اولین سینما

تأثیر سینما از دیدگاه افلاطون

◆ جک پورسل

اگرچه افلاطون به سینمای مدرن دسترسی نداشته است اما دغدغه وی با پرسش‌هایی که درباره سوفیست مطرح می‌کند را می‌توان به نوعی به عنوان رویگرد سینمایی وی به فلسفه تعبیر کرد. واضح‌ترین «تصویر» از نوشته‌های افلاطون درباره سینما تئاتر بیهایی است که در تمثیل غار مورد استفاده قرار می‌گیرد. به طوری که مردمی که در غار زنجیر شده و رو به سایه‌هایی دارند که روی دیوار می‌رقصند را می‌توان به عنوان ترجمه‌ای سینمایی از دغدغه‌های خاص اجتماعی، آموزشی، هستی شناختی، معرفت شناختی و سیاسی افلاطون به شمار آورد.

افلاطون دست کم در دو تمثیل «خط» و «غار» که در کتاب جمهوری ارائه کرده، دو هدف خاص را دنبال می‌کند. اول، تلاش می‌کند تا تمایزی از مسأله «تشخیص واقعیت از رونوشت» (Copy) ارائه دهد. هر این حالت توجه افلاطون به فرهنگ، جامعه و سیاست یونان، به انتظام‌جویی و نفی ادبیات سوفیست‌ها منوط می‌شود. یکی از نگرانی عمده گفت‌وگوهای اولیه چگونگی تمایز واقعیت از رونوشت است. مشکل این است که نمی‌توان به سادگی تمایزی از آن را بیان کرد. از این رو افلاطون تلاش می‌کند راهی ارائه دهد که به واسطه آن تمایز میان فیلسوف و سوفیست مشخص شود. در این ستار پوشی، او تدبیر افرادی که مجسمه‌ها را مقابل آتش در غار حمل می‌کنند این است که دست کم برخی از این افراد نماینده سوفیست‌ها یا شاگردان آنها بوده و یا از آنها تأثیر پذیرفته‌اند. فرض کنید دست کم یک فیلسوف این مجسمه‌ها را مقابل آتش حمل کند تا تصویر یا سایه‌ای روی دیوار درست کند. در نتیجه و در بهترین حالت دیگران که این مجسمه‌ها را حمل می‌کنند، صرفاً از فیلسوف تقلید می‌کنند. مردم نمی‌توانند این تعدد تصاویر را تشخیص دهند و به همین دلیل نمی‌توانند تعیین کنند که کدام خوب و کدام بد است چرا که آنها نمی‌توانند میان خود تمایز قائل شوند و تمام دنیای آنها در بهترین حالت، دنیای رونوشت و در بدترین حالت دنیای وهمی است.

اهمیت این تمثیل در ارتباط با سینما این است که تصاویری که روی دیوار غار ارائه می‌توان به عنوان تصاویر سینمایی تلقی کرد. نکته تمثیل افلاطون تا اندازه‌ای برای مقابله درک عمومی معرفت، حقیقت و واقعیت با چیزی است که به نظر، امری غیر واقعی (یعنی نمایش سینمایی تصاویر) می‌رسد. دیدگاه افلاطون از فرهنگ و جامعه تا حدی بر تفسیر «ژان بودریار» از جامعه معاصر منطبق است. جامعه‌ای که با تصاویر آمیخته شده است. با این تفاوت که در نظر افلاطون این دیدگاه نگرانی دیرینه‌ای را مطرح می‌کند. نگرانی افلاطون این بود که جامعه به واسطه غلبه تصاویر، کاملاً از حقیقت و واقعیت دور شود یا دست کم این دوری از واقعیت به واسطه بی نظمی و آشفتگی کمک می‌کند به اختصار می‌توان گفت که کانون افلاطون سلطه وهم و خیال بوده است.

تمثیل‌های افلاطون همچنین برای نشان دادن محدودیت‌های مرزهای واقعیت و رونوشت به کار می‌رود. افلاطون در دو تمثیل خط و غار تلاش می‌کند تا سطوح بالاتر هر تمثیل را با سطوح پایین‌تر مقایسه کند. برای مثال واقعیت را با رونوشت مقایسه کرده است و به جای این که خود واقعیت را ارائه کند تنها تصویر واقعیت را ارائه کرده است که در نتیجه ما در بهترین حالت با قیاس با شباهت فرم‌ها با واقعیت روبه رو می‌شویم. بنابراین، نگران این امر نیست که تصویر بد باشد بلکه باید ابزاری وجود داشته باشد که به واسطه آن بتوان میان تصویر خوب و بد تمایز قائل شد. اما اگر فردی بخواهد در مورد خوب بودن یک تصویر نسبت به تصویر دیگر قضاوت کند، براساس منطق سنتی باید استانداردی غیر تخیلی یا انگلوبی پیدا کند که تمایز میان تصاویر را توجیه کند. راه حل افلاطون برای این مشکل، تعیین فرم‌ها بود. اگرچه مشکل این است که بهترین امری که افلاطون می‌تواند ارائه دهد تصویری از این فرم‌ها است. بنابراین در تحلیل نهایی باید با توسل به تصویر جانشینی که به مثابه جایگزینی برای واقعیت عمل می‌کند، تمایزی میان تصاویر ایجاد شود.

اما آیا معرفت‌شناسی تصاویر، ابزار لازم را برای تحلیلی فراهم می‌کند که به وسیله آن قضاوت‌ها در بستری کاملاً تصویری صورت گیرد؟ در چارچوب سینمای مدرن می‌توان استدلال کرد که سینما تماماً وهم و خیال است و صحنه هنرپیشگان، دیالوگ‌ها، رویدادها و غیره آنچه به نظر می‌رسند نیستند. آنها نشان‌دهنده هیچ هستند. سینما صرفاً فضای خیال و وهم کامل است. در این صورت آیا ارزیابی سینما باید برحسب درجات انطباق با تصاویر یا برحسب تحلیل تطبیقی فیلم‌های گوناگون صورت گیرد؟ آیا به نظر می‌رسد که افلاطون آموزشی ارزنده از سینما ارائه کرده است؟ شاید دشوار‌ترین پرسش این باشد که آیا افلاطون چیزی در ذهن خود داشته که این تصاویر بدان ارجاع داده شود و آیا این تصاویر نیز در نظر افلاطون «اصل» دارند؟ یا می‌توان استدلال کرد که معیارهای معرفت فرم‌ها، خود هیچ چیز بیش از تصویر نیستند؟

برای پاسخ به چنین پرسش‌هایی و به ویژه به منظور پرورش امری که بتوان به عنوان نظریه افلاطون درباره سینما تلقی کرد، باید به بررسی ساختار و هدف تصاویر آشکار سینمایی افلاطون و همان برنامه فلسفه که در گفت‌وگوهای خود بیان کرده پرداخت. اگرچه سایر گفت‌وگوها نیز مربوط هستند اما بررسی نظریه سینمایی افلاطون به بحثی در کتاب جمهوری محدود می‌شود. محدود کردن بررسی به این متن چند مزیت دارد که مهم‌ترین آنها این است که اگر فرض را بر این بگذاریم که کتاب جمهوری افلاطون متنی است که به دوره میانه نوشته‌های وی باز می‌گردد در این صورت این متن گفت‌وگویی است که برای تعیین بارز مشکلات مربوط به مفاهیم فرم‌ها را تصریح کرده است. تمثیل خط به عنوان بیان کوتاه شده تمثیل غار، ارائه کننده الگوواره‌ترین تصویر برای تدوین و تنظیم شیوه‌ای است که نظریه سینمایی افلاطون مورد استفاده قرار می‌دهند. سرانجام این الگو درست به مثابه تمثیل غار به عنوان یک تصویر ساخته شده است. فرق مهم میان دو بخش پایین‌تر و دو بخش بالاتر این خط، حرکت از تصاویر به سمت واقعیت نیست بلکه حرکت از سوی تصاویر و خاص به سمت تصاویر کلی یا جهانی است. اهمیت تصاویر بعدی این است که بافتی تصویر گونه ارائه می‌کنند که در قالب آنها مفهوم و درک فرد از تصاویر دو بخش پایین از خط دوباره شکل گرفته و تعریف می‌شود. تمایز معرفت شناختی میان دو تقسیم‌بندی اصلی در خط، به چگونگی درک فرد از آنچه واقعیت را شکل می‌دهد ارتباط دارد.

تفاوت معرفت شناختی شبیه یک تمایز کلوزآپ و نمای وسیع به دوربین است. نمای وسیع در برخی موارد ارائه کننده بهتری برای معنای کلوزآپ است. به عبارت دیگر، نمای کلوزآپ به واسطه تمرکز بر سایر عواملی که ممکن است با عمل کلوزآپ برخورد کند، شناختی و یا سببی بوده و به مثابه یک بستر مشترک عمل می‌کند. در بخش پایین‌تر، خط ابتدا از تصاویر تشکیل شده است و پس از آن از پندار. این تصاویر نظریا به تصاویر سینمایی وابسته هستند چرا که افلاطون اظهار می‌دارد مدل این بخش از خط مدل هراکلیتی است. به طور خلاصه می‌توان گفت که تصاویری که فرد به واسطه آن تصاویری از حقیقت را شکل می‌دهد، تصاویری ایستا نیستند بلکه تصاویری در حال حرکت هستند شکل‌گیری پندار، مثل نمای نزدیک، با ذکر جزئیات همراه است. برای مخاطبی حاوی دادن این تجربه به ترو وسیع‌تری لازم است و این بستر وسیع‌تر به قهقرایی منتهی می‌شود که به تصاویر عقل (dianoia) و تفکر (noesi) تعبیر شده است.

بخش بالایی خط به ویژه تفکر (noesi) ارائه کننده شرحی از «آینده مقدم» است که «نیوتار» به توصیف آن پرداخت. آینده «آینده مقدم» همچنین امری آشنا در سینما و ادبیات است. برای مثال فیلم «تردیدان جکوب» (۱۹۹۰). فیلمی است که با سیلی از تصاویر منفصل ارائه شده و تنها زمانی برای مخاطب معنا می‌یابد که پایان فیلم را تماشا می‌کند. البته در پایان مخاطب به کشف این حقیقت می‌رسد که تصاویر اولیه، محتوای آخرین آرزوی مردی در حال احتضار بوده است. پایان فیلم نشان‌دهنده چارچوبی است که تنها با وجود تصاویر اولیه معنا می‌یابد. مخاطب در طول فیلم بارها تلاش می‌کند تا حس منطقی و منسجمی از این تصاویر به دست آورد و می‌توان گفت که فردی است که از سوی بخش بالایی خط افلاطون آن را تماشا می‌کند. اگرچه فردی که آن را از قسمت پایینی خط تماشا کند صرفاً آن را به صورتی از کار کردها یا رفتار حقیقی درک می‌کند و به توضیح نظری آن نیز اهمیت نمی‌دهد. اما زمانی که مشخص می‌شود این تصاویر، رویدادهای آخرین رؤیای مردی در حال مرگ را شکل می‌دهند، چارچوب یافتی آن باعث می‌شود درک فرد از سیل تصاویر پیشین کامل شود. به همین نحو تصاویر افلاطون از بخش‌های بالاتر خط و دو بخش بالاتر تمثیل غار، ارائه کننده یافتی نظری است که در قالب آن تصاویری که بخش پایین‌تر خط را شکل داده‌اند، معنادار جلوه می‌دهند.

اگرچه سینمای افلاطون ابتدایی است اما شباهت‌هایی با سینمای مدرن دارد، به خصوص این که یکی از ویژگی‌های سینمای آغازین مدرن، عدم تحرک دوربین است. سینمای افلاطون از این جهت با سینمای اولیه شباهت دارد. در سینمای وی از ضبط تصاویر خبری نیست و دوربین بی حرکت می‌ماند و نمایش به واسطه حرکت تصاویر مقابل میدان دید دوربین تولید می‌شود.

■ ترجمه: مریم صفایی

■ منبع:
http://www.mtsu.edu/~jpurcell/Cinema/plato_film.html