فصلنامه علمی رسانه‌های دیداری و شنیداری/ دوره نوزدهم/ شماره ۱ / پیاپی ۵۳/ بهار ۱٤۰٤/ ٦٨_۳۷
Journal of Audio_Visual Media, Vol. 19, No. 1, Series 53, Spring 2025, 37_68

به سوی آرمانِ سینمای رهایی‌بخش:

کاربست فلسفه تکنولوژی و هنر مارتین هایدگر در پدیدارشناسی فیلم[1]

علی رضایی[2]؛ احمدرضا معتمدی[3]؛ شهاب اسفندیاری[4]؛ سیدمحمدصادق مرکبی[5]

تاریخ ارسال: ۱۴۰۱/۱۲/۰۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۳/۳۰

چکیده

در دوران تسلط تکنولوژی مدرن بر زندگی بشر، مارتین هایدگر معتقد است تکنولوژی نه‌فقط یک ابزار، بلکه شکلی از آشکارسازی است که جهان را در چهارچوب تسلط و بهره‌وری قرار می‌دهد. هدف این پژوهش، بررسی امکان وجود سینمای رهایی‌بخش است که با تکیه بر فلسفه تکنولوژی و هنر هایدگر، فیلم را وسیله‌ای برای «رخ‌داد حقیقت» و رهایی از سلطه تکنولوژی تبیین می‌کند. این تحقیق به شیوه کیفی و با رویکرد نظری-تحلیلی انجام شده و از تحلیل فلسفی- مفهومی آرای هایدگر و مفسرانِ معاصر او استفاده کرده است. یافته‌ها حاکی از آن است که سینما، علی‌رغم وجه تکنولوژیک آن، ظرفیت تبدیل‌شدن به هنری رهایی‌بخش را دارد. شرط تحقق چنین سینمایی، گذر از بازنمایی عینی یا بازی فرم‌گرایانه به سمت «تصویر ناب» و شاعرانه است که کشمکش میان نیروهای پنهانکار «زمین» و آشکارساز «جهان» را برمی‌انگیزد. این آرمان جز از تلاش یک «دازاین» دغدغه‌مند نسبت به انکشاف وجود، محقّق نخواهد شد. سینمای رهایی‌بخش نه‌تنها نقدی بر چهارچوب‌بندی ابزاری سینمای معاصر است، بلکه فراخوانی برای بازیابی اصالت تجربه زیسته و انکشاف حقیقت هستی به شمار می‌رود.

واژه‌های کلیدی

فلسفه هایدگر سینمای رهایی‌بخش، فلسفه هنر، فلسفه تکنولوژی، رخ‌داد حقیقت، دورِ هرمنوتیکی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

---

۱. این مقاله براساس نظر گروه دبیران و سردبیر فصلنامه، پژوهشی است.

۲. دانشجوی دکتری مطالعات رسانه، دانشکده تولید رادیو و تلویزیون دانشگاه صداوسیما، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
alirezaie.35@gmail.com

۳. دانشیار گروه تلویزیون، دانشکده تولید رادیو و تلویزیون، دانشگاه صداوسیما، تهران، ایران.
drmotamedy@gmail.com

۴. دانشیار گروه سینما، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
shb_esf@yahoo.com

۵. استادیارگروه تلویزیون، دانشکده تولید رادیو و تلویزیون، دانشگاه صداوسیما، تهران، ایران.
morakabi@iribu.ac.ir

مقدمه

در عصر گسترش تکنولوژی مدرن، مارتین هایدگر تکنولوژی را نه صرفاً ابزار، بلکه شیوه‌ای از آشکارسازی وجود می‌داند که انسان و جهان را در سیطره بهره‌وری و کنترل قرار می‌دهد. او این وضعیت را «چهارچوب‌بندی» می‌نامد؛ حالتی که انسان را از تجربه حقیقت اصیل هستی دور می‌سازد. با این حال، هایدگر راه رهایی از این وضعیت را در هنر، به‌ویژه در شکل شاعرانه‌اش، می‌بیند؛ جایی که امکان «رخ‌داد[1] حقیقت» فراهم می‌شود.

سینما به‌عنوان جلوه‌ای از تعامل هنر و تکنولوژی، ظرفیت آن را دارد که بستری برای تجربه‌های زیبایی‌شناختی و وجودی باشد. این پژوهش به بررسی امکان شکل‌گیری «سینمای رهایی‌بخش» می‌پردازد؛ سینمایی که با اتکا به مفاهیم هایدگر، مخاطب را از سلطه چهارچوب‌های تکنولوژیک می‌رهاند و افقی تازه از بودن در جهان می‌گشاید.

پرسش اصلی این است که چگونه می‌توان با اتکای به اندیشه هایدگر، فیلم را به‌مثابه ابزاری برای رخداد حقیقت و رهایی از سلطه تکنولوژی فهم کرد؟ مقاله با تکیه بر مفاهیم کلیدی مانند تکنولوژی، حقیقت، هنر و پدیدارشناسی، مؤلفه‌های نظری چنین سینمایی را تبیین می‌کند.

چهارچوب نظری

برای درک پدیدارشناسی فیلمی که بتوان آن را «رهایی‌بخش» نامید، ناگزیر باید به بنیان‌های فلسفی اندیشه مارتین هایدگر رجوع کرد. زیرا مفهوم رهایی در این بافت، نه به معنای اجتماعی یا سیاسی آن، بلکه به معنای گشودگی به‌سوی حقیقت هستی است.

آرای هایدگر در باب تکنولوژی

مارتین هایدگر فیلسوفی است که در دوران توسعه تکنولوژی‌های عصر مدرن به تأمل در باب رابطه بین تکنولوژی و بشریت پرداخت. آنچه در برابر دیدگان

1. Ereignis / Appropriation.

هایدگر رخ می‌نمود تکنولوژی‌هایی بود که دیگر نه تنها توسط انسان شکل گرفته و توسعه یافته بودند، بلکه تکنولوژی‌هایی همچون تلویزیون، کامپیوتر یا بمب اتم انسان را مثل دیگر موجودات طبیعت قابل تصرف و تسلط می‌دیدند. به طور خلاصه، هایدگر عامل تشکیل مدرنیته را تقلیل همه چیز به «منابع» معرفی می‌کند و «در این حالت است که انرژی، عمل و نبوغ انسان برای اهداف اقتصادی و غیره مهار می‌شود» (Sinnerbrink, 2014: 72).

در عصر مدرن پساکانتی «حقیقت» دیگر تطابق ذهنیت با عینیت و صدق و کذب گزاره‌های ذهنی با واقعیات بیرونی نیست؛ بلکه «حقیقت» تطابق عینیت با ذهنیت انسان است و این نگاه منتج به آن شده تا انسان به دنبال تسلط و تغییر جهان واقعیت به عنوان منابع در دسترس برای دستیابی به ذهنیت و ایده‌آل‌های خود باشد. این تغییر نگاه به حقیقت، منجر شد تا تکنولوژی به عنوان شیوه تسلط بر جهان واقعیات ظهور یابد و در نتیجه آن حتی خود انسان نیز به عنوان یکی از منابع موجود آشکار شد و این همان چیزی است که هایدگر «چهارچوب‌بندی»[1] می‌نامد.

اما هایدگر «حقیقت» را نه تطابق ذهنیت با عینیت و نه تطابق عینیت با ذهنیت فهم می‌کند. هایدگر حقیقت را مفهوم فراموش شده تاریخ فلسفه می‌داند. او حقیقت را با واژه یونانی « اله‌ثیا»[2] توصیف می‌کند و آن را به‌عنوان «نامستوری» می‌فهمد؛ مفهومی که به معنای کنار زدن پرده‌ای است که مانع درک ما از ذات یک موجود می‌شود. نامستوری موجودات یک صفت، حالت ئو یا وضعیت موجود نیست، بلکه در رخداد[3] موجود است که حضور وجود آشکار می‌شود و از مستوری خارج می‌شود. رخداد، در روش‌شناسی هایدگر متأخر، در اثر هنری، رسوخ از واقعیت موجود به حقیقت وجود است. هستی (وجود) مقدم بر موجودات است. تمام موجودات خود نشان دهنده و ظهور وجود هستند و اگر موجودات نبودند، وجود ظاهر نمی‌شد.

1. Gestell, Ge-stell ,Enframing.
2. Aletheia, ἀλήθεια.
3. Ereignis / Appropriation.

هرچند در ابتدا به نظر می‌رسد که تکنولوژی نوعی تعرض و تصرف و تسلط برطبیعت و انسان صورت‌بندی شده است اما وی تصریح می‌کند که تکنولوژی ضمنا یک شیوه آشکارسازی است. تکنولوژی در قلمرویی حضور پیدا می‌کند که در آن آشکارسازی و پنهان‌سازی رخ می‌دهد، جایی که انکشاف وجود و حقیقت، اتفاق می‌افتد. این به آن معنا است که اگرچه «چهارچوب»، وجود را از طریق شیوه آشکار کردن موجودات پنهان مي‌کند، اما هر چقدر هم که ناقص باشد، شیوه‌اي از آشکار شدن هستي است و خود این رخ‌داد می‌تواند ما را به حقیقت و نامستوری وجود رهنمون کند.

اما حقیقت تنها در صورتی آشکار می‌شود که موجودی نسبت به مسأله وجود دغدغه داشته باشد. هایدگر مفهومی را به نام دازاین[1] ارائه کرد. از لحاظ لفظی، این واژه «وجود-آن‌جا»[2] ترجمه شده است. دازاین در نگاه هایدگر مترادف انسان نیست اما مطابَق و مصداق آن می‌تواند باشد. دازاین مفهومی است که یکی از مصادیق آن انسانی است که نسبت به وجود خود پرسشگر است و البته انسان تنها مصداق در دسترس برای مفهوم دازاین است چرا که ما به پرسشگر بودن خود التفات داریم اما نسبت به دیگر موجودات چنین التفاتی را سراغ نداریم.

هایدگر بیان می‌دارد «اندیشه بنیادی تفکر من دقیقاً این است که هستی یا تجلی هستی به انسان نیاز دارد و از آن‌سو، انسان تنها در صورتی انسان است که در تجلی هستی بایستد» (Neske & Kettering, 1990: 82). اگر انسان به عنوان یک موجود دغدغه‌مند نسبت به وجود، موجود نبود، هیچ‌گاه حقیقت، رخ نمی‌داد و وجود از مستوری خارج نمی‌شد. انسان چیزی است که هستی را به یک سؤال معنادار تبدیل می‌کند.

از نظر هایدگر، معنای انسان در وجود آن نهفته است. اما وجود انسان در مواجهه با جهانی که جزئی از آن است مشخص می‌شود. در تضاد با دوگانگی باورِ(دوآلیسم) دکارتی، دازاین نه یک سوژه متفکر، که جدای از جهان ایستاده و محدود به دیدگاهی ذهنی آن را فهم می‌کند؛ بلکه دازاین، بودن-در-جهان است.

1. Dasein.

2. Da-sein, being-there.

در نتیجه با آنکه تکنولوژی انسان را چهارچوب‌بندی می‌کند اما این چهارچوب‌بندی خود نیز در نوعی از تعامل با فن‌آوری در انکشاف وجود کاربست پیدا می‌کند و از این منظر یک دازاین می‌تواند حقیقت را در تکنولوژی جستوجو و آشکار کند. همانطور که هایدگر تصریح می‌کند «برای تبدیل ماهیت تکنولوژی، انسان به هر حال نیاز است. اما در اینجا انسان در ذات خود مورد نیاز است [...] لکن برای اینکه ذات انسانی به ذات تکنولوژی توجه کند[...] انسان مدرن باید قبل از هر چیز، خود را بیابد» (Heidegger, 2012: 66)

اما چطور انسان مدرن ذات خود را در می‌یابد؟ هایدگر معتقد است، چنین مکاشفه هستی‌شناختیِ حقیقت از طریق هنر، در یونان باستان رخ داده است، «زمانی که آوردن حقیقت به زیبایی تخنه[1] نامیده می‌شد.» (Heidegger,1977: 339). از نگاه هایدگر هنر می‌تواند راه نجات انسان مدرن از سیطره و سلطه تکنولوژی باشد چرا که اثر هنری می‌تواند حقیقت موجودات را آشکار کند.

آرای هایدگر در باب هنر

هایدگر با نگاه پدیدارشناسانه خود، باری دیگر به مفاهیم عصر مدرن نظر کرد و سعی کرد تا به شناختی عمیق از پدیده‌ها دست‌یابد. در همین راستا هنر از نگاه هایدگر که از آن با عنوان هنر بزرگ یاد می‌کند با هنر عصر مدرن متفاوت است. در این بخش به آرای هایدگر در باب هنر می‌پردازیم.

هنر و زیبایی‌شناسی

در عصر مدرن گفتمان هنر به طور کلی به عنوان زیبایی‌شناسی شناخته می‌شود و آنچه در این حوزه مورد توجه واقع می‌شود مطالعه یا تحقیق در مورد هنر، زیبایی و سلیقه است. در رویکرد زیبایی‌شناسی، مهم‌ترین نکته هنر، زیبا بودن است. در این رویکرد، ظاهر زیبایی در کیفیت چیزهای ادراک شده وجود ندارد، بلکه «صرفاً در ذهنی که به آنها فکر می‌کند وجود دارد و هر ذهن زیبایی متفاوتی را درک می‌کند» (Hume, 1882: 268). در این معنا و از منظر هایدگر، «زیبایی‌شناسی، اثر هنری را به مثابه ابژه ادراک به معنای وسیع می‌گیرد» (Heidegger,1971: 79).

1. Techne.

هایدگـر معتقـد اسـت کـه هنـر دیگـر راهنمایـی در مـورد چگونگـی زندگـی ارائـه نمی‌دهـد بلکـه هنـر تنهـا در حـال ارائـه تجـارب زیبایی‌شـناختی اسـت و بـه قلمـرو صنعـت هنـر تبدیـل شـده اسـت. صنعتـی کـه هـدف آن ارائـه تجربیـات لذت‌بخـش بـرای «خبـرگان» اسـت. (Heidegger,1971: 40)

امـا از منظـر هایدگـر اصالـت هنـر بـه رویکـرد زیبایی‌شـناختی نیسـت. در واقـع زیبایی‌شناسـی اثـر هنـری، محصـول جنبـی یـک اثـر هنـری اسـت. زیبایـی، حقیقتـی اسـت کـه توسـط اثـر هنـری آشـکار می‌شـود. «زیبـا متعلـق بـه واقعـه مصلحتـی حقیقـت اسـت. صرفـاً نسـبت بـه لـذت و تنهـا به‌عنـوان هـدف آن وجـود نـدارد. زیبایـی در فـرم نهفتـه اسـت، امـا تنهـا بـه ایـن دلیـل کـه فـرم[1]، زمانـی نـور خـود را از هسـتی و هسـتیِ موجـودات گرفتـه اسـت» (Heidegger,1978: 206). بـه تعبیـر دیگـر زیبایـی صفتـی از وجـود اسـت و چـون موجـودات از وجـود نـور می‌گیرنـد، زیبـا جلـوه می‌کننـد. پـس هرچقـدر موجـودات بیشـتر بتواننـد وجـود را آشـکار نماینـد، زیباتـر جلـوه می‌کننـد.

هنر به مثابه رخداد حقیقت

بـا نـگاه هایدگـر بـه هنـر، آثـار هنـری محملـی بـرای رخداد حقیقـت هسـتند. «اثـر هنـری بـه شـیوه خـود، هسـتی موجـودات را می‌گشـاید. ایـن گشـایش، یعنـی ایـن پنهان‌زدایـیِ حقیقـت موجـودات، در کار اتفـاق می‌افتـد. در اثـر هنـری، حقیقـتِ آنچـه هسـت، خـود را بـه کار انداختـه اسـت» (Heidegger, 1971: 39). در ادامـه، هایدگـر در تعریـف اثـر هنـری، مفهـوم «رخداد حقیقـت» را بـا «گشـودن (برپـا کـردن) جهـان» جایگزیـن می‌کنـد. بنابرایـن تعریـف تکمیلـی، اثـر هنـری چیـزی اسـت کـه «دنیایـی را می‌گشـاید» (Heidegger,1971: 44). بـه واقـع، هایدگـر یـک اثـر هنـری را نـه به‌عنـوان یـک «موضـوع»، بلکـه به‌عنـوان یـک جهـان در نظـر می‌گیـرد. «اثـر [هنـری] بـودن بـه معنـای برپـا کـردن جهـان اسـت» (Heidegger,1978: 170).

پـس می‌تـوان گفـت اثـر هنـری تنهـا بازنمایـی یـک موجـود نیسـت بلکـه اثـر هنـری بازنمایاننـده وجـود موجـودات اسـت. «کار [هنـری]، بازتولیـد موجودیـت خاصـی نیسـت کـه اتفاقـاً در هـر لحظـه در دسـترس باشـد، بلکـه برعکـس، بازتولیـد جوهـر کلـی چیزهاسـت» (Heidegger,1978: 162). بـا توجـه بـه ایـن مضمـون نمی‌تـوان اثـر هنـری را

1. Forma.

از باقی جهان منفک کرده و مورد مطالعه قرار داد در عوض اثر هنری را باید زیست و در آن حضور داشت.

هایدگر معتقد است که «ماهیت هنر، شعر است» (Heidegger,1978: 199,201). توانایی هنر برای «آشکار کردن» یا «نشان دادن» چیزی در «شعر» استوار است. تمایزی که ماهیت اساساً آشکار هنر را به عنوان شکلی از واقع شدنِ حقیقت نشان می‌دهد. (Heidegger, 2014: 29-30). در شرحی ساده‌تر، هایدگر می‌گوید، هنر به‌عنوان «فرافکنی» «حقیقت»، تماماً «شعر» است (Heidegger,1971: 72). البته نه شعر زبانی، بلکه «شعر» به معنایی «گسترده» که معادل رخداد حقیقت است. (Heidegger,1971: 74).

هایدگر برخلاف نگاه مابعدالطبیعه نسبتِ زبان، هنر و شعر را عموم و خصوص مطلق نمی‌داند و چنین نگاهی به این سه را رد می‌کند. در نگاه هایدگر زبان یک کنش انسانی و مترادف با بیان(سخن) نیست. سخن گفتن به انسان باز نمی‌گردد بلکه به زبان معطوف است. «آدمی سخن نمی‌گوید، زبان سخن می‌گوید.» (معتمدی، ۱۳۹۵: ۱۴۲) زبان اتفاقی است که در آن موجودات ابتدا خود را به عنوان موجودات برای انسان آشکار می‌کنند. به تعبیر دیگر زبان امکان فراخوان وجود را فراهم می‌کند و جز با شاعرانگی چنین امری حاصل نمی‌شود. هایدگر معتقد است که زبان به معنای اصلی «شعر» است. او معتقد است که شعر در زبان اتفاق می‌افتد، زیرا زبان ماهیت اصلی شعر را حفظ می‌کند.

هایدگر اشاره می‌کند که یونانی‌ها از کلمه «تخنه» هم برای صنایع دستی و هم برای هنر استفاده می‌کردند. اهمیت کلمه «تخنه» در این است که بیانگر شیوه‌ای از دانستن است؛ دانستن به معنای دیده شدن، در وسیع‌ترین معنای دیدن. دیدن اگر به صورت کامل و جامع رخ دهد برابر است با دانستن تمام وجوه، نحوه زیست و ارتباط با اجزای دیگر جهان که این نوع دانستن موجب آن می‌شود که شناختی حاصل شود که در نتیجه آن جهانی گشایش می‌یابد (برپا می‌شود). بنابراین، «تخنه به‌عنوان آشکارساختن، و نه به‌عنوان پدیدآوردن است» و به این ترتیب «چیزی شاعرانه» است (Heidegger, 1978: 318-319).

جهان و زمین

جهان هر آن‌چیزی است که انسان می‌تواند به آن امکان موجودیت دهد و این برآمده از امکان‌های مختلف ظهور و بروز وجود است. هایدگر هر انسانی را در افق آشکارسازی بسیار بنیادی و «استعلایی» (Heidegger, 1966: 63) می‌پندارد. بنابراین، درک جهانِ خود، به معنای درک آن چیزی است که اساساً وجود دارد. بر این مبناست که هایدگر معتقد است اثر هنری، موجودات را به عنوان یک کل آشکار می‌سازد. پس «جهان» را نباید مجموعه‌ای از اشیاء در نظر گرفت. بلکه جهان ساختاری از موجودات است، موجوداتی با «رتبه» متفاوت، که به کسانی که به درستی و کامل به آن جهان تعلق دارند، هویت، هدف و معنا می‌بخشد. فقط دازاین «اصیل» است که می‌تواند دنیایی را که همیشه از قبل با وجودش آشکار شده است ببیند، آن را به زبان بیاورد و از این طریق آن را آشکارا برای دیگران قابل مشاهده کند. در یک عبارت فشرده دازاین نمایش‌گر وجود است.

در چنین نگاهی به اثر هنری، هم هنرمند و هم مخاطب هنر در جهان اثر افکنده می‌شوند تا با «بودن-در-جهان[1]» متفاوت خود در اثر هنری به درکی از خود و شناختی از وجود دست‌یابند. به عنوان یک نتیجه می‌توان دریافت که نقش اثر هنری خلق کردن نیست، بلکه «به وضوح قابل مشاهده کردن» جهانی است که از قبل وجود دارد. (Heidegger,1971: 75). این یعنی اثر هنری ما را از دنیای مستور موجودات به نامستوری وجود رهنمون می‌شود. «کار [هنری] ما را از قلمرو معمولی خارج و به «انفتاح (گشودگی) موجودات» که جایگاه آن است، انتقال می‌دهد» (Heidegger,1971: 66).

اثر هنری از یک ماده کاری معین برآمده است که در آرای هایدگر با مفهوم «زمین» بازشناسی می‌شود. اثر هنری از یک زمین برآمده و به یک جهان می‌رسد و در حد اعلای هنر، ما جهان را می‌بینیم و توجهی به زمین نمی‌کنیم هرچند آشکار کردن جهان در اثر هنری موجب پنهان شدن زمین نمی‌شود.

1. being-in-the-world.

این که در نگاه اول اثری از مواد کار در اثر دیده نمی‌شود، به این دلیل است که کار، جهانی را برآورده و نشان داده است. به واقع، چیزی که ما می‌بینیم جهان است، نه مواد خام. ما ضربه‌های رنگ بر بوم را نگاه می‌کنیم اما داستان نقاشی را می‌بینیم. برپایی جهان باعث ناپدید شدن زمین نمی‌شود، بلکه «باعث می‌شود که برای نخستین بار سر برآورد و به فضای باز دنیای اثر مشرف گردد» (Heidegger,1977: 46). به عبارت دیگر، آثار هنری «عالمی را می‌گشایند و در عین حال این عالم را دوباره روی زمین باز می‌گردانند» (Heidegger,1971: 41). برپایی جهان و برسازی زمین دو ویژگی اساسی در کار هنری بودن اثر هستند که «همان وحدتی است که ما در جستجوی خودایستایی اثر هستیم» (Heidegger,1977: 48).

هایدگر تأکید می‌کند که زمین در ذات خود غیرقابل درک است. زمین «تنها زمانی خود را نشان می‌دهد که افشا نشده و ناشناخته باقی بماند» (Heidegger, ۲۰۰۲: ۲۴-۲۵). هایدگر زمین را به عنوان نقطه مقابل جهان معرفی می‌کند و از آن‌جایی که جهان تمایل به پیدایی و نور، و زمین تمایل به پنهانی دارد، در کشمکش نزاعی اساسی هستند. جهان نمی‌تواند «هر چیزی بسته را تحمل کند» و زمین همیشه تلاش می‌کند تا همه چیز را بسته نگه دارد، «جهان را به درون خود بکشاند و در آنجا نگه دارد» (Heidegger,1977: 49). به گفته هایدگر، هنر این ویژگی منحصر به فرد را دارد که نزاع زمین و جهان را به گوش ما می‌رساند. در نگاه هایدگر، درک حقیقت به‌مثابه الهئیا منشأ «تضاد عجیبی» میان جهان و زمین است که از دوگانگی بنیادین آن‌ها در فرایند نامستوری ناشی می‌شود. (Heidegger,1971: 53)

هرچند جهان، خود-افشاگر و زمین، خود-منزوی است، و این دو اساساً با یکدیگر متفاوتند، اما، هایدگر معتقد است، هرگز از هم جدا نیستند. «دنیا بر زمین مستقر می‌شود و زمین در جهان می‌پیچد» (Heidegger,1977: 49). به عبارت دیگر، هنر حضور هم‌زمان «جهان» و «زمین» است، درخشش دومی از طریق اولی. در مجموع، ملاقات جهان و زمین، حقیقت است به معنای نامستوری وجود. برخورد جهان و زمین، در عین حال، گسست و وحدت است. هر دو نمی‌توانند بدون یکدیگر زندگی کنند و با این حال یکدیگر را ممکن می‌کنند.

هنر، هنرمند و اثر هنری

از نظر هایدگر، «اثر، به عنوان اثر، منحصراً در قلمرویی است که به خودی خود برپا می‌شود» (Heidegger,1977: 41). این تعریف، اثر را از وابستگی به هنرمند یا حتی دریافت‌کننده رها می‌سازد. هایدگر مؤکداً بر آن است که ما از و در خود کار هنری به آن نزدیک شویم و نیت هنرمند و ارزیابی‌های منتقدان و صاحبنظران و تجارت دنیای هنر را کنار بگذاریم.

هایدگر مفهوم دور هرمنوتیکی را برای تحلیل و فهم هنر و اثر هنری به کار می‌برد. او بر این باور است که فرآیند فهم هنر و اثر هنری به‌صورت متقابل وابسته به یکدیگر هستند و فهم هر یک بدون دیگری ممکن نیست. این دیدگاه هایدگر نشان‌دهنده تأکید او بر فرآیند فهم و ورود به حلقه هرمنوتیکی است که به شناخت عمیق‌تر از معانی دست می‌یابیم. به عبارت دیگر، هایدگر معتقد است که دور هرمنوتیکی نه تنها اجتناب‌ناپذیر است، بلکه برای دست‌یابی به فهم بنیادی و عمیق‌تر از هنر و اثر هنری ضروری است. به باور هایدگر، در دور هرمنوتیکی، مهم ورود به حلقه هرمنوتیکی است نه خروج از آن و با هر بار طی این حلقه هرمنوتیکی، معانی جدیدی کشف می‌شوند و فهم ما از هنر و اثر هنری تکامل می‌یابد.

از نظر هایدگر، فهم، ذاتاً امری تفسیری است و نمی‌توان موضعی کاملاً عینی و بی‌طرف داشت. او پدیدارشناسی را به عنوان تنها راه ممکن برای فهم معنای وجود معرفی می‌کند؛ روشی که از طریق تفسیر و تأویل، انسان (دازاین) را به سوی گشایش و درک جهان هدایت می‌کند. بنابراین، از نگاه او، فهم نه صرفاً یک ابزار روش‌شناختی، بلکه فرآیندی وجودی و شیوه‌ای از زیستن و تجربه هستی است. از این رو، هستی‌شناسی نزد هایدگر، در قالب پدیدارشناسی هرمنوتیکی متجلی می‌شود؛ جایی که انسان از طریق تأویل، ماهیت هستی را برای خود آشکار می‌کند.

از نظر هایدگر اثر هنری نیازمند یک خالق است، فردی که اثر را با یک جهان آغشته می‌کند و در نتیجه به آن آفرینش خودمختار می‌بخشد. او ادعا می‌کند که «هنرمند خاستگاه اثر است. اثر خاستگاه هنرمند است. هیچ کدام بدون دیگری

نیست» (Heidegger,1978: 143). «آفرینش» با تبدیل مهارت فنی به «زبان اصیل»، «شیء» را به اثری خود-ایستا تبدیل می‌کند و توانایی تفکر و بیان حقیقت خود را به آن می‌بخشد. (Heidegger,1978: 183, 166-168) به عبارت دیگر، خلق اثر به معنای «تثبیت حقیقت در جای خود در شکل (نگاره)» است (Heidegger,1977: 64).

آنچه در نسبت با هنر و اثر هنری در نگاه اول به ذهن متبادر می‌شود، هنر به عنوان اثر هنری دارای ویژگی شیءگون است چرا که با حواس قابل درک است و به بیان هایدگر «شیء امر محسوس است، چیزی که در حواس قابل درک است» (Heidegger,1971: 25). در عین حال شیء قابل تقلیل به صفات و ویژگی‌ها نیست بلکه کمال وجود است به این معنا که نمی‌توان شیء را به عنوان یک سوژه مورد مطالعه قرار داد و آن را با صفات و ویژگی‌های آن یکی دانست. در حالی که زمین یک شیئیت است، نباید آن را به عنوان مادی به معنای «موضوعِ علم» درک کرد. زمین در برابر بررسی محاسباتی مقاوم است - هر تلاشی برای تشخیص سنگینی سنگ به صورت عددی با «قرار دادن آن بر روی ترازو»، یا درک رنگ بر حسب «تعداد نوسانات» (فرکانس) بیهوده است (Heidegger, 2002: 25). شیء به تمامی به دلیل موجود بودنش تجلی وجود است.

باید درک کنیم که شیء یک ماده شکل گرفته است. با این حال، به گفته هایدگر، اثر هنری صرفاً یک ابزار با ارزش زیبایی شناختی نیست. هایدگر بین ساخت ابزار و آفرینش هنری تفاوت قائل می‌شود. موادی که برای ساختن ابزار استفاده می‌شود، «به مصرف می‌رسند» به‌طوری که «در کاربردشان ناپدید می‌شوند»، اما یک اثر هنری نه از «ماده» فی نفسه، بلکه از «زمین» خلق می‌شود و در فرآیند آفرینش، زمین به عنوان ماده «صرف» و «سوء استفاده» نمی‌شود، بلکه «آزاد» است تا «برای اولین بار، خودش» باشد. (Heidegger, 2002: 24; 38-39)

در نهایت، «اثر هنری چیزی است فراتر از شیئیت شیء» (Heidegger,1978: 145). مسیر تبدیل از، مثلاً، یک قطعه چوب به یک مجسمه، متضمن تغییر در ماهیت است. در واقع، پس از اتمام کار، هم هنرمند و هم مواد خامی که در خدمت خلقت هستند، به اصطلاح منحل می‌شوند. «اینجا در کار [هنری] [تنها] اثری از یک ماده کار وجود دارد»، و هنرمند «گذرگاهی که خود را در فرآیند خلاقیت برای

کار ویران می‌کند» متحول می‌شود و در نتیجه، «اثر باید توسط هنرمند به زیست خالص خود رها شود» (Heidegger,1978: 173, 165-166).

اگرچه هایدگر به طور کلی، هنر را رابطه‌ای می‌داند که هنرمند و اثر هنری را در بر می‌گیرد، در نهایت او نتیجه می‌گیرد که خاستگاه اثر هنری، «هنر» است اما مفهوم سنتی رابطه بین هنرمند و اثر را معکوس می‌کند و بیان می‌کند که این اثر است که خالقان را ممکن می‌سازد. اگر هنر خاستگاه اثر است، پس «این بدان معناست که هنر به کسانی که طبیعتاً در کار به هم تعلق دارند، خالق و حافظ، اجازه می‌دهد هر کدام در طبیعت خود سرچشمه بگیرند» (Heidegger,1977: 71). این بدان معنا است که هنر و تجلی آن یعنی اثر هنری، خاستگاه خالق اثر و خاستگاه دریافت کننده اصیل هنر که به آن حافظ اثر هنری می‌گوید، است. زیرا «هنر ذاتاً منشأ است: راهی متمایز که در آن حقیقت به وجود می‌آید» (Heidegger,1977: 78).

روش پژوهش

پژوهش حاضر از نوع مطالعات کیفی با رویکرد نظری- تحلیلی است. روش تحقیق مبتنی بر تحلیل محتوای فلسفی و تفسیری بوده و از «پدیدارشناسی هرمنوتیکی» به‌مثابه رویکرد غالب استفاده شده است. برای این منظور، از آرای مارتین هایدگر در حوزه فلسفه تکنولوژی و هنر بهره‌گیری شده و تحلیل مفهومی آثار وی در پیوند با سینما صورت گرفته است. همچنین، برای تعمیق بحث، از تحلیل آثار و نظریات مفسران معاصر فلسفه هایدگر در نسبت با رسانه‌های تصویری استفاده شده است. این روش تحقیق، امکان دستیابی به مؤلفه‌های سینمای رهایی‌بخش را از منظر فلسفه وجودی و پدیدارشناسی فراهم می‌سازد.

یافته‌های پژوهش

در پاسخ به پرسش‌های این پژوهش به دنبال کشف نسبت میان سینما و فلسفه هایدگر هستیم تا دریابیم آیا سینما امکان نامستوری وجود و رخداد حقیقت و از پی آن توان رهایی خود و جامعه انسانی از سلطه تکنولوژی را دارد؟ و در ادامه با مرور مطالعات پیشین در تلاش برای تبیین مؤلفه‌های چنین سینمایی برمی‌آییم.

بازخوانی فلسفه هایدگر در نسبت با سینما

هرچند هایدگر در دورانی زیسته که سینما و تلویزیون را درک کرده، اما به صورت مستقیم به این دو رسانه نپرداخته است. «هایدگر در آثار منتشر شده‌اش هیچ متنی را نه به تشریح صریح تصورش از سینما، و نه به تحلیلی پایدار از هیچ فیلمی اختصاص نمی‌دهد» (Mosely, 2018: 365). هرچند لابه‌لای نظریات او می‌توان به اشاراتی درمورد این دو رسانه تصویری دست یافت اما دیدگاهی منسجم از او در این‌باره در دسترس نیست. از سویی دیگر سینما و تلویزیون را می‌توان ماحصل عصر مدرن دانست و کارکرد ابزاری این دو در دوران زیست او بیشتر از وجه هنری مورد توجه بوده است. سینما را اگر صرفا محصولی از دوران مدرنیته تلقی نکنیم اما لابد از این اقرار هستیم که سینما در میان همه هنرها(تئاتر، ادبیات، نقاشی، موسیقی و...) بیشترین نسبت و ارتباط با فن‌آوری مدرن را دارد. به همین دلیل اندیشمندان بسیاری برای پدیدارشناسی فیلم از منظر هایدگر به واکاوی آرای وی در نسبت با تکنولوژی و هنر پرداختند و هر یک از جنبه‌ای برای شناخت فیلم به آن تقرب جستند. در ادامه تلاش شده است این آرا را گرد هم آوریم و به اجماعی از نظریات مفسران فلسفه هنر و تکنولوژی هایدگر معطوف به پدیدارشناسی فیلم دست‌یابیم.

فیلم به نوار باریکی از جنس سلولوئید گفته می‌شود که لایه نازکی از مواد شیمیایی حساس به نور بر روی آن قرار دارد که امکان ضبط قاب‌های تصویر را فراهم می‌کند. اشاره به تصاویر متحرک بر روی نوار سلولوئید حساس به نور در ریشه خود به یک تکنولوژی ضبط تصویر اشاره دارد و این به سرعت ما را با نگاه پدیدارشناسی هرمنوتیک هایدگر همراه می‌کند که فیلم حتی اگر در ذات تکنولوژیک نیست، دست کم یک فرآورده تکنولوژی عصر مدرن است و نقد فلسفی هایدگر بر تکنولوژی -ابزار به مثابه چهارچوب‌بندی- را در سپهر این هنر نوین فراهم می‌کند.

اما با توجه به نگاه هایدگر که ابزار تکنولوژیک هم خود نوعی از نامستوری هستی (وجود) است، این امکان را فراهم می‌کند تا حقیقت رخ دهد. پس باید گفت ابزار فیلم، هم امکان چهارچوب‌بندی انسان و هم امکان نامستوری وجود و رخداد حقیقت را فراهم می‌کند. به طور کلی، در صورتی که اندیشه هایدگر به دو

دوران اولیه و متأخر تقسیم شود، دوران اولیه تفکر او نسبت به سینما انتقادی است در حالی که او بعدها برخی از ظرفیت‌های سینما و عکاسی را برای تحقق آنچه او هنر رهایی‌بخش می‌داند، مورد توجه و تأیید قرار می‌دهد.

به همین روی، به اتفاق، تمامی اندیشمندان پدیدارشناسی فیلم، فیلم را چیزی ورای شیء می‌دانند. به طور مثال روکامورا در این باره بیان می‌دارد: «تصویر متحرک هم تکنولوژی است و هم در تأمل‌برانگیزترین حالتش، هنر (Rocamora, 2019: 56). فوزی نعیم هم فیلم را یک رخداد برمی‌شمارد آنجا که گفته است «فیلم یک رویداد است؛ تجربه یک واقعیت، یک نمایشنامه، یک جشنواره، یک دیالوگ، یک نگاه، یک ایدئولوژی» (Fauzi Naeim, 2017: 100).

اما آنچه نگاه منفی اولیه هایدگر به فیلم را پدید آورده است، می‌توان در چند مؤلفه، مورد بازشناسی قرار داد. اول آن که هایدگر سینما را به عنوان رسانه‌ای پَست شده برای مصرف عمومی و شکلی تکنولوژیک از گریز می‌دانست. او سینما (و عکاسی) را اشکالی از تصویرسازی می‌دانست که به معنای «پایان هنر» در مدرنیته است: «ما هنوز [ندای هستی] را نمی‌شنویم، ما که شنیدن و دیدن‌هایمان از طریق رادیو و فیلم تحت حاکمیت تکنولوژی، در حال نابودی است». (Heidegger, 1977: 48). هایدگر در این دسته از اظهارات خود به شدت از فیلم انتقاد می‌کند. او فیلم را حائز نقشی کلیدی در پیش‌برد تکنولوژیک آشکار شدن موجودات در دوران مدرنیته و تقلیل آنها به مثابه منابع می‌داند. فیلم در این نگاه تنها، منبعی زیبایی‌شناختی است که منجر به تشدید حس ذهنی می‌گردد.

در اینجا باید به خاطر بیاوریم که چهارچوب‌بندی یا گشتل به عنوان جوهره تکنولوژی - آشکارسازی و نظم دادن به موجودات به عنوان منابع در دسترس - یک فرآیند کاملاً دوسوگرا است: [فن‌آوری] نه فقط خطر بزرگ یک تقلیل مخرب انسان‌ها به منابع قابل دست‌کاری است؛ بلکه همچنین امکان یک «قدرت ذخیره» - رابطه جدید تصاحب بین هستی، انسان‌ها و موجوداتی را که ممکن است از درون دنیای تکنولوژی پدیدار شوند - را ارائه می‌دهد (نگاه کنید به Heidegger, 1977). بر این مبنا، سینربرینک سینما و عکاسی را ضروری‌ترین هنر برای عصر تکنولوژی می‌داند: قاب‌بندی فن‌آورانه واقعیت به منظور آشکار ساختن ظواهر نورانی در

زمـان. اگـر سـینما را مناسـب‌ترین هنـر بـا عصـر تکنولـوژی بدانیـم، پـس چنیـن امکانـات دوسـویه‌ای بایـد در هنـر سـینمایی نیـز وجـود داشـته باشـد؛ و شـکل مطلـوب آن بایـد در مقابـل تسـلط آشـکار ژانرهـا و قراردادهـای اسـتاندارد شـده هالیـوود کـه اغلـب فیلـم را بـه منبـع زیبایـی شـناختیِ «بی‌جهانـی» کـه بـرای دسـتکاری احساسـات و یکسان‌سـازی عاطفـه بنیـاد شـده اسـت، طرح‌ریـزی شـود (Sinnerbrink, 2006: 35).

مؤلفـه دیگـر نـگاه منفـی هایدگـر، برآمـده از اسـارت فیلـم در عینیـت اسـت. او از ایـن منظـر تصویـر را توهمـی از دنیـای عینـی می‌دانـد کـه بـه دلیـل بسـته شـدن در عینیـت، نمی‌توانـد جهانـی را بگشـاید. فیلـم بـه مثابـه اثـر هنـری بایسـتی بـه شـیوه خـود هسـتی هسـتندگان (وجـود موجـودات) را آشـکار سـازد. اگـر در تصویـر سـینمایی صرفـا موجودیـت موجـودات بازنمایـی شـود بـدون آنکـه انکشـافی بـرای وجـود حاصـل گـردد، فیلـم در پنهـان‌کاری زمیـن درمانـده و نتوانسـته اسـت جهـان را بگشـاید و برافـروزد.

از منظـر واقع‌گرایـی، تفـاوت هایدگـر بـا نظریه‌پـردازان فیلـم ماننـد بـازن، کراکائـر و کاول در ایـن مـورد چشـم‌گیر اسـت. در حالـی کـه بـرای ایـن محققـان، خـودکار بـودن دسـتگاه تولیـد تصویـر فیلم-عکاسـی اسـت کـه موجـب می‌شـود آنچـه بـه تصویـر کشـیده شـده اسـت، بـه حقیقـت خـود بازگـردد، بـرای هایدگـر، ایـن خـودکاری [و بی‌ارادگـی] اثـری مـرگ‌آور دارد. و ایـن نشـأت گرفتـه از تفـاوت تعریـف حقیقـت در نظـام فکـری هایدگـر اسـت. تصویـر بسـته شـده در عینیـت یعنـی تصویـری کـه تنهـا بازنمایـی از سـوژه تصویـر اسـت، نمی‌توانـد بـه حقیقـت رهنمـون شـود چـرا کـه هیـچ گشـودگی بـرای رخ‌داد حقیقـت و نامسـتوری وجـود محقـق نمی‌کنـد.

امـا ایـن پایـان ماجـرا نیسـت زیـرا بـرای هایدگـر تصویـر صرفـا یـک بازنمایـی محـض از واقعیـت نیسـت. تصویـر شـکل منحصربه‌فـردی از ادراک را موجـب می‌گـردد، چـرا کـه تصویـر ورای یـک تخیـل ذهنـی، و ورای یـک شـیء عینـی حاضـر در جهـان موجـود، اسـت. «بـه صـورت حیاتـی، بـرای اینکـه ایـن تصویـر، جهان‌سـاز باشـد، بایـد خـارج از قلمـرو بازنمایـی وجـود داشـته باشـد» (Rocamora, 2019: 73). هایدگـر بـا توجـه بـه ویژگی‌هـای نمایشـی تصویـر، مدعـی اسـت تصویـر هـم قـادر بـه ارائـه چیـزی بیـش از یـک ظهـور «شـیء» در جهـان و هـم قـادر بـه پیشـی گرفتـن از معنـای فرهنگـی محتـوای آن اسـت. ادعـای مهـم هایدگـر ایـن اسـت کـه تصویـر قـادر اسـت حضـور هسـتی را

حفظ کند و در نتیجه آشکار کند: «با توجه به معنای عبارت «تصویر» که تا آن زمان محدود شده بود، معقول‌سازی از یک سو به معنای نحوه شهود بی‌واسطه و تجربی است، اما از سوی دیگر به معنای نحوه اندیشیدن بی‌واسطه به تشبیهی است که در آن ظاهر یک موجود خود را نشان می‌دهد» (Heidegger, 1997: 66). بدین‌ترتیب در منظر هایدگر متأخر و بازشناسی حضور هنر جهان‌ساز در سینما، تصویر فیلم-عکاسی علی‌رغم جنبه فن‌آورانه‌اش، از ظرفیت گشایش جهان و هستی برخوردار است.

به طور خلاصه، علی‌رغم شفافیت معمول، تصویر فیلم یا عکس ممکن است دیگر به موجوداتی که به تصویر می‌کشد اشاره نداشته باشد و ممکن است خود به‌عنوان یک شیئیت ظاهر شود. در این حالت، تصویر سینمایی ممکن است زمین را آزاد کند و تصویری [را فی‌نفسه] ارائه دهد (Mosely, 2018: 373). این امر با رخداد حقیقت در اندیشه هایدگر کاملاً هم‌سو است. در همین راستا، محققان به امکان آشکارسازی سینمایی جهان و بروز شعر سینمایی در برخی فیلم‌های مختلف اشاره کرده‌اند.

روکامورا (2019) نقطه نهایی اندیشه متأخر هایدگر را در مفهوم «تصویر ناب»[1] شناسایی می‌کند. هایدگر در حالی که به طور مشهور، «تصویر» مدرن را به دلیل نگاه مدون اجتماعی-فرهنگی آن به جهان محکوم می‌کند (Heidegger, 1977: 142)، به تصویری می‌اندیشد که از طریق قدرت تخیل، موضوع خود را ترکیب می‌کند تا پیوند وجودی را حفظ کند، به صورتی که یک درک، قبل از تبدیل شدن به یک تجربه، پایه‌گذاری شود. او این را «تصویر ناب» می‌نامد. (Heidegger, 1997: 73). برخلاف «از دست دادن هستی» که از عمل بازنمایی ناشی می‌شود، «تصویر ناب» با حفظ ارزش پدیدارشناختی لحظه‌ای که ثبت می‌کند، حضور اساسی سوژه (موضوع) خود را حفظ می‌کند (Heidegger, 1977: 142 ؛ Heidegger, 1997: 66).

مؤلفه‌های سینمای رهایی‌بخش بر مبنای مطالعات پیشین

حال که می‌توان از پدیدارشناسی فیلم از منظر هایدگر به این جمع‌بندی رسید که امکان استفاده از هنر در فیلم برای غلبه بر وجه تکنولوژیک آن در دسترس

1. the pure image

است و به این طریق راه نجاتی برای انسان عصر مدرن یافت، این سؤال در ذهن محققان بوده که چه فیلم‌هایی امکان تحقق این آرمان را دارا هستند؟ به همین دلیل هر کدام از این محققان به مطالعه حوزه خاصی از فیلم و نسبت آن با فلسفه هایدگر پرداخته‌اند. در ادامه، با مرور آرای مطرح شده در نسبت با فیلم مستند، سینمای مونتاژ، سینمای آهسته، مازاد سینمایی و سینمای هستی سعی در فهم عمیق‌تر مسئله و دستیابی به مؤلفه‌های فیلم رهایی‌بخش دست می‌یازیم.

فیلم مستند

برخی از نظریه‌پردازان معاصر سینما، در پاسخ به ادعاهای عینی بودن در دهه ۱۹۶۰، استدلال می‌کنند که فیلم‌های مستند نمی‌توانند حقیقت یا دانش را بازگو کنند، زیرا فیلم‌ها با سوگیری تولید، مونتاژ و با استفاده از تکنیک‌های روایی خلق می‌شوند. ایمی لین فَست (2004) در رساله دکتری خود با عنوان «پدیدارشناسی و فیلم: هایدگر و حقیقت در فیلم مستند» به بررسی ارتباط حقیقت و فیلم مستند می‌پردازد.

مفهوم سنتی حقیقت، بر مدل تقلیدی از مطابقت مستقیم بین بازنمایی و مرجع آن تکیه دارد. این درک از حقیقت دقیقاً با موقعیت نظریه‌پردازان معاصر فیلم مطابقت دارد که برای برآوردن الزامات حقیقت در فیلم‌های غیرداستانی خواستار مطابقت مستقیم هستند. این موضوع بیننده را در موقعیت قضاوت درباره راست‌گویی فیلم قرار می‌دهد. هایدگر این تعریف از حقیقت را رد می‌کند و به جای آن الهئثیا یعنی حقیقت را به مثابه نامستوری عنوان می‌کند. از نظر هایدگر حقیقت یک اتفاق منفرد نیست، بلکه بازی بین پنهان‌کاری و آشکارسازی است. از نگاه فست «حقیقت در یک فیلم مستند در آنچه با جهان فیزیکی مطابقت دارد یافت نمی‌شود، بلکه در آنچه است که آشکار یا بازنمایی می‌شود» (Fast, 2004: 153).

هرچند پیشتر در نسبت تصویر و عینیت دیدیم که یکی از مؤلفه‌های منفی آرای هایدگر به فیلم، اسارت آن در عینیت و بازنمایی موجودات عینی بود، اما فست ادعا می‌کند «بازنمایی یک چیز، راه بهتری برای دستیابی به اصل آن شیء است تا از طریق تجربه روزمره. زیرا در زندگی روزمره، اشیاء (ابژه‌ها) تمایل دارند در مفید

بـودن خـود گـم شـوند» (Fast, 2004: 125). طبـق ایـن اسـتدلال موجـودات عینـی در زندگـی روزمـره چـون کارکـردی ابـزاری بـرای مـا دارنـد، پـس نمی‌توانیـم بـه درسـتی بـه رخ‌داد حقیقـت در نسـبت بـا آنهـا دسـت‌یابیم در حالـی کـه تصویـر بازنمایـی شـده از آن ایـن امـکان را فراهـم مـی‌آورد. فسـت بازنمایـی در فیلـم مسـتند را کـه از طـرف منتقـدان واقع‌گرایـی در فیلـم مسـتند عـدم تطابـق بـا واقـع اسـت را بـه عامـل امـکان بیشـتر بـرای آشـکارگی حقیقـت می‌دانـد.

ادعـای دیگـر فسـت آن اسـت کـه هـر چنـد جنبـه تکنولوژیـک فیلـم مسـتند، تقلیـدی از امـر واقـع اسـت امـا فیلـم مسـتند جنبـه خلاقانـه‌ای نیـز دارد کـه برآمـده از ذهنیـت مستندسـاز اسـت و آن شـامل نحـوه نشـان دادن رویدادهـا، انتخـاب تصاویـر، روایـت و سـاختار فیلـم اسـت. و ایـن دو همـان نـزاع بیـن زمیـن و جهـان در یـک اثـر هنـری هسـتند. «حقیقـت اثـر در فیلـم غیرداسـتانی، حاصـل تضـاد (نـزاع) بیـن آنچـه مسـتند (عکاسـی) شـده و نحـوه [خلاقانـه] ارائـه آن اسـت» (Fast, 2004: 149).

فسـت در ایـن موضـع گویـا در جبهـه فرمالیسـت‌ها ایسـتاده اسـت و مبتنـی بـر برهـان آنهـا اسـتدلال می‌کنـد کـه بـه دلیـل شـیوه خـاص بازنمایـی تصویـر پدیده‌هـا در فیلـم مسـتند شـامل گزینـش تصاویـر، روایت‌گرایـی ذهنیـت مستندسـاز و بـه عبارتـی دخالـت و تصـرف در بازنمایـی از واقعیـت، فیلـم مسـتند تطابـق بـا امـر واقـع نـدارد و از ایـن رهگـذر، فیلـم مسـتند می‌توانـد بـه دلیـل فاصلـه از واقع‌گرایـی بـه حقیقـت به‌مثابـه نامسـتوری وجـود رهنمـون گـردد.

از طـرف دیگـر فسـت کشـمکش بیـن زمیـن و جهـان و نیروهـای پنهـان‌کار و آشکارسـاز آنهـا را بـا نیـت فیلم‌سـاز از نشـان دادن و نـدادن بخش‌هایـی از واقعیـت یـا همـان تصـرف ذهنـی فیلم‌سـاز یکـی دانسـته اسـت. بنابرایـن فسـت پنهـان‌کاری و آشکارسـازی در نـگاه هایدگـر را بـا نـوع تلقـی فرم‌گرایـان از فیلـم مسـتند اختـلاط کـرده اسـت. در حالـی کـه ایـن دو مقولـه بـا هـم تفـاوت بنیادیـن دارد. هـر دوی ایـن پایه‌هـای اسـتدلالی فسـت بـا فلسـفه هایدگـر ناهمخـوان اسـت.

تصویـر اگـر بازنمایـی امـر واقـع باشـد چـه تطابـق بـا آن داشـته و چـه بـا نیت‌منـدی فیلم‌سـاز شـیوه خاصـی از نمایـش امـر واقـع باشـد، بـاز از منظـر هایدگـر، جنبـه اله‌ئیـا نـدارد. تصویـر بایـد از ایـن مرحلـه نیـز بگـذرد و آن داشـتن جهـان اسـت. همچنیـن در

نـگاه هایدگـر ارتبـاط دازایـن بـا جهـان بـه عنـوان یـک پدیـده واحـد اسـت نـه آنکـه فیلم‌سـاز بـه عنـوان یـک فاعـل شناسـا در حـال تولیـد یـک اثـر باشـد و نیتـی در سـر داشـته باشـد. ایـن صراحتـا همـان نـگاه ابـزاری بـه فیلـم اسـت و چهارچوب‌بنـدی کننـده انسـان.

امـکان اثـر هنـری بـودن در فیلـم مسـتند برقـرار اسـت هرچنـد اسـتدلال‌های فسـت دربـاره امـکان رخ‌داد حقیقـت در فیلـم مسـتند نـه بـر مبنـای فلسـفی هایدگـر بلکـه از جبهـه فرم‌گرایـی برآمـده اسـت. از منظـر نگارنـدگان، فیلـم مسـتند می‌توانـد محـل نـزاع بیـن زمیـن و جهـان باشـد. هرچنـد فیلـم مسـتند بـا اسـتناد بـه وقایـع زندگـی روزمـره فیلـم را بـه بنـد زمیـن درمـی‌آورد امـا هنرمند(دازایـن) می‌توانـد در زیسـت خـود در زمیـن، در ارتبـاط بـا دیگـر موجـودات، جهانـی را بـرآورد و بـه شـیوه فیلـم مسـتند از نامسـتوری خـارج کـرده و یـک جهـان خود-ایسـتا را در اثـر آشـکار کنـد. فیلـم مسـتند می‌توانـد واقعیـت موجـود را به‌مثابـه مـواد خـام بـه خدمـت بگیـرد و از طریـق کشـمکش خـود-روشـنگری جهـان و خود-پنهان‌گـری زمیـن، بـه لایه‌بـرداری از حجـاب واقعیـت موجـود التفـات نمـوده و بـه حقیقـت پنهـان وجـود رسـوخ پیـدا می‌کنـد.

سینمای مونتاژ[1]

لینـدا جدینـا (2013) در مقالـه خـود بـا عنـوان «معنـای مونتـاژ بـرای ارزش زیبایی‌شـناختی یـک فیلـم: تفسـیری بـا ارجـاع بـه هایدگـر» ادراک فیلـم را بـه مثابـه درک و تفسـیر یـک زبـان در نظـر می‌گیـرد. او بـرای ایـن منظـور مونتـاژ را بـه عنـوان زبـان فیلـم معرفـی می‌کنـد (Gedina, 2013: 51) و بـه طـور ویـژه بـر مونتـاژ اندیشـه‌گرا متمرکـز می‌شـود. بـه اعتقـاد او، فیلـم نـه از نظـر تکنیکـی و نـه معنایـی بازنمایـی واقعیـت نیسـت؛ بلکـه بـه دلیـل ماهیـت فنـی خـود، در تـلاش بـرای خلـق واقعیتـی جدیـد اسـت. بـرای جدینـا، وجـه هم‌بسـتگی فیلـم بـا رویکـرد هایدگـر، در بحـث دربـاره نقـش مونتـاژ اندیشـه‌گرا[2] بـه عنـوان نقطـه مقابـل مونتـاژ جاذبه‌هـا[3] در شـکل‌گیری ابـژه فیلمـی پدیـدار می‌شـود. بـرای ایـن منظـور، او دو جنبـه از اندیشـه‌های هایدگـر را مـد نظـر قـرار

1. Cinema of Montage.
2. intellektuellen Montage, intellectual Montage.
3. Attraktiosnmontage, Montage of Attractions.

می‌دهد: ۱) نظریه معنا از «هستی و زمان»[1] که برای تبیین ماهیت زبان فیلم و درک آن قابل توجه است؛ ۲) اظهارات هایدگر از آثار متأخرش در مورد هنر یا آثار هنری قابل درک بصری (مجسمه، نقاشی) که دنیای خود را به عنوان فضا منحصر به فرد خود با خود به ارمغان می‌آورد.

در یک نگاه کلی، فیلم دارای «زبان مخصوص به خود است که مبتنی بر بازتولید مستقیم حقایق ملموس، قابل مشاهده و در نتیجه واقعی است». در این بین، مونتاژ نقش اصلی را ایفا می‌کند، زیرا به ما اجازه می‌دهد تا در جوهر چیزها نفوذ کنیم. به طور خلاصه، در هنر سینما، این تدوین است که یک نظام معنایی یک‌پارچه ایجاد می‌کند و اجازه می‌دهد زبان سینما به زبان هنر تبدیل شود (Gedina, 2013: 48). در نگاه خاص سینمایی، مفاهیم سینمای مونتاژ و مونتاژ اندیشه‌گرا یادآور سبک ویژه آیزنشتاین در سینمای روسیه است. گراسیموف از آیزنشتاین چنین نقل می‌کند: «مطمئن بود که محتوای فیلم نه در تصاویر واقعیت، بلکه از طریق ویرایش، یعنی از طریق سبک تلفیقی از این بخش‌های تصویری بیان می‌شود. ادعا می‌شد که میدان تصویر فقط یک نشانه ساده است که محتوای واقعی ندارد، یا حداقل نباید محتوای واقعی داشته باشد، و محتوای آن فقط از ترکیب در هنگام تدوین ناشی می‌شود» (Gerassimov, 1953: 54). در مباحث تخصصی فیلم، این دیدگاه فرم‌گرای آیزنشتاین، در مقابل دیدگاه‌های واقع‌گرایانه و سبک‌های مبتنی بر رئالیسم قرار می‌گیرد.

از منظر جدینا، هایدگر معتقد است که اثر هنری همیشه یک کل ارجاعی کل‌نگر و ساختار هرمنوتیکی باز-تفسیرپذیر است، زیرا اشیاء فیلمی ساختار زبانی دارند. این بدان معناست که فیلم باید به عنوان چهارچوبی نشانه‌ای برای ساختارهای معنا در فرآیند تدوین شکل یابد (Gedina, 2013: 49). مع الوصف، جدینا بر اساس نظریه هایدگر در مورد معنا استدلال می‌کند که "تمهیدات فنی"[2] می‌تواند خود-بازتابی شود. بدین ترتیب، می‌توان از تمهیدات فنی استفاده کرد تا نه تنها نمادهای تهی، بلکه [به مثابه] زبانی [منبعث] از خود اثر هنری ظاهر شوند (Gedina, 2013:

1. Sein und Zeit.

2. technische Mittel.

52). بـه عـلاوه، اگـر سـاختار فیلـم خود-بازتابـی باشـد، می‌تـوان معنـای چیـزی را بیـان کـرد کـه حتـی در جهـان وجـود نـدارد.

بـه وضـوح می‌تـوان گفـت جدینـا نیـز بـا ایسـتادن در جبهـه فرم‌گرایـان، فهمـی فرم‌گرایانـه از مفهـوم برپـا کـردن جهـان از زمیـن دارد. جدینـا، تمهیـد فنـی تدویـن را ابـزار مناسـبی بـرای برپـا کـردن جهـان عنـوان می‌کنـد و زبـان فیلـم را کنشـی از فیلم‌سـاز بـرای انتقـال معانـی می‌دانـد. او خـود اذعـان دارد آنچـه کـه در تدویـن بـه وقـوع می‌پیونـدد، خلـق معنـا بـه کمـک چینـش تصاویـر اسـت. فرم‌گرایـان نیت‌مندانـه بـه دنبـال خلـق معنـای خـاص خـود از تدویـن نماهـا هسـتند و ایـن همـان چهارچوب‌بنـدی تکنولوژیـک سـینما اسـت.

مجـدد بایـد یـادآور شـد کـه برپاکـردن جهـان از زمیـن از منظـر هایدگـر تفـاوت ماهوی بـا خلـق معنـا از طریـق تمهیـدات فنـی از منظـر فرم‌گرایـان دارد. رخ‌داد حقیقـت حاصـل کشمکشـی مـداوم بیـن نیروهـای آشکارسـاز جهـان و پنهـان‌کار زمیـن اسـت. در مقابـل، آنچـه مـد نظـر فیلم‌سـاز از گزینـش و چینـش تصاویـر بـه واسـطه سـیر مشـخصی از تدویـن نماهاسـت، دیالکتیکـی زمینـی، درون گفتمـان سـوبژکتیویته اسـت کـه بـا آنچـه هایدگـر از مفهـوم وجودشـناختی سـخن گفتـن زبـان در نظـر دارد مغایـر اسـت چـرا کـه در اینجـا نیـز، سـوژه سـخن می‌گویـد نـه آنکـه زبـان بگویـد. در فلسـفه هنـر هایدگـر، زبـان، کنـش سـوژه نیسـت. سـوژه «پاسـخ‌گوی» زبـان اسـت. زبـان سـخن می‌گویـد و انسان(سـوژه) زیسـتن، بـا سـخن گفتـن زبـان را می‌آمـوزد. تدویـن اگـر نـه بـه مثابـه سـخن گفتـن سـوژه، بلکـه بـه عنـوان سـخن گفتـن زبـان چنانچـه در نقـد واقع‌گرایـی فیلـم مسـتند خاطـر نشـان کردیـم؛ در کشـمکش پنهـان‌کاری و آشـکارگری، چیزهـا را چنـان کـه هسـتند بـه گشـودگی آورد، اثـر هنـری رهایی‌بخـش را تحقـق بخشـیده اسـت.

بـا بازگشـت بـه آرای هایدگـر می‌تـوان گفـت تدویـن و دیگـر تمهیـدات فنـی در فیلـم سـخن هسـتند و اگـر زبـان بـه سـخن درآیـد و جهانـی را حاضـر کنـد، اثـر هنـریِ مـد نظـر هایدگـر محقـق می‌شـود. پـس بایـد گفـت هرچنـد در نظریـه سـینماگرانِ فرم‌گـرا امـکان نامسـتوری وجـود فراهـم اسـت امـا هـر فرم‌گرایـی بـه واسـطه دیالکتیـک تدویـن، الزامـا بـه برپـا شـدن جهـان نمی‌انجامـد.

سینمای آهسته[1]

محمد فوزی نعیم (2017) در رساله دکتری خود با عنوان «بررسی زیبایی‌شناسی فیلم بلا تار بر اساس پدیدارشناسی هایدگر» زیبایی‌شناسی فیلم‌های بلا تار[2] را از منظر اندیشه متأخر هایدگر بررسی کرده و استدلال می‌کند که سبک برداشت طولانی تار، جوهر هستی را آشکار می‌کند. فوزی نعیم در این رساله «سینمای آهسته» را هم‌سو با مبنای فکری هایدگر و به عنوان راه متمایزی برای اندیشیدن و تأمل به هستی پیشنهاد می‌کند.

بنابر تعریف فوزی نعیم (2017) سینمای آهسته «اثری فیلمیک است که روایتی بدون پلات را تجلیل می‌کند و از برداشت‌های بلند و نماهای طولانی و ممتد، سکوت، فضای مرده فراوان، واقعیتی سخت و پر از شخصیت‌های منزوی (بیگانه) که زندگی را در کسالت عمیق می‌گذرانند، استفاده می‌کند» (Fauzi Naeim, 2017: 299).

سینمای آهسته در مقابل کات‌های سریع، اکشن و جلوه‌های ویژه با ساختار روایی واضح و صحنه‌های اوج در فیلم‌های هالیوودی رایج قرار می‌گیرد. آنچه در سینمای آهسته مورد تأکید است، عنصر تفکر است. «این رویکرد به فیلم، واقعیت را در سینمایی آرام به تصویر می‌کشد و سادگی وجود را در طول زمان بازنمایی می‌کند» (Fauzi Naeim, 2017: 9). درک این فیلم‌ها دشوار است مخاطبانی که با فیلم‌های هالیوود یا بالیوود بزرگ شده‌اند، از این سبک هنری گریزانند. زیرا تصور [و مطالبه] آن‌ها از سینما، سرگرمی است. عمومی بودن سینماهای جریان اصلی دقیقاً همان چیزی است که هایدگر به طور شفاف در «هستی و زمان» می‌گوید: «نور تبلیغات همه چیز را تاریک می‌کند» (Heidegger, 1962: 165).

به نظر می‌رسد فوزی نعیم فیلم رهایی‌بخش را از جنبه سلبی سینمای عامه‌پسند هالیوود و بالیوود فهم کرده است. چرا که سینمای آهسته را در مقابل سینمای چهارچوب‌بندی شده اکشن با کات‌های متعدد و... می‌داند. به همین رو سینمای آهسته بلا تار را نمونه‌ای از سینمای رهایی‌بخش هایدگر معرفی می‌کند.

1. Slow Cinema.

2. Béla Tarr.

اما به نظر می‌رسد این نگاه چندان خصوصیات مورد نیاز فلسفه هایدگر را اقناع نمی‌کند. در نظریه سینمای نوواقع گرایی نماهای بلند و روایت زندگی روزمره و جلوگیری از زرق و برق‌های سینمای عامه‌پسند دیده می‌شود و سینمای آهسته را در نظریه نوواقع‌گرایی دسته‌بندی می‌کند نه الزاما در سینمای وجودگرای هایدگر. حتی خود فوزی نعیم استدلال می‌کند که چنین سینمایی، بازنمایی بهتری از واقعیت روزمره بشر است. طبق پدیدارشناسی فیلم از منظر هایدگر مشاهده شد که الزاما تطابق با واقع به برپا شدن جهان در اثر کمکی نمی‌کند بلکه ممکن است کار را در بند زمین نگه دارد.

از پدیدارشناسی فیلم از منظر مارتین هایدگر دقیقا چنین برمی‌آید که واقع‌گرایی در آنچه که به تصویر کشیده می‌شود می‌تواند زمین را به بند بکشد و امکان تحقق جهان را سلب نماید. آنچه که در نگاه هایدگر اصالت دارد، برآمدن جهان از زمین بر اثر کشمکشی بین نیروهای آشکارساز و پنهان‌کار است. هر چند ممکن است اثری واقع‌گرا نیز چنین امکانی را حاصل کند اما اصالت الزاما با این نوع از تمهیدات سینمایی(برداشت‌های بلند و نماهای طولانی و ممتد، سکوت، فضای مرده فراوان و...) نیست. مگر آنکه نوع تعامل فیلم‌ساز با واقعیت، به تأمل مخاطب در حقیقت آنچه هست بینجامد و در تاریکی موجود، نور وجود را به درخشش درآورد.

مازاد سینمایی[1]

مایکل جوزایا موزلی (2018) در مقاله‌ای با عنوان «نگاهی دیگر به سینمای هایدگری: مازاد سینمایی، زمان مرده آنتونیونی و تصویر فیلم-عکاسی به عنوان کپی» به بررسی مجدد ماهیت رابطه بین فلسفه مارتین هایدگر و سینما پرداخته است. هدف اصلی او شناخت، تفسیر و نقد استدلال‌هایی است که طبق آن، هایدگر حضور هستی را در فیلم نامحسوس می‌داند. موزلی استدلال می‌کند که این تصور هایدگر از تصویر فیلم-عکاسی به عنوان یک کپی شفاف و در نتیجه ناتوانی در تجلی خصلت زمینی آن است که او را به رد امکان تجلی سینمایی هستی سوق می‌دهد. از سوی دیگر، او مازاد سینمایی را به عنوان راهی برای تجلی زمین در تصویر فیلم-عکاسی و در نتیجه رویارویی سینمایی با هستی در نظر گرفته است.

1. Cinematic Excess.

هسته مرکزی استدلال موزلی تفاوت نحوه حضور ماده خام در یک اثر هنری نسبت به یک ابزار است. ماده خام در ساخت ابزار مصرف می‌شود و در کاربرد خود غایب می‌گردد. در حالی که ماده خام در اثر هنری به شکل زمین حضور دارد و در کشمکشی با جهان، اثر به رخداد حقیقت رهنمون می‌گردد. موزلی برای احصای تدبیری که در آن مواد خام فیلم یعنی تصاویر مصرف نشوند به نظر تامپسون متوصل می‌شود که در صورتی که یک تدبیر روایی نشان داده شود و به پایان رسد و بیننده هدف آن را دریابد، باید تصویر را مازاد بر تدبیر روایی حفظ کرد تا بیننده، دیگر تصویر را بدون کارکرد روایی آن نظاره کند و این ممکن است به این نتیجه برسد که بیننده تعمق آن موجود را «جدا از روایت یا کارکرد ترکیبی آن» دریافت کند. این تمهید به برش دیرهنگام و طولانی‌شدن نما بیش از حد معمول می‌انجامد.

تمام تلاش موزلی آن است که نشان دهد علی‌رغم دیدگاه هایدگر که خودکار بودن دوربین فیلم، هستی را غیرقابل مشاهده (نامحسوس) می‌کند. در تصویر فیلم-عکاسی، به نظر می‌رسد که در شرایط خاص، جلوه‌ای سینمایی از هستی وجود دارد (Mosely, 2018: 380).

برای تشریح مفهوم مازاد سینمایی، موزلی به تحلیل شعر تراکل توسط هایدگر اشاره می‌کند. وجه زمینی شعر برای هایدگر قدرت نامگذاری (مفهوم‌سازی) آن است. این به دلیل ویژگی شاعرانه «ابهام» زبان است که هایدگر مدام آن را ستایش می‌کند. او شعر تراکل (1953) را به دلیل «ابهام مبهم» آن تحسین می‌کند (Heidegger, 1982: 192). کلام شاعرانه مبهم غنای خود را حفظ می‌کند و از طریق همین غنا است که می‌توان گفت که کلمه در شعر نوعی مادیت دارد. ابهام زبان شاعرانه، [و] «بازی فرضی آن با معانی کلمات»، با «یکنواختی» زبان روزمره، [و] رابطه یک به یک بین کلمه و معنا که در خدمت تسهیل امور ارتباطی ما است، مخالف است.

در مقام مقایسه، موزلی تصویر فیلم-عکاسی، در معنای روزمره یا غیر مازاد آن، را مانند زبان روزمره و تک صدایی می‌داند، که به یک موجود خاص اشاره دارد. با وجود این، تصویر سینمایی مازاد، در نگاه موزلی در ارجاع خود، نه در ارجاع

به روایت سینمایی یا اقلام ازپیش‌موجودا، مانند واژه‌ای شاعرانه و مبهم است (Mosely, 2018: 375). بنابراین، از منظر موزلی مازاد سینمایی [آن] عنصر سینماست که باید به عنوان «زمین» درک شود.

موزلی به دنبال تمهیدی بود که به پدیدارشناسی فیلم مبتنی بر آرای مارتین هایدگر نزدیک شود اما راه‌حل را در تأکید بیشتر بر ماده خام یعنی تصویر فیلم-عکاسی می‌بیند تا از مصرف شدن آن در خدمت روایت مانع شود. رخداد حقیقت تنها از کشمکش بین نیروهای آشکارساز و پنهان‌کار به وقوع می‌پیوندد، به همین دلیل به تعبیر هایدگر زمین مبهم است تا امکان ابهام‌زدایی فراهم گردد و زمین تاریک است تا مستعد جذب نور به جهان گردد. به تعبیر دیگر ابهام در زمان مرده و تصاویر مازاد، امکان زمین بودن مواد خام اثر را موجب می‌شوند اما الزاما هر زمان مرده و تصویر مازادی نمی‌تواند به برآمدن جهان بیانجامد. چیزی ورای تمهید زمان مرده و تصویر مازاد برای رخداد حقیقت لازم است. موزلی منظر هایدگر در اینکه ماده خام در اثر هنری نباید چون ابزار استخدام و مصرف گردد تا افول کند را به خوبی دریافته است لکن هایدگر تأکید می‌کند در اثر هنری، سنگ به ستون بدل می‌شود تا بدین‌سان سنگینی سنگ را پدیدار سازد و جهان بدین روی بر زمین استوار گردد بنابراین هر زمان مرده و نمای طولانی و تصویر مازاد به رخداد حقیقت و انکشاف وجود ختم نمی‌گردد. تصویر در فیلم اگر از خود صورت‌برداری نکند و به رسوخ در حقیقت دست نیازد تنها واقعیت را به ظهور رسانده است اما به حضور حقیقت نائل نشده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

سینمای هستی[2]

ایزابل روکامورا (۲۰۱۹) در رساله دکتری خود با عنوان «سینما و هایدگر: فراخوان هستی در اوزو، آنتونیونی، تار» که اساساً توسط پدیدارشناسی انسان مارتین هایدگر صورت‌بندی شده است، به پتانسیل سینما برای نمایش انسان در عمیق‌ترین و آشکارترین معنایش می‌پردازد. برای این منظور، او حضور شخصیت فیلم را به طور اساسی (فراتر از اسناد علمی مادیت جسمانی) با استفاده از مفاهیم هایدگر در

1. pro-filmic.

2. Cinema of Being.

مـورد «مکان‌منـدی» و «زمان‌منـدی» سـوژه بازتعریـف می‌کنـد (Rocamora, 2019: 14). روکامـورا اسـتدلال می‌کنـد کـه برخـی از آثـار سـینمایی دعوتـی قابـل مقایسـه بـرای انسـان دارنـد تـا بـه خـود نزدیـک شـوند و انسـانیت مشـترک‌مان را عمیقـاً بـه مـا یـادآوری کننـد، زیـرا آنهـا بـه جهان‌هـای فراتـر از ظلم‌هـای اسـتعمار و کالایـی شـدن و انحطـاط ارزش‌هـای اجتماعـی گرایـش دارنـد. او ایـن دسـته از آثـار را سـینمای هسـتی می‌نامـد. بـر ایـن مبنـا، او نتیجـه می‌گیـرد کـه برجسـته سـاختن فردیـت در فیلـم، در خدمـت هماهنـگ سـاختن بیننـده بـا تجدیـد اخلاقـی دنیـای مـا اسـت. بـه ادعـای روکامـورا سـینمای هسـتی، کـه در آثـار برخـی فیلم‌سـازان ماننـد اوزو، تـار و آنتونیونـی متجلـی اسـت، هـم در مضمـون و هـم در سـبک، بـه شـکلی مثـال زدنـی بـه تلاشـی انسـانی گواهـی می‌دهنـد؛ امـری کـه روکامـورا آن را بـه توصیـف هایدگـر از خـودکاوی اولیـه دازایـن در پاسـخ بـه فراخـوان (نـدای) درونـی آن بـرای زندگـی واقعـی تشـبیه کـرده اسـت (Rocamora, 2019: 293).

روکامـورا (2019) در یـک تعریـف سـاده، «سـینمای هسـتی» را بـرای توصیـف فیلم‌هایـی پیشـنهاد می‌کنـد کـه در آنهـا رابطـه انسـان بـا خـودش و جهـان درک می‌شـود. او سـینمای هسـتی را بـه دلیـل شـهود ویـژه‌اش از انسـان، فراتـر از ابعـاد عقلانـی، روان‌شـناختی، مـادی، انسان‌شـناختی و عاطفـی، و نیـز خـارج از چهارچـوب بازنمایـی اکثـر اشـکال رئالیسـم تعریـف کـرده اسـت. اسـاس سـینمای هسـتی، کشـف عمـق وجـودی آن بـا غلبـه بـر مانـدگاری سـطحی اسـت. ... بـه واسـطه رویدادهـای جدایـی لحظـه‌ای از داسـتان، کـه توسـط ناهم‌خوانـی خـط نـگاه و تعلیق‌هـای موقتـی امکان‌پذیـر می‌شـود، شـخصیت حسـی از اکنـون، یـک وجود-آنجـا[da-sein]، را سـاطع می‌کنـد کـه بـه شـدت بـا توصیـف واقعـی بـودن دازایـن طنین‌انـداز می‌شـود (Rocamora, 2019: 295).

از منظـر روکامـورا اسـتراتژی‌های گسـترده‌ای کـه در تحلیـل سـینمای هسـتی، شناسـایی می‌شـوند عبارتنـد از: قـاب ثابـت و سـکانس طولانـی، اسـتفاده از سـکون، سـکوت و وقفـه در روایـت، اسـتخدام بازیگـران غیرحرفـه‌ای، زیبایی‌شناسـی موجـز، دغدغه‌هـای موضوعـیِ ناپایـداری و فناپذیـری، و مقاومـت در برابـر درام و امـور روزمـره. اگرچـه ایـن ویژگی‌هـا بـا مقولـه اخیـر «سـینمای آهسـته» مطابقـت دارنـد بـا ایـن حـال، روکامـورا بـا

تمرکز مجدد بر معنا و ارزش بدیهی انسان، فرمول‌بندی خود را از سینمای هستی، کاملا متمایز از نظریه سینمای آهسته می‌داند.

نهایتاً، بر مبنای رویکرد اخلاقی پدیدارشناسی هنر و فن‌آوری هایدگر که با اعلام هشدار نسبت به خطرات جهانی غیرانسانی خواستار احیای کرامت انسان است (Rocamora, 2019: 90)، روکامورا ادعا می‌کند که این جست و جوی اخلاقی به معنای چیزی بیش از تمایز ساده بین یک اثر سرگرم کننده و یک اثر متعهد به بازتاب موضوعی کلی است. لذا، او سینمایی را پیشنهاد می‌کند که متعهد به افشای زندگی عمیقاً شخصی است. این سینما از دنیوی‌ترین تا بنیادی‌ترین ابعاد انسان را مورد توجه قرار می‌دهد. در این‌جا، بودن-در-جهان سوژه(دازاین -در جهان بودن سوژه، او از سوژه دکارتی به دازاین هایدگری تبدیل می‌کند-)، از یک سو، موقعیت تضعیف‌شده فرد مدرن و احساس از هم گسیختگی او از جامعه را روشن می‌سازد، و از سوی دیگر، با به رسمیت شناختن فناپذیری آن سوژه، خصلت فرامادی او را تعیین می‌کند.

روکامورا ابتدا نگاهی به سوژه و روایت در فیلم دارد. او اثری را به عنوان سینمای هستی معرفی می‌کند که در آن سوژه به ارتباط با خودش و جهان التفات می‌یابد. این توصیف هایدگر از خودکاوی اولیه دازاین در پاسخ به فراخوان (ندای) درونی آن است. روکامورا سینمای هستی را جهان یک دازاین زمان‌مند و مکان‌مند در یک فیلم خود ایستا می‌داند.

هرچند روکامورا در معرفی سینمای هستی به عنوان هنر رهایی‌بخش هایدگر در مسیر صحیحی گام گذاشته است اما تمهیدات فنی بیان شده توسط او که به نگاه نوواقع‌گرایان نزدیک است کمکی به بازشناسی سینمای هستی نمی‌کند. چرا که این کشمکش نیروهای پنهان‌کار زمین و نیروهای آشکارساز جهان است که از زیست دغدغه‌مندانه هنرمند(دازاین) برمی‌آید و اثر هنری را موجب می‌شود. با این نگاه نمی‌توان بیان سینمایی خاصی را الزاما با هنر رهایی‌بخش هایدگر مترادف دانست. شاهد مثال آنکه در برخی آثار آنتونیونی، بلا تار، اوزو و ویسگونتی با استفاده از تمهیداتی چون نمای ثابت و طولانی، زمان مرده و... و در برخی آثار

ژان لوک گدار و آیزنشتاین با استفاده از تمهیدات تکنیکی چون تدوین، تقطیع و... در کشمکش با زمین، جهان برپا گشته است.

پس در نسبت با فیلم به عنوان یک اثر هنری نباید به دنبال بازی‌های فرم‌گرایانه یا واقع‌گرایانه بود، نباید به دنبال بیانی فیلمیک بود که سوژه مدرک با کاربست آنها در کار خود، فیلمی از جنس هنر رهایی‌بخش را تولید کند. بلکه در فیلم نیز شاعرانگی ذات هنر است و فیلم‌ساز به مثابه یک دازاین شاعری می‌کند و در اثر خود در کشمکش پنهان‌گری زمین و روشنگری جهان رخداد حقیقت را محقق می‌کند.

نتیجه‌گیری

این پژوهش با بهره‌گیری از مفاهیم کلیدی فلسفه هایدگر، امکان شکل‌گیری نوعی سینمای رهایی‌بخش را در دل وضعیت تکنولوژیک معاصر بررسی کرد. یافته‌ها نشان می‌دهد که هرچند سینما به‌عنوان یک رسانه تکنیکی ممکن است در نگاه نخست مشمول چهارچوب‌بندی تکنولوژیک قرار گیرد، اما از رهگذر وجوه هنری و شاعرانه‌اش، ظرفیت آن را دارد که به امکانی برای رخداد حقیقت بدل شود. از این منظر، سینمایی که از بازنمایی محض فراتر رفته و امکان تجربه وجودی را برای مخاطب فراهم آورد، می‌تواند با رویکردی هایدگری بازخوانی شود. «سینمای رهایی‌بخش» نه‌تنها نقدی بر مناسبات ابزاری و کالایی سینمای رایج ارائه می‌دهد، بلکه دعوتی است به بازیابی اصالت تجربه زیسته و گشودگی به سوی حقیقت هستی.

آنچه از پدیدارشناسی فیلم از منظر هایدگر حاصل شده ما را به سمت سینمای رهایی‌بخش رهنمون می‌کند. بررسی آرای مفسران معاصر نشان داد که برخی نظریات ارائه شده غالبا به سبب رویکردهای دوگانه‌انگارانه فرم‌گرا یا واقع‌گرا، به‌اشتباه با مفهوم «کشمکش زمین و جهان» در فلسفه هایدگر خلط شده‌اند. هنر سینما نباید درگیر منازعات سطحی فرم و محتوا شود که برآمده از معرفت‌شناسی مدرن است؛ بلکه باید به کشمکش اصیلِ وجودشناختی زمین و جهان توجه کند. موارد زیر به‌عنوان کاربست پدیدارشناسی فیلم از منظر مارتین هایدگر در این پژوهش به عنوان چهارچوبی نظری برای نیل به آرمان سینمای رهایی‌بخش پیشنهاد می‌شود:

۱. سینمای رهایی‌بخش از تصویر خام فاصله می‌گیرد و با حرکت به سوی «تصویر ناب»، جنبه اصیل و پنهان‌کار «زمین» را حفظ کرده و جهانی خودایستا را آشکار می‌کند. تصویر در فیلم، هرچند از جنس تکنولوژی است، اما با گذار از بازنمایی صرف، ظرفیتی برای گشودگی هستی و رخداد حقیقت پیدا می‌کند.

۲. جوهر هنر، «شاعرانگی» و رخداد حقیقت است. بر این اساس، هر شکلی از بیان سینمایی ـ چه واقع‌گرا و چه فرم‌گرا ـ به شرطی اصیل و رهایی‌بخش است که امکان برپایی جهان را از طریق تعامل و کشمکش میان «زمین» و «جهان» فراهم سازد. هنر اصیل انکشاف شاعرانه وجود است.

۳. در سینمای رهایی‌بخش، تصویر، تدوین و دیگر ابزارهای بیانی فیلمی، و دیگر مواد خام، نباید توجه مخاطب را به زیبایی‌شناسی سطحی یا تکنیک جلب کنند و به این شکل اثر را به بند بکشند. بلکه باید به شکلی اصیل، بستری برای برپایی جهانی معنادار و خودایستا باشند و به مثابه زمین امکان تحقق جهان را در اثر ایجاد کنند و صرفا به عنوان عنصر لازم برای کشمکش برای برآمدن جهان باشد. هدف از این عناصر، انکشاف حقیقتِ هستی است نه زیبایی‌شناسیِ صرف.

۴. هنرمندِ اثر رهایی‌بخش صرفاً متخصص فنی یا معناپرداز نیست، بلکه یک «دازاینِ» دغدغه‌مند است که در فرآیند خلق اثر، حقیقت هستی را کشف و تجربه می‌کند. وجود چنین دازاینی است که هنر را از تکنیک صرف یا انتقال معنا به سمت خلق جهانی اصیل و خود- ایستا هدایت می‌کند. بنابراین، تحقق سینمای رهایی‌بخش مستلزم وجود هنرمندی با دغدغه انکشاف حقیقتِ هستی است و این دازاین زمان‌مند و مکان‌مند در جهان فیلم رهایی‌بخش نیز حضور دارد.

فهرست منابع

معتمـدی، احمدرضـا (۱۳۹۵). *جسـتارهایی در فلسـفه هنـر*، سـازمان انتشـارات پژوهشـگاه فرهنـگ و اندیشـه اسـلامی.

Fast, A. L. (2004). *Phenomenology and film: Heidegger and truth in documentary film*. The Pennsylvania State University.

Fauzi Naeim, M. (2017). *A study of Béla Tarr's film aesthetics based on Heidegger's phenomenology/Fauzi Naeim Mohamed* (Doctoral dissertation, University of Malaya).

Gedina, L. (2013). The Meaning of the Montage for the Esthetic Value of a Film. An Explanation with Reference to Heidegger. Horizon, 2(1), 48-61.

Gerassimov, S. (1953). Über den Beruf des Filmregisseurs. *Fragen der Meisterschaft in der sowjetischen Filmkunst, Eine Sammlung von Aufsätzen. Berlin: Henschelverlag*, 54.

Heidegger, M. (1935). *Introduction to Metaphysics*. Yale UP.

Heidegger, M. (1962). Being and Time. (J. Macquarrie & E. Robinson, Trans.). Oxford: Blackwell Publishing.

Heidegger, M. (1966). Discourse on Thinking, (J.M. Anderson and E.H. Freund, Trans.). New York: Harper & Row.

Heidegger, M. (1971). *Poetry, Language, Thought* (A. Hofstadter, Trans.) New York: Harper and Row.

Heidegger, M. (1977) in The Question Concerning Technology and Other Essays, (William Lovitt, Trans.) New York: Harper and Row.

Heidegger, M. (1978). *Basic Writings from 'Being and Time' (۱۹۲۷) to 'The Task of Thinking' (۱۹۶۴)*. Routledge.

Heidegger, M. (1982). *The basic problems of phenomenology* (A. Hofstadter, Trans). Bloomington: Indiana University Press.Heidegger, M. (1997). *Kant and the Problem of Metaphysics*. 1929. Indiana UP.

Heidegger, M. (1997). *Kant and the Problem of Metaphysics.* 1929. Indiana UP.

Heidegger, M. (2000). *Introduction to metaphysics* (G. Fried & R. Polt, Trans.). New Haven & London: Yale University Press.

Heidegger, M. (2002). Off the Beaten Track. (J. Young & K. Haynes, Trans. & Ed.). Cambridge: Cambridge University Press.

Heidegger, M. (2012). *Bremen and Freiburg lectures: insight into that which is and basic principles of thinking*. Indiana University Press.

Heidegger, M. (2014). *Hölderlin's Hymns:" Germania" and" The Rhine"*. Indiana University Press.

Hume, D. (1882). Essays: Moral, *political, and literary, vol*. 1 (T. H. Green & T. H. Grose, Eds.). London: Longmans, Green, and Co.

Josiah Mosely, M. (2018). Another look at Heideggerian cinema: Cinematic excess, Antonioni's dead time and the film-photographic image as copy. *Film-Philosophy*, 22(3), 364-383.

Neske, G., & Kettering, E. (1990). Martin Heidegger and National Socialism: questions and answers.

Rocamora, I. (2020). Cinema and Heidegger: the call to being in Ozu, Antonioni, Tarr.

Sinnerbrink, R. (2006). A Heideggerian Cinema? On Terrence Malick's The Thin Red Line. *Film-Philosophy*, 10(3), 26-37.

Sinnerbrink, R. (2014). Technē and Poiēsis: On Heidegger and Film Theory.

Young, J.C. (2001). Heidegger's Philosophy of Art.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی