چهار سیمای سینما

گفت‌وگو با دکتر فریدالدین رادمهر درباره سینما و بحران فرهنگی زمانه ما

قرن بیستم سده اوج سینما و توجه فیلسوفان به آن است. در این میان فیلسوفان برجسته‌ای چون برگسون، سارتر، آدورنو، دلوز، دریدا، فوکو، بودریار، ژیژک و... از سینما برای بیان مسائل بنیادین بهره گرفته‌اند. دکتر فرید اولیایی، پژوهشگر فلسفه معاصر، درباره همین موضوع به گفت‌وگو نشسته‌ایم. او هم‌اکنون در فرانسه به تدریس فلسفه نیچه و هایدگر مشغول است و آثاری درباره برخی فیلسوفان معاصر در حال انتشار دارد.

■■■

هنگامی که از توجه فیلسوفان قرن بیستم به سینما سخن می‌رود، چند تکته به ذهن متبادر می‌شود: نخست این که اصولا چرا فیلسوفان قرن بیستم به سینما علاقه‌مند شدند؟ امری که در قرن نوزدهم یعنی سده پیدایی سینما توجه هیچ فیلسوفی را برنینگیخت. این مسأله وقتی اهمیت بیشتری می‌یابد که می‌بینیم سینما با تصویر (ایماژ) و خیال شکل گرفته است، در حالی که آغاز فلسفه که با تمثیل غار افلاطون همراه است، با احتراز از هرگونه تصویر، سایه و خیال صورت می‌گیرد. بنابراین چرا و چگونه فیلسوفان، چیزی (سینما) را دستاویز تأمل خود قرار می‌دهند که در اساس، فلسفه با نفی بنیان‌های آن آغاز شده بود؟ آیا در این جا با تحول مهمی در هندسه تفکر فلسفی روبارو بیم؟

بلا تحول بسیار مهمی در هندسه تفکر فلسفی رخ داده است اما ببینیم که این تحول چیست؟ بی‌تردید بین این تحول و توجه فیلسوفان به سینما ارتباط تنگاتنگی هست، به بیان بهتر توجه فیلسوفان قرن بیستم به سینما، نمایانگر تحول مهمی در فلسفه است. این تحول خلسفه قرن بیستم را از فلسفه قرن‌های دیگر متمایز می‌کند. البته سینما در قرن نوزدهم پدید آمد و درست در پایان همین قرن؛ یعنی اوایل سده بیستم می‌توان از بحران تفکر افلاطونی هم سخن گفت. هنگامی که از بحران تفکر افلاطونی سخن می‌گوییم، تنها به این دلیل نیست که افلاطون، فیلسوفی است که مورد مخالفت فیلسوف برجسته‌ای چون نیچه در اواخر قرن نوزدهم قرار می‌گیرد بلکه افلاطون فیلسوفی است که بنیادی برای تفکر عقلانی ما پدید می‌آورد. همین بنیاد افلاطونی تفکر است که دچار بحران می‌شود. در پنجاه سال آخر قرن نوزدهم، با بحران سوژه عقلانی و اندیشه‌ای روبارو بیم که در واقع زیر بنای فلسفه اروپایی بود. در این جا به این مسأله می‌رسیم که چرا فیلسوفان قرن بیستم به سینما علاقه‌مند شدند؟ به این دلیل که در اوایل قرن بیستم تحولات عمیق فرهنگی رخ داده بود که نفوذ و اهمیت سینما را در آن چارچوب برجسته می‌کرد. بنابراین، ما در عرصه تفکر فلسفی با بحران همه‌گیر طرز تفکر افلاطونی یا متافیزیک مواجه‌ایم. نیچه در کتاب «شامگاه بتان» می‌گوید: «عصر ما عصری است که در آن طرز تفکر افلاطونی برای همیشه زیر سؤال رفته و ما آن قدر آن را به پرسش گرفتیم که حتی تفاوت میان حقیقت و افسانه هم زیر سؤال رفته است».

یعنی همان تقابل میان اسطوره (میتوس) و لوگوس که فلسفه بر مبنای آن شکل گرفته بود، هم‌اکنون محلی از اعراب ندارد.

بله. از همین جا ما وارد یک دوره جدید تاریخی می‌شویم. البته، مفهوم تاریخ در این جا، تنها به معنای حوادث و رخدادهای فرهنگی و سیاسی ـ اجتماعی نیست. در واقع معنای تاریخ و شیوه اندیشیدن درباره تاریخ دگرگون می‌شود به این دلیل که طرز تفکر بشر در مورد «طرز تفکر» تغییر کرده است. در میان همه هنرهایی که بیانگر این تحول تاریخی می‌شوند دو هنر نقش بسیار مهمی بازی می‌کنند: نقاشی و سینما. در واقع هم نقاشی و هم سینما حاکی از عمق این تحول هستند. در این میان، سینما از برجستگی بیشتری برخوردار است، چرا که در سینما تفاوت میان دال، تصویر، مفهوم و آن چه که بیانگر آن مفهوم است، زیر سؤال می‌رود. بنابراین، سینما به ما درباره بحران طرز تفکر غربی می‌گوید. می‌دانیم که تفاوت میان دال و تصویر از مهم‌ترین شالوده‌های تفکر متافیزیک غربی بوده است و هم اکنون سینما آن را به نحو شفاف و ملموس به پرسش کشیده است. به بیان بهتر قرن بیستم، قرن بحران تفاوت میان دال و مدلول بوده است. امری که تا به اکنون ادامه دارد و به نظر پایان‌ناپذیر می‌رسد. به این دلیل هم برای فیلسوفان، سینما که خود حاکی از عمق این بحران است، جالب می‌نماید. پس آیا سینما ابزاری برای بیان مفاهیم است؟ یا این که خود سینما طرز بیانی است برای آفرینش مفاهیم جدید؟ از این رو، سرشت سینما، بیانگر این بحران و سردرگمی است. به همین دلیل هنرمندانی چون «برگمان» و «تارکوفسکی» سینما را مورد توجه فیلسوفان مختلف قرار گیرند.

می‌دانیم که از قرن نوزدهم به بعد با پیشرفت تکنولوژی مواجهیم و این ابزار جدید، نقش سرعت و شتاب را در زندگی انسان برجسته می‌کند. از این پس، مسأله سرعت برای انسان اهمیت زیادی پیدا می‌کند. بی‌تردید این مسأله، به نحوه ارتباط بشر با زمان، مکان و حرکت تأثیر گذار بوده است. با توجه به آرای برگسون و ژیل دلوز که بر عنصر حرکت در سینما تأکید می‌کنند، آیا می‌توان سینما را که با نمایش تصاویر متحرک از زمان‌ها و مکان‌های مختلف، در واقع برشی از زمان و مکان را در معرض سریع دید ما قرار می‌دهد، بیانگر نحوه ارتباط دگرگونه ما با زمان، مکان، تاریخ و حرکت قلمداد کرد؟

همین طور است. سینما حاکی از بحران ما در ارتباط با زمان، مکان و تاریخ است. سینما به ما نشان می‌دهد که معنایی که پیش از زمان و مکان مراد می‌کردیم، اکنون وجود ندارد و معنای جدیدی هنوز جایگزین آن نشده است. در واقع سینما به ما می‌گوید که برداشت قبلی ما درباره زمان سطحی بوده و از آن چه که می‌اندیشیم پیچیده‌تر بوده است.

تلقی مرسوم از زمان در فرهنگ و فلسفه، توالی حوادثی است که نقطه آغاز و پایانی دارند. در واقع ما با یک تفکر تک خطی از زمان روبارو بیم که اوج آن در تفکر فلسفی هگل و تفکر مارکس نمودار است؛ اما زمان در سینما تک خطی نیست و بی‌نهایت است. در واقع با توجه به عنصر تصویرپردازی و خیال‌پروری در سینما با نوعی زمان چرخه‌ای روبارو بیم؛ یعنی زمانی که نقطه شروع و پایانی برای آن متصور نیست.

درست است. زمان در سینما بی‌نهایت است، زیرا گذشت زمان در سینما با آن تجربه‌ای که پیشتر از گذشت زمان داشتیم، متفاوت است. در طرز تفکر متافیزیکی، گذشت زمان همان گونه که اشاره کردید از نقطه‌ای به نقطه‌ای دیگر است. حال آن که این یک نوع طرز تلقی از زمان است. بنابراین وقتی از بحران زمان در سینما صحبت می‌کنیم، به این معناست که از زمان تک‌خطی وارد زمان دیگری شده‌ایم.

اگر زمان سینما، زمان تک خطی نیست، پس چه نوع زمانی است؟

نکته جالبی است که می‌توان گفت که با ظهور سینما، وجود و زمان مسأله جدیدی می‌شود. تارکوفسکی را در نظر بگیرید. تارکوفسکی می‌اندیشید که زمان ماده‌ای است که می‌توان از آن برای ساختن چیزی بهره برد. این طرز تفکر تارکوفسکی درباره گذشت زمان با طرز تفکر کسانی مثل «الیاهو کاتز» که فیلمی درباره نیچه ساخته، متفاوت است. زمان برای کاتز چرخه‌ای است تکرار شونده، حال آن که برای تارکوفسکی این گونه نیست. گذشت زمان برای تارکوفسکی، مثل ساختن یک مجسمه است. در واقع برای ساختن یک مجسمه، گام به گام جلو می‌رویم و مسیر برمی‌گردیم. به بیان دیگر، مجسمه‌سازی فرآیند پیچیده پیشرفت و بازگشت است. از این رو، سینما نمی‌خواهد یک طرز تفکر جدید درباره زمان را جایگزین تلقی پیشین بکند. اصلا گذشت زمان در سینما با مشکل روبرو نمی‌شود. گذشت زمان یعنی چه؟ بر همین منوال هم نمی‌توان گفت که سینما تنها بر خیال و تصویر استوار است. چگونه می‌توان درباره خیال و تصویر سخن گفت، وقتی که آن تفاوت زیربنایی که پیشتر بدان اشاره کردیم زیر سؤال رفته باشد؟ سینما این پرسش‌ها را برای ما از نو مطرح می‌سازد و از ما می‌خواستار نگاه جدیدی به آنها می‌شود: تفاوت میان خیال و واقعیت چیست؟ تفاوت میان دال و مدلول چیست؟

به هرروی گذشت زمان در سینما معضل می‌شود. مثلا در فیلم «زندانیان آلتونا» که خانم ژاکلین لورانی درباره «صارتر» ساخته است، گذشت زمان برجستگی زیادی دارد.

بنابراین فیلسوفان قرن بیستم، چیزی را دستاویز تأملات خود قرار دادند که در آغاز پیدایی فلسفه تلقی شده بود؛ یعنی تفکر از طریق تصویر. حال آنکه فلسفه تا قرن بیستم بر مبنای تفکر مفهومی و عقلانی ره می‌سپرد.

به این دلیل که در قرن بیستم دیگر آن تفاوت میان اسطوره و لوگوس معنای سابق خود را از

دست داده بود. حتی معنای حرکت دگرگون می‌شود. در این جا برگسون اهمیت زیادی دارد. او نشان می‌دهد که تفاوت میان حرکت و آن چه را که حرکت می‌کند فاقد معناست. درواقع آن چه را که حرکت می‌کند نمی‌توان از نفس حرکت جدا کرد. پس تصادفی نیست که فلسفه برگسون برای سینما مهم است. برگسون باز گوکننده دقیق بحران زمان و حرکت در فلسفه قرن بیستم است. در سینما، هم می‌توان عین همین بحران زمان و حرکت را نامه آهنه کرد.

فیلسوفانی که سینما را روزنه‌ای جدید برای طرح مسائل فلسفی دانستند، آیا می‌اندیشیدند که سینما می‌تواند خود موجد مفاهیم نوین فلسفی شود؟ به بیان بهتر، آیا از طریق سینما می‌توان طرح جدیدی در حوزه تفکر فلسفی در انداخت؟ یا می‌اندیشیدند که سینما ابزار بهتری برای بیان ملموس مسائل انتزاعی و پیچیده فلسفی است؟

فیلسوفی مثل ژیل دلوز معتقد بود که خود سینما می‌تواند مبدع مفاهیم جدید فلسفی باشد. دلوز در نوشته‌هایی که درباره سینما در اوایل دهه هشتاد دارد، از تفاوت میان حرکت و زمان سخن می‌گوید. به نظر دلوز، سینما هنری است که هم معنای حرکت در آن تغییر پیدا می‌کند و هم معنای تصویر. برای وی، بعدها سینما از این هم فراتر می‌رود. به نظر دلوز انقلابی که تریفو می‌خواست در طرز تفکر درباره سینما در مورد حرکت پدید بیاورد، سینما موجد آن بوده است زیرا سینما به ما اجازه می‌دهد که لااقل بتوانیم میان حرکت و تصویر را زیر سؤال ببریم، یعنی همان کاری که برگسون و سارتر انجام می‌دهند و بعدها با ظهور سینمای تجربی کسانی مانند «ترو فو»، «گدار» و «تارکوفسکی» از این هم فراتر می‌رویم. البته مفهوم تجربی در «سینمای تجربی» مورد نظر دلوز از مفهوم تجربه و تجربی‌تر نزد فیلسوفان تجربه‌گرا متمایز است. درواقع تجربی به این معناست که بتوان امکانات مختلف را آزمود و از آنها بهره برد. به نظر دلوز، سینما به ما اجازه می‌دهد تا به آن طرز تفکر جدیدی که ما را از نیهیلیسم در مورد حرکت فراتر می‌برد دست یابیم.

خود سینما که فرآورده جهان نیهیلیستی است، چگونه می‌تواند بشر را از نیهیلیسم فراتر برد؟

چرا سینما فرآورده نیهیلیسم است؟

برای آن که سینما در درون جهان نیهیلیسم قرار دارد و از مشخصه‌های نیهیلیسم، بحران معناست. در سینما هم - همان گونه که اشاره کردید - تفاوت میان حقیقت و اسطوره از میان می‌رود. پس سینما بحران معنا را تجربه می‌کند. به بیان دیگر، اگر به قول شما در سینما دال و مدلول در هم پیچیده باشند و شناخت مرز میان آنها مشخص نباشد، پس معنا در کجا قرار دارد؟

اگر مانند اصحاب ایدئولوژی فکر نکنیم که کار سینما بیان مفاهیم عمیق است، می‌توان گفت که سینما فراتر از نیهیلیسم عمل می‌کند، ولی همیشه این گونه نبوده است. تا زمانی که در طول تاریخ سینما، از آن به عنوان ابزار ایدئولوژیک استفاده شده است و وقتی صحبت درباره بحران تفاوت میان دال و مدلول صحبت می‌کردم، به همین مسأله اشاره داشتم. آیا سینما دال است یا مدلول؟ بنابراین، سینما بیانگر بحران فلسفی و فرهنگی قرن بیستم است.

سؤال من هم این است که اگر سینما بیانگر این بحران است، چگونه می‌توانند ما را از این بحران فرا برد؟

به نظر فیلسوفی مثل دلوز، سینما به ما اجازه می‌دهد که خودمان را با حرکت همساز کنیم. اگر به نظر دلوز، حرکت حقیقت مطلق باشد، سینما این امکان را فراهم می‌آورد تا حرکت را دشمن تفکیم و آن را خرانه زندگی آینده خود قرار دهیم. در حالی که نیهیلیسم خود حاصل مهار حرکت و به کار گرفتن آن در جهت مقاصد خاصی است. در متافیزیک غربی، حاکم بودن و یا حکومت کردن، یعنی مهار کردن حرکت. درواقع، در نیهیلیسم زمان و حرکت را ابزار حکومت کردن قرار می‌دهیم. اما از زمان ظهور سینما، زمان باید بر ما حکومت کند. به گفته نیچه، من کسی هستم که می‌خواهم به انیانوس جدیدی وارد شوم. چرا نیچه از تعبیر «انیانوس» استفاده می‌کند؟ زمان، انیانوسی است که سینما روزنه آن را برای ما می‌گشاید یا به بیان بهتر، سینما بندری است که به آن انیانوس راه دارد.

این مفهوم از زمان را در فیلم سولاریس تارکوفسکی به وضوح می‌توان دید. به ویژه در سکانس آخر که قهرمان فیلم، پدرش را در آغوش می‌کشد. آیا در این جا زمان برای ما به اموی خودبسنده و از طرفی به قول گادامر زایا تبدیل می‌شود؟

درواقع زمان در سینما به اصل زایندگی و خلاقیت برای ما بدل می‌شود؛ یعنی آن چیزی که باید به اندازه کافی داشته باشیم و نداریم. خود این چیست؟ یعنی چیزی که باید به اندازه کافی داشته باشیم ولی نداریم؟ زمان است. همه ما فانی هستیم، یعنی همه ما زمان به اندازه کافی نداریم. درواقع، انسان نمی‌پذیرد که فانی است. او نمی‌پذیرد که نمی‌تواند به اندازه کافی زمان داشته باشد. سینما نشان می‌دهد که ما فنا‌پذیر و میرا هستیم، زیرا گذشت زمان آن چیزی نیست که ما به آن می‌اندیشیم. اگر جاودانگی‌ای وجود دارد، خارج از زمان نیست. در همین گذشت زمان است. نکته دیگر، در ارتباط با بحث زمان در سینما این است که در سینما ما با گونه‌های زمان چرخه‌ای و تکرار شونده روبارو هستیم؛ زمانی که برخلاف زمان تاریخی و تک خطی مرسوم آغاز و پایانی ندارد. به یک معنا ما در یک بی‌زمانی مطلق قرار می‌گیریم و این یعنی آن که نمی‌دانیم نقطه استقرارمان در کجاست.

این تعبیر از زمان، بسیار به زمان اسطوره‌ای یا نقطه صفر آفرینش نزدیک است؛ یعنی هنگامه‌ای که با یک آشوب و بی‌نظمی روبارو بیم و درواقع آفرینش، به نظم در آوردن زمان و مکان است. به همین دلیل خداوند که آفرینشگر است، نخستین حاکم است، چرا که زمان را به تعبیر شما در چنبره قدرت و نظم خود در آورده است. به هرروی، به نظر می‌رسد که سینما این زمان را در هم می‌شکند و ما را به نوعی آشوب و بی‌نظمی زمانی که یادآور آغاز آفرینش است، می‌رساند.

اگر سینما را کلا از تفکر تک خطی درباره زمان بدانیم، ما به واقع نمی‌دانیم که کجا قرار گرفته‌ایم. به بیان دیگر، ما در نقطه‌ای استقرار پیدا می‌کنیم که بر مبنای یک تفکر تک خطی از زمان نمی‌توانیم آن را تعیین کنیم.

فکر نمی‌کنید که اصلا دنیای امروز، به تعبیر ژان بودریار سینما شده است؟

همین طور است، اما به نظر بودریار جهان آن سینمایی شده است که دیگر آن پیچیدگی گذشته زمان در آن فراموش شده است. به همین خاطر وی از رسانه‌ها بسیار انتقاد می‌کند زیرا آنها را رسانه‌هایی می‌بیند که تصویری از دنیا می‌دهند که خیلی ساده است، یعنی به ما اجازه نمی‌دهند که به پیچیدگی گذشت زمان دست یابیم. بنابراین، از نظر بودریار، جهان سینما به نحوی به زندگی ما منتقل شده است که به بیان بهتر، زندگی و جهان ما سینمایی شده است. به نظر بودریار، خطر آن جاست که هنر از زندگی تقلید نکند، بلکه زندگی از هنر تقلید کند. پس خطر این جاست که زندگی ما از هنری به عنوان سینما تقلید کند که ارسطاطو با دنیایی که در آن زندگی می‌کنیم، بسیار ساده شده باشد. اکنون این زندگی است که از سینما تقلید می‌کند و این تقلید خطرناکی است. فیلسوفانی از قبیل بودریار و کارل پوپر بارها و بارها از خطر این وجه رسانه‌ها سخن گفته‌اند.

آیا از دیدگاه این دسته فیلسوفان، ما باید دوباره به تفاوت میان تصویر که مطابق تفکر افلاطونی، از سایه‌ها سخن می‌گوید و وهمناک است و مفهوم تلاش عقلانی‌ای که فلسفه نمودار آن است، توجه کنیم؟ کاسیرر هم به اسطوره به عنوان وجهی برای افسون جوامع و استفاده گفتمان‌های ایدئولوژیک از آن برای پیشبرد اهدافشان توجه نشان می‌داد. بنابراین آیا فکر نمی‌کنید که انتقاد افرادی چون بودریار از رسانه‌ها و از جمله سینما به همین وجه افسون کننده، وهمناک و فریبنده آنها باز می‌گردد؟

> سینما اسطوره و فرهنگ گذشته را تغییر داده است، اما با این فرق کوچک، که دیگر نمی‌توان به سادگی به آنها باور داشت

این مسأله در قرن بیستم، نخستین بار توسط اصحاب مکتب فرانکفورت به نحی آدورنو و هورکهایمر و بعدها به روشنی بیان شد. آدورنو و هورکهایمر از سینمای آمریکایی هالیوودی به عنوان نمایانگر تحول غلط روشنگری یاد می‌کنند. آنها در کتاب هایشان سینما را ابزاری در جهت تبدیل ایده‌های روشنگری به ابزاری برای سلطه بر توده‌ها عنوان کردند. به نظر آدورنو، سینمای هالیوودی، این احساس دروغین را می‌دهد که شما یک فرد مستقل و مورد احترام هستید، در صورتی که این واقعیت ندارد. چرا که فردی هستید که کالایی را به شما می‌فروشند و درواقع با خرید آن کالا نه تنها فرد نیستید بلکه به فرد استاندارد شده بدل می‌شوید. آدورنو پیش بینی می‌کرد که اگر این وضعیت ادامه پیدا کند رابطه بین فیلمسازان و شرکت‌های فیلمسازی حتی از ارتباط میان فئودال و برده هم بدتر خواهد شد. آدورنو معتقد بود که اگر نقاش یا فیلسوف و نویسنده‌ای اثر خود را مثلا به پادشاه و حاکم کشورش پیشکش می‌کرد، حداقل آن هنگام که اثر هنری را می‌آفرید و یا کتابی می‌نوشت، به آن چه که آن پادشاه و یا حاکم به آن فکر می‌کرد، نمی‌اندیشید. در حالی که برعکس این اتفاق در سینمای هالیوودی افتاده است. بدین معنا که فیلمسازان هالیوودی نه تنها برده کسانی هستند که به آنها پول می‌دهند، بلکه آن هنگام که می‌خواهند به محتوای کار شکل بدهند مجبورند به ترجیحات صاحبان شرکت‌های فیلمسازی توجه کنند. از این رو از دیدگاه آدورنو، فیلم‌های هالیوودی روز به روز دست‌خوش کم‌محتوایی و کم مایگی بیشتر خواهند شد.

البته این دیدگاه آدورنو حاکی از گونه‌ای جهانگرایی افراطی است و مخالفت با سرمایه‌داری آمریکایی در پشت آن پنهان است. از این رو، به نظر امروزه دیدگاه آدورنو چندان در این حوزه کارساز نباشد.

من با نظر او کاملا موافقم. شما امروز در هالیوود چند فیلم در جه یک می‌توانید پیدا کنید؟

بحث فیلم درجه یک و بحث فیلم درجه دو و چند تا فیلم درجه یک در سینمای امروز اروپا ساخته می‌شود؟ در هالیوود هم فیلم‌های زیادی ساخته می‌شود که اگر نگوییم درجه یک اما بیانگر دغدغه‌ها و مسائل جدی بشر امروز هستند و از این نظر مخاطبان زیادی را جذب خود می‌کنند. مگر آن که شما بفرمایید سینما باید نخبه‌گرا باشد که این بحث دیگری است.

من نمی‌گویم که فیلم‌های هالیوودی حرفی برای گفتن ندارند. بحث آدورنو این است که سرمایه حتی در اثر فرهنگی‌ای که قرار است بیانگر قدرتش باشد، دخالت می‌کند. درواقع، آدورنو به این دخالت بیش از حد سرمایه در هالیوود انتقاد دارد. امری که ارباب و پادشاه فئودال در حق کار کارگر و هنرمند خود نمی‌کردند. درواقع، انتقاد آدورنو به دخالت ایدئولوژی در فرآیند هنری است. من یادم هست که رابرت دنفورد که جشنواره فیلم‌های مستقل آمریکایی را پدید آورد، می‌گفت هنگامی که هنر پیشه سینمای هالیوود شد، به عنوان هنرمند از من یاد می‌شد، اما اکنون یک هنرمند نیستم بلکه یک تاجر هستم. بنابراین، ثروت‌های افسانه‌سازی آمریکایی استقلال خودشان را در مقابل کسانی که به آنها پول می‌دهند از دست داده‌اند. این مسأله در ژانرهای دست چپی از همه بدتر بود. برای آن که در این ژانرها همه باید طبق یک سلیقه خاص، یعنی رئالیسم سوسیالیستی هنر آفرینی می‌کردند. بنابراین کار ایدئولوژی ساده کردن زندگی است. بودریار هم در کتاب‌های «جامعه مصرفی» و «نظام اشیاء» به این مسأله اشاره دارد.

با وجودی که ژیل دلوز در انگره چپ پرورش یافته بود، اما از این دیدگاه آدورنو نسبت به سینمای هالیوود فاصله می‌گیرد.

از یاد نبریم که آدورنو زمانی به انتقاد از سینمای هالیوود پرداخت که از تسلط روزافزونی بر آن زمان برخوردار بود، اما دلوز کتابش را درباره سینما در دهه هشتاد می‌نویسد، یعنی بعد از انقلابی که در سینمای فرانسه رخ داد که از آن به موج جدید تعبیر می‌کنند. فراموش نکنیم که سینمای موج نو فرانسه خیلی به فلسفه هگلی توجه داشت.

درواقع از طریق کالکساندر کوژو، به تفسیر خاص هگلی او هست که اندیشمندان موسوم به پسا ساختارگرایی نظیر لکان و دریدا و دلوز پا به عرصه می‌گذارند و بی‌تردید آرای آنها در سینمای فرانسه تأثیر گذار بوده است.

همین طور است. البته باید گفت در این میان ارتباطی دوجانبه و مبهم با سینما داشته است.

باید گفت بیش از همه درباره حادثه صحبت می‌کنند و همین مسأله می‌تواند توجه افرادی را که در حیطه فیلم کار می‌کنند به خود جلب کند. باید گفت شاید می‌دهد که حادثه وجود. تنها یک اتفاق ساده نیست بلکه چیزی است که همواره دارد رخ می‌دهد بدون آن که متوجه باشیم. در حقیقت ما در متن حادثه هستیم اما از آن آگاه نیستیم. این بحث برای سینما بسیار مهم بوده است. به ویژه آن که در پایان کتاب او جود و زمان، هایدگر طرز تفکرش را درباره زمان از هگل کاملا جدا می‌کند. برای هایدگر طرز تفکر خطی هگلی، عامیانه است. برای هایدگر زمان بسیار پیچیده‌تر از آن است.

این که چرا هایدگر متوجه این اتفاقات در سینما نبوده است می‌توان گفت که او در آخرین مصاحبه‌اش با خبرنگار اشپیگل می‌گوید

«هنر جدید وجه‌های خرابکارانه دارد و من آن را نمی‌پسندم. «خبرنگار می‌گوید «شما به اندازه کافی از هنر جدید اطلاع ندارید. کار هنر جدید تجربه است.» البته بعداً هایدگر اقرار می‌کند که درباره هنر جدید چیزی نمی‌داند. بنابراین هایدگر در محیط بسیار محافظه‌کارانه‌ای و به اضافه در کشوری زندگی می‌کرد که رژیم آن (فاشیستی) از سینما به عنوان تبلیغات استفاده کرد. به همین خاطر هایدگر به این مسأله روی خوش نشان نمی‌داد. بعدها هایدگر متوجه می‌شود که رابطه هنر جدید با حقیقت وجود رابطه‌ای پیچیده است.

هایدگر مفهومی تحت عنوان «هستی به سوی مرگ» دارد. پیشتر عنوان کردید که سینما انسان را متوجه فناپذیری خویش می‌کند و به ما می‌گوید که برخوردی خلاقانه با زمان داشته باشیم. آیا این مفهوم‌پردازی‌گری از «مرگ» با ایده زمان در سینما شباهت دارد؟

وقتی از فناپذیری صحبت می‌کنیم، باید خود را از طرز تفکر متافیزیک سنتی جدا کنیم. از فناپذیری تنها می‌توان در ارتباط با چیزی که فناپذیر نیست سخن گفت و وقتی به چیزی فناپذیر اعتقاد نداشته باشیم، بنابراین از فناپذیری حرف زدن، معنای سابق خود را از دست می‌دهد. زندگی انسان هم فناپذیر است.

آیا همین مسأله سبب‌ساز نیهیلیسم و بحران معنا در زندگی بشر نشده است؟

خوب معنای معنا چیست؟ از این نظر، ارتباط سینما با فلسفه خیلی نزدیک است چرا که (سینما) معنای معنا را زیر سؤال می‌برد. همه این مفاهیمی که باید به طور عمیق در فلسفه بحث کرد، در سینما وجود دارد. سینما در ارتباط با بحران معنای معنا، پاسخی ارائه نمی‌کند، اما به تعبیر هایدگر، پرسش از پاسخ مهم‌تر است. درواقع سینما می‌پرسد که معنای معنا چیست؟ و به ما می‌گوید که چرا اندیشیدن درباره سؤالی که پاسخ آماده‌ای ندارد بی‌معنا نیست. به بیان دیگر، اگر معنایی هست، در اندیشیدن درباره معنای معنا وجود دارد. اصلاً بی‌معنایی یعنی تفکر نکردن درباره معنای معنا.

این بی‌معنایی در همه وجوه هستی و حتی وجود انسان نیز وجود دارد. فیلم‌هایی که در آنها انسان‌هایی با اشکال حیوانی ترکیب شده‌اند و یا انسان‌هایی که کارهای غریبی انجام می‌دهند مثل فیلم‌های ماتریکس، مرد عنکبوتی، مرد پروانه‌ای و... که حاکی از بی‌معنایی حقیقت انسان هستند. ترکیب انسان با حیوانات را نیز در نقش‌های بازمانده اساطیری یونان، ایران، بین‌النهرین، مصر و... می‌بینیم. به نظر می‌رسد که سینما تمام محتویات اسطوره‌ای و فرهنگی گذشته انسان را از نو در ترکیب نو به نو شونده و پیوسته در حال تغییری درآورده است.

بله سینما این کار را کرده است، اما با این فرق کوچک که دیگر نمی‌توان به سادگی به آنها باور داشت. کسی که این تصویر اسطوره‌ای و باستانی را در سینما مشاهده می‌کند می‌داند که دارد رؤیا می‌بیند.

سینما به ما نمی‌گوید که به این تصاویر و محتویات اسطوره‌ای و خیالی اعتقاد پیدا کنید، اما گویا می‌خواهد اهمیت آنها را به ما گوشزد کند. مثلاً فیلم «هری پاتر» به ما می‌گوید که شاید به موازات این جهان عادی جهان دیگری وجود داشته باشد حال می‌خواهی باور کن یا نه! اما اهمیت دارد. به نظر شما این اهمیت چیست؟

اهمیت این مسائل در این است که آن چه که ما به عنوان مکان و زمان می‌شناسیم، نسبی است. این مسأله را سینما به بهترین شکل بیان می‌کند. یعنی این زمان و مکانی که در آن قرار گرفته‌ایم، همیشه نبوده و همیشه وجود نخواهد داشت. درواقع این درک به شما نوعی احساس شکنندگی می‌دهد اما با آن قهر نمی‌کنید. درست است که محتویات گذشته باستانی بشر خود را در سینما نشان داده اما قالب جدیدی برای خود برگزیده است. آن مصری یا یونانی باستان به آن مسائل و محتویات باور داشت، اما شما به عنوان بیننده فیلم و سینما به آن باور ندارید.

اگر تمام این محتویات مرا احاطه کرده است، آیا می‌توانم از آنها گزینشی هم داشته باشم؟

صددرصد می‌توان، چرا که همه این‌ها در زمان قرار گرفته‌اند. درواقع زمان خانه شماست. اگر توانیم در این ارتباط از استفاده و برنامه‌ریزی صحبت کنیم، حداقل چیز این است یک احساس آزادی و رهایی پیدا بکنیم. درواقع هیچ وابستگی مطلقی به این زمان و مکان بخصوص پیدا نخواهید کرد. سینما نسبی بودن این مطلب را نشان می‌دهد و از طریق آن به شما می‌گوید که به کسی اجازه ندهید که به شما بگوید به همین مکان و زمان و سنت خاصی بستگی دارید و جای دیگری نمی‌توانید باشید. بنابراین، انسان از طریق سینما می‌تواند خویش را از زندان تاریخ موروثی خود آزاد کند.

توجه فیلسوفان قرن بیستم به سینما، چه به صورت تبیین مسائل فلسفی از طریق فیلم و چه نگاه به سینما به عنوان رسانه‌ای برای خلق مفاهیم جدید فلسفی، نقش تصویر را در فلسفه قرن بیستم برجسته کرده است. بر این اساس، تصویر چگونه می‌تواند حامل مفاهیم فلسفی باشد؟

سینما نشان می‌دهد که تنها یک راه‌حل برای بیان مفاهیم وجود ندارد. سینما، فقط ابزاری برای بیان مفهومی که از سینما جداست، نیست

پرسش بسیار جالبی است. این مسأله بستگی به این دارد که مفهوم چیست؟ باید دید که کسی که می‌خواهد مفهومی را حمل و بیان کند، چه تفکری در مورد آن (حمل و بیان) دارد. یک راه‌حل ویژه در مورد بیان کردن مفاهیم وجود ندارد. سینما هم این گونه است، یعنی نشان می‌دهد که تنها یک راه‌حل برای بیان مفاهیم وجود ندارد. سینما، فقط ابزاری برای بیان مفهومی که از سینما جداست نیست. اتفاق مهمی که در دهه پانزده ساله اخیر افتاده، این است که مردم خیلی به وجود فیلسوفان در سینما اهمیت می‌دهند چرا که می‌خواهند از سینما به عنوان ابزاری در جهت درک بهتر مسائل فلسفی استفاده کنند.

آیا این به این معناست که فلسفه به زندگی عینی و ملموس بشر نزدیک شده است؟

شاید باید برعکس گفت که این زندگی مردم است که به فلسفه نزدیک شده است. به همین دلیل، مردم به سینما روی می‌آورند تا ببینند کسانی که در مورد مسائل مهم بشری تأمل می‌کنند، در چه شرایطی قرار می‌گیرند و چگونه تفکر خود را سامان می‌دهند. مردم هم این را درک کرده‌اند که یک راه‌حل ساده برای مسائل مهم انسانی وجود ندارد و سینما هم بهترین ابزار از جهت نشان دادن ابعاد پیچیده تفکر انسانی است.

ساز و کار خلق مفاهیم از طریق تصویر چگونه است؟

سینما مکانی است که حرکت در آن اهمیت بسزایی دارد و اجازه می‌دهد که انسان با حرکت آشتی پیدا کند. اما «حرکت» مسأله ساده‌ای نیست. حرکت چیست؟ حرکت در سینما چیست؟ اینها پرسش‌هایی بی‌پاسخ هستند. خوب، چگونه می‌توان این پیچیدگی و بی‌پاسخ بودن پرسش‌هایی از این دست را در حیطه سینما درک کرد؟ درواقع مردم می‌خواهند از سینما به عنوان ابزاری برای درک تفکر استفاده کنند و به همین دلیل آرای فیلسوفانی چون دریدا، فوکو، لکان، بودریار و... در تحلیل و نقد فیلم تأثیر گذار بوده و به همین دلیل هم درباره فیلسوفان مهمی چون فوکو و دریدا فیلم ساخته شده است. در این جا بد نیست که به فیلم «بلید رانر» اشاره‌ای بکنم. در این فیلم که از شاهکارهای سینمای معاصر است، با انسان‌هایی مشابه روبارو می‌شویم، اما یک چیز آنها را از هم متمایز می‌کند و آن زبان است. زبان هم بر مبنای اصلی که سینما را به وجود آورده است، یعنی تفاوت میان دال و مدلول شکل گرفته است. به هر روی، انسان‌های فیلم «بلید رانر» کپی یکدیگرند، اما هنگامی که زبان می‌گشایند و سخن می‌گویند، تفاوت‌ها و تمایزهای‌شان آشکار می‌شود. طبق دیدگاه «ژاک لکان»، همین زبان هم گویای محتویات درونی انسان نیست، به بیانی دیگر، آنچه که بیان شده همه آنچه را که باید بیان می‌شد در بر ندارد. همیشه چیزی در درون ما هست که بیان ناشدنی است. این جاست که باز سینما نقش مهمی پیدا می‌کند، زیرا با چیزی مرتبط می‌شود که لکان آن را خواست (desire) یا اشتیاق می‌نامد. خواستی که لکان از آن سخن می‌گوید به این مناسبت که همواره فرقی میان آنچه که شما هستید و آنچه که بیان می‌کنید، وجود دارد. درواقع آنچه که هستید آنچه که می‌توانید بگویید نیست و آنچه که می‌توانید بگویید آنچه که هستید نیست.

همواره فاصله‌ای بین این دو وجود دارد که لکان از آن به «خلاء» تعبیر می‌کند. خلایی که به تعبیر لکان جولانگاه امر واقع (Real) است.

در سینما، این خلأ یا فاصله‌ای که لکان از آن صحبت می‌کند وجود دارد. درواقع جهان سینما، فاصله میان آنچه که هستید و آنچه را که می‌توانید بگویید، به خوبی به تصویر می‌کشد. حال، دنیایی را فرض کنید که در آن این فاصله برداشته شود. نظیر فیلم ماتریکس، چه اتفاقی می‌افتد؟ یعنی دنیایی که در آن، بین آنچه که انسان هست و آنچه که می‌تواند و بیندیشد و بیان کند، فاصله‌ای نباشد.

گفتمان‌های ایدئولوژیک سنتی، اتوپیاهای کمونیستی، اتفاقاً می‌خواهند این فاصله را بردارند و انسانی دست‌کاری شده و جامعه‌ای یکسان - به زعم خود - ایجاد کنند. آنها می‌گویند که دنیایی که در آن زندگی می‌کنید، کامل و بی‌عیب است و هرچه را که خواهید در آن هست. بنابراین، این فاصله همواره باید باشد، وگرنه در جهان خطرناکی خواهیم زیست. با این حال، تفاوت میان دال و مدلول خیلی هم ساده نیست.

انسان عصر جدید مرتباً با دال سروکار دارد بدون آنکه به مدلول مشخصی برسد. به بیان لکانی، سوژه، سوژه دال است.

اگر این تفاوت از میان برود یا جامعه بستهای روبارو خواهیم بود. بنابراین، سینما این مسأله را به خوبی نشان می‌دهد و بیانگر بحران عمیق رابطه میان دال و مدلول است و اینکه این نسبیت امروزه عوض شده و نباید این تفاوت از میان برود. لکان در جایی می‌گوید که اگر کسی می‌خواهد به درستی بداند که وقتی من درباره تفاوت بین دال و مدلول سخن می‌گویم، مقصودم چیست و یا می‌خواهد بداند که یک «خواسته سرکوب‌شده» چگونه خود را بیان می‌کند و کسی که دچار خواسته سرکوب شده جنسی است، چگونه رفتار می‌کند، حتماً باید فیلم بل دژور (Belle de jour) ساخته بونوئل را ببیند. این حرف فیلسوف و روانکاوی است که تأثیر بسزایی بر نظریه فیلم و تحلیل آن داشته و جالب است که برای درک دقیق نظریاتش، دیگران را به دیدن یک فیلم دعوت می‌کند.

بسیاری از پژوهشگران و اندیشمندان معتقدند که ایدهٔ «پایان فلسفه» ارتباط نزدیکی با نقش سینما در تبیین و خلق مسائل فلسفی دارد. از این رو، بر این نظرند که پایان فلسفه، یعنی آغاز سینما. این وجه، یک نکته مبهم را به ذهن متبادر می‌کند و آن اینکه گویی امروزه فلسفه از وظیفه گذشته‌اش که آگاهی‌بخشی و روشنگری به مردم باشد، در گذشته و سینما این وظیفه را عهده‌دار شده است و به همین خاطر، بسیاری از مردم ترجیح می‌دهند که به جای خواندن یک کتاب فلسفی دشوار، یک فیلم خوب تماشا کنند تا به درک مسائل فلسفی به‌طور ملموس‌تر نائل شوند. ایدهٔ همان نکته‌ای بود که ژاک دریدا در خطابه‌ای که در سوگ ژیل دلوز ایراد کرده بود، بر آن انگشت گذاشته بود. نقل به مضمون - دلوز فلسفه را وارد عرصه‌هایی چون فیلم، نقاشی و... کرد و درواقع به همسخنی فلسفه با عرصه‌های زندگی مدد رساند.» بنابراین، امروزه فیلسوف فردی نیست که در کنج عزلتی بنشیند و تأمل بورزد و برای مردم روشنگر باشد. به‌نظر می‌رسد که این وظیفه را، امروزه سینما برعهده گرفته است. آیا بحث ایده پایان فلسفه یا سینما در آمیخته است؟

ایده «پایان فلسفه»، موضوع بسیار پیچیده و مهمی است. درواقع پایان فلسفه، در معنای پایان تفکر نیست. موضوع، موضوع تفکر است. هایدگر در این باره حرف دارد. او می‌گوید که چرا باید کتاب‌های مربوط به فلسفه گذشته را بخوانیم و اصولاً چگونه می‌توان آنها را خواند؟ خوب، چرا هایدگر بر این مسأله تأکید دارد؟ موضوع این است که چگونه می‌توان با متون و آثار فلسفی گذشته روبارو شد، چرا که آنها فراورده تفکرند. به‌نظر هایدگر، ضروری باید آن آثار را خواند و با آنها مواجه شد که تفکر و پرسش را در انسان برانگیزاند. سینما هم عین این کار را می‌کند. سینما اجازه می‌دهد که بیندیشیم و بپرسیم. سینما به مانند فلسفه کمک می‌کند تا پرسش‌هایی را - علی‌رغم دیرینگی‌شان - که با وضعیت امروزی ما مرتبط است، کشف کنیم. وقتی متافیزیک در فلسفه به پایان می‌رسد وظیفه سینما تشویق تفکر است. این کار بسیار فلسفی است. اما سینما جای فلسفه را نمی‌گیرد. کار سینما با فلسفه شباهت دارد و حتی می‌تواند با آن اتحاد هم پیدا کند. این کار کرد سینما را می‌توان به خوبی در فیلمی که فوکو در آن بازی می‌کرد، مشاهده کرد. فوکو، در این فیلم، نقش یک مرد روانی را که خانواده‌اش را کشته، بازی می‌کند. هنگامی که این فیلم را می‌بینید متوجه تفاوت بین جنون و عقلانیت می‌شوید و از خود می‌پرسید که راستی فرق میان این دو چیست؟ تازه از این جاست که باید بروید کتاب‌های فوکو را درباره جنون، عقلانیت و تاریخ بخوانید.

■ گفت‌وگو: محمدرضا ارشاد