Metaphysics

University of Isfahan E-ISSN: 2476-3276

Vol. 16, Issue 1, No. 37, Spring and Summer 2024

Representation in the film based on Martin Heidegger's idea

Mehdi Homayuni: PhD student, Department of Art Studies, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
mehdi_homayuni@modares.ac.ir

Asghar Fahimifar*: Associate Professor, Department of Art Studies, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
fahimifar@modares.ac.ir

Abstract

The relationship between reality and cinema is an important factor in theorizing about cinema. According to some theorists, cinematic reality receives its validity from the structure of the mind. According to some others, it is the external reality that must be acknowledged. It can be said that the relationship between cinema and reality is considered as a relationship in which cinema has an important function: to determine the position of cinematic signifier, as cinematic mechanisms that So, they can gain their signified in the outside world, or in the mind. In this research, an attempt was made to explain the relationship between film and reality in cinematic theories and its relationship with representation, to discuss the distinction of cinematic works, and to provide a specific classification based on representation based on Heidegger's thought. How a cinematic work can be considered based on the representation and presence of the earth in the work of art. In the continuation of the research, some cinematographic works were analyzed according to the representation in Heidegger's view in three distinct groups: Representative, Beyond- Representative, and Un-Representative. Among these works, the film About Endlessness by Roy Anderson, as the Un-Representative work, reveals the presence of the earth in the work of art.

Keywords: Martin Heidegger, Movie, Representation, Reality

* fahimifar@modares.ac.ir

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

دوفصلنامه علمی متافیزیک
سال شانزدهم، شمارهٔ اول (پیاپی ۳۷)، بهار و تابستان ۱۴۰۳، ص ۴۲ – ۲۷
تاریخ وصول: ۱۴۰۲/۰۱/۳۰، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۰/۳۰

بازنمایی در فیلم برمبنای نظر مارتین هایدگر

مهدی همایونی: دانشجوی دکتری، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
mehdi_homayuni@modares.ac.ir
اصغر فهیمی‌فر: دانشیار، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
fahimifar@modares.ac.ir

چکیده

نسبت میان واقعیت و سینما در نظریه‌پردازی دربارهٔ سینما، جایگاه ویژه‌ای را ازآنِ خود کرده است. براساس تبیین برخی از نظریه‌پردازان، واقعیت سینمایی اعتبار خود را از سازوکار ذهن دریافت می‌کند. در نظر برخی دیگر، این واقعیت بیرون است که بدیلِ سازوکار ذهن می‌شود. می‌توان گفت رابطهٔ میان سینما و واقعیت به‌عنوان رابطه‌ای در نظر گرفته می‌شود که در آن، سینما وظیفه‌ای مهم بر عهده دارد: مشخص‌کردن جایگاه دلالت‌های سینمایی، به‌عنوان سازوکارهای سینمایی که ازسویی می‌توانند جایگاه مدلول خود را در عالم بیرون کسب کنند و یا می‌توانند مدلولی داشته باشند که جایگاه خود را این‌بار، در ذهن، تثبیت می‌کنند. در این پژوهش تلاش شد با تبیین رابطهٔ میان فیلم و واقعیت در نظریات سینمایی و رابطهٔ آن با بازنمایی، تمایز آثار سینمایی به بحث گذاشته شود و دسته‌بندی خاصی براساس بازنمایی برمبنای اندیشهٔ هایدگر ارائه شود (هایدگر خود از تمایزی یاد می‌کند که هنر بزرگ را می‌سازد)؛ اینکه اثر سینمایی را چگونه می‌توان براساس بازنمایی و آشکارگی حضور زمین در کار هنری مورد توجه قرار داد. به‌این‌منظور و در ادامهٔ پژوهش، برخی آثار سینمایی، متناسب با جایگاه بازنمایی در دیدگاه هایدگر در سه گروه متمایز بازنماگرا ، فرابازنماگرا و نابازنماگرا واکاوی شد. در میان این آثار، فیلم *دربارهٔ بی‌کرانگی* اثر روی اندرسون، به‌عنوان اثر نابازنماگرا، حضور زمین در کار هنری را آشکار می‌کند.

واژگان کلیدی: مارتین هایدگر، فیلم، بازنمایی، واقعیت

*نویسنده مسئول fahimifar@modares.ac.ir

Copyright©2024, University of Isfahan. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/), which permits others to download this work and share it with others as long as they credit it, but they can’t change it in any way or use it commercially
DOI: 10.22108/MPH.2024.137308.1474

مقاله، مستخرج از رساله دکتری مهدی همایونی است.

مقدمه و پیشینه

نسبت میان واقعیت و سینما در نظریه‌پردازی دربارهٔ سینما، جایگاه ویژه‌ای را ازآنِ خود کرده است. نظریه‌پردازان سینمایی از هوگو مانستربرگ تا آندره بازن، به ترسیم چگونگی امکان برقراری این نسبت پرداخته‌اند. در میان نظریات شکل‌گرایان، واقعیت سینمایی اعتبار خود را از سازوکار ذهن دریافت می‌کند. این ذهن است که چندوچون این نسبت را تعیین می‌کند و اساساً هر نوع کاربست تمهیدات سینمایی، در راستای کنش میان ذهن و واقعیت مورد توجه قرار می‌گیرد. در نظریات مبتنی بر واقع‌گرایی، این‌بار واقعیت بیرون، بدیلِ توجه بر سازوکار ذهن می‌شود. براین‌اساس، می‌توان گفت رابطهٔ میان سینما و واقعیت به‌عنوان رابطه‌ای در نظر گرفته می‌شود که در آن، سینما وظیفه‌ای مهم بر عهده دارد: مشخص‌کردن جایگاه دلالت‌های سینمایی، به‌عنوان سازوکارهای سینمایی که ازسویی می‌توانند جایگاه مدلول خود را در عالم بیرون کسب کنند یا ازسوی دیگر می‌توانند مدلولی داشته باشند که جایگاه خود را این‌بار، در ذهن، برساخته و تثبیت می‌کنند. براین‌مبنا، چنانچه تثبیت این مدلول به‌سبب سازوکار سینمایی به‌عنوان سازندهٔ کنش بازنمایی در نظر گرفته شود ـ که درواقع تثبیت جایگاه مدلول حاصل از دلالت‌ها در آن سرانجام بازنمایی را مشخص می‌کند ـ می‌توان سینما را با فرایند بازنمایی بررسی کرد. به‌عبارتی، بحث دربارهٔ دیدگاه بازنمایانه[1] در سینما را می‌توان در نظریات سینمایی و جایگاهی پی گرفت که این نظریات در رابطهٔ میان واقعیت و سینما جست‌وجو می‌کنند؛ اینکه سینما چگونه می‌تواند کنش بازنمایی را سامان دهد و رابطهٔ میان واقعیت و سینما به چه شکل سامان می‌یابد. روکامورا برمبنای چنین نظرگاهی، بخشی از رسالهٔ خود را به توصیف تلقی هایدگر از بازنمایی اختصاص داده است (Rocamora, 2019). او برای پیش‌برد بحث خود و برای یافتن رابطه‌ای میان هستی‌شناسی بنیادین هایدگر و سینما، از سینمای هستی[2] سخن می‌گوید. «سینمای هستی یک فراخوانی بنیادین است برای فردیت مخاطبان خود» (Rocamora, 2019, p. 84). او درعین‌حال بیان می‌کند که مطابق نظر هایدگر، کار هنری محل برپایی جهان است؛ محلی است که هنرمند و مخاطب با در-جهان-بودن خود مواجه می‌شوند؛ این مواجهه در طریقی مهیا می‌شود که کار هنری همچنان فیگوراتیو باقی بماند و وفادار به ادراک ما از جهان (Rocamora, 2019, p. 60). ازطرفی، هایدگر در رسالهٔ *سرآغاز کار هنری* نوشت «هدف کار هنری بازنمایی هر موجود عینی نیست؛ بلکه کار هنری آشکارکنندهٔ ذات تمام چیزهاست» (Heidegger, 2001, p. 43). هایدگر در این رساله، دربارهٔ تابلوی کفش‌های وان گوگ و بنای معبد یونانی سخن گفت و بار دیگر تأکید کرد که:

حقیقت در برپایی معبد در همان‌جا که هست، رخ می‌دهد. این به‌این‌معنی نیست که چیزی به‌واقع در آنجا بازنمایی و ارائه می‌شود؛ بلکه آنچه به‌عنوان کل است، به ناپوشیدگی وارد می‌شود.... حقیقت در تابلوی وان گوگ رخ می‌نماید و این به‌این‌معنی نیست که چیزی به‌واقع تصویر می‌شود. (Heidegger, 2001, p. 54).

هایدگر تصویر را نیز برمبنای همین رهایی از بازنمایی چنین توصیف کرد که:

[1] Representative

[2] Cinema of Being

تصویر، ما را به ادراکی منحصربه‌فرد دعوت می‌کند: به‌سبب تمایزش از تخیل درونی و نیز تمایزش از چیزهای بیرونی. اما مهم آن است که برای آنکه تصویر سازندهٔ جهان خود باشد، باید خارج از قلمرو بازنمایی قرار گیرد. (Rocamora, 2019, p. 73)

براین‌اساس، آنچه ازنظر هایدگر در کار هنری می‌بایست روی دهد تا کار هنری را در نسبت با حقیقت قرار دهد، اساساً بازنمایی نیست؛ اما چگونه ممکن است که کار هنری بازنمایی نکند و درعین‌حال، وفادار به شکل باقی بماند؟ به‌عبارت بهتر، در کار هنری چیزها حضور داشته باشند و درعین‌حال، کار هنری از بازنمایی چیزها روی گرداند؟ روکامورا دراین‌باره از میدان هستی‌شناسی[1] سخن گفته است: در این میدان، کار هنری نیازمند آن است که نخست فیگوراتیو و وفادار به ادراک ما از جهان باقی بماند و دیگر اینکه این فیگورِ حاضر در کار، تماشاگر را به درگیرشدن در جهان فراخواند (Rocamora, 2019, p. 60). این طریق را می‌توان در تحسین هایدگر از نقاشی‌های پل کله، چنین بیان کرد که چیزها محو نمی‌شوند؛ اما درعین‌حال، خود را به‌سوی جهان خودْ عقب می‌کشند (Rocamora, 2019, p. 61). براین‌اساس، کار هنری به‌جای آنکه بازنمای چیزها باشد، چیزها را حاضر می‌کند که خود را عقب کشند و جهان خود را برملا سازند. در اینجا می‌توان از قول ژان‌لوک نانسی چنین بیان کرد که «تصویر زمانی وجود دارد که بداهت[2] وجود داشته باشد؛ وگرنه یک تزئین[3] یا ایلیستریشن[4] وجود دارد که از یک دلالت و تصدیق معنا پشتیبانی می‌کند. تصویر باید حضور نامرئی را لمس کند» (Nancy, 2005, p. 12). این همان حضور است که نانسی بر آن تأکید دارد؛ حضور برای آشکارسازی خود، رها از هر دلالتی که آن را به فرهنگ یا چیزی شبیه به آن متصل می‌گرداند. درمقابل، بازنمایی سبب جدایی ابژه از هستی می‌شود. روکامورا از قول نانسی، بازنمایی را با درنظرگرفتن مقصود هایدگر چنین تعریف می‌کند: «آنچه که خود را با محدودیتِ خودش تعیین می‌کند. این تحدید برای سوژه و به‌وسیلهٔ سوژه که به‌خودیِ‌خود نه بازنمایی شده است و نه قابل‌بازنمایی است، در حضور محض و غیاب محض خود» (Rocamora, 2019, p. 77). این همان است که به‌تأکیدِ روکامورا، فهم هایدگر از تصویر ناب[5] را یادآور می‌شود: در آن هستی خودش را نشان می‌دهد و نگاه هستی در آن پیداست (Rocamora, 2019, p. 77).

برمبنای آنچه بیان شد، چنانچه یک فیلم سینمایی به‌مثابهٔ کار هنری ازنظر هایدگر بخواهد جایگاه خود را در نسبت با سینمای هستی و میدان هستی‌شناختی مشخص کند، باید در ابتدا نسبت خود را با کنش بازنمایی و گریز از آن مشخص کند و برمبنای آن در راستای گشودن جهان پیش رود؛ اما این گریز از بازنمایی در سینما برمبنای اندیشهٔ هایدگر چگونه ممکن است؟ چگونه می‌توان برمبنای این رهایی یا تحدید، آثار سینمایی را بررسی یا دسته‌بندی کرد؟ و اینکه این گریز، چگونه یک فیلم سینمایی را با حقیقت در رابطه قرار می‌دهد؟ رابطه‌ای که ما را متوجه میدان هستی‌شناسی می‌گرداند؟ اما باید توجه کرد که این گریز از کنش بازنمایی به‌عنوان کنشی سامان می‌یابد که یک اثر سینمایی را از سایر آثار سینمایی متمایز می‌کند. این تمایز معطوف است بر

[1] ontological field
[2] evidence
[3] decoration
[4] illustration
[5] pure image

تمایزی که خود هایدگر در رسالهٔ *سرآغاز کار هنری* به آن اشاره داشته است. هایدگر نه از هر اثری، بلکه تنها از کار هنری بزرگ (واقعی)[1] سخن گفته است (Heidegger, 2001, p. 20). چنین کاری توان آن را دارد که در راستای گشودن جهان پیش رود.

در این پژوهش، تلاش بر آن است که با یادآوری مفهوم زمین در اندیشهٔ هایدگر، دربارهٔ کارکرد کنش گریز از بازنمایی در یک کار هنری بحث شود (همایونی و فهیمی‌فر، ۱۴۰۰) و نیز با تبیین رابطهٔ میان فیلم و واقعیت در نظریات سینمایی و رابطهٔ آن با بازنمایی، تمایز طرح‌شده دربارهٔ آثار سینمایی به بحث گذاشته شود و دسته‌بندی خاصی براساس بازنمایی ارائه شود؛ اینکه یک اثر سینمایی را چگونه می‌توان براساس بازنمایی و آشکارگی حضور زمین برمبنای اندیشهٔ هایدگر بررسی کرد.

زمین- بازنمایی از دیدگاه هایدگر

هایدگر در نقد گشتل تکنولوژی، توجه خود را بر هنر معطوف کرد. گشتل ازآنجاکه آنچه را که خود ارائه می‌دهد، یگانه راه دسترسی قلمداد می‌کند، درتقابل با آنچه هایدگر از درـجهان ـبودن (دازاین) مراد کرده است، قرار می‌گیرد. علوم مدرن هم درست به‌همین‌سبب از امر بنیادین غافل شده‌اند. درنهایت پرسش از هستی، همان پرسش فراموش‌شده‌ای می‌شود که هایدگر در تمام دوران کار فکری خود دغدغهٔ طرح آن را فراموش نکرد. به‌عبارتی، طبیعت همواره امری است تاریخی و آنچه علوم مدرن بدان متکی‌اند، فقط یک دیدگاهِ خاص از طبیعت را می‌سازد؛ دیدگاهی که بستر شکل‌گیری خود را انکار می‌کند و با مطلق‌سازیِ دستاورد خود و دادن نقش محوری بر سوبژکتیویته، کمالِ اطلاقِ دقیق علمی را هدف خود قرار می‌دهد (Hodge, 1992). به نظر می‌رسد کارکرد گشتل در یگانه‌قلمدادکردن کارکرد خاص از تکنولوژی است که برمبنای آن واقعیت خود را به‌عنوان منبع[2] آشکار می‌کند (Heidegger, 1977, p. 23). منبع‌بودن واقعیت از پیش سلطهٔ بی‌چون‌وچرا بر آنچه به منبع تبدیل شده است را پیش می‌کشد. هرچند در اندیشهٔ هایدگر خودِ این گشتل تکنولوژی به‌سبب تاریخ هستی است که هست شده است و این بدان‌سبب است که «ذات تکنولوژی به‌هیچ‌عنوان تکنولوژیک نیست» (Heidegger, 1977, p. 4)؛ اما در همین دنیای مدرن که به‌سبب فراموشی پرسش از هستی، حقیقت رو نهان کرده است، یکی از راه‌های جست‌وجوی آشکارگی حقیقت و هستیْ هنر است (Heidegger, 2000, p. 140). این کارکرد هنر ازآن‌جهت است که هنر هم نظم ایجادشده و هم آنچه را این نظم بر آن استوار است، برملا می‌کند. این رابطه، رابطه‌ای متغیر است؛ اما این آن چیزی نیست که تحلیل و تحقیق علمی بدان متکی باشد (Hodge, 1992). هنر برمبنای این طریق می‌تواند دربرابر اطلاق گشتل، بدیلی مهیا کند؛ درست بدان‌سبب که از راهی خاص بر امر هنوز در آشکارگی درنیامده، اشاره می‌کند؛ بی‌آنکه آن را دسترس‌پذیر جلوه دهد. این امر هنوز در آشکارگی درنیامده همان است که به‌سبب تاریخ هستی حوالتی بر پوشیده‌بودن آن تعلق گرفته است. هایدگر در مقالهٔ *درباب ذات حقیقت* نوشت: «اختفا آنچه را که شایستهٔ حقیقت[3] است، در خود حفظ می‌کند» (Heidegger, 1998, p. 148). همین اختفا نیز حقیقت هستی را برملا می‌کند، فقط درصورتی‌که بر آن سرپوش گذاشته نشود و در

[1] real/wirkliche

[2] standing-reserve

[3] alethei

پوشاننده‌بودن خود آشکار شود. هایدگر همین پوشانندگی را در رسالهٔ *سرآغاز کار هنری* بار دیگر مورد توجه قرار داد و بیان کرد که کار هنری به‌سبب آشکارکردن همین پوشانندگی است که در نسبت با حقیقت قرار می‌گیرد. در رسالهٔ *سرآغاز کار هنری*، آشکارکردن این پوشانندگی در کار هنری بر عهدهٔ زمین است. هایدگر نوشت: «آنچه را که کار هنری، خود را در آن پس می‌کشد و با پس‌کشیدن خود، آن را آشکار می‌گرداند، زمین نام نهاده‌ایم» (Heidegger, 2001, p. 45) و همچنین، «زمین از هر گشودگی عقب می‌نشیند و پیوسته خود را نهان می‌کند» (Heidegger, 2001, p. 46). زمین به‌آن‌سبب که پوشانده است، آن بخشِ هنوز در آشکار درنیامده را در پوشیده‌بودن خود پیش می‌کشد. برهمین‌اساس است که جهان نیز توان آن را می‌یابد که در آشکارگی قرار گیرد. «زمین از میان جهان ظاهر می‌شود و جهان بر زمین استوار می‌گردد تا آنجا که حقیقت به‌مثابهٔ نبرد پیشینی میان آشکارگی و ناآشکارگی روی می‌دهد» (Heidegger, 2001, p. 54)؛ اما زمین زمانی در کار هنری آشکار می‌شود که بر این پوشانندگی سرپوش گذاشته نشود (همایونی و فهیمی‌فر، ۱۴۰۰). درست برمبنای همین آشکارگی است که «وقتی ما به کار هنری، ازآن‌جهت که کار هنری است، توجه می‌کنیم، مواد حضور پیدا می‌کنند» (یانگ، ۱۳۹۵، ص. ۸۵). مواد زمانی حاضر می‌شوند که در رخنه‌ناپذیریِ خود، فراز آیند. به‌عبارتی، زمین شرط امکان کار هنری است و تنها زمانی اطلاق عنوان کار هنری امکان می‌یابد که زمین در کار آشکار شود؛ چراکه به‌همان‌طریق که حقیقت اختفا را در خود حفظ می‌کند، کار هنری زمانی بر گشودگی حقیقت پرتو می‌افکند که این اختفا را به‌سبب حضور زمین آشکار کند؛ چراکه براساس نظر هایدگر، گشودگی حقیقت در کار هنری نیازمند آشکارگی حقیقت همچون آشکارگی و پوشانندگی آنچه هست، است (Heidegger, 2001, p. 70). به‌بیان دیگر، همهٔ آنچه هنر است، باید زمین در آن آشکار باشد و این همان است که هایدگر از آن با عنوان هنر بزرگ (واقعی) یاد می‌کند. هنر بزرگ نه بر هر اثر، بلکه فقط بر برخی از آثار قابل‌اطلاق است. این آثار مطابق نظر هایدگر بر حضور زمین در خود پرتو می‌افکنند. زمین درست همان بخش پوشاننده‌ای است که حقیقت به‌سبب آن، اختفا را در خود حفظ می‌کند.

چنان‌که بیان شد، هایدگر کار هنری را بازنمایی چیزی نمی‌داند و باز براساس آنچه بیان شد، رهایی از بازنمایی، رهایی از دلالتی است که مدلول خود را به فرهنگ یا چیزی شبیه به آن متصل می‌کند. این اتصال، تثبیت جایگاه مدلول است. این تثبیت، درواقع تحدید برای آنچه بازنمایی می‌شود است و این تحدید «برای سوژه و به‌وسیلهٔ سوژه که به‌خودیِ‌خود نه بازنمایی شده است و نه قابل‌بازنمایی است» (Rocamora, 2019, p. 77) رخ می‌دهد. این تحدید درواقع قائل‌شدن به توانی است که سوژه به‌سبب آن، آنچه را که بازنمایی می‌کند، در اختیار می‌گیرد و در تسلط خویش درمی‌آورد. این درست برخلاف اختفا است که شایستهٔ حقیقت است؛ همان اختفا که زمین، آن را در کار هنری آشکار می‌کند. به‌عبارتی، موفقیت کنش بازنمایی، پوشاندن زمین به‌عنوان رکن آشکارکنندهٔ پوشانندگی در کار هنری است (همایونی و فهیمی‌فر، ۱۴۰۰). براین‌اساس است که اثر برای دست‌یابی به جایگاه خاص خود در رابطه با حقیقت، باید زمین را آشکار کند و بدین‌منظور، باید خود را از بازنمایی چیزها رها کند. چنان‌که بیان شد، رهاشدن از بازنمایی، رهاشدن از تثبیت نهایی جایگاه مدلول

است که آن مدلول اثر را در رابطه با واقعیت بیرون تحدید می‌کند.

مطابق آنچه بیان شد، بحث دربارهٔ بازنمایی در سینما را می‌توان در نظریات سینمایی و جایگاهی یافت که این نظریات در رابطهٔ میان واقعیت و سینما جست‌وجو می‌کنند و باز چنان‌که بیان شد، بازنمایی رابطهٔ خود را در کار هنری در رابطه با آشکارگی زمین مشخص می‌کند. در ادامهٔ پژوهش پس از بیان مختصر نظریات سینمایی دربارهٔ رابطهٔ میان واقعیت و سینما، جایگاه بازنمایی در این نظریات مورد کاوش قرار می‌گیرد و سپس براساس مفهوم زمین، به تبیین بازنمایی در سینما براساس اندیشهٔ هایدگر پرداخته می‌شود.

واقعیت‌ـسینما

هوگو مانستربرگ «درک قدرت زیبایی‌شناسی فیلم را منوط به سازوکار تأثیر فیلم بر ذهن تماشاگر می‌داند» (Colman, 2014, p. 22). از دیدگاه این نظریه‌پردازِ نوکانتی، واقعیت که در تعامل زیبایی‌شناسانه میان فیلم و ذهن تحقق می‌یابد، واقعیتی است که به‌سبب آنچه به‌مثابهٔ فرم در فیلم حاضر است، معنا پیدا می‌کند. این گرایش هم‌سو با سنتی است که برپاشدن هر واقعیتی را در امکان تحقق آن در ذهن سوبژکتیو جست‌وجو می‌کند. براین‌مبنا، تصاویر متحرک... «روشی است که ذهن ازطریق آن به واقعیت مفهوم می‌دهد» (دادلی، ۱۳۹۷، ص. ٤٤). مانستربرگ نوشت: «دستکاریِ چشمگیر زمان و فضا در فوتوپلی، شیوهٔ طبیعی آن برای بیان داستان است، ما را به گذشته می‌برد (خاطره) و به آینده (تخیل)، و به‌شکلی آزادانه و خلاقانه پیوستار زمان‌ـمکان را در هم می‌ریزد» (Munsterberg, 2013, p. 22). این رابطه میان ذهن و واقعیت در نظر رودلف آرنهایم متعادل شد. از دیدگاه او، سینما کپی یا تقلیدی از واقعی نیست، اما واقعیت خاص خود را می‌آفریند (Elsaesser & Hagener, 2015, p. 22). به‌عبارتی، واقعیت شکل‌گرفته در فیلم، واقعیتی است که همچنان بر بنیان سوبژکتیو استوار است، اما واقعیتی که فیلم در پی تعامل با آن است، چندوچون این بنیان سوبژکتیو را نشان می‌دهد. آرنهایم که در سنت گشتالت دربارهٔ سینما می‌اندیشید، باز هم نقش مهمی برای ذهن جهت نظم‌دهی به داده‌های بیرون در نظر داشت. آرنهایم خود نوشت: «قدرت خلاقانهٔ هنرمند تنها تا جایی می‌تواند وارد عمل شود که واقعیت و واسط بازنمایی بر هم منطبق نباشند» (Arnheim, 2006, p. 110).

نظریهٔ فرمالیسم و اهمیت ذهن در رابطهٔ میان واقعیت و فیلم در اندیشهٔ سرگئی ایزنشتاین بُعد تازه‌ای یافت: رابطهٔ فیلم با واقعیت در نظر ایزنشتاین، بیش از هرچیز متکی بر شیوهٔ مونتاژ نماهاست. او رابطهٔ ناتورالیستی فیلم با عالم بیرون را رد کرد و فیلم را رهیافتی دانست برای نشان‌دادن واقعیتی که از نو توسط تماشاگر نه‌تنها ساخته می‌شود، بلکه فهمیده و آگاهی‌بخش می‌شود. ایزنشتاین نوشت: «این واقعیت، صادق است... که مجاورت دو نما با اتصال آن‌ها به هم، همانندِ مجموعِ سادهٔ یک نما با نمای دیگر نیست» (Eisenstein, 1957, p. 7). این اتصال در پی ساخت معنایی است که توسط تماشاگر بار دیگر ساخته شود. «تصاویر طراحی‌شده توسط نویسنده، کارگردان و بازیگر... بار دیگر در ادراک تماشاگر به هم متصل می‌شود. این نهایت هدف تلاش خلاقانهٔ هر هنرمند است» (Eisenstein, 1957, p. 31).

درزمینهٔ تمایز واقعیت بیرون و واقعیت سینما، بلا بالاش فرم و مادهٔ خام سینمایی را در کارکرد

رسانه‌بودن سینما جست‌وجو کرد. سیناگر عامل مهمی در نظم‌دهی دوباره به مادهٔ خام سینمایی است. سیناگر مجهز به تکنیک است. این تکنیک است که رسانهٔ سینما را بر کارکردش توانا می‌سازد. واقعیت به‌سبب کارکرد رسانهٔ سینما و در ارتباط با توان قدرتمند آن در بهره‌برداری از تکنیک‌های خاص است که در آن، ارتباط با آگاهی انسانی معنا پیدا می‌کند. این توان و ظرفیت سینما همان است که فرمالیست‌ها آن را ازشکل‌اندازی می‌نامند. بالاش در کتاب خود از زبان بودلر بیان کرد که چیزی که از شکل درنیامده است، قابل‌درک نیست. برهمین‌مبنا، چیزها به‌سبب همین تغییر شکل یا ازشکل‌اندازی است که قابل‌دیدن می‌شوند (Balázs, 1970, p. 93). ازنظر بالاش، جمع‌آوری تکه‌هایی از واقعیت که با تکنیک سینمایی در هم مرتبط می‌شوند، رهیافتی است برای مواجهه با حقیقت. «چنین تکه‌هایی از واقعیت را در آنچه که حقیقت است، می‌توان گرد هم آورد که کارگردان آن‌ها را انتخاب می‌کند تا با معنایشان آن را نمایش دهد» (Balázs, 1970, p. 164).

در نظریات بیان‌شده، سینما در نظرگاه فرمالیسم، رابطهٔ میان واقعیتِ فیلم و واقعیتِ بیرون در شیوه‌ای جست‌وجو می‌شود که حاصل ایفای نقش فرمِ کار هنری در پیشگاه ذهن هنرمند و مخاطب کار هنری است. چنین نظرگاه مدرنی، فیلم را به‌مثابهٔ واقعیتی می‌فهمد که همچون هر ابژه در جهان، واجد آن واقعیتی است که در ذهن معنا پیدا می‌کند. به‌عبارتی، در این حالت واقعیتِ فیلم در شکلی مقدّم بر تأثیر فرمالیستی، در نسبتی با واقعیت بیرون تعریف می‌شود که سوبژکتیویته، آن را بنیان می‌نهد: چنین واقعیتی نیز مبنایی جز مبنای ذهنی نمی‌تواند داشته باشد؛ درست برهمین‌مبنا دلالت‌ها، مدلول ذهنی خود را می‌یابند و سینما بازنمایانندهٔ همین مدلول خواهد بود.

ازطرف دیگر، برخی از نظریه‌پردازان سینما، بدیل متباینی را برای توضیح و تفسیر شیوهٔ تعامل فیلم با واقعیت بیرون جست‌وجو می‌کنند. زیگفرید کراکائر، ویژگی اصلی و نخستین سینما را عکس‌گونه‌بودن آن تعریف کرد. او فرمالیسم در رسانهٔ سینما را تا جایی قابل‌قبول دانست که در خدمت این عکس‌گونه‌بودن قرار گیرد. برهمین‌اساس است که هر تلاش برای قراردادن عکاسی یا سینما در جایگاه هنر ـ زمانی که سبب ازمیان‌رفتن این کارکردِ ضروری و اصلی آن‌ها شود ـ مورد تردید قرار می‌گیرد؛ چراکه این امر وظیفهٔ عکاسی و نیز سینما را در «بازنمایی جنبهٔ دلالت‌گون آن بر واقعیت فیزیکی، تحت‌الشعاع قرار می‌دهد» (kracauer, 1997, p. 23). هدف سینما چیزی نیست جز وفاداری به جهان هستی؛ اما این جهان هستی خود چیزی نیست جز جزئی دیداری که اکنون به‌سبب تکنیک سینمایی قابلیت ثبت آن مهیا شده است. این وفاداری، واقع‌گرایی سینمایی را وابسته به جهان مادّی و فرهنگی خود می‌سازد و دلالت‌های محکمی را برای تثبیت واقعیت در فیلم جست‌وجو می‌کند.

در نظریه‌پردازی سینمایی اعتباربخشی به رونوشت از واقعیت، تا جایی پیش می‌رود که ازنظر آندره بازن، واقعیت در سینما را باید از جایگاه امکان وجودی مورد بحث قرار داد. ازنظر بازن، این واقعیت است که به‌سبب کارکرد خاص سینما، خود را بر فیلم تحمیل می‌کند و عامل انسانی در بهترین حالت گذرگاهی است برای حضور و وجود این واقعیت در فیلم. او ثبت واقعیت توسط فیلم را همچون ابدی‌کردن مردگان توسط مومیایی و فراتر از آن، توانا درجهت زنده‌نگه‌داشتن آن تصور می‌کند (Andersen, 2019,

p. 80). ازنظر بازن، سینما به‌شکل ضروری به واقعیت وابسته است و به‌سبب مؤلفه‌های واقعیت، خود را بارور می‌کند (Bazin, 2004, p. 28). این وابستگی، واقعیت را چنان‌که هست و در جایگاه هستی‌شناختی مورد توجه قرار می‌دهد. سینما و سابق بر آن عکاسی، به‌سبب کاربست مکانیکی ابزار و خارج از دخالت مستقیم انسان، اجازه می‌دهد واقعیت در بهترین حالت خود را در اثر قرار دهد. ابزار مکانیکی به‌سبب انفعال، تصرف در این واقعیت را به حداقل می‌رساند. ازنظر بازن، طبیعت دارای مفاهیم متعددی است و می‌توان گفت با بشر گفت‌وگوی ابهام‌آمیزی دارد. همین ابهام است که اگر سینما بر حفظ آن تلاش کند، توان آن را می‌یابد که واقعیتی را که حاصل تعامل میان انسان و چیزهاست، در سینما منعکس کند یا به‌عبارتی، اثر آن را نشان دهد. بازن عمق میدان و نمای طولانی را درست به‌سبب حفظ توان جست‌وجو و کشف واقعیت به‌همراه همهٔ رمز و راز نهفته در آن می‌ستاید. برتری عمق میدان و نمای طولانی، دست‌کم در یک سطح مقابله با سوبژکتیویته‌ای است که واقعیتِ فیلم را در ذهن جست‌وجو می‌کند. این واقعیت ازنظر شکل‌گریان اساساً هنری‌بودن فیلم را مرزبندی می‌کند و آن را از دیگر چیزها متمایز می‌سازد. بازن «با تحمیل عقیده‌ای که فیلم‌ساز باید از آن بپرهیزد و به‌سبب آن واقعیت را آشکار کند، مخالف بود» (Cardullo, 2011, p.7). بازن رهاشدن از این دستکاریِ سوبژکتیو را در تقلیل‌دادن سبک به حداقل کارکردش جست‌وجو کرده است: در کاربست عمق میدان. عمق میدان «یک دعوت دوسویه برای آگاهی از آزادی شخصی و مسئولیت اخلاقی است» (Cardullo, 2011, p. 10). این طرز تلقی اگزیستانسیالیسم‌گونه از جهان هستی، بازن را به‌سوی سینمایی جذب می‌کند که هدف از آن، مواجهه با بعد هستی‌شناسانهٔ سینماست. در این حالت، سینما ابژه‌ای است در میان ابژه‌های جهان هستی.

برمبنای آنچه بیان شد، سینما در اندیشهٔ بازن، راه خود را به مواجهه با راز و رمز جهان هستی و رهایی از سوبژکتیویته می‌گشاید؛ اما رهاشدن از سوبژکتیویته در اندیشهٔ هایدگر بارها بااَهمیت‌تر می‌شود.

بازنمایی و عدم بازنمایی_ سینما

در این پژوهش، مفهوم بازنمایی در معنای برقراری یا امکان برقراری این‌همانیِ آنچه در کار هنری حاضر می‌شود، با مدلولی است که در دنیای بیرون حاضر است. در پژوهش حاضر، سه بستر شیوهٔ مواجههٔ فیلم با واقعیت از هم متمایز می‌شود. باید توجه کرد که این سه بستر درواقع تعیین‌کنندهٔ تمایز میان آثار سینمایی به‌سبب مفهوم بیان‌شده از بازنمایی و زمین در این تحقیق است و درست به‌همین‌سبب آثاری که خود را از بازنمایی رها می‌کنند، اشارت‌گر تلاشی هستند که هدف این تلاش رهایی از سوبژکتیویتهٔ دوران مدرن است. ازطرفی، اثری که خود را دربند بازنمایی محدود کند، همان اثری خواهد بود که خود را دربند تحدیدکنندهٔ گشتل قرار می‌دهد و از عنوان کار هنری بزرگ در اندیشهٔ هایدگر دور می‌شود.

۱- واقعیت فیلم واقعیتی است که فیلمْ آن را از واقعیت عینی بیرون به چنگ آورده است (در اینجا بازنماگرا[1] نامیده می‌شود).

۲- واقعیت فیلم واقعیتی است که فیلمْ واقعیتی دست‌نیافتنی از واقعیت عینی بیرون را به چنگ آورده است (در اینجا فرابازنماگرا[2] نامیده می‌شود).

[1] Representative
[2] Beyond-Representative

۳- واقعیت فیلم بر دسترس‌ناپذیری واقعیت دلالت دارد (در اینجا نابازنماگرا[1] نامیده می‌شود).

سینمای بازنماگرا

سینمای بازنماگرا فیلمی را پیش می‌کشد که در آن، فیلم عینیت آنچه را که در فیلم حاضر است، در شیوه‌ای پیکره‌بندی می‌کند که درنهایت مدلولی دسترس‌پذیر برمی‌سازد. در این حالت، فیلمْ مدلولی خرسندکننده مهیا کرده است که نظام دلالت‌های موجود را سامان‌دهی می‌کند. مدلول نهایی نه‌تنها خرسندکننده است، بلکه بازدارندهٔ هر شیوه‌ای است که در آن شیوه، مدلولی دیگر ذیل دال نهایی فیلم جریان می‌یابد. در این حالت، نظام دلالت‌ها ازطریق زنجیره‌ای ساخته می‌شود که از پی هم می‌آیند و برمبنای علت و معلول استوار می‌شوند. این طریق درنهایت دلالتی را در انتهای زنجیره می‌نشاند که برآمده از روابط متقابل میزانسن، میزانشات، تدوین، موسیقی و... و درنهایت، روایت برساخته‌شدهٔ فیلم است. فیلم نه‌تنها توانایی شگرفی در قاب‌گرفتن تکه‌ای از واقعیت در معرفی کلیت واقعیت تلقی می‌شود، بلکه برمبنای این زنجیره، این تکه از واقعیت را با شیوهٔ کنش تماشاگر در واقعیت مختوم پیوند می‌زند. این طریق، پوشانندهٔ هر هستنی است که هر افق دیگر، امکان هستن آن را می‌سازد. این صرفاً یک امکان است؛ اما باز مطابق امکانی که در بودن و طرح‌اندازی محتمل است. پوشاندن آن پوشاندن شیوه‌ای از امکانات هستی‌شناسانه است. چنانچه نظرگاهِ هستی‌شناسانهٔ خود را بر طریق هایدگر متمرکز کنیم، در چنین حالتی فیلم بازنماگرا هر نحوه و امکانی که دازاین را در شیوهٔ طرح‌اندازی خود به‌سوی تاریخ‌مندی پیش می‌راند، از نظر دور می‌دارد.

این ظرفیت‌ها نخست و اساساً در تقابل با بازنماییِ نهایت و کمالِ این ظرفیت‌ها قرار می‌گیرد. در این طریق، ابژه در طریق گشتل محدود می‌شود و هرگونه تلاش برای رهایی از آن، به‌سبب کارکرد گشتل امکان‌ناپذیر جلوه می‌کند. براین‌اساس، سینمای بازنماگرا سینمایی است که از حضور زمین به مثابهٔ آنچه که پوشانندگی را می‌گشاید، می‌گریزد و درست به‌همین‌سبب، خود را از عنوان کار هنری بزرگ دور می‌کند.

سینمای فرابازنماگرا

سینمای فرابازنماگرا فیلمی را پیش می‌کشد که در آن، مدلولی حاضر است که دسترس‌ناپذیر در واقعیت عینی بیرون قلمداد می‌شود. این دسترس‌ناپذیری یا به‌معنای نداشتنِ قابلیت عینیت‌یافتن امری ذهنی است یا برمبنای ساختن امکانی به‌جهت دست‌یابی به آن در شرایطی دیگر است. به‌این‌معنا، فیلم همچون گشودن بستری است که در آن، ابژه‌ها چنان بازنمایی می‌شوند که نه‌تنها امکان دردسترس‌بودن خود را در عالم بیرون انکار نمی‌کنند، بلکه دست‌کم این امکان را محتمل در عالم خیال پیش می‌کشند. به‌عبارتی، آنچه در عینیت گسترهٔ خارج از فیلم حاضر است، امری است دست‌یافتنی؛ هرچند امکان دست‌یابی به آن در شرایطی مهیا نباشد، اما محتمل است. به‌علاوه، این دسترس‌پذیریِ محتمل، احتمال برتری را می‌سازد؛ به‌جهت دست‌یابی به ابژه‌ای که اکنون فیلم در شرف بازنمایی آن است. بازنمایی برمبنای برساختن دلالت‌هایی پیش می‌رود که این دلالت‌ها در ارتباط با روابط علت‌ومعلولی تلاش دارند توانایی سوبژکتیو تازه‌ای را مدلول خود سازند. دلالت‌ها در این بستر، دلالت بر توانایی به‌چنگ‌آوردن آشکارگی در چنان درجه‌ای را محقق می‌کنند که هر دالی در عالم واقع،

[1] Un-Representative

در مرز این توانایی ناکام در رسیدن به مدلول خود دست‌کم در موقعیت کنونی ایستاده است. این امر اگرچه بر جایگاه فقدان مدلولی در عالم واقع نظر دارد، فقدان آن نه به‌معنای وجود امکانی فراتر از آشکارگی کنونی برای چیز، بلکه بیانگر توانی است در انسان در عینیت‌بخشیدن دنیای ذهن سوبژکتیو. به‌عبارتی، ابژهٔ دسترس‌پذیر در فیلم، چنان در پیشاروی تماشاگر گشوده می‌شود که یا بر توانی محتمل برای چنین دسترس‌پذیری دلالتی مهیا می‌سازد یا مدلولی برای امکانی که سوژه توان به‌چنگ‌آوردن آن، هرچند در قلمرو سوبژکتیو را دارد، جست‌وجو می‌کند. در چنین حالتی، آنچه در فیلم گشوده می‌شود، روابط و نسبت‌هایی است که انسان و ابژهٔ درون جهان را بازنمایی می‌کنند؛ هرچند این بازنمایی، بازنمایی امری غیرعینی باشد، یا امری هنوز یا هرگز تحقق‌نیافته. این بازنمایی به‌هیچ‌رو بر امر رازآمیزی که پوشاننده است، گشوده نمی‌شود؛ بلکه هر امکان، امکانی است هنوز گشوده‌نشده، اما قابل‌پیش‌بینی و بنابراین، قابل‌بازنمایی. براین‌اساس، در سینمای فرابازنماگرا آنچه که امر پوشاننده است ـ امری که همواره آن سوی دیگر حقیقت را گشوده می‌آورد ـ از نظر دور می‌ماند. چنین طریقی درنهایت سازندهٔ اثری است که از آشکارکردن زمین می‌گریزد و درست به‌همین‌سبب، خود را از عنوان کار هنری بزرگ دور می‌کند.

سینمای نا بازنماگرا

سینمای نابازنماگرا فیلمی را پیش می‌کشد که در آن فیلم مدلولی حاضر است که دسترس‌ناپذیر در واقعیت فیلم قلمداد می‌شود. مجموعه دلالت‌هایی که برسازندهٔ جریان فیلم است، نه براساس نشاندن مدلولی در انتهای زنجیرهٔ دلالت‌ها، بلکه برمبنای وجود مانع یا موانعی در جریان دلالت‌ها حاضر می‌شود. به‌عبارتی، هر دال همواره مدلولی را جست‌وجو می‌کند. کامل‌شدن زنجیرهٔ دلالت‌ها، یافتن مدلولی است که ذیل هر دال قرار می‌گیرد. مدلول نهایی مدلولی است که در انتهای زنجیرهٔ دلالت‌ها به‌عنوان مدلول دسترس‌پذیر پذیرفته می‌شود. چنانچه این مدلول به‌هرنحو امکان تثبیت جایگاه خود را از دست بدهد، درنهایت، با زنجیره‌ای از دلالت‌ها مواجه خواهیم شد که یا در میانهٔ زنجیرهٔ این دلالت‌ها دال‌هایی حاضر هستند که حضور این مدلول نهایی را به پرسش می‌کشانند، یا اساساً گسستی در جریان پیوستهٔ دال‌ها شکل خواهد گرفت که امکان تثبیت مدلولی را در انتهای زنجیره ضایع می‌کند. نتیجه آن خواهد بود که مدلولِ موردبازنمایی به‌عنوان مدلول دسترس‌ناپذیر قلمداد شود. این به‌معنای آن است که فیلم در تعامل با ابژه‌ها به‌گونه‌ای عمل می‌کند که امکان هرگونه بازنمایی را به پرسش می‌کشاند. این گریز در بازنمایی، درواقع، گریز از بازنمایی ابژه‌ای است که به‌عنوان ابژهٔ دسترس‌پذیر در قاب‌بندی گشتل عمل می‌کند. دسترسی‌نداشتن به آن، به‌معنای رهایی از چنین قاب‌بندی‌ای خواهد بود. این همان مفهومی است که می‌توان در مفهوم زمین هایدگر جست‌وجو کرد. زمین هر دلالتی بر کشف خود را ناکام می‌گذارد. زمین از هر نتیجهٔ نهایی روی برمی‌گرداند؛ چراکه زمین نخست و اساساً خود پوشاننده است. ازطرفی، ناکام‌ماندنِ سرانجامِ دلالت‌ها اشارت‌گر مهم بر امر مهم دیگری است: به‌پرسش‌کشاندن شیوهٔ گشتل در امکان نهایی و قطعی قلمدادکردن روابطی که در شیوهٔ دال و مدلول جست‌وجو می‌شود؛ شیوه‌ای که در اینجا و در فیلم چنین بدیلی برای آن یافت شده است؛ بدیلی که در

همان دم که چیزی را پیش می‌کشد، آن را بازنمایی نیز نمی‌کند.

نگاهی به چند فیلم

در این بخش چند فیلم بررسی می‌شود که متناسب با تقسیم‌بندی حاضر براساس جایگاه بازنمایی برمبنای اندیشهٔ هایدگر می‌تواند راهگشا باشد و جایگاه مدلول نهایی را در فیلم روشن کند.

فیلم یک ذهن زیبا[1] اثر ران هوارد فیلمی است که هدف خود را بازنمایی زندگی ریاضی‌دانی به‌نامِ جان فوربز نش برندهٔ جایزهٔ نوبل قرار داده است. فیلم در پی نمایش زندگی ریاضی‌دانی است که از بیماری اسکیزوفرنی رنج می‌برد. او باوجودِ تمام مشکلات ناشی از این بیماری، موفق می‌شود نظریهٔ خود را به اثبات برساند و حتی موفق به کسب جایزهٔ نوبل اقتصادی نیز بشود (Butler, 2002). فیلم تقریباً تا اواسط نمایش، از توهمات جان پرده برنمی‌دارد و رویدادهای پیش‌آمده برای جان را به‌شکلی باورپذیر واقعی نشان می‌دهد؛ اما سرانجام، درست در لحظه‌ای که بازنمایی به‌سبب روایت خاص سینمایی، توهمات جان را به‌عنوان وقایع واقعی پیش کشیده است و به‌همین‌سبب نیز توان آن را یافته است که بر دلالت‌های بازنمایی، گسستی وارد سازد، فیلم به‌سوی مدار اطلاق بازنمایی تغییر جهت می‌دهد. در یک ارائهٔ علمی که جان مشغول سخنرانی است، جان را دستگیر می‌کنند. از این لحظه به بعد، ما جان نش را به‌عنوان ریاضی‌دانی می‌شناسیم که گرفتار بیماری اسکیزوفرنیا است. فیلم از دلالت‌های مبهم خود پرده برمی‌دارد و مدلول مشخص آن را بازنمایی می‌کند. چارلز و دختربچه‌ای که همراه اوست و پارچر که در نیمهٔ ابتدای فیلم همچون اشخاص واقعی تصویر شده بودند، از این لحظه به بعد نه اشخاص واقعی، بلکه افرادی حاضر در توهم جان هستند. به‌عبارتی، اکنون فیلم دال‌هایی را که تا اواسط فیلم سامان داده بود و به‌شکل مبهمی این دال‌ها را درهم‌تنیده و در ارتباط با هم تعریف کرده بود، از هم متمایز می‌سازد. از این لحظه به بعد، دال‌های بازنماییِ وقایع زندگی جان در تمایزگذاری میان واقعیت و توهم، مدلول نهایی خود را اختیار می‌کنند. درست در لحظه‌ای که بازنمایی به‌شکل ناگهانی با خلأ ناشی از آمیختگی توهم و واقعیت مواجه شده بود و درست در زمانی که در تمام دال‌هایی که تا اواسط فیلم مدلول خود را یافته بودند، گسستی پدید آمده بود ـ در همین زمان ـ دلالت‌های محکمی شکل می‌گیرد میان تمام وقایع نیمهٔ نخست فیلم با بیماری جان (McGowan, 2012, p. 135). به‌عبارتی، در لحظهٔ فروپاشی نظام زنجیرهٔ دال‌ها، دالی که بر حمایت دوستانهٔ چارلز معطوف بود، اکنون با فقدان حضور چارلز مواجه می‌شود و دالی که جان را تا سطح دانشمند عملیات تحقیقاتی نظامی رسانده بود، مدلول خود را از دست می‌دهد؛ اما اکنون این فقدان با دلالت بیماری جان جایگزین می‌شود. اکنون جان ریاضی‌دانی است که در دانشگاه نظریهٔ خود را ارائه می‌دهد، بیماری او شناخته می‌شود و بعد تحت درمان قرار می‌گیرد. سرانجام، این جان نش است که با کمک و فداکاری همسرش، بیماری را مهار می‌کند تا بتواند زندگی عادی و البته منحصربه‌فرد علمی خویش را ادامه دهد و سرانجام جایزهٔ نوبل اقتصاد را دریافت کند. براین‌اساس، در این فیلم بازنمایی در کمال خود، توان سینما را به رخ می‌کشاند و فیلم را همچون سینمای بازنماگرا پیش می‌کشد.

[1] A Beautiful Mind (2001)

اختیار مدلول تثبیت‌شده در فیلم *ورود*[1] به‌طریق دیگر شکل می‌گیرد. در فیلم *ورود* به‌کارگردانی دنی ویلنوو، بازنمایی امر واقع بیرونی با بازنمایی امر سوبژکتیو پیوند می‌خورد. فیلم *ورود* سفر غیرمنتظرهٔ موجودات فضایی به زمین را به نمایش می‌گذارد که به‌وسیلهٔ سفینه‌ای غول‌پیکر در زمین فرود آمده‌اند. در ادامهٔ فیلم، به دکتر لوئیس بنکس، به‌عنوان زبان‌شناسِ خبره، وظیفه‌ای محول می‌شود. او باید با موجودات فضایی ارتباط برقرار کند و مقصودشان را از سفر به زمین دریابد و به رمزگشایی از اشکالی بپردازد که توسط موجودات فضایی ترسیم می‌شود. در فیلم، این رمزگشایی با رمزگشایی از شرایط عاطفی و نیز وضعیت زندگی دکتر لوئیس همراه است. در ابتدای فیلم و نیز بارها در طول فیلم او را در کنار دختربچه‌ای می‌بینیم. به‌تدریج متوجه می‌شویم که بنکس مادر آن دختربچه است؛ دختری که به نظر می‌رسد در گذشته براثر بیماری از دنیا رفته است؛ اما ناگهان متوجه خواهیم شد که این وقایع و این رابطه میان آن دختربچه و دکتر بنکس و مرگ او نه مربوط به گذشته، بلکه در آینده است که رخ می‌دهد. پرده‌برداری از این امر هم‌زمان با کشف معنای اشکال رمزگونهٔ ایجادشده توسط موجودات فضایی است. ما متوجه می‌شویم که موجودات فضایی در شکلی از زمان غیرخطی با جهان در ارتباط هستند. برهمین‌مبنا دکتر بنکس نیز توان آن را می‌یابد تا از آینده مطلع شود. ازقضا راه نجات کرهٔ زمین از جنگی قریب‌الوقوع نیز برهمین‌مبنا و به‌سبب این توان بنکس در آگاهی از آینده به دست می‌آید و سرانجام موجودات فضایی کرهٔ خاکی را ترک می‌کنند. سرانجام، دکتر بنکس با اینکه سرنوشت اندوهناک خود را می‌داند و آگاه است که مرگ براثر بیماری در انتظار فرزند کم‌سن‌وسال اوست، سرنوشت خویش را می‌پذیرد و تن به ازدواج با مردی می‌دهد که می‌داند او نیز در آینده او را ترک خواهد کرد.

فیلم *ورود* با نمایش امکان تحقق ابژه‌ای در سوبژکتیویته، دالی را در فیلم حاضر می‌کند که مدلول آن اگرچه در عینیت بیرون تحقق نپذیرفته است (یا دست‌کم در شرایط فعلی امکان تحقق آن مهیا نشده است)، ساحت فیلم جایی است که در آن، بر این امکان‌ناپذیری بدیلی مهیا می‌شود. این بدیل درست به‌سبب توان سوبژکتیو در به‌انحصاردرآوردن آن در بستر توان تکنولوژیک برای تحقق عینیت آن است که امکان‌پذیر می‌شود. به‌عبارتی، در اینجا مدلول نهایی مدلولی است که بنیان خود را از سوبژکتیویته به دست می‌آورد. این مدلول هم در تحقق سفر موجودات فضایی به زمین دسترس‌پذیر می‌شود و هم در تحقق برقراری ارتباط با این موجودات. دکتر بنکس به‌سبب پیشامدی که در سفر موجودات فضایی به زمین برای او محقق می‌شود، نه‌تنها سرانجام دال‌های حاضر در فیلم همچون علت سفر موجودات فضایی به زمین و یا سرانجام این سفر و نتیجهٔ آن را به نقطهٔ خرسندکننده در پایان فیلم می‌رساند، بلکه مدلول مختوم در زندگی خویش را نیز در آگاهی از آینده کسب می‌کند. آینده ازآنجاکه همواره محصور در طرح‌اندازی است و ازآنجاکه محصور در پوشیدگی حقیقت قرار دارد، آینده است. آگاهی از آینده به‌معنای تثبیت مدلولی است که آن مدلول در غیاب خود امکان مواجهه با حقیقت را مهیا می‌کند. دست‌یابی به سرانجام آن، انحصار و تثبیت مختوم آن را پدید می‌آورد و بازنمایی کل زندگی دکتر بنکس را هم برای او و هم برای بینندهٔ فیلم محقق می‌کند. در کلام ساده، آنچه در فیلم به‌عنوان دال حاضر است،

[1] Arrival (2016)

سرانجام در گره‌گشایی راز و رمز فیلم به مدلول خود دست می‌یابد. این مدلول خرسندکننده است؛ ازآن‌جهت که در سطوح مختلف به مقصود خویش دست می‌یابد و تثبیت می‌شود. یک سطح، در دست‌یابی به سرانجام آنچه در فیلم پیش کشیده می‌شود، تثبیت می‌شود. در سطحی دیگر، مدول تثبیت‌شده‌ای است که دکتر بنکس بر آن تسلط می‌یابد. تسلط بر دال‌های سوبژکتیو در سطحی دیگر عینیت راز و رمز نهفته در سفر موجودات فضایی را امکان‌پذیر می‌کند و پرده از راز و رمز آن می‌گشاید. به‌عبارت دیگر، فیلم *ورود*، بازنمایی را در این سطوح مختلف پیش می‌کشد: بازنمایی موجوداتی فضایی که این موجودات عینیت خود را از توان سوژه دریافت می‌کنند؛ دیگری بازنمایی پیشامدی که براثر سفر موجودات فرازمینی حاصل می‌شود و دیگری بازنمایی آینده‌ای است هنوز محقق نشده، که آن هم موجودیت خود را همچنان از توان سوژه از عینیتی که دریافت می‌کند، کسب می‌کند؛ به‌علاوه، فیلم به‌شکل ضمنی بر امکان‌پذیریِ دست‌یابی به مدلول نهایی در آینده نیز پافشاری می‌کند. براین‌اساس، فیلم همچون یک سینمای فرابازنماگرا کنش بازنمایی را به سرانجام می‌رساند.

کنش بازنمایی در فیلم‌های روی اندرسون سرانجام دیگری دارد. او مبتکر شیوهٔ خاصی است که از آن با عنوان تصویر پیچیده[1] یاد می‌شود. «چنین تصویری شامل یک نمای بادقت ساخته‌شده با عمق میدان و بدون نقطهٔ کانونی روشن است» (لیندکویست، ۱۳۹۸، ص. ٥٦). شاید علاقهٔ اندرسون به نقاشی، محرکی بود برای ترسیم رابطه‌ای میان تصویر ثابت و متحرک که با لایه‌های چندگانه، بینندهٔ فیلم را به کنش وا می‌دارد. چنین شیوه‌ای که رئالیسم بازنی را توسعه می‌دهد، آمیختگی نما و صحنه را پیش می‌کشد (Hanke, 2019) و در بدو امر، همچون نقاشی‌های بروگل (Mildren, 2013) بیننده را به جست‌وجوی بصری وا می‌دارد. این‌چنین جست‌وجویی به‌شکل مضاعف در رابطهٔ میان سکانس‌ها نیز شکل می‌پذیرد. رابطه‌ای که بیش از آنکه بر رابطهٔ علت‌ومعلولی استوار باشد، بر عاملی بسیار بااهمیت ازنظر اندرسون متکی است: چیزی که او از آن با عنوان تریویالیسم[2] یاد می‌کند (لیندکویست، ۱۳۹۸، ص. ٤٢). آنچه مهم است، درست در لحظه‌ای پدید می‌آید که ما در زندگی هرروزه آن را ساده و بی‌اهمیت می‌پنداریم. برای مثال، فیلم *دربارهٔ بی‌کرانگی*[3]، این تریویالیسم را به‌شیوه‌ای خاص پیش می‌کشد. این شیوه چنان است که فیلم را از بازنمایی رها می‌کند. ازطرفی، اندرسون برای دست‌یابی به آنچه تریویالیسم می‌نامد، دال‌های ساده و در ظاهر بی‌اهمیت در زندگی روزمره را در فیلم گرد هم می‌آورد؛ دال‌هایی که هیچ مدلولی ندارند، جز اینکه دالی هستند در ساده‌ترین رفتارهای روزانه. فیلم هرگز قصد آن را ندارد که مدلولی خودخواسته بر این دال‌ها تحمیل کند. هر دلالت فقط تا جایی حاضر است که بر دال‌بودن خود پرتو افکند. مدلول نهایی نه در روایت فیلم، بلکه در خود جریان دال‌ها در زندگی انسانی جست‌وجو می‌شود. این جست‌وجو در کلیت زندگی بر عهدهٔ مخاطب فیلم است. در فیلم هیچ سرانجامی برای رفتارها و جملات بیان‌شده توسط پرسوناژها تثبیت نمی‌شود. کشیش بارها در فیلم درمقابل دوربین قرار می‌گیرد و بی‌آنکه سرنوشت مختوم او مشخص شود، به‌سرعت شخصیتی دیگر جایگزین او می‌شود. در نماهای

[1] Complex Image

[2] Trivialism

[3] About Endlessness (2019)

دیگر، ما افراد مختلفی را می‌بینیم که وجه مشترک همهٔ آن‌ها تکرار است؛ تکرار در بیان جملات و تکرار در چهره‌های رنگ‌پریده و سفیدشده، با حرکاتی که به‌سختی از سکون خارج می‌شوند. هرجا که راوی دست از تکرار جملات خود برمی‌دارد، افراد حاضر در آن نما تکراری دیگر در بیان جملات را جایگزین می‌کنند. این تکرارها، تکرار دال‌هایی است که از پی هم و در جست‌وجوی چیزی که حاصل نمی‌شود، هریک جای خود را به دیگری می‌دهد. تکرار، سازندهٔ زنجیره‌ای درهم‌تنیده است که از ابتدای فیلم آغاز می‌شود و حلقهٔ انتهایی این زنجیره در هر نما به حال خود رها می‌شود.

شکل ۱

شکل ۲

شکل ۳

در فیلم *دربارهٔ بی‌کرانگی* نه‌تنها روایتی به سرانجام نمی‌رسد، بلکه آغاز هر نما نیز هیچ دلالتی را از پس و پیش آن لحظه‌ای که پرسوناژها در فیلم هستند، نمی‌سازد. ما تنها مردی را می‌بینیم که از پله‌ها بالا می‌آید و جمله‌ای را دربارهٔ هم‌کلاس پیشینش بیان می‌کند. مردی را می‌بینیم که به بانک‌ها اعتماد ندارد و پول‌های خود را در تختخواب خود پنهان می‌کند. مردی در ایستگاه مترو ساز می‌نوازد؛ درحالی‌که پاهای خود را در جنگ از دست داده است. مادربزرگی از نوه‌اش عکس می‌گیرد. زن و شوهری بر مزار فرزندشان که در جنگ کشته شده است، گل می‌گذارند. مرد و زنی بر فراز شهر معلق هستند. زنی از قطار پیاده می‌شود، درحالی‌که انتظار ندارد کسی به استقبالش بیاید؛ اما مردی از راه می‌رسد و به استقبال او می‌رود. مرد و زنی در کافه نشسته‌اند و موسیقی در فضای کافه شنیده می‌شود. مردی را می‌بینیم که به‌همراه فرزندش زیر باران راه می‌رود. چنین است که این نماصحنه‌ها از پی هم می‌آیند و هریک دلالت دیگری را قطع می‌کند. این شیوه از جریان دال‌ها، مدلول را رها می‌کند تا در شناوری دال‌ها مورد پرسش قرار گیرد؛ اما فیلم در لایه‌ای دیگر نیز بر کنش بازنمایی تأثیرگذار است. این لایه در ارتباط میان فیلم، نقاشی و شعر شکل می‌گیرد:

فیلم *دربارهٔ بی‌کرانگی* همچون دیگر آثار اندرسون و به‌سبب علاقه‌ای که او به نقاشی دارد، همچون یک تابلوی نقاشی، سکون را پیش می‌کشد. بازیگران به‌خصوص در ابتدای نماها، همچون پرسوناژهای یک تابلوی نقاشی موقعیت ثابتی دارند (شکل ۱). به‌علاوه، او به‌سبب آنچه که خود تصویر پیچیده می‌نامد، تصاویر تداعی‌کنندهٔ یک تابلوی نقاشی را در نمایی به‌دقت ساخته‌شده، بدون برجسته‌سازی نقطهٔ کانونی، پیکره‌بندی می‌کند. چنین تدبیری نه‌تنها نمای دارای عمق میدان را گشوده برای گردش چشم بیننده حفظ می‌کند، بلکه نقطهٔ تأکیدی را که می‌تواند مدلولی را برای آن نما در شکل مختوم تثبیت کند، مورد تردید قرار می‌دهد (شکل ۲). براین‌اساس، نه‌تنها هر

نماصحنه، ارتباط خود را با دیگر نما ـصحنه‌ها، همچون جایگزینی و تکرار پیش می‌کشد، بلکه هریک نیز در خود زنجیره‌ای از دال‌ها را در کادر دوربین قرار می‌دهد که در لایه‌ای دیگر بازنمایی را به پرسش می‌کشاند.

سکون و لغزیدن آرام؛ این سکون در مرز تحرک اختلال دیگری است بر آنچه از بازنمایی انتظار می‌رود. به‌عبارتی، درست در همین بازی میان سکون و تحرک است که ما شیوهٔ بازنمایی را مورد پرسش قرار می‌دهیم. لغزش در تحرک لحظه‌ای است که تقابل و تشابه میان نقاشی و فیلم را بارز می‌کند (شکل ۳)؛ تقابل و تعاملی که بر هر دو مدیوم هنری، همچون مدیوم هنری نور می‌تاباند. این تعامل زمانی بارزتر است که رابطهٔ فیلم با شعر نیز مشخص می‌شود. هر بخش از فیلم همچون هر بخش از یک شعر جلوه می‌کند که تکرار واژه‌ها و جملات هر بخش را از دیگری جدا می‌کند. چنین تعاملی باز در سطحی دیگر بر شیوه و ضرورت بازنمایی پرسش‌برانگیز است.

براساس آنچه گذشت، فیلم *دربارهٔ بی‌کرانگی* را می‌توان همچون یک فیلم نابازنماگرا موفق در رهایی از بازنمایی و آشکارکردن حضور زمین دانست.

نتیجه‌گیری

در این نوشتار تلاش شد براساس مفهوم زمین در اندیشهٔ هایدگر و نیز جایگاه بازنمایی و رابطهٔ بازنمایی و آشکارگی حضور زمین در کار هنری، نسبت واقعیت و سینما در نظریات سینمایی بررسی شود و برمبنای آن، سه بستر شیوهٔ مواجههٔ فیلم با واقعیت از هم متمایز گردد. این سه بستر، با عنوان‌های بازنماگرا و فرابازنماگرا و نابازنماگرا از هم تمییز داده شد. فیلم‌های نابازنماگرا با ایجاد گسست در جریان دلالت‌ها، بازنمایی را مورد پرسش قرار می‌دهند و بدین‌سبب، بر حضور زمین در خود پرتو می‌افکنند. در ادامهٔ پژوهش، برخی از آثار سینمایی برمبنای این سه بستر بررسی شد. در میان این آثار، فیلم *دربارهٔ بی‌کرانگی* اثر روی اندرسون، به‌عنوان سینمای نابازنماگرا حضور زمین در کار هنری را پنهان نمی‌کند.

References

Andersen, N. (2019). Film, Philosophy, and Reality. Routledge.

Andrew, J. D. (2018). Concepts in film theory. translated by Masood Madani, Taban Kherad. (In Persian).

Arnheim, R. (2006). Film as Art. Univ of California Press.

Balázs, B. (1970). Theory of the film. Dennis dobson.

Bazin, A. (2004). What is Cinema?. California: University of California Press.

Bazin, A., & Cardullo, B. (Eds.). (2011). André Bazin and Italian Neorealism. A&C Black.

Butler, L. M. (2002). A beautiful mind. Notices of the AMS, 49(4).

Colman, F. (2014). Film, theory and philosophy: the key thinkers. Routledge.

Eisenstein, S. (1957). Film form [and]: The film sense; two complete and unabridged works. Meridian Books.

Elsaesser, T., & Hagener, M. (2015). Film theory: An introduction through the senses. Routledge.

Hanke, B. (2019). Roy Andersson's Living Trilogy and Jean-Luc Nancy's Evidence of Cinema. Film-Philosophy, 23(1), Pp 72-92. https://doi.org/10.3366/film.2019.0099

Heidegger, M. (1977). The Question Concerning Technology and Other Essays, trans. William Lovitt. Garland Publishing.

Heidegger, M. (1998). Pathmarks. Cambridge University Press.

Heidegger, M. (2000). Introduction to metaphysics. Yale University Press.

Heidegger, M. (2001). Poetry language thought. Harper and Row.

Hodge, J. (1992). Against Aesthetics: Heidegger on Art. Journal of the British Society for Phenomenology, 23(3), Pp 263-279.

Hassanpour, Shadman Rafiei, Rozaneh. (In Persian).

McGowan, T. (2012). The real gaze: Film theory after Lacan. SUNY Press.

Mildren, C. (2013). Spectator strategies, satire and European identity in the cinema of Roy Andersson via the paintings of Pieter Bruegel the Elder. Studies in European Cinema, 10(2-3), Pp 147-155. https://doi.org/10.1386/seci.10.2-3.147_1

Nancy, J. L. (2005). The ground of the image (No. 51). Fordham Univ Press.

Rocamora, I. (2020). Cinema and Heidegger: the call to being in Ozu, Antonioni, Tarr (Doctoral dissertation, University of Edinburgh).

Young, J. (2016). Heidegger's philosophy of art, translated by A. Maziar, Ghame no. (In Persian).

https://doi.org/10.1080/00071773.1992.11006999

Homayuni, M., & Fahimifar, A. (2021). Criterion for evaluating the work of art according to Martin Heidegger, Based on the Essay TThe TriTin of the Work of Art,, Case Study: A Painting by Sohrab Sepehri. Journal of Recognition, 14(1), 233-252. 10.29252/KJ.2021.213907.0 (In Persian).

Kracauer, S. (1997). Theory of film: The redemption of physical reality. Princeton University Press.

Langdale, A., & Münsterberg, H. (2013). Hugo Munsterberg on film: The photoplay: A psychological study and other writings. Routledge.

Lindqvist, U. (2019). Roy Andersson's "Songs from the Second Floor": Contemplating the Art of Existence. translated by Arash

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی