شده‌اند، به نحوی که نمی‌توانند ازجای خود تکان بخورند و تنها می‌توانند روبه‌روی‌خود را ببینند، چون قید و بندشان مانع از این می‌شودکه سرشان را برگردانند. در بالا و پشت سر آنها نوری‌وجود دارد که حاصل سوختن آتش است. میان این آتش و زندانیان، و در جایگاهی بلندتر، راهی درعرض غار وجود دارد که به موازات آن دیوار کوتاهی ساخته شده است. این دیوار شبیه پردهٔ یک نمایش‌عروسکی مقابل اجراگرانی قرار دارد که‌عروسک‌هایشان را در بالای آن به نمایش می‌نهند.

[گلاوکن] ــ درست است.

ــ حال آدمیانی را تصور کن که همه‌گونه مصنوعات‌انسانی و حیوانی را که از چوب یا سنگ ساخته شده‌است، از فراز دیوار به این و آن سو حمل

ــ کاملا.

ــ پس وقتی با هم صحبت می‌کنند، آیا این سایه‌ها را به عنوان اشیاء واقعی در نظر نمی‌گیرند؟

ــ ضرورتاً.

ــ اما چه می‌شد اگر این زندان بازتاب صدا را به آنهامی‌رساند؟ در آن صورت هر وقت که یکی ازاشخاص پشت دیوار در حین گذر صحبت می‌کرد، آیا زندانیان گمان نمی‌کردند که گوینده همان سایه‌ای‌بود که از جلو آنها گذر می‌کرد؟ موافقی؟

ــ به زئوس سوگند که چنین است.

ــ پس، در مجموع، چنین آدمیانی به‌جز سایه‌های‌اشیاء، چیز دیگری را

افلاطون در جریان مباحثات خود در کتاب جمهور این سؤال را مطرح می‌کند که ما چگونه تفاوت میان ظاهر و واقعیت را تشخیص می‌دهیم، و چگونه تصویری واقعی را از جهانی که در آن سکنی داریم ارائه می‌کنیم

می‌کنند، و آنچنان که انتظار می‌رود، برخی از آنها با یکدیگرصحبت می‌کنند و برخی ساکتند.

ــ چه تصویر شگفت‌انگیزی، و چه زندانیان‌شگفت‌انگیزی.

ــ گفتم که آنها به ما شبیه‌اند. در وهله اول، آیا گمان‌می‌کنی این زندانیان به خودی خود و چه از سوی‌یکدیگر، می‌توانند به جز سایه‌هایی که نور آتش بردیوارِ روبه‌روی آنها می‌اندازد، چیز دیگری ببینند؟

ــ چگونه می‌توانند ببینند وقتی که سرهایشان درسراسر زندگی‌شان ثابت می‌ماند؟

ــ و آیا این در مورد اشیایی که در طول دیوار حمل‌می‌شود صدق نمی‌کند؟

حقیقت نخواهند پنداشت؟

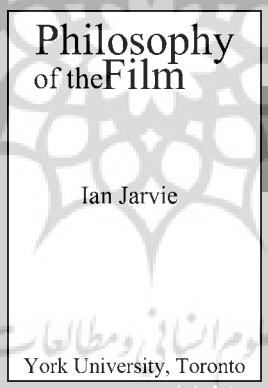
ــ بله، نخواهند پنداشت.

به رغم این که این پیشگویی در باب سینماحیرت‌انگیز است، باید در تفسیر آن احتیاط به خرج‌دهیم. **افلاطون** درگیرِ تجربه‌ورزی با تفکری بود که‌نیّتی را دنبال می‌کرد. نیّت این اندیشه نیز آن بود که‌نشان دهد اگر ما تصور کنیم پنج حس، منشأ شناخت‌است در آن صورت در برابر برهانِ ناشی از فریب وسطحی بودن خلع سلاح خواهیم شد. یعنی ممکن‌است شبیه زندانیان غار، سایه‌ها و انعکاس آنها را به‌جای امور واقعی بگیریم. جهانِ ظاهر ممکن است‌پندار باشد و کاملا متفاوت از جهان واقعی یا حقیقی.

افلاطون و تمثیل غار

فلسفه و فیلم

علی‌اکبر علیزاد
(عضو هیات علمی دانشکده سینما ـ تئاتر، دانشگاه هنر)



- Philosophy of the Film
- Ian Jarvie
- York University, Toronto

اشاره:
در ویژه‌نامه پیشینی که به فیلم و فلسفه اختصاص داشت، کتاب یان ژاروی نقد شد. در این ویژه‌نامه مطلبی را که موضوع شناسایی و ادراک حقیقت ازنظر افلاطون اختصاص دارد، برای ترجمه انتخاب کرده و با این امید که موجب پیوستگی و یادآوری محتوای کلی ویژه‌نامه پیشین گردد.

برکلی را فیلسوفی مدرن می‌نامیم، هرچند وی در قرن هجدهم میلادی فعالیت می‌کرد. رویکرد وی به معضل ظاهر (appearance) و واقعیت و راه‌حل پدیدارشناختی و مذهبی وی در قبال آن، متأثر ازعلم زمان خود و در رأس همه آنها، نظریه‌های **سِر ایزاک نیوتن** بود. **برکلی** با توان عظیم و دقت‌اندیشه‌های **نیوتن** ضدیتی نداشت، و اینکه قابلیت برخی از این اندیشه‌ها، پیشگویی‌های دقیقی را درباب روند رخدادها در اختیارمان می‌گذارد؛ اما آنچه وی با آن مخالفت می‌ورزید بنیادهای مابعدالطبیعه‌ای و سُست کار او بود، به خصوص مفاهیمی اسرارآمیز نظیر ثقل و داستان‌های موهومی نظیرِ بی‌نهایتِ کوچک. **برکلی** این مفاهیم را مورد بررسی خشک و دقیق قرار می‌داد و ناکافی به‌حساب می‌آورد. وی به جای این مفاهیم خواستار تصدیق این نکته بود که علم در ادراک ریشه دارد، معطوف به پیشگویی است، و موضوع‌های عمیقی نظیر ماهیت جهان را به مذهب واگذار می‌کند.

لیکن، صورت‌بندی کلاسیک و بحث درباره معضلِ ظاهر و واقعیت، تقریباً بیست و یک قرن پیش از **برکلی** و بیست و سه قرن پیش از ظهور فیلم‌ها، توسط بزرگترین و مؤثرترین فیلسوف سنت غربی، یعنی افلاطون مطرح شد. افلاطون در کتاب جمهور، که بیش از هرچیز به ماهیت حکومت و انواع وظایفی که برعهده دارد می‌پردازد، لازم می‌بیند که به شیوه‌ای موجز شناخت و معضل هستی را حل کند، چون [به زعم وی] این مسائل بر صورت‌ها و محتوای آموزش تأثیرگذارند. وی به خصوص می‌کوشد اطمینان حاصل کند که شهروندان جمهوری درمقابل فریبِ ناشی از ظواهر و سطحی بودن آن مصون هستند. البته وی فکر نمی‌کند که نیل به چنین تضمینی آسان باشد. در واقع، استدلال وی این است که این کار صرفاً در نوعی جمهوری سازمان یافته و خاص، امکان‌پذیر است که آموزش در جهت مصون ماندن از فریب و سطحی بودن، به‌دقت نظارت می‌شود و فقط در یک جمهوریِ سازمان یافته و خاص است که افراد مستعد به قدرکافی حضور دارند تا میان ظاهر و واقعیت تمایز قائل شوند و این امکان را دارند که با ویژگی‌های مناسب وقدرت، مابقی افراد را در مقابل این دو اهریمن حفاظت کنند.

افلاطون پیش از پیدایش سینما و نیز پیش ازشکل‌گیری علم، آثار خود را نوشت. و همان‌طور که قبلا هم اشاره کردیم، یونانیان از ریاضیات، راهنما وسرمشقی را خواهان بودند که ما امروزه از علم می‌طلبیم. با این همه، **افلاطون** در جریان مباحثات خود در کتاب جمهور این سؤال را مطرح می‌کند که ماچگونه تفاوت میان ظاهر و واقعیت را تشخیص می‌دهیم، و چگونه تصویری واقعی را از جهانی که در آن سکنی داریم ارائه می‌کنیم؟ وی با برجسته‌ساختن مسائلی که ما با آنها رودررو هستیم می‌کوشد شرایط انسان را در لوای فریب یا توهمی نظام‌مند مجسم کند و نشان دهد که محدودیت‌های انسان درقبالِ [میان سقراط و شاگردش گلاوکن] آن چه می‌بیند و می‌شنود، محدودیت‌هایی است که جهان وی را می‌سازد. **افلاطون** در جریان این مباحثات، تمثیل غار را خلق می‌کند که مؤثرترین تصویر ازمخمصه‌ی هستی‌شناسانه و معرفت شناختیِ انسانی در کل ادبیات فلسفی غرب است:

[سقراط] ـ آدمیانی را تصور کن که در مکانی غارگونه در زیرزمین زندگی می‌کنند؛ این مکان راهی به روشنی روز دارد، ولی ورودیِ غار دور از دسترس است. این آدمیان از کودکی در غار بوده‌اند، و ازگردن و پا زنجیر

ممیزی می‌شود. فیلم‌هاممکن است نشان دهند که کار مضحک به نسبت‌کار خشک و جدی، هدف مناسبت‌تری در زندگی‌محسوب می‌شود؛ اینکه نسل کهتر ضرورتاًخردمندتر نیست؛ اینکه طبقه‌ی بالادست ضرورتاًشأن بالاتری ندارد؛ و اینکه کل مسائل زندگی خودبه خود حل می‌شود اگر شخص عشقی حقیقی ورمانتیک را پیدا کند. در اینجا من می‌خواهم با میراث‌این پاسداران در آثار دیگران مبارزه کنم و آنها را کنار‌بگذارم.

«پاسداران فرهنگ» برچسب مناسبی است،چون بدین ترتیب نخبه سالاری افلاطونی درجامعه‌ی ما حاکم می‌شود. منظور من ازنخبه‌سالاریِ افلاطونی عقیده‌ای ضد دموکراتیک‌است که بر مبنای آن، بصیرت در مورد حقیقت (ونیکی)، فقط به معدودی از اشخاص اعطا شده است‌و بقیه‌ی ما باید به حرف آنها گوش سپاریم. به همین‌خاطر، بخش کوچکی از اعضای جامعه به خود حق‌می‌دهد که در مورد بقیه قضاوت کند. دیدگاه شخصی‌من [در این مورد] کمی متفاوت است. بحث من این‌است که تماشاگر معمولی فیلم، بنا به عادت، تفاوت‌میان جهان واقعی و جهان فیلم را همیشه در نظرمی‌گیرد. جهان فیلم، مسحورکننده است و تماشگرمشتاقانه طالب آن است، اما در عین حال این جهان‌زمانی که در مقابل زندگی قرار می‌گیرد غالباً جدی‌گرفته نمی‌شود. این تقابل پاسداران [فرهنگ] باواقعیت است که سُست و بی‌ثبات است: آنها خود رامتقاعد می‌کنند که فریب نمی‌خورند و دیگران‌مخلوقات کوچک‌تری هستند. از این رو باید ازدیگران محافظت کنند.[۲] (مثلا، در بینش آخرالزمانی**ناتانیل وست**، تماشاگرانِ عنان گسیخته، عاقبت به‌کسانی که از آنها ناراضی‌اند شدیداً حمله می‌کنند.)

پاسداران [فرهنگ] برای اینکه استدلالاتی ازاین دست را بر ضد فیلم ارائه کنند مجبورند خود را به‌تعداد معینی از فیلم‌ها مقید کنند. و آدم نمی‌تواند جزاین فرض کند که آنها صرفاً بخش معینی از زندگی‌روزمره را تجربه کرده‌اند. پس این پندار آنها از کجاناشی می‌شود که برخی از آدم‌ها (و نه خودشان) توسط فیلم‌ها فریب می‌خورند، منحرف می‌شوند و یاعنان اختیار از کف می‌دهند؟ ترس من این است که‌پاسخش این باشد که پندار آنها ناشی از جداسازی‌زندگی خود از زندگی مردم عادی است. آدم‌های‌عادی بیشتر از آن‌که برای جهان فیلم اعتبار قائل‌باشند، نوعی بی‌تفاوتی عاقلانه و سنجیده را نسبت‌به آن در پیش می‌گیرند.

این امر احتمالا به واسطه‌ی ثروت و اوقات‌فراغت تبیین می‌شود. اگر فیلم‌ها نوعی گسست لذت‌بخش از یک زندگی پردردسر و سرشار از فشارباشند، در آن صورت خلطِ جهان فیلم با جهان واقعی‌مزیت چندانی نخواهد داشت. به بیان دیگر، این‌کارمزیت متضادی را در پی خواهد داشت. لیکن،روشنفکر مرفه و ثروتمند می‌تواند اجازه دهد که‌تخیلش در طول فیلم و بعد از آن کاملا آزاد باشد: اوفاقد آن شوک سریع و کوتاه برای بازگشتن به جهان‌واقعی است، جهانی وابسته به امرارمعاش زندگی ازطریق کار سست‌کننده.

افلاطون این استدلال را یک مرحله پیش‌ترمی‌برد. وی در ادامه‌ی گفتاری که قبلا نقل کردیم،پیش‌بینی می‌کند که یکی از زندانیان فرار می‌کند وبه گونه‌ای دردناک به سوی نور پیش می‌رود، و از غارخارج می‌شود. این شخص که ابتدا کور است، به‌تدریج بینایی خویش را به دست می‌آورد،بازمی‌گردد، و حال در قیاس با کسانی که ظاهراً درغارِ سایه‌ها هستند قادر است دنیای امور را به‌آن‌گونه که هستند درک کند. او که اکنون سرشار ازحس شفقت و دردمندی نسبت به یاران فریب‌خورده و زندانیِ خود است، به غار بازمی‌گردد ومی‌کوشد آنها را متقاعد کند که جهان واقعی چگونه‌است، و اینکه آنچه آنها می‌شناسند صرفاً جهان‌سایه‌هاست. البته، **افلاطون** فیلمنامه‌نویس خوبی‌بود، و نشان می‌دهد که این فرار [از غار] موفقیت‌آمیزنیست؛ [چون از نظر زندانیان] توصیف دوستان ازجهان واقعی مهمل است.

بنابراین، یأس معرفت شناختیِ **افلاطون** بسیارعمیق است. آدم‌های عادی نه فقط به‌گونه‌ای‌نظام‌مند با خلط سایه‌ها به جای امور واقعی، ظاهر به‌جای واقعیت، و عقاید به جای دانش، فریب‌می‌خورند بلکه به بینایی ظاهریِ خود ایمان دارند.بنابراین فقط اشخاص معدودی هستند که قادرند ازغار به بیرون بخزند و از جهانِ مبتنی بر عقایدفریبنده بگریزند. اگر صرفاً کسانی که ماهیت جهان‌واقعی را درک می‌کنند مسوولیت آموزش افراد جوان‌را برعهده بگیرند، در آن صورت قادر خواهند بود نوع‌بشر را از قید و بندهای ذهن آزاد کنند. می‌توان‌پژواک‌های این نگرش را در مباحثات مربوط به خطرفیلم‌هایی مشاهده کرد که در معرض دید افراد وجامعه قرار می‌گیرند و خیلی زود توجه عمومی راجلب می‌کنند.

این گریز به افلاطون‌گراییِ فراگیر کسانی که درجامعه درباره‌ی فیلم تأمل می‌کنند به کنار، اجازه‌دهید به سراغ مطالب اصلی‌ای بروم که می‌خواهم از آن دفاع کنم: فیلم‌ها نشان می‌دهند که استدلال غاربه خطا می‌رود. تماشاگران فیلم مشتریان پروپاقرص غار **افلاطون** محسوب می‌شوند. اما فقط‌معدودی از آنها، یعنی آنهایی را که «آشفته»می‌نامیم، گمان می‌کنند جهانی که درگیرش‌می‌شوند، چیزی جدای از تخیل است.

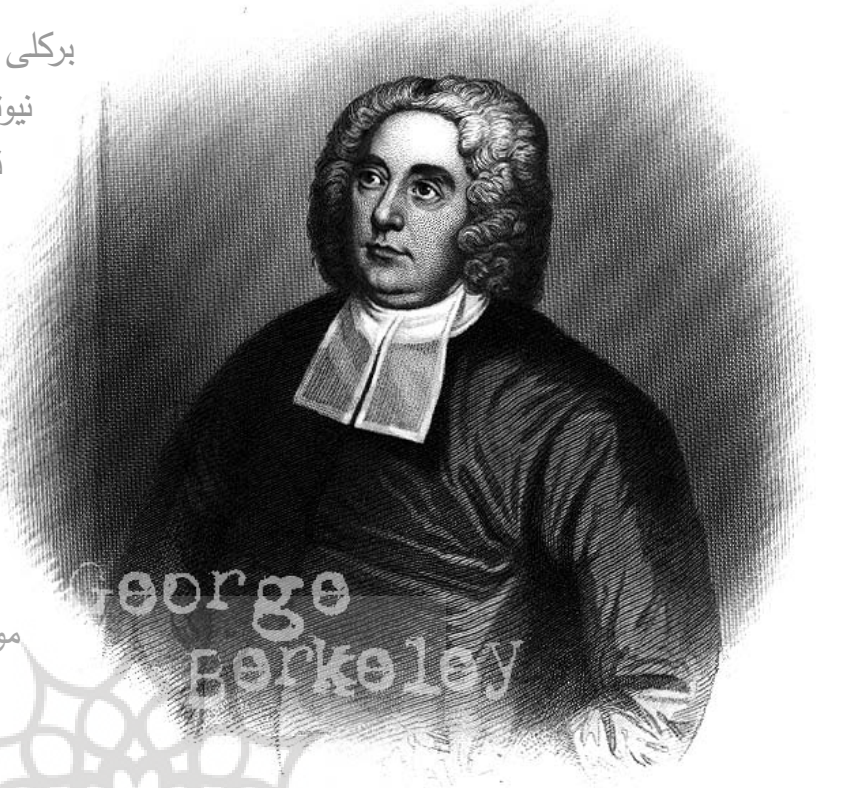
آسان است که ببینیم سخن‌گوی **افلاطون** در این‌مورد چه می‌گوید. آدم‌های غار تمام طول زندگی‌شان‌را در آنجا بوده‌اند و [از دنیای بیرون] هیچ چیزی‌نمی‌دانند. تماشاگر فیلم محدود نیست بلکه به‌تناوب میان حضور در جهان واقعی و ملاقات باجهانی که در فیلم‌ها تجربه می‌شود حرکت می‌کند. وی بدین ترتیب، تمام تفاوت‌هایی را که میان جهان‌واقعی و جهان‌های فیلم وجود دارد تجربه می‌کند وهمین امر او را قادر می‌سازد میان این دو جهان‌تفاوتی قائل شود. چنین پاسخی به نفع **افلاطون**قابل قبول است، و همیشه فرض بر این است که درحدفاصل میان جهان واقعی و جهان فیلم تمایزاتی‌تجربی وجود دارد. پس، چنین فرض کنیم که ما افرادهر دو جهان هستیم، و به آسانی میان این دو جهان‌حرکت می‌کنیم. اما ما چگونه یکی را به عنوان جهان‌واقعی، و دیگری را به عنوان جهان غیرواقعی‌تشخیص می‌دهیم؟ چرا ما در تمثیل غار، هردوجهان را به عنوان بخش‌هایی از واقعیت در نظرنمی‌گیریم؟

این معمایی جدی است، و علت آن هم دقیقاًهمان چیزی است که اغلب نادیده گرفته می‌شود:جهان فیلم در واقع، بخشی از جهان واقعی است.یکی از واقعیت‌های جهان واقعی این است که‌ساکنان آن می‌توانند خود را در معرض‌سرچشمه‌های انگیزشی قرار دهند که حسی ازدخول به جهانی دیگر را به آنها می‌بخشد، جهانی که‌تا حدی از اصول متفاوتی سود می‌برد. آنها از واقعیت‌دست نمی‌کشند و تجربه‌شان از فیلم واقعی است.

بنابراین مشکل ما غامض‌تر می‌شود: چگونه‌می‌توانیم این بخش از جهان واقعی را که غیرواقعی‌است متمایز کنیم و آن را به گونه‌ای فی‌نفسه در نظربگیریم؟ ما چندان میان این دو جهانِ همجوارحرکت نمی‌کنیم، بلکه ما جهان واقعیِ خود را به‌عنوان جهانی دریافت می‌کنیم که کاملا آن جهان‌فرعی را که فی‌نفسه واقعی است در برمی‌گیرد، ولی‌این امر تجربه‌ی سکنی گزیدن در جهانی متفاوت ازاین جهان واقعی را خلق می‌کند، جهانی که واقعی‌نیست، و واقعاً وجود ندارد.

استدلال من این است که حسی وجود دارد که‌برمبنای آن ما هرگز جهان‌واقعی را ترک نمی‌کنیم؛سینما، صندلی، تاریکی، نور و صدا همگی

برکلی با توان عظیم و دقت اندیشه های
نیوتن ضدیتی نداشت، و اینکه
قابلیت برخی از این اندیشه ها،
پیشگو یی های دقیقی را در باب
روند رخدادها در اختیارمان
می گذارد؛ اما آنچه وی با آن
مخالفت می ورزید
بنیادهای مابعدالطبیعه ای و سُست
کار او بود، به خصوص مفاهیمی
اسرارآمیز نظیر ثقل و داستان‌های
موهومی نظیرِ بی نهایتِ کوچک



طبیعتاً، در جریان بیست و سه قرن بحث، تفسیر آثار **افلاطون** حجم بسیار زیادی یافته است وبنابراین آنچه را که در پی می آید نباید ضرورتاًبی‌مناقشه فرض کرد. **افلاطون** کوشیده است به‌شیوه‌ای کمتر استعاری، ویژگی اصلی‌ای را که‌شناختِ حقیقت باید در تقابل با دیدگاه فریبنده‌داشته باشد دقیقاً مشخص کند و ظاهراً به تغییر(Change) ضربه وارد آورد. حقیقت، و به همان ترتیب‌شناخت، نباید چیزی تغییرپذیر باشد، و باید یک بارو برای همیشه ثابت بماند. ما به هیچ وجه‌نمی‌توانیم به‌شناختی جامع از حقیقت دست پیداکنیم، ولی دستیابی ما به هر تکه از آن بدان معنی‌است که یک بار و برای همیشه بدان دست یافته‌ایم.تمامی آنچه در جهان وجود دارد دستخوش تغییر وصیرورت است، ولی حقایق ریاضی ثابت وجاودانه‌اند. ویژگیِ ثابت این حقایق به هیچ وجه‌مانع از ارتباط آنها با جهان متغیر و کاربردشان‌نمی‌شود، بلکه بر تفاوتِ میان سطحی بودن و عمق،فریب و بصیرت اشاره دارد.[1]

بدین ترتیب استدلال **ارسطو**، چنین ادامه پیدامی‌کند، اگر فکر کنیم که از طریق حواس می‌توانیم به‌شناخت دست پیدا کنیم پس امکان وجود نظامی رادر نظر گرفته‌ایم که به شیوه‌ای نظام‌مند ما را فریب‌می‌دهد. ازاین رو آیا قادر خواهیم بود که فریب راتشخیص بدهیم؟ پاسخ وی این است که این کارصرفاً به کمک حواس غیرممکن است. اگر ما مشتاق‌دستیابی به حقیقت باشیم، و این دستیابی راشناخت بدانیم، می‌توان از حواس استفاده کرد ولی‌نمی‌توان صرفاً به آنها متکی بود. پاسخ خود**افلاطون** این است که معدودی از متفکرانِ کاملامستعد، بعد از آموزش سخت و طولانی، قادر خواهندبود امکان «دیدن» حقیقت از میان اشیاء را به دست‌آورند. اگر بنا باشد که در برنامه‌ی آموزشیِ جمهور،تعلیمِ پندار جای تعلیم شناخت را نگیرد، مشارکت‌این افراد ضروری است.

حال اجازه دهید که ببینیم **افلاطون** چگونه به‌توصیف تجربه‌ی [ادراک] فیلم نزدیک می‌شود. تماشاگرانِ فیلم [شبیه افراد غار] محدود و مقیدنیستند، بلکه توجه خود را بر منشأ رو به جلوی نور وصدا متمرکز می‌کنند و می‌کوشند عوامل‌مختل‌کننده‌ی حواس را حذف کنند. یک منبع نوری‌در بالا و پشت سر آنها وجود دارد که سایه‌هایی را بردیوار جلویی منعکس می‌کند. این سایه‌ها در شمارمصنوعات بشری و صرفاً بازتولید اشیاء در جهان‌واقعی محسوب می‌شوند. اصواتی که خلق می‌شودظاهراً از سمت همان سایه‌ها و از درون آنها خارج‌می‌شود. پس ما هر بار هنگام تجربه‌ی دیدن یک‌فیلم، در همان شرایطی قرار داریم که **افلاطون** هنگام تجربه‌ورزی باتفکر درگیر آن بود. با این همه،همان‌طور که قبلا اشاره کردم، اگر یکی از تماشاگران‌فیلم «باور کند که حقیقت چیزی به غیر از سایه‌ی‌اشیاء و مصنوعات نیست»، در آن صورت از اینکه‌تماشاگر مزبور ارتباط خود با واقعیت را از دست داده‌است شگفت‌زده می‌شویم. گاهی اوقات، اگر این‌قضیه قابلیت تماشاگر برای مشارکت در جهان ما راتضعیف کند، آن را جدی می‌گیریم؛ گاهی اوقات نیزممکن است به عنوان نوعی خیالپردازیِ بی‌ضررتسلیم آن شویم، خیال‌پردازی‌ای که بدتر از آویختن‌به یک خرس اسباب بازی نیست. اما کسانی که**اسکلار** (sklar) آنها را «پاسداران فرهنگ» می‌نامدهمیشه خوشبین نیستند. از زمانی که فیلم‌هااولین‌بار در معرض نمایش عمومی قرار گرفتند تاعصر ما که از حضور تلویزیون اشباع شده است، این‌پاسداران نگران این بوده‌اند که آدم‌های معمولی،واقعیت دروغینِ فیلم‌ها را جایگزین واقعیت حقیقیِ‌جهان ما کنند. دست کم مردم ممکن است شناخت‌را به صورت گزینشی از فیلم‌ها اخذ کنند، شناخت یادانشی که با آنچه آنها به طور گسترده به عنوان‌حقیقت در جامعه پذیرفته‌اند در تعارض است. به‌همین دلیل است که رفتار آدم‌های فیلم به دقت‌مورد بررسی قرار می‌گیرد، و هر وقت که اقتضاء کند،از سوی این پاسداران

بلکه ازطریق بازی کردن با آن صورت می‌پذیرد. وقتی درجایگاه تماشاگران فیلم قرار می‌گیریم دائماً با خروج‌و ورود دوباره به جهان واقعی سر به سر خودمی‌گذاریم، بنابراین به خود در برابر این امکان‌هشدار می‌دهیم که آنچه را به صورتی معصومانه‌جهانی واقعی فرض کرده‌ایم، ممکن است توهمی‌باشد که در درون جهانی واقعی و بزرگتر جایگیر شده‌است. ما با این امر آشناییم و علت آن هم بهبود وتقویت تخیل ما توسط ابزارهای مکانیکی است،ابزارهایی که امکان وجود سلسله کاهش یابنده وبی‌نهایت جایگیر شده از دوربین‌هایی را مقدورمی‌سازد که از دوربین‌هایی که از مردم تصویربرداری‌می‌کنند، تصویر دیگری برمی‌دارند.

این ادعای من که فیلم مخمصه‌ی‌معرفت‌شناختی ما را در قیاس با آنچه که تشبیه غارپیش می‌کشد کمتر هولناک نشان می‌دهد، به آسانی‌پذیرفته نخواهد شد. تشبیه غار به هیچ وجه تنهادلیلی نیست که پیروان مکتب **افلاطون** یا در واقع‌ایده‌آلیست‌ها در نبرد خود برای طرد رئالیسم بدان‌متوسل می‌شوند.

به علاوه، برداشت من از فیلم در قالب نوعی‌استدلال قطعی نیست؛ من افلاطونیسم یا ایده‌آلیسم‌را رد نمی‌کنم. من به سادگی همگی اینها را قبول‌می‌کنم. در شروع بحثم این مسئله را روشن کردم که‌رئالیسم از نظر من فرضیه عاقلانه‌ای است که آن رافرض مسلم می‌گیرم و پیامدهای آن را می‌شناسم.یکی از معیارهای سنجش آن این خواهد بود که آیااین پیامدها چیزی از قبیل پیش‌فرض‌هایی است که‌باید با ثبات و مستمر باشد. اگر این پیامدها شکل‌تناقضات و مسائلی حل نشدنی را به خود بگیرد،در آن صورت شخص ممکن است سرچشمه‌ی این‌تناقضات و مسائل را به پیش فرض رئالیسم برگرداندو به همین خاطر احتمالا آن را دوباره در نظر بگیرد ویا حتی از آن رویگردان شود.

من با بحث درباره این پیش‌فرض، خود را ازمطالبات مربوط به اثبات رئالیسم یا رد افلاطونیسم‌یا ایده‌آلیسم کنار می‌کشم؛ اینها وظایفی است که‌معتقدم به دلایل فلسفی نمی‌توان برآورده‌شان‌ساخت.[۴] این تعالیم، مابعدالطبیعه‌ای و به همان نحوغیرقابل انکارند: و هیچ میزان از شواهد آنها را اثبات‌نمی‌کند. به جای اثبات یا نفی، می‌توانیم به بحث درباب اعتبار و سودمندی آن چیزی بپردازیم که‌می‌توان آن را جایگزین رئالیستیِ فرضی نامید.درخصوص اعتبار می‌توانیم این جایگزین را در نظربگیریم. امکان بالقوه این است که کل این دعوی‌درخصوص شناخت که برمبنای آن ما متکی به‌داده‌های حواس هستیم، و از این رو کل جهان ومحتوای آن بر همین اساس پایه‌ریزی شده است،توهمی همه جانبه باشد.

چنین امکانی ممکن است اندیشیدن را سخت‌کند ولی به نوبه‌ی خود یک فرضیه یا حدس است.مسائل مربوط به رئالیسم هرچه باشد این جایگزین‌ظاهراً غیرمعتبر است. برای پذیرش آن به جای‌رئالیسم متعارف، به دلایل محکمی نیاز داریم. درمورد سودمندی: رئالیسم متعارف ظاهراً مبنای علم‌را تشکیل می‌دهد، ظاهراً حس خوبی از جهان ارائه‌می‌کند، در مخمصه‌ی صورت‌بندی‌های متناقض‌نمی‌افتد، نوع بشر را به نخبگان «خردمند» تقسیم‌نمی‌کند، به هدایت و مابقی ما محتاج است؛ به طورخلاصه، این می‌تواند مبنایی سودمند برای پیشروی‌باشد. این استدلالات هیچ‌کدام قطعی نیست، با این‌حال از وزن معینی برخوردار است.

اگر من محق باشم، در آن صورت تفکر در باب‌فیلم از دیدگاهی رئالیستی، حرکتی جالب را ممکن‌ساخته است. ما از طریق تشبیه غار به راه جدیدی‌نگریسته‌ایم. تشبیه غار وظیفه‌ی استدلالی خویش‌را به انجام نخواهد رساند، آن هم به دلیل واقعیت‌محضی که این تشبیه می‌تواند مطرح کند: این‌تشبیه دو انسان را به ما معرفی می‌کند که قادرند درمورد مخمصه‌ی زندانیان غار بحث کنند، و فرض‌بگیرند که خود می‌توانند آن چیزی را که سایرزندانیان تشخیص می‌دهند، درک کنند، خصوصاًتشخیص واقعی از جهان سایه‌ها. **افلاطون**، منطقاًاین نکته را به صورت اتفاقی وقتی ارائه می‌کند که‌سقراط پاسخ می‌دهد، «آنها شبیه ما هستند»، وبدین ترتیب نشان می‌دهد که آن دو «زندانیانی‌بیگانه» هستند. لیکن، با خواندن این تشبیه در کتاب‌جمهور، و بخش عمده‌ی مباحثی که معطوف این‌تصویر شده است، مشکل بیننده‌ای که از این صحنه‌تصویربرداری می‌کند مدنظر قرار نمی‌گیرد. فیلم‌ها،که به صورت منظم موقعیت‌هایی را در فاصله‌ای‌مشخص به نمایش می‌گذارند، این امکان را به مامی‌دهند تا غیرقابل مشاهده باشیم، و نیز در موردمسئله چارچوب به ما هشدار می‌دهند و در همان‌زمان این مسئله را تخفیف می‌دهند.

ما بحث **سقراط** در مورد زندانیان غار را موردبررسی قرار دادیم. این پس‌روی دقیقاً همانند یک‌رویداد است که برای یک فیلم از آن فیلمبرداری‌شده است، و بیننده‌ی فیلم خود به فیلمی بدل شده‌است. آیا این پس‌روی باطل است؟ به عبارت دیگر،آیا شکست ما برای توجیه کل شناخت‌مان، یاسرچشمه‌های محض شناخت‌مان، به گونه‌ای‌مأیوسانه، مشکوک است؟ یا به عبارت دیگر هر آنچه‌از این غار می‌خواهد بدان دست یابد. فیلم دقیقاًچگونه مانع از این امر می‌شود؟ پاسخ من این است؛اگر ما با مرز میان ظاهر و واقعیت بازی کنیم، باید ازاطمینان معینی نسبت به قابلیت خود برای به کارگرفتن آن برخوردار باشیم. به عبارت دیگر، بایدمطمئن شویم که امکان اندکی برای فریب ما وجوددارد. اگر جهان در فیلم، از بسیاری جهات متفاوت ازجهانی باشد که در آن سکونت داریم، و بتواند بر تفکرو احساس ما درجهان واقعی تأثیرگذار باشد، آن هم‌به نحوی که ما به‌گونه‌ای نامناسب و مغشوش عمل‌کنیم، در آن صورت آیا در مورد گذشتن و بازگذشتن ازاین مرز بیش از حد خشنود بوده‌ایم؟ آیا ترجیحاً ازاین امر سرباز نزده‌ایم؟ به رفتار خود در مورد توهمات‌حسیِ خشن بیاندیشیم. شخصی که در بیابان گم‌شده است با سراب بازی نمی‌کند، و می‌داند که این‌سراب ممکن است منجر به سفری طولانی درجهتی شود که به هیچ کجا ختم نمی‌شود. به علاوه،فیلم‌ها واسطه‌هایی توده‌ای‌اند؛ این آدم‌های‌معمولی‌اند که مشتاقانه به فریب خوردن توجه نشان‌می‌دهند ــ و با این همه برای دقیقه‌ای هم فریب‌نمی‌خورند. آنها می‌توانند در هنر گذر به واقعیت وخروج از آن ماهر شوند، آن هم بدون اینکه کمکی ازنخبگان بخواهند.

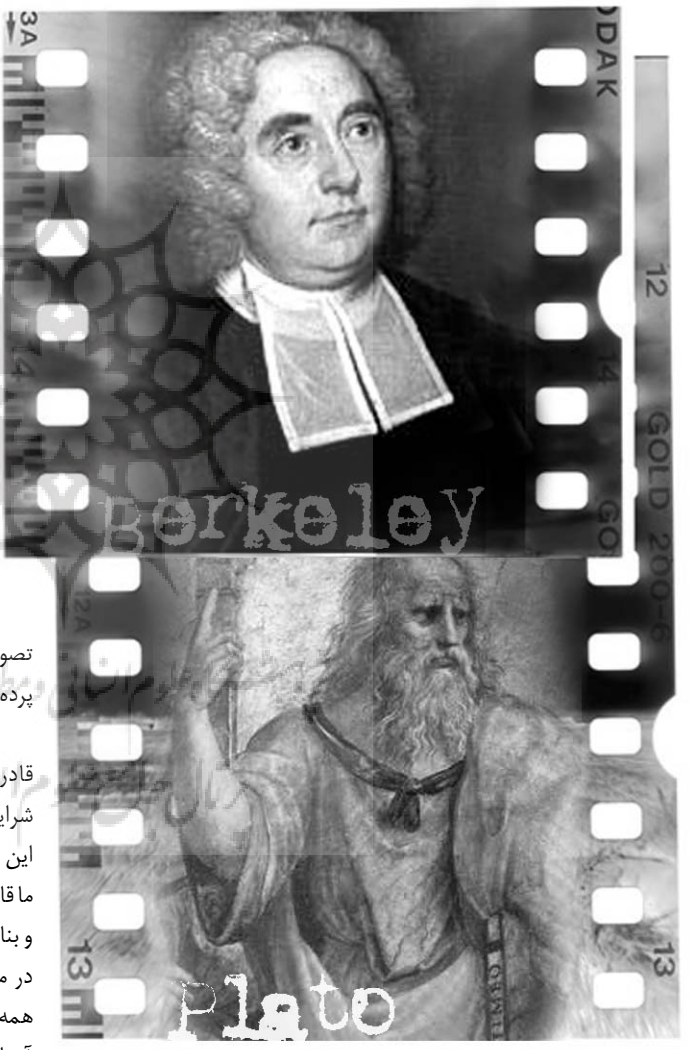
به لحاظ پدیدارشناختی، آنچه من گفتم به‌همین منجر می‌شود. جذابیت فیلم برای بیننده /شنونده چیزی از قبیل توهم نیست. این توهم‌اختیاری است و نمی‌توان آن را فرار از واقعیت‌محسوب کرد، چون در حالی که فیلم به نمایش‌درمی‌آید ما با حالتی از تعلیق ناباوری روبه‌روییم که‌نمی‌توان آن را با اصطلاحات ساده‌ای نظیر واقعیت‌یا خیال، باور یا ناباوری و چیزی که از مونستربرگ‌یاد گرفته‌ایم توضیح داد. به جای این، قضیه این‌است که فیلم‌ها در برگیرنده‌ی جهان ظاهری‌بالقوه‌ای هستند که می‌توان به شیوه‌ای اختیاری، به‌درون آن وارد شد و این امر تا حدی به دلیل‌تضادهای آن با جهان واقعی است. می‌توان‌استدلال کرد که فیلم‌ها حس و حساسیت ما نسبت‌به واقعیت را دقیقاً به دلیل آنکه بسیار از آن‌متفاوت‌اند، ارتقاء می‌بخشد. تضاد یکی از ابزارهای‌اصلی ما برای ترسیم ویژگی‌های جهان است. من‌صرفاً می‌خواهم، بدون ارائه هرگونه پیشنهادات‌پرزرق و برق در باب کارکرد تخیل به طور کل، به‌تمام فراگیرندگی آن اشاره کنم. داستان‌ها، رویاها،خواب‌ها، و درام،

کاملا واقعی است. به همین دلیل، هنگام تماشای فیلم، مابه مفهوم تحت‌اللفظی کلمه، به هیچ وجه از جهان‌واقعی خود خارج نمی‌شویم تا به جهانی غیرواقعی‌برویم. کاری که ما می‌کنیم خلق شرایط واقعی درجهان واقعی خودمان است، چیزی که به ما امکان‌می‌دهد از طریق تخیل، جهانی را که می‌شناسیم‌تجربه کنیم، جهانی که هم از جنبه‌شناختی و هم ازنظر عاطفی، واقعی نیست. این امر بحث تضاد راکمتر موجه می‌کند، تضادی که به واسطه آن، میان‌واقعیت و ناواقعیت مرزی را مشخص می‌کنیم.

لیکن، کنار گذاشتن بحث تضاد کافی نیست.[۳] نوعی تضاد میان واقعیت و ناواقعیت وجود دارد، که‌وجود آن دلیل بر توانایی ما برای تفکیک این‌دوجهان نیست، بلکه بیشتر دلیلی است بر این که مامی‌خواهیم تغییر کنیم و نیز دلیلی است بر این که‌می‌خواهیم بدین نحو لذت ببریم. به نظر من، تخیل‌نوعی رهایی از زندان غار است، فرصتی است برای‌تغییر همه یا اندکی از محدودیت‌های جهانمان وشناخت پیامدهای آن. علت این امر آن است که مامی‌دانیم مسائل زندگی واقعی در مجموع شبیه‌مسائل جهان غیرواقعی است که این دومی بسیارجالب است. اگر ما قادر نبودیم واقعی را از غیرواقعی‌تشخیص دهیم، و اگر این دو کاملا یکدست بودند، درآن صورت مسئله‌ی غار به ندرت مطرح می‌شد.

در اینجا، ما به آشکار کردن پیش فرض‌استعلایی و پنهانی می‌پردازیم که با تشبیه غار **افلاطون** شکل می‌گیرد. اشخاصی که در مورد غارصحبت کنند **(مکالمه‌ی سقراط و گلاوکن)** ناظرانی‌خنثی هستند، و می‌توانند شرایط انسان را از بیرون‌توصیف کنند و به همین ترتیب به طرح سؤال‌بپردازند، اما آیا این اشخاص از شرایط واقعی خود ووضع واقعی امور آگاه هستند؟ برای اینکه به بدیلی‌سینمایی برای چشم‌انداز تشبیه غار برسیم، باید ازدوربینی انعکاسی کمک بگیریم: تماشاگری که فیلم‌را دریافت می‌کند، حال توسط دوربینی که غیرقابل‌مشاهده است از او فیلمبرداری می‌شود. چرا غیرقابل‌مشاهده؟ به همان دلیلی که زنجیریان غارنمی‌توانند گفت‌وگوی **سقراط** و **گلاوکن** در مورد خودرا بشنوند. اگر آنها می‌توانستند اتفاقی مکالمه‌ی آن‌دو را بشنوند، در آن صورت راهی برای آگاه شدن‌از موقعیت خود در اختیار داشتند. اگر تماشاگر سینما،در حین تماشای فیلم، متوجه شود که از اوفیلمبرداری می‌شود، از موقعیت واقعی‌ای که در طی‌زمان سپری شده از آن برخوردار است، تصویری‌خواهد داشت، زمان سپری شده‌ای که به وی امکان‌می‌دهد در جهان پرده حضور داشته باشد.

> یأس معرفت شناختیِ افلاطون بسیارعمیق است. آدمِ های عادی نه فقط به گونه ای نظام مند با خلط سایه ها به جای امور واقعی، ظاهر به جای واقعیت، و عقاید به جای دانش، فریب می خورند بلکه به بینایی ظاهریِ خود ایمان دارند. بنابراین فقط اشخاصِ معدودی هستند که قادرند ازغار به بیرون بخزند و از جهانِ مبتنی بر عقاید فریبنده بگریزند



بنابراین استعاره‌ی غار، بی‌معنی خواهد بود مگراینکه اشخاصی از بیرون قادر باشند لطف و عنایت‌خود را معطوف زندانیان کنند. آیا شرایط‌معرفت‌شناختی انسان در کل چیزی شبیه این‌است؟ به عبارت دیگر، آیا این موقعیت به گونه‌ای‌فریبنده تغییر نکرده است، البته نه به واسطه‌ی‌اینکه ما قادریم نشان بدهیم که در زندان حواس‌مان‌دربند نیستیم، بلکه با برخاستن و بنابراین آگاهی ازاین امکان؟ ما نمی‌توانیم از شر این تفکر خلاص‌شویم که در معرض توهمی نظام‌مند هستیم، ولی، باآگاهی از این امکان، می‌توانیم همه‌ی دعاوی خود رانسبت به دانش حقیقی به دست آوریم و در موردتصحیح آنها هشیاری به خرج دهیم.

اجازه دهید این قضیه را به فیلم و تماشای فیلم‌برگردانیم. این دو تجربه به نوعی تشبیه غار راتکمیل می‌کنند چون به ما اطمینان می‌دهند که‌مخمصه‌ی معرفت‌شناختی ما همان چیزی نیست‌که این غار نشان می‌دهد، بلکه آن چیزی است که[تجربه] تماشای فیلم پیشنهاد می‌کند. ما در معرض‌توهمات هستیم، که برخی از آنها اختیاری و برخی‌غیراختیاری‌اند، ولی ما همچنین از این خطر آگاهیم‌که مواجهه‌ی ما با این امر نه با رنج و مشقت

به‌گونه‌ای قابل ملاحظه از این حیث‌که با واقعیت تضاد دارند، تنوع می‌یابند؛ اینکه آنهاحضور دارند، و ما آنها را داریم، این چیزها را به‌بخشی از جهان ما بدل می‌کند. با این همه همگی آنها از این ویژگی فیلمی اصلی و خاص برخوردارندکه جهان‌هایی محصور در جهان واقعی محسوب‌می‌شوند و از این رو برای ارتقای ویژگی‌های این‌جهان و مشخص کردن تفاوت‌های آن مفیدند.

به طور خلاصه، ما می‌توانیم از فیلم به نحوی‌استفاده کنیم تا با مشکل مابعدالطبیعه‌ای ظاهر وواقعیت روبه‌رو شویم. چطور متوجه می‌شویم که‌زندانیان غار نیستیم؟ پاسخ: ما این را نمی‌دانیم؛ این‌یک فرضیه است، فرضیه‌ای که آن را دائماً به کمک آزمایش احساس خود در باب واقعیت، در ذهن حفظ‌می‌کنیم. به عبارت دیگر، ما به شیوه‌ای بازیگوشانه،با جهان ظاهری روبه‌رو می‌شویم و از این رهگذرخط مرزی میان واقعی و غیرواقعی را ترسیم کنیم.این امر مشکل را برطرف می‌کند، چون هرگونه مرزقانونی میان واقعی و غیرواقعی به خودی خود نوعی‌فرضیه است، فرضیه‌ای که‌نیازمند آزمایشی متضادو گاهی اوقات، بازنگری جدی است. در صورتی که‌ما از طریق فیلم‌ها با این مرز بازی کنیم، و در علم به‌آن حمله کنیم، دائماً فهرست چیزهایی را که به‌عنوان واقعی در نظر می‌گیریم تغییر می‌دهیم،درست شبیه دیوانه‌ی فیلم درخشش که می‌نویسد:«کار دائمی و بازی نکردن، از جک یک پسر کودن‌ساخته است.»

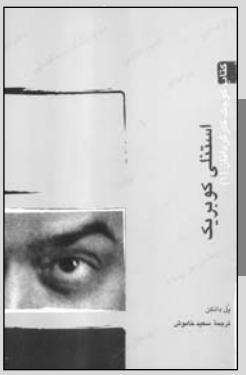
پی‌نوشت‌ها:

۱. جالب است که جی.جی.گیبسونِ روانشناس، وقتی درپی برداشتی از جهان لایتغیر است که دربرگیرنده‌ی جهان‌ظاهری قابل تغییر است، به برداشتی ریاضی وار از عدم تغییرمکان‌شناختی متوسل می‌شود.

۲. گمان می‌کنم، این مهم است که بر ماهیت پندارگونه والقایی این ایده تأکید کنیم که «دیگران» تحت تأثیرچیزهایی که خود گوینده از آنها مصون است، فاسد می‌شوند.روشنفکران غالباً با توسل به بی‌محتوایی تلویزیون،سرسختانه‌ترین مواضع را نسبت به آن اتخاذ می‌کنند، با این‌همه خود آنها وقتی که با تلویزیون تنها می‌مانند، به‌گونه‌ای‌سیری‌ناپذیر به آن معتادند. آدم‌های معمولی، علاوه برفاصله‌ی شناختی و مؤثر، می‌توانند به راحتی از تلویزیون‌روی برگردانند.

۳. این مورد را مقایسه کنید با ایده‌ی ادوارد داونپورت که‌ادبیات شکلی از تجربه تفکرآمیز است یا این ایدهٔ جی هالی‌که فیلم‌ها از طریق تخیل، مسائل جهان واقعی را بازگویی‌می‌کنند.

۴. منطق علم، متافیزیک، ابطال، و اثبات در آثار پوپرمورد بررسی قرار گرفته است.



■ کتاب کوچک کارگردانان (۱):
استنلی کوبریک
■ پل دانکن
■ ترجمه سعید خاموش
■ آوند دانش

اثر حاضر عنوان مجموعه‌ای است از کتاب‌های‌کوچک راهنما (Pocket Essentials) که در انگلستان ودرباره‌ی چند موضوع خاص منتشر می‌شود، از جمله‌درباره فیلم‌سازان، ژانرهای سینمایی و ادبیات. دراین مجموعه کتاب‌ها، نویسنده در ابتدا به توصیف‌کلی جهانِ آثار کارگردان پرداخته و سپس به تفکیک‌به سراغ فیلم‌ها می‌رود. ابتدا شناسنامه و داستان‌فیلم ارائه و سپس اثر موردنظر از جنبه‌های گوناگون(فرم، ایده‌های تصویری، درون‌مایه‌ها، حواشی تولیدو غیره) مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌گیرد. همچنین‌درباره فیلمنامه‌های ساخته نشده یا فیلم‌های مفقودفیلم‌ساز، و کتاب‌های دیگر منتشر شده درباره‌ی‌کارگردان، منابع اینترنتی، نسخه‌های موجود ازفیلم‌ها در بازار و... مطالبی گردآوری شده است.کتاب حاضر به بررسی استنلی کوبریک و آثار اومی‌پردازد. کارگردانی که پیش‌بینی موضوع فیلم‌های‌او همواره کاری دشوار بوده است. کسی که همچون‌غول به عرصه‌ی ژانرهای مختلف وارد شد.

در بیشتر فیلم‌های کوبریک شخصیت‌ها درارتباط با محیط، و تعامل آنها با محیط نشان داده‌می‌شود. این سردی کوبریک نسبت به مردم،دستاویزی برای انتقاد از او بوده است. فیلم‌های‌کوبریک دیده می‌شود اما معنای کلی آن دوپهلو ومبهم باقی می‌ماند. کوبریک چه پیامی برای مادارد؟ انسان با محیط خود در تضادی دایمی است، محیطی که می‌تواند محیط سیاسی یا اجتماعی یامتشکل از همنوعان او باشد. خیلی از اوقات تضاد دردرون خود ما می‌باشد.

کوبریک در کارش از ترفندهای سبک‌شناختی‌بسیار معدودی استفاده کرد. تماشای مجددفیلم‌های او به ترتیب ساخت نکات جالبی را روشن‌می‌کند، چون بعضی ایده‌ها، الگوها و قراین آشکارمی‌گردند. بسیاری از شخصیت‌های آثار او نسبت به‌حیوانات مهربان هستند. هزل و کنایه نقش عمده‌ای‌در فیلم‌های کوبریک بازی می‌کند.

آدم‌ها و عمارات اواخر قرن هجدهم و اوایل قرن‌نوزدهم به کرات در آثار کوبریک دیده می‌شود.کوبریک آدمی متعلق به دوران گذشته‌اش نبود ولی ازگذشته می‌آموخت. بعضی از شیوه‌های فیلم‌برداری‌را که حالا معمول شده، یا خود ابداع کرد یا در رواج‌آن کوشید، چنان که در آثارش بری لیندن ودرخشش این امر صادق است. کوبریک در هر کدام‌از فیلم‌هایش نظرات خود را با برقراری یک رابطه‌ی‌سه‌جانبه بیان می‌کرد، یک شخصیت محوری و دوانتخاب. کش مکش، نیرو و شور عاطفی فیلم ناشی‌از رنج و فشاری است که این شخصیت محوری درفر آیند تصمیم‌گیری متحمل می‌شود. در فیلم‌راه‌های افتخار، کرک داگلاس باید تصمیم بگیرد که‌یک ژنرال دفترنشین باشد یا یک سرباز ساده‌ی‌بی‌عار. در فیلم چشمان بازبسته دکتر هارفورد بایدتصمیم بگیرد که به همسرش وفادار بماند و یا به‌انتقام بی‌وفایی او با یک معشوق خیالی، او نیز برای‌خود معشوقه‌ای اختیار کند. در غلاف تمام فلزی‌جوکر باید تصمیم بگیرد آیا دست به کشتارویتنامی‌ها بزند یا خیر و در پرتقال کوکی موضوع این‌است که آیا مردان خبیث اصلاً باید حق انتخاب‌داشته باشند یا نه.

کوبریک را شاید بتوان آخرین نفر از نسل‌کارگردانان بزرگ قدیمی سینما دانست. و شاید هم‌این استنباط بشود که فیلم‌های او کهنه، فرسوده ومتعلق به گذشته است، اما با دیدن فیلم‌های او این‌فرضیه باطل می‌شود. آثار او کیفیتی دارند دور از گزندزمان. دید او به جزئیات بسیار دقیق است به نحوی‌که احساس می‌شود روی پرده‌ی دوبعدی شاهددنیای سه‌بعدی هستید.