تصویر تعالی در فیلم «هیروشیما، عشق من»

فاجعه و عشق

رنی کلست

ترجمه مهدیه مفیدی

این مقاله مفهوم تعالی را در فیلم آلن رنه، «هیروشیما، عشق من»، مورد مطالعه قرار می‌دهد. همان‌گونه که می‌دانیم در این فیلم گفت‌وگوی هوس تبدیل به گفت‌وگوی عشق می‌شود. طبق تعریف امانوئل لویناس، عشق یک دور بی‌پایان است و نه یک کلیت یا یکی‌شدن.

هرچند که لویناس بر جدایی و فاصله بین عشق و تراژدی تأکید کرده، اما اعتقاد دارد که یک اثر هنری نمی‌تواند نتیجه اخلاقی داشته باشد. اما ما در این‌جا نگاه دیگری داریم. می‌خواهیم بگوییم که فیلم رنه با به صحنه کشیدن شکست و یأس تراژدی‌گونه بی‌پایان به «تعالی» منتهی می‌شود.

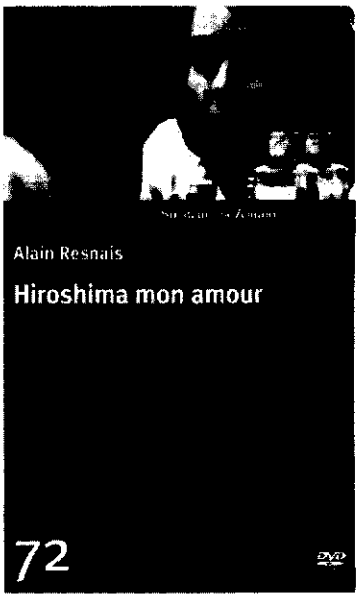
مقدمه

در نظریه فیلم روایی هوس تنها یک واژه ساده و بی اهمیت نیست. هوس علاوه بر اینکه نیروی محرکه طرح داستانی فیلم‌های مردمی شناخته شده است، از عمیق ترین مشغله‌های فیلم مدرن نیز محسوب می‌شود. آیا امکان دارد که از گفتمان هوس به عشق رسید؟ از منظر روان‌کاوی، هوس جایگزین یک نیاز اساسی در تجربیات کودکانه(فروید) و زبان کودکانه (لاکان) می‌شود و پرده سینما را جایی برای تخلیه قرار می‌دهد. عشق، آن گونه که تعریف خواهیم کرد تفاوت بسیار زیادی با هوس دارد. فهم عشق درسینما با به چارچوب در آوردن بی‌کرانگی هم تراز است. آیا پرده سینما می‌تواند چنین چرخشی از هوس به عشق داشته باشد؟ آیا بی‌کرانگی قابل رؤیت است؟ این سؤال مشابه سؤالی است که کانت در مورد تعالی مطرح می‌کند. آیا عقل در مواجهه با آنچه که ورای یک بازنمود وجود دارد می‌تواند محدودیت‌های بشری را پشت سر بگذارد؟ ما در این‌جا مفهوم کانت را در مورد تعالی در دو صحنه «از دست دادن» و «به دست آوردن» در فیلم آلن رنه به کار می‌گیریم و به تصویر کشیدن عشق غیر قابل بازنمود را مورد بحث قرار می‌دهیم.

عشق از منظر افلاطون، جست‌وجوی همجنس است. در تعریف کلاسیک به معنای تلاش برای تغییر تمایز به جهت توافق است. امانوئل لویناس، همان گونه که درک سنتی فلسفه یا متافیزیک را مورد سؤال قرار می‌دهد، این تعریف کلاسیک را نیز به چالش می‌کشد. او در کتاب «زمان و دیگری» چنین می‌نویسد: می‌خواستم این اعتقاد را که ارتباط با دیگری یگانگی است رد کنم. ارتباط با دیگری نبودن دیگری است، البته نه نبودنی محض و مطلق، نه نیستی مطلق، بلکه نبودن در افق آینده، نبودن در زمان».[۲] برای لویناس عشق بی‌کرانگی است و نه همبستگی. لویناس در مقابل این بی‌کرانگی اخلاقی باز نمود و یا هنر را قرار می‌دهد.

از آن‌جا که اعتقاد به همسانی در واسازی بین بودن و تجسم باعث بی‌ثباتی در ادعاهای اخلاقی می‌شود، لذا او تلاش کرد این اعتقاد را کم رنگ کند. به این شکل لویناس در نوشته‌های اخیرش به وجود داشتن مرز مشخص بین هنر و اخلاق تأکید کرده است.

هنر توانایی بی‌کران ندارد، چرا که محدود به زمان است. در مقاله «واقعیت و سایه‌اش» او هنر تراژدی را کابوس همیشگی تکرار می‌داند و از آن به «در زمان» یاد می‌کند. «هر اثر هنری منجر به ایست زمان می‌شود».[۳] از نظر او همه هنرهای موسیقی، سینما و



تئاتر هنرهای زمان‌دار هستند؛ دستیابی به عشق مساوی است با شکستن حوزه تراژدی و یا هر اثر هنری دیگری. این توصیف از عشق و هنر مستلزم جدایی نقدگرایانه‌ای است بین دو مفهوم که از گذشته‌ای دور همتاب بوده‌اند: عشق و تراژدی.

طبق فهم لویناس از فلسفه و عشق، و اعتقاد راسخ او به اینکه عشق چارچوب هوس و بازنمایی را در می‌نوردد، نوشته خود را پیش می‌بریم. تنها افتراقی که با لویناس داریم این است که ما بر جدایی‌ناپذیری عشق و تراژدی تأکید داریم، و خواهیم گفت که بازنمایی توانایی نشان دادن عشق را دارد. به این منظور به تعالی متوسل خواهیم شد. تعالی مفهومی است که از زیبایی شناسی روشنگری سرچشمه گرفته و ضرورت ایجاد تغییر در فرد را آشکار می‌کند؛ تغییری که بر خلاف تأکید کانت بر طبیعت فرد، لازمه اثر هنری است. در این‌جا مطالعه خود را در دو مرحله پیش خواهیم برد: در قدم اول به تعریف تعالی و دلیل اهمیت آن در فلسفه پست مدرن خواهیم پرداخت و در مرحله دوم تحلیل خود را در فیلم «هیروشیما، عشق من» پیاده خواهیم کرد. این فیلم با به چارچوب درآوردن تجربه بی‌کرانگی –در این‌جا عشق و فاجعه– به تعالی می‌رسد.

تعالی

تعالی به موازات تراژدی یکی از مفاهیم خیلی مهمی است که از ارتباط بین هنر و اندیشه بروز می‌کند. اهمیت مفهوم تعالی برای فلسفه به نقد سوم کانت منتهی می‌شود؛ جایی که زیبایی بین خود عملی و نظری پل می‌زند. کانت از تعالی به عنوان تجربه حیرت یادکرده است؛ چیزی که به موجب آن رنج و لذت با مواجهه انسان با بازی‌های طبیعت توأمان تجربه می‌شوند. هرچند که کانت صحبتی از تراژدی به میان نیاورده است، اما از افول ساختار کامیابی صحبت می‌کند که مشابه ساختار تراژدی است. فقط تعالی نیست که ساختاری تراژیک دارد، که تراژدی نیز به گونه‌ای تجربه تعالی است. فریدریش شلینگ از تراژدی به عنوان به نمایش درآوردن تعالی یاد می‌کند.[۴]

تعالی یک تجربه روانی صرف نیست. هرچند که کانت دریافتش را از زیبایی دست دوم دانست و آن را تجربه نامید و نه ابژه. کانت دو نوع فعالیت را منتج از تعالی یک ابژه دانست و لذا ابژه را به مثابه تعالی به این دو صورت ارائه داد.[۵] این دو شکل فعالیت، ریاضی گونگی و پویایی هستند. به این ترتیب در نظر کانت تعالی از یک پدیده صرفاً ذهن‌گرا فراتر می‌رود و به یک مافوق طبیعی بودنی تبدیل می‌شود.

جزء اول تعالی یعنی «ریاضی گونگی»، اندازه و بعد را مدنظر دارد، و یا آن‌گونه که کانت شرح می‌دهد، چیزی است مطلق و بزرگ. در این‌جا یعنی چیزی فراتر از قیاس و تشابه. بنابراین کانت نتیجه‌گیری می‌کند «نیستی که می‌توان گفت ابژه در عظمت خود دارد تعالی نامیده می‌شود».[۶] تصویر، توانایی ما در تخمین زدن بزرگی چیزها در عالم احساس است و وقتی این تصویر در تلاش برای در آغوش کشیدن این بزرگی مطلق است دچار ناتوانایی‌ها و محدودیت‌هایی می‌شود، چرا که این بزرگی، نامحدود است.

این ناکامی موجب احساس ناخوشایندی می‌شود، البته توأمان

خردی را باعث می‌شود که در قالب آگاهی از توانایی در فکر کردن به این بی‌کرانگی بروز می‌کند. بی‌کرانگی که در حالت کلی نشان‌دهنده وجود قدرتی فوق احساس در ماست. این تفوق خرد تجربه‌ای از لذت است. به شکل متناقض‌گونه‌ای این توانایی ذهن در درک نامحدودیت به مثابه یک کلیت آگاهی، احساس زیبایی شناختی به همراه دارد که منتج به گونه‌ای تجربه از ناتوانایی می‌شود.[۷]

جزء دوم تعالی، «پویایی»، چیزی است که کانت با نام «نیروی برتر» از آن یاد می‌کند. یک ابژه در طبیعت با نشان دادن عدم تسلط این «نیروی برتر» به شکل پویا گونه‌ای باعث ایجاد این «نیروی برتر» می‌شود. گردنه‌های تند، طوفان‌های شدید و کوه‌های قدرتمند ترس و شگفتی در ما به وجود می‌آورند، اما اگر در مکان امنی باشیم قطعاً احساس ترس و دلهره در مقابل این قدرت مسلط خواهیم کرد.

کانت ترس ناشی از مواجهه با طبیعت وحشی را مورد بررسی قرار داد و گفت این طبیعت حس برتری و استقلال نسبت به خود را در ما شکل می‌دهد. قدرت برتر طبیعت در مقایسه با موجودیت شکننده ما اهمیت و آسیب‌پذیری فیزیکمان را یادآور می‌شود. اما در عین حال قدرتی در ما را بر ما آشکار می‌کند که نشان دهنده جدایی ما از طبیعت است. با درک عظمت حیرت‌آور و نیروی طبیعت به مثابه یک ابژه در ذهنمان، به ذهنمان عظمت و قدرت بخشیده می‌شود. همان گونه که کانت می‌گوید: «طبیعت این‌جا متعالی خوانده می‌شود و دلیل آن بالا بردن قدرت تصور ماست. طبیعت چیزهایی را در ذهن ما می‌سازد که باعث احساس نوعی تعالی در وجود ما می‌شوند.»[۸]

تأکید کانت بر تفوق ذهن بر طبیعت بدون در نظر گرفتن ارتباط تعالی با احساسات اخلاقی غیرممکن است. برای کانت ذهن دلیلی است که باعث تعالی در طبیعت می‌شود و این دلیلی بر درک فوق احساس بودن به مثابه زمینه‌ای برای داوری‌های اخلاقی است.[۹] تا آن‌جایی که فرافکنی تعالی خودش را به ارتباط بین خرد و احساسات مربوط می‌داند، این فرافکنی براساس پیوند بین متافیزیک و شک‌اندیشی استوار است و در مقابل توانایی دانش، محدودیت‌های خرد را مطرح می‌کند. جذابیت اخیر تعالی نشان‌دهنده این است که در میان شک‌گرایی پست مدرن محدودیت‌های نهایی دوباره به بوته نقد کشیده شدند.[۱۰]

مؤثرترین قرائت دوباره از تعالی احتمالاً متعلق به لیوتار است، چرا که او آن را الگوی چیستی پست مدرن می‌شناسد. لیوتار در کار اخیرش، «وضعیت پست مدرن»، تعالی را مورد بررسی قرار می‌دهد. به تفکر او هنر مدرن انگیزه خودش را در «زیبایی شناسی تعالی» پیدا کرده است.[۱۱]

در این متن او هنر مدرن و پست مدرن را در واکنش‌های متفاوتشان به توانایی بازنمایی، قابل تشخیص دانست. زیبایی‌شناسی مدرن به غیرقابل نمایش‌ها اجازه می‌دهد که به مثابه محتویات فراموش‌شده ابراز وجود کنند. این در حالی است که زیبایی‌شناسی پست مدرن به غیرقابل نمایش‌ها اجازه می‌دهد خود را در به نمایش درآوردن نشان دهند.[۱۲]

هنر مدرن و پست مدرن هر دو با مبحث تعالی مشکل دارند. هنر چگونه می‌تواند غیرقابل نمایش‌ها را به نمایش درآورد: لیوتار و دیگران در درک کانتی از تعالی، شکاف تفکر مدرن را دیدند. چیزی که واضح است درک کانتی وضعیت تفکر قرن بیستم را پوشش نمی‌دهد.

در تراژدی و تعالی، تناقض و ارائه نامناسب به فرم زیبایی شناختی حقیقت که مقدم بر منطق و جدایی از اخلاق است، متوسل می‌شود. شرافت و اصالت بشر در شکست به اوج خود می‌رسد. درواقع در ادراک شکست پیروزی عظیم‌تری نهفته است. وقتی که فریدریش شلینگ می‌پرسد که آیا یونانیان تناقضات موجود در تراژدی‌هایشان را تحمل می‌کنند، پاسخش را در این عقیده که تراژدی دادگری محض است می‌یابد. قهرمان یونانی محکوم است که درجنگ رودرروی سرنوشت و آزادی به ایفای نقش بپردازد و در این نبرد برتری آزادی در شکست لحظه به لحظه‌اش دیده می‌شود. از نظر شلینگ نمایش‌نامه به دلیل دستیابی به پالایش برترین هنر است.[۱۳] در این‌جا «هیروشیما، عشق من» را به عنوان یک نمونه مدرن مورد بررسی قرار می‌دهیم.

هیروشیما، عشق من

«هیروشیما، عشق من» اعلام می‌کند که تاریخ تصاحب ناشدنی است و در تلاش است تا سایه‌هایی از واقعیت تاریخی را با وجود محدودیت‌های سینمای روایتگر بیان کند. آلن رنه به جای ساختن یک فیلم مستند از هیروشیما دست به ساختن درامی می‌زند که با آن تمام شدنی‌بودن تاریخ مستند را به سؤال می‌کشد.

اگر زیبایی شناسی کلاسیک در سنت ایده‌آلیسم آلمانی سؤال اصلی هنر را معطوف فلسفه هویت می‌کند، در این جا این سؤال در مورد فلسفه تفاوت مطرح می‌شود. آیا کادر تصویر می‌تواند آنچه را که در ورای قلمروی احساس وجود دارد(عشق، فاجعه، حقیقت تاریخی) نمایش دهد؛ آیا تصویر فیلم قابلیت به نمایش درآوردن را دارد؟

جیمز موناکو در زندگی نامه‌ای که از آلن رنه می‌نویسد این فیلم را این گونه شرح می‌دهد: «هیروشیما، عشق من» دو فیلم است که اغلب علیه یکدیگر حضور پیدا می‌کنند.[۱۴] این همان درگیری است که کشمکش متافیزیک فیلم را می‌سازد. در محور فیلم «عشق و فاجعه»، ارتباط و اختلال تماس برقرار کردن و پس‌کشیدن وجود دارد و فیلم به گونه‌ای پیش می‌رود که نیروهای مخالف سازگار و یا متحد نمی‌شوند. به عنوان مثال گفت‌وگو بین

دو عاشق بی‌نام و نشان صورت می‌گیرد، یکی فرانسوی و دیگری ژاپنی؛ گفت‌وگویی بین دو شهر و دو ملیت.
این فیلم تمایز و تشابه حقیقت و خیال را مورد سؤال قرار می‌دهد و اختلاف بین دنیای واقعی و دنیای تصویر، زشتی و زیبایی را به نمایش در می‌آورد. در این فیلم عشق و فاجعه همزیستی می‌کنند، البته این همزیستی همراه با یک کشمکش همبستگی است که تمامیت را نمی‌پذیرد.
طرح داستانی فیلم نسبتاً ساده است. یک بازیگر زن فرانسوی در زمان ساختن فیلمی مستند از زمان صلح در هیروشیما رابطه‌ای عاشقانه با یک مرد ژاپنی برقرار می‌کند. این رابطه برای زن خاطره یک عاشق آلمانی را زنده می‌کند که در دوران جوانی در زمان اشغال فرانسه با او ارتباط داشت. این فیلم با استفاده از بیان، تصویر، موسیقی و متن برای این افشاسازی درون‌مایه‌ای قوی می‌سازد. اولین نکته‌ای که این درون‌مایه را سینمایی می‌کند ساختار زمان‌بندی فیلم است. زمان‌بندی فیلم درعین مختصر بودن گسترده است. از طرفی فیلم در محدوده رابطه عاشقانه‌ای که کمتر از دو روز طول می‌کشد رخ می‌دهد و از طرف دیگر، گستره تاریخی یک جنگ و همچنین یک خاطره سیزده ساله را شامل می‌شود؛ اپیزود از یک شوک عاطفی عاشقانه که از درون جنگ بیرون می‌زند و صحنه را همچون زندان جلوه‌گر می‌سازد. عدم مشروعیت این رابطه آن را به قلمرو پنهان کاری و گناه پرتاب می‌کند. از این‌جا هوس به کامیابی نمی‌رسد و تبدیل به عشق می‌شود. این بی‌حاصلی به طور طعنه‌آمیزی گذشته (واقعیت) را به صورت خیال (دروغ) احیا می‌کند.
زن به مرد می‌گوید که این گونه رابطه برای او چیز جدیدی نیست. زن می‌تواند دروغ بگوید اما هیچ دلیلی برای دروغ گویی نیست. زن با بازآفرینی و خیالی تغذیه می‌شود که برای او همراه با عذاب است. قبل از هرچیز او به دنبال آزادی است اما این آزادی را تنها در پنهان‌سازی می‌یابد. هیچ‌کس برای او کامل نیست لذا کسی نتوانسته او را تصاحب کند. این بزرگ‌ترین حزن و درعین حال بزرگ‌ترین آزادی برای اوست. این مرد غریبه تنها کسی خواهد بود که زن داستان عاشقانه‌اش را برای او تعریف می‌کند. به عبارت دیگر مرد معمار واقعیت است؛ مردی که می‌سازد و اشغال می‌کند.
فیلم با دست بردن در زمان و فضا به خلق موقعیتی برای گفتمان دست می‌زند. این فیلم خودش را به ما به عنوان یک افشاگر معرفی می‌کند که در تلاش برای رهاسازی خویش است. ما این افشاسازی را با نگاه دقیق‌تر به دو صحنه از مقدمه پانزده دقیقه‌ای فیلم مورد بررسی قرار می‌دهیم.
صحنه اول تلاش در جهت احیای فاجعه هیروشیما است و صحنه دوم ارجاعات به گذشته و به سرباز آلمانی است که برای بازیگر فرانسوی عشق از دست رفته‌اش را زنده می‌کند.

مقدمه فیلم

فیلم از نمای اول با تصویری مبهم آغاز می‌شود. پیانو نواخته می‌شود. صحنه تاریک است و کم‌کم نور می‌آید. بدن را می‌بینیم و اجزای بدن که همراه با نت‌های اندوهگین پیانو حرکت می‌کند. تصویر بیننده را به دقیق‌تر دیدن، به کشف موقعیت و دیدن آنچه که در تاریکی قابل درک نیست تحریک می‌کند. نام فیلم نیز کمکی به رفع ابهام نمی‌کند(هیروشیما، عشق من). در ۱۵ دقیقه نخست فیلم چهره‌ای از این دو آدم نمی‌بینیم و حتی زمانی که آنها را به عنوان دو عاشق می‌شناسیم نام و نشانی از آنها داده نمی‌شود جز اینکه یکی بازیگری فرانسوی است و دیگری معماری ژاپنی.
در تکمیل تصویر آغازین گفت‌وگوی بین دو عاشق است که مشابه تغییر موسیقایی در فیلم است؛ مرد در موضع انکار و زن در موضع تأیید است. حس کلی گفت‌وگو در چند جمله آغازین فیلم آشکار می‌شود.

مرد: تو چیزی توی هیروشیما ندیدی.
زن: من همه چیز دیدم. همه چیز.[۱۵]

ادعای زن در مورد درک کاملش از واقعه هیروشیما با نفی کردن‌های مرد و همچنین با نماهایی که در حین صحبت کردن او می‌بینیم اتفاق می‌افتد: فضاهای عمومی، معماری، بیمارستان، موزه، صنایع دستی، عکس‌ها و فیلم‌های خبری. آنچه که می‌بینیم تصاویر شهر در حال بازسازی و تاریخ از دست رفته است: بچه‌هایی که به بازتولیدهای مینیاتوری شهر نگاه می‌کنند، صنایع دستی پشت شیشه‌های موزه (آهن‌های پیچیده شده، چرخ دوچرخه، موی سر زنی ناشناس) و فیلم خبری از شوک ایجاد شده بعد از انفجار. در حالی که او از واقعیت صحبت می‌کند و در جست‌وجوی آن است تصاویر تنها «از دست رفتن» را به نمایش می‌گذارند. کم‌کم رابطه جایگزین تعارض شدید بین همه چیز می‌شود.
زن برای اینکه موضع خودش را تقویت کند مدام به تاریخ ارجاع می‌دهد. پشت بازسازی‌های موزه شاهد خاطره یک سازنده فیلم مستند هستیم که از زبان فیلم خبری، تاریخ را نقل می‌کند. زن تأکید می‌کند که اگر نمی‌توان با تکیه بر فیلم خبری صحبت کرد، حداقل می‌توان با نشانه‌شناسی فیلم به نتیجه رسید.
صدای زن مصرتر می‌شود و هم‌زمان با آن تصویر، فیلم خبری ۶ آگوست ۱۹۴۵ را نشان می‌دهد.

زن: من فیلم‌های خبری رو دیدم. روز دوم حیوون‌ها و حشرات از اعماق زمین و از بین اجساد مرده‌ها بیرون زدن. من اونهارو دیدم. فیلم‌های خبری رو دیدم. من همه چیز رو دیدم. روز اول، روز دوم، روز سوم.[۱۶]

مرد (حرف او را قطع می‌کند): تو هیچ چیز ندیدی.

در این‌جا به آغاز بر می‌گردیم، به نبرد بین زیبایی و وحشت. زن از گل‌های زیبایی صحبت می‌کند که از بین ویرانی‌ها سر بیرون زدند.[۱۷]

زن: ...روز پونزدهم، هیروشیما پر از گل بود. گل‌های گندم، گلایل‌ها و گل‌های سوزنی که از خاکسترها بیرون زدن... من چیزی از خودم نمی‌سازم، همه اینها رو دیدم.

مرد: همه اینها ساخته ذهن توئه.

زن: نه، هیچ کدوم رو من نساختم. این تصور، تنها توی عشق وجود داره. تصور اینکه هرگز نمی‌تونی فراموش‌کنی. خب، من تو این تصور بودم. برای همین هرگز نمی‌تونم هیروشیما رو فراموش کنم. من عاشق بودم.[۱۸]

در این‌جا برای اولین بار بازی بین «هیچ چیز» و «همه چیز» به عشق ختم می‌شود. شروع حرکت عشق، به سمت فاجعه و حرکت خاطره به تصور.

و این نقطه‌ای در فیلم است که رنج شخصی یک انسان به سوی رنج اجتماعی مردم یک شهر حرکت می‌کند. افراد نابود خواهند شد، زندگی‌ها تغییر شکل خواهند داد، فیلم‌های خبری تظاهرات و سخنرانی‌های عمومی را نشان می‌دهد، هیچ گونه روایتی بر تصاویر آورده نمی‌شود و تصاویر خود به اندازه کافی گویا و قدرتمند هستند. تجمع و تفوق در سطوح مختلف دیده می‌شوند؛ در ارتباط فرد با اجتماع، تاریخ شخصی با تاریخ جهانی، زندگی فرد و کلان‌شهر. این تقابل‌ها برای رتبه‌بندی کردن و ارجحیت یکی بر دیگری نیست، بلکه جدایی‌ناپذیری و درگیری متقابل آنها را نشان می‌دهد.

به نظر می‌رسد که در تمام این مقدمه ۱۵ دقیقه‌ای هوس و مرگ تمامی فضای شهر را فرا گرفته‌اند، اما لحظات پایانی این نتیجه‌گیری به شکل شخصی نشان داده می‌شود. گفت‌وگو تبدیل به تک‌گویی هوس از طرف بازیگر فرانسوی می‌شود؛ نمای یکنواخت و خواب‌آور دوربین که در تمام خیابان‌های شهر، از کنار پل‌ها و در طول قطارها حرکت می‌کند در حالی که رابطه عاشقانه به اوج می‌رسد. دیگر تصویر زن و مرد را نمی‌بینیم و به جای آن نماهایی از خیابان‌ها و دوچرخه‌ها، با جزئیات دیده می‌شود.[۱۹] تصاویر به گونه‌ای انتخاب شده‌اند انگار که از اعماق خیال زن و مرد بیرون می‌آیند. در این‌جا ضربه‌های هوس به سمت مرگ و نابودی می‌روند. انسان در عین رستگاری به نابودی می‌رسد.

افشای عشق

بحث‌های گوناگونی پیرامون دو رابطه عاشقانه زن، از یک سو با سربازی آلمانی در زمان جنگ و دیگری با معماری ژاپنی در حال حاضر وجوددارد. اما ما در این‌جا بیش از آنکه بخواهیم انگیزه‌های روانی پیچیده «بازیافت» را مورد بررسی قرار دهیم، دوست داریم به اینکه این دو رابطه عاشقانه به کارکردهای «افشا» در بازنمود فیلمی تاریخی دلالت می‌کنند، بپردازیم.

موقعیتی که آغازی است برای تلاش در جهت احیای تاریخ، رابطه عاشقانه است. درگیری بین بازیگر فرانسوی و معمار ژاپنی پنهانی و بی‌دنباله است؛ صمیمیتی که به خارج از صحبت‌های دو نفره و این لحظات کوتاه از زمان سرایت نخواهد کرد. این گفت‌وگو مثل این است که هر شخصیت با خودش صحبت می‌کند، در فضایی بسته و زمانی محدود. این ویژگی گویای جهانی‌بودن این ارتباط است. زبان عشاق به شکلی خاص درون‌گرایانه است.

این ارتباط تنها در حافظه دو طرف و در تنهایی‌شان باقی خواهد ماند، همان‌گونه که بازیگر فرانسوی خاطره سرباز آلمانی را در اعماق تنهایی‌اش حفظ کرده تا این لحظه که به آن اعتراف می‌کند. با گفتن این راز در میان رازی دیگر آن را به زبان و بازنمود تقلیل می‌دهد.

رابطه عاشقانه زن با سرباز آلمانی در زمان اشغال فرانسه توسط آلمان نیز به گونه‌ای تخطی اجتماعی محسوب می‌شد و اتفاقی بود تنها بین دونفر. درگیری کاملاً مخفیانه آنها را در حالی می‌بینیم که در حومه خالی از سکنه شهر دوچرخه سواری می‌کنند.

عشق به مثابه یک مکان رازآمیز مطرح می‌شود، مکانی که در آن رو به تنهایی انسان است. هیچ‌کس حق شریک شدن واجازه ورود به آن را ندارد و تعهد ضمنی در این رابطه مبنی بر عدم نقل آن برای دیگران و مخفی نگه‌داشتن آن است. بعد از اعترافی که زن از رابطه قبلی‌اش می‌کند می‌بینیم که با تنهایی‌اش به ستیزه می‌افتد، با حسن ناامنی وارد هتل می‌شود. در ابتدا انکار می‌کند، نمی‌تواند با خودش مواجه شود، لذا از اتاق خارج می‌شود. بعد از تردیدی در راه پله‌ها، به اتاق بر می‌گردد. به سمت دست‌شویی می‌رود تا صورتش را بشوید. به آینه نگاه می‌کند و با دیدن خودش شروع به تک‌گویی می‌کند.

زن: فکر می‌کنی که می‌دونی، در حالی که این‌طور نیست.
اون هیچ وقت توی جووتی یه عشق آلمانی نداشته...
ما به باواریا می‌ریم، عشق من، اون‌جا ازدواج می‌کنیم.
اون هیچ‌وقت به باواریا نرفت (به خودش در آینه نگاه می‌کند).
اون هنوز نمرده.
من داستانش رو گفتم.
امشب داستان رو پیش یه غریبه افشا کردم.
داستانمون رو گفتم.
این داستان باید گفته می‌شد.
چهارده سال بود که عشق ناممکنی رو تجربه نکرده بودم.
ببین حالا این کار رو کردم.
ببین فراموشت کردم.
به من نگاه کن.[۲۰]

این یک نمایش پیچیده و گیج‌کننده است. او با خودش به عنوان

یک ابژه، یک شخص سوم، در آینه صحبت می‌کند. گاه عاشق مرده‌اش را خطاب قرار می‌دهد و از او می‌خواهد به عنوان یک ابژه به او بنگرد و افشاگری او را ببیند. او به گونه‌ای صحبت می‌کند که تصور می‌کنیم فراموشی و نسیان قابل رؤیت‌اند، انگار که شخص مرده می‌تواند زنده شود. در این‌جا او نه خودش است و نه دیگری. تنهایی‌اش تقسیم شد، و او دیگر نمی‌تواند یک نفر باشد. او رابطه عاشقانه غیرممکن برقرار کرده، به دلیل اینکه رابطه با معمار ژاپنی کامل نبوده، فقط به دلیل جاه‌طلبی هوسش (تقسیم تنهایی‌اش، تملک دیگری و غلبه بر فردگرایی) رخ داده است. این یک رابطه غیرممکن است. عشق مانع هوس شده است. ابژه عشق برای او امری مقدر به از دست رفتن است. تنها راهی که می‌تواند عشق سابقش را به خاطر آورد، قرار دادن دیگری به جای اوست.

وقتی اتهام عمومی‌ای را که به دلیل ارتباط با سرباز به او زده شد روایت می‌کند، می‌بینیم با وجود بی‌احترامی‌هایی که از سوی خانواده‌اش به او شده، هیچ احساس شرمندگی نمی‌کند. او تنها به یک چیز فکر می‌کند: فقدان عشقش؛ در حالی که عشقش مرده او باید زندگی کند. به مرزی می‌اندیشد که هرگز شکسته نخواهد شد. بعد از این جدایی تعریف عشق برای او متفاوت شده است. حضور دیگران و فرار از دیگران، برای او، خود عشق است.

او عشق را فریاد می‌زند درحالی که می‌داند او مرده و تنها نامی از او برجای مانده است.

زن: اسم آلمانی تو. فقط اسم. تنها خاطره باقی‌مونده از تو برای من اسم توست.[۲۱]

معمار ژاپنی می‌داند که وظیفه او زنده کردن یاد یک سرباز آلمانی است. او تنها کسی خواهد بود که داستان زن را می‌داند و این تقسیم راز آن دو را به هم پیوند می‌زند. این احیای یک داستان فراموش شده نشان‌دهنده ویژگی فیلم است؛ توانایی افشاسازی و رهاسازی. مرد در آخرین دیدارش با زن می‌گوید:

مرد: سال‌های بعد، وقتی که تو رو فراموش کردم و از روی عادت روابط عاشقانه دیگه‌ای برقرار کردم، تو رو به عنوان نمونه «فراموشی عشق» به خاطر می‌آرم و به این اتفاق به عنوان «وحشت از فراموشی» فکر می‌کنم. اینو می‌دونم.[۲۲]

بنابراین لازمه ورود عاشق آلمانی به دنیای داستان افشا کردن راز اوست. باید آن را به میدان گفتمان و روایت وارد کرد. اما در این تقلیل یک تعالی وجود دارد. در حالی که خاطره این زن از ذهن مرد پاک خواهد شد، او به عنوان نمونه فراموشی عشق برای همیشه زنده خواهد ماند. به همین شکل این اثر رنه، «هیروشیما، عشق من»، نمونه همیشگی «فراموشی عشق» باقی خواهد بود. به اعتقاد کانت، خرد با توانایی‌ای که درتشخیص محدودیت‌هایش در تعالی دارد پیروزمند است. درحالی که پست مدرن‌ها در مبحث تعالی شکافی در فرد یافتند که برای خرد ضعف محسوب می‌شود.

لویناس در «زمان و دیگری» می‌گوید: «آیا داشتن ارتباط با دیگری در زندگی نفسانی یک ضعف محسوب می‌شود؟ اگر با تعاریف امروزی از واژگان بخواهیم جواب دهیم، پاسخ مثبت است؛ اما چنین تعاریفی و یا چنین ضعف‌هایی دردنیای نفسانی حضور واقعی ندارند».[۲۳]

نیچه و لویناس هر دو در تلاش برای تعریف کردن دوباره فلسفه برآمدند؛ یکی در تراژدی و دیگری در عشق. اندیشه‌های لویناس در مورد عشق جایگاهی را در فلسفه آشکار می‌کند که فلسفه خود را در جست‌وجوی عشق می‌شناسد. هر چند که لویناس تراژدی را از این تعریف خارج می‌داند، اما آن را در همین حوزه جای می‌دهیم. با آوردن تراژدی و عشق در کنار هم، می توانیم که به اثر هنری توانایی تعالی هدیه کنیم.

پی‌نوشت

۱ – این مقاله برای اولین بار در مجموعه «مطالعات سینمای فرانسه» جلد ۳، منتشر شده است.

۲ – لویناس، «زمان و دیگری»، ص ۹۰

۳ – لویناس «واقعیت و سایه‌اش»، ص ۱۳

۴ – شلینگ، «فلسفه هنر»

۵ – کانت، «نقد داوری»، ص ۱۰۰

۶ – همان، ص ۱۰۶

۷– همان، ص ۱۱۹

۸ – همان، ص ۱۲۱

۹ – همان، صص ۱۲۴–۱۴۰

۱۰ – تعالی موضوع این سه اثر است. «تعالی کانت» (۱۹۸۹)، نوشته کروتر؛ «تصور و تفسیر در کانت» (۱۹۹۰)، ماکریل؛ «درس‌هایی در تحلیل تعالی» (۱۹۹۱)، لیوتار

۱۱ – لیوتار، «وضعیت پست مدرن»

۱۲ – همان، ص ۸۱

۱۳ – شلینگ، «فلسفه هنر»، صص ۲۴، ۲۵۳

۱۴ –موناکو، «آلن رنه»، ص ۴۹

۱۵ – دمراس، «هیروشیما، عشق من»، ص ۱

۱۶ – همان، ص ۱۸

۱۷ – همان

۱۸ – همان، ص ۱۹

۱۹ – همان، ص ۲۵

۲۰ – همان، ص ۳

۲۱ – همان، ص ۵

۲۲ – همان، ص۶۸

۲۳ – لویناس، «زمان و دیگری»، ص ۹۰.