دریافت مقاله: ۹۴/۰۴/۲۲
پذیرش مقاله: ۹۴/۰۶/۲۸

اندیشیدن سینمایی و قطعه قطعه‌سازی جغرافیای خیالی فرهنگی*

مرضیه پیراوی‌ونک** محمدباقر قهرمانی*** حامد مظاهریان****
علیرضا صیاد*****

چکیده

در نهاده‌های فلسفه تاریخ، والتر بنیامین اشاره می‌کند که هیچ سند تمدنی وجود ندارد که درعین حال سند بربریت نباشد. آشکارترین نمونه‌های این اسناد تمدن در بحث بنیامین را می‌توان در یادمان‌ها در آثار معماری شکوهمند یافت. هیتلر بیان داشته بود که معماری در قالب عبارات و کلماتی از جنس سنگ، بیانیه‌های پرشکوه، تأثیرگذار و ماندگاری را از هر عصری ارائه می‌دهد و هر دوره پرشکوهی، خود را از طریق ساختمان‌هایش بیان کرده است. تاریخ نشان داده است که حاکمان شدیداً به بیانیه‌های پرشکوه سنگی علاقه‌مند بوده‌اند و این آثار می‌توانند به ابزار مهمی در دستان قدرت حاکم برای تثبیت جایگاه بالادستی و کنترل توده، تبدیل شوند. بحث بنیامین، تفسیر غالب و فاتحانه‌ای که تاریخ را فرایندی رو به جلو و درحال پیشرفت معرفی می‌کند، به چالش می‌کشاند؛ نگره غالبی که در پی ارائه تصویری آرمانی از این آثار درراستای تأیید و تثبیت گذشته پرشکوه فرهنگی است، تا بتواند با بهره‌گیری از آن، به قلمروی جغرافیای فرهنگی یکپارچه و دلخواه خود شکل دهد. این پژوهش که از نوع نظری و با روش توصیفی- تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای صورت گرفته است، می‌کوشد به کمک بحث بنیامین، و با بهره‌گیری از شیوه اندیشیدن سینمایی، نقش آثار معماری شکوهمند را در تثبیت و شکل‌دهی به جغرافیای فرهنگی ملی مورد بازخوانی قرار دهد. با بهره‌گیری از مونتاژ در مواجهه با این اسناد شکوهمند فرهنگی- تاریخی، می‌توان به سوی افق‌های گشوده‌تری برای خوانش این آثار حرکتی را آغاز نمود. با یادآوری محدودیت‌های الگوهای تاریخ‌نگاری سنتی، اندیشیدن مونتاژی می‌تواند روایت‌های غالب تاریخی را درباره آثار هنری به چالش بکشاند. کشف، بازخوانی و تلاش برای قراردادن آثار خاموش و نادیده‌انگاشته‌شده درکنار سندهای شکوهمند، و یا بازخوانی آن سندهای شکوهمند، رها و فارغ از نگره‌های ایدئولوژیک، می‌تواند منجر به فروپاشی سیستم جامع خیالین گردد. درنتیجه، با زوال این پوشش کلیت بخش و زدودن هاله‌های ایدئولوژیک افشانده‌شده ازسوی قدرت هژمونیک، جغرافیای خیالی فرهنگی نیز، به قطعه‌های پراکنده و گسسته مبدل می‌گردد.

کلیدواژگان: اندیشیدن سینمایی، آثار شکوهمند معماری، اسناد فرهنگی، مونتاژ، جغرافیای خیالی فرهنگی.

---

* مقاله پیش‌رو، برگرفته از رساله دکتری علیرضا صیاد با عنوان "ادراک تماشاگر استقراریافته در فضای سینماتیک" به راهنمایی دکتر مرضیه پیراوی ونک و دکترمحمدباقر قهرمانی و مشاوره دکتر حامد مظاهریان در دانشگاه هنر اصفهان است.

** دانشیار دانشکده پژوهشهای عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان. mpiravivanak@gmail.com
*** دانشیار دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.
****دانشیار دانشکده معماری، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.
*****استادیار دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران.

مقدمه

در نهاده‌های فلسفه تاریخ، *والتر بنیامین* اشاره می‌نماید، تمامی گنجینه‌های فرهنگی «هستی خود را صرفاً مدیون تلاش‌های متفکران و مستعدان بزرگی که ایجادشان کرده‌اند نیستند، بل مدیون رنج‌های ازیادرفته و گمنام معاصران آنها نیز هستند. هیچ سند تمدنی وجود ندارد که درعین حال سند بربریت نباشد» (احمدی، ۱۳۹۰: ۹۹) آشکارترین و برترین نمونه‌های گنجینه‌های فرهنگی در بحث بنیامین را می‌توان در آثار معماری شکوهمند یافت. *آدولف هیتلر* بیان داشته بود که هر دوره پرشکوهی، خود را از طریق ساختمان‌هایش بیان کرده است. معماری آنچنان که هیتلر می‌گوید در قالب «کلماتی از جنس سنگ» (Taylor,1974: 30) ، بیانیه‌های پرشکوه، تأثیرگذار و ماندگاری را از هر عصری ارائه می‌دهد و تاریخ نشان داده است که حاکمان به‌شدت به این بیانیه‌های پرشکوه سنگی علاقه‌مند بوده‌اند. از کلام بنیامین برمی‌آید که هر گنجینه فرهنگی، همزمان، نه‌تنها بالقوه بلکه کاملاً بالفعل، نمایانگر تمدن و بربریت، پیشرفت و فاجعه، ساختن و ویران‌کردن است. پیش از بنیامین، *فریدریش نیچه*، دیگر فلسوف بزرگ آلمانی نیز، این میل به تحسین و ستایش آثار بزرگ تاریخی و تفسیر آنها را درراستای پیشرفت به سخره گرفته بود. این پژوهش که از نوع نظری و با روش توصیفی- تحلیلی و با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای صورت گرفته است، می‌کوشد به کمک بحث بنیامین و با بهره‌گیری از شیوه اندیشیدن سینمایی مطرح‌شده ازسوی *ژیل دلوز*، فیلسوف پساساختارگرای فرانسوی، نقش این آثار معماری شکوهمند را در تثبیت و شکل‌دهی به جغرافیای فرهنگی ملی موردبازخوانی قرار دهد. همچنین، بر نقش ایدئولوژی مسلط در شکل‌دهی به گستره معنایی این آثار تأکید نماید. این فرایند، تلاشی است برای گشایش مرزهای نظریه‌پردازی در حیطه هنر و معماری، به کمک ایده‌هایی که تصاویر متحرک سینمایی بر ذهن به جا می‌گذارند. این مقاله تلاش دارد، این نکته را روشن سازد که در مواجهه با اسناد شکوهمند فرهنگی، پیکره‌بندی‌های سینمایی می‌توانند شیوه‌های سنتی اندیشیدن را به چالش بکشانند و بسترساز شیوه‌های نوین تفکر باشند. با یادآوری محدودیت‌های الگوهای تاریخ‌نگاری سنتی، اندیشیدن سینمایی می‌تواند روایت‌های غالب تاریخی را درباره آثار هنری به چالش بکشاند، و به ازبین‌بردن هاله‌های افشانده‌شده روی آثار هنری توسط ایدئولوژی‌های مسلط، کمک شایانی نماید. این‌گونه از نگریستن و بازاندیشی نسبت به گذشته تاریخی و نمودها و مظاهر فرهنگی‌اش، می‌تواند به قلمروزدایی/ بازقلمروبندی مرزهای مرتبط با مفاهیمی چون تمدن/ بربریت، فرهنگ/ توحش بیانجامد.

پیشینه پژوهش

نظریه‌پردازان فیلم با انتقاد از تمایل برای نگریستن به حوزه فیلم به‌مثابه شبکه‌ای جدا و به‌مثابه حیطه‌ای مستقل، پیشنهاد می‌کنند مطالعات فیلم باید در بستری مشترک با سایر حیطه‌های مطالعات اجتماعی قرار گیرد. این نظریه‌پردازان با انتقاد از گرایش مسلط بر تئوری فیلم سال‌های اخیر در خوانش فیلم به‌مثابه سیستم متنی و نادیده‌انگاشتن دیگر ظرفیت‌های مدیوم، بر بازارزیابی سینما مبتنی‌بر جنبه‌های فضایی تأکید می‌کنند (Shiel & Fitzmaurice, 2001). متأثر از این مباحث، در سال‌های اخیر، موضوع ارتباط میان تئوری فیلم و تئوری معماری، توجه نظریه‌پردازان بسیاری از هر دو حوزه را به خود معطوف نموده است. این نظریه‌پردازان بر تأثیر و نفوذ مفاهیم سینمایی بر نظریه‌های معماری، و راهکارهای به‌کارگیری ظرفیت‌های رسانه سینما درراستای غنی‌سازی تئوری معماری تأکید می‌نمایند. در پروژه پاساژها، والتر بنیامین اشاره می‌کند که «همه مسائل هنر معاصر تنها در رابطه با سینما است که به صورت‌بندی نهایی خود می‌رسند» (یزدانجو، ۱۳۹۰: ۲۵). *جولیانا برونو* در کتاب "اطلس احساسات: سفری در هنر، معماری و فیلم" سابقه این رابطه را در نیمه آغازین سده بیستم و نظریه‌های معماری مدرن ریشه‌یابی می کند (Bruno, 1993). امروزه نیز این تأثیر در آثار بسیاری از معماران مطرح معاصر آشکار است. آنچنان که *آنتونی ویدلر* در کتاب "فضای معوج گشته: هنر، معماری و اضطراب در فرهنگ مدرن" (Vidler, 2000)، و همچنین *ریچارد کوئک* در کتاب "منظرهای سینماتیک: فضاهای سینمایی در معماری و شهرها" (Koeck, 2012) بحث می‌کنند؛ در مهم‌ترین گرایش‌های معماری معاصر به‌راحتی می‌توان نفوذ نگره سینماتیک را مشاهده کرد. همچنین در رابطه با مبحث اندیشیدن سینمایی که مقاله به آن می‌پردازد، می‌توان از آثار *ژیل دلوز* فیلسوف پساساختارگرای فرانسوی یاد کرد. دلوز در دو اثر سترگ خود، "سینما ۱: حرکت- تصویر" و "سینما ۲: زمان- تصویر"، از منظری فیلسوفانه به تحلیل آثار سینمایی می‌پردازد. همچنین در کتاب "سینمایی فکرکردن: رویکردهای فلسفی به سینمای نو" (Phillips , 2008)، مجموعه مقالاتی گرد آمده است که برخی از فلاسفه معاصر به کاوش در ماهیت فلسفی آثار فیلم‌سازانی چون *آلفرد هیچکاک*، *لوچینو ویسکونتی*، *میکل آنجلو آنتونیونی* و *ویم وندرس* می‌پردازند و می‌کوشند ظرفیت‌های این آثار را در شکل‌دهی به گونه‌های نوین اندیشیدن آشکار سازند.

روش پژوهش

این مقاله از روش تحلیلی- توصیفی بهره می‌گیرد و اطلاعات موردنیاز پژوهش، از منابع کتابخانه‌ای تهیه گردیده‌اند. همچنین ازلحاظ نوع هدف از گونه تحقیقات بنیادین است.

متدولوژی مونتاژی در مطالعات میان‌رشته‌ای

تحقیقات میان‌رشته‌ای، فضایی را بین رشته‌های مشارکت‌کننده ایجاد می‌نمایند و بر حیطه‌های هم‌پوشانی میان رشته‌ها تمرکز می‌کنند. در این تحقیقات، روابط کاملاً نسبی هستند و طرفین مشاکت‌کننده می‌توانند از فرضیات و مبانی رشته‌های دخیل، به تناسب بهره‌مند شوند. مطالعات میان‌رشته‌ای، با بسط‌دادن مرزهای دانش، امکان بررسی پدیده‌های مختلف را با پرسپکتیوهای متنوعی که از رشته‌های مختلف به‌دست می‌آیند، فراهم می‌کنند و با گشایش مرزهای سنتی رشته‌ها به روی یکدیگر، پتانسیل‌های هریک از حیطه‌های مشارکت‌کننده را بسط و گسترش می‌دهند. ازاین‌رو، رویکرد میان‌رشته‌ای با مواجهه‌ساختن به جنبه‌های خاموش و از نظر دورمانده، امکان گذار و تخطی از قالب‌بندی‌های خشک و مرزبندی‌های تثبیت‌شده را فراهم می‌سازد (خورسندی طاسکو، ۱۳۸۷). به واسطه گسترش تحقیقات و مطالعات میان‌رشته‌ای، به تعبیر *کلاین*، «تلقی دانش به‌مثابه یک نهاد و یا یک ساختار خطی،[1] جای خود را به اصطلاحاتی چون شبکه[2] و تارهای مشبک درهم‌تنیده داده[3] است» (خورشیدی و پیشگاهی، ۱۳۹۱: ۵). درباره ماهیت مطالعات میان‌رشته‌ای، می‌توان به تحلیل درخشان ژیل دلوز، فیلسوف پساساختارگرا، از مفهوم and «وَ» اشاره نمود. نزد دلوز «وَ» تولیدکننده یک سایت، یک محیط و یک فضا برای درهم‌تنیدگی و آمیزش دو قلمروست. «وَ» شکل‌دهنده به یک تعامل و تبادل وگفتگو است. این گفتگو، رهایی از هر آن چیزی است که طرف‌های مکالمه را در هستی‌شان تبیین و تثبیت می‌کند. دلوز به تفاوت «وَ» و relation «رابطه» اشاره می‌کند و بر عملکرد آفریننده و ابداع‌کننده «وَ» تأکید می‌کند . (Tawa, 2010:12-13) آنچنان که دلوز در مکالمات اشاره می‌کند، این تعامل می‌تواند به یک سرهم‌ساخت نوین بیانجامد؛ «سرهم‌ساخت همنوایی و همزیستی است. با ژرف‌ترین همنوایی. همنوایی حس مبهم حرمت، یا مشارکت معنوی نیست: برعکس، همنوایی جد و جهد یا رسوخ تن‌ها، نفرت و عشق است چراکه نفرت نیز یک آمیزه است، یک تن است، هیچ نیست مگر آنگاه که با آنچه از آن نفرت دارد درمی‌آمیزد» (پین، ۱۳۸۸: ۱۸۵). «وَ» در رابطه میان دو حیطه و قلمروی مستقل، تولیدکننده سایت و بستری است که ظرفیت‌ها و پتانسیل‌های هریک از این قلمروها در آن طنین انداخته و بازپخش می‌گردد. هریک از قلمروهای مشارکت‌کننده در این تعامل، دیگری را با ویژگی‌های غریب، خاموش گردیده، فراموش‌شده و سرکوب‌شده درونش مواجه می‌کند و در این پروسه خود را به تعبیر دلوز، قلمروزدایی می‌کند.

برخی معتقدند که اندیشه پست‌مدرن در اساس با طرد مفاهیمی چون یکپارچگی، کلیت، پیوستگی، ثبات و پایداری، و حرکت به سوی مفاهیمی نظیر گسستگی، تزلزل و قطعه قطعه‌گی است که معنا می‌یابد. اندیشمندانی چون *فوکو*، *دریدا*، *لیوتار* و دلوز، با به چالش کشیدن مفاهیمی همچون کلیت و یکپارچگی، تأکید می‌کنند که هر تلاشی برای ارائه تصویری یکپارچه و پایدار از یک پدیده، تصویری که درپی بازنمایی کلیت آن پدیده و نمایش ماهیت روابط عناصرش باشد، تلاشی بی‌ثمر خواهد بود. همچنین هرگونه بازنمایی یکپارچه و سازمان‌یافته‌ای، با مفاهیم سرکوب و خفقان توأمان خواهد بود. مونتاژ، اصل حاکم برای سازماندهی عناصر دیداری و شنیداری فیلم است. فرایندی است که به واسطه آن فیلم‌ساز، با برش‌دادن قطعه‌ها و برقراری پیوندهای نو میان آنها، رابطه‌ها، مجاورت‌ها و معناهای جدیدی می‌آفرینند. در روند مونتاژ، دو قطعه فیلم، کنار یکدیگر قرار می‌گیرند، و به‌گونه‌ای اجتناب‌ناپذیر به یک ایده جدید شکل می‌دهند، که یک کیفیت نوین از مجاورت آن دو برمی‌خیزد. مجاورت دو شات که می‌توانند از لحاظ فضایی و زمانی هیچ‌گونه ارتباطی نداشته باشند، در مخاطب شوک ایجاد می‌کنند و وی را به تعامل در پروسه معناسازی فرامی‌خوانند (اندرو، ۱۳۸۹). *جرج مارکوس*، انسان‌شناس پساساختارگرای معاصر معتقد است که مونتاژ با به چالش‌کشیدن بازنمایی‌های تک‌خطی پدیده‌ها، متدولوژی آکادمیک معاصریست که از طریق آن می‌توان با نگاهی انتقادی، مجاورت‌های متناقض‌آمیز و ناسازگار فضایی/ زمانی/ روایی دوران جدید را درک کرد: «مونتاژ در شرایط معاصر به یک عمل ساختارشکنانه تبدیل می‌شود و هدفش متلاشی‌کردن طبقه‌بندی‌هایی است که سازنده مفاهیم ایدئولوژیک اولیه هستند، مفاهیمی همچون فردیت، جنسیت و طبقه» (Marcus,1995: 46). مارکوس با اشاره به بنیان سینماتیک تجربه انسان معاصر، تأکید می‌کند که مونتاژ در اساس مبتنی‌بر مؤلفه‌های چندپرسپکتیوی و ناپیوستگی است، و «تکنیکی در اختیار قرار می‌دهد، جهت گسستن از قواعد آکادمیک موجود و حالت‌های روایی‌شان، با نمایش‌دادن جنبه‌های ساختگی و دل‌بخواهی این قواعد» (Ibid: 37). در تضادی آشکار با مشخصه‌های پایدار و ثبات‌مند روش‌شناسی‌های آکادمیک رایج، متدولوژی مونتاژی از اساس مبتنی‌بر کیفیاتی چون گشایش، ناپیوستگی

(Windle & Sefton, 2011: 14-18)، انفجار و ناپایداری است (Denzin & Lincon, 2011:5). این توان انفجاری مونتاژ، در ازبین‌بردن فضای انحصاری هریک از حیطه‌ها و شکستن مرزهای بین قلمروها (Emberley, 2002: 69-72) می‌تواند همچون رهیافتی کارگشا عمل نماید و در حرکت به سوی قلمروزدایی بین رشته‌های هنری و آفرینش تئوری‌های نوین یاری‌رسان باشد.

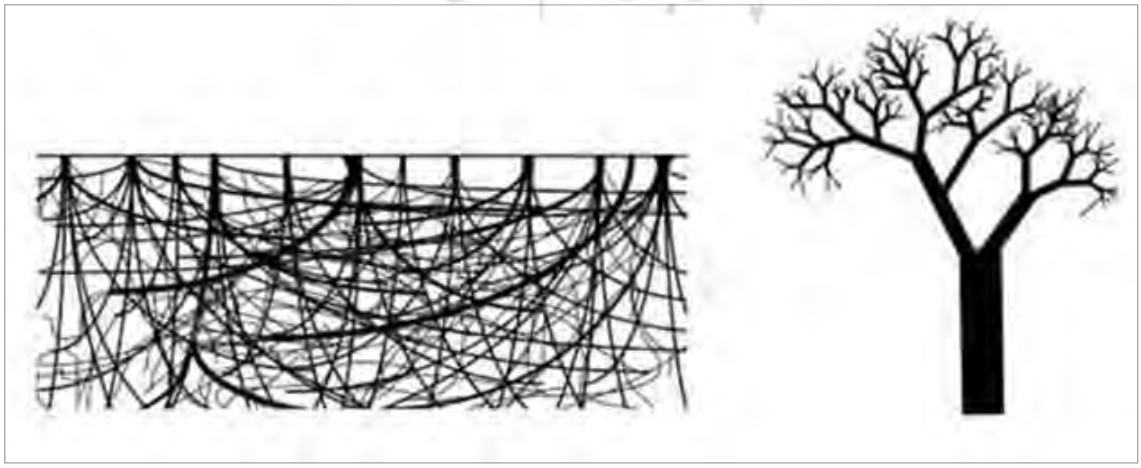
ماهیت بدوی و وحشیانه اندیشیدن مونتاژی

در کتاب "هزاران فلات"، ژیل دلوز و *فلیکس گاتاری* از مفهوم ریزوم بهره می‌گیرند تا الگوی جدیدی را در رابطه با پیوند میان دانش و فضا معرفی نمایند. الگوی ریزوم به شبکه‌ای دلالت دارد که در آن، برخلاف سازمان‌دهی درخت‌مانند، هر گره‌ای می‌تواند با گره‌های دیگر رابطه برقرار کند (Deleuze & Guattari, 2005). نگارندگان ریزوم را به مثابه مدلی جایگزین، به‌منظور گسست از الگوی غالب تمدن غربی_ منطق درختی (فرهنگ شاخه‌ای)_ ارائه می‌کنند و از این طریق مفهوم سنتی دانش و اندیشه که برخاسته از پایگاهی واحد، که همان ریشه درخت است را به چالش می‌کشانند: «از درخت‌ها خسته شده‌ایم. ما باید اعتقادداشتن به درخت‌ها، ریشه‌ها و رگه‌ها را متوقف سازیم. آنها سبب رنج فراوانی برای ما گردیده‌اند. تمامی فرهنگ شاخه‌ای براساس اینها پایه‌ریزی شده است. از بیولوژی گرفته تا زبان‌شناسی»(Ibid: 15) ، (تصویر ۱).

آنها این مدل جایگزین دانش و اندیشه را همچون یک مقوله متکثر و غیرسلسله مراتبی معرفی می‌کنند که مبتنی‌بر ارتباطات و ناهمگنی است، زیرا هر نقطه ریزوم می‌تواند به هر نقطه دلخواه دیگری متصل گردد: «ریزوم نه آغازی دارد نه پایانی؛ ریزوم همواره در میانه است، میان چیزهاست، بینابودن است، میان‌پرده است. درخت انتساب است، اما ریزوم ارتباط است... جریانی بی‌آغاز و انجام که کرانه‌های خود را سست ساخته و در میانه شتاب می‌گیرد» (دلوز و گاتاری، ۱۳۸۷: ۱۸۵ و ۱۸۶). درحالی که ساختار درختی با مفاهیم ابتدا و انتها کدگذاری شده است، اندیشه ریزوماتیک غیرخطی، آنارشیستی و نومادوار است؛ و در آن ابتدا و انتها، مفاهیمی مبهم و قابل‌تغییرند. درحالی که سیستم درختی از طریق شاخه‌بندی و سازمان‌دهی سلسله‌مراتبی کار می‌کند، ریزوم براساس پیوندها و تقاطع‌های تصادفی و محتمل است که عمل می‌کند.

همچون فضای ریزوماتیک، در فضای سینمایی نیز، فضاها و قطعه‌های نامرتبط و ناهمگن کنار یکدیگر قرار می‌گیرند و این مجاورت‌ها به زایش‌های نوین و شکل‌گیری ایده‌های جدید می‌انجامند. در فضای ریزوماتیک سینمایی، هر نقطه و هر فضا می‌تواند رها از هر محدودیتی به نقطه‌ها و فضاهای دیگر پیوند یابد و ساختارهای سلسله‌مراتبی را متلاشی سازد و به فضایی رها از سلسله‌مراتب شکل دهد (Del Rio, 2008). سیستم ریزوماتیک سینمایی، مخاطب را در معرض تجربه‌های متفاوتی قرار می‌دهد و به او اجازه اتخاذ پرسپکتیوهای متغیر و تغییرات متوالی جایگاه‌ها را می‌دهد. این فضا، کانون توجه را از معناهای ثابت و صلب تک‌پرسپکتیوی به سوی کانون‌های چندمعنایی و پرسپکتیوهای سیال و متغیر منتقل می‌نماید. به‌واسطه ماهیت ریزوماتیک این تصاویر، اندیشه مخاطب نیز دائماً تحریک می‌گردد. ازاین‌رو، می‌توان بحث کرد که پیکره‌بندی‌های سینمایی می‌توانند شیوه‌های سنتی اندیشیدن را به چالش کشانند و بسترساز و ارائه‌دهنده شیوه‌های نوین تفکر و اندیشه‌ورزی باشند (Deleuze, 2005, Phillips ,2008: 1-9).

آثار و آرای *سرگئی آیزنشتاین* را می‌توان به‌مثابه یکی از نخستین و مهم‌ترین مظاهر این‌گونه از تفکر سینمایی درنظر گرفت.(Frampton, 2012: 132-133) نزد فیلم‌ساز



تصویر ۱. ریزوم به مثابه مدلی به‌منظور گسست از الگوی درختی غالب در تمدن غربی(Rimmington & Alagic,2008: 7)

و نظریه‌پرداز بزرگ سینمای شوروی، مونتاژ «سرنمون» و مظهر تمام‌عیار مفهوم اندیشیدن سینمایی بود. آیزنشتاین با اشاره به تأثیرات متلاشی‌کننده، منفجرکننده و ازهم‌پاشنده این‌گونه اندیشیدن مونتاژی، تأکید می‌کند که این نوع از تفکر به زایش مفاهیم و پرسپکتیوهای نوین می‌انجامد. آیزنشتاین در نوشته‌های خود، به شیوه‌ای مونتاژی، از هر منبعی برای ارائه نظریات خود بهره می‌برد (از جملات *لنین* و *استالین* گرفته تا محصولات کمپانی والت‌دیزنی، از معماری *گوتیک* و *باروک* گرفته تا نقاشی‌های *ال‌گرگو* و *پیکاسو*، از داستان‌های عامه‌پسند تا نوشته‌های *گوگول*، *فروید* و *هگل* ...)، و با کنارهم قراردادن این قطعه‌های نامرتبط و گسسته، به جغرافیای هتروتوپیایی اندیشه خویش شکل می‌داد. برای آیزنشتاین اندیشیدن با تصاویر، به‌مثابه گونه‌ای مدرن و نوین تفکر بود که همچون یک جایگزین جدی در مقابله با سنت فلسفیدن مطرح بود. وی ریشه دستاوردهایش درباره تفکر سینمایی تصویرمحور را در یکی از قدیمی‌ترین تمثیل‌های اندیشه‌ورزی (تمثیل مشهور غار در فلسفه افلاطون)، ریشه‌یابی می‌کرد: «غاری زیرزمینی را درنظر بیاور که در آن مردمانی را به بند کشیده، روی به دیوار و پشت به مدخل غار نشانده‌اند. این زندانیان از آغاز کودکی در آنجا بوده‌اند [...] به‌فاصله‌ای دور آتشی روشن است که پرتوی آن به درون غار می‌تابد [...]» (افلاطون، ۱۳۵۳: ۳۴۵). تماشاگر غارنشین افلاطونی، دربند و زنجیرشده سایه‌های اشیایی را که بر روی دیوار نمایش داده می‌شود، تماشا می‌کند. این تصاویر هستند که کاملاً ذهن و اندیشه او را به خود مشغول کرده است (تصویر ۲).

برخلاف نگاه افلاطونی که در رابطه با خطرات و مضرات غار تصاویر هشدار می‌داد، و بر توان گمراه‌کننده تصاویر تأکید می‌نمود، آیزنشتاین تلاش می‌کرد که ظرفیت‌های بی‌نظیر این‌گونه از اندیشه‌ورزی را نمایان سازد. وی با بهره‌گیری از ظرفیت‌های سینما _غار تاریک مبتنی‌بر حرکات و سیلان تصاویر_ یک مدل تهاجمی و پرخاشگرانه برای تحریک و به

تصویر ۲. تمثیل غار افلاطون مطرح‌شده در کتاب جمهوری (Wikipedia)

تشویش واداشتن اذهان مخاطبان ارائه نمود. برخلاف ستایش از تمرکز و تعمق در فلسفه‌ورزی سنتی، اندیشه مونتاژی با جهش‌ها، گسست‌ها و تغییر مسیرهای ناگهانی، به تفکری همراه با پرهیز از تعمق فیلسوفانه، گذار میان سطوح تصاویر و پراکنده‌اندیشی ارج می‌نهاد. این گذار از مرزهای سنتی فلسفیدن، به آیزنشتاین اجازه می‌داد که بدون کوچک‌ترین واهمه‌ای، داستان‌های فولکور را درکنار مفاهیم فلسفی اندیشمندانی چون هگل و فروید قرار دهد. گریز این‌گونه از اندیشه‌ورزی از طبقه‌بندی‌ها و دوگانه‌های سنتی فلسفه همچون متعالی/ مبتذل، عمیق/سطحی، روشنفکرانه /عامیانه، به این شیوه از تفکر، ماهیتی پویا، سیال و دگرگون‌شونده می‌بخشید.

برای آیزنشتاین معنای مونتاژ تنها محدود به تدوین و سازمان‌دهی عناصر سینمایی نبود، بلکه به تحرک واداشتن سلول‌های ذهنی و جسمانی مخاطب را نیز دربرمی‌گرفت (Bordwell, 2009: 380-384). مفهوم مونتاژ جاذبه‌های مطرح‌شده ازسوی آیزنشتاین، مفهومی آمیخته با تأثیرات جسمانی و احساسی بود که کاملاً درتضاد با نگره‌های کارتزینی ذهن‌محور قرار می‌گرفت و درپی ایجاد پژواکی درونی در مخاطب بود که از ترکیب و آمیزش تمام قوای ذهنی، جسمانی و احساسی شکل می‌گرفت. آیزنشتاین با اشاره به ماهیت جسمانی، خشونت‌آمیز و جنسیت‌مند تفکر معاصر، خواهان دستیابی به گونه‌ای از تفکر حسانی[۴] از طریق مونتاژ سینمایی‌اش بود (Nesbet, 2003: 17-112). مونتاژ از فعلی فرانسوی می‌آید که دلالت بر رابطه‌ای حیوانی دارد. آیزنشتاین با اشاره به این نکته، به ریشه حیوانی این‌گونه از تفکر تأکید می‌کند و از اندیشه مونتاژی با اصطلاحاتی چون وحشیانه اندیشیدن و تفکر بدوی یاد می‌کند. ماهیت بدوی و توحش‌آمیز این تفکر همچون مزیت و کانون برتری آن دربرابر مضامینی چون متمدن و فرهیخته بود. این شیوه تفکر، با متلاشی‌کردن وحدت، پیوستگی و یکپارچگی، به گسست‌ها و قطعه قطعه‌ها مجال ظهور می‌داد (Ibid: 114-132)، (تصویر ۳).

آیزنشتاین در مباحث خود درباره ستایش از این‌گونه از فلسفه تصویرمحور سینمایی تنها نبود، نظریه‌پرداز برجسته دیگری که کوشش نمود فلسفه را با دخیل‌کردن و به مشارکت طلبیدن تصاویر، و ارتباط میان تصاویر پراکنده بازپیکره‌بندی نماید؛ متفکر بزرگ مرتبط با مکتب فرانکفورت، والتر بنیامین بود: «تابلوی نقاشی تماشاگر را به تعمق فرامی‌خواند؛ تماشاگر دربرابر تابلوی نقاشی می‌تواند خود را به دست تداعی‌ها بسپارد. اما این تماشاگر دربرابر یک تصویر سینمایی نمی‌تواند چنین کند ... روند تداعی‌هایی که در برخورد با این تصاویر در ذهن تماشاگر شکل می‌گیرد به‌دلیل تغییرات مداوم و

ناگهان آنها درواقع ازهم گسسته می‌شود» (بنیامین، ۱۳۹۰: ۶۲ و ۶۳). درحالی که تصاویر عکاسانه و نقاشانه، مخاطب را به تأمل و تمرکز و تعمق فرامی‌خواند، بنیامین نیز همچون آیزنشتاین معتقد بود که ماهیت سیال، پویا و گذرای تصاویر متحرک سینمایی، همچون موتور متحرکی عمل می‌نمایند که گونه‌ای از تفکر مبتنی‌بر سیلان، حرکت و پراکنده‌اندیشی را در مخاطب پدید می‌آورند. «دریافت درعین عدم‌تمرکز، وضعیتی که به‌صورت فزاینده درحال برجسته‌شدن در همه حیطه‌های هنر بوده و نشان از تحولات ژرفی در حوزه ادراک دارد، بهترین عرصه عمل خود را در سینما می‌یابد. سینما با خصلت ضربه‌زنندگی خود، با این شیوه دریافت سازگاری دارد» (همان: ۶۶). در فرایند تماشای فیلم، سیلان تصاویر بر روی پرده، جایگزینی و منتهی‌شدن هر تصویر با تصاویر دیگر، به گذار از اندیشه‌ها، تخطی‌ها و گسست‌ها فکری می‌انجامد. ناظر نمی‌تواند قدرت و سلطه‌اش را دربرابر توالی تصاویر حفظ کند و سیالیت و پویایی تصاویر، جریان و تحرکی را در بافت‌های ذهنی و احساسی مخاطب پدید می‌آورد. نزد بنیامین و آیزنشتاین، ناواضح و مبهم‌بودن اندیشه‌های شکل‌گرفته برمبنای این الگو، نکته‌ای بود که بسیار جذاب می‌نمود.

آیزنشتاین اعتقاد داشت که در سینمای مونتاژی‌اش، میان مخاطب با فضاهای ترسیم‌شده در فیلم رابطه‌ای درهم‌تنیده شکل می‌گیرد؛ گونه‌ای از احساس درهم‌تنیدگی متداخل میان بدن مخاطب و فضای فیلم از طریق «آمیخته‌کردن آنها در یکدیگر»، «از طریق فروکردن آنها در یکدیگر» (Eisenstein & marshall, 1987: 151). ازاین‌رو، ظرفیت سینما، در خلق گستره‌ای است که مخاطب و فضای فیلم درهم آمیخته می‌گردند، هر دو تحت سلطه یک قانون مشترک حس‌آمیزانه قرار می‌گیرند، سوژه به‌واسطه این رابطه بیشتر به تحرک واداشته می‌شود و تعاملی عمیق‌تر را با فضا تجربه می‌کند. به‌واسطه پویایی و گذار تصاویر فیلم و تغییر این لنداسکیپ‌ها و فضاها، مخاطب می‌تواند میان فضاهای متفاوت و ناپیوسته، گذار کند و تجربه‌های متفاوتی داشته باشد. از این منظر، می‌توان بحث کرد که اندیشیدن با تصاویر سینمایی گونه‌ای از مسافرت‌کردن میان قلمروها و فضاهاست: «اندیشیدن سینمایی مشابه و همانند گونه‌ای از تحرک است، همانند رقصیدن ... همانند نوعی حرکت و پویایی جسمانی ...» (Nesbet, 2003: 210) .

آثار معماری شکوهمند همچون اسناد عظمت و یکپارچگی فرهنگی

درطول تاریخ، غالباً سیاستمداران و حکمرانان، پس از دستیابی به قدرت به ساخت کاخ‌ها، کانون‌های اجتماعی و پروژه‌های شهری عظیمی دست می‌زدند که جلوه‌گر اقتدار و نمایان‌گر مشروعیت حکومت تازه تأسیس آنها باشد. در سده‌های اخیر نیز نمونه‌های فراوانی از این‌گونه اقدامات را می‌توان به یاد آورد. پروژه بازسازی مسکو (۱۹۳۵) در دوره حکومت استالین، ارائه‌دهنده الگویی از گسترش شهری بود که شکوه و صلابت حکومت کمونیستی را به مردمِ تحت امر و جهانیان یادآوری نماید. این طرح، مسکو را به شهری تبدیل می‌نمود که عظمت بلوارها و ساختمان‌های غول‌آسایش، با شکوه رم کلاسیک رقابت می‌کرد. در ایتالیا، موسولینی خود را با امپراتوران بزرگ رم باستان همچون سزار و آگوستین قیاس می‌کرد و خواهان احیای آثار معمارانه این دوران پرشکوه بود. حکومت فاشیستی موسولینی با کشف سودمندی امپراتوری روم و مظاهر معماری آن به‌عنوان یک پشتوانه تجسمی برای تثبیت اقتدار حکومت خود (لامپونیانی، ۱۳۹۰: ۱۷۴)، درپی دستیابی به پروپاگاندایی بصری- فضایی در سرتاسر کشور بود تا مردم را تحت تأثیر قدرت حکومت تازه تأسیس قرار دهد. شیوه‌ای که موسولینی، بناهای عظیم امپراتوری رم را به نمادهای فرهنگی—سیاسی حکومت فاشیستی‌اش تبدیل کرده بود، تحسین و ستایش آدولف هیتلر را در آلمان نیز برانگیخته بود. هیتلر همچون موسولینی، همواره رم کلاسیک را تحسین می‌کرد، سرزمینی که ساختمان‌های پرشکوهش، اقتدار و عظمت حاکمیت سیاسی را بازتاب می‌دادند. کلوسئوم[5] های رومی، حمام‌های کاراکالا و پانتئون، به منابع الهام معماران وابسته به قدرت حاکم در دوره هیتلر تبدیل گشته بودند. شیفتگی هیتلر که شخصاً بر

تصویر ۳. ماهیت بدوی و وحشیانه اندیشیدن مونتاژی نزد آیزنشتاین(Nesbet, 2003: 84)

بسیاری از پروژه‌های معمارانه و شهری عظیم در برلین نظارت داشت، به شیوه استفاده امپراتوری رم از معماری و شهرسازی در راستای اهداف سیاسی و تثبیت قدرت حکومت، موجب شد که به معمار موردعلاقه‌اش، *آلبرت اشپیر* دستور دهد تا برلین را از منظر طراحی شهری و معماری، رقیبی برای رم باستان گرداند (تصویر ۴).

ازاین‌رو، آثار شکوهمند معمارانه در آلمان نازی، تحت انقیاد هیتلر به بخشی جدایی‌ناپذیر از قدرت سیاسی تبدیل گردید. نظریات هیتلر درباره نقش معماری در تثبیت قدرت حاکم، متأثر از آرای *گاتفرید سمپر*، معمار و نظریه‌پرداز اتریشی بود (Taylor, 1974). سمپر معتقد بود که بناهای شکوهمند و یادمان‌های معمارانه، نقش مهمی در سلطه و کنترل بر توده ایفا می‌کنند و ازاین‌رو می‌توانند به ابزار مهمی در دستان قدرت حاکم برای تثبیت جایگاه بالادستی، تبدیل گردند. همان‌طور که بناهایی نظیر پارتنون و پانتئون موفق به بیان عظیم‌ترین جلوه از شکوه تمدن‌های یونانی و رومی گردیده بودند، هیتلر درپی معماران بزرگی بود که بتوانند با استفاده از معماری، تصویر ایده‌آل، جاودانه و نامیرایی از حکومتش را تثبیت نمایند. وی بیان داشته بود که معماری در قالب عبارات و «کلماتی از جنس سنگ» (Ibid: 30)، بیانیه‌هایی پرشکوه، تأثیرگذار و ماندگاری را از هر عصری ارائه می‌دهد و هر دوره پرشکوهی، خود را از طریق ساختمان‌هایش بیان کرده است. از طریق نگریستن به آثار معماری یک تمدن، می‌توان دریافت که آن تمدن در معرض سقوط و تباهی بوده و یا درحال اوج‌گیری و پیشرفت بوده است. با آگاهی از نقش پروپاگاندایی بناهای شکوهمند در جامعه، هیتلر بر این عقیده بود که معماری با پیام‌هایش می‌تواند به توده جمعی، آرمان‌های میهن‌پرستانه را تعلیم دهد (Jaskot, 2002) . از این دریچه، بسیاری از ساختمان‌ها و پروژه‌های شهری در دوران حکومت نازی را می‌توان برمبنای اصل میزان تجلی

تصویر ۴. طراحی اشپیر برای تالار بزرگ برلین، یادآور شکوه روم باستان (لامپونیانی،۱۳۹۰: ۱۷۳)

و بازنمودِ روحیه میهن‌پرستانه موردارزیابی قرار داد. هیتلر اعتقاد داشت که معماری می‌تواند عظمت فرهنگی و قدرت اتحاد و پیوستگی ملت بزرگ آلمان را نهادینه سازد و نزد جهانیان بازتاب دهد. همچنین، در سخنرانی خود در کنگره حزب ناسیونال‌سوسیالیست این نکته را به صراحت بیان نمود:

«این بناها ساخته شده‌اند تا این قدرت را تقویت کنند ... زیرا همین‌ها هستند که از لحاظ سیاسی بیش از هر زمان دیگر به اتحاد و تقویت مردم ما کمک خواهند کرد. این ساختمان‌ها برای مردم آلمان به عنصری از احساس غرورآمیز تعلق به یکدیگر تبدیل خواهند شد ... از دید روان‌شناختی، این ساختمان‌ها، درکنار یک حس اعتماد به نفس بی‌حد و حصر، این احساس را نیز پدید خواهند آورد: حس آلمانی‌بودن را» (لامپونیانی،: ۱۳۹۰ ۱۷۳).

باوجود سیاست سرکوبگرانه حکومت نازی در بازداشت و به تبعید راندن هنرمندان، هیتلر لطف و عنایت خاصی به معماران داشت و این امر بیشتر ناشی از اعتقاد شخصی‌اش به نقش سیاسی تأثیرگذار معماری در جامعه بود. در "خاطرات من"، خود را معماری بالقوه معرفی می‌کند که شغل آرمانی محبوبش را درراستای رسالت وطن‌خواهانه‌اش ترک کرد: «اگر آلمان جنگ‌جهانی را نباخته بود، من مسلماً سیاستمدار نمی‌شدم، بلکه معمار مهمی می‌شدم، چیزی شبیه میکل‌آنژ» (همان: ۱۷۸). معماری نزد هیتلر، متعالی‌ترین فرم هنر قلمداد می‌شد که به‌طور ویژه از این ظرفیت برخوردار است که «به‌گونه‌ای ناخودآگاهانه بیشترین تأثیر مستقیم را بر توده مردم اعمال کند» (Taylor,1974: 31). ازاین‌رو، می‌توان بیان داشت سرکوب هویت فردی و بازتاب‌دادن ایدئولوژی حاکم در حکومت نازی، از طریق بیانیه‌های سهمگین و شکوهمند اما بی‌صدای معمارانه شکل می‌گرفت. در مقاله "فاشیسم دلربا"،[۶] *سوزان سانتاگ* بر همین کارکرد فاشیسم در توده‌سازی گروه‌های مردمی، و تبدیل‌کردن مردم به چیزها، و پیونددادن مردم و چیزها پیرامون قدرت بی‌همتای حاکم اشاره می‌کند[۷] (Sontag , 2002)، (تصویر ۵). همچنین تبیین والتر بنیامین از فاشیسم، به مثابه «زیباشناسانه‌سازی سیاست»،[۸] دلالتی آشکار بر این کارکرد هنر و معماری درراستای اهداف قدرت حاکمه در حکومت آلمان نازی و همین‌طور در حکومت فاشیستی ایتالیا داشت (Koepnick, 1999).

اسناد تمدن و بربریت

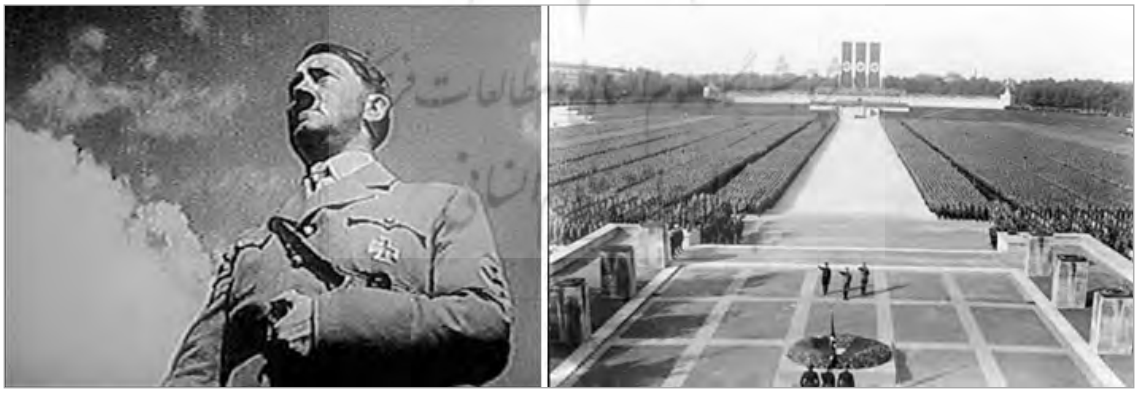
نگریستن در تصاویر فصل برج بابل در فیلم متروپولیس از *فریتزلانگ* (۱۹۲۷)، و تلاش برای برقراری پیوند میان این تصاویر، شیوه‌ای غریب و ناسازگار از اندیشیدن را در مخاطب

به‌وجود می‌آورد. گذار و سیلان این تصاویر، از این قابلیت برخوردار است که ادراک مخاطب را در رابطه با آثار پرشکوه و تمدن‌ساز معمارانه به چالش کشاند. فصل برج بابل با این تصاویر و عبارات (میان‌نوشت‌ها) آغاز می‌شود (تصویر ۶):

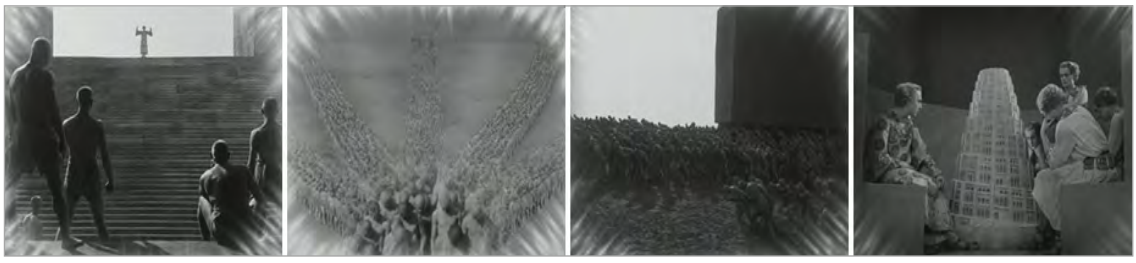
«بیایید با هم برجی بسازیم که بلندایش به ستارگان می‌رسد. و بر فراز برج این عبارات را خواهیم نوشت: جهان و آفریدگارش بزرگ است و انسان بزرگ است ... ولی ذهن‌هایی که برج بابل را تصور کردند، نمی‌توانستند آن را بسازند، کاری بس دشوار بود. بنابر این آنها دست‌هایی را برای ساخت برج به استخدام گرفتند ... ولی دستانی که برج بابل را می‌ساختند، هیچ اطلاعی درباره رؤیای ذهن آن کسانی که برج را تصور کرده بودند، نداشتند».

در نهاده‌های فلسفه تاریخ، والتر بنیامین اشاره می‌کند که تمامی گنجینه‌های فرهنگی «هستی خود را صرفاً مدیون تلاش‌های متفکران و مستعدان بزرگی که ایجادشان کرده‌اند نیستند، بل مدیون رنج‌های ازیادرفته و گمنام معاصران آنها نیز هستند. هیچ سند تمدنی وجود ندارد که درعین حال سند بربریت نباشد» (احمدی، ۱۳۹۰: ۹۹). آشکارترین و برترین نمونه‌های گنجینه‌های فرهنگی در بحث بنیامین را، می‌توان در آثار معماری شکوهمند یافت. تاریخ نشان داده است که حکومت‌ها شدیداً به این بیانیه‌های پرشکوه سنگی علاقه‌مند بوده‌اند، زیرا این‌گونه بیانیه‌ها، جایگاهی مستحکم برای تثبیت قدرت حاکمان فراهم می‌آوردند.

بنیامین اشاره می‌کند که نوعی گفتگوی بی‌وقفه و دائمی بین ساختن و ویران‌کردن وجود دارد و هر ساختنی، گونه‌ای از ویرانگری را در بطن خود به‌صورت پیش‌فرض محفوظ می‌دارد (تصویر ۷). از بحث بنیامین برمی‌آید که هر اثری، همزمان، نه‌فقط به‌گونه‌ای بالقوه، بلکه کاملاً بالفعل، نمایانگر ساختن و ویران‌کردن، تمدن و بربریت، پیشرفت و فاجعه است، زیرا هر پیشرفتی توأمان با فاجعه‌ای است. آنچنان که *سوزان باک‌مورس*، از برجسته‌ترین مفسران بنیامین یادآوری می‌کند: «فروریختن یادمان‌هایی که به‌منظور تأکید بر نامیرایی تمدن بشری ساخته شده‌اند، تبدیل به سندی از میرایی‌اش گردیده‌اند» (Buck-Morss, 1991: 170). تعمق در این آثار شکوهمند تاریخی، حسی از ترس و وحشت را همراه دارد، ترس از فاجعه‌ای که روی دیگر این مظاهر تمدن و فرهنگ است. بنیامین فرشته تاریخ را ترسیم می‌کند که: «چشم‌هایش می‌درخشند، دهانش باز است، بال‌هایش گشوده‌اند ... صورتش به سوی گذشته برگردانده شده است. آنجا که ما رشته‌ای از رویدادها را می‌بینیم، او شاهد فاجعه‌ای یکه است که ویرانه‌ها را روی هم تلنبار، و همه‌چیز را پیش پای او پرتاب می‌کند» (احمدی، ۱۳۹۰: ۱). این سخن بسیار شنیده شده است که حین ساخت بسیاری از آثار بزرگ و شکوهمند معماری، که بعدها بزرگ‌ترین اسناد فرهنگی تمدن‌ها را تشکیل داده‌اند، افراد و کارگرانی را که در مراحل ساخت و تکمیل اثر، جان خود را از دست می‌دادند، در میان مصالح ساختمانی دفن



تصویر ۵. زیبایی‌شناسی فاشیستی در نماهایی از فیلم پیروزی اراده (۱۹۳۴)، ساخته *لنی ریفنشتال* از گردهمایی حزب نازی (نگارندگان)



تصویر ۶. نماهایی برگرفته‌شده از فصل برج بابل در فیلم متروپولیس فریتز لانگ (نگارندگان)

می‌کردند. بنیامین می‌پرسد: «مدافعان تاریخیگری به راستی با چه کسی هم‌فکرند؟ پاسخ گریزناپذیر چنین است: با فاتح» (همان: ۹۷). بحث بنیامین، تفسیر فاتحانه‌ای که تاریخ را پروسه‌ای رو به جلو و درحال پیشرفت معرفی می‌کند، به چالش می‌کشاند. پیش از بنیامین، دیگر فیلسوف بزرگ آلمانی، فردریش ویلهلم نیچه نیز، تمایل گورکنانه به تحسین و ستایش آثار بزرگ تاریخی و تفسیر آنها را درراستای پیشرفت و توسعه به سخره گرفته بود: «درجه‌ای از بی‌خوابی، از نشخوارکردن به مفهوم تاریخ وجود دارد که به هر موجود زنده‌ای صدمه می‌زند و درنهایت آن را تباه می‌سازد، خواه انسان باشد، خواه جماعتی از انسان‌ها، خواه یک فرهنگ» (نیچه، ۱۳۹۱: ۱۷).

قلمروی خیالی جغرافیای فرهنگی

لزوم درنظرگرفتن تفاوتی میان پیش‌زمینه‌های تاریخی ساخت و شکل‌گیری اثر هنری با شرایط خوانش آن، نکته‌ای است که *تزوتان تودورف* به‌درستی در رابطه با متن بنیامین به آن اشاره می‌کند (Todorov , 2010). تودورف تأکید می‌کند که شرایط تاریخی تولید و آفریده‌شدن اثر، معنای اثر هنری را تبیین نمی‌کند و اثر در هر دوره‌ای می‌تواند معناهایی متفاوت و گاه خلاف آنچه آفرینندگانش درپی آن بوده‌اند، متداعی سازد. اما نمی‌توان از این نکته چشم‌پوشی کرد که گستره خوانش به‌شدت توسط ایدئولوژی غالب کنترل می‌شود[۹] و آنچنان که بنیامین اشاره می‌کند، فرهنگ به ابزاری در دستان ایدئولوژی حاکم تبدیل می‌گردد. می‌توان بیان داشت که هر حکومتی با شکل‌دادن به شیوه‌هایی مشخص و کنترل‌شده از خوانش، به‌واسطه ساز و کارهای قدرت‌اش، از این گذشته فرهنگی درراستای تثبیت و تأیید قدرت خود بهره می‌گیرد. فرهنگ غالب با سرکوب شدید خوانش‌های متضاد و همچنین به حاشیه‌راندن و بی‌ارزش خواندن آثار هنری متفاوت با پارادایم‌های غالب، نیروهای ضد شکل‌گیری وحدت فرهنگی و مخلل یکپارچگی جغرافیای فرهنگی را سرکوب می‌کند. به‌منظور شکل‌دهی به سیستمی جامع و پیوسته، از بخش کثیری از آثار که در طول دوره‌های تاریخی شکل گرفته، تنها بخش بسیار محدودی، مطرح می‌گردد که در غالب آن سیستم، بتوان به مفهوم هویت فرهنگی دلخواه شکل داد و توسط آپاراتوس به جامعه پروژکت کرد. بنیامین در بحث خود در رابطه با هاله اشاره می‌کند که مفهوم هاله بیانگر ساختاری ایدئولوژیک است که می‌تواند در نتیجه فرایندها و پدیده‌هایی غیر از منشاء و خاستگاه اثر هنری پدید آمده باشد (عمادیان، ۱۳۹۱). برای مثال در رابطه با آثار هنر و معماری، با افشاندن هاله‌هایی در راستای ایدئولوژی غالب بر روی آثار، امکان هرگونه خوانش دیگری نامیسر می‌گردد. این نگره درپی ارائه تصویری آرمانی از آثار هنر و معماری است که با تثبیت این تصویر، بتواند این آثار را همچون جلوه‌های تمدن و هویت فرهنگی ملی معرفی نماید و قلمروی جغرافیای فرهنگی دلخواه خود را شکل دهد. آئورا و هاله‌ای که ایدئولوژی حاکم بر روی آثار پخش و منتشر می‌کند، به شکل‌گیری گستره و فضایی منجر می‌گردد، که هر مخاطبی تحت تأثیر آئورای ازپیش شکل‌گرفته، حتی تصور امکان هرگونه خوانش دیگری را نیز نمی‌کند. با الهام‌گیری از بحث ادوارد سعید (۱۳۸۶)، می‌توان این سیستم جامع را سازنده نوعی جغرافیای خیالی در ذهن مردم یک سرزمین درنظر گرفت. برمبنای گفتمان شرق‌شناسی ادوارد سعید، آنچه غرب از شرق ارائه می‌دهد، تنها ساختاری متشکل از متونی است که سیاحان و دانشمندان شرق‌شناس تصویر کرده‌اند. درواقع آنچه آنها شرق می‌خوانند، مجموعه‌ای از تصاویر و پروژه‌هایی است که با کنارهم قراردادن آنها، ماهیت این مناطق جغرافیایی را توصیف می‌کنند، جغرافیایی که هیچ‌گاه به‌گونه‌ای واقعی وجود نداشته است. آنچه فرد از شرق و شرقی ادراک می‌کند، محصول این جغرافیایی خیالی است. پایداری، حفظ و یکپارچگی این جغرافیای خیالی، کاملاً در ارتباط تنگاتنگ با حفظ هاله تابانده‌شده به این آثار هنری است.

بنیامین در پروژه پاساژها، اتخاذ یک رویکرد متدولوژیکی متفاوت را به تاریخ برمبنای منطق مونتاژی پیشنهاد می‌دهد و شیوه نگارش خود را مونتاژ ادبی می‌خواند که به‌جای گفتن و بیان‌کردن، تلاش می‌کند نمایش دهد: «متد این پروژه مونتاژ ادبی است. نیازی نیست چیزی را بیان کنم. صرفاً نشان خواهم داد» (Benjamin,1999: 460). کنار هم قرارگیری و مجاورت تصاویر

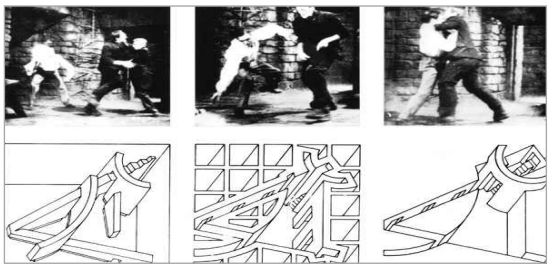
تصویر ۷. برج بابل به مثابه سمبل مفاهیم وحدت و پراکندگی، ساختن و ویران شدن (نقاشی برج بابل اثر پیتر بروگل)
(Bonn, 2006: 134)

متعدد و گسسته، سبب شیوه‌ای از روایت تاریخی می‌شود که می‌تواند با جنبه‌های نقادانه و سیاسی توأمان باشد. در مخالفت با نگارش تاریخ به‌مثابه پیشرفت، گسترش و ظهور، بنیامین به بازاندیشی ساختار روایی، فضایی و زمانی تاریخ برمبنای پروسه مونتاژ می‌پردازد. وی با شک و تردید به شیوه‌های مرسوم تاریخ‌نگاری می‌نگرد؛ درحالی که به ظاهر درپی بیانگری حقیقت هستند، اما درواقع برای پنهان‌کردن روابط قدرت عمل می‌کنند و قدرت هژمونیک را تأیید و تثبیت می‌کنند. بنیامین با پیشنهاد به اجتناب از تاریخ،[10] به ریشه‌یابی امور به حاشیه رانده‌شده، فراموش‌شده و سرکوب‌شده در گزارش‌های تاریخی سنتی می‌پردازد. با این رویکرد، پندار تاریخ‌نگارانی که نوشته‌های خود را تاریخ آنچنان که بوده است درنظر می‌گیرند، به چالش می‌کشاند. بنیامین که مونتاژ را مهم‌ترین متدلوژی ابداعی‌اش معرفی می‌نمود، تأکید می‌کند که این متد مونتاژی، لایه‌ها و قطعه‌ها را در مسیرهای متنوعی به یکدیگر متصل می‌سازد و درعین حال ازهم می‌گسلد، و از هرگونه پایان و تکامل، می‌گریزد (Benjamin, 1994). این ادراک از مونتاژ مشابه یک فضای ریزوماتیک، مبتنی است بر درکی غیرخطی و ضدروایی، که از گسست‌ها و ناپیوستگی‌ها به‌وجود می‌آید و یک روایت تاریخی را به‌مثابه یک کلیت سازمان‌یافته از قطعه‌ها و رویدادها درنظر می‌گیرد که می‌تواند به شیوه‌های گوناگون دیگر نیز ساخته شده و شکل گیرد: «نخستین مرحله برای (رویکرد به تاریخ) استفاده از اصل مونتاژ در رابطه با تاریخ است که از قطعه‌های کوچک و پاره‌های بریده‌شده، به بناهای بسیار بزرگی شکل می‌دهد» (Richter, 2000: 194). با بهره‌گیری از مونتاژ در مواجهه با این اسناد شکوهمند فرهنگی- تاریخی، می‌توان حرکتی به سوی افق‌های گشوده‌تری را برای خوانش این آثار آغاز نمود. کشف، بازخوانی و تلاش برای قراردادن آثار خاموش و نادیده انگاشته‌شده در کنار آن سندهای شکوهمند، و یا بازخوانی آن سندهای شکوهمند، رها و فارغ از نگره‌های ایدئولوژیک، می‌تواند منجر به فروپاشی سیستم جامع خیالین گردد. درنتیجه، با زوال این پوشش کلیت‌بخش و زدودن هاله‌های ایدئولوژیک افشانده‌شده ازسوی قدرت هژمونیک، جغرافیای خیالی فرهنگی نیز، به قطعه‌های پراکنده و گسسته مبدل می‌گردد.

لذت قطعه قطعه‌سازی آثار شکوهمند معماری

برنارد چومی، معمار ساختارشکن،[11] معتقد است که نظریه معماری معاصر می‌باید درپی ساختارزدایی از نقش سنتی معماری همچون هنری درراستای تثبیت اقتدار سیاسی حکومت باشد. نکته مهم از منظر چومی، خلق و برقراری نوعی از معماری است که ضد معماری (به تعبیر سنتی‌اش) عمل نماید: «معماری تنها زمانی می‌تواند به حیات خود ادامه دهد که فرمی را که جامعه از آن انتظار دارد، نفی کند. هنگامی که بتواند خودش را با تخطی‌کردن از محدودیت‌هایی که تاریخ برایش تبیین کرده است، آزاد سازد» (Tschumi, 1997: 106). چومی بر این باور است که دستیابی به این مهم، تنها از طریق تعامل معماری با دیگر حیطه‌ها، و بهره‌گیری از ظرفیت‌های سایر رشته‌ها میسر است. ازاین‌رو، تعامل و تبادل میان معماری با سایر حوزه‌ها و از همه مهم‌تر تئوری فیلم، می‌تواند به قلمروزدایی مرزهای معماری بیانجامد: «سینما، نخستین جهانی است که به ما ناپیوستگی را ارئه می‌کند- یک جهان قطعه‌قطعه‌شده که در آن قطعه‌ها استقلال خود را حفظ می‌کنند و درنتیجه اجازه دستیابی به ترکیب‌های متعدد و بی‌پایانی فراهم می‌گردد» (Tschumi, 1996: 196). با ارجاع به بحث دلوز در رابطه با ماهیت مولد مفاهیم سینمایی، چومی اشاره می‌کند که باید از تئوری فیلم به‌مثابه ابزاری برای بسط و به تحرک واداشتن تئوری معماری بهره گرفت. تحت تأثیر تئوری مونتاژی سینمای شوروی و به‌خصوص نظریات آیزنشتاین، وی دو مفهوم رویداد و حرکت را به مفهوم فضای معمارانه اضافه می‌کند و بحث می‌کند که معنای هر شرایط معمارانه‌ای بستگی دارد به سکانس تولیدشده برمبنای روابط سه‌گانه: فضا، رویداد و حرکت (جودت و همکاران، ۱۳۷۸). وی معتقد است به همان‌گونه که در سینما، رابطه میان فریم‌ها و سکانس‌ها، می‌تواند از طریق تکنیک‌هایی چون فلش‌بک، جامپ‌کات و دیزالو دستکاری شود و مجاورت‌های دلخواه فراهم آیند، فضاها و فرم‌های معماری نیز، همچون فریم‌های فیلمی می‌توانند در یکدیگر سوپرایمپوز، کات، دیزالو و فید شوند، و امکانات بی‌شماری را برای شکل‌گیری سکانس‌های معمارانه پدید آورند (تصویر ۸).

علاقه چومی در به‌چالش‌کشیدن ثبات و ایستایی معماری، دربرابر اندیشه سنتی معماری که توأم با مفاهیمی مانند پایداری، ثبات و ساختار است، قرار می‌گیرد. متأثر از نظریات بنیامین، چومی شوک را در معماری یک ابزار دراماتیک جهت هم‌راستاشدن معماری با مونتاژ و فیلم می‌بیند و می‌کوشد با طرح مفهوم



تصویر ۸. بهره‌گیری چومی از ظرفیت‌های تکنیک‌های سینمایی (دامیانی، ۱۳۸۶: ۲۹)

ناپیوستگی،[۱۲] به الگویی ضدمرکزگرا و تاریخ‌گریز در معماری شکل دهد. از این منظر، ناپیوستگی به‌مثابه مقابله‌ای با تلاش‌های تاریخی معماری قرار می‌گیرد که همواره درپی تثبیت وحدت، هارمونی و تعادل بوده است. چومی معتقد است معماری‌اش، «می‌تواند همچون حمایت از تضاد دربرابر ترکیب، قطعه‌قطعه‌گی دربرابر وحدت، جنون و بازی دربرابر سازمان‌دهی خردمندانه درنظر گرفته شود» (Tschumi, 2003: 451). این‌گونه از معماری مبتنی‌بر مونتاژ سینماتیک، با ساختارشکنی مفهوم سنتی معماری، می‌تواند به منزله تلاشی برای قطعه‌قطعه‌سازی و متلاشی‌کردن جغرافیای خیالی مبتنی‌بر وحدت و یکپارچگی تلقی گردد. با ارجاع به جمله مشهوری از *ارسن ولز*، کارگردان بزرگ سینمای آمریکا، چومی می‌نویسد: «لذت من هرگز در نگریستن و تحسین آثار معماری بزرگ تاریخی نبوده است، بلکه در پاره‌پاره‌کردن و قطعه‌قطعه‌سازی آن آثار بوده است» (Ibid: 210-211).

نتیجه‌گیری

به‌واسطه ماهیت ریزوماتیک تصاویر سینمایی، هر نقطه و هر فضا می‌تواند رها از هر محدودیتی به نقاط و فضاهای دیگر پیوند یابد. ازاین‌رو مخاطب نیز دائم تحریک می‌شود تا میان تصاویر و مفاهیم نامرتبط و گسسته، روابط نسبی و سیال برقرار کند. از طریق این ماهیت ریزوماتیک، پیکره‌بندی‌های سینمایی می‌توانند شیوه‌های سنتی اندیشیدن را به چالش کشانند و بسترساز و ارائه‌دهنده شیوه‌های نوین تفکر باشند. با ارائه مسیرهای نوین تفکر، و با یادآوری محدودیت‌های الگوهای تاریخ‌نگاری سنتی، اندیشیدن سینمایی می‌تواند روایت‌های غالب تاریخی را به چالش کشاند، و احساس و ادراک ما را نسبت به آنچه در گذشته اتفاق افتاده است و آنچه در حال وجود دارد، دچار تحول نماید؛ زیرا هر حالی تنها در نسبت و ارتباطش با گذشته است که معنا می‌یابد. با بهره‌گیری از ماهیت قطعه‌قطعه و ریزوماتیک این‌گونه از اندیشه‌ورزی، و با اجتناب از نگره‌های همگن‌ساز و کلیت‌بخش، می‌توان به نگره‌های سرکوب‌گردیده و خوانش‌های ناسازگار مجال ظهور و بروز داد. درنتیجه از یکپارچگی‌های خیالی فرهنگی به سوی قطعه‌قطعه‌گی‌های فرهنگی، حرکتی را آغاز نمود.

با بهره‌گیری از اندیشیدن مونتاژی در مواجهه با اسناد شکوهمند فرهنگی، می‌توان گونه‌های دیگری از تفکر را در رابطه با این آثار تجربه نمود. این‌گونه از نگریستن و بازاندیشی نسبت به گذشته تاریخی و نمودها و مظاهر فرهنگی‌اش، می‌تواند به گونه‌ای قلمروزدایی مرزهای مرتبط با مفاهیمی چون تمدن/ بربریت، فرهنگ/ توحش بیانجامد. آنچنان که در مقاله نشان داده شد، آزادی در خوانش و تفسیر، رها از محدودیت‌های تاریخی و بهره‌گیری از ظرفیت‌های این گونه کاملاً متمایز از اندیشه‌ورزی، می‌تواند مجالی برای شکل‌گیری گسست‌ها و انفجارهای غیرمنتظره‌ای در حیطه نظریه‌پردازی هنر فراهم آورد. این شیوه سینمایی اندیشیدن، به‌مثابه تلاشی است برای گشایش مرزهای تئوری هنر و معماری، به کمک ایده‌هایی که تصاویر متحرک سینما بر ذهن برجای می‌گذارند.

پی‌نوشت

1. Linear Structure
2. Network
3. Web
4. Sensuous Thought -Sensual Thinking
5. Colosseum
6. Fascinating Fascism

۷. سانتاگ می‌نویسد: «[در این زیبایی‌شناسی] روابط میان سلطه و بردگی جلوه ویژه‌ای می‌یابد: جمع‌آمدن گروه‌های انسانی، تبدیل انسان‌ها به اشیا، تکثیر و تکرار اشیا، جمع‌آمدن مردمان/اشیا به دور یک قدرت و یا رهبر مقتدر و محبوب». برای آگاهی بیشتر بنگرید به: مقاله فاشیسم افسونگر، سوزان سانتاگ، ترجمه محمود سودایی، ص ۲۲، برگرفته از سایت MindMotor.

8. Aestheticization of Politics

۹. از دیدگاه آلتوسری، ایدئولوژی سازنده مجموعه‌ای از گفتمان‌ها، تصاویر و مفاهیم است که از طریق آنها، با واقعیت تاریخی زندگی رابطه می‌یابیم. برای آگاهی بیشتر بنگرید به: لویی آلتوسر، نوشته لوک فرتر، ترجمه امیر احمدی آریان، نشر مرکز، ۱۳۸۷، ص ۱۰۸.

10. Refuse of the History

۱۱. دریدادرمقاله "برج‌های‌بابل"،برج‌بابل‌راتبلوروتجسم‌بخش‌معمارانه‌اندیشه‌اش‌درباره‌ساختارشکنی‌معرفی‌می‌کند.برای‌آگاهی‌بیشتربنگریدبه: The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt، Mark Wigley, MIT Press, 1995

12. Disjunction

منابع و مآخذ

- احمدی، بابک (۱۳۹۰). **خاطرات ظلمت، درباره سه اندیشگر مکتب فرانکفورت**. تهران: مرکز.
- افلاطون (۱۳۵۳). **جمهوری**. ترجمه محمدحسن لطفی، تهران: خوشه.
- اندرو، دادالی (۱۳۸۹). **تئوری‌های اساسی فیلم**. ترجمه مسعود مدنی، تهران : رهروان پویش.
- بانی‌مسعود، امیر (۱۳۸۸). **تاریخ معماری غرب: از عهد باستان تا مکتب شیکاگو**. اصفهان: خاک.
- بنیامین، والتر (۱۳۹۰). اثر هنری در عصر تولید مکانیکی، **اکران اندیشه: فصل‌هایی در فلسفه سینما**. ترجمه پیام یزدانجو، تهران: مرکز.
- پین، مایکل (۱۳۸۸). **بارت، فوکو، آلتوسر**. ترجمه پیام یزدانجو، تهران: مرکز.
- جودت، محمدرضا و همکاران (۱۳۷۸). **شش مفهوم در معماری معاصر**. تهران: توسعه.
- خورسندی طاسکو، علی (۱۳۸۷). **گفتمان میان‌رشته‌ای دانش: گونه‌شناسی، مبانی نظری و خط‌مشی‌هایی برای عمل در آموزش عالی**. تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.
- خورشیدی، غلامحسین و پیشگاهی، شیوا (۱۳۹۱). پیش‌نیازها و موانع تحقق توسعه علوم‌انسانی میان‌رشته‌ای، **فصلنامه مطالعات میان‌رشته‌ای در علوم‌انسانی**. (۲)، ۱۵- ۱.
- دلوز، ژیل (۱۳۹۲). روشنفکرها و قدرت: گفتگوی ژیل دلوز با میشل فوکو، **سرگشتگی نشانه‌ها: نمونه‌هایی از نقد پسامدرن**. گزینش و ویرایش مانی حقیقی، تهران: مرکز.
- دلوز، ژیل و گاتاری، فلیکس (۱۳۸۷). ریزوم، **به سوی پسامدرن: پساساختارگرایی در مطالعات ادبی**. تدوین و ترجمه پیام یزدانجو، تهران: مرکز.
- سعید، ادوارد (۱۳۸۶). **شرق‌شناسی**. ترجمه عبدالکریم گواهی، تهران: دفتر نشر و فرهنگ اسلامی.
- عمادیان، بارانه (۱۳۹۱). **تاریخ طبیعی زوال (تأملاتی درباره سوژه ویران)**. تهران: بیدگل.
- لامپونیانی، ویتوریو مانیاگو (۱۳۹۰). **معماری و شهرسازی در قرن بیستم**. ترجمه لادن اعتضادی، تهران: دانشگاه شهید بهشتی.
- نیچه، فریدریش (۱۳۹۱). **سودمندی و ناسودمندی تاریخ برای زندگی**. ترجمه عباس کاشف و ابوتراب سهراب، تهران: فرزان روز.

- Benjamin, W. (1994). **The Correspondence of Walter Benjamin, 1910-1940.** London: University of Chicago Press.
- Benjamin, W. (1999). **The Arcades Project**. Tiedemann, R. (Ed.). Cambridge: Harvard University Press.
- Bonn, R. L. (2006). **Painting Life**: **The Art of Pieter Bruegel**, **the Elder**. New York: Chaucer Press Books.
- Bruno, G. (1993). **Streetwalking on a Ruined Map**: **Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari**. Princeton: Princeton University Press.
- Buck-Morss, S. (1991). **The Dialectics of Seeing**: **Walter Benjamin and the Arcades Project**. Cambridge: MIT Press.

- Deleuze, G. (2005). **Cinema II**. London: Bloomsbury Academic.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2005). **A Thousand Plateaus**: **Capitalism and Schizophrenia** (B. Massumi, Trans.). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Del Rio, E. (2008). **Deleuze and the Cinemas of Performance**: **Powers of Affection**. Oxford University Press.
- Emberley, J. (2002). Body, Interrupted: Textual Montage, Traumatized Bodies, and the De-Disciplining of Knowledge. **Resources for Feminist Research**, 29(3–4), 69–84.
- Jaskot, P. B. (2002). **The Architecture of Oppression**: **The SS**, **Forced Labor and the Nazi Monumental Building Economy**. New York: Routledge.
- Koeck, R. (2012). **Cine-scapes**: **Cinematic Spaces in Architecture and Cities**. London: Routledge.
- Koepnick, L. P. (1999). **Walter Benjamin and the Aesthetics of Power**. Lincoln: University of Nebraska Press.
- *Marcus, G. E.* (1995). *The Modernist Sensibility in Recent Ethnographic Writing and the Cinematic Metaphor of Montage.* **Fields of Vision**: **Essays in Film Studies**, **Visual Anthropology**, **and Photography**. Devereaux, L. & Hillman, R. (Ed.). Berkeley: University of California Press.
- Nesbet, A. (2003). **Savage Junctures**: **Sergei Eisenstein and the Shape of Thinking**. London: I. B. Tauris.
- Phillips, J. (2008). **Cinematic Thinking**: **Philosophical Approaches to the New Cinema**. Stanford: Stanford University Press.
- Richter, G. (2000). **Walter Benjamin and the Corpus of Autobiography**. Detroit: Wayne State University Press.
- Rimmington, G. & Alagic, M. (2008). **Third Place Learning**: **Reflective Inquiry into Intercultural and Global Cage Painting**. London: IAP.
- Shiel, M. & Fitzmaurice, T. (2001). **Cinema and the City** : **Film and Urban Societies in a Global Context**. Oxford: Blackwell Publishers.
- Sontag, S. (2002). **Under the Sign of Saturn**: **Essays**. London: Picador.
- Tawa, M. (2010). **Agencies of the Frame**: **Tectonic Strategies in Cinema and Architecture**. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Taylor, R. R. (1974). **The Word in Stone**: **The Role of Architecture in the National Socialist Ideology**. Berkeley: University of California Press.
- Todorov, T. (2010). **The Fear of Barbarians**: **Beyond the Clash of Civilizations**. (A. Brown, Trans.). Cambridge: University of Chicago Press.
- Vidler, A. (2000). **Warped Space**: **Art**, **Architecture**, **and Anxiety in Modern Culture**. Cambridge: MIT Press.

(Motaleate Tatbighi Honar (Biannual
Vol 7. No.13 .Spring & Summer 2017

Received: 2015/07/13
Accepted: 2015/09/19

Cinematic Thinking and Fragmentation of the Imaginary Cultural Geography

Marzieh Piravi Vanak[*] Mohammad Bagher Ghahramani[**]
Hamed Mazaherian[***] Alireza Sayyad[****]

Abstract

In his discussion about the cultural treasures, Walter Benjamin argues that, "There is no document of civilization which is not at the same time a document of barbarism". The most obvious instances of cultural treasures in Benjamin's discussion are found in the monumental architecture, and the history has always shown that the rulers have been interested in these magnificent statements by stone. Benjamin's argument challenges the dominant theory that seeks an ideal image of these magnificent architectural works in order to confirm the glorious cultural past, and by establishing this image, it could introduce these artworks as the expressions of cultural and national identity. Before Benjamin, Nietzsche had also derided this aspiration to admire great historical artworks and their interpretation in line with the historical progress. This perspective would challenge the triumphantly interpretation which suggests history as a moving forward and progressive process, because as Benjamin points out, every progression is associated by a catastrophe. The present article attempts by employing Benjamin's discussion and by using of the cinematic thinking's model suggested by Gilles Deleuze, revises the role of these architectural monuments in establishing national identity. By Taking advantage of montage technique in confrontation with these magnificent cultural documents, we can move toward more open horizons for interpreting these works. Recalling the limitations of traditional historiography paradigms, the montage thinking can challenge dominant historical narratives in relation to art works. Discovering, reinterpretation and trying to put the neglected works alongside those magnificent documents, or re-reading of those glorious documents, irrespective of dominant ideological theories, could lead to the collapse of the totalizing system. As a result, with the decaying of the totalizing system and removing the ideological aura sprayed by the hegemonic power, "the Imaginary Cultural Geography" also converts to discrete scattered fragments.

Keywords: cinematic thinking, magnificent architectural works, cultural documents, montage, cultural imaginary geography.

[*] Associate Professor, Faculty of Art, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran.
[**] Associate Professor, School of Performing Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
[***] Associate Professor, School of Architecture, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
[****] Assistant Professor, Faculty of Cinema and Theater, University of Art, Tehran, Iran.