌کنیم مشخص شوند.
مقایسهٔ سودمندی را در اینجا می‌توان عنوان کرد و آن، رابطهٔ ما با شخصیت‌های نمایشنامه در اجرای تئاتری است: بنابه نظریهٔ **کاول**، این شخصیت‌ها از هیچ جنبهٔ خاصّی با همنوعان ما در بیرون از تئاتر تفاوت ندارند، امّا روابط ما با آنها متفاوت است. دقیق‌تر بگوییم، با آنکه ما می‌توانیم خود را در همان زمان شخصیت‌های نمایشنامه جای دهیم (یعنی، می‌توانیم با هر لحظه از رویدادهای نمایشنامه به عنوان لحظهٔ حاضر زندگی شخصیت‌ها مواجه شویم، و نه اطلاع از پایان آن و نه هرگونه فرضی از اینکه آنچه تاکنون‌اتفاق افتاده سرنوشت آنها را تعیین می‌کند را در کار وارد نکنیم)، ولی ما و آنها نمی‌توانیم‌همان فضا را اشغال کنیم (هیچ راه یا مسیری از موضع ما به موضع آنها وجود ندارد، ما درحضور و حال آنها نیستیم). بر عکس این امر، بینندگان عکس یا فیلم نه در فضا و نه در زمان با شیء یا شخص عکاسی /فیلمبرداری شده سهیم نیستند: این بینندگان در حضور فیزیکی آن عکس /فیلم نیستند، و لحظه‌ای که در آن شیء/شخص توسط دوربین ثبت شده زمان حال و حاضر آنها نیست و نمی‌تواند توسط آنها حال و حاضر

شود(غیبت ما به‌طور مکانیکی تضمین شده، و این چیزی نیست که ما مسئولش باشیم).خلاصه آنکه، جهان عکس /فیلم اکنون وجود ندارد (و نمی‌تواند وجود داشته باشد). درکلام **کاول**:

«واقعیت موجود در عکس زمان حال و حاضر است در صورتی که من در زمان حال آن نیستم، این جهانی است که من می‌شناسم، و می‌بینم، ولی معهذا من در زمان حال آن نیستم (در این راه خطا از ذهنیت من نیست).

«این جهان، جهان گذشته است. در هنگام تماشای فیلم... من در حضور و حال چیزی که اتفاق می‌افتد و باید آن را تأیید کنم، نیستم، بلکه در حال و حضور چیزی هستم که اتفاق افتاده است، و باید آن را جذب کنم (مثل خاطره). از این لحاظ فیلم مثل رُمان است،واقعیتی آئینه‌وار بازتاب یافته در لحن خود روایت، که زمانش زمان گذشته است[۱].»

اگر این استدلال را بپذیریم، متوجه خواهیم شد که تضادی بین ژانر علمی - تخیلی و فراتاب‌هایی که این ژانر از برنامه‌های اجتماعی و تکنولوژیکی آینده ارائه می‌دهد از یک‌سو، و ماهیّت خود رسانهٔ فیلم وجود دارد، زیرا، مگر نه اینکه چیزی بی‌نظم، به هم ریخته و سردرگم از نظر زمانی در مورد حاضر بودن در فراتاب روایت از چیزی که اتفاق افتاده وجود دارد؟ با توجه به اینکه داستان که وقوعش در آینده تعیین شده - به‌گونه‌ای ارائه می‌شود که انگار هنوز اتفاق نیفتاده است. آیا تجربهٔ تماشای چنین فیلم‌هایی مثل تجربهٔ جذب خاطره‌ای از آنچه که قرار است بیاید (یا اتفاق بیفتد) نیست؟ این تجربه به چه چیزی شباهت دارد؟

در فیلم ترمیناتور، شکل مبنایی تجربهٔ انسان - پروتاگونیست‌های محوری آن به همین صورت است. هر چه که **کایل** به **سارا** می‌گوید، دربارهٔ او، خودش و آیندهٔ انسان است، اما شرح اینها از حافظه، از خاطره است؛ پیام اصلی کایل به سارا در مورد فرزند هنوز تولد نیافتهٔ این زن پیامی است که او آشکارا اذعان می‌دارد که ناچار بوده آن را به خاطر بسپارد، وعکس سارا که انگیزهٔ هر کنش اوست ثبت لحظه‌ای از زندگی این زن است که هنوز اتفاق نیفتاده است. تا آنجا که به سارا مربوط است، وقتی آن عکس گرفته و به او داده می‌شود هر موضوعی که در آن است - خودش، علاقهٔ او به **کایل** و پسرش - آناً به گذشته منتقل می‌شود، اما از آن پس، سارا به درون آینده‌ای می‌راند که ویژگی‌های بارز آن را خاطرهٔ او از کایل و خاطراتی که از پسرش، آن‌گونه که در عکس تجسم یافته، تشکیل می‌دهد. از این لحاظ، کار **جیمز کامرون** در قرار دادن آن عکس در قلب شدیدترین جا به‌جایی‌ها در فضا و زمان، دال بر آگاهی‌اش از این حقیقت است که فیلم او در واقع پژوهشی است در شرایط بنیادی امکان وجودی فیلم‌هایی دربارهٔ آینده. و این پژوهشی است ازطریق روایت سفر در زمان، همان روایتی که آن جا به جایی‌ها را به وجود آورده و یا از آنها بهره‌برداری می‌کند.

بنابراین، شرایط سارا به عنوان شخصیت فیلم شبیه شرایط ما به عنوان تماشاگران فیلم است: ما هم مثل او، آینده را تنها از طریق خاطرات کایل از آن (آینده) می‌بینیم، اعم

ازاینکه خاطرات مذکور به‌طور خصوصی تجسم تصویری پیدا کند (مثل آن صحنه که دراتومبیل تصادفی، پیش از آنکه کایل سارا را پیدا کند)، یا خاطرات برای او شرح داده شود. از همین روی، به سارا هم، مثل ما، آینده‌ای ارائه شده (و ما هم مثل او احساس می‌کنیم که بایددر آینده‌ای به سر بریم) که شیوه و سبک و سیاق گذشته تثبیت یا تعیین شده است، گویی که سارا (به جای گذشته) آینده را به خاطر می‌آورد. و از آینده چه بر جا می‌ماند اگر گشودگی، نامتعینی و ناشناختگی را از آن بگیرند؟ چه آسیبی از این طریق بر حسّ و درکی که ازخویشتن خودمان به عنوان کسانی که آینده‌ای داریم و بر شکل و چگونگی آن آینده تاحدودی کنترل داریم، وارد خواهد آمد؟ بر سر فردیت و آزادی‌مان چه خواهد آمد؟ و برسر جهان چه خواهد آمد؟ تصویر پایانی فیلم از آخرالزمان قریب‌الوقوع جنگ هسته‌ای به هیچ روی مشوّق خوش‌بینی به آیندهٔ جهان نیست، و این خود بازنمای پارادکس «خوش‌بینی - بدبینی» در اندیشهٔ پست مدرن است.

* «رسانه پیام است»: تردیدی نیست که این گفتهٔ تاریخی مارشال مک لوهان به همین شکل اصلی در مورد رسانهٔ فیلم هم مصداق دارد اما این «پیام» اکنون پیش از هر زمان دیگری «فلسفی» است. م

پی‌نوشت:

1 Cavell, Stanley. The World viewed, Cambridge, Mass Harward university Press, 1971, pp 23, 25-6.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی