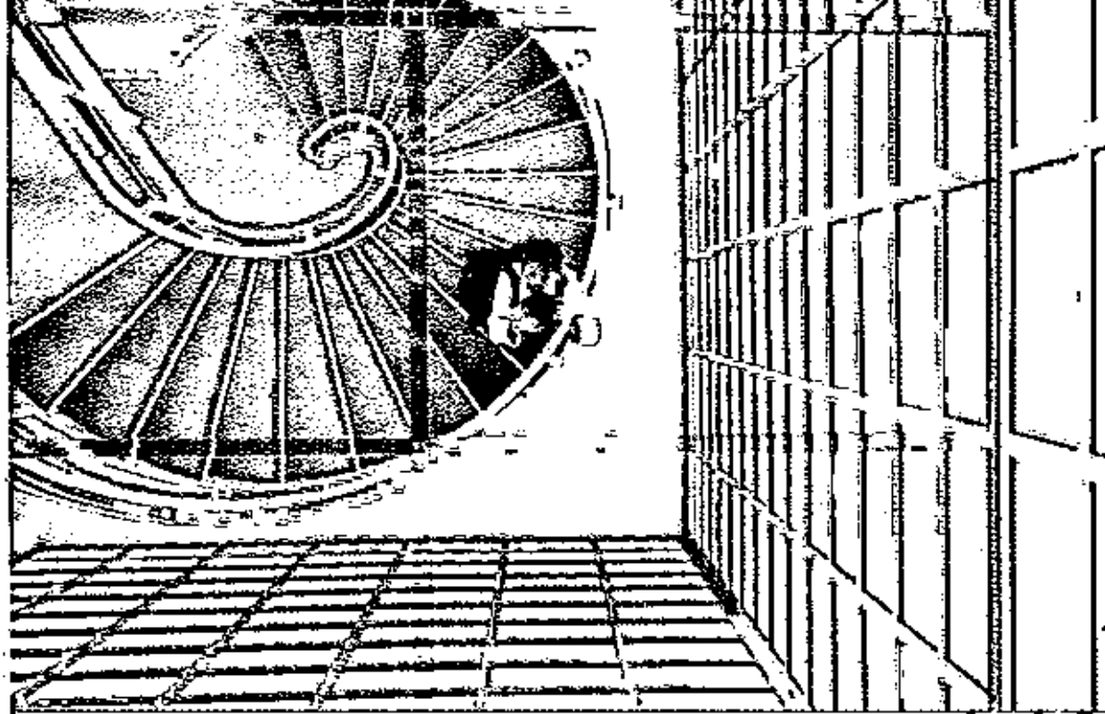

(یا تمثیل افلاطون به عنوان سینما)

امپراتوری سایه‌ها

در نوشتار پیش رو، نویسنده کوشیده با تمسک به نظریات کلاسیک و معاصر در حوزه مطالعات سینمایی و تکیه بر مباحث کلیدی فلسفه افلاطون، در گذر تاریخ فلسفه به کشف حوزه‌های وجودشناختی برای فلسفه فیلم بپردازد.

سیاوش جمادی

مؤلفه گزیده و برجسته نظام فکری افلاطون، آن‌سان که امروزه غالبا نموده می‌آید این باور است که موجودات محسوس به حواس ما، چیزی جز سایه‌ها و اشباحی نیستند که اصل آنها در عالمی دیگر به نام عالم ایده‌هاست. با این فرض هر آنچه من با دو چشم خود در اطراف خود می‌بینم و افزون بر آنها خود همین چشم‌ها و کل بدن و اندام‌هایم از جمله همین دستی که اکنون قلم را بر این کاغذ به چرخش در می‌آورد، چیزی نیستند مگر یک تصویر، یک عکس، یک سایه و یک شبح.

اگرچه مکررترین شخصیت در دیالوگ‌های افلاطون، یعنی سقراط، با انسان‌ها و چیزهای فراگردش به ویژه زیبارویان به مثابهٔ سایه‌ها و اشباح نامجسم رفتار نمی‌کند و هرچند احتمالا افلاطون نیز چون دکارت چندان دیوانه نبوده است که تن و تن پوش خود را ناواقعی و هیچ انگارد و باز اگرچه تمثیل سینمایی «غار» تنها بخشی گذرا از کتاب هفتم از دیالوگ طولانی پولیتیا معروف به «جمهوریت» است، اما سیستم این نخستین سیستم‌پرداز عالم فلسفه احتمالا از رهگذار اندیشه‌های توافلاطونی و به ویژه از رهگذر مشرب‌های گنوستیکی امروزه به هیأت تظاهری به دست ما رسیده است که عمدتا در تمثیل غار خلاصه می‌شود. ما زندانیهایی هستیم میخکوب شده در غاری بزرگ که پشت به بیرون غار داریم، پاها و گردن‌هایمان چنان تخته بند زنجیرهاست که آنها را یارای چرخش به چپ، راست، بالا و پشت سر نیست. ما محکوم به دیدن دیوار کوتاهی هستیم که به گفتهٔ ژان لوک گدار آنچه بر آن می‌بینیم نه بازتاب واقعیت، که واقعیت بازتاب است.

پشت سرمان در شیبی رو به بالا آتشی همواره فروزان برقرار است. بین این ما و آتش، یعنی باز هم پشت سرما، کسانی آمد و شد می‌کنند که همهٔ انواع دست‌ساخته‌های بشری را با خود حمل می‌کنند و آن آتش خود پرتو نور خورشیدی است که پس‌تر و بالاتر از آن در تابش است. این خورشید هستی اصیل و اولیهٔ همهٔ آن چیزهای فروتر را در بر دارد. این خورشید به دیده مجال می‌دهد تا چیزها را، آن سان که در اصل هستند، ببیند. شاید از همین رو افلاطون نام این اصل‌ها را (idee) که در اصل به معنای «دیدار» یعنی «صورت دیدنی» است می‌گذارد.

لب مطلب آن که ما با سایه‌ها، تصاویر و صورت‌های خیالی چیزها سر و کار داریم. اشارات افلاطون در شرح همین تمثیل معلوم می‌کند که چیزها صرفا اشیای مادی و محسوس نیستند. تکی، بدی، عشق، عدم، آسمان، خدایان و هر آنچه نامی دارد در نظر ما که باز هم صرفا نظر با چشم سر نیست، صرفا به صورت یک ایماژ یا تصویر دست دوم و تصویر یا شکل دست‌ساختهٔ آنها مثلا در نقاشی یا مجسمه‌سازی به صورت تصویر تصویر یا ایماژ دست سوم به دیده می‌آیند به دیگر سخن جهان مأنوس ما چیزی جز پرده سینمایی بزرگ نیست که نور و حرکات و چیزها و اشخاصی که بر آن بازتابیده می‌شوند، اصل و حقیقی نیستند اما چون ما پشت به اصل آنها داریم و به حسب عادت درکی از اصل آنها نداریم، بر آن گمان می‌رویم که این تصاویر متحرک که بر دیواره روبه‌رو می‌بینیم واقعی هستند.

کاری که این دیوار می‌کند دقیقا می‌تواند سینما تو گراف (ضبط حرکت) نامیده شود. برادران لومیر البته همین نام را بر اختراع خود نهادند، اما هر کس که با تاریخ سینما آشناست نیک می‌داند که آنها این دستگاه را ابتدا به ساکن اختراع نکردند. قبلا ادیسون، کینتوسکوپ، داگرو داگروتیپ، ویلیام هنری فاکس، تالبوت کالوتایپ، پلاتو و انستاسفر، فناکیستوسکوپ و کسان دیگری دستگاه‌های دیگری را اختراع کرده بودند. تصادفی نیست که همهٔ این مخترعان در نامگذاری اختراع خود از واژه‌های یونانی بهره می‌گیرند. cinema یا Kino امروزه مدلولی مشترک بر اذهان عرضه می‌دارند هاید گر آن جا که مکررا بر این که «ما در این زمانه اندیشا کی هنوز فکر نمی‌کنیم»(۱) پای می‌فشرد، به این نکته اشاره می‌کند که تفکر غالب در زمانهٔ ما تفکری تک خطی و از این رو بی‌فکری است. به باور او کثرت کاربرد مخففها یک علامت مشخصه و سیمپتوم این تفکر تک خطی با به دیگر سخن بی‌فکری است. او تصادفا همین واژهٔ Kino را مثال می‌زند.

مدلول cinema یا kino در اذهان می‌تواند مکان نمایش فیلم، و همچنین بخشی از تجارت نمایش (show-business) در مراکزی چون هالیوود، بالیوود، چینه چیتا و مانند آنها باشد. همچنین دلالت این واژه بر کاری یا هنری که با قرار دادن اغلب هنرها در خدمت تصویر ـ حرکت ـ زمان به عنوان کارافزارهای اصلی‌اش، چیزی تازه می‌آفریند، گشوده است. فلسفهٔ فیلم اگر بناست که از تفکر در باب سینما نشان داشته باشد باید از جایی آغاز شود که واژه سینما از فروبستگی در دلالت‌های یاد شده آزاد گردد. تفکر فلسفی در باب سینما به دیگر سخن نیازمند شکافتن این دایره دلالت است بی‌آنکه آنها را نفی کند. «فیلم برخلاف نویسندگی، یگانه هنری است که در آن مؤلف در مقام آفریننده می‌تواند به دریافت واقعیتی نامحدود یا به دیگر سخن به معنای درست کلمه به دریافت «جهانی» از آن خویش» نایل آید. در سینما دقیقا آن گونه دلبستگی و گرایش نهشته در آدمی که رو به تأیید خویش دارد به گسترده‌ترین و بی‌واسطه‌ترین نحو خود را محقق می‌کند. فیلم واقعیتی است عاطفی و از همین رو تماشاگر، آن را همچون واقعیت دوم دریافت می‌کند.»(۲) به این نقل قول‌ها توجه کنید: (اندره تارکوفسکی): «سینما نمایش بی‌اثر احمقانه برای مردم احمق.»(۳) (روزف کنراد): «سینما به نزد من توهمی است به تفصیل برنامه‌ریزی شده، بازتاب واقعیتی که هر چه بیشتر زندگی می‌کنم به نظرم بیشتر و بیشتر توهمی می‌شود. وقتی فیلم یک مستند نیست، رؤیاست.»(۴) (اینگمار برگمان): «اگر نه این است که سینما مخل نگریستن است، آن فیلم، یک کرکرهٔ آهنین است.»(۵) (فرانتس کافکا):

می‌توان به عدد تماشاگرانی که دست کم یکبار فارغ از پیشدادهها و پیش دریافتها اندیشهٔ خویش را دربارهٔ سینما در بیان آورده‌اند جملات دیگری را ردیف کرد. این که سینما توهم، فریب یا خیالی بیش نیست هر چند خوش آیند هواداران سینما ـ حقیقت (cinema --verite) و حتی موج نوی‌های فرانسوی که به پیروی از آلکساندر آستروک سینما را به دوربین ـ قلم تعبیر می‌کنند(۶)، نیست اما نظریه‌های هر دو طرف می‌تواند آغاز گاه تفکر دربارهٔ سینما و برون رفت از مدلول‌های کلیشه شده باشد. هرچند این گونه تفکر به آسانی آن به چیزی که بتواند همچون واژهٔ kino یا سینما محل اجماع باشد نمی‌دهد و درست به همین دلیل تأملات یاد شده را نمی‌توان در قالب یک علامت اختصاری دست به دست کرد.

با این همه این پراکندگی دریافت‌ها منافاتی با مدلول‌های قبول عامه یافتهٔ سینما ندارد. برعکس این مدلول‌ها دقیقا به حسب امور واقع، انکار ناپذیرند، مگر آن که همچون افلاطون، خود امور واقع از جمله سالن سینما، دوربین، تصویر، حرکت و شهری که سینما در آن قرار دارد و خلاصه همهٔ چیزهای واقعی را اشباح متحرک یا ثابت انگاریم. اشباحی که دیدن آنها مانع از دیدار حقیقت آنها می‌شود. حقیقت آن بیرون است، نه بر دیوارهای که افلاطون آن را به پردهٔ کوتاه خیمه شب بازی مانند می‌کند.

اینک واژهٔ kino یا xivgu یا cinema را از حصار مدلول‌هایی که بی‌تأمل ما را آماج هجوم خود می‌سازند بیرون می‌آوریم. این واژه یعنی حرکت. به تاریخ نه چندان کهن سینما رجوع می‌کنیم. از سال ۱۸۹۵ ادیسون در آمریکا، لومیر در فرانسه، رابرت پال در انگلستان و شاید کسان دیگری که نام و اختراعشان از گردونهٔ مناسبات سرمایه‌داری بیرحمانه طرد و محو شده است. هر یک به نوبهٔ خود دستگاهی ساختند که همچون تمثیل غار حیرت‌آور می‌نمود. «ریک رود» در آغاز تاریخ سینمای خود با نقل سخنی از ار. جی. کالینگوود می‌تواند توجه به این نکته را برانگیزد که آنچه ساخته می‌شود، انگیخته اندیشه‌ای است که بدون آن، چیزی ساخته نمی‌شد. «چیزی جز اندیشه ممکن نیست تاریخ داشته باشد.»(۷)

در نخستین وهله، اولین تلاش‌ها برای ساختن دستگاه‌های جدیدی چون کینتوسکوپ، ویتاسکوپ، بایوسکوپ و بالاخره سینما تو گراف نشان می‌دهند که این اندیشه چیزی جز ضبط حرکت نبود. اما گمان نمی‌رود که شوق حرکت و حتی ضبط یا به دیگر سخن، ثبت و نگهداشت و به بیانی گسترده‌تر جاودانه ساختن حرکت که ذاتا گذران و فانی است، منحصر به جهان مشغول بوده باشد. در واقع تکنولوژی این مجال را فراهم آورده بود که حدیث آرزومندی

و توستالژیای دیرینهٔ آدمی در مقابله با افتادن با زمان، و با گذشت لحظه‌ها به تحوی حقیقی یا مجازی به صورتی عینی و انضمامی در آید. آنچه لریک رود به عنوان یکی از نخستین نقدهای سینما توگراف از روزنامه لابرست دوباری در سال ۱۸۹۶ نقل می‌کند مؤید همین اشتیاق دیرینه است: «اکنون که ما می‌توانیم از کسانی که دوستشان می‌داریم عکس بگیریم و نه تنها در سکون بل همچنان که حرکت می‌کنند و رفتار می‌کنند و حالتهای آشنا می‌گیرند و سخن می‌گویند مرگ دیگر مطلق نیست.»(۸)

مسلم است که این بی‌مرگی رؤیایی بیش نیست که بر پردهٔ سینما در بیداری می‌بینیم اما این به هیچ وجه ارزش و حتی ضرورت سینما به طور خاص و هنر به طور عام را نفی نمی‌کند مادام که این پرسش‌ها پاسخی نیافته‌اند که اساساً امر خیالی چه نسبتی با واقعیت دارد، در کجای واقعیت بنشاند و سرچشمه دارد، کار کرد و برآمد آن چیست و مهمتر از همهٔ این‌ها آیا سینما به راستی تاکنون چیزی جز توهمی شیرین برای تحمل خشکی و ملالت زندگی واقعی بوده است؟ مسأله دیگر آن که آیا اندیشه و اشتیاقی مدرن و غربی است؟

دست کم به این پرسش آخر می‌توان با قطعیت «نه» گفت. نظریه دوربین – فیلم حتی اگر تغییرپذیر بر هر فیلمی ثبات شده از این نظر که کارگردان را مؤلف همه کارهٔ اثر می‌نماید بارها در سینمای موج نو آزموده شده است. واژهٔ «فیلم» در این عبارت، حیث ابزاری دوربین را به چنان خلوصی می‌رساند که «میتوان» گفت این گونه سینما بازتاب هرچه مستقیم‌تر ذهنیتی است که می‌تواند متعلق به هر فلمرو فرهنگی‌ای اعم از غربی یا شرقی باشد. شهروند جهانی در استقبال گسترده از نخستین فیلم‌های داستانی توسط توده‌های کم‌سواد شوروی و مهاجران آمریکا از همان آغاز به سینما خوشامد گفته همچنین امروزه می‌توانیم آروزی ژان رنوار را که گونه‌ای بیانیه برای سینما– حقیقت است در فیلم‌های کیارستمی در حد ستایش انگیزی تحقق یافته ببینیم. رنوار بر آن بود که باید حق خطاکونگی دوربینی که حرکات بازیگران را چون نقش قربانیان خود از فراز جر تقیل اداره می‌کند از آن سلب کرد. همین تمی خواهم دوربین حرکات بازیگران را تعیین کند بل می‌خواهم بازیگران حرکات دوربین را تعیین کنند.»(۹) این گونه سینما قطعاً برای تماشاگر عادی از جذابیتی که سینمای تر فند باز و خیال پرداز هالیوود دارد بی‌بهره است.

فیلمی چون «زیر درختان زیتون» که در صحنه‌ای با تکرار فیلمبرداری از یک نمای کشمکش دوربین متجاوز و دخالتگر با امر واقعی را به ساده‌ترین بیان ترسان می‌دهد می‌تواند برای تماشاگر عادی به شدت رم‌دهنده و اعصاب خرد کن باشد. دست کم یک دلیل آن همین عادی بودن تماشا. اگر به مثابهٔ کسی است که به سینمای عادی معتاد است است. پس آیا سینما نقشی تخدیر کننده و غفلتزا همچون تأثیر تصاویر بر افتاده بر غار افلاطونی ایفا می‌کند؟ تنها به شرطی می‌توان به این پرسش آری گفت که خیال و پردازش تخیلات هیچ نسبتی با واقعیت نداشته باشد. همان‌طور که مایاده گسر در مقالهٔ «دکترین حقیقت به نزد افلاطون» می‌گوید: ایراد تمثیل غار آن است که حقیقت را از تصاویر غفلتزا به کلی جدا و به عالمی مفارق پرتاب می‌کند که حتی ژنجیری غار– و در این جاسوزهٔ میخکوب شده در برابر پردهٔ نمایش– نمی‌تواند از جانب خود و جهان خیالی‌اش به پاره کردن بندها و سیر به سوی سرچشمهٔ نور گام بردارد.(۱۰) سقراط از گلاوکن می‌پرسد که اگر کسی ظاهراً به یاری توعی یادآوری غیبی – زنجیر بگسلد، برگردد به ساحت حقیقت یا اشیا برسد و برای نجات همبندانش با خبری خوش بخش و بیدار کننده دوباره به غار باز آید، بندیان با او چگونه رفتار خواهند کرد. آیا بر او تمسخر نخواهند زد؟ و حتی اگر بر آزادی بندیان پافشارد او را نخواهند کشت؟ گلاوکن پاسخ می‌دهد: «البته.»

> اگرچه قدرت حیث ابزاری سینما بیش از هر هنر دیگری آن را به بازار عرضه و تقاضا وابسته می‌کند، اما پدیدارشناسی سینما این وابستگی را به آنچه در فلسفه فیلم مطرح است مربوط نمی‌داند.

نکته‌ای که در این پرسش یکسو به ناگفته مانده است آن است که بندیان زندگی با تصاویر ناحقیقی را از مشعشع سیر به حقیقت خوش‌تر دارند. پیام اور حقیقت که برای حکومت فیلسوف– شاهان و تبدیل بندیان به مهرههای درون کاست‌ها زمینه می‌چیند تنها با قهر و ترغیب می‌تواند بندیان را به اطاعت از خود وادارد. او می‌گوید: «من، افلاطون، خود حقیقتم.» همچنان که یک حاکم توتالیتر پس با لوتار بنارین می‌تواند گفت: «من خود قانونم.» بندیان را به زور باید از تخته بندشان بکند همچنانکه جهان برون از سینما تماشاگران افسون‌زده را به زحمت از سالنی تاریک به روشنایی جهان واقعی بیرون می‌کشند به رغبتی غلیظ از چه قرار است؟ امر بر چه منوال است؟ کلید این معما در کجاست؟ آیا خیرهٔ ملالتبار تماشاگر هنگام خروج از سینما گویای این مضمون نیست که «آه، باز هم باید عشرت واقعیت را تحمل کرد.»؟(۱۱)

افلاطون از تکاهی منفی و بدآموز همهٔ جهان زندگی را به غاری بیرزگ مانند کرد که شباهت آن به سالن تاریک سینما، آن هم در دوران سینمای ناطق، در بادی امر بس شگفت‌انگیز است. او این مغاره را به زندانی تیره و ظلمانی تشبیه می‌کند که برای وصل به حقیقت باید از آن گریخت. اندرز نهفته در این تمثیل را چنین می‌توان بازگفت:

این جهان زندان و ما زندانیان
برشکن زندان و خود را وارهان

طنز وارونه نمای توصیفی که افلاطون از دور دست‌های تاریخ به گوشمان می‌رساند آن است که سینمای او جایی است که باید از آن به سوی حقیقت گریخت و سینما در زمان ما جایی است که از حقیقت به سوی آن می‌گریزیم. اما این تنها ظاهر قضیه است. هر جهان افلاطون فاصله حقیقت و تصاویر، فاصله‌های نابهنجار به دوری عدم از وجود است. بنابراین مغاره افلاطون و سالن سینما در عین همانندی شگفت‌انگیزشان تا حد اختلافی بنیادین دارند. برعکس، طرح و ترسیم تراژدی و کارکرد آن در بوطیقای ارسطو در عین تفاوتی که در نگاه نخست همان تفاوت تئاتر و سینماست، تا حد چندان همانندند که می‌توان بنیاد اندیشگی سینما را در تئاتر جست. به دیگر سخن، اندیشه‌ای که اختراع سینما را برانگیخت از جنس اندیشهٔ ارسطو و از آن تأمل انگیزتر نوعی گرایش پدیدار شناسانه بود.

آیا تک دکر باره به زمانه بر اندران لومیر برمی‌گردیم. اندیشه و انگیزه‌ای که دست‌های بسیاری را زیر برکت پیشرفت صنعتی واداشت تا به ثبت تصویر متحرک فعالیت بخشند. در واقع اشتیاق دیرینه انسان را به فراچنگ گرفتن امر سیری شونده یا به بیانی نماد برین‌تر احیای مردگان را آرایش دیدگان نهاد. فوتوگرافه فوتوگراف و سینما توگراف هر سه سهمی از عینیت بخشی به این رؤیا را ایفا می‌کردند. این که در اتاق کار یا نشیمن یا سالن اجتماعات ناگهان دیوار سفید به خیابانی مبدل شود که رهگذران و کالسکه‌ها در آن هر دو تردد دند به یک جادو می‌ماند که مسبب آن احتمالاً اگر در دوران انگیزاسیون می‌زیست به اتهام مرلوده با شیطان در آتش سوزانده می‌شد. با این همه اندیشه و انگیزهٔ دیدن چنین رؤیایی بی‌سابقه نبود. همان طور که والتر بنیامین در «کار هنری در زمانهٔ تکثیر پذیری تکنیکی آن» شرح داده است عکاسی یا عکس نگاری با نقاشی و چهره‌نگاری دستی تفاوتی بنیادین دارد. به تعبیر وی در عکاسی و سینما به سبب امکان بازتولید متکثر تکنیکی هاله و (Aura) و ارزش آیینی (kultwert) اثر به کلی زایل می‌شود. در گذشته نیز ممکن بود شماری نسخه بدل از روی اصل یک تابلو نقاشی بازتولید شود. لیکن بازتولید سنتی، خدشه‌ای به ارزش آیینی و هاله اثر وارد نمی‌کرد. هاله به نزد بنیامین حیطهٔ اقتدار و اصالت اثر اصلی است که صرف نظر از ارزشی که نمایش و عرضهٔ آن به اثر می‌بخشد برای خودش دارای ارزشی آیینی است.

اما تصویر، صوت و حرکت تصویر در تولید و باز تولید تکنیکی – که می‌توانند همزمان و یکی باشند– چنین ادعایی نتوانند کرد. به عنوان مثال حتی اگر امروز تنها یک نسخه عکس یا فیلم یا صدا را ضبط کنید و فردا یا سال‌ها بعد نسخه‌های دیگری از آنها را باز تولید کنید نسخهٔ اصل هیچ گونه اقتداری (authority) بر نسخه‌های بدلی نخواهد داشت. همهٔ نسخه‌ها اعم از اصل و بدل همچون شهروندان جامعه مدنی و دمکراتیک مستقل و در عین حال یکدستند. باز تولید تکنیکی که عکاسی و سینما از نمونه‌های بارز آن هستند با توده‌ای شدن کار هنری پیوند تنگاتنگی دارد. این بدان معناست که اگر از فریبکاری‌ها و اقتدار خود سرنگون می‌شود سوراخ فرار می‌گیرد و هر رهگذری آن را به هر کجا که بخواهد می‌برد، بی آنکه کاری از دست نسخهٔ اصل ساخته باشد. با این اوصاف چه با این پرسش سر و کار کنید که در باز تولید تکنیکی به ویژه در عکاسی و سینما آیا اساساً نسخهٔ اصل و در عین حال هاله‌شده وجود دارد؟ آیا وقتی می‌گوییم باز تولید تکنیکی، اصالت و هاله‌مندی را از اثر می‌زداید، نامستقیم بر این نکته صحه نگذاشته‌ایم که قبلاً نسخهٔ اصل هاله‌مندی در کار بوده و بعداً اصالت و هاله از آن زدوده شده است؟ شاید پاسخ به این پرسش تا حدی مانع از بدفهمی‌ای شود که گاه در مورد «معنای هاله» پیش می‌آید. می‌نماید که عمده‌ترین دلیل این بدفهمی یکی گرفتن نسخه اصل و هاله باشد و شاید هیچ چیز همچون سینما این خلط مبحث را برطرف نکند.

هر آین جا به طرح این نکته بسنده می‌کنیم که همانه همان‌طور، که بعداً آمورتنو آن را شفاف‌تر می‌سازد چیزی است که باید توسط انسان به نمی تماشاگر یا شنونده احساس شود نه آنچه خود اثر در اطرافش می‌پراکند. بدون حضور انسان، بدون گشودگی و برون خویشی، هیچ چیز آدمی از جمله آثار هنری شخصیت ندارند بلکه این همه چیزی جز خمیر مایه‌ای یکدست تهی و بی معنی نخواهند بود. هرگونه شخصیت بخشی به مفاهیم و اشیا مسبوق به شخصیت انسانی است. هم از این رو کاربرد صنعت «تشخیص» در علوم انسانی اگر به حذف شخصیت انسانی منجر شود، ممکن است به پرداخت سیستمی تخیلی منجر گردد. آیا بنیامین در این دام نمی‌افتد؟ هالهٔ تابلویی از رامبراند کجاست؟ فی‌نفسه در تابلوی اصلی است؟ اگر بی‌حضور انسان تمام شاهکارهای هنر، خمیر مایه‌ای بی‌معناست پس باید گفت خیر، حضور تاریخی یا آیینی یا نمایشی یا هرگونه حضوری تا حضور در برابر آدمی نباشد هیچ و نابود است. پس ناچاریم این هاله را بر بنیاد آفرینش تابلو توسط رامبراند یا تماشای آن توسط تماشاگر قرار دهیم. همچنانکه اگر هاله کاستی از سمفونی نهم بتهوون همبسته اجرای آن به رهبری هربرت فون کارایان در تالار فرکستر فیلارمونیک برلین باشد ناگزیریم شنوندگان و مجریان را مقوم هاله بدانیم؛ چه، بی‌حضور آنها نیز هر نسبتی محو و زایل می‌شود.

اما تأملات بنیامین امکانات روشنایی دارد مشروط به این که کاوشمایه خود را در یک کلام به فتو– فتو– سینما توگراف منحصر کنیم. تصویر – صوت و حرکت در باز تولید تکنیکی رشته‌های پیوند مشترکی دارند. صورت تولید شده این هر سه را هی به اشراقیت هاله نمی‌دهد. این هاله‌زدایی همبستهٔ مردمی بودن یا به تعبیر دیگر توده‌ای شدن آنهاست. این امر سینما را در مقام پیشروترین هنر زمانهٔ ما می‌نشاند. آن گاه که هنر قادر به بسیج توده‌ها می‌شود در واقع از بین دشوارترین و مهمترین وظایف خود برآمده است و امروزه در عالم هنره سینماست که چنین وظیفه‌ای را انجام می‌دهد.»(۱۲) از توضیحات بنیامین چنین برمی‌آید که نسخه اصل هر فیلم چیزی، جز بازیگران جلو دوربین نیست. اگر چنین باشد پس در این جا برخلاف آنچه از ژان رنوار نقل کردیم و دقیقاً برخلاف آهنگی که در پس فیلمسازی کیارستمی نهفته است، گوشه‌ای نکته او دهنده از طرح بنیامین بیرون می‌زند. دوربین ملزم نیست چون شاگردان یک نقاش بدل‌ها را هر چه بیشتر و دقیق‌تر مانند اصل درآورد. دوربین چشم مسلح را به جای دست نشانده است. می‌توانیم چنین تعبیر کنیم که دوربین فلم نیست و حرکات هنر پیشه به عنوان فردی زنده نه فقط هاله زدایی می‌شود، بل کلاً جسمانیت خود را می‌بازد. این دوربین زوایای تعیین شده، موضع آن، این اندیشه که سرانجام مخاطب و بازار تصویری را که بازیگر به هنگام دیدن خود در آینه بر آن اقتدار دارد از او می‌رباید و بسی چیزهای دیگر بازیگر را از اقتدار می‌اندازد. آیا نمی‌توان گفت که در این جا اقتدار به دوربین، به اندیشهٔ پشت دوربین و همهٔ آنچه آن اندیشه را آشکار و جهت می‌دهد منتقل می‌شود؟ اگر آری، پس هیچ چیز دود نمی‌شود و به هوا نمی‌رود بلکه این گونه توده‌ای شدن اول بازیگران و سپس توده‌های افسونزده سایه‌ها را انتزیزه و مستعد

استعاره به بازیگران می‌کند. بازیگری زیر نگاه مرجع اقتداری ناپیدا از بازیگران به تماشاگران منتقل می‌شود.

انسانیت‌زدایی مسری می‌گردد، و توده مستعد بسیج - شایش، حرکت برای تحریک (mobilization) می‌گردد؟ بسیج در راه چه؟ این بستگی به خواست بازار، به ایده‌نولوژی حاکم و به لوازم ابقا کنندهٔ وضع موجود دارد. تام یکی از قصه‌های آمیلی رودا، داستان‌نویس مشهور داستان‌های کودکان، این وضعیت را به نحو تمادینی ملفوظ می‌کند. ارباب سایه‌ها، به همان گونه که آدموند هوسرل، پدر پدیدارشناسی، ایدوس‌ها را از آسمان افلاطونی به درون آگاهی فروکشید، سینما نیز اختیار نقش و حرکت سایه‌های گلران بر دیوارهٔ غار را به کشمکش کار گردان با دوربین واسپرد. یکی از منتقدان سینمای تدوین گرای آیزنشتاین و پودوفکین و داوورژنکو پس از اشاره به غم‌انگیزی زندگی آنها در شوروی می‌نویسد «هنگامی که انسان آنها را سرگرم بازی با اجساد می‌بیند دشوار می‌تواند غم‌انگیزی زندگی‌شان را احساس کند. اگر بخشش نصیب آنها می‌شد از جسد من نیز موتاژ قشنگی در می‌آوردند و معنایی برای آن پیدا می‌کردند معنای خودشان نه مال من.»(۱۳) اقتدار دوربینی که بر فراز جر ثقیل قرار گرفته است درست از همان رو که سینما هنر توده‌ای، صمیمی، بی‌نیاز از سواد و متکی به ادراک بصری انسته آن را همان طور که استالین می‌گفت به طمع مهندسی روح می‌اندازد. هر چند تأثیر اثر هنری از زمان ارسطو در حد یکی از ارکان تراژدی و حماسه مهم به شمار آمده، و هر چند حتی افلاطون شاعران را از بیم تأثیرشان در اختلال نظم پولیس مستوجب تبعید دانسته و بالاخره هر چند در طول تاریخ، هنر و ادبیات عمدتا از طریق فنون بلاغت تأثیر گذار بوده و چه بسا منشا اثر بودن، کارگر افتادن (wirklichkeit) و فعلیت با وجود و واقعیت هم معنا گرفته شده است، با این همه مهندسی روح، صنعت فرهنگ، و بسیج توده‌ای به مدد تکثیر پذیری تکنیکی کار هنری به ویژه در سینما گویای تأثیر هالمند و روحانی منتفی نیستند در این جا بیش از تأثیر گستردگی تأثیر مطرح است. در این جا شماره یکدست سازی، قدرت سرایت جمعی و از همهٔ این‌ها گذشته سهولت سرعت و فوریت دستگاه‌دست هم می‌دهند تا قدرت حاکم حتی در آزادترین کشورها نتواند سینما را به حال خود رها کند و نادیده‌اش گیرد.

از تصویر تنها حرکت تصویر که می‌تواند مناظر با ماتریالیسم مکانیکی تا ماتریالیسم دیالکتیکی باشد تأثیر تغییری کیفی می‌یابد. می‌گویند در عصر مدرن (ratio) (۱۴) اسطوره و دین را سترون و بی‌اثر کرده است. خدایان اساطیری گریخته‌اند و دیگر چیزی صرفاً به یمن کسوت قدسی خود بر اذهان حکومت نتواند کرد. اما آیا ممکن نیست که سینما به قول اندره مالرو خود اسطوره عصر جدید شده باشد؟ آیا به راستی انسان از خدایی نیاز شده است یا برعکس هر دم از نوخدایان تازه‌ای را در شمار کثیری از فیلم‌های هالیوودی از عوالم ماورا، از فضای سیبرنتیک، از ادیسه بی‌پایان در جهان میکروسکوپیک ژن‌ها و اتم‌ها و در جهان ماکروسکوپیک کهکشان‌های دوردست، از ترمیناتورهای آکاپولیپتیک و از مکاشفات دستکاری شده یوحنا و دانیال بر مردی عرشه دریاییم که این احتیاج چیزی است شبیه آنچه مارسل پروست را برانگیخت تا سالیان دراز از عمر خویش را صرف نوشتن یکی از عظیم‌ترین رمان‌های تاریخ ادبیات غرب کند. چیرگی بر گذر زمان، تصادفی نیست که مشغولیت‌های دوران کودکی قهرمان «جست‌وجوی زمان گمشده»، چیزهایی شبیه سینما، کینتوسکوپ و کالیدوسکوپ است. بنابراین نه چنین است که خیال پردازی در زمان ارسطو و به طور کلی بیش از عصر جدید بی‌معنا بوده است. آنچه امروز دیده می‌شود باز تولید بی‌وقفه صورت‌های خیالی و هجوم آنها بر واقعیت است. در آثار ارسطو نشانی از چنین پدیداری دیده نمی‌شود. اساطیر در تراژدی‌های آخیلوس و سوفوکل بسی کمتر نقش دارند تا در سینمای هالیوود.

افزون بر این، همان گونه که اشارت رفت اینک چنان است که گویی نقوش بازتابیده بر دیوار غار افلاطون، اصل خود را نه در عالم احلام که در همین جا، بر زمین و در انسان می‌جویند. پنداری از زهدان عقلانیت مدرن، اساطیر در کسوت ارسطوی افلاطونیزه دگربازه بالیدن گرفته‌اند. اما آیا این گونه اسطوره پروری ممکن نیست به مظروف و درونمایه سینما یا به اندیشه فیلمساز مربوط باشد؟

به بیانی کلی‌تر آیا سرایت ساختار تکنیکی یا وجه باز تولید تودهای و ایده به کار هنری، درون مایه آن را نیز رقم می‌زند؟ یا از آن طرف آیا درونمایه و مضمون فیلم قادر نیست بر سرشت تکنیکی کار چیره شود؟ این پرسشی است که آینده سینما باید به آن پاسخ دهد اما مسلما سبک‌های کنونی نیز به سینمای هالیوود منحصر نبوده است. ظاهر نظریه والتر بنیامین و دریافت‌های آدورنو، سینما را نه فقط بنا به ساختار، بل برحسب زمینه رشد آن در سیطره صنعت فرهنگ و نظام سرمایه‌داری، دارای توان ابداع چیزی که از نظام سلطه تخطی کند نمی‌بینند. کنایه آدرنو به نور فلورسنتی که قرار است هاله نور چهره مقدسین را در سینما نشان دهد و توصیف موعظه کشیشی که می‌پندارد از تلویزیون بهتر از منبر کلیسا قادر به ایجاد الفت در قلوب است مؤمنین است، حکایت از آن دارد که اساسا پیوستگی سینما و تلویزیون نه فقط به ذات تکنیکی و باز تولید تصویری آن بل همچنین به حاکمیت فراگیرنده سیستم مبادله در بازار سرمایه‌داری و صنعت یکدست ساز فرهنگی، هر گونه فرصت استقلال فکری را سلب می‌کنند.

اگر چه قدرت حیث ابزاری سینما بیش از هر هنر دیگری آن را به بازار عرضه و تقاضا و مضامین از پیش سفارش داده وابسته می‌کند اما پذیدارشناسی سینما این وابستگی را به امکانات ذاتی این هنر یعنی به آنچه در فلسفه فیلم مطرح است مربوط نمی‌داند. این امکانات سینما را از آنچه صرفاً به ایجاد خط بصری از صرف حرکت چیزها محدود می‌شد آن را به رسانه‌ای، قوی، در خدمت تبلیغ ایده‌نولوژی‌ها و تحریک توده‌ها تبدیل کردند. ابزاری که ابتدا صرفاً حرکت اسب‌ها، کالسکه‌ها، پرندگان و چیزهایی از این قبیل را ضبط و باز تولید می‌کرد به زودی با دست‌یافت به امکانات تازه‌ای چون مونتاژ و در واقع مقابله بازمان و سپس ترکیب تصویر و کلام انسانی تغییری کیفی و بنیادین یافت. این تحول انگیخته اندیشه‌هایی فراتر از به قاب کشیدن حرکات گذرا بود. به زودی «اورسن ولز» می‌توانست با شایستگی تمام بگوید: «سینما تکه‌ای از زندگی در حال حرکت است که روی پرده به نمایش درمی‌آید. سینما یک قاب فیلم نیست.»(۱۶)

آنچه مسلم است آن است که سینما می‌تواند فریب دهنده می‌تواند واقعیات اندیشه، ایده‌نولوژی‌ها و دست بالا دریافت‌های انسانی واقعی به نام فیلمساز را با بهره‌گیری از همه وسایل تأثیر گذار بر ادراک حسی و غیرحسی، به جای حقیقت جایزنشانده و از سینما و سینماتوگرافی یا جنبش نگارش، دیگر مدلول واقع بوده خود را نمی‌پوشاند. سینما یک زبان است. فیلمساز سخن می‌گوید. این که فیلمساز تنها با کلمات سخن نمی‌گوید هم قدرت و هم معضل سینماست. نیاز به اقناع مخاطب و دست و پا زدن برای نگه داشتن وی در برابر پرده یا به دیگر سخن تصویر ذهنی و صورت خیالی و در نهایت اندیشه‌ای که جدا از حظ بصری متناسب مخاطب را درگیر کند حتی در سورئال‌ترین و شخصی‌ترین فیلم‌ها به طور کلی چشم پوشیدنی نیست. این اقناع الزاما و غالبا حقیقت را با تمسک به استدلال بازنمی‌نماید.

کشمکش میان خوب دروغ گفتن و گونه‌ای افشای پدیدار شناختی حقیقت و واقعیت از طریق نشان دادن، معضلی است که غول‌های چند تکه و دیجیتالی هالیوود را در برابر سینمایی از نوع سینمای کوروساوا، کیارستمی و سهراب شهید ثالث قرار می‌دهد.

سینما وقتی می‌تواند مدعی زبانی مستقل باشد که صرفا با آنچه دیدنی است، یعنی با تصویر و حرکت تصویر، چیزی را نشان دهد که چندان مجالی به تکثیر دریافت‌ها ندهد. به بیان پدیدارشناختی، فیلمساز باید نقش واسطه‌ای را ایفا کند که به چیزها مجال می‌دهد تا خود از جانب خود، خود را آن سان که هستند نشان دهند. پیشرفت سینما اگر به معنای خلوص و استقلال زبان آن باشد در آن است که با توانمندی هر چه بیشتر موجودات را اعم از موجودات خارجی، ذهنی یا حتی خیالی، بیرونی و مصور کند.

سینما وقتی می‌تواند مدعی زبانی مستقل باشد که صرفا با آنچه دیدنی است چیزی را نشان دهد که چندان مجالی به تکثر دریافت‌ها ندهد

لاجرم این تصور را به ذهن متبادر می‌کند که گویی این فاجعه داغنراش، طرحی برای برگردن خط نیروهای بوده است که در عبارت علمی - تخیلی، میان خیال و واقعیت، میان فیزیک و متافیزیک، فاصله‌های ناپیمودنی پدید آورده است. نزد ارسطو چیزی چنین ناشناخته در ماورای طبیعت و واقعیت وجود نداشت. آن مبحثی که بعدها شارحان ارسطو متافیزیکش نام نهادند، چیزی جز بنیادها و سرچشمه‌های عالم فیزیک نبود. چیزی که نشان از باور ارسطو به رویین تن‌های آخرازمانی، هیولاهای آسیب‌ناپذیر و به طور کلی نیروهای ماوراء الطبیعی نداشته باشد. در دست نیست. تخیل هنری به تزد وی از وصل و فصل تکه‌های بی‌ربط واقعیت شرحه شرحه شده به دست نمی‌آید.

دورهای از تاریخ به روایت یاسپرس میان سال‌های ۸۰۰ و ۲۰۰ پیش از میلاد که ظهور کنفوسیوس و لائوتسه در چین، بودا در هند، زرتشت در ایران، و الیاس و اشعیا و ارمیا و یشوعا در فلسطین انسان‌ها را به آزادی از خرافه و اسطوره و رویکرد به خرد و اندیشه فراخوانده بودند از ارسطو فاصله زمانی بس کمتری داشت تا از انسان مدرن که گسست بی‌برگشت از اساطیر را در پرتو نور روشنگری به فرادید خویش می‌دید.(۱۵)

البته تا انسان بوده خیالات بیداری او نیز هم‌خواب ما مصور گشته و خواب‌ها و رؤیاهای بیداری او نیز از افسانه‌های پریان و شهرهای همیشه بهار سرزآورده است. اصلا اگر احتیاج ما فرا اختراع باشد، هر اختراع دستگاه‌های ضبط تصویر و صوت و حرکت در نگاه نخست احتیاجی به شدت اختراع برق و ماشین بخار به دیده نمی‌آید. لیکن چون کمی باریک بینانه‌تر به قضیه بنگریم شاید نمی‌کنند که هر برهوت بالیدن گرفته (به تعبیر نیچه) ناخواسته و ندانسته در انتظارند تا واقعیتی ملموس از خیال متجاوز انتقام گیرد؟

امروزه جملاتی از این دست را بسیار می‌شنویم که بازده سینماتیزم رخ نداده است، که انسان مرده است. این در حالی است که همه این‌ها در آن بیرون همچون سایه‌های غار افلاطون در برابر دیدگان گذشته‌اند و می‌گذرند. افراد انسانی این موجودات تعریف ناشدنی با نیش و نوش‌های زنده و ملموس خویش وجود دارند، رنج می‌کشند، لذت می‌برند، و در تلاش معاش خویش و دلبستگان خویشند. پس نکند آن انسانی که وجود ندارد همان انسانی باشد که در زیر درخشان زیکون می‌خواهد به سادگی زندگی کند بدون دیو درون خفته‌ای که برای جهان و جهانیان از زلزال تا ایدئولوژی‌های بلندپروازانه در سر می‌پرورانند نکند بازده سینماتیزم تمایشی از خشم همین فردیت منکوب شده در زیر حاکمیت تکنیک و سرمایه و در درونه خود نظام بی‌مغزی بوده باشد که در ویرانسازی خود و دیگران، در کوبیدن هواپیماها به برج‌ها همچون سرکوفتن اسیر لاعلاج بر دیوار زندان بوده باشد؟

انبوه فیلم‌های علمی - تخیلی هالیوود و تصاویر مانوی‌گونه خیر و شر، تصاویری که شر دشمن ناشناخته بیرونی را بر سازنده خیر و انسانیت نظام سرمایه سالاری جلوه می‌دهند،

پانوشت‌ها:

1- Heidegger, martin.was Heisst Denken? max Niemeyer verlag Tubingen. Germany,1997 p.58.

2- Tarkowskij.Andreij.Die versiegelte Zeit Ullstein Taschenbuchverlag. munchen.2000.p.184.

3- Kemp,peter.Literary cuotations. Oxford University press.1998.p.2.

۴ - برگمان، اینگمار، فانوس خیال، مترجمان مهوش طیفی و محمود فرجامی، انتشارات هنرمندان متحد، چاپ اول، ۱۳۷۰، تهران، ص ۸۵.

۵ - بلوشن، گوستاو، گفتگو با کازانتزاکیس، مترجم فرامرز بهزاد، انتشارات خوارزمی، تهران ۱۳۵۲، ص ۲۱۱-۲۱۰.

۶ - رابینز، کارل و میلار، گیون، فن تدوین فیلم، مترجم واروژ ساعاکیان، سروش، تهران ۱۳۶۲، ص ۲۸۸.

۷ - مرود اریک، تاریخ سینما، ترجمه حسن افشار، انتشارات مرکز، تهران، ۱۳۷۲، ص ۵.

۸ - همان، ص ۳۰.

۹ - همان، ص ۳۵۲.

10-Platons Lehre von der Wahrheit in Wegmarken,vittorio Klostermann.frankfurt ammain.1976.pp.214-215

۱۱ - جمادی، سیاوش، سینما و زمان (همراه با فیلمنامه داستان مفصله ... اندر آن گوشتین نارفتنیو) انتشارات... تهران ۱۳۷۲، ص ۴۷.

۱۲ - همان، ص ۱۰۱.

۱۳ - مرود اریک، تاریخ سینما، ص ۱۰۴.

۱۴ - این واژه‌ی ریشه لاتینی دارد و اصلا به معنای محاسبه است. این واژه در فلسفه مدرن اغلب به جای لوگوس یونانی و به معنای فرد به کار رفته است.

۱۵ - یاسپرس، کارل، اغاز و انجام تاریخ، ترجمه محمدحسن لطفی، خوارزمی، تهران ۱۳۶۳، ص ۱۶.

۱۶ - سک برایند جورج، سینمای اورسن ولز، ترجمه رحیم قاسمیان، انتشارات سروش، تهران ۱۳۷۴، ص ۲۵۵.