The End of Philosophy and the Rise of Film
Micheal Bischoff

O پایان فلسفه و آغاز فیلم
O نوشته: مایکل بیشوف
O منبع: اینترنت ۲۰۰۱/۱۲/۱۵
O ترجمه و آماده‌سازی: گروه ترجمه کتاب ماه هنر

به نظر می‌رسد اگر نظریه خودم (مایکل بیشوف) را با یک دید کلی آغاز کنم و گسترش دهم، مفید باشد. من درخصوص پایان فلسفه از طرح **مارتین هایدگر** (۱۹۷۶ ـ ۱۸۸۹) استفاده می‌کنم. و در این مورد که فیلم چگونه جایگزین فلسفه می‌شود، از فیلم‌های ویم وندرس بهره می‌برم.

بسیاری از اوقات زندگیمان تحت تأثیر تصاویر سینمایی قرار دارد و ما تحت تأثیر یک فرم دیداری ـ شنیداری هستیم که ابتدا در سینما شکل گرفت و سپس در تلویزیون مدرن به صورت جریانی عادی درآمد. فُرمی که هم به صورت ذهنی و هم به صورت عینی بر زندگی ما اثر می‌گذارد.

افراد اندکی نسبت به فیلم این عکس‌العمل نشان می‌دهند که گویی فیلم فقط در حد یک نمایش عمومی است. اما، قصد من آن است که فیلم را به عنوان هنر و اندیشه، جدی بگیرم و درخصوص اینکه ما چگونه درباره فیلم، فکر می‌کنیم، بیاندیشم. قصد من کاوش در این باره است که چگونه فیلم‌ها از آنچنان ظرفیتی برخوردارند که می‌توانند موضوعات کلیدی را که قرن‌هاست فلسفه آکادمیک با آن دست و پنجه نرم می‌کند، مطرح کنند و به روشی جدید در معرض دید میلیون‌ها نفری که مخاطب این تکنولوژی هستند، قرار دهند. برای ذکر نمونه‌ای از توانمندی فلسفی فیلم، می‌توانم به فیلم بال‌های اشتیاق Wings of Desire، **ویم وندرس** (۱۹۸۷) اشاره کنم که داستان فرشته‌ای است که بر فراز برلین به پرواز درمی‌آید و آرزو دارد به انسان معمولی تبدیل شود.

از میان نوشته‌های متأخر **هایدگر**، من از تلقی او درباره شروع مجدد فلسفه (تلقی او از تفکر) و تجربه‌ی وجود موجودات، یعنی آنچه که به فیلسوفان اصیل یونانی تحرک بخشید به عنوان سکوی پرشی به درون بال‌های اشتیاق و درک ظرفیت آن در پاسخگویی به این چالش، استفاده کرده‌ام. من فیلم وندرس را به عنوان پاسخ به مفهوم «سکنی‌گزیدن» (dwelling) در اندیشه هایدگر ارزیابی می‌کنم.

می‌خواهم از مقاله «پرسش از تکنولوژی» نوشته **هایدگر** به عنوان روشی که بحث من پیرامون فیلم را سامان‌دهی می‌کند، استفاده کنم.

محور فلسفه **هایدگر** مفهوم تکنولوژی است؛ او معتقد است:

> «ما باید از تکنولوژی پرسش کنیم و برای این منظور باید بتوانیم با آن رابطه‌ای آزاد ایجاد کنیم. این رابطه به شرطی آزاد خواهد بود که بتواند حوزه تجربه انسانی ما را به روی ماهیت تکنولوژی بگشاید.»

من بحث **هایدگر** درباره خطرات تکنولوژی و رستگاری متناظر با آن را به عنوان یک جزء از کل فلسفه او و نیز تحول فکری که آرزوی تحققش را دارد، ارزیابی می‌کنم. این مقاله نیز می‌تواند به عنوان جزئی از کل پروژه من در نظر گرفته شود. من تعریف خودم را از اینکه چگونه می‌توان تکنولوژی را به کار برد و همین‌طور، نظرم را درباره خطرات تکنولوژی ارائه خواهم کرد و نهایتاً در مورد رستگاری که می‌تواند از تکنولوژی حاصل شود به کاوش خواهم پرداخت. در انتهای مقاله دور مشابهی از تعریف، خطرات و غلبه یافتن بر متافیزیک را به کمک هایدگر و بال‌های اشتیاق بیان خواهم کرد تا شفافیت بیشتری به مطلب خود بدهم.

هایدگر کلمه تکنولوژی را به دو معنا به کار می‌برد. نخست اینکه او از لحاظ تاریخی به ماشینی کردن تولید انبوه که در قرن هجده آغاز شد، اشاره می‌کند و مثال‌های ملموسی از قبیل نیروگاه‌های هیدرولیکی، ایستگاه‌های رادار و هواپیماهای جت را به عنوان نمونه ارائه می‌کند. دیگر اینکه هایدگر تکنولوژی را حالتی از تفکر و طریقی برای انکشاف می‌داند. چنین تعریفی از تکنولوژی فقط به ذکر نمونه‌هایی عینی از ماشین‌آلات که مورد استفاده ماست محدود نمی‌شود، بلکه ریشه در تفکری دارد که سابقه آن به یونان باستان می‌رسد.

برای هایدگر، تکنولوژی و متافیزیک غربی به طرز ظریف و ماهرانه‌ای به یکدیگر مرتبط و از هم جدایی‌ناپذیرند. به نظر او تکنولوژی از سنت متافیزیک ناشی می‌شود و حاوی علائمی از ماهیت متافیزیک است.

ماهیت تکنولوژی طریقی است که به نحو اساسی کل وجود را آشکار می‌سازد و به عنوان وسیله‌ای برای انکشاف، بر زندگی هایدگر (و بیشتر از آن بر زندگی ما) غلبه دارد. آنقدر که قدرت اجتناب از تکنولوژی برای ما وجود ندارد. برای هایدگر تکنولوژی روشی برای پیشروی و ایجاد تحول در ماهیت واقعیت، متناسب با اراده ماست. از این رو تکنولوژیکی به جای آنکه تجربه واقعیت را وسعت دهد کنترل آن را تسهیل می‌کند. پیدایش تکنولوژی امر تعیین‌پذیری است و مدت‌ها پیش از آنکه انقلاب تکنولوژیکی قرن هجدهم آغاز شود، مقدر شده بود.

برای او، تکنولوژی ماهیتاً ادامه متافیزیک است و در تاریخ، متافیزیک در نقش یک روشنگر جای گرفته است.

فیلم یکی از تکنولوژی‌های بسیار قوی و رایج و نیز تکنیکی‌ترین شکل هنر مردمی (Popular) در عصر ماست. در رسانه فیلم، هنرمند و تکنولوژی با یکدیگر مواجه می‌شوند و این مواجهه/ همیاری به یک رابطه دیدنی منجر می‌شود.

مرجع مشخص هایدگر که بتوان از آن درباره رسانه فیلم استنباط کرد، مقاله «پرسش از تکنولوژی» است که به خطر و تأثیر منفی تکنولوژی مربوط می‌شود؛ محتوای آن هشداری است علیه صدمات حاصل از تصاویر رو به افزایشی که در میان آنها زندگی می‌کنیم و می‌تواند ما را تحت تأثیر قرار دهد. او هشدار می‌دهد که: «ما همچنان چیزی نمی‌شنویم، مایی که شنیدن و دیدنمان از طریق رادیو و فیلم و تحت سلطه تکنولوژی به اضمحلال کشیده شده است.» این ازدیاد تصاویر و اصوات تکثیر شده طی چهل و پنج سالی که از نوشتن مقاله هایدگر می‌گذرد، به دفعات موجب شده تا ما خود را به راحتی در میان افکار بیهوده و عوامانه‌ای سرگردان کنیم که نتیجه‌اش آن است که قادر به شنیدن یا دیدن خود در میان مهملات دیگران نیستم.

ما در محاصره CNN، تام کروز، اخبار و اطلاعات رنگارنگ، قدرت نگاهمان را کاملاً از دست داده‌ایم. برای هایدگر، این خطر به ازدیاد تصاویر محدود نمی‌شود، بلکه به استفاده از تکنولوژی مربوط می‌شود که پرسش مناسبی از تأثیر آن مطرح نمی‌شود. به نظر او ؛

> «وقتی ما تکنولوژی را یک چیز طبیعی بدانیم، به بدترین شکل ممکن تسلیم آن شده‌ایم. چنین تصوری از تکنولوژی، که امروزه به نحو خاصی آن را ستایش می‌کنیم، دید ما را نسبت به ماهیت تکنولوژی کاملاً کور می‌کند.»

خطر از اینجا ناشی می‌شود که همه ما جهت تأمین نیازهای اساسی و گاهی تجملاتی زندگی خود، فقط گرفتار جهان ابزارها نیستیم بلکه توسط جهان خوشایندی از اشیاء که توسط تکنولوژی به طرز ماهرانه‌ای ساخته شده‌اند، وسوسه می‌شویم که کاملاً جذب و شیفته آن گردیم.

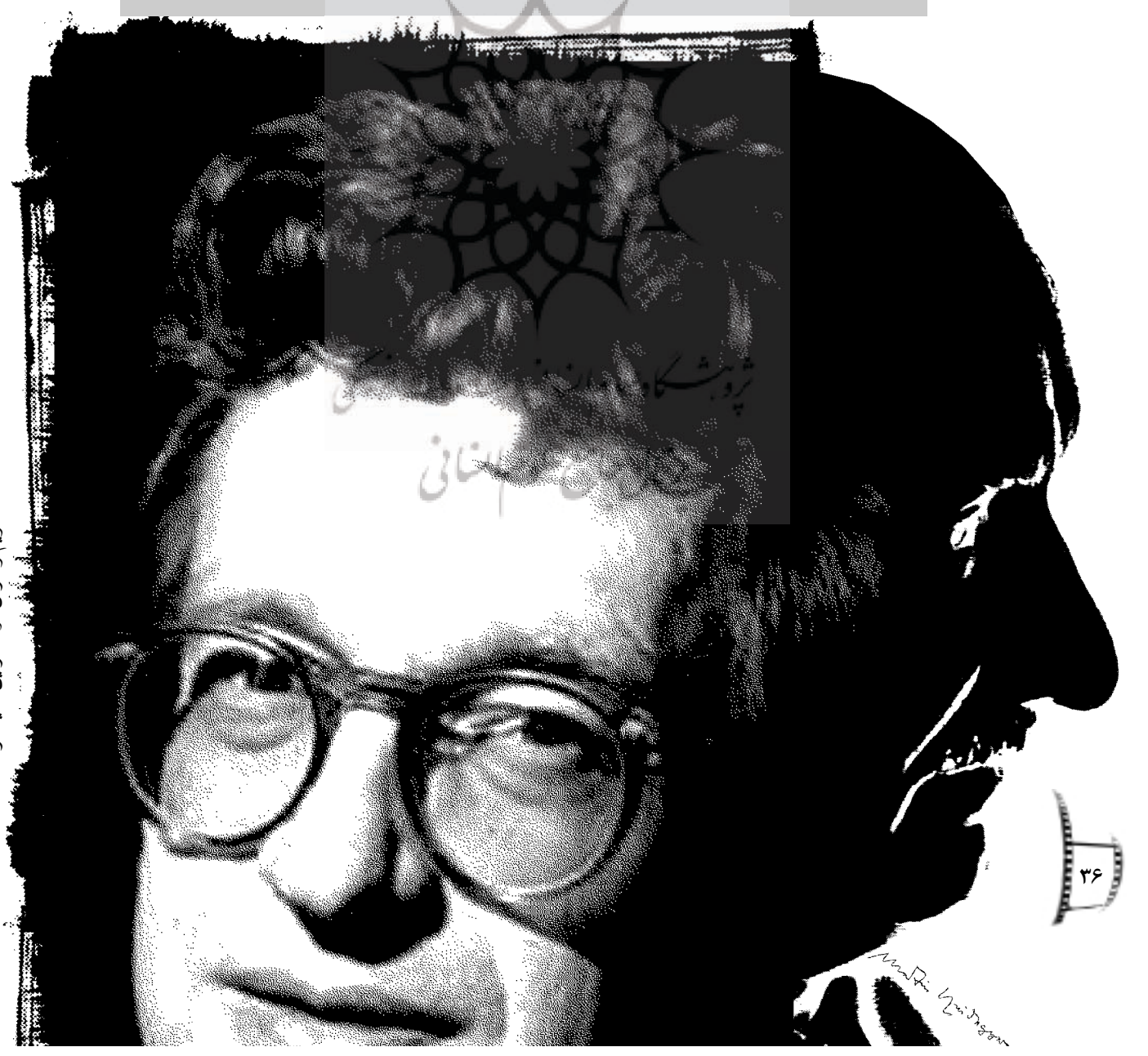
در دورانی که هایدگر آن را «کادربندی شدن» (گشتل . enframing - Gestell) یا گشتل (Gestell) می‌نامد، همه چیز از جمله خود

پایان فلسفه و آغاز فیلم

اشاره:

هایدگر در برخی از آثارش به طور اختصاصی از هنر و سرچشمه‌ی آن سخن گفته است. به نظر او، هنر در روزگاران گذشته، واسط زمین، آسمان، میرندگان (فقط انسان‌ها و نه سایر جانداران) و فرشتگان (ایزدان) بود. از نظر **هایدگر** جام مقدسی که در اعتقادات مسیحی، **حضرت مسیح**(ع) در شام آخر با حواریون از آن برای نوشیدن استفاده کرده بود، تمثیل از چنین نقشی برای هنر بود زیرا، در ساخت این جام، عوامل فوق مشارکت داشتند. اما به عقیده او، هنر امروز یکسره زمینی شده و «آسمان» ندارد.

مقاله اینترنتی پیش رو از این جهت برای ترجمه انتخاب شده است که خواننده فارسی زبان دریابد، اولاً: چگونه یک آدم اهل فلسفه سعی کرده است مضامین یک متفکر را در آثار یک فیلمساز بیابد و ثانیاً، چگونه می‌توان از آرای **هایدگر** پیرامون تکنولوژی و هنر برای درک بهتر یا ارائه تفسیر فلسفی از پاره‌ای فیلمها بهره گرفت. جالب آنکه در کشور ما برخی افراد با استناد به اظهارات **هایدگر** به موضعگیری علیه سینما و هنر امروز اقدام کرده‌اند. **هایدگر**، شخصاً پیرامون سینما، مطلب جداگانه‌ای ندارد. او درباره تصویر و نحوه‌ی نگریستن در روزگاری که حاکمیت تفکر تکنولوژیک در همه جا گسترده شده است، مقاله معروفی دارد. به اعتقاد نویسنده مقاله، مایکل بیشوف، می‌توان از طریق سینما، جور دیگری به عالم نگریست که به قصد استیلاجویی نباشد بلکه اجازه دهد تا در مجاورت وجود اشیاء و موجودات عالم قرار گیریم. به این ترتیب، می‌توان چنین سینمایی را دارای «آسمان» دانست.



ویم وندرس و مارتین هایدگر

فیلمسازانی مانند ویم وندرس و فیلم بال‌های اشتیاق او به عنوان مثالی از امکان انسانی‌کردن تکنولوژی فیلم ارزیابی می‌شود

آیا رستگاری در تکنولوژی شاعرانه نهفته است؟ در آشتی فضای شاعرانه و تکنولوژی؟ هنگامی که تصاویر و تکنولوژی را براساس آرای **هایدگر** تحلیل کنیم، رستگاری را در شخصی‌کردن و شاعرانه کردن انبوه تصاویری که ما را احاطه کرده‌اند می‌یابیم. انتخاب و گزینش تکنولوژی از یک مجموعه درهم و برهم، آن را انسانی و پرمعنی می‌کند و در نتیجه، دیگر فقط ابزار «دستکاری» نیست. رستگاری در ارتباطات تکنولوژیک نیازمند واسطه‌ای فراسوی ابزار تنظیم شده و کنترل شده اطلاعاتی و سوداگرانه سهل‌الوصول است.

آنچه در زمان مواجهه با خطر تکنولوژی مورد نیاز است این نیست که تکنولوژی نوین، مدل کهنه شده آن را سرو سامان می‌دهد، یا حتی پناهگاهی باشد برای در امان ماندن از تکنولوژی موجود، بلکه رستگاری در انسانی کردن تکنولوژیی است که در میان آن زندگی می‌کنیم؛ در معنادار، برجسته، انسانی و طنین‌دار کردن شکل آن است. من فیلم‌سازی مانند **ویم وندرس** و فیلم بال‌های اشتیاق او را به عنوان مثالی از امکان انسانی کردن تکنولوژی سینما ارزیابی می‌کنم. با تأمل بیشتر می‌توان سینما را از حالت تولید انبوه و نیز افزایش بی‌رویه صداها و تصاویر نجات داد. تصاویر فیلم می‌توانند صحبت کنند و اشیاء نیز امکان ظهور یابند، با ایجاد سکوتی که امکان شنیدن صدای خود اشیاء را فراهم کند.

چون از فیلم ویم وندرس به عنوان مثالی از رستگاری نام بردم، مناسب به نظر می‌رسد که رابطه وندرس را با جهان فیلم نیز مطرح کنم. او فیلم‌سازی را از ۱۹۷۰ به عنوان جزئی از جنبش معروف به سینمای نوین آلمان آغاز کرد. **وندرس** هنگامی فعالیت فیلمسازی را شروع کرد که اکثریت قاطع فیلم‌های نمایش داده شده در آلمان، محصولات هالیوودی بودند. مضامین این فیلم‌ها که سالن‌های نمایش و نیز ضمیر ناخودآگاه مردم آلمان را پر می‌کردند، به مقدار وسیعی مربوط می‌شدند به اینکه آلمان سرزمین اسطوره‌ای و پر از صمیمیت و ثروت است. این مضامین با واقعیات آلمانی که وندرس در دوران پس از جنگ در آن بزرگ شده بود تفاوت داشت. وندرس و دیگر سینماگران نوین آلمان به منظور دست‌یابی به استقلالی منحصر بفرد از هالیوود، کوشش می‌کردند. نظام استودیویی فیلم آمریکایی، به جز چند استثناء، نمونه بارزی از تکنولوژی کنترل شده، بی‌اراده و مصرفی بود که هایدگر نسبت به آن هشدار می‌داد.

وندرس درباره محدودیت‌هایی که سینمای عامیانه (Popular) آمریکایی با خود به همراه می‌آورد چنین توضیح می‌دهد:

«آنها تجربه اشیاء و زندگی بیرون از سینما را در فیلم‌های خود برنمی‌تابند از اینرو، قادر نیستند چیزی از آنها را در فیلم‌هایشان ارائه کنند. من از استیون اسپیلبرگ در یک مصاحبه صریح و روشن خواندم که گفته بود تمام تجربه او و دنیای او همان تجربه سینمایی کودکی اوست. این اعتراف حیرت‌آور است. این برای او یک ضایعه سنگین به حساب می‌آید. با این وجود به نظرم او همچنان به راه خود ادامه دهد و فکر نمی‌کنم که بخواهد تغییر کند.»

سینمای نوین آلمان بهترین نمونه جهانی از سینمایی است که نه فقط تجاری بلکه حاوی معنا نیز هست؛ سینمایی است که در آن هم پول هست و هم هنر. کاری که وندرس کرد این بود که فیلم‌سازی را خارج از چرخه تجاری تجربه کرد.

وندرس فیلم سازی را در آلمان آغاز کرد اما بسیاری از فیلم‌های خود را طی سال‌های گذشته، به صورت طعنه‌آمیزی یا در ایالات متحده ساخته و یا درباره آن است. هر چند آمریکایی که او آن را تحقیر می‌کرد برایش جذاب هم بود. در ۱۹۸۷ او بار دیگر به آلمان و زبان آلمانی بازگشت و فیلم برفراز برلین (Himmel Uber Berlin) را ساخت. این فیلم در ترجمه انگلیسی به نام آسمان بر فراز برلین (The sky above Berlin) یا بهشت بر فراز برلین (The Heaven above Berlin) نامیده شد اما در انگلستان با نام بال‌های اشتیاق (Wings of Desire) نمایش داده شد.

بال‌های اشتیاق برای وندرس یک تغییر لحن متمایز به شمار می‌آید. تمام یازده فیلم بلند وندرس از این نظر که کاملاً شخصی بودند، در انتقال داستان‌ها مشکل داشتند. اما درست قبل از ساختن بال‌های اشتیاق، وندرس تصمیم گرفت که آگاهانه بر این مشکل غلبه کند:

«یا نشان می‌دهم که می‌توانم یک بار دیگر قصه‌پردازی کنم یا دهانم را می‌بندم. این روشی است که من در دو فیلم بعدی‌ام نیز به کار گرفته‌ام. به کارگرفتن روایتی که باشدت و قاطعیت به ارتباط زبان فیلم با زندگی می‌پردازد؛ دیگر درصدد آن نیستم که داستان را به روش قصه‌پردازی روایت کنم حالا، به جای این که همه چیز را به گیشه واگذار کنم با اعتماد به نفس کامل ادامه می‌دهم و قصه‌هایم را بیان می‌کنم.»

هایدگر و **وندرس** هر دو دوست دارند که از **راینر ریلکه‌ی** شاعر، تمجید و اشعارش نقل قول کنند. دلیلش به نظرم این است که ریلکه، یک ارتباط بنیادین با طرح‌های این دو نفر دارد؛ زیرا، هر دو به دنبال ایجاد فضایی تازه برای پرسش و تجربه وجود (حیات) هستند.

برای **هایدگر**، وفادار ماندن به راهی که انتخاب کرده، یعنی پرسش از وجود، مستلزم این بود که راهی نو در سخن گفتن (و تفکر) بیابد، از «درون»، و از «ورای تجربه خود وجود» و نه از موجود (یعنی آن چه که **هایدگر** آن را متافیزیک

انسان، به ابزاری از یک فرایند تولید بدل شده است؛ یعنی تحمیل انسان به اشیاء بدون در نظر گرفتن طبیعت اساسی آنها.

کادر بندی شدن (گشتل)، اشیاء را در ارتباطشان با انسان، در درجه اول به عنوان جزیی از یک فرایند تولید یا «خود ـ تحمیلی» (self-Imposed) قرار می‌دهد؛ مفهومی از شیء که در خدمت دل‌مشغولی‌های انسان است. خطر هنگامی آشکار می‌شود که این روش ظهور وجود (تکنولوژی)، انسان و کلیه طرق ممکن ظهور را ویران سازد.

هایدگر در طول زندگی خود شاهد ظهور دوره تکنولوژیی بود که انسان را از محدودیت‌های طبیعی زیست محیطی‌اش آزاد ساخته است. تکنولوژی‌های حمل و نقل و ارتباطی به نحو وسیعی بر موانع طبیعی غلبه کرده‌اند، انسان‌ها از جهان طبیعی‌شان، بیش از پیش مستقل شده ولی به محدودیت‌های آن کمتر وابسته‌اند.

یکسان شدن ارادی این حد و مرزها با زندگی و تفکر روزمره ما، از نظر هایدگر خطرناک محسوب می‌شود. همزمان با آزادی‌های ناشی از افزایش خطر قدرت تکنولوژی که امکان غلبه بر محدودیت‌های طبیعی را برای ما فراهم می‌کند، انسان نیز بخشی از سرشت و موقعیت وجودی خود را از دست می‌دهد. جدایی از محیط طبیعی، خطر انکار و فراموشی هویت انسانی ما را به همراه خواهد داشت. انکار کرانمندی، فردیت و فناپذیری، خطر اصلی تکنولوژی است. گسترش این توهم خطا که با تکنولوژی می‌توان عمر ابدی داشت و همه چیز را کنترل کرد، ما را به خطر از دست دادن انسانیت‌مان مبتلا می‌کند.

هایدگر خطر دیدگاه مدرن (کادربندی شدن ـ گشتل) را نه در علم، نه حتی در تکنولوژی و نه در ماشین‌آلات که در انسانی می‌بیند که بصیرت نسبت به خودش را از دست داده است و برای خودش زندگی می‌کند و رفتارش با دیگران نیز مثل این است که گویی آنها همه اشیایی غیرانسانی‌اند. این فرایند انسان‌زدایی را می‌توان به وفور در تصاویر، اطلاعات و «دستکاری» (manipulation) که تکنولوژی فیلم و تلویزیون در سطح جهانی ایجاد می‌کند، مشاهده کرد. تکنیکی شدن ارتباطات، که وسایل ارتباطی چون رادیو، تلویزیون و فیلم را درگیر انتقال پیام نموده، موجب شده است تا محتوای صدا و تصاویر زنده و نیز ارتباط آنها با وجودهایی که منبع این صداها و تصاویر هستند، قطع شود.

فیلمسازی چون ویم وندرس مثالی از یک مورد سودمند درخصوص تولید و توزیع تصاویر است. او این خطر را به نحو دقیقی درباره ایالات متحده امریکا به عنوان «کشور تکنولوژی» و تلویزیون به عنوان قدرتمندترین تکنولوژی آن، چنین بیان می‌کند:

«این تلویزیون لعنتی به مرکز دنیا تبدیل شده است؛ به مرکز یک تفکر رقت‌انگیز. هر چه تعداد تلویزیون در جهان بیشتر می‌شود، تصویر جهان هم رقت‌انگیزتر می‌شود. مرگ بر تلویزیون.»

یا:

«(تلویزیون آمریکایی) مجموعه‌ای از تصاویری است که به صورت ناباورانه‌ای شلوغ، بی‌ذوق، اهانت‌آمیز، و مغرورانه ارائه می‌شوند؛ من وقتی برای اولین بار آنها را دیدم وحشت کردم اما پس از مدتی به آرامی طعمه آنها شدم. مثل حیوانی شده بودم که شبانه در جاده با خیره شدن به نور چراغ ماشین، از ترس فلج شده است. من هم به همین صورت به این نورهای لرزان و آشفته خیره شده بودم.»

بخش عمده‌ای از تصاویر تولید شده در خدمت آن چیزی است که وندرس آن را «فلسفه آمریکایی» می‌نامد، یعنی: تفنن و سرگرمی.

«و ما ، تماشاگران ، همواره ، همه جا ، در حال نظاره همه چیز ، بدون رهایی از آنها»
(ریلکه ، مرثیه هشتم)

اما هر جا که خطر هست، راه نجات هم هست. رهایی باید از همان جایی برآید که خطر یا بحران به‌وجود آمده است. برای هایدگر مطلب از همین حقیقت و نیز از رستگاری از آن آغاز می‌شود.

همه چیز بستگی به این دارد که درباره این ظهور [رهایی] تعمق کنیم؛ آن را به خاطر بسپاریم و از آن مراقبت کنیم. تا زمانی‌که تکنولوژی را همچون یک ابزار تلقی می‌کنیم، برای کنترل کردن آن هیچ قدرتی نخواهیم داشت. در عصر ما، شاعران و فن آزموده (تکنیسین)ها با دو شخصیت متضاد با یکدیگر مواجه می‌شوند. شاعر در حین قدم زدن در یک جنگل، خود را در شور و شعف آن گم می‌کند، حال آنکه تکنیسین به تعداد بولدوزرهایی می‌اندیشند که برای هموار کردن آن جنگل مورد نیاز است. در شاعر نگاه آرمانی به زیبایی را اما در فن آزموده، تلاش برای قدرت می‌بینیم.

وندرس ناکامی فرشته‌ای را که مجبور است همواره از بالا و خارج از تجربه خود وجود نظاره‌گر باشد، به عنوان نقطه شروعی برای تبدیل شدن به وجود درونی نشان می‌دهد

ویم وندرس

بال‌های اشتیاق

در سال ۱۹۸۲ هنگامی که وندرس در حال ساختن فیلم متفاوتی به نام حالت اشیاء (The state of things) بود، کارگردان خیالی فیلم، فردریش، ضمن بیان حس و حال فیلم‌های اخیر وندرس، این جمله را با تأکید می‌گوید: «همه جا احساس غربت می‌کنم». برای وندرس، شاید در جایی، شادی از دست رفته باشد ولی یاد آن از خاطره‌اش محو نشده است و همچنان در پیش چشم اوست. او می‌گوید: «کودک در دوران کودکی‌اش نمی‌داند که کودک است. او همه جا را سرشار از زندگی و تمام زندگی را به هم پیوسته می‌بیند.» اما اینک وندرس اشیاء را تکه پاره شده می‌یابد. از این‌رو آن طور که برخی‌ها می‌گویند، او بر اثر «حساسیت پُست مدرنیستی» نفرین شده است. اما او در آرزوی سرهم‌بندی کردن اجزای تکه‌پاره شده در یک کل واحد است؛ می‌خواهد آنها را به شکل یک قصه درآورد و هم‌آوایی را تجربه کند.

تمام فیلم‌هایی که **وندرس** قبل از بال‌های اشتیاق ساخته همگی فیلم‌های جاده‌ای بودند و شخصیت‌های آنها بی‌آنکه منظور خاصی را در ذهن ما ایجاد کنند به راه خود ادامه می‌دادند. برای آنها مهم نبود که به جای خاصی برسند. وجه غالب قصه‌ی این فیلم‌ها مردان به هم ریخته‌ای است که در جست‌وجوی رستگاری‌اند. این مضمون همچنان تازگی خود را در فیلم‌های او حفظ کرده‌است. **وندرس** در این دسته از فیلم‌های خود، دیدگاهش را درباره ماهیت از هم گسیخته‌ی فرهنگ و روح معاصر شرح می‌دهد. او تا قبل از بال‌های اشتیاق نه پاسخی برای این احساس غربت داشت و نه به تحولی ورای آن از هم گسیختگی رسیده بود.

فیلم بال‌های اشتیاق چند سال قبل از فروپاشی دیوار برلین ساخته شد. در صحنه‌ای از این فیلم، فرشتگان و دوربین به سمت دیوار می‌چرخند، وندرس با این کار، قوی‌ترین تصاویر مدرنی که روح (آلمان) تقسیم شده را بیان می‌کند، برای ما به نمایش در می‌آورد. این تصاویر برای آن دوگانگی که در درون ماست و وندرس می‌خواهد بر آن غلبه کند، نمادی جهانی محسوب می‌شوند. **وندرس** به عنوان خالق تصاویر از هم گسیخته، معتقد است که در جهان و به ویژه در ایالات متحده، حجم بسیار بالایی از تصاویر و اطلاعات ظهور یافته است:

«هیچ کشوری در جهان به این اندازه خود را نفروخته و تصاویری از خود، با این همه قدرت به سرتاسر عالم عرضه نکرده است.»

یا:

«امریکا، سرزمین تصاویر، سرزمین تولید تصاویر و سرزمینی برای تصاویر است؛ حتی نوشتن نیز در هیچ کجای دیگر مثل آن جا مصور نمی‌شود.»

وندرس برای یافتن تصاویری که وضعیت بیرونی اشیاء را با حالت درونی آنها پیوند می‌دهد، دیدگاه خاصی دارد: «تصاویر اندکی که از زندگی سرشار باشند به مراتب از انبوه بی‌معنای آنها بهترند.» سینما می‌تواند با تأمل در اشیاء، انتخاب و خلق تصاویر، وجود آنها را رها سازد. برای این که درباره جایگاه خود در جهان به تفکر بپردازیم به این تصاویر نیاز داریم.

زمان از هم گسیخته تکنولوژیک معاصر با آنچه هایدگر به آن وحدت یکپارچه سنت متافیزیکی می‌نامد تناسب ندارد، متافیزیکی که میراث آن به هایدگر نیز رسیده است، با آن جهانی که او می‌بیند، هماهنگی و همخوانی ندارد. مواجهه با بی‌خانمانی بنیادین انسان، نوعی تلاش و مبارزه برای خانه (home) و برای بنیان‌سازی (grounding) است.

هایدگر این بی‌خانمانی را به طور اساسی نشانه

می‌نامد) سخن بگوید. اکثر نوشته‌های متأخر **هایدگر**، که با نکات مورد مناقشه مربوط به شاهکار او یعنی «وجود و زمان» آغاز می‌شود، به طرح دیدگاه‌های متفاوتی درباره سخن گفتن از وجود درونی یا آنچه که هایدگر «سکنی گزیدن» نامیده است، می‌پردازد.

در مقایسه، **وندرس** این تحول را در بال‌های اشتیاق، به صورت استعاری به تصویر می‌کشد. او ناکامی فرشته‌ای را که مجبور است همواره از بالا و خارج از تجربه خود وجود نظاره‌گر باشد، به عنوان نقطه شروعی برای تبدیل شدن به وجود درونی نشان می‌دهد. فرشته‌ای که فاقد هستی مادی است، اما، ترجیح می‌دهد که انسان باشد و به تجربه فناپذیری (مرگ) وارد شود، عاشق زنی می‌شود که نقش فرشته سیرک را بازی می‌کند.

فیلم، در آغاز، معلق بودن و بی‌تفاوتیِ دیدگاه دانای کل را درباره فرشتگان به ما نشان می‌دهد. سپس از نگاه میرندگان، ما را وارد زندگی می‌کند.

من درباره تحول **هایدگر**،از متافیزیک به سکنی گزیدن و نیز دگردیسی **وندرس** در فیلم بال‌های اشتیاق از فرشته به انسان، بحث می‌کنم که چگونه **وندرس** بر عبور **هایدگر** از متافیزیک غلبه می‌کند.

فیلم، به عنوان امکان رستگاری، چنانکه بیرون از حوزه خطر تکنولوژی حاصل شود، چالش هایدگر درباره سکنی گزیدن را یک مرحله فراتر از آنچه که خود هایدگر در نظر داشت به پیش می‌برد. مضامین فلسفی در بال‌های اشتیاق و استفاده از تمام ظرفیت رسانه فیلم، تعابیر متافیزیکی را به امر واقع، نزدیک و فلسفه را وادار می‌سازد به تشریح وجود درونی بپردازد.

چهارگانهٔ زمین، آسمان، میرنده و فرشته

در نظر هایدگر، فهم چهارگانه فوق برای سکنی گزیدن بسیار مهم است. معنای چهارگانهٔ هایدگر کاملاً مطابقت دارد با مقایسه‌ای که میان فرشتگان و انسان‌ها در فیلم بالهای اشتیاق، انجام گرفته است. هایدگر از خلال شاعری، کلمات و اندیشگری از انقطاع میان رئوس این چهارگانه که در زندگی و تفکر ما رخ داده است، سخن می‌گوید. به نظر او مدیریت تکنولوژیک باعث شده است که تماس ما با وجود قطع و در نتیجه، میرندگان (mortals)، فرشتگان (divinities)، زمین (earth) و آسمان (sky) از یکدیگر منفک شوند و برای ما به صورت موجودات درآیند.

راه نجات و رستگاری (saving grace) در این چهارگانه قرار دارد. درک این رئوس فقط از طریق نگریستن به بالای سرما ممکن است که بفهمیم وجود میرندگان به فرشتگان، زمین به آسمان و اشیاء به مکان و کارکردشان وابسته است. این نگریستن، یک آینه ـ بازی (play-mirror) بین میرنده و فرشته، زمین و آسمان است که هریک در بازتاب خودش از دیگری، رقصی دایره‌ای (round dance) را انجام می‌دهد.

در بال‌های اشتیاق، یک فرشته به نام دامیل (Damiel) و یک میرنده به اسم ماریون (Marion) عاشق یکدیگر می‌شوند و در اثر تابش و بازتابش نور حضور خویش بر یکدیگر، وجود دیگری را تأیید و تصدیق می‌کنند. به این ترتیب چهارگانه موردنظر هایدگر را در این فیلم که عنوان انگلیسی آن «آسمان بر فراز برلین» است، می‌بینیم. در ابتدای فیلم، میرندگان خاکی با حالت خواب آلوده دیده می‌شوند. در واقع، همان طور که فرشته‌ای به داخل میرندگی می‌آید، آسمان وارد زمین می‌شود. به این ترتیب، بهشت از زمین چندان دور نیست. فرشته و میرنده با یکدیگرند، و در این حالت، آینه بودن آنها برای دیگری محقق می‌شود. آنها به درون یکدیگر راه می‌یابند و به یکدیگر تعلق پیدا می‌کنند.

در این چهارگانه، میرندگی میرندگان از طریق سکنی گزیدن است. میرنده و فرشته، هریک به طریق خویش می‌کوشد طبیعت خود را دریابد؛ در آن صورت، تقابل آن دو به وحدت تبدیل می‌شود زیرا به جای آنکه هویت خود را از دست بدهند و بشوند یکی مشابه همه، طبیعت حقیقی خویش را یافته و خود را در آن داخل و رها می‌کنند.

در واقع، طبیعت انسان، میرندگی و محدودیت است؛ درک چنین آگاهی‌ای با موضوع چهارگانه هماهنگی و مطابقت دارد. میرندگان از طریق سکنی گزیدن با طبیعت ذاتی خویش، راز آشنا می‌شوند. توانا بودن آنها بر مرگ به عنوان مرگ، برای کاربرد و عمل به چنین قدرتی است تا بدین وسیله محتملاً مرگی خوب داشته باشند. آشنا ساختن میرندگان به ذاتِ مرگ، جز از طریق خود مرگ ممکن نیست. هایدگر می‌اندیشد که بر اثر ادامه حیات کورکورانهٔ بشر به خاطر جهان‌بینی تکنولوژیک استیلاجو (Gestell)، او نمی‌تواند از طریق گشایش به سوی آسمان بالای سرش به اگزیستانس انسان حقیقی برسد بلکه سکنی‌گزیدن او موجب گشایش تجربهٔ وجود و یافتن طریق خویش در اثر مجاورت با وجود می‌شود.

هایدگر درباره نیاز بشر به شاعری می‌گوید: «نخست باید حیات عقلانی موجودات به میرندگی تبدیل شود. در زمانه‌ای که میرندگان به ندرت از میرندگی‌شان آگاهی دارند و میرندگان هیچ تعلقی به طبیعتشان ندارند؛ مرگ دیگر معما نیست و راز اندوه در حجاب فرورفته است و عشق آموخته نشده است.»

بر همین اساس، در بال‌های اشتیاق، فرشته، دامیل، نمی‌تواند خود به خود انسان گردد و وارد میرندگی شود بلکه می‌آموزد از طریق عشق است که میرنده می‌شود. او در جایی از فیلم به ماریون می‌گوید «فقط از طریق شگفتی ما دو نفر از هم، شگفتی مرد و زن، وجود انسانی ما ساخته می‌شود.»

غم غربت جهانی

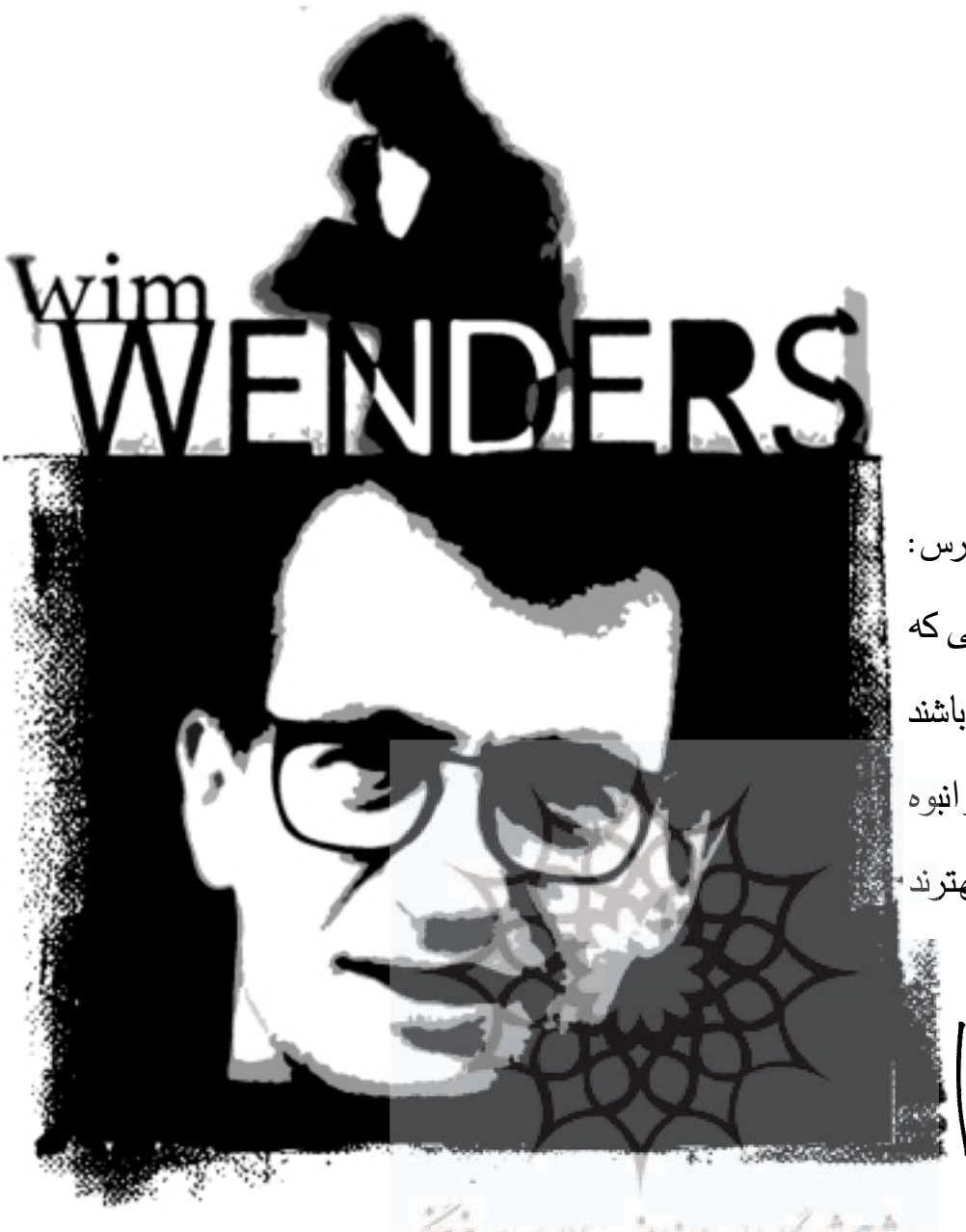
«نه فرشتگان، نه انسان‌ها و نه حیوانات زیرک نمی‌دانند در این جهانی که می‌شناسیم، در خانه بودن، چندان طولانی نخواهد بود.» (راینر ریلکه ـ اولین مرثیه).

دلیل احساس نیاز هایدگر و وندرس به این تحول وجودی به خاطر این است که آنها آگاهی بر «ریشه کنی» (uprooted) را در جهان معاصر پیرامون خود می‌بینند و حس می‌کنند همین «ریشه کنی» است که به این دو نفر برای ایجاد تحول انگیزه می‌دهد. به نظر من، تقریرات و ابداعات آنها چه به صورت نوشته و چه به صورت فیلم، تلاشی است که به فقدان ارتباط عمیق میان جهان و وجود که در عصر تکنولوژیک ما رایج شده است مربوط می‌شود.

مفهوم «آوارگی» (homelessness) را در اندیشهٔ این دو نفر در ارتباط با آلمان پس از جنگ دوم جهانی به خوبی می‌توانیم ببینیم. آنها از گذشته و حال خود جدا شده مجبور بودند تمام گذشته خود و این که از کجا آمده‌اند را به دلیل وحشتی که از گذشته داشتند فراموش کنند و از سنتی که بر آن تکیه زده یا به آن دل بسته بودند، دور افتند. در زمانی که هایدگر مقالهٔ «ساختن، سکنی گزیدن، اندیشیدن» (Building, Dwelling, Thinking) را می‌نوشت ، غم‌انگیزترین تجربه‌اش در معنای سکنی گزیدن را به هنگام فروپاشی آلمان، تحت تأثیر یک بحران ملی کسب می‌کرد؛ بحرانی، ناشی از آوارگی میلیون‌ها مردم بی‌سرپناه که در مراحل اولیه ترمیم خرابی‌های جنگ به سر می‌بردند.

جدا از وضعیت غم‌انگیزی که هایدگر با آن روبه‌رو شده بود، او مجبور بود اتهام ارتباط با جنبش نازیسم و ضعف خود را در برابر آن، نیز ساماندهی کند.

وندرس هم درست در همین ایام در دُسلدورف، به دنیا آمد و در ایام ترس و نگرانی بزرگ شد. هر دو نفر شاهد نوعی یأس و بیگانگی در زمانه‌ای بودند که حاصل متافیزیک و جهان‌بینی یقینی بود. از این روست که آنها خواهان غلبه بر این محدودیت‌اند. همین خواست است که آنها را وادار می‌کند به دنبال سکنی گزیدن باشند و آن را مطرح کنند.



وندرس:
تصاویر اندکی که
از زندگی سرشار باشند
به مراتب از انبوه
بی‌معنای آنها بهترند

فراموشی انسان از پرسش ، از وجود می‌داند. زیرا، تفکر درباره حقیقت وجود به فراموشی سپرده شده است و ما از معنای این پرسش غافل شده‌ایم. «این بی‌خانمانی به طور مشخص ناشی از تقدیر وجود در هیئت متافیزیک است و از طریق متافیزیک به طور همزمان هم بدان وارد و هم پنهان شده است.» از این رو، فرهنگ و روحیات، پراکنده و متفرق شده است؛ در نتیجه، «زمان تهی شده است؛ نه فقط به این دلیل که خدا مرده است بلکه به این دلیل میرندگان به ندرت بر میرندگیشان، آگاه و قادر شده‌اند.»

با شروع از هم گسیختگی، بازسازی کل هم آغاز می‌شود. اولین مرحله در این دگردیسی، اذعان به انفصال دردناکی است که هم اینک وجود دارد؛ و نیز کاوش در اینکه چگونه این واقعه روی داده و چگونه ظهور متافیزیک به تکنولوژی ختم شده است. قبل از هرچیز به جای آن که وانمود کنیم همه چیز درست و بی‌نقص است، باید بی‌خانمانی را تجربه کرد. و پیش از آن که هرگونه تحولی امکان‌پذیر شود، باید درون و بیرون ما به هم مرتبط شده و به یاد آوریم که چه چیزی ما را به این روز انداخته است.

فیلم، به عنوان فلسفه‌ی همگانی (popular phylosophy)

«پدرم عادت داشت که بگوید: فیلم‌ها، هنرِ دیدن هستند.» (اظهار نظری در فیلم سلاطین جاده).

ما به همان اندازه که صاحب دیدگاهی کلی درباره جهان هستیم، فیلسوف هم هستیم. همان چیزی که بسیاری از تئوری‌های فلسفی با آن درگیرند یا از آن شکست می‌خورند، فیلم نیز به شکل قاعده‌مندی با آن درگیر است.

توانمندی انسان در ساخت نمونه‌ای از جهان و به نمایش گذاردن آن به شکل جهان‌های ممکن از طریق فیلم به وقوع می‌پیوندد، چنین نمایشی از قدرت انسان، منبع بسیار لذت‌بخشی محسوب می‌شود، متأسفانه، فیلسوفان حرفه‌ای را نمی‌توان با نمایشی درباره مردم عادی و اجرایی تفریحی از موضوعاتی که فیلسوفان درباره آنها نظریه‌پردازی می‌کنند، مجذوب ساخت.

از طریق سینما، نوع جدیدی از واقعیت خلق شده و ذهن ما را وارد یک حالت پیچیده و پیشینی کرده است. سینما، طریقه‌ای است که در اذهان ما خلق می‌شود، و با تأملات ما شکل می‌گیرد و نه با قواعد خود آن. در سینما، نوعی سهولت در حرکت رو به جلو و به عقب (گذشته / حال، دور / نزدیک) در جهانی ترکیبی وجود دارد که درست مثل شعور درونی خود ماست. جهانی برای غلبه کردن بر فضا، زمان و علیت و نیز تنظیم رویدادها به شکل تأملات حافظه، تخیلات وهیجانات دنیای درونیمان.

فیلم‌ها در عصر ذهنیت تکنولوژیک، آرزوی دیرینه ما را نسبت به دنیای رویاها برآورده می‌سازند. سینما چیزی بیش از یک نمایش ساده است و می‌تواند انگیزه‌ای باشد برای تحول درونی و بصیرت‌های آرمانی ما.