دوفصلنامهٔ علمی ـ تخصصی
مطالعات هنر و رسانه
سال دوم، شمارهٔ چهارم، پاییز و زمستان ۱۳۹۹
صص۱۳۹-۱۷۸

A Biannual Scientific Research Journal
Art & Media Studies
Vol.2, No.4, Autumn & Winter 2020-2021
pp.139-178

فلسفه و اقتباس سینمایی؛ بررسی مصادیق سینمایی تمثیل غار افلاطون

فرنام مرادی‌نژاد / دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کار آفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.* fmnzpc1380@yahoo.com
مرضیه پیراوی ونک / دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.
احمدالستی /استادیار گروه سینما، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران، تهران، ایران.

دریافت: ۱۳۹۹/۱/۲۷ - **پذیرش:** ۱۳۹۹/۵/۱۱

چکیده

سینما همواره در جست‌وجوی کشف منابع جدید و متنوع جهت اقتباس و خلق فیلم به‌عنوان محصول نهایی‌اش است. از دیگر سو، فلسفه نیز بیش‌تر به‌عنوان چارچوبی برای تبیین و نقد و توصیف و تشریح و ارزش داوری فیلم‌های سینمایی به‌کار گرفته شده است؛ حوزه‌ای فرادست سینما که به‌پژوهش‌گران اجازه می‌دهد به‌میانجی فیلم بیندیشند و فلسفه بورزند. این مقاله امّا قصد دارد مسیر برعکسی را نشان دهد که در خلال آن سینماگران و به‌ویژه فیلم‌نامه‌نویسان یکی از مشهورترین تمثیل‌ها و حکایاتِ فلسفه را به‌عنوان دست‌مایه‌ای برای آفرینش پیرنگ داستانی مورد استفاده قرار داده‌اند. سخن از این‌که افلاطون در «تمثیل غار» آینده را پیش‌بینی کرده و سینما را در هزاره‌های پیشین به‌تصویر کشیده است، نیست. پرسش اصلی این پژوهش این است که در نمونه فیلم‌های منتخب نسبت و وابستگی بین منبع اصلی اقتباس با عناصر دراماتیک و ساختاری فیلم‌نامه‌های مذکور چیست؟ مقاله با روشی تطبیقی، با بررسی متون فیلم‌نامه‌ها و به‌واسطهٔ اشارات و تلمیحات انجام شده در دیالوگ‌ها یا پیرنگ فیلم‌نامه، به آشکار ساختن چگونگیِ فرایند اقتباس از یکی از مشهورترین حکایات و تمثیلات فلسفی جهان در سینما می‌پردازد و بر آن است که با بررسی نمونه‌هایی از جریان‌های سینمایی متفاوت، یعنی طیفی متشکل از «جریان اصلی سینمای هالیوود» و کارگردانی چون پیتر ویر گرفته تا «سینمای هنری اروپا» و فیلم‌سازی چون برنارد و برتولوچی و از خلال تفسیر محتوای متون فیلم‌نامه‌ها، به‌تحلیل و توصیف این شیوه از اقتباس پرداخته، آن را به‌عنوان راهی برای دیگر اقتباس‌ها در سینمای ایران ارایه دهد.

کلیدواژه‌ها: فلسفه، افلاطون، تمثیل غار، اقتباس سینمایی، فیلم‌نامه.

مقدمه

امروزه نزدِ محققین و نظریه‌پردازان، ارایهٔ دلایل استنتاجی در مورد وابستگیِ آثار ادبی یا هنری - که طبعاً گروهی از فیلم‌های سینمایی را نیز دربرمی‌گیرد - به‌مدل‌های یونانی و لاتین (سنت‌های کلاسیک) بیش از پیش ضروری و منطقی به‌نظر می‌رسد. این امر به‌ویژه در مورد آثاری که «روح لاتینی» در آن‌ها دمیده شده است، اهمیّت افزون‌تری می‌یابد. یکی از شاخصه‌های «حس لاتینی»، همانا «خرد کلاسیک» است که خود امکانات زیادی را برای بررسی بیشتر در اختیار قرار می‌دهد و اقتباس‌ها و تلمیحات بسیاری در مورد این مقوله در دسترس قرار دارد؛ هرچند ذکر این نکته ضروری است که هستند بسیاری کسان که قواعد و عرف‌های کلاسیک را مدفون در زیر خروارها خاک تصور می‌کنند و هرگز به ذهنشان خطور نمی‌کند که سنت‌های کلاسیک خود می‌توانند در «جهان مدرن و پسامدرن» و در پدیده‌ای «صنعتی - فنّاورانه» مانند سینما به‌کار گرفته شده، منبع الهام فیلم‌نامه‌نویسان و کارگردانان سینما قرار بگیرند. به‌هرحال مورد مطالعاتی هر چه باشد، لازم است که ادلّهٔ مورد نیاز را فراهم آورد تا نشان دهد که در تحقیق ژرف‌اندیشی و خودآگاهی و مهم‌تر از آن در این مورد خاص تعمد در به‌کارگیری مدل‌های باستانی وجود دارد.

پرسش اصلیِ این پژوهش این است که چگونه و با چه رویکردی فیلم‌نامه‌هایی توانسته‌اند با استفاده از یک تمثیل فلسفی خاص (غار افلاطون)، داستان و روایتی تصویری و جذاب را برای سینمایِ داستان‌گو و روایی اقتباس کنند؟ هدف، نشان دادن این موضوع است که برای ساختن فیلمی فلسفی، الزاماً نباید به‌زندگی یک فیلسوف پرداخت یا گفتار متن[۱] و دیالوگ‌های فیلم را سرشار از بحث‌هایی دربارهٔ مفاهیم فلسفی کرد. می‌توان جهان داستان[۲] ساخت که سپهرش از فلسفه آمده است و شخصیت‌ها بی‌آن‌که خودآگاهی داشته باشند، زیرچتری از فلسفه به‌جست‌وجو و طرح پرسش‌هایی فلسفی بپردازند. شخصیت‌هایِ چنین اقتباسی در زیست- جهانی[۳] به‌سر می‌برند که مُحاط در اندیشه‌ای (ایده‌ای) فلسفی است و لذا نهایتاً به‌سفری (درونی یا برونی) دست می‌زنند تا پرسش‌های هستی‌شناسانهٔ خویش را پاسخ دهند.

به این منظور باید به‌سراغ سنت‌های دیرپایی رفت که در طول قرن‌ها دوام آورده‌اند و به‌جهان ما رسیده‌اند و ما را قادر می‌سازند تا خطی رسم کنیم و «جهان معاصر» را به«جهان باستان» وصل کنیم. به‌بیان دیگر، کسی که می‌خواهد در مورد سنت‌های کلاسیک و سینما توأمان تحقیق کند، باید از آنالیز سادهٔ فیلم فراتر رفته، علاوه بر نمایش توازی‌های[۴] موجود بین فیلم و مدل کلاسیک، توجه به‌تقارن‌های مهم، همچنین قادر به‌تصدیق و تأیید این نکتهٔ مهم باشد که در تألیف اثر، «منبع کلاسیک» نقشی الهام بخش داشته است.

پیشینهٔ پژوهش

مشخصاً در زمینهٔ توجه به‌ظرفیت‌های دراماتیکِ اقتباس از آثار فلسفی، می‌توان به‌بهره‌گیری افرادی چون باکلند و بوردول[۵] از تعریف پیرنگ[۶] و پیچیدگی‌های آن نزد ارسطو در نگارش روایت‌ها و فیلم‌نامه‌های «معمایی» اشاره کرد (Buckland, 2009: 1). پورعلم و پیراوی ونک (۱۳۹۱) با روشی تحلیلی - تطبیقی با مطالعهٔ موردی *رسالهٔ تئاتتوس*[۷] افلاطون، ساختارهای روایی و دراماتیک را در رساله‌های افلاطون مورد بررسی قرار داده، آن را نمونهٔ موفقی از داستان می‌دانند و واقعیت‌نمایی[۸] افلاطون را نمونه‌ای قابل انطباق با «راست‌نمایی سینمایی» (فیلم‌های ساخته شده بر مبنایِ واقعیت حادث) به‌شمار می‌آورند (پورعلم و پیراوی ونک، ۱۳۹۱: ۶).

باربرا (2005) هم با تحلیل «تمثیل غار افلاطون» و پیوند آن با پدیدار مدرن سینما به امکان استفاده از این منبع فلسفی اشاره کرده است (Barbera, 2005: 1-5) و هم‌راستایی مقالهٔ حاضر با این پژوهش بیش از سایر پژوهش‌های صورت گرفته است.

کریستوفر فالزن (۱۳۹۷) ساختار سینمای جدید را یادآور غار افلاطون می‌داند و از مشابهت محیطی سینما و تماشاگران سینما با غار و زندانیان غار افلاطونی سخن می‌گوید. به‌باور فالزن فیلم‌ها شاید آن‌چنان یاری به ادراک فلسفه نمی‌رسانند و برای فهم فلسفه باید از سینما یا همان غار گریخته باشیم. با این وجود، فیلسوف شهیر یونانی خود از تصویر آغاز می‌کند تا مفهومی فلسفی را تبیین کند (فالزن، ۱۳۹۷).

روش پژوهش

مقاله با روشی تطبیقی، با بررسی متون فیلم‌نامه‌ها و به‌واسطهٔ اشارات و تلمیحات انجام شده در دیالوگ‌ها یا پیرنگ فیلم‌نامه، به آشکار ساختن چگونگیِ فرایند اقتباس[۹] از یکی از مشهورترین حکایات و تمثیلات فلسفی جهان در هنر- صنعت مدرنِ سینما می‌پردازد. مقالهٔ حاضر در حقیقت ادامه‌دهندهٔ روش باربرا در تحلیل و تطبیق متون سینمایی و بهره‌گیری از نمونه‌های پیشنهادیِ منطبق با نظرات و حکایات و تمثیل‌های فلسفی است. با این تفاوت که این امر نه فقط به‌عنوان مطالعهٔ سینمایی محض و ستایش فلسفه، بلکه به‌عنوان ارایهٔ راهکار و مسیری برای وجوه عملی[۱۰] فیلم‌سازی و فیلم‌نامه‌نویسی انجام می‌شود.

تعریف اقتباس

«اقتباس را اثری می‌دانند که بر مبنای اثر دیگری در رسانه‌ای متفاوت شکل می‌گیرد» (کونیگزبرگ، ۱۳۷۹: ۱۵) و یا حتی آن را «شکلی از وام گرفتن و قرض کردن از ایده‌ها و متونِ معمولاً موفق می‌دانند» (آندرو، ۱۳۸۸: ۳۲۷). «در زمینهٔ عملیِ فیلم‌سازی، اقتباس از یک داستان کوتاه، تمرینی مفید برای کسب مهارت در فیلم‌نامه‌نویسی و کسبِ توانایی در «تجسم صحنه‌ها و سکانس‌ها» در حینِ وقوع به‌شمار می‌رود» (موریتس، ۱۳۹۰: ۲۳۷). اقتباس را «استفاده از منابعِ حاضر و آماده‌ای می‌دانند که خارج از محدودهٔ سینما در شکل روایت‌های کلان و ادبیات داستانی و... در دلِ فرهنگ و از تبار فرهنگ بوده، قابلیّت تغییر و بازگویی دارند» (کالکر، ۱۳۸۴: ۲۱۹).

> «فیلم‌نامه‌نویس در اقتباس اغلب ساختار را تغییر می‌دهد، شخصیت‌ها را حذف می‌کند، و یا دورهٔ زمانی را تقلیل می‌دهد تا فیلم‌نامه را *دراماتیک* سازد، ولی تلاش می‌کند روح و *درون‌مایهٔ* کتاب یا نمایش‌نامه یا منبع اقتباس را حفظ کند» (آرمر، ۱۳۷۵: ۱۴۷).
>
> «در حقیقت در هر اقتباسی ساختن اثر با تخریب همراه است و قبل

از شروعِ عملی، نگارش فیلم‌نامه در ذهنِ فیلم‌نامه‌نویس صورت می‌گیرد (گلدمن، ۱۳۷۷: ۲۷).

احتمالاً نخستین کسی که توانست بر اساس یک داستان، آن‌هم یک داستان کوتاه اقتباسی، فیلمی تهیه کند، ژُرژ ملی‌یس[۱۱] بود. وی در سال ۱۸۹۹ میلادی اقدام به‌تهیهٔ فیلمی با نام ماجرای دریفوس[۱۲] کرد که موضوع آن از روزنامه‌های آن روز پاریس گرفته شده بود. او ماجرای دریفوس - سروان معروف ارتش فرانسه - که متهم به‌جاسوسی بود را در داستانی پانزده دقیقه‌ای بازگو می‌کرد (خیری، ۱۳۸۹: ۲۷). داستان‌گویی و روایت درسینما از اهّم مباحثی بوده است که از آغاز پیدایش این صنعت- هنر در کانون توجه قرار داشته است. در این میان، اقتباس به‌عنوان راهی برای غنی‌تر کردن متون سینمایی همواره به‌موضوعی مناقشه‌برانگیز مبدّل شده است.

انواع اقتباس

مفاهیمی مانند اقتباس، اقتباس ادبی آزاد، اقتباس دراماتیک وفادار و اقتباس لفظ به‌لفظ و حتی تفاوت اقتباس و الهام از جمله مباحث مهم و کاربردی در حوزهٔ مطالعات اقتباسی هستند.

اقتباس ادبی آزاد

در اقتباس ادبی آزاد یا «بازآفرینی» می‌توان با الهام گرفتن از منبع اصلی و گاهی کهن، دست به‌آفرینشی دوباره زد و در حقیقت، اثر نخستین را به‌گونه‌ای تغییر داد که تنها رگه‌هایی از آن باقی مانده باشد و اثر جدید حاصل ورود نویسنده تازه از زاویه‌ای نو و بسا ساختارشکن است و تفاوت بازنویسی و بازآفرینی در همین است. عموماً یک ایده، یک موقعیت یا یک شخصیت را از منبع ادبی می‌گیرند و آن را به‌گونه‌ای مستقل می‌پرورانند. اقتباس آزاد دراماتیک را می‌توان به‌پرداخت ویلیام شکسپیر در ایده‌ای که از پلوتارک[۱۳] گرفته، تشبیه کرد و یا شیوه‌ای پرداخت نمایش‌نامه‌نویسان یونان باستان که اغلب با منبع واحدی - مثلاً اسطوره‌های یونانی - سروکار داشتند. سریر

خون که آکیرا کوروساوا[۱۴] - کارگردان شهیر ژاپنی - از مکبث شکسپیر اقتباس کرده، بدل به‌روایت کاملاً متفاوتی شده و در ژاپن قرون وسطی رخ می‌دهد (ویکی ادبیات، اقتباس داستانی).

اقتباس دراماتیک وفادار

در این نوع کوشش می‌کند که با حفظ روح اثر اصلی تا حد ممکن، منبع ادبی را در قالب ادبیات دراماتیک بازآفرینی کند. تام جونز اثر تونی ریچاردسون[۱۵] نمونه‌ای از اقتباس وفادارانه از اثر هنری فیلدینگ[۱۶] است. بخش عمدهٔ ساختار داستان، رمان رویدادهای اصلی‌اش و بسیاری از شخصیت‌های مهم آن در فیلم‌نامهٔ فیلم نوشتهٔ جان آزبورن[۱۷] حفظ شده، حتی شوخ‌طبعی دانای کل باقی مانده است. اما در کل فیلم ترسیم صرف زمان رمان تام جونز نیست (همان).

اقتباس‌های دراماتیک لفظ به لفظ

در این نوع اقتباس، هنرمند سعی می‌کند به‌طور مشخص به‌سطور متن نمایشی وفادار بماند و عیناً و منحصراً به اقتباس از نمایش‌نامه تکیه دارد، فیلم‌هایی چون سفر طولانی به‌درون شب ساختهٔ سیدنی لومت[۱۸] با اقتباس از نمایش‌نامه یوجین اونیل،[۱۹] چه کسی از ویرجینا ولف می‌ترسد؟ ساختهٔ مایک نیکولز[۲۰] بر اساس نمایش‌نامهٔ ادوارد آلبی[۲۱] نمونه‌هایی از این شیوه اقتباسی هستند (همان).

تفاوت معنایی اقتباس و الهام

آن‌چه که الهام[۲۲] و اقتباس را از یک‌دیگر جدا می‌کند ماهیت ذاتی آن‌هاست و نه شکل صوری آن. الهام آن‌چه عموماً دست‌خوش و دست‌مایهٔ شعرا قرار می‌گیرد، است و درنتیجه، بُعد و تجسم ندارد. درونی و قابل انتقال نیست و شخصی و منحصربه‌فرد است. الهام اصولاً تکرارشدنی نیست و تحت شرایط و موقعیتی خاص متجلی می‌شود و باید برای متبلور شدن تبدیل و تشخیص در آن صورت گیرد. حال آن‌که اقتباس

صورت مادی دارد. غالباً قابل دسترس است، به‌راحتی تعمیم می‌پذیرد، متظاهر و بیرونی است، تعریف شده و ابعاد آن هویداست و هر دخل و تصرف در آن به‌راحتی مشخص می‌شود و بیشتر دست‌خوش بهره‌وری داستان‌نویسان و درام‌نویسان است. اقتباس تبدیل انرژی از یک فرم به‌فرم دیگری است و به‌معنی تقلید صرف نیست (همان).

تمثیل غار افلاطون و اقتباس

اکنون سینما صد سالگی‌اش را پشت سر گذاشته است و فیلم‌هایِ زیادی وجود دارند که با دورنمای متفاوت‌شان ما را به «تصویر غار» – هم با نگرشی کاملاً راست‌کیشانه[۲۳] و وابسته به‌تمثیل افلاطون، هم با دگرکیشیِ[۲۴] قابل‌قبول که نیازی به‌اِعوِجاج‌های غریب ندارند – رهنمون می‌شوند. درابتدا باید به‌سراغ اصل موضوع یعنی *کتاب هفتم جمهور* افلاطون رفت، زیرا کاملاً بی‌معنا خواهد بود اگر بی‌مقدمه و به‌فرض شُهرت این تمثیل به‌سراغ مطالعات سینمایی رفته، «اسطورهٔ غار» را نادیده گرفت. سعی بر این بوده است تا کلام افلاطون به‌اسلوبی بوالهوسانه تغییرداده نشود؛ هرچند در مورد تغییرات ناشی از ترجمه و یا ناخودآگاه نمی‌توان مطمئن بود:

«بیایید طبیعت خویش را بر پایهٔ وجود یا فقدان آگاهی [دانش] و به‌وسیلهٔ تجربه‌ای تمثیلی مانند تجربهٔ ذیل مورد کنکاش قرار دهیم: تصور کنید مردانی را که در غاری زیرزمینی با ورودیِ فَراخ که با تمامی پهنایش به‌نور باز می‌شود، اقامت گزیده‌اند. آن‌ها را طوری تصوّر کنید که گردن‌ها و پاهای‌شان از کودکی در غُلّ و زنجیر بوده است. بنابراین برای سال‌ها در نقطه‌ای ثابت بوده‌اند و تنها قادرند به‌جلو نگاه کنند و قیدهایی بر سرشان قرار داده شده است که مانع از چرخاندن سر و نگاه به‌پشت‌سر می‌شوند. همچنین تصور کنید که نور حاصل از آتشی فروزان و پیش‌رونده در فاصله‌ای پشت سر ایشان دیده می‌شود و بین آتش و زندانیان راهی وجود دارد که دیواری کوتاه هم در آن ساخته شده است. مانند دیواری که نمایش

دهندگان خیمه‌شب‌بازی جلوی تماشاگران‌شان قرار می‌دهند و بالای آن عروسک‌های‌شان را به‌حرکت درمی‌آورند. همهٔ چیزی‌که می‌بینیم، مردانی هستند که با انواع و اقسام وسایل نشسته‌اند و تصاویر بشری و اشکال حیوانات، که از سنگ و چوب و مواد دیگر ساخته شده‌اند، دیده می‌شود. برخی از حمل‌کنندگان صحبت می‌کنند و برخی ساکت‌اند. این تصویر عجیبی که از آن سخن می‌گوییم و این زندانیانِ غریب مانند ما هستند. در آغاز باید این پرسش را مطرح کنیم که آیا این مردان چیزی جز سایه‌های خود و دیگران که بر دیوار مقابل غار حاصل می‌شود، می‌بینند؟ آن‌ها که سرشان را بی‌حرکت نگاه داشته‌اند، چه تصوری از زندگی دارند؟ اگر در این *غار زندان مانند* پژواک صدا داشته باشیم و یکی از رهگذران صدایی ایجاد کند، آیا آن‌ها تصوری از صحبت‌کننده یا منبع صدا غیر از سایه‌هایی که می‌بینند خواهند داشت؟ چنین زندانیانی درکی از واقعیت ندارند؛ جز سایه‌هایِ گذرایِ اشیای مصنوعی ... اگر یکی از آنان از پابندش رها شود، ناگهان بایستد و سرش را بچرخاند، راه برود و چشمانش را به‌نور بدوزد، مسلماً به‌دلیل ماهیّت آزاردهنده و گیج‌کنندهٔ نور احساسِ درد خواهد کرد و دیگر قادر به‌تشخیصِ سایهٔ اشیایی که پیش از آن می‌دید نخواهد بود ... شما فکر نمی‌کنید که او احساس گم‌گشتگی خواهد کرد و چنین خواهد اندیشید که چیزهایی که قبلاً می‌دیده واقعی‌تر از چیزهایی است که حالا مشاهده می‌کند؟ همچنین نهایتاً اعتقاد دارم که او قادر خواهد بود به‌خورشید نگاه کند و ماهیّت واقعی‌اش را در جایگاه واقعی‌اش در آسمان درک کند؛ نه این‌که انعکاس یا تصویر آن را در آب یا محیط دیگری نظاره کند ... پس از این‌همه، اگر زندانیِ از بند گریخته، عادات اولیه‌اش را به‌ذهن بیاورد، آن را با دانایی فعلی‌اش مقایسه کند، هم‌بندانش را به‌یاد آورد، آیا باید خود را از این بابت خوش‌بخت بداند و دلش برای دیگران بسوزد؟ ... به‌راستی می‌توان و می‌باید گلوکون[۲۵] عزیز این تمثیل را در مورد همهٔ

مباحث پیشین به‌کار ببندیم، درست مانند ناحیه‌ای که با نور در زندان روشن شده است و نور آتش را باید با قدرت روشن‌گری خورشید یکی دانست» (Plato, 2002: 373-376).

در نتیجه، افلاطون اسطوره‌ای را ترسیم کرده است تا چیزها را همان‌طور که هست برای ما توضیح بدهد. او از ما می‌خواهد که تخیّل (یا بیشتر تصوّر) کنیم و ما را به‌قلمرو «خیال‌پردازی» می‌کشاند تا ماهیّت ایده‌آلیستی فلسفهٔ او را درک کنیم. این تمثیل با «امری غیرمعمول» سروکار دارد: تعدادی آدم که در غاری از بدوِ تولدشان اسیر شده‌اند؛ گرچه از طریقِ آفرینشِ تصویر[۲۶] زندانی‌ها را باورپذیر ساخته است. در واقع، وَجهِ تصویری این تمثیل این مزیّت را داراست که ما را به‌تعمّق در چیزی که روی پرده‌ای فرضی (ذهنی/ در مغز شکل گرفته)، غیرملموس و نامریی شکل گرفته است، وا می‌دارد. از آن‌جایی که اَذهانِ ما از نظم تبعیّت می‌کنند، بیایید باز دربارهٔ زندانیان تامّل کنیم. نتیجه شگفت‌انگیز است: غار مَدخَلی بزرگ دارد که با همهٔ فراخنایش به‌نور باز می‌شود و زندانیانی ساکن آنند با بدن‌هایی خمیده که چشمان‌شان به‌دیوار روبرو خیره شده است. پشت سرشان، در ارتفاعی بالاتر و دورتر، آتش می‌سوزد که می‌توان آن را «منبع نور نقطه‌ای متمرکز» (اِسپات‌لایت در سینما) دانست. در دیوارِ مقابلِ غار، تصاویری از اشیاءِ دست‌ساز مانند عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی رؤیت می‌شود و نمایش‌دهندگان‌شان دیوار کوتاهی دارند که بین آتش و زندانیان قرار دارد. این تصاویر مشابه مفهومِ ازلیِ تصاویر خیالی[۲۷] یا «سایه‌های واقعیت» هستند. میراثِ قویّاً سقراطی و منطقِ رواقی‌گری[۲۸] می‌توانست افلاطون را وادار سازد که به‌غار و دیوار واقعی آن بپردازد، اما روشن است که افلاطون چنین قصدی نداشته و می‌خواهد به«تصویر نمایش داده» شده بپردازد؛ نه به«صفحه یا پرده‌ای» که نمایش بر روی آن پخش شده است. موضوع دقیقاً این است که گویی ما وارد گونه‌ای سینمایِ معاصر شده‌ایم که فیلم بین تماشاگر و پروژکتور قرار دارد و تصاویر درون آن بر پرده‌ای در انتهایِ سالن سینما پخش می‌شود. زمانی‌که ما در تاریکیِ سینما زندانی می‌شویم البته به‌بلندای یک زندگی نیست و ما بیشتر در واقعیت روزمره زندگی می‌کنیم، اما افلاطون چنین

نمی‌اندیشد و تلاش می‌کند این نکته را به‌ما تفهیم کند که تا قبل از حصول ایده‌ای تغییرناپذیر و جاویدان همهٔ امور و اشیاء به‌سمت «سایه شدن» میل می‌کنند؛ یعنی به‌تصاویر خیالی و تیره‌ای از نور حقیقی که «زایل» نمی‌شوند.

فیلم‌نامهٔ اول: نمایش ترومن

نخستین فیلم‌نامهٔ انتخاب شده برای نمایش تمثیل غار افلاطون حقیقتاً رویکردی دگرگیشانه دارد و اقتباسی وفادارانه نیست. *نمایش ترومن*[۲۹] (۱۹۹۸) به‌کارگردانی پیتر ویر[۳۰] فیلم‌ساز استرالیایی‌تبار و با فیلم‌نامهٔ اندرو نیکول[۳۱] فیلم‌نامه‌نویسِ اهلِ زلاندِ نو. در این‌جا صفت دگرگیش (هترودوکس) را طوری به‌کار می‌بریم که اگرچه شاید اندرو نیکول به الهام گرفتن از «تصویر غار افلاطون» اعتراف نکند (چه بسا این تأثیر ناخودآگاه باشد)، امّا می‌توان به‌یاری تعداد زیادی از توازی‌های مبهوت‌کننده بین فیلم و تمثیل غار افلاطون به این مطلب پی برد؛ ضمن این‌که پیتر ویر هم - مانند فیلسوف شهیر یونانی - از آن‌ها استفاده‌ای ماهرانه کرده است. به‌بیان دیگر، اگر توجه خود را بیش از «عروجِ متافیزیکی شخصی افلاطون» معطوف به«تصاویر و تخیل موثر» وی کنیم، درمی‌یابیم که فیلسوف یونانی ما را به‌جَهدِ هر روزه در «کسبِ آزادی» و «سفر از تاریکی جهالت به‌نور آزادی و خِرَد» دعوت می‌کند. *نمایش ترومن* نیز درست همین موضع را با کمک تصاویر و شرایط داستانی که مشابه غار افلاطون است، بازنمایی می‌کند. بخشی از گفتار متنِ فیلم که حکم مقدمه را دارد در ذیل آورده می‌شود:

> «۱٫۷ میلیارد نفر شاهد تولدش بودند. ۲۲۰ کشور شاهد اولین گام‌هایش بودند. دنیا هم‌چنان در انتظار آن بوسهٔ ربوده شده است. همان‌طورکه او بزرگ‌تر می‌شد، تکنولوژی هم پیشرفت می‌کرد. تمامی زندگی این انسان به‌وسیلهٔ شبکهٔ پیچیده‌ای از دوربین‌های مخفی ضبط و به‌صورت زنده و تدوین نشده ۲۴ ساعته و هر هفت روزِ هفته، برای ساکنین کرهٔ خاکی پخش می‌شود. هم‌اکنون از جزیرهٔ سی هیون[۳۲] با شما هستیم که

بزرگ‌ترین استودیویی است که تا به‌حال به‌دست بشر ساخته شده است و با دیواری به‌بزرگی دیوار چین احاطه شده است. یکی از دو ساختهٔ دست بشر که از کرهٔ ماه قابل رؤیت است و سی سال از قدمتِ فوق‌العاده‌اش می‌گذرد: نمایشِ ترومن» (نیکول، ۱۳۸۰: ۷۲).

در این فیلم، شکلی از زندگی به‌تصویر کشیده می‌شود که تمامی آن مانند یک تصویر بر پردهٔ میلیون‌ها تلویزیون در سراسر جهان پخش شده است. در واقع، مردم برای سال‌ها هر روز این تصویر را می‌بینند و به آن باور دارند، زیرا آن را جوهرهٔ واقعیت می‌دانند. دیگر خبری از ستاره‌های سینمایی با احساساتِ غُلُوّ شده و دروغین نیست. گرچه «ترومن» یک بازیگر واقعی نیست، او مردی است که از مراحلِ آغازینِ حیاتش برای ایفای نقش در نظر گرفته شده است. در نقطهٔ مقابل، تصویرِ زندگی و عواطفش فاقد خودانگیختگی هستند، بلکه کاملاً برنامه‌ریزی شده و در نتیجه، جعلی هستند؛ درست مانند سایه‌های غار افلاطون. به‌نظر می‌رسد تمامیِ زندگیِ او که به‌تصویر منتقل شده است - در حقیقت اگر از واژگانِ افلاطون استفاده کنیم - به‌قلمروی ظاهر تعلّق دارد و «تصویری خیالی از امر واقعی» است. «ترومن» مردِ آزادی نیست، بلکه از بدوِ تولد زندانی بوده است - مانند مردان افلاطون - و طَعنِ[۳۳] بزرگ قضیه این است که او یک «مرد واقعی» یا true man نیست؛ بلکه از همان روزِ اول از نوعِ جعلی و برنامه‌ریزی شده بوده است. امّا اندرو نیکول نه تنها شرایطِ غم‌انگیزِ «ترومن» را آشکار می‌کند، بلکه در موردِ گونه‌ای «نفیِ خویشتن»، گونه‌ای «خود محبوس کردن» یا «اعتیاد» میلیون‌ها نفر از مردمانِ ساکنِ زمین نیز سخن می‌گوید، مردمی که مانند «زندانیان افلاطون» و «ترومن» خود اسیرِ برنامه‌سازانِ تلویزیونی شده‌اند. آن‌ها نیز به یتیمانی می‌مانند که ساعت‌هایِ فراغت و کار خود را با «ترومن» می‌گذرانند، با مردی که به‌نوبهٔ خود در داخل بزرگ‌ترین استودیویی که تا به‌حال ساخته شده است، مُحاط شده است. «ترومن» و جهانِ کوچک‌اش به‌جعبهٔ چینی می‌ماند که داخل آن جعبه‌های دیگری قرار دارد و به‌وسیلهٔ یک تدهین‌کننده (تعمید دهنده)[۳۴] یا پدر مقدس برنامه‌ریزی شده است: کریستُفِ[۳۵] کارگردان.

آیا ما به انتهایِ زنجیره رسیده‌ایم؟ آیا ما با یک «مرد آزاد واقعی» روبرو هستیم؟ هرگز، چون «تدهین‌کننده» که بزرگ‌ترین مالکِ تلویزیون است، خود در اتاقِ استودیواش گرفتار شده است و نمی‌تواند اتاق کنترلِ نمایش را ترک کند، به‌تعبیریِ زندانی و زندان‌بان هر دو اسیر مناسبات حاکمند. تماشاگران *نمایش ترومن* یقیناً می‌توانند طَعنِ یک نمایشِ تراژدیِ یونانی را تجربه کنند، چون از محدودیّت‌های قهرمان‌شان آگاه هستند و دام‌های سرِ راه او را می‌شناسند. با وجود این، اگر ترومن نهایتاً از همهٔ چیزهایی که برایِ برده نگاه داشتن او طراحی شده است، رها شود، اختتامیهٔ نمایش او را به‌تجسّد[۳۶] دیگری از طعن تراژدی یونانی مبدل خواهد ساخت که برخی اوقات سبب می‌شود همه‌چیز به‌گونه‌ای غیرِمنتظره پایان یابد. گذشته از همهٔ این‌ها، «ترومن» هدفی داشته مبنی بر این‌که تبدیل به‌کاشفی بزرگ مانند فردینان ماژلان[۳۷] پرتغالی شود؛ یعنی به‌طریقی مشابه از مرزها فراتر رود. به‌همین منظور پدرش در این جهان نمایشی، همواره طوری برنامه‌ریزی می‌کرد که جلویِ خواست او را بگیرد. کریستف به‌عنوانِ طراح اصلی گونه‌ای آب‌هراسی[۳۸] را برای او برنامه‌ریزی کرده است که نتواند بر آن فایق آید. در حقیقت، می‌توان گفت که «ترومن» می‌بایست با مداخلهٔ سازمانِ عفوِ بین الملل، به‌عنوانِ فردی شکنجه‌شده و اسیر، از چنگالِ شرکتی که این بلاها را به‌سر او آورده، رها شود. «ترومن» هر آینه که بخواهد بگریزد، باید از خود دربارهٔ ماهیّتِ زیست-جهانِ خود سؤال کند؛ هرچند «کریستف» در جایگاه قدسیِ تعمیددهنده‌اش همواره گفته است که ما واقعیت‌های نشان داده شده را به‌عنوانِ واقعیتِ جهان می‌پذیریم. این‌جا می‌توان گفت - چه فیلم‌نامه‌نویس اعتراف بکند یا نکند - که انعکاس‌هایِ متوالیِ تصویرِ غارِ افلاطون بر منطقِ دروغینِ «کریستف» می‌تازد و نشان می‌دهد که «واقعیتِ پنداشته‌شده» تنها یک سایه بوده است. شاید تمثیل افلاطونی مرجع مستقیم تألیف فیلم‌نامه نباشد؛ امّا دستِ‌کَم چنین به‌نظر می‌رسد که در فیلم یک «انسانِ (زندانی) اصیلِ افلاطونی» از خود در مورد ماهیّتِ جهان پرسش می‌کند، تنها به‌خاطرِ یادآوریِ امری بهتر که فراموش کرده است. آشکار است که «ترومن» نگران است و البتّه شاید چیز زیادی به‌خاطر نیاورد - فراموش نکنیم او از کودکی در

بند بوده است، لذا دست به‌کُنشی آرام و تدریجی می‌زند تا به‌شواهدی از دنیایی که پیش از آن نمی‌شناخت، دست بیابد. «ترومن» از پشتوانهٔ «عشق» / éros یا بهتر است بگوییم «میل» / Desire به سیلویا[۳۹] بهره‌مند است که پس از ربوده‌شدنش در ساحل به‌دستِ پلیس در «ترومن» ایجادِ میل یا شهوت برای چیزی می‌کند که از دست داده است. سیلویا در حقیقت تجسّد و تجلّیِ زندگیِ واقعی و آزادی است که «ترومن» از دست داده است. افلاطون در *ضیافت*[۴۰] می‌گوید:

«اِروس، عشق نیست. در وهلهٔ نخست، میل به‌داشتن و تصاحب و تَملّک هر چیزی است. ثانیاً اِروس، سبب‌ساز اتفاقاتی است که در صورت فقدان آن‌چیز رخ می‌دهد» (Barbera, 2005: 8).

و «ترومن» این‌ها را به‌کمک قدرت تصویری سیلویا به‌دست می‌آورد: هنگامی که عکس سیلویا را برداشته، همراه با قایق سانتاماریا[۴۱] به‌جست‌وجویِ جهان می‌رود. البتّه کَسان دیگری نیز وجود دارند که آگاهی سبب رنج بیشترشان می‌شود، امّا دارند دروغ می‌گویند: مریل[۴۲] که نقش همسرِ «ترومن» را ایفا می‌کند، به این نکته اشاره می‌کند:

«برای من هیچ تفاوتی بین زندگی خصوصی و عمومی وجود نداره، زندگیِ من به‌شوی تلویزیونی ترومن تبدیل شده ... خب نمایش ترومن هم یک سَبک زندگی است ... زندگیِ شرافت‌مندانه و جِداً آمرزیده شده...»

و مارلون،[۴۳] دوست «ترومن»، به‌نوبهٔ خود می‌گوید:

«همه‌اش حقیقت داره، همه‌اش واقعی است. هیچ‌چیز این‌جا جعلی نیست؛ فقط همه‌چیز کنترل شده است».

نتیجتاً، هنگامی که به‌یاد بیاوریم که آن‌ها هرگز زندانی نبوده‌اند، این فقدان یادآوریِ مطلق، بسیار مأیوس‌کننده می‌شود. با وجود این، آن‌ها در بطن داستان قرار دارند، پس می‌توانیم این نتیجه‌گیری را انجام دهیم که تنها کسانی که از نمایش اخراج می‌شوند (مانند سیلویا) می‌توانند به‌یاد بیاورند و مجدّداً راهِ زندگی نجیبانه و شرافت‌مند را پی‌گیری کنند. نگرانی سیلویا از این است که کریستف شیّادی است که «ترومن» را در نمایش جاه‌طلبانه‌اش اسیر کرده است. سیلویا بر این مسأله اصرار دارد؛ به‌ویژه وقتی

مشخص می‌شود این جزیره مکانی بهشتی نیست که همه در خدمت «ترومن» باشند: در نقطهٔ مقابل ساکنین جزیره تبدیل به‌یک پلیسِ سیاسیِ حقیقی شده‌اند؛ هرچند نمی‌توانند جلوی گفت‌وگوی سیلویا با «ترومن» را بگیرند:

«ترومن گوش بده. همه دربارهٔ کارایی که تو می‌کنی می‌دونن. همه چیز دروغه. می‌فهمی؟ آسمون، دریا، همه واسهٔ تو طراحی شده. همه‌چیز برنامه‌ریزی شده است».

در فیلم *نمایش ترومن* - که قبلاً گفتیم موضعی دگرکیش دارد - این گواه در مورد «ترومن» وجود دارد که به او اجازهٔ زندگی طبیعی داده نشده است، چون تمامی زندگی او برای چشم‌های دیگران تنظیم شده است، پس «تئاتری و غیر اصیل» است. گواه دیگر این‌که «جزیرهٔ سی هیون» و مردمانش یک شهر کوچک واقعی با مردمان واقعی نیستند و ساکنین‌اش بازیگرانی هستند که از عادی بودن منع شده‌اند و زندگی مدنی هماهنگ مانند آن‌چه نظر سقراط است، در آن وجود ندارد. در مقابل، ساکنین «سی هیون» کاملاً می‌دانند که آن‌ها جمع شده‌اند تا دقیقاً دروغین باشند و تمامی قراردادها به‌گونه‌ای تنظیم شده‌اند که یک «شوِ بزرگ» را ترتیب دهند. از این منظر، خیانتِ مریل و مارلون هرگز قابل بخشش نیست. آن‌ها عشق و دوستی را به‌یک نمایش تلویزیونی تقلیل داده‌اند.

شک پشت شک به‌سراغ «ترومن» می‌آید و او به‌بدترین نتیجه می‌رسد: دریا برای او یک مانع جدّی است، ولی او می‌بایست بر «آب ترسی»اش فایق آید. «ترومن» حالا دیگر می‌داند که حتماً می‌خواهد «سی هیون» یا همان غارش را ترک کند و لنگر از سانتا ماریا برکشیده در جست‌وجوی جهانی تازه برآید. البتّه طراح و خالق او؛ یعنی کریستف خیلی زود او را پیدا می‌کند و می‌بایست تصمیم بگیرد که آیا برای اوّلین‌بار مرگ یک انسان بر صفحهٔ تلویزیون‌های عالم نشان داده شود یا خیر. او «پدر مقدس و تدهین‌کننده» است و نام «عیسی مسیح» (کریستف) را یدک می‌کشد و قادر است که دریایی آرام را به‌طوفانی سهمگین مبدّل سازد، امّا در نهایت اجازه می‌دهد که ترومن به‌قایق‌رانی‌اش ادامه دهد. نهایتاً سانتاماریا در برخورد با دیوارهٔ یک سیکلو رامای[۴۴]

عظیم (پردهٔ سینمایی مُدَوّر) متوقف می‌شود. این نما تأکید مجدّدی بر زندانی بودن ترومن است. حالا او از جا برمی‌خیزد و به‌طرف دیوار می‌رود و مانعِ سر راهش را لمس می‌کند و ناگهان خود را به‌عنوان یک سایه، یک تصویرِ خیالی، تصویری که روی دیوار افتاده است بازمی‌شناسد: به‌عنوان بشری که سال‌ها مجبور بوده است به‌شکلی که فیلم‌نامه‌نویسان برای او طراحی می‌کردند، زندگی کند.

تقابل خالق و مخلوق در این صحنه به اوج می‌رسد. کریستف تلاش می‌کند سر مخلوق بی‌نوایش را باز هم شیره بمالد:

«گوش بده ترومن، حقیقتی ورایِ دنیایی که من برای تو خلق کردم وجود نداره. همین دروغ‌ها، همین نیرنگ‌ها، ولی در دنیایِ من چیزی برای ترسیدن وجود نداره ... تو به‌این‌جا تعَلّق داری، به‌من».

کریستف پیش از این‌هم به سیلویا گفته بود که «به ترومن شانسِ داشتن یک زندگی عادی رو بخشیده». اگر افلاطون را مرجع قرار بدهیم، باید بگوییم که کریستف هم دچار همان اشتباهی می‌شود که افلاطون در زمانِ نوشتنِ جمهور به آن مبتلا شد. او صُعود و سقوط «دولت‌شهرهای آتنی» را شاهد بود و به‌دلیل ناامیدی مطلق‌اش به‌جست‌وجوی پایه‌ای مُعَیّن می‌گشت تا بتواند جهانی ایمن را بر آن اساس بنا کند (همان آرمان‌شهر یا Utopia معروف). او به«عالَمِ مُثُل» اشاره کرد و اندیشید که این جهان تنها «رونوشتی» از «عالم مُثُل» / Idea است. او حتّی تصور می‌کرد که می‌تواند دولتی آرمانی را طراحی کند، امّا از این نکتهٔ مهم غافل ماند که بازپروری اخلاقی شهروندان در آتن یا هر مکان دیگری در صورت تعلقِ جمهور یا قاطبهٔ مردم به‌یک شخص رخ نخواهد داد، بلکه همگان باید در طراحی «مدل‌های سیاسی» / politeia مشارکت داشته باشند یا حداقّل نقشی ایفا کنند. به‌طریقِ مشابه، در انتهایِ تحلیل فیلم‌نامهٔ نخست باید بگوییم که با وجود این خطای تاریخی، افلاطون با تمثیل غارش ما را به انزجار و بیزاری و ترک تمامی اشکال زندان‌ها و سایه‌ها دعوت می‌کند. بدین‌جهت هنگامی که تمثیل او را برای فیلم برگزیده‌مان به‌کار می‌بندیم درمی‌یابیم که قهرمان ما زمانی در مسیر صحیح قدم نهاد که تصمیم گرفت به‌کلمات فریبندهٔ

کریستف گوش فرا ندهد. «ترومن» از خلالِ دری کوچک از غار خود خارج می‌شود و در واقع، به‌گونه‌ای «متناقض‌نما» با ورود به«سیاهی» و نه «نور» به‌سرزمین آزادی پا می‌نهد. وجه دگرکیشانهٔ فیلم نسبت به‌تمثیل اینجا نمود می‌یابد. البتّه او «پروازی متافیزیکی به‌ناحیهٔ خِرَد» نخواهد داشت و احتمالاً تنها با زنان و مردان دیگری ملاقات خواهد کرد.

پایانِ نمایش ترومن رگه‌های یاس را در خود دارد. اینکه تا چه اندازه مردم جهان اسیر این نمایش سی ساله شده و در واقع معتاد آن شده‌اند. البتّه عدهٔ زیادی از رهایی او خشنود می‌شوند، امّا شاید حقیقی‌ترین واکنش را دو نگهبان امنیّتی از خود بروز می‌دهند: «باید دید بعدش چی می‌شه. نظر خاصی ندارم».

فیلم‌نامهٔ دوم: دنباله‌رو

فیلم‌نامهٔ دوم انتخابی برای بررسی تمثیل غار افلاطون، امّا مطلقاً راست‌کیش و وفادارانه است. فیلم سازشکار (دنباله‌رو)[۴۵] (۱۹۷۰) به‌کارگردانی برناردو برتولوچی[۴۶] که اقتباسی است سینمایی از رُمان هم‌نامش به‌قلم آلبرتو موراویا[۴۷] (۱۹۵۱). قهرمانِ اصلی این رمان مارچلو کلریچی[۴۸] فردی است که با توجه به‌شکنجه‌هایی که باعث آسیب‌پذیری روانی‌اش شده است، تمایلِ شدیدی به‌بهبود و عادی شدن پیدا کرده است یا به‌بیان دیگر، میل شدیدی در پیوستن به‌جامعهٔ فاشیستی و بنیتو موسولینی[۴۹] و هم‌رنگ جماعت شدن در خود احساس می‌کند. هم‌نوایی و سازش‌کاری مارچلو به‌هم‌دستی[۵۰] تبدیل می‌شود و رژیم فاشیستی ایتالیا از این حقیقت که او دوست صمیمی پروفسور کوادری[۵۱] - از اعضای مهم «نهضت مقاومت» که در تبعید در پاریس به‌سر می‌برد - است، سوء استفاده می‌کند و سریعاً پیشنهاد او را می‌پذیرد و او را به‌مأموریّتی مرگ‌آفرین می‌فرستد. وقتی در ماهِ عسلِ ازدواجِ ظاهری‌اش وارد پاریس می‌شود، با پروفسور کوادری تماس می‌گیرد، اطمینان او را جلب نموده و نهایتاً همهٔ اطلاعات لازم جهتِ قتل وی را فراهم می‌آورد. کلرچی به‌عنوانِ دانشجویِ قدیمیِ پروفسور به او نزدیک می‌شود و از او می‌خواهد که در سخنرانی‌اش حضور داشته

باشد: میتینگ سیاسی برگزار می‌شود و مارچلو یخ رابطه‌شان را می‌شکند و یک رسم کنجکاوی‌برانگیز را به‌پروفسور یادآوری می‌کند:

«P.Q: برام خیلی عجیبه کلریچی. تو تمام این راهو واسه دیدن من اومدی؟

M: پروفسور خاطرتون هست تا وارد کلاس می‌شدین پنجره‌ها رو می‌بستین؟ شما اصلاً نور و صدا رو تحمل نمی‌کردید و در تمام این سال‌ها تنها چیزی‌که از شما در ذهنم ثبت شد، صدای شما بود: سرداب بزرگی به‌شکل غار را تصور کنید. داخلش مردانی قرار دارند که از کودکی در زنجیر زندانی شده‌اند و مجبورند به‌غار نگاه کنند. پشت سر آن‌ها، دورتر از آن‌ها، نور آتشی برق می‌زند. بین آتش و زندانی‌ها دیوار کوتاهی را تصور کنید؛ مانند صحنه‌ای کوچک که خیمه‌شب‌باز روی آن خیمه‌شب‌بازی کند. ۲۸ نوامبر.

PQ: بله، به‌یاد می‌آورم.

M: و تصور کنید مردان دیگری را که پشت آن دیوار کوچک، با چوب و سنگ در موقعیّتی بالاتر از دیوار حرکاتی را اجرا می‌کنند.

PQ: کلریچی، تو از رم نمی‌توانستی کادوی بهتری از زندانی‌های زنجیری افلاطون بیاوری؟

M: و آن‌ها چقدر شبیه ما هستند؟

PQ: و به نظر تو این زندانیان چه چیزی را می‌بینند؟

M: چه چیزی می‌بینند؟

PQ: تو که از ایتالیا آمدی، باید این تجربه را داشته باشی.

M: آن‌ها تنها سایه‌هایی که آتش روی دیوار مقابل‌شان در انتهای غار ایجاد می‌کند را مشاهده می‌کنند.

PQ: سایه‌ها، انعکاسِ اشیاء؛ مانند چیزهایی که برای مردم در ایتالیا اتفاق افتاده است.

M: فرض کنید زندانی‌ها آزاد شوند و بتوانند صحبت کنند. آیا آن‌ها

سایه‌ها را واقعیت و نه توهم نمی‌پندارند؟

PQ: بله درست است. آن‌ها سایه‌های واقعیت را با خود واقعیت اشتباه می‌گیرند. آه! اسطورهٔ غارِ بزرگ! این تز فارغ‌التحصیلی تو بود که به‌من پیشنهاد دادی. آیا بعد تمومش کردی؟

M: شما رفتید. من هم یک موضوع متفاوت انتخاب کردم.

PQ: من واقعاً متاسفم کلریچی ... من خیلی به‌تو امید داشتم، به‌همهٔ شماها.

M: ولی من این طور فکر نمی‌کنم پروفسور. اگر این حرف واقعیت داشت، شما در رم باقی می‌موندید» (از متن فیلم).

بنابراین؛ در این فیلم با اِقرار صریح به استفاده از این منبع باستانی (زندانی‌های افلاطون) روبرو هستیم (برعکس *نمایش ترومن*) و از طرف دیگر، نیت‌خوانی اثر بسیار واضح و شفاف است: تصویر افلاطون به‌ما کمک می‌کند تا تصویر مشابهی را در ذهن پدید آوریم و تمامی کشور ایتالیا را مانند «غار افلاطون» بدانیم که زیر فشار سرکوب حکومت دیکتاتوری فاشیستی قرار دارد. آزادی اندیشه وجود ندارد و شهروندان به‌سوژهٔ یک حقیقت بزرگ یا ایدئولوژی یگانه تبدیل می‌شوند (قرائت دقیقی از مفهوم استیضاح[۵۲] در اندیشه‌های مارکسیستیِ لویی آلتوسر).[۵۳] همان‌طور که افلاطون قرن‌ها قبل گفته بود آن‌ها تنها سایه‌ها و تصاویر خیالی را می‌بینند. در حالی‌که واقعیت معمولاً در جاهایی وجود دارد که نور بر دیوارهای مادی و معنوی غلبه می‌کند. اتمسفر خفقان آور به‌قدری شدید است که برخی اوقات انسان را چنان تخلیه و تهی می‌کند؛ گویی‌که آمال و آرزوهای او را می‌رباید، به‌شدّتی که به‌جای این‌که با شرایط بجنگد، منکوب و مغلوب آن می‌شود؛ درست مانند اتفاقی که برای مارچلو می‌افتد. در این‌جا باید اشاره کنیم که این «تلمیح و اشارهٔ» ثمربخش به‌تصویر غار افلاطون به‌نوولِ موراویا تَعَلُق ندارد، بلکه تنها به‌نسخهٔ اقتباسِ سینماییِ برتولوچی مربوط است و در واقع، از این جهت، اقتباس سینمایی وفادارانه‌ای نیست. پرسش این است: چه چیز برتولوچی را به‌سمت افلاطون هدایت کرده است؟ پاسخ هر چه باشد، می‌توان قویّاً تاکید کرد که

هم کار ادبی موراویا و به‌ویژه فیلمِ برتولوچی، هر دو تصویر غار و اَشکالِ افلاطونی را تکرار می‌کنند. در این جا دو پاراگراف وجود دارد که از اهمیت برخوردار هستند.

تأثیر بزرگی که لینا،[۵۴] همسر پروفسور کوادری - بر مارچلو می‌گذارد، با تأثیرِ منفی که روسپی هنگام رسیدن دستوراتِ سخت بر او گذاشته مقایسه می‌شود. انتخابِ محلِّ موراویا نیازی به‌تصویر ندارد. به‌نظر می‌رسد که برتولوچی رمان را خوانده و می‌توان گفت که ایتالیایی‌ها در دوران فاشیسم مانند زندانی‌های غار افلاطون بوده‌اند و از این منظر، به‌کسانی می‌مانند که «جهان مادّه» را برای عروج به«جهان ایده (پندار)» ترک می‌کنند. قدرتِ اِروس در لینا تجسّد می‌یابد - عشق؛ ولی بیش از آن میل است که نقش اساسی دارد. قبل از این‌که سروکلهٔ لینا پیدا شود، همه‌چیز در تاریکی است: وضعیّت عادی بِوروکراتیکی که او تعقیب می‌کرد، ازدواج منفعت‌جویانه‌اش، مشارکت‌های سیاسی‌اش، یا زندگیِ بی‌فروغِ او که همواره تحت‌سلطهٔ نظم و دیسیپلین جزم‌اندیشانه است؛ در مجموع او را مانند زندانی‌های افلاطون در چنبرهٔ سایه‌ها و تصاویر خیالی گرفتار کرده است. مارچلو متوجّه می‌شود که برای مدّتی طولانی زندانی بوده است و حالا هدف اصلی او بدل به‌تلاش برای نجات خودش می‌شود. او به‌چیزی نجیب‌تر و امیدبرانگیزانه‌تر از سازش‌کاری نیاز دارد. با پی‌گرفتنِ فیلمِ برتولوچی و احتمالاً رُمانِ موراویا، درمی‌یابیم که او باید غار را تَرک کند. بنابراین نورِ لینا و «خلوصِ» او می‌تواند مارچلو را گیج کند و البتّه می‌تواند روحِ مارچلو را از تیرگی‌هایِ فاشیسم رها سازد.

حالا مارچلو باید زندگی‌اش را با شرایطِ سیاسیِ جدید وِفق دهد. شاید برای برتولوچی و موراویا این تصور راحت بوده است که یک هم‌دستِ رژیمِ فاشیستی، تاریخ شخصی منزجرکننده‌اش را برای همیشه مدفون سازد، امّا هرگز نباید فراموش کرد که اگر تمثیل غار را به‌میان بکشیم، به‌نظر می‌رسد که در مورد مارچلو انواعِ بقایایِ خاطراتِ گناه‌آلود، ارتکاب به‌جنایتی واقعی، و صد البتّه ندامت، ورودی و خروجی‌های غار را مسدود کرده باشند. بدین‌معنی‌که «تاریکی بدنی» و «دست‌های آلوده» منجر به«تاریکی معنوی و اخلاقی» شده است. این مسایل هرگز او را رها نخواهند کرد و

در مرکز شخصیت او به‌صورتِ نهفته بر جای خواهند ماند. آیا او آزاد خواهد شد؟ احتمالاً خیر، چون مارچلو از حضور و نقش تهدیدکننده و اجتناب‌ناپذیر اَعمالش در هُبوط به‌غار شخصی‌اش آگاهی دارد و بنابراین حدّ و مرزها و مسئوولیت‌ها و توهمات‌اش - سایه‌ها و تصاویر خیالی‌اش - همواره او را سرکوب خواهند کرد. غار هرگز ناپدید نخواهد شد، امّا همه‌چیز باید برایِ دخترش متفاوت باشد. اگر مارچلو آن «زندانیِ گریخته از غار افلاطون» باشد که پای در روشنایی گذاشته است، دخترش امّا تمامیِ اَشکالِ گستردهٔ متضادِ زندگی درغُلّ و زنجیر را می‌شناسد: انرژی، زیبایی، نورانیّت، الهام، زُلالی، طراوت و ماجراجویی را. فضاهایِ خفقان‌آور به‌مکان‌های بسته وابسته می‌باشند، درحالی‌که آزادی به‌چشم‌اندازهای باز تَعَلُّق دارد. ایتالیا زندانِ خویش را ترک کرده است و مارچلو امیدوار است که دخترش از نوعی آزادی لذت ببرد که او را به‌خُلوص و نورانیّت لینا برساند.

فیلم‌نامهٔ سوم: تصویر دوریان گری

آلبرت لِوین[۵۵] در سال ۱۹۴۵ و اُلیور پارکر[۵۶] در سال ۲۰۰۹ تصویر دوریان گِری،[۵۷] رمان گوتیک[۵۸] و فلسفی جاودانهٔ اُسکار وایلد[۵۹] را به‌تصویر کشیدند. مشخص است که فیلم‌نامه‌نویسان حینِ نگارشِ فیلم‌نامه به‌برخی جوانب مورد نظر ما در این مقاله بی‌توجه بوده‌اند، امّا بدون شک منطبق‌ترین تصاویر را برای مُصَوَّر ساختن ایده‌های وایلد برگزیده‌اند. بدیهی است که اسکار وایلد «تصویر غار افلاطونی» را می‌شناخت و خود را تجسد کامل عاشق یونانی / eratés می‌دانست که هرگز بهترین محبوبش / erÓmenos را تصادفاً برنمی‌گزیند. در واقع، قوانین عشق افلاطونی اقتضاء می‌کند که او محبوبش را مورد مطالعه قرار دهد، امّا وایلد بی‌اندیشه در دامِ مردی جوان مانند لُرد آلفرد داگلاس[۶۰] افتاد (وایلد، ۱۳۵۳: ۸).

در گفت‌وگوهایی که وایلد در یکی از آثارش به نام *زوال دروغ*[۶۱] برای دو شخصیتش، سیریل[۶۲] و ویویان[۶۳] طراحی کرده است، نظریّه‌اش در مورد ماهیّت هنر را بروز می‌دهد. ویویان از جانب وایلد «زندگی» را «مُقَلِّد هنر» می‌داند و نه مانند سیریل «هنر»

را «تقلیدگرِ زندگی». در این‌جا ارجاعِ وایلد به«تمثیل افلاطون» را در کلامِ ویویان تشخیص می‌دهیم:

«هنر هیچ‌گاه چیزی جز خودش را بیان نمی‌کند. این اصلِ زیبایی‌شناسی من است. بسی دورتر از واقعیت و با چشمانی که از سایه‌های غار روی برمی‌گردانند، هنر شکل کامل‌اش را آشکار می‌سازد» (Barbera, 2005: 13).

افلاطون و غارش وارد صحنه می‌شوند، زندگیِ روزمره و شهوات آشفته‌اش - تیره‌ترین‌شان که به‌طور سنتی همراه آن هستند - از نظر ویویان، هنر نمی‌تواند با سایه‌های غار کاری انجام دهد، امّا با کامل‌گرایی در قلمرو نورِ مطلق می‌تواند کارهایی انجام دهد. تعداد کمی از افراد مانند اسکار وایلد به‌مقولهٔ ترس‌های بشری در ورود به‌زندان‌های مختلف وارد شده‌اند:

«بشر مُستَمِراً وارد زندان‌هایِ ناب‌گرایی،[۶۴] احساس‌گرایی،[۶۵] تعصب‌گرایی[۶۶] و هنرستیزی[۶۷] شده و کلید را بر رویِ روح خویش خود چرخانده است، امّا پس از گذشت زمانی، میل فراوانی برای آزادی و برای حفظ خویشتن در خود احساس می‌کند. من کارهای «مدرسهٔ هارمونی یونانی» که می‌خواهد حالاتِ دیونیزوسی[۶۸] ذهن را احیاء کند، می‌پسندم. ما همواره در قلمرویِ سایه‌ها فشرده شده‌ایم؛ درحالی‌که منتظر مرام و مسلک نِورانی جدیدی هستیم. باید اجازه دهیم اُلمپ[۶۹] به‌عنوان ملجأ و پناهگاه‌مان عمل کند، باید اجازه دهیم غرایزمان - بسانِ دسته‌ای از کودکان خندان - بخندند و جست‌وخیز کنند. زندگی را دوست دارم. زندگی بسیار زیباست» (Ibid: 14).

نتیجتاً ما از این‌که وایلد - که به‌تضادِّ درونی و برونی بشر آگاهی داشت - شهامت این را داشت که پیشنهاد زیر را در *دوریان گِری* مطرح سازد، خرسند می‌شویم: *تصویر غار افلاطونی* مکانی است که هم می‌توان به آن وارد شد و هم از آن خارج شد، بسته به این‌که می‌خواهیم اشباح ترس و تعصب را از سر خود بیرون کنیم یا گونه‌ای دانایی

را برگزینیم که محدودیّت و ممنوعیّتی برای خود قایل نیست.

در این‌جا رفتار دوریان گِری زمانی تغییر می‌کند که به‌حرف‌های لُرد هِنری واتون[۷۰] - راهنما و مُرشِدی واقعی که نگران سرنوشت هنر لذت بردن است - گوش فرا می‌دهد:

«پرستشِ احساسات، اغلب مورد نِکوهِش و تَقبیح قرار گرفته است. انسان غریزهٔ طبیعیِ ترس از شهوات و احساساتش را بیش از هر زمان دیگری احساس می‌کند و البتّه به اشتراک این امر با دیگر اَشکالِ سازمان یافتهٔ وجود (هستی) خودآگاهی دارد، امّا برای دوریان گری آشکار شده است که ماهیّت حقیقی حواس هرگز درک نشده است، حواس تنها به‌صورتی سَبُوعانه برجای مانده‌اند، چون جهان خواسته آن‌ها را به‌اِنقیادِ خود درآورده، یا با درد آن‌ها را بکشد؛ در عوض این‌که از آن‌ها برای تکوین عناصری از معنویّت جدید استفاده کند که در آن صورت غریزهٔ زیبایی‌طلبی مشخصهٔ غالب تمامی غرایز می‌شد. اگر به‌سرنوشت بشر در طول تاریخ نگاهی بیندازیم، دچار خُسرانی عظیم خواهیم شد. این سرنوشت آکنده است از منعیّات آرزومندانه، اَشکالِ هیولاگون *خودآزاری* و *خودانکاری* که ریشه در ترس دارند و حاصل‌شان تباهیِ مطلق است که بسیار هولناک‌تر از تباهیِ فرضی است که از آن می‌گریزند ... طبیعت به‌شیوه‌ای طعن‌آمیز، گوشه‌نشین را به‌غذا خوردن با وُحوشِ بیابان می‌کشاند و وُحوشِ صحرا را همدم عُزلت‌نشین می‌سازد. آری، همان‌طورکه لُرد هنری اشاره کرد، گونه‌ای عِشرَت‌طلبی نوین وجود دارد که می‌خواهد حیات را مجدّداً بیافریند و از دست اصالت‌گرایی (پیوریتانیسم) آزاردهنده و ناخواستنی روزگارِ ما رها سازد، با تجدیدِ حیاتی کاوش‌گرانه که نقش عقل را در این زمینه برجسته می‌سازد. تا امروز، بشر همواره در برابر نظریّه یا سیستمی که شامل «قربانی کردن هرگونه تجربهٔ شهوانی» باشد، مقاومت کرده است. پس هدف این عیش‌طلبیِ جدید، تجربه کردن خویشتن است و چندان کاری به‌تلخی یا شیرینیِ ثَمَراتِ این تجربه ندارد. از زُهدگرایی[۷۱] که کُشندهٔ

احساس است و از هرزگی‌های عَوّامانه که حواس را پوچ و تهی می‌سازند چیزی نصیب ما نمی‌شود، ولی باید به انسان آموخت که در لحظاتی از زندگی که دقایقی چند بیش نیستند، بر خود متمرکز شود. تعداد اندکی از ما انسان‌ها هستند که تنها چند دقیقه به‌سپیده دمان مانده از خواب برمی‌خیزند یا پس از شبی بی‌رویا که ما را بیشتر از مرگ می‌هراساند یا یکی از شب‌هایی که وحشتِ لذایذ و کِیف‌های از شکل‌اُفتاده به‌سراغ ما آمده است، آن زمان که اشباحِ خُفته در حجره‌های مغز خوف‌ناک‌تر از واقعیت به‌نظر می‌آیند و غرایزمان زندگی ما را شبیه اشکالی گروتسک[۲۲] می‌کند. آن‌گاه حیات ما به‌هنر گوتیک می‌ماند؛ به‌ویژه هنر ذهن کسانی که درگیر بیماری و اختلال اوهام هستند. تدریجاً، انگشتانی سفید بر روی پرده‌ها می‌لغزند ... سایه‌های لال و خاموش به‌گوشه کنار اتاق می‌خزند و در آن‌جا سُکنی می‌گزینند. بیرون از اتاق، پرندگان در لابلایِ شاخ و برگِ درختان حرکت می‌کنند و صدای هَمهَمهٔ مردانی که به‌سرکار می‌روند با نَفیرِ باد درهم می‌آمیزد و سکوت خانه را آشفته می‌سازد؛ مثل این‌که می‌ترسد ساکنان خفتهٔ خانه‌ها را بیدار سازد و از غار ارغوانی‌اش بیرون آید. پرده‌ها یکی پس از دیگری کنار می‌روند و رنگ‌ها و اَشکال به‌درجاتی از حالات طبیعی‌شان بازمی‌گردند و می‌بینیم که پگاه جهان را در شکل دیرینه‌اش باز می‌سازد. خارج از سایه‌های غیرواقعی شب، زندگی واقعی آن‌طور که ما می‌شناسیم بازمی‌گردد. جهانی که اشیاء در آن اشکال و رنگ‌های تغییر یافته و تازه دارند، با رازهایی که در دل خود دارد، از میان می‌رود. جهانی که گذشته در آن نقش اندکی دارد و اجبار یا تأسف خودآگاهانه‌ای در آن وجود ندارد و یادآوری کِیف و لذایذ، تلخی و دردِ مخصوصِ خود را دارد» (وایلد، ۱۳۹۲: ۸۹).

در جمهور، افلاطون از ما می‌خواهد تلاش کنیم تا دست به‌تصوّر و تخیل بزنیم. حالا اُسکار وایلد نیز همین را از ما می‌خواهد. می‌توان گفت: تصورِ تاریخچهٔ زُهدگرایی در جهانِ غرب، به‌عنوان کابوسی که در حُفَراتِ مغزِ انسانِ اروپایی محبوس است،

چندان دشوار نیست. وحشت همواره طوری بر شهروندِ غربی غلبه کرده است که عقلش را زایل کرده است. آن‌ها نمی‌دانند که چگونه باید از احساسات و شهوات‌شان لذّت ببرند و به‌همین دلیل، هر بار که خواسته‌اند از آن‌ها تبعیّت کنند، به‌بدترین شکل دچار سُبوعیت و وَجهِ حیوانی آن شده‌اند و در نتیجه، از پیِ آن به‌بدترین وجه دست به آزار و انکار خویشتن زده‌اند. ما برای قرن‌ها زندانی بوده‌ایم. در تصویر دوریان گری، حتّی سیبل[۷۳] که می‌خواهد بازیگرِ تئاترِ شکسپیریِ قهاری شود، به‌کمک دوریان درمی‌یابد که زندانی بیش نیست:

«دوریان، دوریان عزیز. پیش از این‌که با تو آشنا شوم، بازیگری واقعیت زندگی من بود. من تنها در تئاتر زندگی می‌کردم و گمان داشتم همه‌اش حقیقت دارد. به‌همه‌چیز باور داشتم و هر شب در قالبی فرو می‌رفتم ... من تنها سایه‌ها را می‌دیدم و آن‌ها را واقعی می‌پنداشتم. تو آمدی و مرا از زندان آزاد کردی ... و به‌من آموختی که واقعیتِ واقعی چیست ... دوریان! من دیگر از صحنهٔ تئاتر منزجر شده‌ام! مرا با خود ببر...» (همان: ۱۵۶).

واضح است که در این قسمت از رمان که در فیلم نیز به‌کار گرفته شده است، سیبل «تئاتر» را مانند «غار افلاطونی» خود می‌داند و دوریان را نوری می‌پندارد که او را آگاه کرده است؛ البتّه سرنوشتِ جان‌کاهِ سیبل در نوولِ نشان می‌دهد که تَلقّیِ اشتباه او از این تمثیل چه خطراتی در پی دارد. نتیجتاً زمان سپری می‌شود و تجارُبِ شورانگیز به‌ما کمک می‌کنند که خود را از بَندِ ناب‌گرایی (اصالت‌گرایی) و زُهدگرایی که احساسات را می‌کُشند نیز از چنگال هرزگی که آن‌ها را تهی می‌سازد برهانیم. می‌بایست خودمان غار و کابوس‌های‌مان را ترک کنیم؛ نه تنها با این نیّت که به‌فراز روی عمودی به‌سِپهرِ خِرَد و عقلانیت دست زده باشیم، بلکه برای این‌که با جهان واقعی تماس حاصل کنیم. این‌جاست که می‌توانیم صدای پرندگان را از میان شاخه‌ساران و برگ‌ها بشنویم و به‌نفیر بادهایِ وَزان از فراز تپه‌ها و سوتِ مردانی که به‌سرکار می‌روند، گوش فرا دهیم. در چنین شرایطی است که سایه‌های ناواقعیِ شبِ متفکرانهٔ ما ناپدید می‌شوند و در نتیجه، توان این را پیدا می‌کنیم که در برابر

زُهدگرایی - که همواره در ادوار تاریخی مختلف؛ به‌ویژه در دورهٔ ویکتوریایی - وجود داشته است، واکنش نشان داده و قَد عَلَم کنیم. در واقع، واضِعان این عشرت‌طلبی جدید اصرار دارند که برای پیش‌گیری از سقوط بشر به‌مَغاکِ تاریکی‌های اخلاقی باید مانند دوریان گری وارد زندان و غار افلاطونی شد، تا به‌معنویّت جدید دست یافت. ورود اسکار وایلد و دوریان گری به‌شب‌هایِ اخلاق‌گریزِ لندن را آلبرت لواین به‌طرز ظریفی به‌تصویر کشیده است. امّا کلام آخر این‌که در ورود به‌غار اگر عمیقاً تقوا نداشته باشیم و از تجارب‌مان درس نگیریم یا از خطرات زیبایی‌طلبیِ افراطی و نامحدود غافل شویم، زندگی‌مان به‌مرگی زودرس بدل خواهد شد، همان‌طورکه دوریان گری در این دام افتاد.

فرم روایی در تمثیل غار وفیلم‌نامهٔ سه فیلم منتخب

اگر فرم روایی را چگونگی گفتن داستان و پیرنگ بدانیم، درحالی‌که افلاطون در تمثیل غار افلاطون از فرم جدل و گفت‌وگو (فرم مطلوبش در رسالاتش) استفاده می‌کند و خطاب به‌گلوکون سخن از کلام سقراط حکمی استفاده می‌کند و گویی از نمای نقطه‌نظر، راوی اول شخص از دوم شخص و مخاطب دعوت می‌کند تا باهم به‌تصویری در زمانی نامعلوم بنگرند و از آن حکمت بیاموزند، در *نمایش ترومن* فیلم‌نامه‌نویس نیز از یک راوی و دانای کل یعنی کریستف کارگردان و صدایش مدد می‌گیرد تا ما را با رازها و گذشته و آن‌چه در جهان داستان بر سر شخصیت محوری آمده است آشنا کند. به‌بیان دقیق‌تر، در *نمایش ترومن* فیلم‌نامه‌نویس از جایگاه و دوربین عینی‌گرا یا ابژکتیو و بیرون از جهان داستان ایستاده به‌راوی اول شخص و خدای گونه‌ای تغییر مکان می‌دهد که خودبخشی و کاراکتری از آن جهان است. نگاهی هم از درون و هم به‌واسطهٔ جایگاه کریستف کارگردان از بیرون و استودیو دارد. افلاطون هم از سقراط به‌عنوان راوی استفاده می‌کند. درحالی‌که کریستف راوی بینندگان شبکه‌های تلویزیونی در جهان داستان و همین‌طور ما تماشاگران فیلم *نمایش‌ترومن* را به‌دیدن فرامی‌خواند، سقراط نیز ابتدا گلوکون و به‌واسطهٔ آن

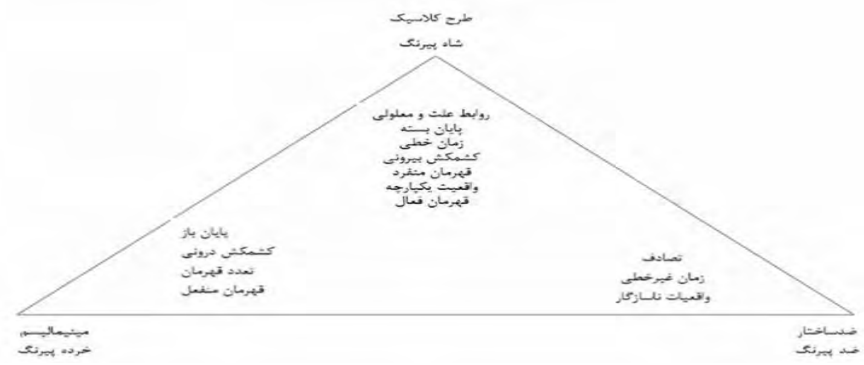
ما خوانندگان *رسالهٔ جمهور* را به‌تماشا و اندیشیدن دعوت می‌کند. از منظر زمان در روایت، بی‌زمانی و ابدی - ازلی بودن تمثیل افلاطون طبعاً متفاوت است با شکل روایت سینمایی در یک فیلم بلند داستانی که از ترتیب مرسوم زمان حال و گاهی فلاش بک زدن و به‌عقب رفتن استفاده می‌کند.

در *دنباله‌رو* برتولوچی و موراویا راوی مشخص اول شخص ندارند و از جایگاه دانای کل روایت پیش می‌رود و گاهی در دیالوگ به‌گذشته اشاره می‌شود و اشاره به‌تمثیل غار نیز به‌میانجی دیالوگ صورت می‌پذیرد. ترتیب و توالی زمانی رخدادها حفظ شده و چندان با آشوب و قطعه‌قطعه‌سازی (فراگمنتاسیون) روایت مواجه نمی‌شویم. درون‌گویی (سولی لوکوی) و کونولوگ از ابزارهای روایی هستند که در خدمت بیان داستان و ابعاد گذشته و شخصیت‌پردازی به‌کار گرفته شده است و از این منظر، در سطح گفتار متن حرکتی به‌سمت راوی اول شخص پررنگ می‌شود. اما برخلاف سقراط که با گلوکون سخن می‌گوید، مارچلو با خویشتن خویش در جدل است.

در *تصویر دوریان گری* با اتخاذ موضع دانای کل و راوی سوم شخص مواجهیم از فاصله‌ای امن به‌سرگذشت و سرنوشت دوریان و آدم‌های گرفتار در غار لندن می‌نشینیم. دوریان گاهی با خود مواجه می‌شود و درون‌گویی‌هایی دارد، ولی خبری از راوی حاضر در جهان داستان نیست و اسکار وایلد و فیلم‌نامه‌نویسان نماینده‌ای حاضر در جهان داستان هم‌چون سقراط راوی و یا کریستف راوی در تمثیل غار و *نمایش ترومن* ندارند و همهٔ آن‌چه هست در شخصیت‌های دوریان و لرد واتون و دیگران تجّسد یافته است. از این منظر، فرم روایی در *تصویر دوریان گری* صرف‌نظر از درون‌گویی‌ها و مونولوگ‌ها و استفاده فراوان از فلاش بک قرابت بیشتری با فرم و ساختار روایی در *دنباله‌رو* دارد.

پیرنگ

در حوزهٔ پیرنگ و بر مبنای تقسیم‌بندی‌های موجود در مثلث معروف رابرت مک‌کی[۷۴] (تصویر ۱) می‌توان دست به‌تطبیقی روشن‌نگر زد:



تصویر ۱: مثلث پیرنگ (مک کی، ۱۳۹۸)

بر این مبنا، در حالی‌که در تمثیل غار افلاطون با قهرمانان جمعی منفعل و گروهی گرفتار در غاری تاریک روبروییم که برحسب اتفاق، پای یکی از آن‌ها باز می‌شود و نهایتاً دست به‌کنش می‌زند و غار را ترک می‌گوید و این اتفاق در زمان خطی و بلندمدت حادث می‌شود و روابط علّی معلولی و پایانی نسبتاً باز نیز بر آن حاکم است، می‌توان از گونه‌ای ساختار بینابینی شاه پیرنگ و خرده پیرنگ سخن گفت. در *نمایش ترومن*، قهرمان فردی است منفرد به نام ترومن و از انفعال به‌فعالیت استحاله می‌یابد و در زمانی خطی به‌سمت پایانی باز پیش می‌رود و همان‌طورکه اشاره شد چندان قطعیتی در سرنوشتش وجود ندارد. اگر در تمثیل غار چندان خبری از کشمکش درونی نیست، ترومن در دو بُعد کشمکش بیرونی و درونی درگیر است. لذا می‌توان باز به‌ساختاری ترکیبی بین شاه‌پیرنگ و خرده‌پیرنگ دست یافت.

در *دنباله‌رو*، ماریو قهرمانی منفرد و درگیر کشمکش درونی شدید است؛ هرچند نقش عوامل بیرونی را نمی‌توان نادیده انگاشت، نبرد و ستیزهٔ اصلی او درونی است. روابط علّی معلولی بر جهان حاکم است و نهایتاً او از انفعال به‌میزانی به‌سمت کنش‌ورزی می‌گراید. پایان باز داستان تنها روزنه‌ای از امید را باز نگاه می‌دارد: پس بیش‌تر از ساختارهای کلاسیک و شاه‌پیرنگ، گونه‌ای مینیمالیسم و خرده‌پیرنگ بر فیلم حاکم است.

در *تصویر دوریان گری*، علی‌رغم فضای گوتیک و گاهی نزدیک به‌فانتزی‌های

دهشتناک جاری در کابوس‌های بشری که نوید گونه‌ای از ساختار با زمان غیرخطی و تصادفی و فارغ از روابط علّی و معلولی و مبتنی بر کشمکشی درونی را می‌دهد (حقیقتاً چرا باید در عالم واقعیت مادی یک تابلوی نقاشی تغییر کند و همگام با زوال شخصیت دچارزوال و زشتی شود؟)، پایان بسته و قهرمان کنش‌گر و نهایتاً چیرگی روایت خطی بر آشفتگی‌های زمانی طرح را به‌سمت ساختاری بینابین الگوی کلاسیک شاه‌پیرنگ با ساختار ضدپیرنگ پیش می‌برد.

پرسش دراماتیک - کنش دراماتیک

اگر پرسش دراماتیک در تمثیل غار افلاطون عبارت باشد از این‌که: اگر گروهی از انسان‌ها در فضایی تاریک به اسارت درآمده باشند، در صورت آگاهی از این امر که جهانی بیرون جهان تاریکشان وجود دارد، چه خواهند کرد؟ و پاسخ و کنش دراماتیک گریختن دست‌کم یکی از آن‌ها باشد، در *نمایش ترومن* این پرسش و پاسخ نزدیک به‌هم هستند: اگر فردی از کودکی تحت‌سلطه و در زندان یک رسانهٔ عالم‌گیر قرار گرفته باشد و در جزیره‌ای محصور شده باشد، در صورت آگاهی چه خواهد کرد؟ در *دنباله‌رو* پرسش به‌ستیزهٔ درونی شخصیت معطوف است: اگر فردی انقلابی مجبور به‌همکاری با عناصر فاشیستی و ضد انقلاب شود، دست به‌چه کنشی خواهد زد؟ کدام راه را برخواهد گزید؟ خیانت به آرمان و همدستی یا ایستادگی و خطر کردن؟ کنش ماریو پاسخ دهندهٔ این پرسش دراماتیک است که در حقیقت به‌رهایی او از غار افلاطونی متمرکز است. در *تصویر دوریان گری*، دوریان از روشنی به‌غار وارد می‌شود: اگر جوانی پاک و بی‌آلایش و ساده و شهرستانی (در تقابل با لندن و پایتخت پیچیده و تاریک) وارد فضایی آلوده و عشرت‌طلب شود، چه سرنوشتی پیدا خواهد کرد؟پاسخ این‌جا حبس و زوال در تاریکی‌های غار است.

غایتاً، می‌توان مجموع این تشابهات و توازی‌ها در عناصر و مؤلفه‌های متنوع موجود در فیلم‌نامه‌ها / رمان‌ها و تمثیل فلسفی منتخب را در جداول ۱ تا ۴ خلاصه کرد:

جدول۱: مجموع تشابهات و توازی‌ها در عناصر و مؤلفه‌های متنوع موجود در تمثیل فلسفی غار افلاطون

منبع اقتباس	اصلی	-	خطی از میانه آغازشونده	-
نوع اقتباس	-	خروج از غار	از میانه آغازشونده	-
ایده	انسان دربند تاریکی و جهل	کنش دراماتیک	روایت	دیالوگ
درون‌مایه	رستگاری و رهایی از تاریکی و گمراهیِ جهل	شخصیت‌پردازی	پروتاگونیست: انسان غارنشین در زنجیر - آنتاگونیست: نامشخص؛ نیروهای جهل و وهم - کاراکتر سمپات و همراه وجود ندارد	
پیرنگ	انسان‌هایی در غاری نشسته، تصاویر خیالی را می‌نگرند، غافل از این که حقیقت چیز دیگری است.			

جدول۲: مجموع تشابهات و توازی‌ها در عناصر و مؤلفه‌های متنوع موجود در *نمایش ترومن*

منبع اقتباس	دیالوگ
نوع اقتباس	روایت
ایده	کنش دراماتیک
درون‌مایه	شخصیت‌پردازی
پیرنگ	پروتاگونیست: ترومن - آنتاگونیست: کریستف مریل مارلون کاراکتر همراه و حامی: سیلویا
شخصیت‌پردازی	ترومن می‌خواهد از جزیرهٔ سی هیون به‌خارج سفر کند. بر مبنای رخدادهایی چشم او به‌حقیقت گشوده می‌شود و عاقبت از جزیره خارج می‌شود.
شخصیت	رستگاری و رهایی از جهل و کسب آگاهی در مورد واقعیت
پیرنگ	انسانی به نام ترومن می‌خواهد واقعیت در مورد خودش را بداند
درون‌مایه	ناوفادارانه (دگرگیش)
کنش دراماتیک	تمثیل غار (بدون اشاره و اعتراف به خودآگاهی) - ظاهراً اصلی
روایت	خطی / با فلاش بک از میانه آغازشونده
دیالوگ	ارجاع به‌تمثیل غار ندارد
	خروج از جزیرهٔ سی هیون

جدول۳: مجموع تشابهات و توازی‌ها در عناصر و مؤلفه‌های متنوع موجود در *دنباله‌رو*

منبع اقتباس	رمان دنباله‌رو اثر آلبرتو موراویا - تمثیل غار
نوع اقتباس	وفادارنه - راست‌کیش
ایده	حرکت مارچلو از نور به‌تاریکی و بازگشت به‌نور
درون‌مایه	رستگاری
پیرنگ	مارچلو کلریچی تحت فشار با رژیم فاشیستی ایتالیا هم‌دست می‌شود تا استادش را به‌قتل برساند
شخصیت‌پردازی	پروتاگونیست: مارچلو / آنتاگونیست: نیروهای رژیم فاشیستی / شخصیت‌های همراه: لوکا، کوادری و لینا
کنش دراماتیک	ترور پروفسور کوادری
روایت	از میانه آغازشونده خطی
دیالوگ	ارجاع آشکار و صریح به‌تمثیل غار افلاطون

جدول ۴: مجموع تشابهات و توازی‌ها در عناصر و مؤلفه‌های متنوع موجود در *تصویر دوریان گری*

منبع اقتباس	رمان تصویر دوریان گِری اثر اُسکار وایلد - تمثیل غار
نوع اقتباس	در مرز وفاداری و ناوفاداری (راست‌کیشی و دگرکیشی)
ایده	جوانی پاک و معصوم در جست‌وجوی زیبایی تبدیل به‌هیولا می‌شود
درون‌مایه	تباهی و زوال
پیرنگ	.دوریان گِری، جوان خام و شهرستانی درمواجهه با اخلاق‌گریزی لندن تباه می‌شود
شخصیت‌پردازی	پروتاگونیست: دوریان گِری / آنتاگونیست: دوریان گِری و نیروهای شر / کاراکتر همراه: لرد واتون و سیبل
کنش دراماتیک	رفتن به جست‌وجوی زیبایی و عشرت‌طلبی
روایت	خطی / از میانه آغازشونده
دیالوگ	ارجاع تلویحی و ضمنی به‌تمثیل غار

نتیجه

از خلال توصیف و تطبیق انجام شده میان فیلم‌نامه‌ها و منابع اقتباس با سرمنشاء و آبشخور اصلی این اقتباس‌ها یعنی «تمثیل غار افلاطون» و با تمرکز بر عناصر و موتیف‌های مهم در فرایند اقتباس که عبارتند از: ایده، درون‌مایه پیرنگ، کُنش دراماتیک، جهان‌داستانی، روایت، حوزهٔ شخصیت‌پردازی، پروتاگونیست[۷۵] (شخصیت/ نیرو/ ارادهٔ کنش‌گر اصلی)، آنتاگونیست[۷۶] (شخصیت/ نیرو/ ارادهٔ مخالف و متضادِ کنش‌گر اصلی)، دیالوگ و نهایتاً نوع اقتباس، می‌توان به اِجمال و تفکیک در مورد هر یک از این سه فیلم‌نامه سخن گفت:

اگر بنا به‌تعاریف، ایدهٔ کوتاه فیلم‌نامه را عبارت از «معرفی شخصیت اصلی و هدف او» بدانیم، در «تمثیل غار»، افلاطون انسان‌هایی بی‌نام و نشان و متعلق به‌تاریخ و جغرافیایی نامعلوم را که بی‌هیچ هدف، نیت و مقصد معینی در تاریکی سکنی دارند و چشم‌شان بر مبنای یک حادثه یا کُنش به‌حقیقت ورای تصاویر خیالی گشوده می‌شود، در کانون تمثیل خود دارد. در *نمایش ترومن*، فیلم‌نامه‌نویس بدون اشاره خودآگاهانه به‌منبع اقتباس، شخصیت کنش‌گر اصلی یا «ترومن» را در جایگاه انسان غارنشین افلاطون قرار می‌دهد که در غارِ «جزیرهٔ سینمایی» سی هیوِن محبوس شده است. اگر حوزهٔ پیرنگ را عرصهٔ «رخدادها و پاسخ به‌چرایی‌های حوادث و روابط عِلّی و معلولی» بدانیم، انسان غار افلاطون بنابر اتفاق و بخشی کنش، زنجیر خود را می‌گسلد. ترومن نیز بر مبنای حوادث و نیاز کاراکترش به‌رفع «نیاز» زیرمتنی‌اش به‌رهایی و شناخت، «هدف» سفر کردن را در سر دارد. زنجیره‌ای از حوادث و آگاهی بخشی شخصیت‌های حامی (سمپات) مانند سیلویا او را به‌کنش دراماتیک در جهت غلبه بر موانع و بحران‌های مسیرش به‌سوی آزادی وامی‌دارد. درون‌مایهٔ گسستن بند جهل و رستگاری از راهِ حرکت از تاریکی به‌نور عیناً در تمثیل و در فیلم‌نامهٔ *نمایش ترومن* مشترک است، با این تفاوت که در تمثیل غار، افلاطون مشخصاً به‌نیروهای قاهری که انسان را به‌بند درآورده‌اند، شخصیت نمی‌بخشد، اما در *نمایش ترومن* بنا به‌ضرورت درام، آنتاگونیست در کِسوتِ شخصیت کریستف کارگردان و ایادی‌اش حضور دارد

و ستیزهٔ دراماتیک حادث می‌شود. فیلم به اندازهٔ تمثیل، خوش‌بین نیست. بیرون از این دیوارها و غار سینمایی هم جهانی «ایده‌آل» وجود ندارد. کریستف از جایگاه خداوندگون خویش به‌ترومن اجازه رهایی می‌دهد تا شاید تاریکی باقی جهان را هم دریابد. این‌جا است که اگر فیلم‌نامه‌نویس اقتباسی هم کرده باشد، آن اقتباس وفادارانه نیست و دگرکیش است و چندان به ایدهٔ رستگاری و سعادت بشری حاصلِ از آگاهیِ افلاطون پای‌بند نیست. اگر «جهان داستانی» یا «دایجسیس» را عبارت از پیرنگ - آن‌چه نمایش داده می‌شود - به‌علاوهٔ «جهانِ خارج از قاب» - آن‌چه نمایش داده نمی‌شود - بدانیم، آن‌گاه تفاوت در این است که افلاطون از نمایش زندان‌بان خودداری می‌کند و به‌رستگاری او پس از رهایی از غار ایمان دارد، لیکن در نگاه مدرن و بدبین اندرو نیکول زندان‌بان حاضر و قاهر و تا حدّی مقدس و در جایگاه پدر/ پروردگار است و امید چندانی هم به‌رستگاری ترومن ندارد. روایت افلاطون از منظر توالی و ترتیب زمانی خطی[۷۷] و از میانه آغازشونده[۷۸] است و مطمئن نیستیم انسان‌های او از بَدوِ تولّد در این حالت بوده‌اند؛ هرچند اشارتی ظریف به ازلی بودن این اسارت دارد: از زندانی بودن و سرگرم ظواهر بودن آغاز می‌کند، با گسستن زنجیر به اوج می‌رسد و با رفتن به نور و رهایی، فروگشت[۷۸] و پایان می‌پذیرد. ساختاری سه پرده‌ای و کلاسیک؛ با آغاز، میانه و پایان. نمایش ترومن در ساختار و شیوهٔ روایت - صرف‌نظر از فلاش‌بک‌هایی[۷۹] که خللی در خطی بودن ایجاد نمی‌کنند - اقتباسی وفادارانه است و از میانه آغاز می‌کند. سری به‌لحظهٔ تولد ترومن می‌زند و در نهایت نومیدانه رهایش می‌کند. در حوزهٔ دیالوگ‌ها، نیکول از دادن ارجاع مستقیم یا حتی تلویحی و ضمنی به‌تمثیل غار و تاریکی پرهیز کرده است.

دنباله‌رو خود اقتباس از رمانی به‌همین نام است. هم موراویا در رمان و هم برتولوچی در فیلم‌نامه به‌تمثیل غار افلاطون وفادار و آگاه هستند. در دیالوگ‌ها به‌تمثیل اشاره مستقیم و صریح می‌شود، در حوزهٔ شخصیت‌پردازی مارچلو کلریچی و پروفسور لوکا کوادری هردو فلسفه و ادبیات خوانده‌اند و بنابر نوشتن و هدایت رساله‌ای بر این مبنا داشته‌اند، شخصیت حامی و سمپات یعنی لینا در کنار مارچلو و پروفسور

حضور دارد، فردی که در تمثیل مابه‌ازایی ندارد، آنتاگونیست‌ها در کسوت فاشیسم و مأموران موسولینی حاضر هستند و اشاره شد که افلاطون چندان زندان‌بانان را بر مبنای لحن تمثیلی‌اش پررنگ نمی‌کند. درون‌مایهٔ رستگاری و رفتن از تاریکی به‌نور کاملاً حفظ می‌شود و پایان‌بندی حاوی خوش‌بینی افلاطون است. در حوزهٔ ایده و پیرنگ و روایت و جهان داستانی طبعاً رمان و فیلم‌نامه پیچیدگی‌ها و چرخش‌های بدیع‌تری دارند: مارچلو در جهان‌داستانی از ابتدا ساکن تاریکی نبوده، پروفسور را دوست داشته و ستایش می‌کرده، ولی به‌دلیل فشار و شکنجهٔ ارادهٔ معطوف به‌قدرت و دینامیزم نیروی آنتاگونیست‌های فاشیست، مجبور به‌دنباله‌روی و سازش‌کاری و هم‌دستی شده است. حالا هدف پروتاگونیست نابودی پروفسور، اما نیاز زیرمتنی او، پیوستن و وحدت با او و همسرش لینا و گسستن از تاریکی و روسپی‌خانه و ازدواج بی‌عشق است. ستیزهٔ دراماتیک درمی‌گیرد و کنش‌های دراماتیک او برای چیرگی بر بحران و موانع دراماتیک آغاز می‌شود و با امتداد یافتن آرزوهای بربادرفتهٔ مارچلو در دخترش به‌فرجامی امیدوارانه ختم می‌شود. روایت البته هم‌چنان خطی است و از میانه آغاز شونده، با این تفاوت که می‌دانیم مارچلو بدواً از نور به‌تاریکی لغزیده و باز به‌نور بازمی‌گردد.

در *تصویر دوریان گِری*، فیلم‌نامه‌نویسان در هر دو اقتباس سینمایی - آلبرت لوین و اُلیور پارکر - به‌رمان اسکار وایلد وفادار بوده‌اند و در پیرنگ سینمایی‌شان بهترین تصاویر را برای انعکاس لندن و فضاسازی رمان برگزیده‌اند. در نسبت با منبع اقتباس اصلی یعنی تمثیل غار افلاطون، وایلد و به‌تبع آن فیلم‌نامه‌نویسان به ارجاعات آشکار در دیالوگ‌ها به‌مفاهیمی چون سایه و تاریکی و واقعیت متوسل شده‌اند، امّا وایلد بر خلاف افلاطون از روشنایی و پاکی و معصومیتِ دوریان آغاز می‌کند و حرکت او از نور به‌تاریکی را با توهم دانستن واقعیت و زیبایی‌طلبی بی‌حد و حصرش که زشتی و تباهی می‌آفریند، همراه می‌کند. شخصیت همراه و مرشد و سَمپاتِ او - لُرد واتون - سبب گمراهی‌اش می‌شود و خود از هیولایی که آفریده، زخم می‌خورد و می‌هراسد. بنابراین وایلد دست به‌کار پیچیده‌تری می‌زند: درسطح ایده شخصیت اصلی او روبه‌زوال

می‌رود، هدف و نیاز اصلی او مخدوش می‌شوند، گمراه می‌شود و از نور به‌سایه و غار گام می‌گذارد. وایلد با وجود موافقت با نیت افلاطون، دست به اقتباسی در مرز وفاداری و ناوفاداری می‌زند. روایت البته خطی است و از میانه آغاز شونده، امّا در سطح پیرنگ این جابه‌جایی در توالی رخدادها باعث عزیمت از نور و طهارتِ جوانی شهرستانی به‌ضَلال و تاریکی کلان‌شهر لندن می‌شود. زیبایی‌جویی افراطی جای نور و تاریکی را عوض می‌کند و به‌زشتی می‌انجامد.

در جمع‌بندی نهایی، بارزترین نکتهٔ تحقیق، سَوایِ نگاهِ نظریه‌پردازانه وکشفِ توازی‌ها و تشابهات و تکرارهای موجود در این فیلم‌نامه‌ها و سَرمَشقِ کُهن و فلسفی‌شان، نگاهی عمل‌گرایانه به‌فرایند تولید فیلم است. این‌که در فرآیند آفرینش فیلم‌نامه و فیلم همواره باید نگاهی متفاوت به‌جانب فلسفه داشت. شاید بسیاری مخالف باشند که چرا به‌جایِ منابع مُتَعارفِ ادبی (رمان، نمایش‌نامه و داستان کوتاه) باید سراغ متون فلسفی رفت. امّا پژوهش نشان می‌دهد که از دلِ حِکایات و تمثیلات فلسفی - مانند مورد «غارِ افلاطون» - می‌توان دست به‌نگارش ایده‌ها و فیلم‌نامه‌هایی زد که از ژَرف‌اندیشیِ تَفَکُّرات فلسفی قُوَّت و قَوام می‌گیرند. ضمناً این‌کار می‌تواند به‌مثابهٔ آزمونی چالش‌برانگیز برایِ دِرام‌نویسی و فیلم‌نامه‌نویسی به‌حساب آید و به ارتقاءِ سطح تکنیکیِ درام‌نویسان یاری رساند. در نهایت، باید اشاره کرد که هدف مقاله گشودن دریچه‌ای است روبه‌فیلم‌نامه‌نویسی در سینمای ایران که مدت‌هاست به‌دلایلی از جمله دلایل اقتصادی و حق تألیف و ترجمه و هزینه‌های مرتبط با آن در زمینهٔ اقتباس سینمایی جدیت سابق را ندارد.

پی‌نوشت‌ها

1. Narration
2. Diegesis
3. Lebenswelt
4. Parallelisms
5. Buckland and Bordwell
6. Plot

7. Theatetus
8. Verism
9. Adaptation Process
10. Pratic/Pratique
11. Georges Méliès
12. L›affaire Dreyfus
13. Plutarch
14. Akira Kurosawa
15. Toni Richardson
16. Henry Fielding
17. John James Osborne
18. Sidney Lumet
19. Eugene Gladstone O'Neill
20. Mike Nichols
21. Edward Albee
22. Inspiration
23. Orthodox
24. Heterodoxy
25. Glaucon
26. Eikón
27. Simulacra/Simulacrum
28. Stoicism
29. Truman Show
30. Peter Weir
31. Andrew Niccol
32. Sea Heaven Iseland
33. Irony
34. The Baptist
35. Christof
36. Incarnation/Embodiment
37. Ferdinand Magellan/ Fernão de Magalhães
38. Hydrophobia
39. Sylvia
40. Symposium
41. Santa Maria
42. Meryl
43. Marlon

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

44. Cyclorama
45. The Conformist/Il conformist
46. Bernardo Bertolucci
47. Alberto Moravia
48. Marcello Clerici
49. Benito Mussolini
50. Collaborationalism
51. Professor Quadri
52. Interpellation
53. Louis Pierre Althusser
54. Lina
55. Albert Lewin
56. Oliver Parker
57. The Picture of Dorian Gray
58. Gothic novel
59. Oscar Wilde
60. Lord Alfered Douglas
61. The Decay of Lying
62. Cyril
63. Vivian
64. Puritanism
65. Sensualism
66. Fanaticism
67. Philistinism
68. Dionysus
69. Olymp
70. Lord Henry Wotton
71. Asceticism
72. Grotesque
73. Cybil
74. Robert Mckee
75. Protagonist
76. Antagonist
77. Linear Time
78. Catastrophe
79. Flash Back

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

آرمر، آلن، (۱۳۷۵)، *فیلم‌نامه‌نویسی برای سینما و تلویزیون (جلد دوم)*، ترجمهٔ عباس اکبری، تهران: حوزهٔ هنری.

آندرو، دادلی، (۱۳۸۸)، «اقتباس»، *نظریهٔ فیلم (مجموعه مقالات)*، ترجمهٔ مازیار حسین‌زاده، ارغنون، ۲۳، صص۳۲۵-۳۳۵.

پورعلم، مهرداد و پیراوی‌وَنَک، مرضیه، (۱۳۹۱)، «ساختار روایی و دراماتیک در رساله‌های افلاطون»، *متافیزیک*، ۴(۱۴)، صص۱-۱۰.

خیری، محمد، (۱۳۸۹)، اقتباس برای فیلم‌نامه، تهران: سروش.

فالزن، کریستوفر، (۱۳۹۷)، *فلسفه به‌روایت سینما*، ترجمهٔ ناصرالدین علی تقویان، تهران: نشر قصیده‌سرا.

کونیگزبرگ، آیرا، (۱۳۷۹)، *فرهنگ کامل فیلم*، ترجمهٔ رحیم قاسمیان، تهران: نشر حوزهٔ فرهنگ و هنر اسلامی.

کالکر، رابرت، (۱۳۸۴)، *فیلم، فرم و فرهنگ*، ترجمهٔ بابک تبرایی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

گلدمن، ویلیام، (۱۳۷۷)، *روند اقتباس از دیدگاه یک فیلم‌نامه‌نویس*، ترجمهٔ عباس اکبری، تهران: سروش.

مک‌کی، رابرت، (۱۳۹۸)، *داستان: ساختار، سبک و اصول فیلم‌نامه‌نویسی*، ترجمهٔ محمد گذرآبادی، تهران: نشر هرمس.

موریتس، چارلی، (۱۳۹۰)، *تکنیک‌های فیلم‌نامه‌نویسی*، ترجمهٔ محمد گذرآبادی، تهران: نشر ساقی.

نیکول، اندرو، (۱۳۸۰)، *نمایش ترومن*، ترجمهٔ رضا ثابتی، تهران: نشر ساقی.

وایلد، اسکار، (۱۳۵۳)، *تصویر دوریان گری*، ترجمهٔ داریوش شاهین، تهران: مهرگان (بارانی).

وایلد، اسکار، (۱۳۹۲)، *تصویر دوریان گری*، ترجمهٔ ابوالحسن تهامی، تهران: نشر نگاه.

Barbera, P. G., (2005), *Cinema Roads to the Platonic Images of the Cave*,

Barcelona: University of Barcelona.

Buckland, W., (2009), *Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Hoboken: Blackwell.

Plato, (2002), *The Republic*, Retrieved From: www.idph.net/conteudos/ebooks/republic.pdf. Access Date: 4/3/2016.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Philosophy and Cinema: The Study of Cinematic Instances of Plato's Cave Allegory Adaptation

Farnam Moradi Nejad / PhD Student in Art Research, Faculty of Higher Arts Research and Entrepreneurship, Isfahan University of Arts, Isfahan, Iran.*
fmnzpc1380@yahoo.com
Marzieh Piravi Vanak / Associate Professor, Department of Art Research, Faculty of Higher Arts and Entrepreneurship Research, Isfahan University of Arts, Isfahan, Iran.
Ahmad Alasti / Assistant Professor, Department of Cinema, Faculty of Performing Arts and Music, University of Tehran, Tehran, Iran.

Received: 2020/4/15 - **Accepted:** 2020/8/1

Abstract

Cinema always seeking and exploring new and various sources to adapt and creation of films as its final product. On the other hand, philosophy is more applied as a framework for expression, critic, description, and explanation or value-judgment of cinematic movies. A field on the upstream of cinema allows the researchers to think and philosophizing by a medium or interface named film. Reversely, this paper's main purpose is to illustrate a path in which cinematographers and particularly scriptwriters used one of the most famous and history-making allegories and anecdotes of philosophy as a theme or motif to plot-creation. The discussion is not related to the prediction of the future by Plato and depicting the cinema in past millenniums. The main issue and question are how philosophy can provide the raw material for cinematic creation? The aim is to show that it is not necessary to make a philosophical film based on the biography of a philosopher or accumulating the dialogs and narrations of the film with philosophical debates and concepts. This paper applies an analytic-comparative method by studying script's texts through the intermediation of tips and allusions which exist in dialogs and plot to illuminate the manner or quality of adaptation from one of the most famous philosophical allegories. The essay investigates instances from the different cinematic streams, a spectrum from Hollywood mainstream and directors like Peter Weir toward European independent cinema and author film-makers like Bernardo Bertolucci by content interpretation of scripts and introducing this method as a way of adaptation in Iranian experimentalist and independent cinema.

Keywords: philosophy, Plato, cave allegory, cinematic adaptation, script.