# راه سوم؟!

ابوالفضل جعفرنژاد

از دیدگاه آوینی «سینما با تکنولوژی ماهیتی مشترک دارد. با تکنیک سینما نوعی انکشاف صورت می‌گیرد که در عین حال متضمن صورت و معنا به همراه یکدیگر است.»(۱) بنابراین تکنیک سینمایی که با مهارت صنعتی و ذوق هنری آمیخته با معنای تخنه یونانی (ابداع و فرآوری) قرین است. پس تکنیک سینمایی صرفاً مهارت فنی‌ای نیست که به مضمون یا ایده امکان ظهور و بیان ببخشد. تعریف سینما به مثابه یک ابزار، همان ساده‌اندیشی است که بر سوبژکتیویته (موضوعیت نفسانی) مبتنی است. اساساً سینما وسیله‌ای نیست که بتواند در خدمت هر غایتی درآید.

تکنولوژی با غایات معینی پدید آمده است و به تعبیر روشن‌تر، فرهنگی است که شیئیت پیدا کرده و به صورت ابزار درآمده است. هر قدر اجزاء تألیفی تکنیک سینما از ساختاری واحد و پیوستگی و یکپارچگی در بیان برخوردار باشند، حکایت از میزان احاطه کارگردان بر تکنیک سینما خواهد کرد. مهارت صنعتی و ذوق هنری این گونه درهم می‌آمیزند. آوینی معتقد است که «اثر سینمایی چون دیگر آثار، هر قدر صورت هنری بر آن مسلط گردیده، مواد و اجزاء آن کثرت خویش را در پرتو وحدت صورت از دست خواهند داد، به همین دلیل است که آثار ذاتی سینما ساختاری کاملاً وحدانی دارند اما آثار غیر ذاتی ترکیبی نااستوار و پریشان و انتزاعی پیدا می‌کنند. این امر نشان از نسبت کارگردان با تکنیک سینما دارد.»(۲)

اکثر فیلمسازان مطرح، تلوس (Telos) یا جهت فطری تکنیک را می‌یابند و خود را به آن می‌سپارند. در این جا نیازی به یافتن خودآگاهانه نیست بلکه سینماگر از آستانه ابداع اثر سینمایی و در مراحل طرح فیلمنامه، انتخاب بازیگران، طراحی صحنه، دکوپاژ، میزانسن، فیلمبرداری، مونتاژ و... آگاهانه و حضوراً تسلیم تقدیر یا سرنوشت تکنولوژی و غایت و جهت فطری آن می‌شود. این جهت مراحل تولد و رشد و بسط سینما به مثابه تکنیک هنر را در بر می‌گیرد و ما را ناظر به واکنش می‌کند. «اگر اکنون برخی نویسندگان از دوران بی‌کاغذی و از جهان، صرفاً به مثابه مجموعه‌ای از ارتباطات انواع الکترونیکی حکایت می‌کنند با توجه به امکانات ذاتی موجود و منکشف در تکنولوژی است. حتی زمانی که انسان به مثابه یک دستگاه کامپیوتری تلقی می‌شود بی‌ارتباط با تقدیر انکشاف وجود تکنیکی نیست.»(۳)

در بخشی از سینمای پست مدرن غرب و سینمای روشنفکری ایران هنگامی که فیلم تبدیل به محاورات و مکالمات هر چند به ظاهر متفکرانه و عمیق می‌شود، دیگر این تکنیک ـ هنر سینما نیست که که قصه فیلم را در کشاکش فعل و انفعال متقابل شکل می‌بخشد. به اعتقاد شهید آوینی، «فیلم هیکانه، اثر خسانیا جیت رای، نیز چنین است زیرا از آغاز تا یکی دو سکانس آخر، همه چیز در جریان مکالماتی به ظاهر متفکرانه صورت می‌گیرد. شخص بر سر این دو راهی تردید واقع می‌شود که آیا باید تسلیم اقتضائات فطری سینما شد و مضامینی را برگزید که تکنیک سینما قبول می‌کند و یا باید هویت خودمان را حتی از طریق انکار جهت فطری سینما و اقتضائات ماهوی‌اش، در آن بیابیم؟ آیا راه سومی وجود دارد؟ ساتیاجیت رای، در فیلم «هیکانه» راه دوم را پیش گرفته است و به همین علت این فیلم را باید به نحوی عدول از ماهیت سینما دانست و به صورتی دیگر، اشتباه بسیاری از فیلمسازان خودمان را تکرار کرده است: که هر نوع داستانی را که به هر نحو مصور شده باشد، سینمایی دانند.»

تکنولوژی دارای دو ساحت بیرونی (جهانی) و درونی (انسانی) است. از نظر بیرونی، جهان در افق تکنولوژی چونان منبع انرژی ذخیره شده ثابت می‌نماید و از نظر درونی، ما را به واکنشی وامی‌دارد تا جهان را تصرف کنیم و خود را در موقعیت انکشاف آن به مثابه منبع ذخیره قرار دهیم. آدمی به عنوان کسی که این گونه به معارضه خوانده شده است در قلمرو ماهوی «گشتل» (قالب‌بندی) می‌ایستد. این نحوه واکنش و تعرض به ماهیت تکنولوژی و این ویژگی گزینشی دیدن جهان، دارای جهت یا تقدیری است. واکنش آدمی متناسب است با شیوه‌ای که «گشتل» ظهور می‌کند. از نظر هایدگر، «تقدیر، آن ندایی است که آدمیان را فرا می‌خواند و گرد هم می‌آورد و نخستین محرک آدمی در راه انکشاف است.»(۴)

سینما نیز به مثابه گونه‌ای از هنر تکنولوژیک، امکانات «گشتل» را بروز داده است، بدین نحو که همواره بشر از طریق سینما کوشیده تا جهانی مشابه جهان خیالی و یا واقعی را ابداع کند که در هیچ یک از هنرهای گذشته جز شعر امکان ظهور نداشته است؛ زیرا زمان و مکان و صوت و فضای متناسب با عالم درونی و بیرونی در سینما ظاهر می‌شوند و کلیت عالم بدون محدودیت خط و نقاشی و موسیقی و تئاتر و غیره امکان تحقق و تفصیل پیدا می‌کند.

بدین سان جهانی در هنر ـ تکنیک سینما ابداع می‌شود که هر چند از روح سیطره تکنولوژی تا حدودی فارغ شده اما غایت آن را تعقیب می‌کند. با این وجود فیلمساز می‌تواند با تفکر شاعرانه آن را از بند عالم تکنولوژیک رهایی بخشد. اساساً این عالم که ذاتش (نسبت آدمی با عالم) غیر تکنولوژیک است، می‌تواند عالمی را آماده سازد که حقیقت اصیل نهفته در هنر تکنولوژیک در آن انکشاف حاصل نماید و به مثابه آینه‌ای، عوالم ماورایی نامحسوس را در ساحت محسوس ظاهر کند که سکویی برای جهش شهودی به عالم دیگر باشند. سینماگر می‌تواند به وسیله غلبه حضور با سیر و سلوکی استثنایی، به ساحت مستور وجود متجلی و منکشف بپیوندد. در این جا سوبژکتیویته ذاتی هنر جدید رفع می‌شود و «حضور» بر هنر و سینما مستولی می‌شود و عالم آن چنان که هست با حسن و جلال و جمال خود اقامه خواهد شد و اوهام نفسانی به مثابه تجربه ممنوع، کمتر مجالی برای بروز پیدا خواهد کرد ـ از جمله سینمای پورنوگرافی و یا سینمای جنگ ستارگان. بنابراین عوالم حقیقی بی‌واسطه در اثر سینمایی ابداع می‌شود و در وجود انفعالی جهان، تصرفی به عمل نمی‌آید و هنر و سینما به مقام آینه‌سانی می‌رسد.

آنچه که ذات و ماهیت سینمای موعود است رسیدن به انکشاف وجود و فتوح عالم است. به نحوی که سینما آینه‌سان شود و از آن تقطیع زمان و مکان که با چینش دوباره این قطعات در کنار هم توهمی از واقعیت و اشیاء و روابط آنها به نمایش می‌گذارد، دیگر نشانی نباشد.

با سینمای کنونی، ابداع واقعیتی دیگر در عالم وهم و گمان انجام می‌گیرد و این امر عین تصرف در واقعیت است. به عبارتی در سینمای کنونی دو ساحت بیرونی و درونی در مقابل مقام آینگی هنر و تکنولوژی است.

از نظر بیرونی ماهیت تکنیک همواره می‌خواهد خود را بر ما تحمیل کند که ما با پس کشیدن و آزاد شدن در نسبت حضوری با آن از این فشار بیرونی می‌کاهیم. آزادی هنگامی کامل می‌شود که بتوان از حدیث نفسانی رهایی یافت و آینه خیال را از نقش پراکنده پاک کرد تا عالم بی‌واسطه و بی‌کم و کاست آن چنان که هست بی‌فرشانه منکشف شود. یعنی غیر «گشتلی» و غیر تکنولوژیک. در این جا انسانهای وجود مثالی بر انسان و حیات معنوی او و نسبت لطیفی که با عالم و آدم و کل دارد ظاهر می‌شوند نه آن چنان که در فضای وهم آلوده جنگ ستارگان یا فضای شهوانی «تریستانا» می‌بینیم یا نوستالژیسمی از نوع «هفت دو جرخه» و «آبادانی‌ها» که در فضای تیره و تار جهنمی، انسانها را اسیر جهان بیکولهای صنعتی که مردمانش چون کرمها و کژدمها در هم می‌لولند، نشان می‌دهد. تکنیک ـ هنر موجود سینما از عالم واقع اغلب ساحات پست حیات انسانی را می‌بیند و به تصویر می‌کشد؛ یعنی آنچه که هنر اصیل از آن می‌گریزد و اصراری برای ماندن در آن ندارد. کار سینمایی این چنین معنویت‌زدایی و به تعبیری واقعیت‌زدایی از تصویر متحرک و افزودن انفعالات نفسانی و سوبژکتیویته فیلمساز است.

تزکیه و ریاضت برای وارستگی به سوی اشیاء در نقطه مقابل این وجهه قرار دارد، زیرا فیلمساز سعی می‌کند خود را در میدان انکشافی بی‌فرشانه رها کند و عالم را آن چنان که هست ببیند نه آن چنان که می‌نماید و یا نفس او می‌نمایاند. این به معنای شکافتن حجاب گشتلی تکنولوژی است که با سینمای کنونی متناقض است، زیرا در سینمای کنونی اساساً همه چیز در عین اینکه ساختگی است باید با الطایف‌الحیل واقعی (غیر تصنعی و غیر ساختگی) بنماید. بدین معنی دوربین به چشم تماشاگر نمی‌آید و پنهان می‌شود در واقع هر چه تماشاگر می‌بیند از چشم دوربین است. به هر حال مساعی فیلمساز و تکنیک متعارف سینما آن است که تماشاگر اصلاً فرصت انکشاف این تناقض را که در فیلم ساختن و فیلم دیدن نهفته است پیدا نکند و برای او گریزی از این امر نیست. اما در حالت وارستگی به سوی اشیاء سینماگر، در سیر و سلوک سینمایی و هنری خود، در نقطه مقابل این وجه منظر است.

در تلقی غیر متعارف از تکنیک، سینماگر سعی می‌کند از طریق تکنیک و تکنولوژی سینما حقیقت هستی آنچه در برابر دوربین او است انکشاف پیدا کند. نه عوالم درونی و حتی ساحات عالم بیرونی آن چنان که اکنون بر سینما مستولی است. این امکان در حقیقت با حضور فیلمساز که در پی سیر و سلوکی استثنایی در طوری ورای طور متعارف هنر تکنولوژیک حاصل می‌شود فراهم می‌آید. اثر سینمایی یک فیلمساز در حقیقت در نسبتی که او با جهان معین غیر تکنولوژیک برقرار می‌کند ابداع می‌شود و در همان جهت سیر و سلوکی است که اغلب در تکنولوژی پوشیده و به صورت «راز» پنهان می‌ماند. پیش از هر چیز فیلمساز با عالم معینی که در فیلمش به طور تفصیلی منکشف می‌شود ارتباط پیدا می‌کند و متعلق و وابسته به آن می‌شود. و وارسته از عالم تکنیک متعارف. اولین بارقه انکشاف این عالم در درون فیلمساز به یک طرح داستانی یا مستند و یا تألیفی از این دو مبدل خواهد شد.

هنگامی که می‌گوییم «ارتباط با عالمی معین»، منظور این است که یک اثر سینمایی به واسطه حضور باطنی یک فیلمساز ابداع خواهد شد و هر کسی در عوالم خاص خویش زندگی می‌کند. مهم این است که عوالم درونی یک کارگردان تا چه اندازه به حقیقت عالم نزدیک است.

جنگ هشت ساله واقعیتی است که بسیاری درباره آن فیلم ساخته‌اند اما در کدام یک از این فیلمها حقیقت قدسی جهاد تجلی یافته است؟ هر فیلم جنگی خاص خویش را دارد. فیلمهای «آبادانی‌ها»، «افق»، «پرواز در شب»، «دیدبان»، «عبور در آتش»، «از کرخه تا راین» و... هر یک عالمی متفاوت از دیگری دارند.

برخی از این‌ها جلوه‌ای نازل از حقیقت را منکشف کرده‌اند و برخی به کلی در ظهور حقیقت رأیر اثر، حضور موثر نفسانیت بر خود بسته‌اند. در «آبادانی‌ها» فیلمساز، عالم سوبژکتیویته خود را بر اثر مستولی ساخته است. در «دیدبان» فیلمساز در تلاش آن است که به مرتبه وارستگی سیر کند و خود را چون آینه‌ای در برابر آنچه هست با گذشت از سوبژکتیویته قرار دهد و دل به انکشاف حقیقت بسپارد. درجات وارستگی به ارتقای سطح جهش شهودی کمک می‌کند. شهید آوینی از این وضع به «شیوه اشراقی» تعبیر می‌کند که «روایت فتح» به راه و رسم آن ابداع می‌شود. بدین نحوه حقیقت هستی ـ از جمله جلوه‌های آن به صورت جنگ و دفاع و جهاد مقدس ـ در آینه اثر (فیلم) در پی انکشاف در درون مبدعان و آفرینندگان اثر به حضور و ظهور می‌آید. بدین ترتیب در این تقرب به حقیقت قدسی (اشراقی) حجاب تکنیک و تکنولوژی سینما خرق می‌شود و ذات گشتلی آن مهار می‌گردد و حقیقت به واسطه وجود حضوری هنرمند در اثر او اشراق می‌یابد.

منابع:

۱ـ بازاندیشی تکنیک در سینما، سید مرتضی آوینی، مجله سوره، سال پنجم، شماره اول، ص ۲۴.

۲ـ همان، ص ۲۶.

۳ـ همان، ص ۲۷.

4- Martin Heidegger, discoursetion thinking, tr. John M. Anderson and E. hans Freund, New York, harper and Row, 1966, p.35.