صفحات ۵ - ۱۴ (علمی-پژوهشی)
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۵، شماره ۳، پاییز ۱۳۹۹

زیبایی‌شناسی ملال و دلزدگی در سینما از منظر اندیشه‌های گئورگ زیمل و والتر بنیامین: مطالعه‌ی موردی فیلم گاوخونی

سجاد ستوده*[۱]، علیرضا صیاد[۲]

مربی گروه آموزشی سینما، دانشکده‌ی سینما تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
استادیار گروه آموزشی سینما، دانشکده‌ی سینما تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۸/۲/۲۰،تاریخ پذیرش نهایی: ۹۹/۷/۱)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

چکیده

در سینمای ایران فیلم‌های مختلفی را می‌توان یافت که ساختار خود را بر ترسیمِ ملال و دلزدگی قهرمان‌های خویش بنا نهاده‌اند. در این آثار شخصیت‌هایی منفعل، برآمده از وضعیت مدرن حضور دارند که با شخصیت‌های کنشگرِ سینمای کلاسیک قرابتی ندارند. نکته‌ی مهم در اینجا است که علی‌رغم وجودِ فیلم‌هایی که بر ملال متمرکز بوده‌اند تاکنون کم‌تر پژوهشی در سینمای ایران انجام شده که بر چگونگی نمایشِ ملال و دلزدگی تمرکز کرده باشد. این مقاله تلاش دارد با تمرکز بر فیلم گاوخونی چگونگی ظهورِ ملال و دلزدگی را در این فیلم، براساس اندیشه‌های متفکرانی چون والتر بنیامین و گئورگ زیمل مورد واکاوی قرار دهد. برای نیل به این هدف در ابتدا مفاهیم مذکور از منظر متفکرانی چون بنیامین و زیمل مورد واکاوی قرار می‌گیرد تا وجوه مختلفِ آن‌ها نمایان شود. در ادامه با تمرکز بر فیلم گاوخونی چگونگی نمایشِ ملال و دلزدگی در این اثر بررسی می‌شود تا مشخص گردد که فیلمساز به چه طریقی توانسته معادل‌های سینمایی موردِ نظرش را برای ملالِ مدرن گزینش کند. یافته‌های این پژوهش آشکار می‌سازد که فیلم گاوخونی به شیوه‌های مختلف به ترسیمِ کرختی شخصیت اصلی‌اش پرداخته و موفق شده این حس را توسط عناصر مختلفِ سینمایی بازنمایی کند.

واژه‌های کلیدی

ملال، دلزدگی، گاوخونی، والتر بنیامین، گئورگ زیمل، مدرنیته‌ی شهری.

* نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۶۹۹۴۹۸۵، نمابر: ۰۲۱-۲۲۲۸۰۹۶۶، E-mail: sajadsotoudeh@yahoo.com.

مقدمه

در ارتباط با رابطه‌ی میان تماشاگر و پرده‌ی سینما، ایده‌های شکل‌گرفته در نظریه‌ی روانکاوانه‌ی فیلم برای مدت‌ها بنیانِ گفتمانِ غالبِ مطالعات سینمایی را شکل داده بودند. در این زمینه نوشته‌های افرادی چون کریستین متز[۱]، ژان‌لوئی بودری[۲] و لورا مالوی[۳] متونی بنیادی محسوب می‌گردند (Shaviro,1993,11-14). بودری معتقد است که در فرایند نظاره‌گری، تماشاگر در برابر آپاراتوس سینمایی به مثابه‌ی «سوژه‌ی صاحب میل[۴]» قرار می‌گیرد (هیوارد، ۱۳۸۱، ۳۳). از طرف دیگر متز تجربه‌ی مواجهه با «رژیم بصری سینما[۵]» را اساساً فرآیندی مبتنی‌بر «خیره‌نگاهی» در نظر می‌گیرد و در نوشته‌هایش، تماشاگری را مورد تأکید قرار می‌دهد که از طریق چشم‌ها همه چیز را درک و تسخیر می‌کند (Metz,1982,61-64). اما در سوی دیگر و در تعارض با اندیشه‌های ذکر شده، برخی نظریه‌پردازان بر ضعف‌ها و محدودیت‌های نظریه‌ی روانکاوانه تمرکز کرده‌اند و به دنبال ارائه‌ی جایگزینی مؤثر برای بررسی رابطه‌ی تماشاگر با پرده‌ی سینما هستند. به عنوان نمونه دیوید بردول[۶] با اشاره به نظریه‌ی روانکاوانه به عنوانِ نظریه‌ای سوژه‌محور[۷] اعلام می‌کند که نویسندگانِ پیرو این دیدگاه «به جای صورت‌بندی یک پرسش، طرح یک مسأله یا تلاش برای درگیرشدن با فیلمی که آن را جذاب یافته‌اند غالباً وظیفه‌ی اصلی خود را اثباتِ یک دیدگاه نظری از طریق شاهد آوردن فیلم‌ها برای آن تلقی می‌کنند. اکنون نویسنده از نظریه به سوی موارد خاص حرکت می‌کند [نه بالعکس]» (بردول، ۱۳۹۳، ۸۲). از طرف دیگر تام گانینگ[۸] در بحث‌اش پیرامون سینمای جذابیت‌ها [آتراکسیون] رویکردی مخالفِ نظریه‌ی روانکاوانه را در پیش می‌گیرد و اشاره می‌کند که سینمای اولیه از طریق مواجهه‌ی مستقیم با تماشاگر و تأثیر روانی و حسی بر وی، به دنبال به دست آوردنِ «توجه» تماشاگر بوده است. او معتقد است که تصاویر سینمای اولیه به منظور مواجهه با مخاطب، به جلو پرتاب می‌شوند و این سینما تماشاگر را «مخاطب قرار می‌دهد» و توجه وی را در پیوند مستقیم با فضای فیلم نگاه می‌دارد (گانینگ، ۱۳۹۵).

در تضاد با الگوهای روانکاوانه‌ی نظریه‌ی فیلم که بر تماشاگر به عنوان سوژه‌ی صاحب میل تمرکز می‌کنند و همچنین برخلاف دیدگاهِ تام گانینگ که بر قدرت مدیوم سینما در جلب توجه و برقراری تماس با مخاطب تأکید می‌ورزد، مقاله‌ی حاضر می‌کوشد این ایده را مطرح سازد که ارتباط میان تماشاگر و فیلم برخلافِ آنچه که غالباً تصور شده می‌تواند براساس مفاهیمی همچون بی‌اعتنایی[۹]، عدم‌توجه[۱۰] و ملال[۱۱] پایه‌گذاری شود. این پژوهش تلاش دارد با مطالعه‌ی فیلم *گاوخونی* (بهروز افخمی، ۱۳۸۱) ادراکِ مبتنی‌بر دلزدگی، پراکنده اندیشی و ملال را در تجربه‌ی نظاره‌گری سینمایی مورد تأمل قرار دهد و این بحث را مطرح سازد که ملال و دلزدگی می‌توانند به مثابه‌ی یک استراتژی و راهکارِ هنرمندانه از سوی فیلمساز در مواجهه با مخاطب اتخاذ گردند. رویکردی که با پخش‌کردن و واگرا ساختنِ ناحیه‌ی توجه از آنچه روی پرده است، *دیدن* را به سمتی هدایت می‌کند که علی‌رغم آنکه چشم‌ها به سوی ابژه‌ی دیداری گشوده شده‌اند، توانایی دیدن را ندارند. پدیده‌ای که می‌توان آن را «نگریستن بدون دیدن[۱۲]» (Mack & Rock, 2000, 1) نامگذاری کرد.

پرسه‌زنِ ملول و مدرنیته‌ی شهری

نظریه‌پردازان بسیاری بر این باورند که با توجه به اینکه فیلم‌ها در بستر شهر مدرن و در تعاملی پویا با پدیده‌های شهری و دیگر مظاهر مدرنیته شکل گرفته‌اند، محصول مدرنیسم و ثمره‌ی گسترش فضاهای شهری مدرن هستند (Singer, 2013, 17-37). این نظریه‌پردازان معتقدند که مطالعه و بازخوانی ویژگی‌های کلانشهر مدرن در دهه‌های انتهایی قرن نوزدهم و دهه‌های ابتدایی قرن بیستم می‌تواند در تحلیل مشخصه‌های ادارکی ناظرِ سینمایی یاری‌رسان باشد. در نگره‌های آن‌ها، سینما که ارتباطی تنگاتنگ با مفهوم شهر و مشخصه‌های آن دارد به عنوان هنر نمونه‌ای دورانِ مدرن در نظر گرفته می‌شود. این پژوهشگران در تحلیل‌های خود به آراء اندیشمندان برجسته‌ای همچون شارل بودلر[۱۳]، والتر بنیامین[۱۴] و زیگفرید کراکائر[۱۵] اقبال فراوانی نشان داده‌اند. شخصیت‌هایی که در رابطه با ادراک حسانی و فضایی پرسه‌زنِ شهر مدرن، ایده‌هایی بنیادین را تولید کرده‌اند که از آن‌ها می‌توان برای رسیدن به فهمِ بهترِ فرآیند نظاره‌گری سینمایی استفاده کرد. نکته‌ی قابل ذکر این است که در مباحث مذکور، نظریه‌های گئورگ‌زیمل[۱۶] جامعه‌شناس آلمانی کم‌تر مورد توجه قرار گرفته است. بدین معنا که اشاره‌های مختصر به اندیشه‌های او صرفاً به تبیین مشخصه‌های فضایی مدرنیته‌ی شهری محدود گشته و ظرفیت‌های دیدگاه وی در مسائل مهمی همچون شخصیت «دلزده‌ی» شهر مدرن مورد غفلت قرار گرفته است. اهمیت نظریه‌ی زیمل در این نکته نهفته است که او برخلافِ تصور رایج، "دلزدگی" و "بی‌تفاوتی" را به مثابه‌ی نوعی استراتژی ادراک در مواجهه با هجمه‌ی آشوبناکِ محرک‌ها و شتاب تصاویر دگرگون‌شونده‌ی شهر مدرن معرفی می‌کند و ایده‌هایش را براساس آن بنا می‌نهد (زیمل، ۱۳۷۲). در نتیجه برخی از متفکران معتقدند که پرسه‌زنی می‌تواند با آنچه که زیمل به عنوان مشخصه‌ی دلزدگیِ سوژه‌ی مدرن در نظر گرفته است، خوانش شود (Gleber, 1999, 26). از سوی دیگر در آثار والتر بنیامین تجربه‌ی ملال و ادراکِ پراکنده‌اندیش مفاهیمی کلیدی در تبیین سوبژکتیویته‌ی مدرن هستند. اما مسأله در اینجا است که به رغمِ اقبال فراوان نظریه‌ی فیلم معاصر به آراء بنیامین، مباحث وی پیرامون تجربه‌ی *ملال* برگرفته از ادراک *پراکنده‌اندیش*[۱۷] در مطالعات سینمایی کم‌تر مورد توجه قرار گرفته است. ملالِ مورد نظر بنیامین، یک وضعیت ذهنی، روانی و جسمانی برخاسته از تجربه‌ی حضور پرسه زن در کلانشهر مدرن است. در این موقعیت ذهنِ فرد، پراکنده و سرگردان می‌شود و قدرت تمرکزش را از دست می‌دهد و در نتیجه

با ناتوانی ادراک و تضعیف احساس مواجه می‌شود. از همین نقطه می‌توان قرابت‌های فراوانی را میان ادراکِ مبتنی‌بر دلزدگی زیمل و شیوه‌ی ادراکی پرسه‌زنِ بنیامین مشاهده کرد و آن‌ها را با یکدیگر مرتبط دانست. برخلاف نظر غالبِ متفکران، در نوشته‌های بنیامین و زیمل‌ملال به قلمروی زندگی اجتماعی و زندگی روزمره منتقل می‌شود و در ارتباط با مدرنیزاسیون، ظهور و گسترشِ فضاهای کلانشهر مدرن مورد تحلیل قرار می‌گیرد (Petro, 1993, 81). بنیامین در پروژه‌ی پاساژها و در قطعه‌ی *ملال، بازگشت ابدی*[۱۸] می‌نویسد: «هنگامی که نمیدانیم چه چیزی را انتظار می‌کشیم دچار ملال هستیم... ملال، آستانه‌ی اَعمالِ بزرگ است» (Benjamin, 1999, 105). پاتریس پترو[۱۹] ملال را به عنوان زمانی بدون رویداد، هنگامی که هیچ اتفاقی روی نمی‌دهد تبیین می‌کند و عکس‌های براسای[۲۰]، عکاس مجارستانی الاصل اهل فرانسه از زندگی شبانه در پاریس را به مثابه‌ی تبلور و نمود ملالِ مدرن مورد بررسی قرار می‌دهد. از منظر او عکس‌های براسای، پاریس را که پایتخت مدرنیته و مرکز زرق و برقِ سرگرمی‌های شهری شناخته می‌شود به بستری برای ملالِ سوژه‌های مدرن مبدل می‌کند. در نتیجه می‌توان اعلام کرد که در پاریسِ براسای، «شوکِ امر جدید» دیگر شوک‌آور نیست (Petro, 1993, 78).

دلزدگی و خودداری: استراتژی ادراک از منظر زیمل

از مقاله‌ی *کلانشهر و حیات ذهنی* (۱۹۰۳) به عنوان یکی از نخستین مطالعات جدی در رابطه با وضعیت روانی و ذهنی ایجادشده در نتیجه‌ی ظهور فضای کلانشهر مدرن یاد می‌شود (Gleber, 1999, 23). زیمل که وی را "اولین جامعه‌شناس فضا" می‌نامند (تانکیس،۱۳۹۰، ۴۷) در این مقاله می‌کوشد تأثیر کیفیتِ نوین زندگی را که نتیجه‌ی گسترش تکنولوژی‌های پیشرفته و رشد صنعتی‌سازی در شهرهای مدرن است، بر دستگاه حسی سوژه‌های مدرن تبیین کند. زیمل در مقاله‌ی مذکور تفاوت‌ها و تعارض‌های بنیادین میان روستا (با ضرباهنگ زندگی اجتماعی آهسته‌تر) و کلانشهر مدرن (با ضرباهنگ سریع و امپرسیون‌های غیرمنتظره‌ی عاطفی و روانی) را مورد توجه قرار می‌دهد: «در مورد بنیادهای حسی حیات ذهنی، شهر تفاوت بسیاری با شهر کوچک و زندگی روستایی دارد. کلانشهر از آدمی به منزله‌ی موجودی تمیزگذار، آگاهی به مراتب بیشتری را طلب می‌کند تا زندگی روستایی. در روستا آهنگِ حرکت زندگی و تصاویر ذهنی حسی آشناتر و موزون‌تر است. دقیقاً با اتکا به این نکته است که خصلت پیچیده‌ی حیات ذهنی کلانشهر فهمیدنی می‌شود» (زیمل، ۱۳۷۲، ۵۴). زیمل از دگردیسی بنیادین در تجربه‌ی ادراکی به دلیلِ ظهور شهرهای مدرن یاد می‌کند و معتقد است شهر مدرن به واسطه‌ی فراوانی شوک‌ها و محرک‌های ناشناخته، فرم‌های جدیدی از واکنش را در سوژه‌های مدرن پدیدار می‌کند. نکته‌ی مهم در اینجا است که سوژه‌ی قرار گرفته در شهر مدرن در مواجهه با تجربه‌هایی چون یورش سریع تصاویر که به ناپیوستگی ادراک ختم می‌شود، نیازمند میزانی از انزوا و فاصله‌گیری فضایی به عنوان راهکاری پیشگیری کننده است (فکوهی،۱۳۹۰ ،۱۷۷). به بیان دیگر سوژه‌ی مدرن در تجربه‌ی زندگی شهری، بی‌تفاوتی و خودداری[۲۱] را به عنوان یک سپر محافظ و یک استراتژی دفاعی در برابر شوک‌های شهر مدرن اتخاذ می‌کند. زیمل معتقد است گزینشِ دلزدگی، امری "ارادی" و "تعمدی" نیست بلکه واکنشی عاطفی و غیر ارادی نسبت به محرک‌هایی است که حس یکپارچگی سوژه را در معرض تهدید متلاشی‌شدن و فروپاشی قرار می‌دهند (Tester, 1995, 94). تشدد محرک‌ها از منظر زیمل همواره به هیجان منجر نخواهد شد بلکه می‌تواند به حالتی نزدیک شود که می‌توان آن را دلزدگی و ملال نامید: «نگرش دلزده در وهله‌ی نخست از تحریکات عصبی ناشی می‌شود که به سرعت تغییر می‌کنند و فشرده هستند و با یکدیگر تناقض دارند. لذت‌جویی مدام در زندگی، آدمی را دلزده می‌سازد زیرا اعصاب را تحریک می‌کند و برای مدتی چنان طولانی شدیدترین واکنش‌ها را برمی‌انگیزد که در نهایت نظام عصبی از واکنش نشان‌دادن باز می‌ایستد. بنابراین فرد در برابر تحرکاتِ تازه عاجز می‌شود و نیروی درخوری برای مقابله با آن‌ها برایش باقی نمی‌ماند. این امر نگرش دلزده را شکل می‌دهد» (زیمل، ۱۳۷۲، ۵۷). زیمل سوژه‌ی دلزده را به عنوان ویژگی مهم انسان مدرنِ شهری معرفی می‌کند، انسانی که نسبت به شوک‌ها، هیجانات و تشدد عاطفی زندگی مدرن بی‌تفاوت و بی‌اعتنا است.

در نتیجه‌ی این بی‌تفاوتی، همه چیز حالتی سطحی و یکنواخت

تصویر ۱ - براسای، شماره ۷۲ از مجموعه پاریس در تاریکی، ۱۹۳۳. مأخذ: (کلارک، ۱۳۹۵، ۱۵۷)

پیدا می‌کند و معانی و ارزش‌های خود را از دست می‌دهد: «جوهر نگرش دلزدگی را باید در کُندشدنِ قوه‌ی ممیزه جستجو کرد. این امر بدان معنا نیست که اشیا درک نمی‌شوند. بلکه معنا و ارزش‌های متفاوت اشیا و بنابراین خودِ اشیا به صورت غیرواقعی در می‌آیند. آن‌ها از نظر شخص دلزده به صورت یکنواخت و در زمینه‌ای خاکستری ظاهر می‌شوند و هیچ شیء‌ای بر دیگری رجحان ندارد. تمامی چیزها در یک سطح قرار می‌گیرند» که به ادراکی مبتنی‌بر «ارزش‌زدایی از تمام جهان» می‌انجامد (همان، ۵۸). به عبارت دیگر وضعیت دلزدگی ذکرشده از سوی زیمل را می‌توان نوعی «ملالِ مدرن» در نظر گرفت (Petro, 1993, 85) که در نهایت به تضعیف حواس منجر می‌شود: «در نگرش دلزده وفور تمرکز آدمیان و اشیا، نظام عصبی فرد را چنان تحریک می‌کنند که حساسیت آدمی به اوج توانایی خود می‌رسد. از طریق صرف تشدید کمّی همان عوامل مشروط‌کننده، این توانایی به ضد خود بدل می‌شود و در بی‌اعتنایی خاصِ نگرش دلزده نمایان می‌گردد. در این حالت آخرین تکیه‌گاه اعصاب واکنش نشان ندادن به تحریکات است. اعصاب بدین شیوه با محتواها و اشکال زندگی کلانشهری سازگاری پیدا می‌کند» (زیمل، ۱۳۷۲، ۵۸). به بیان دیگر این وضعیت «مستلزم احساس خوشایندِ از شور افتادنِ حس»ها است (تانکیس، ۱۳۹۰، ۱۸۲) که در نتیجه‌ی گسترش کلانشهرها متولد شده است.

پراکنده‌اندیشی و ملال: تجربه‌ی ادراکی مدرن از منظر بنیامین

مقاله‌ی زیمل و تحلیل وی از تجربه‌ی زندگی در کلانشهر مدرن تأثیر فراوانی بر اندیشه‌های والتر بنیامین در مباحث‌اش پیرامون مفاهیم *پراکنده‌اندیشی* و *ملال* بر جای گذاشته است (Salzani, 2009, 130 & Petro, 1993, 85). در خیابان‌های کلانشهر مدرن، پوسترهای تبلیغاتی، بیلبوردها، تابلوها، چراغ‌های نئونی، ویترین‌ها و تصاویر سر درِ فروشگاه‌ها گستره‌ی بصری نوینی را شکل داده‌اند. گستره‌ای مبتنی‌بر تکثر و تنوع در تصاویر که به سمت سوژه‌های مدرن یورش می‌برند. این فرهنگ بصری نوین، زمینه‌ی پدیدارشدنِ تجربه‌ی ادراکی کاملاً متفاوتی را با تجربه‌های ادراکی سنتی ایجاد کرده است. بنیامین معتقد بود هنگام گذرکردن از شهر، چشم در مواجهه با هجمه‌ی تصاویر توانایی تمرکزکردن خود را از دست می‌دهد و در این وضعیت، گونه‌ای نوین از ادراک پدید می‌آید. ادراکی مبتنی‌بر حرکت چشم‌ها میان سطوح و تصاویرِ متکثر و متنوع که با عدم امکانِ تأمل و تمرکز همراه است. بنیامین این ادراک را *ادراکِ پراکنده‌اندیش* نام‌گذاری می‌کند. مفهومی که با تأثیرپذیری از اصطلاح آلمانی پراکنده‌اندیشی (Zerstreuung) به پراکندگی، واگرایی و پخش‌شدگی ادراک دلالت می‌کند و از ادراک آگاهانه، واضح و تمایزگذار فاصله دارد.

از دیدگاه بنیامین مفهوم مدرنِ ادراک در تضاد با تسخیرکردن، به‌دست‌آوردن و سلطه پیداکردن قرار می‌گیرد و با امپرسیون‌های پراکنده و نامرتبط هماهنگی دارد. این مسأله ریشه در ماهیتِ مدرنیسم دارد چرا که عدم توانایی انسانِ مدرن در تسخیر و به‌چنگ‌آوردن چیزها، ذاتِ امر مدرن است که پدیده‌ای «فانی، فرار و تصادفی» است (بودلر، ۱۳۸۴، ۱۴۵). در مدرنیته همه چیز در حالت زوال یافتن، محوشدگی و ناپدیدشدن ادراک می‌شود و «تجربه در مدرنیته ... به واسطه‌ی [مشخصه‌های] ناپدید شوندگی‌اش تبیین می‌گردد» (Goodstein, 2005, 10). سوژه‌ی مدرن در مواجهه با هجوم تصاویر شهری هر چقدر که چشم‌هایش را برای تسخیر تنوع بصری، بیشتر می‌گشاید و هر چقدر تلاش می‌کند تا بر امر دیدنی اشراف و سلطه پیدا کند در خواهد یافت که چیزهای بیشتری را از دست داده است. در این مرحله گرسنگی و اشتیاق برای تجربه‌ی امر بصری به ناتوانی می‌انجامد. به همین دلیل در تجربه‌ی مدرنِ امر بصری، می‌توان از چشم‌هایی یاد کرد که توانایی‌شان را برای تماشاکردن از دست داده‌اند و به چشم‌هایی نگاه ناکننده[۲۲] تبدیل شده‌اند (Buci-Glucksmann, 1994, 80).

بنیامین در کنار تفرق و پراکنده‌اندیشی، ملال را نیز به مثابه‌ی یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های تجربه‌ی مدرن شهری در نظر می‌گیرد و معتقد است مفهومِ نوینِ ملال با مدرنیته‌ی شهری و نیاز سوژه‌ها به محافظت از خویش در برابر شوک‌های زندگی مدرن در پیوند است (Ross, 2006, 177). بنیامین در گفته‌هایش بر وضعیت ادراکی پرسه‌زن که گونه‌ای مدرن از ملال را در دلِ تغییرات سریع و شتابان شهر مدرن تجربه می‌کند تأکید می‌ورزد. اما ادراک در وضعیتِ پراکنده‌اندیشی که نتیجه‌ی افزایش و تکثر محرک‌ها، تصاویر و شوک‌های جهان مدرن است به تجربه‌ای ملال‌آور و عاری از کیفیت تبدیل می‌گردد که در نهایت منجر به بی‌حس شدنِ حواس، کرخت‌شدگی ادراک و تضعیف تجربه[۲۳] می‌شود. نکته‌ی مهم در اینجا است که تأثیرِ اصلی این اتفاق، کاسته‌شدن از توان و ظرفیت

تصویر ۲ - فرهنگ بصری نوینِ ظهوریافته در بطن مدرنیته شهری. مأخذ: (Singer, 20, 2013)

دریافت‌گری است (Ibid,177).

معادل آلمانی واژه‌ی ملال اصطلاح lange-weile است که به گذر آهسته‌ی زمان دلالت دارد. به تعبیر بنیامین، زمان در موقعیتِ ملال با نوعی وضعیت «راکدبودگی» در ارتباط است که در آن فرد احساس می‌کند «از تقویم فرو افتاده است» (Cited in Mo-ran, 2003, 169). در این موقعیت، زمان ماهیتی بسط‌یافته پیدا می‌کند و لحظه‌های گذشته در زمان حال گشایش می‌یابند. از این رو ملال با رهاکردنِ سوژه‌ی مدرن از قید و بندهای آگاهی، مسیری را برای دست‌یافتن به خاطره‌های پراکنده‌ی گذشته فراهم می‌کند. به بیان دیگر این تجربه می‌تواند با بازیابی لحظه‌های فراموش‌شده به مثابه‌ی کلیدی برای دست‌یافتن به خاطره‌های پنهان در زندگی روزمره عمل کند، خاطره‌هایی که معمولاً در حالت آگاهانه و طبیعی قابل دسترس نیستند. بنیامین از آثار مارسل پروست[۲۴] بهره می‌گیرد تا پیوند میان ملال و فرآیند کارکردِ خاطره را مورد تأکید قرار دهد. او در رابطه با خاطره‌ی غیرارادی پروستی می‌نویسد: «خاطره‌ی غیرارادی پروست بیشتر به فراموشی‌سپردن نزدیک است تا آنچه که معمولاً خاطره نامیده می‌شود» (Cited in Torbett, 2009, 169). از سوی دیگر بنیامین ظرفیت ملال برای گشودن و واکاوی خاطره‌های جمعیِ سرکوب‌شده را مورد توجه قرار می‌دهد. او در پروژه‌ی پاساژها ملال را به عنوان «نمایه‌ای برای مشارکت در خواب جمعی[۲۵]» تفسیر می‌کند و باور دارد که ملال فراهم‌کننده‌ی مسیری برای دسترسی به تجربه‌ی جمعی از یاد رفته و دسترسی به یک «ناخودآگاه جمعی[۲۶]» است (Benjamin, 1999, 108). به باور جو موران[۲۷] ارزش ملال در این است که به انسان اجازه می‌دهد از روانشناسی فردی[۲۸] به سوی تاریخ‌جمعی[۲۹] حرکت کند (Moran, 2003, 174-178).

معادل‌های سینمایی دلزدگی و ملال در فیلم گاوخونی

فیلم *گاوخونی* ساخته‌ی به روز افخمی و محصول سال ۱۳۸۱، اقتباس از کتابی به همین نام نوشته‌ی جعفر مدرس صادقی است و روایتگر داستان جوانی که میان خاطره و واقعیت سرگردان است. راوی این اثر خاطرات پدر مرده‌اش، اصفهان و رودخانه‌ی زاینده‌رود را در روایتی پیچیده و دشوار مرور می‌کند. این بخش به بررسی معادل‌های سینمایی دلزدگی و ملالِ برگرفته از آراء بنیامین و زیمل در فیلم *گاوخونی* می‌پردازد تا مشخص گردد که چگونه فیلمساز توانسته مفاهیم مذکور را به زبان سینمایی تبدیل کند.

ملالِ دراماتیک در فیلم گاوخونی

والتر بنیامین در مقاله‌ی *اثر هنری در عصر بازتولید مکانیکی* اشاره می‌کند که معماری و فیلم هنرهایی هستند که هر دو در حالت پراکنده‌اندیشی دریافت می‌شوند. او ادراکِ مبتنی‌بر تفرق و پراکنده‌اندیشی را در برابرِ ادراکِ برآمده از تمرکز و توجه هنر سنتی قرار می‌دهد (بنیامین، ۱۳۹۰، ۶۴-۶۶). برخلاف نظر بنیامین که‌این دو جنس از ادراک را در دو قطب مخالف قرار می‌دهد، جاناتان کراری[۳۰] باور دارد که در دهه‌های انتهایی قرن نوزدهم، پراکنده‌اندیشیِ مدرن در تعامل با تمرکز در ادراک بود که فرصتِ ظهور یافت. کراری به آراء گوستاو فخنر[۳۱] فیلسوف و روانکاو تجربی قرن نوزدهم آلمان رجوع می‌کند. فخنر بر ارتباطِ تعاملی میان توجه و عدم توجه تأکید می‌کند و اعتقاد دارد توجه زیاد با ادراکی که در وضعیتِ خواب نسبی[۳۲] صورت می‌پذیرد قرابت دارد (Crary, 2000, 51). از منظر او توجه‌گری[۳۳] با وضعیت‌های پراکنده‌اندیشی و رویاپردازی در یک بافتارِ پیوسته قرار دارد. بدین معنی که مرزهای این دو وضعیت [توجه و پراکنده‌اندیشی] به طور بی‌وقفه در هم سیلان می‌یابند و قلمروهای یکدیگر را باز تعریف می‌کنند. کراری به نقاشی مشهور *ادوارد مانه*[۳۴]، *در گلخانه*[۳۵] رجوع می‌کند و باور دارد این اثر به خوبی آشفتگی پویای نهفته در توجه‌گری را برملا می‌سازد (تصویر ۳). به تعبیر جاناتان کراری یکی از مهم‌ترین مشخصه‌های اثر مانه، حالت چهره، چشم‌ها و فرم پیکره‌ی شخصیت زن است که با چشم‌های گشوده تصویر شده است «اما چشمانی که نمی‌بینند. چشمانی که تسخیر نمی‌کنند و تمرکز نمی‌یابند» (Crary, 1994, 35). در اینجا موضوع صرفاً پیرامونِ نگاه خیره‌ی زن نمی‌چرخد، بلکه بر مشارکت و در عین حال عدم مشارکتِ جسمانی و ادراکی زن در فضای اثر نیز تمرکز می‌یابد. زن در نقاشی مانه ظاهراً هوشیار و متمرکز به نظر می‌رسد اما در واقع توجه او پراکنده و غیرمتمرکز است. این موقعیت همچون وضعیت هیپنوتیزم است که تمرکزِ چشم در آن مختل می‌شود و کارکرد همیشگی و متعارف خود را از دست می‌دهد. اثر مانه نمایانگر این نکته‌ی کلیدی مدرنیته است که توجه و تمرکزِ زیاد همواره در درونِ خود، ظرفیتی برای *اضمحلالِ توجه* به همراه دارد. به بیان روشن‌تر تمرکز و توجهِ بسیار، می‌تواند به آستانه‌ای برسد که به فروپاشی خود منجر شود و به تدریج به زوال‌یافتن تبدیل گردد. در این لحظه است که

تصویر ۳ - ادوارد مانه، ۱۸۷۹، در گلخانه. مأخذ:(Crary, 2000, 51)

متمرکزبودگی و توجه دقیق به عدم‌متوجه تبدیل می‌شود، شرایطی که قرابت زیادی با وضعیت هیپنوتیزم دارد (Crary, 2000, 84-99). آنچنان که کراری مطرح می‌کند غالبِ تکنیک‌های شایع در هیپنوتیزم از همان ابتدا فرم‌های تمرکزکردن[۳۶] بر روی ابژه‌ای مشخص بوده‌اند. اما در این تکنیک‌ها توجه و نگریستنِ متمرکز به یک ابژه یا نقطه‌ی ثابت، دروازه‌ای برای ورود به وضعیتِ ناخودآگاه محسوب می‌شود و از همین‌روی است که وضعیت هیپنوتیزم از درونِ تمرکز و توجه پدیدار می‌شود. به همین دلیل هیپولیت‌برنهایم[۳۷] استاد عصب‌شناسی و از پیشگامان برجسته‌ی هیپنوتیزم با تأکید می‌گوید که «من تلاش می‌کنم تا نشان دهم هیپنوتیزم واقعاً شرایط جدیدی را خلق نمی‌کند. در خوابِ برانگیخته چیزی نیست که در شرایطِ بیداری وجود نداشته باشد» (Ibid, 67). در نتیجه در فرآیند ظاهراً متناقضِ هیپنوتیزم، با تشدیدِ تمرکز و توجه، وضعیت سوژه به نقطه‌ای می‌رسد که شکلی از تعلیقِ توجه و تمرکز رخ می‌دهد.

در فیلم *گاوخونی* لحظه‌هایی وجود دارد که فرآیندِ متناقض نمای ذکرشده در هیپنوتیزم را به شیوه‌ای سینمایی نشان می‌دهد. صحنه‌هایی که در آن، مسیر رسیدن به عدم‌متوجه از درونِ توجه پدیدار می‌شود. در یکی از این صحنه‌ها راوی با همسرش به رستوران می‌رود و مخاطب، کلِ صحنه را از نقطه‌نظرِ او مشاهده می‌کند (تصویر۴-۱). گفتگوی آن دو در این صحنه حالت متداولِ سایر فیلم‌ها را ندارد زیرا راوی مکالمه‌ی خود با زنش را برای بیننده بازگو- تفسیر می‌کند و این در حالی است که صدای زن به وضوح شنیده نمی‌شود. به بیان دیگر صدای راوی که نان دایجیتیک [برون داستانی] است به صدای غالبِ صحنه تبدیل‌شده و صدای زن را که دایجیتیک [درون داستانی] است به حاشیه می‌برد. راوی دائماً حرف‌های همسرش را که به درستی شنیده نمی‌شوند برای مخاطب تفسیر می‌کند. این اتفاق حاصلِ توجه بیش از حد راوی به حرف‌های همسرش است چرا که تفسیرهای او کاملاً منطقی به نظر می‌رسند. به عنوان مثال، همسرِ راوی درباره‌ی توانایی‌هایش در خیاطی صحبت می‌کند و راوی در تفسیرِ حرف‌های او اعلام می‌کند که جمله‌های همسرش معنایی ضمنی دارد. به باورِ راوی، زن با تعریف از خود به صورت تلویحی از او می‌خواهد که مغازه‌ی پدری‌اش را به خیاطی تبدیل کند. این مسأله نشان می‌دهد که راوی چنان به حرف‌های همسرش *توجه* کرده که به خوبی معنای پنهان در پسِ واژه‌های او را تحلیل و حتی پیش‌بینی می‌کند. این توجه و تمرکز در سطح بافتاری صدا رُخ می‌دهد و به نریشن‌های نان دایجتیکِ راوی مرتبط است. اما با ادامه‌ی صحنه‌ی مذکور مواردی از میزانسن و دکوپاژ [بافتار تصویری] دیده می‌شود که حاکی از *عدم‌متوجه* و ملال راوی هستند. در میانه‌ی صحنه و هنگامی که همسر، سرگرمِ صحبت‌های خویش است دوربین که نقطه‌ی دیدِ راوی را تصویر می‌کند به سمتِ راست منحرف می‌شود و ماشینی را که در خیابان قرار دارد در قاب می‌گیرد (تصویر۴-۲). این حرکت دوربین، به شدت واگرا و انحرافی است و نقطه تمرکزِ میزانسن را از همسر راوی دور کرده و به سمت چیزی ناچیز- ماشینِ پارک‌شده در کنار خیابان- منحرف می‌کند. مخاطب با دیدنِ این حرکت دوربین در می‌یابد که راوی علاقه ندارد بر چهره‌ی همسرش متمرکز شود چرا که از بودن در کنار او دلزده شده و دچار ملال است. پترو با تمرکز بر آراء بنیامین، ملال را با حس بینایی مرتبط می‌داند و باور دارد ملال با از بین‌رفتنِ تمرکز و نابودی دیدِ واضح توامان است (Petro, 1993, 84). علاوه‌براین، زیمل معتقد است که "چشم" در مواجهه با تصاویر متحرک و تلسکوپیکِ شهر مدرن که به سوی سوژه هجوم می‌آورند به مرکزِ اصلی ادراک و توجه مبدل می‌شود. بدین معنی که چشم‌ها در فهم و ادراکِ سوژه‌ای که در شهر مدرن حضور دارد نقشی کلیدی ایفا می‌کنند. از همین روی درکِ مردم از شهرهای بزرگ با استفاده‌ی مضاعف از چشم‌ها گره خورده است و در این فرآیند، گوش‌ها در مقایسه با چشم کاربرد کتری دارند (Cited in Gleber, 1999, 29-30). در نتیجه در شهر مدرن حرکت از امر شنیداری به سوی امر بصری است. مبحث اشاره‌شده در سطور بالا می‌تواند برای تحلیلِ هر چه بهترِ صحنه‌ی مورد اشاره از فیلم *گاوخونی* به‌کار گرفته شود: چون راوی گرفتار ملال شده است، دیدِ واضحِ او دچار عدم‌متمرکز می‌شود و چشماش از آنچه که می‌بیند[در اینجا همسرش] خسته شده و به سمتِ دیگر سوق پیدا می‌کند.

دوربین/ راوی/ مخاطب با پیشروی صحنه از ماشینِ پارک‌شده در خیابان فاصله می‌گیرد و دوباره برای لحظه‌ای کوتاه زن را در قاب می‌گیرد اما در ادامه به پایین حرکت می‌کند و به دست‌های راوی می‌رسد. راوی دستِ چپ خود را بالا می‌آورد تا بهتر دیده شود و دوربین/ راوی/ مخاطب حلقه‌ی ازدواج را در دست‌های او مشاهده می‌کند (تصویر۴-۳). برجسته شدنِ حلقه‌ی ازدواج در بافتِ بصری این بخش از فیلم نشانه‌ای است از تردید، دلزدگی و ملال راوی. فیلمساز با قراردادن جمله‌ی کنایی «چه زندگی خوبی به هم می‌زنیم» بر زبانِ راوی به هنگامِ نمایشِ تصویر ۴-۳، معنای ضمنی مورد نظرش را تشدید می‌کند. در نتیجه بافتار صوتی این صحنه نشان‌دهنده‌ی توجه راوی نسبت به گفته‌های همسرش است و می‌تواند معادلی برای مفهومِ

تصویر ۴-۱- همسر راوی تصویر.

تصویر ۴-۲- ماشین در گوشه_خیابان.

۴-۳- حلقه راوی.

توجه در نظر گرفته شود. اما حرکت دوربین و میزانسن که نماینده‌ی بافتار تصویری محسوب میشوند رویکردی تمرکززدا دارند و می‌توانند معادل مفهوم عدم‌توجه به حساب آیند. در این صحنه توجه راوی نسبت به همسرش [بُعد صدایی] موجب ملالِ او می‌شود و راه را برای رُخ دادنِ عدم توجه [بُعد تصویری] باز می‌کند. به بیان دیگر عدم توجه راوی در صحنه‌ی مورد نظر از دلِ توجه بیش از حدِ او زائیده می‌شود و این پروسه مشابه همان چیزی است که از سوی جاناتان کراری در باب فرآیندِ هیپنوتیزم مطرح شده است. مضاف بر این باید اشاره کرد که آهسته‌بودنِ حرکت‌های بازیگران و شفاف نبودنِ صدای زن نیز این فصل را به موقعیتی خواب‌گونه و هیپنوتیزم‌وار شبیه می‌کند. در نهایت این صحنه همچون مصداقی سینمایی از فرآیندهای هیپنوتیزم، نشان می‌دهد که چگونه شناخت بیش از حدِ راوی از همسرش به ملال و عدم‌متوجه او تبدیل می‌شود.

تصویرسازی‌های بی‌حس و دلزده در فیلم گاوخونی

راوی/ شخصیت اصلی فیلم *گاوخونی* به هنگام مرور خاطرات خود، معلم دوران کودکی‌اش [آقای گلچین] را به خاطر می‌آورد. او تصمیم می‌گیرد از سرنوشتِ معلم‌اش با خبر شود و دوباره پس از سال‌ها او را ملاقات کند. راوی به مدرسه می‌رود و با یکی از کارمندان آنجا صحبت می‌کند و متوجه می‌شود آقای گلچین سال‌ها پیش علی‌رغم تمامِ مهارتی که در شنا کردن داشته در باتلاق گاوخونی غرق شده است. دوربین که همچنان نقطه‌ی دیدِ راوی را تصویر می‌کند به کارمند مدرسه که خبرِ مرگِ آقای گلچین را اطلاع داده خیره شده است (تصویر ۵). راوی پس از آنکه می‌فهمد معلم‌اش فوت کرده است به دلیلِ ملال و دلزدگی که او را احاطه کرده واکنش یک فردِ عادی را انجام نمی‌دهد. او با مرگِ معلم‌اش به شکلی برخورد می‌کند گویی این مرگ، برای او اهمیتی ندارد و با همه‌ی اتفاق‌های دیگرِ زندگی یکسان و برابر است. راوی پس از مرگ معلم در خیابان‌های شهر و اطراف رودخانه‌ی زاینده‌رود پرسه می‌زند بی‌آنکه مسیری مشخص را طی کند. تصویرهای این صحنه زمستان را در قاب گرفته‌اند و برف‌های نشسته بر خیابان به سردی فضا شدت می‌بخشد (تصاویر۶ و ۷). راوی در سطح میزانسن، واکنشی واگرا انجام می‌دهد که به زمینه‌ی خاکستری شخصیتِ او باز می‌گردد. برای راوی همه چیز حتی مرگِ معلم هم عادی و ظاهراً بی‌اهمیت است زیرا هیچ حسی را به او منتقل نمی‌کند، نوعی *بی‌حسی موضعی* که یکی از مشخصه‌های فردِ دلزده است. بی‌تفاوتی راوی تنها به سطح پردازش میزانسن محدود نمی‌ماند بلکه سایر عناصر سینمایی را هم دستخوش تحول می‌کند. تصاویر ۶ و ۷ که لحظه‌های پرسه‌زنی راوی پس از مطلع‌شدن از مرگِ معلم‌اش را نشان می‌دهد، تصاویری هستند که در آن‌ها از حرکت دوربین استفاده شده است. اما این حرکت‌های دوربین با نمونه‌های متعارفِ به‌کاررفته در سینمای غالب متفاوت است زیرا هیچ نقطه‌ی متمرکز- به معنای کلاسیک کلمه- در آن‌ها وجود ندارد. دوربین به دنبالِ نقطه‌ای تمرکزگرا برای پایان بخشیدن به حرکتِ خود نیست زیرا شروع حرکت و پایان آن براساس انگیزه‌ای داستانی یا دنبال کردن یک بازیگر طراحی نشده است. به همین دلیل لحظه‌ی شروع و پایان این نماها و مسیر بُرداری حرکت دوربین، غیرقابل‌پیش‌بینی است. از سوی دیگر علی‌رغم اینکه حرکت‌های دوربین پس از مطلع شدنِ راوی از مرگ معلم خود به مخاطب نشان داده می‌شوند، هیچ روند افزایشی در شدت دراماتیکِ آن‌ها وجود ندارد. معلمی مُرده و اتفاقی فی‌نفسه دراماتیک به وقوع پیوسته است اما حرکت‌های دوربین نه تنها این اتفاقِ دراماتیک را تشدید نمی‌کنند، بلکه برعکس آن را از شدتِ وجودی‌اش تهی می‌سازند. از آنجا که این نماهای متحرک از دیدِ راوی تصویر می‌شوند می‌توان اعلام کرد که این نماهای واگرا بیان کننده‌ی احساسِ دلمرده و بی‌تفاوت راوی هستند. *پاسکال بونیتزر*[۳۸] در مقاله‌ی *قاب‌زدایی‌ها*[۳۹] به شرح و بسط رویکردهایی می‌پردازد که موجب می‌شود نقاشان/ فیلمسازانِ مدرن به سوژه‌های خود نگاه متفاوتی داشته باشند. او با بسطِ مفهوم قاب‌زدایی اشاره می‌کند که قاب در رویکردِ مدرنِ نگریستن بر چیزهایی متمرکز می‌شود که پیش از این در عرصه‌ی تصویرگری بی‌ارزش بودند. بونیتزر تأکید می‌کند که هنر قاب‌زدایی روی مناطق و بخش‌های خالی، مُرده و عقیمِ صحنه تمرکز می‌یابد(Bonitzer, 2000, 200). از همین‌روی قاب‌زدایی از نوعی چرخیدنِ نگاه حاصل می‌شود، چرخشی که نگاهِ آموزش دیده توسط نیروی مسلط را پَس می‌زند و به نگریستنی متفاوت بها می‌دهد. بونیتزر باور دارد که قاب‌زدایی ویژگی‌هایی کاملاً متضاد با قاب‌بندی را پیشنهاد می‌دهد: استفاده از قاب به مثابه‌ی یک تیغ بُرنده، پَس زدن چیزهای زنده به سمت حاشیه‌ها و خارج از قاب، تمرکز بر مناطق تیره یا مُرده‌ی صحنه که نوعی تعالی بخشدنِ مرموز به اشیا پیش‌پا افتاده محسوب می‌گردد(Ibid,200). به بیان دیگر آنچه پاسکال بونیتزر به عنوان مفهومِ قاب‌زدایی معرفی می‌کند تلاشی است در جهت مخدوش‌کردنِ رابطه‌ی دوسویه و برابر میان قاب‌بندی و مرکزیتِ آن (Sevin, 2007, 17). بنابر آراء بونیتز یکی از کارکردهای قاب‌زدایی نشان‌دادن چیزهایی است که مخاطبِ عادت کرده به راحتی از آنها گذر می‌کند. عدم توجه به مسائل و ابژه‌های ناچیز از آنجا ناشی می‌شود که تفکر غالب باور دارد این پدیده‌ها، ملال‌آور و بی‌ارزش هستند. در نتیجه قاب‌زدایی بنابر تعاریف ذکرشده در سطور بالا

تصویر ۵- کارمند با راوی صحبت می‌کند.

تصویر۶- پرسه‌زنی راوی در خیابان.

تصویر ۷- فضای خالی و ملال‌آور.

می‌تواند معادل تصویری مناسبی برای نمایش ملال و دلزدگی در نظر گرفته شود زیرا بر اشیا، لحظه‌ها و مکان‌های ملال‌آور تمرکز می‌کند. در صحنه‌ی تحلیل‌شده از فیلم *گاوخونی* با نوعی قاب‌زدایی طرف هستیم چرا که در قاب‌های این صحنه چیزهای زنده که همان آدم‌ها هستند به خارج از قاب رفته‌اند و دوربین بر مناطقِ مُرده‌ی میزانسن- خیابانِ خالی و پُر برف- تمرکز کرده است.

این تصاویر به دلیل آنکه بر چیزی خاص متمرکز نشده‌اند واگرا هستند و تمام آنچه را که در سینما/ نگاهِ کلاسیک اولویت دارد به حاشیه رانده‌اند. فیلم‌ساز در این فصل تلاش کرده مکان‌ها و لحظه‌هایی را در قاب بگیرد که کارگردان‌های متعارف در نمایشِ تأثیراتِ یک مرگ به سمت آن گرایش ندارند. تصاویر ملال‌آورِ پیاده‌روی در کنار زاینده‌رود همان چرخشِ نگاه و تصویرکردنِ اشیا و جهانِ به ظاهر پیشِ‌پاافتاده و مُرده‌ای است که بونیتزر از آن صحبت می‌کند.

تجربه‌های لابیرنت‌وارِ ملال و دلزدگی در فیلم گاوخونی

در غالب صحنه‌های فیلم *گاوخونی* حرکت دوربین‌های فراوانی وجود دارد که بر روی اشیا مختلف می‌لغزد بی‌آنکه بر هیچ یک از آن‌ها تمرکز کند. این تمهید در پیکره‌ی دکوپاژی اثر از چنان شدتِ دراماتیکی برخوردار است که سبب می‌شود حسی از عدم تسخیرِ ابژه‌های حاضر در فیلم به مخاطب منتقل شود چرا که دوربین برشی‌ای خاص توقف نمی‌کند و چیزی را بیش از بقیه‌ی اشیا برجسته نمی‌سازد. همان‌گونه که زیمل شرح داده بود از نظر شخص دلزده [در اینجا راوی] همه چیز به صورت یکنواخت و در زمینه‌ای خاکستری ظاهر می‌شود. هیچ شی‌ای بر دیگری برتری ندارد و ادراک مبتنی است بر ارزش‌زدایی از تمام جهان (زیمل، ۱۳۷۲، ۵۸). عدم تسخیر به عنوان یکی از کلیدواژه‌های مهم در تمام سطوح فیلم رخ می‌نماید. به عنوان مثال بُعد روایی فیلم *گاوخونی* چنان واگرا است که راوی چیزی برای چنگ‌زدن در اختیار ندارد و کاملاً در گذار میان خاطره و واقعیت سرگردان است. به همین‌دلیل فیلم همچون رمانِ جعفر مدرس صادقی «مجموعه‌ای از کنش‌ها، رخدادها و تصاویری ناهمگون و به ظاهر پراکنده است که مانع از آن می‌شود که خواننده بتواند متن را در کلیتی معنادار، منظم و ساختارمند درک کند» (یزدخواستی و مولودی، ۱۳۹۱، ۱۶۰). عدم تسخیر نمود دیگری از ملال و دلزدگی راوی است که در عناصر مختلف سینمایی فیلم مانند میزانسن و حرکت دوربین بروز یافته است. نکته‌ی قابل توجه اینکه شدتِ واگرایی در این اثر چنان شدید است که به درکی مبهم از شهر و جغرافیای شهری منجر می‌شود. فیلم عامدانه از تلاش برای ارائه‌ی سیمایی واضح و شفاف از شهر [چه تهران، چه اصفهان] اجتناب می‌ورزد. در جای جای فیلم، مخاطب با شهری محو و ناپدیدشده مواجه است که هویت فرهنگی با معنایی ندارد. از منظر آلدو رُسی[۴۰] بدن انسان و شهر هر دو از این لحاظ که مخلوقِ مجموعه‌ی واحدی از تجربه‌ها هستند، شبیه یکدیگر تلقی می‌شوند. رُسی باور دارد که شهر از دریچه‌ی بناهایش چیزها را به خاطر می‌سپارد و حفظ بناهای قدیمی مشابه حفظ خاطرات در ذهن انسان است. او اشاره می‌کند که هویتِ یک فرد به تمامِ آثار یک شهر وابسته است و زمانی که شهر تیپولوژی خود یا شکل‌های حافظه‌ی خویش را از دست می‌دهد دیگر قادر نیست برای افرادی که در آن روزگار می‌گذرانند راهنما یا سرمشق باشد (کرینسون، ۱۳۹۶، ۱۱-۱۲). بنابراین تصویر مبهمی که از شهر اصفهان در فیلم *گاوخونی* ارائه می‌شود نشان‌دهنده‌ی بحرانِ هویت راوی است. راوی و مخاطبی که همواره جهان را از منظرِ او می‌بینند در کوچه پس کوچه‌های شهر حرکت می‌کنند بی‌آنکه نقشه‌ی راهِ آن‌ها مشخص باشد. آشکار نیست که راوی در پرسه‌زدن‌هایش به کدام سو می‌رود و نقطه‌ی پایانِ حرکت او در کجا است. این سرگردانی جغرافیایی و سیمای مبهمِ شهر به بهترین شکل ممکن در تصاویر و گفتارهای راوی بروز می‌یابد. او در جایی از فیلم می‌گوید: «سَر می‌ذاشتم به کوچه و خیابون و از هر خیابونی که می‌رفتم، از کنار رودخونه سَر در می‌آوردم. از خیابون‌هایی می‌رفتم که می‌دونستم از رودخونه دور می‌شه، اما باز می‌رسم به رودخونه. گاهی خیال می‌کردم یه رودخونه‌ی دیگه است اما رودخونه‌ی دیگه‌ای تو این شهر نبود! بعد به خودم می‌گفتم رودخونه توی شهر انحنا داره، هِی جلوی چشمم سبز می‌شه. اما چطور می‌تونستم خودم رو گول بزنم؟ من توی این شهر بزرگ شده بودم، کنار این رودخونه و با این انحنا بزرگ شده بودم. انحنا داشت، انحنای مختصری. نه اینکه شهر رو دور بزنه و توی بغلش بگیره. کم‌کم داشت کُفرم رو در می‌آورد». این جمله‌ها به شفافیت نشان می‌دهند که مخاطب و راوی با نقشه و جغرافیای واقعی شهر اصفهان مواجه نیستند بلکه با جغرافیایی مبهم و تکه‌تکه روبرو هستند که در آن، همه‌ی مسیرهای موجود در اصفهان به رودخانه‌ی زاینده‌رود می‌رسد و در نهایت به باتلاق گاوخونی ختم می‌شود. در این اثر با کیفیتی رویاگونه از شهر و کیفیتی شهرگونه از رویاها مواجه هستیم. پرسه‌زنی‌های راوی در شهر، مجال و مدخلی است برای حفاری در لایه‌های ناخوداگاهِ ذهن راوی و فرصتی است برای واکاوی و بازیادآوری خاطراتی که در لابیرنت‌های حافظه گُم شده‌اند. دلزدگی و ملالِ رخ داده در فیلم *گاوخونی* صرفاً بر راوی نازل نمی‌شود بلکه بر مخاطب هم تأثیر می‌گذارد. دلزدگی و ملال به عنوان گونه‌ای از استراتژی ادراک، هنگامی که به تماشاگر منتقل می‌شود قادر است به عنوانِ یک جایگزین در مقابلِ دیگر الگوهای تحلیل نظاره‌گری سینمایی در نظر گرفته شود. رویکرد مذکور با قرار دادنِ فرآیندِ نظاره‌گری بر مفاهیمی چون خودداری، بی‌اعتنایی و مرکزگریزی می‌تواند تجربه‌ای را حاصل کند که بر تعلیقِ ادراک استوار است. این نوع از ادراک با فاصله‌گرفتن از جهانِ فیلم مرتبط است چرا که ناظر، خود را به نیروی تسکین‌دهنده‌ی بی‌تفاوتی و هیپنوتیزم بودگی تسلیم می‌کند (Schaefer, 2003, 20). تماشاگر فیلم گاوخونی به جای اینکه توسط فیلم به گروگان گرفته شود، همواره آزاد است که عقب‌نشینی کند و پیوندش با فیلم را سُست سازد. از این رو مخاطبِ این اثر دائماً در مرز میان نظاره‌گری و عدم نظاره‌گری در نوسان است. در چنین وضعیتی است که به گفته‌ی جاستین رِمس[۴۱] تماشاگر این مجال را می‌یابد که به خودِ به‌خواب‌رفته‌اش فرصت ظهور و بروز دهد (Remes, 2016). به بیان دیگر این تجربه‌ی ادراکی به تجربه‌ی سوژه‌ی خواب‌گرد شباهت دارد که با چشمان بسته‌اش ادراک می‌کند و به طور همزمان خود را در قلمروی خواب و واقعیت جهت‌یابی

می‌کند (Pile, 2000, 77-80). تجربه‌ی وضعیتِ *درمیان بودگی* میان خواب و بیداری، میان رویا و واقعیت چیزی است که برای مخاطبِ فیلم *گاوخونی* رُخ می‌دهد. بنیامین در رابطه با بودلر اشاره می‌کند که ملال[۴۲]، «قاتلِ علاقه، ذوق و حساسیت است» (بنیامین، ۱۳۷۷، ۲۷). در وضعیت زوال و تضعیف‌شدنِ ادراک و احساس، ناظر دیگر اشتیاقی برای احاطه و تسخیرکردن تصاویر ندارد و ترجیح می‌دهد خودداری را به عنوان رویکرد خویش اتخاذ کند و از ظرفیتِ محوشوندگی تصاویر لذت ببرد. برمبنای همین ایده‌ها است که می‌توان اعلام نمود تجربه‌ی مواجهه با تسخیرناپذیریِ تصویر سینمایی است که در فیلم *گاوخونی* لذت‌آفرین می‌شود.

نتیجه

مباحثِ مطرح‌شده در این پژوهش آشکار می‌سازد که فیلم *گاوخونی* تنها به تجسمِ ملال و دلزدگی در ساحتِ مضمونی خود اکتفا نکرده است. در اغلبِ آثاری که به نمایشِ کرختی شخصیت‌های خویش می‌پردازند، این مفهوم غالباً در سطحِ روایی/ داستانی بروز پیدا می‌کند چرا که فیلمساز قادر نیست حس مورد نظر را به امری سینمایی تبدیل کند. *گاوخونی* به عنوان نمونه‌ای خاص از سینمای بعد از انقلاب براساس مطالب مطرح‌شده در این مقاله موفق می‌شود ملالِ تسلط یافته بر راوی‌اش را در سطوح مختلفِ سینمایی توسعه دهد. به بیان دیگر فیلمساز توانسته برای مباحثِ مذکور که از کلیدواژه‌های تجربه‌ی زیستی انسان در دنیای مدرن هستند معادل‌هایی مناسب را در بافتار میزانسن و دکوپاژ پیشنهاد دهد. به عنوان نمونه و همانطور که تحلیل شد فیلم موفق شده است ملالِ راوی را در ارتباطِ او و جغرافیای شهری اصفهان بازتولید کند. بهروز افخمی برای تجسمِ هر چه بهتر سرگردانی و بی‌هدفی شخصیت فیلم‌اش که برآمده از روزمرگی است، شهری مبهم و به دور از جغرافیای واقعی را پدید آورده. گویی اصفهانِ ترسیم‌شده در فیلم، برخاسته از ذهنِ راوی و بیرون آمده از جغرافیایی گُنگ و خیالی است. از سوی دیگر پراکنده‌اندیشی راوی نیز توسط حرکت دوربین‌های تمرکززدا و صحنه‌های مبتنی‌بر قاب‌زدایی، معادل‌هایی سینمایی یافته است. در نتیجه کنش‌های بیرنگِ راوی در مواجهه با مرگِ معلم‌اش، تنها به بیانی روایی/داستانی محدود نمی‌ماند بلکه از این سطح فراتر رفته و به تار و پودِ اثر نفوذ می‌کند. به همین دلیل و بنا بر نتایج این پژوهش می‌توان اعلام کرد که فیلم *گاوخونی* موفق شده از نمایشِ صِرف داستانی در باب ملال، گذر کند و این مفهوم را براساس ویژگی‌های هنر سینما بازنمایی نماید.

پی‌نوشت‌ها

1. Christian Metz.
2. Jean-Louis Baudry.
3 Laura Mulvey.
4. Desiring subject .
5. the Scopic Regime of the Cinema.
6. David Bordwell.
7. Subject-Poston.
8. Tom Gunning.
9. Indifference.
10. Inattention.
11. Boredom.
12. Looking without Seeing.
13. Charles Baudelaire.
14. Walter Benjamin .
15. Siegfried Kracauer.
16. Georg Simmel.
17. Distracted Perception.
18. Boredom, Eternal Return.
19. Patrice Petro.
20. Brassaï.
21. Reserveness.
22. Unlooking Eyes.
23. Atrophy of Experience.
24. Marcel Proust.
25. Index to Participate in the Sleep of the Collective.
26. Collective Unconscious.
27. Joe Moran.
28. Individual Psychology.
29. Collective History.
30. Jonathan Crary.
31. Gustav Fechner.
32. Partial Sleep.
33. Attentiveness.
34. Édouard Manet.
35.In the Conservatory.
36. Focalization.
37. Hippolyte Bernheim.
38. Pascal Bonitzer.
39. Deframings.
40. Aldo Rossi.
41. Justin Remes.
42. Spleen.

فهرست منابع

بردول، دیوید (۱۳۹۳)، *مطالعات سینمایی امروز و فرازونشیب‌های کلان-نظریه: پُست تئوری*، ترجمه مهدی نصرالله‌زاده، در کتاب سینما جلد اول، گردآوری مازیار اسلامی، تهران: نشر رخداد نو.

بنیامین، والتر (۱۳۷۷)، درباره برخی از مضامین و دستمایه‌های‌شعر بودلر، ترجمه مراد فرهادپور، *ارغنون*، شماره ۱۴، صص ۲۷-۴۸.

بنیامین، والتر (۱۳۹۰)، *اثر هنری در عصر تولید مکانیکی، در اکران اندیشه: فصل‌هایی در فلسفه سینما*، ترجمه پیام یزدانجو، نشر مرکز، تهران.

بودلر، شارل (۱۳۸۴)، *برگرفته‌ای از نقاش زندگی مدرن*، ترجمه مهتاب بلوکی، در از مدرنیسم تا پُست‌مدرنیسم، ویراستار انگلیسی لارنس کهون، ویراستار فارسی عبدالکریم رشیدیان، تهران: نشر نی.

تانکیس، فرن (۱۳۹۰)، *فضا، شهر و نظریه اجتماعی*، ترجمه‌حمیدرضا پارسی و آرزو افلاطونی، مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران، تهران.

زیمل، گئورگ (۱۳۷۲)، *کلانشهر و حیات ذهنی*، ترجمه یوسف اباذری، نامه علوم اجتماعی، جلد دوم، شماره سوم (۶)، صص ۵۳-۶۶.

کرینسون، مارک (۱۳۹۶)، *حافظه شهری: درآمد*،ترجمه‌رضانجف‌زاده، در حافظه شهری: تاریخ و فراموشی در شهر مدرن، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.

کلارک، گراهام (۱۳۹۵)، *عکس*، ترجمه حسن خوبدل و زیبا مغربی، نشر شورآفرین، تهران.

گانینگ، تام (۱۳۹۵)، *سینمای آتراکسیون*، ترجمه مهدیس‌محمدی، در سینما و امر تجربی، تهران: نشر رونق.

فکوهی، ناصر (۱۳۹۰)، *انسان شناسی شهری*، نشر نی، تهران.

هیوارد، سوزان (۱۳۸۱)، *مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی*،ترجمه فتاح محمدی، زنجان: نشر هزاره سوم.

یزدخواستی، حامد؛ مولودی، فؤاد (۱۳۹۱)، خوانشی فرویدی ازرمان گاوخونی، *مجله نقد ادبی*، تابستان، شماره ۱۸، صص ۱۵۳-۱۸۱.

Benjamin, Walter. (1999), *The Arcades Project*, Edited by Rolf Tiedemann, the Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge.

Remes, Justin. (2016), *The Sleeping Spectator: Nonhuman Aesthetics in Abbas Kiarostami's Five: Dedicated to Ozu*, in Slow Cinema, Edited by Tiago De Luca, Nuno Barradas Jorge, Edinburgh University Press.

Ross, Christine. (2006*), The Aesthetics of Disengagement: Contemporary Art and Depression*, University of Minnesota Press.

Salzani, Carlo. (2009), *The Atrophy of Experience: Walter Benjamin and Boredom*, in Essays on Boredom and Modernity, Edited by Barbara Dalle Pezze, Carlo Salzani, Rodopi.

Schaefer, Claudia. (2003) *Bored to Distraction: Cinema of Excess in End-Of-The-Century Mexico and Spain*, SUNY Press.

Sevin, Ayda. (2007), *Margins of the Image: Framing and Deframing in the Graphic Novel and the Film V For Vendetta*, A Thesis for the Degree of Master of Arts, Bilkent University.

Shaviro, Steven (1993), *The Cinematic Body*, Minneapolis: The University of Minnesota.

Singer, Ben. (2013), *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Contexts*, Columbia University Press, New York.

Tester, Keith. (1995), *The Inhuman Condition*, London: Routledge.

Torbett, Rachel June. (2009), *The Quick and the Flat: Walter Benjamin and Werner Herzog*, in Essays on Boredom and Modernity, Edited by Barbara Dalle Pezze, Carlo Salzani, Rodopi.

Bonitzer, Pascal. (2000), *Deframings*, in Cahiers du Cinema Volume Four 1973-1978: History, Ideology, Cultural Struggle, Edited by David Wilson, Routledge, pp197- 203.

Buci-Glucksmann, Christine. (1994), *Baroque Reason: The Aesthetics of Modernity*, Sage, London.

Crary, Jonathan. (1994), *Unbinding vision*. October 68. pp: 21-44.

Crary, Jonathan (2000), *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, The MIT Press.

Gleber, Anke. (1999), *The Art of Taking a Walk*, Princeton University Press.

Goodstein, Elizabeth S. (2005), Experience without qualities: boredom and modernity, Stanford University Press.

Mack, Arien, Rock, Irvin. (2000) *Inattentional Blindness*, The MIT Press.

Metz, Christian. (1982), *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, Indiana University Press.

Moran, Joe. (2003), *Benjamin and Boredom*, Critical Quarterly, volume 45, issue 1-2.

Petro, Patrice. (1993), *After Shock/ Between Boredom and History*, Discourse, Vol. 16, No. 2, A Special Issue on Expanded Photography (Winter 1993-94).

Pile, Steve. (2000), *Sleepwalking in the Modern City: Walter Benjamin and Sigmund Freud in the World of Dreams*, in A Companion to the City, Edited by Gary Bridge & Sophie Watson, Oxford: Blackwell, pp. 75–86.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

The Aesthetics of Boredom and Blasé Attitude in Ciema Based on Thoughts of George Simmel and Walter Benjamin: A Case Study of Gavkhooni (The River's End)

Sajad Sotoudeh*[1], Alireza Sayyad[2]

[1]Lecturer, Faculty of Cinema and Theater, University of Art, Tehran, Iran.
[2] Assistant Professor, Faculty of Cinema and Theater, University of Art, Tehran, Iran.
(Received 22 Apr 2019, Accepted 22 Sep 2020)

In Iranian cinema, it is possible to find various films that have built their own structure on the depiction of boredom of their heroes. In these works, there are passive characters rising from modernity that do not have an affinity with classical cinema's active characters. Since these characters are manifestations of modern human conditions, it is possible to recognize their characteristics by investigating their encounter with modernity and urban influence. Despite the discourses related to modernity and that Flaneur is often considered a person who warmly embraces the stimuli and discord of the modern city, Some theoreticians believe that Flanerie might be read with what Simmel has regarded as a blasé characteristic of modern subjects. From Simmel's point of view, "devaluating the whole objective world" is the experience of a blasé person who is devoid of "qualities." This leads to a perception based on Simmel's analyses and thoughts that have left a great influence on Walter Benjamin's ideas in his discussions about concepts such as distraction and boredom. Benjamin believed that when passing through the modern city, in confrontation with the assault of images, the eye would lose its ability to concentrate, and as a result, a new kind of perception would emerge, which is a perception based on the movement of eyes between countless and diverse surfaces and images, that is associated with the impossibility of contemplation and concentration: the distracted perception. The main point is that despite the existence of films focused on the concept of boredom, very little research has been done about Iranian cinema that focuses on how to display boredom and blasé thus far.

In order to investigate the perception of this subject in confrontation with urban modernity based on the ideas of Simmel and Benjamin, this research focuses on Gavkhooni (The River's End) directed by Behrooz Afkhami. In most of the works that try to depict their character's boredom, this concept appears more at a narrative/fictional level, and the filmmaker is not able to convert the sense into the cinematic matter. According to the discussed issues in the present article, Gavkhooni (The River's End) is declared a specific example of Iranian post-revolution cinema, which succeeded in developing the character/narrator's boredom at various cinematic levels. For example, the relation between boredom and the narrator is reproduced in the relation between him and the geography of the city of Isfahan. In order to visualize as much as possible the aimlessness and boredom of the character, which emerges as a result of the daily routine that surrounded him, Afkhami creates a vague cinematic city that is far from the real geography of Isfahan. As a result, and according to the findings of this study, it can be stated that Gavkhooni (The River's End) goes beyond merely displaying a narrative about the boredom and has succeeded in improving this sense based on the fundamental features of cinematic art.

Keywords
Boredom, Blasé attitude, Gavkhooni (The River's End), Walter Benjamin, Georg Simmel, Urban Modernity.

*Corresponding author: Tel: (+98-912) 6994985, Fax: (+98-21) 22280966, E-mail: sajadsotoudeh@yahoo.com