از گفت و گو با جهان، گفت‌وگویی که بیش از گویا بودن، باید خموش بود و ندای حقیقت را شنید. هایدگر در بحث از نحوه نسبت برقرار کردن ما با پیرامونمان، دو اصطلاح خاص «تو دستی» (zuhandenheit) و «فرادستی» (Vorhandenheit) را بکار می‌برد که نشانگر تمایز او با هوسرل در نحوه آگاهی ما با محیط است. در نظر هایدگر اصلاً آگاهی و شناخت برای ما حاصل است ولی ما توجهی نداریم. او دو اصطلاح «تودستی» و «فرادستی» را برای این منظور بکار می‌برد. زیرا هنگامیکه اشیاء و موجودات پیرامون ما برایمان، اُبژه باشند، در آن صورت برای ما امری «فرادستی» هستند اما چنانچه در قُرب موجودات باشیم، آنگاه میان ما و آنها فاصله‌ای نیست و آگاهی ما نسبت به آنها بیواسطه است و آنها برای ما امری «تودستی» خواهند بود. [۳]

پدیدارشناسی هایدگر و تصویر جهان

هایدگر جدایی ذهن و عین (فاعل شناسا و متعلق شناسایی) را محصول بسط متافیزیک فلسفی می‌دانست و تاریخ فلسفه را تاریخ «موجود» (seindes) و نه «وجود» (sein) به حساب می‌آورد. از این رو کوشش هوسرل برای رسیدن به علم و دانش متقن را نتیجه جدایی ذهن و عین متافیزیکی می‌دانست که می‌کوشید با «حیث التفاتی» (intentionality)، رجوع به ذات اشیاء و در پرانتز قرار دادن خود، آگاهی ایدتیک به دست آورد. کاملاً می‌توان درک کرد که هایدگر این راه‌حل را ادامه بسط متافیزیک بداند. به عقیده هایدگر، متافیزیک بنیان دوره‌ای را برای بشر پی افکند که از رهگذر آن، فهم خاصی از حقیقت، ملاک و معیار شد. او چندین مقاله مهم پیرامون تکنولوژی، دانش و سرمنشأ شعر و هنر نوشت که براساس تمایز میان ذهن و عین و معیار شدن انسان برای درک حقیقت، استوار است.

عصر تصویر جهان

هایدگر، رساله معروفی به نام «عصر تصویر جهان» [۴] دارد که با موضوع تصویر و استیلاجویی بسیار مرتبط است. او در این رساله اعلام می‌کند که وقتی انسان به فاعل‌شناسا مبدل شد، همان‌طور نیز جهان به تصویر تبدیل گشته و جهان امروز، «عصر تصویر جهان» است. در دوران باستان و قرون وسطا هیچ‌گاه جهان به مثابه تصویر نبود. چنین رخدادی فقط در روزگار ما به‌وقوع پیوسته است زیرا که انسان در فکر فتح جهان است و تصویر در خدمت چنین سودایی قرار دارد. اما قبل از طرح دیدگاه‌های هایدگر در این مقاله لازم است درباره چند کلمه کلیدی مقالهٔ او توضیح داده شود. در زبان آلمانی به جای کلمه انگلیسی «پیکچر» (Picture) از «بیلد» (bild) استفاده می‌شود که از مصدر «بیلدن» bilden گرفته شده که هم به معنی تصویر و شکل بخشیدن به چیزی است و هم به معنای ساختن و بوجود آوردن. از طرف دیگر، هایدگر کلمهٔ «دِنکن» (denken) را به کار می‌برد که هم به معنای تفکر کردن است و هم به معنای تخیل کردن، تصور کردن و در نظر داشتن می‌باشد. چنین کارکرد معنایی در زبان انگلیسی وجود ندارد. پرسش این است: تصویر جهان چیست؟ به نظر هایدگر، ما نباید تصویر را المثنی (کپی) از چیزی بدانیم زیرا:

«... تصویر جهان، معنایی بیش از این دارد. منظور ما، خودِ جهان است. جهان به طور کلی و آنچه هست در تمامیتش؛ درست همان‌گونه که برای ماست، هنجارمند و مُقیّدکننده. تصویر در اینجا به معنای نوعی تقلید نیست بلکه آن چیز است که در این عبارت محاوره‌ای به گوش می‌رسد؛ مبنی بر اینکه در مورد امری خاص «ما تصویر را گرفتیم». [۵]

به نظر هایدگر چنین ویژگی در عهد باستان و قرون وسطا وجود نداشته است و صرفاً در دوره جدید است که جهان به مثابه تصویر درمی‌آید لذا به عقیدهٔ او «اگر تصویر جهان به شکلی ماهوی فهمیده شود، به معنای تصویری از جهان نیست بلکه جهان است که به عنوان تصویر، تصور و درک می‌شود.» [۶] و «رخداد بنیادی عصر مدرن، فتح جهان به عنوان تصویر است. کلمهٔ تصویر [bild]، اکنون به معنای تصویر ساخت یافته [structured image] است که مخلوق کارِ تولیدی بشر است.» [۷]

تصویر و آزادی

کانت، نشان داده بود که تخیل در بند عقل و صورت‌های پیشینی آن نیست. بنابراین اگر ما سخنان هایدگر را هم پذیرفته باشیم می‌توانیم استنباط کنیم که تصاویر خیالی می‌توانند ما را از قید متافیزیک رها کنند؛ متافیزیکی که عقلْ بنیاد است. نکته‌ی دیگری هم می‌توان دریافت، هایدگر معتقد است که تصویر در جهان امروز برای غلبه یافتن است و اساساً جهان به صورت تصویر، خود را بر ما پدیدار کرده است و ما از طریق تصویر، جهان را قاب‌بندی (framing) می‌کنیم.

بنابراین، تصویر در جهان امروز یعنی در چارچوب قرار دادن. هایدگر در مقاله‌ی مذکور، شرح می‌دهد که این در چارچوب قرار دادن به قصد سیطره یافتن و استیلاجویی است. از این رو جهان به صورت تصویر درمی‌آید تا بر آن سیطره بیابیم؛ در نتیجه، تصویر در جهان امروز، یعنی سیطره بر آنچه که به صورت تصویر درآمده است. اینجاست که به نظر می‌رسد بازیِ (play/spiel) آزاد تخیل در هنر که کانت توضیح می‌داد، راه گریز از تصویر متافیزیکی جهان باشد. هایدگر در کوشش برای دوری جستن از عقل متافیزیکی، سخت به تخیل هنرمندانه امید بسته بود و معتقد بود که راه نجات را باید در هنر جست.

در روزگاران باستان و قرون وسطا هیچ‌گاه تصاویر معنای سلطه را با خود حمل نمی‌کردند. **آرنولد هائوزر** در کتاب خاستگاه اجتماعی هنر به نقاشی‌های روی دیوار غارهای دوره پارینه‌سنگی اشاره و اظهار می‌کند که انسان شکارگر به قصد تسلط یافتن بر شکار، آنها را نقاشی می‌کرده است. این سخن به غایت آشکارکننده‌ی قضاوت امروزین ما نسبت به تصاویر است. زیرا، ما به درستی نمی‌دانیم که قصد انسان پارینه‌سنگی چه بوده است. بنابراین، ما نباید با معیارهای امروز به سراغ دیروز برویم.

یافته‌های باستان‌شناسان نشان می‌دهد که انسان آن روزگار، میان آنچه که می‌کشید و آنچه که درواقع وجود داشت، فرقی قائل نبود. زیرا در آن هنگام میان ذهن و عین جدایی رخ نداده بود. انشقاق میان این دو، سرآغاز دال و غیاب مدلول است که بعداً اتفاق افتاد. شاید این انشقاق را بتوان همانند **هگل** در مورد خداوند در نظر گرفت. به این نحو، در ابتدا خداوند در خودش بود اما به محض اینکه به خودش اندیشید، سوژه‌ای شد که ابژه‌اش خودش بود. در عرفان نظری اسلامی از این مرتبه با نام فیض اقدس نام می‌برند. حال، روزگاری هم بود که انسان در طبیعت همانند ماهی در آب بود و هیچ‌گاه به جدایی خودش و محیطش نیندیشیده بود. در

به عقیده هایدگر، جهان به صورت تصویر درمی‌آید تا بر آن سیطره بیابیم و در نتیجه، تصویر در جهان امروز، یعنی سیطره بر آنچه که به صورت تصویر درآمده است

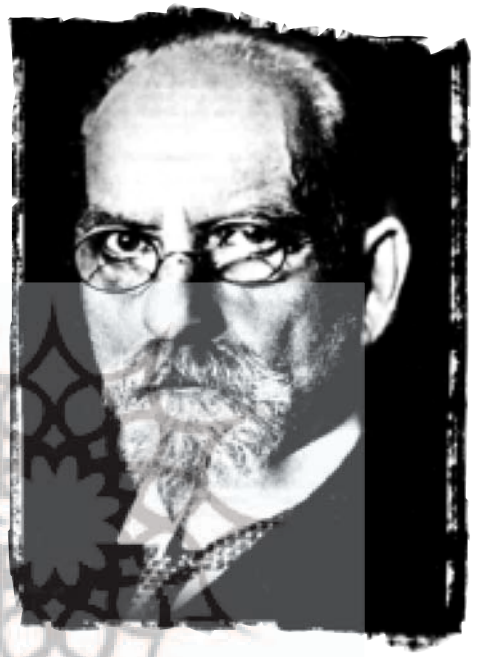
جُستاری پدیدارشناختی از مفهوم فاعل شناسایی در فلسفه و فیلم

علی شیخ‌مهدی

پدیدارشناسی در قرن بیستم

قرن بیستم با بحران‌های شدید سیاسی و اقتصادی آغاز گشت؛ به طوری که اروپا در اواسط دهه دوم این سده گرفتار جنگ بزرگی شد که ویرانی‌های ناشی از تکنولوژی نظامی آن هیچ سابقه‌ای در گذشته نداشت. درنتیجه، این قاره در هم شکست و پس از به پایان رسیدن جنگ از ابتدای دهه بیست، موجی از تردید و شک‌گرایی رواج یافت.

پرسش اساسی برای اندیشمندان این بود که آیا ما به راستی قادر به تشخیص حقیقت هستیم؟ آیا همه این جهان برای فریب ما به‌وجود نیامده است؟ چنین پرسشهایی یادآور تردید **دکارت** در حدود دو قرن پیش بود. او نیز از خود می‌پرسید که شاید همه آنچه را که حس می‌کنم نتیجه‌ی چشم‌بندی شیطان باشد و اگر هم چنین باشد، در یک چیز نمی‌توان شک کرد و آن اینکه «من» وجود دارم که دچار چنین شکی می‌شوم. از اینجا بود که شک معروف دکارتی با جمله معروف «می‌اندیشم پس هستم» (Cogito ergo sum) آغازگر فلسفه جدید در غرب شد. اما این جمله مربوط به دویست سال پیش بود و اندیشمندان اروپایی جمله مطمئن‌تری برای زدودن تردیدهایشان لازم داشتند، بنابراین جمله معروف دکارت در چارچوب اندیشه‌ی معروف به پدیدارشناسی **هوسرل** به این شکل درآمد که «من، فکری را فکر می‌کنم» (ego cogito Cogitatum)[1]



هوسرل معتقد بود که در رجوع به ذات و ماهیت اشیاء بایستی اطلاعات قبلی خود را در محاق گذاشت و به اصطلاح در پرانتز قرار داد.

شهود ذات اشیاء

اگر، «منِ» دکارتی صبغه‌ای تعقلی داشت و به مدد اصول فطری و اولیه (axiomatic) می‌اندیشید، «منِ» هوسرلی فقط به مدد اشراق بلاواسطه و شهود درونی به شناخت می‌رسید و کارش از روی تجربه و عقل نبود که حاصلش به صورت علوم تجربی یا ریاضی درآید بلکه آگاهی بود که معنایش وسیع‌تر از شناخت عقلانی و تجربی به حساب می‌آمد.

به عقیده هوسرل، ماهیت اشیاء یا همان نومنِ کانتی را نه در واقعیات عینی و ظاهری اشیاء می‌توان یافت که از طریق تجارب حسی و مشاهده‌ای علوم تجربی بتوان شناخت و نه اینکه عقل قادر به دریافت آن است، بلکه فقط از طریق شهود و اشراق می‌توان بر آن آگاهی یافت. البته او این کار را از طریق «تقلیل پدیدارشناسانه» reduction Phenomenological ممکن می‌دانست و آن را تنها علم متقن که ایقانی همپای ریاضی داشت به شمار می‌آورد. کلمهٔ «ریداکشن» reduction در لغت به معنای به عقب برگرداندن است. اما کلمه ریدیوس reduce به معنی کاستن نیز هست. بنابراین، معنای ریداکشن تقریباً معادل تأویل است اما این تأویل توام با کاستن نیز هست. هوسرل معتقد بود که در رجوع به ذات و ماهیت اشیاء، بایست اطلاعات قبلی خود را در محاق گذاشت و به اصطلاح در پرانتز قرار داد. او را باید به نوعی گرایش افلاطونی منتسب دانست که ماهیت اشیاء را در عالم دیگری جستجو می‌کرد؛ **افلاطون** نام مُثل را به آن عالم می‌داد و هوسرل آن را ایدتیک eidetic می‌نامید.

به عقیده‌ی هوسرل، فنومن مربوط به جنبه‌های ناپایدار اشیاء است؛ در نتیجه برای آگاهی ناب یافتن از جوهر و ماهیت اشیاء که پایدار است (نومن) باید از طریق دیگری که همان رجوع به ذات اشیاء باشد استفاده کرد. لذا، هوسرل به یک «من ناب» (pure ego) معتقد بود. به طور کلی «پدیدارشناسی اساساً یک من‌شناسی یا خودشناسی (egology) است و قلمرو خاص آن، خود [یا من]. و اندیشه‌های آن است، قبل از هوسرل، **لایب‌نیتس** آن را موناد (monade) می‌خواند. به نظر او فقط عینی بودن ذوات، مقتضی این است که آنها نه‌تنها برای من بلکه برای همه موناد‌ها و برای هر موناد ممکنی، معتبر باشند. بنابراین باید در وجدان ابتدایی، وجدانهای دیگر پیدا آیند و میان اذهان، ارتباطی inter-subjectivity [بین‌الاذهانی] باشد»[2]. هوسرل این مرکز آگاهی را «عالم زندگی» (lebenswelt) می‌دانست. مفهومی که هایدگر آن را «بودن در جهان» (being in the world) می‌خواند تا از پدیدارشناسی استعلایی استادش (هوسرل) جدایی پیدا کند.

اُبژه شدن حقیقت

هایدگر، هوسرل را نتیجه **افلاطون** می‌دانست. با افلاطون، جهان به مثابه امری بیرونی (object) درآمد که ما برای درکش باید نگاهمان را تصحیح کنیم. هایدگر در رساله «رای افلاطون درباره‌ی حقیقت» به این نکته اشاره می‌کند که در یونان باستان، پس از افلاطون، انسان مبدل به فاعل‌شناسا subject شد و از اینجا به بعد تقابل ذهن وعین پدید آمد.

در نظر هایدگر جهان چیزی «آنجا نهاده» نیست که به شیوه عقلانی یا حتی آگاهی ناب پدیدارشناختی هوسرلی بتوان درک کرد. به عقیده هایدگر، آن «منِ نابی» که هوسرل مطرح می‌کند چیزی جز آخرین مرحله فلسفه عقل‌گرایی دوران روشنگری نیست که طی آن، انسان مُهر و نشان خود را بر جهان می‌کوبد. در نظر هایدگر، وجود انسان (dasein که معنای تحت‌اللفظی‌اش «آنجا وجود» می‌شود) عبارت است

طرح این پرسش جالب است که چرا سینمای مستند به هنگام وقوع جنگ رونق می‌گیرد؟ زیرا قصد آن شناسایی دشمن است و فیلم خبری در همین چارچوب ساخته می‌شود. از این رو کاملاً قابل درک است که چرا در مقطعی، سینمای چین جایزه می‌گیرد و چرا امروز سینمای ایران مطرح می‌گردد؟ زیرا که جهان‌شناسا موجودیت حرکت‌های جهان را به شناسایی خود وابسته می‌کند و معتقد است که این من هستم که به تو موجودیت می‌دهم پس بر تو حق دارم. اما نکته اینجاست که چرا ما نمی‌توانیم سینمای فرضاً فرانسه را کشف کنیم؟ به این دلیل که آنها کشف ما را به رسمیت نمی‌شناسند و شناسایی ما را به عنوان شناسایی قبول نمی‌کنند تا مبادا از طریق متعلق‌شناسایی موجودیت پیدا کنند. بلکه می‌خواهند دائم خود را در مقام فاعل شناسایی حفظ کنند.

جهانِ برتر، همواره خود را در مقام شناسا قرار می‌دهد. هر فرهنگی که خود را در موقعیت برتر از فرهنگ دیگران بداند، دائم خود را در مقام شناسا قرار می‌دهد. درواقع برکلی بدون این که بداند، به استعمار مشروعیت بخشید. بین **بیکن** و **برکلی** تفاوتی است؛ وقتی بیکن می‌گوید دانایی، توانایی است، جهان را تقسیم نمی‌کند. زیرا که هر دانایی می‌تواند توانا باشد. چه این دانا آسیایی یا افریقایی باشد و چه اروپایی. اما برکلی جهان را به شناسا و متعلق شناسایی تقسیم می‌کند. شناخت‌شناسی برکلی هر شناخته‌ای را وابسته به شناسا می‌کند و او را در مقام فرودست قرار می‌دهد تا شناخته شود و آن کس که می‌شناسد در مقام فرادست است. به عبارت دیگر ما نوعی دیگر از تقسیم‌بندی طبقاتی را در جهان شاهد هستیم.

ما سینمای مستند نداریم

براساس معیارهای جهان امروز، فاعل شناساست که واقعیت را می‌شناسد. ما تا زمانی که در مقام شناسا قرار نگیریم، واقعیت در اختیار ما قرار نمی‌گیرد. به همین دلیل است که فیلم‌های مستند درواقع مستند نیستند؛ زیرا که واقعیت در این فیلم‌ها فراچنگ آمده است. واقعیت در کهن الگو (archetype)ی سینمای مستند یعنی در نانوک شمال، ساخته **رابرت فلاهرتی**، معروف به پدر سینمای مستند فراچنگ آمده است. زیرا که او فاعل شناساست. بسیاری از فیلم‌سازان چون نمی‌دانند فاعل شناسا یعنی چه و چون فاعل شناسا نیستند، بنابراین فیلم‌های آنها هم مستند به معنای شناخته شده نیست زیرا که واقعیت در فیلم‌های آنها فراچنگ نیامده است. ما زمانی می‌توانیم فیلم مستند بسازیم که نسبت به واقعیت، فاعل شناسا باشیم. بر این اساس، سینمای مستند موجود، سینمای مرگ واقعیت زنده است و این فیلم‌های مستند، به جای این که واقعیت را زنده کند، آن را می‌کُشد.

بسیاری از فیلمسازان مستند ایرانی حتی از فلاهرتی هم عقب‌تر هستند زیرا که اصلاً فاعل شناسای واقعیت در فیلمهایشان مطرح نمی‌شود از این رو در فیلم‌های مستندمان فاعل شناسا نسبت به واقعیت نیستیم بلکه ما تابع واقعیتیم. ما سر صحنه می‌رویم تا ببینیم چه اتفاقی می‌افتد و بعد آن را ضبط کنیم. پس ما تابع واقعیتیم و نه فاعل شناسای آن. درواقع شاید بتوان گفت: ما ابژه هستیم و واقعیت سوژه. و از آنجایی که واقعیت امری گول‌زننده است پس ما آلت دست واقعیت می‌شویم. در سینمای مستند ایرانی، این ما نیستیم که واقعیت را می‌سازیم بلکه واقعیت است که ما را می‌سازد. هرگاه ما توانستیم واقعیت را بسازیم آن موقع است که فاعل شناسا شده‌ایم و آن موقع است که تازه برابر فلاهرتی شده‌ایم و بر اساس فاعل شناسایی فیلم مستند می‌توانیم بسازیم. آیا می‌توان نوعی دیگر از سینمای مستند را به‌وجود آورد که شناخت به قصد تسلط نباشد؟ بلکه برای اتحاد عالم و معلوم باشد؟

رابرت فلاهرتی

شناسایی که مستندساز ما می‌تواند به دنبال آن باشد، شناسایی آزادکننده است و نه شناسایی به قصد تسلط. مستندساز از نوعی دیگر، می‌داند که واقعیت پنهان است و وقتی ما آن را شناسایی می‌کنیم به قصد آزاد کردن باید باشد و نه تسلط. ما نباید اشیاء را به یک عملکرد (فونکسیون) محکوم و میل آنها را برای عملکرد دیگر سرکوب کنیم. در عرفان ما، هدف از شناسایی عالم، شناختن خداست و با شناختن خداوند است که انسان به کمال می‌رسد. ما می‌شناسیم تا با متعلق شناسایی هماهنگ و از جنس او شویم در حالی که انسان استیلاجو، می‌شناسد تا بر آنچه شناخته است مسلط شود. **آدلر**، روانشناس مشهور، وقتی از قدرت به عنوان مرکز نیروی لیبیدو یاد می‌کند یا **فروید** که از نیروی جنسی صحبت می‌کند، در نظریات این دو با نیروهای تسلط یابنده روبه روییم. آدلر قدرت را به عنوان لیبیدوی اصلی انسان مطرح می‌کند و فروید لیبیدو را نیروی جنسی می‌داند ولی جهت تئوری هر دوی آنها تسلط است.

سینمای مستند و رجوع به ذات اشیاء

سینمای مستند فاعل شناسا چون واقعیت اشیاء را می‌کُشد، حقیقت آن‌ها را هم نمی‌تواند کشف کند. در حالی که سینمای مستند باید کاشف حقایق باشد. سینمای مستند به درون پدیده‌ها می‌رود تا جوهر آن را کشف کند. سینمای مستند اشیا را جا به جا می‌کند. همان‌طور که ما بر اساس شناسایی خود، دانهٔ گیاه را از خودگیاه حاصل می‌کنیم به جای انبار کردن آن را در زمین می‌کاریم تا سبز شود. اگر این کار را نکنیم گیاهی کشف نخواهد شد. ما باید همین کار را با اشیاء بکنیم. یک شیء را باید جابه‌جا کنیم. باید آن را از جایی به جایی دیگر منتقل کنیم تا بر ما آشکار شود. به این ترتیب، ما این اشیاء را کشف می‌کنیم و نه تسخیر. برای مثال، سخن استادی بزرگوار را بیاد آوریم که می‌گفت خاصیت سنگ در این واقعیت است که کدر باشد و نور را از خود عبور ندهد، و برای این که دیده شود باید نور از آن عبور نکند. در سینما عکس این واقعیت است. برای این که این سنگ دیده شود نور باید از آن عبور کند. پس ما این سنگ را کشف کرده و خاصیت آن را عوض کرده‌ایم. ما خاصیت ذاتی آن را عوض کرده و تراکم مولکول‌های آن را به هم ریخته‌ایم. به عبارت دیگر هنگامی که ما تصویر یک شیء را می‌گیریم و بعد آن را نمایش می‌دهیم این دیگر آن شیء نیست که درواقعیت وجود دارد بلکه عکسی است که ما به واسطه‌ی آن، حقیقت را که در عالم دیگری است، نشان می‌دهیم. اما سینمای مستند موجود به قصد شناسایی ساخته می‌شود. این سینما البته، به دنبال شناخت واقعیت است ولی قصدش از این شناخت، سلطه است در حالی که باید بکوشد خود را بی‌واسطه، نه به قَصد سلطه بلکه به نیت هماهنگی، در مَعیت و قُرب اشیاء قرار دهد تا آنها خودشان را بر ما آشکار سازند.

چگونه اشیاء را آزاد کنیم

ما اگر در موضع فاعل شناسا نباشیم، می‌توانیم بگوئیم که زاویهٔ دید نداریم؛ نقاشیهای مینیاتور ایرانی این‌گونه‌اند. ولی اگر بخواهیم فاعل شناسا شویم آنگاه با منظر تسلط فاعل

سینمای مستند موجود به قصد شناسایی ساخته می‌شود. این سینما البته به دنبال شناخت واقعیت است ولی قصدش از این شناخت، سلطه است؛ در حالی که باید بکوشد خود را بی‌واسطه، در معیت اشیاء قرار دهد تا آنها خودشان را بر ما آشکار سازند

این هنگام هنوز شیء، واقعیت نداشت. شیء در آنجا و اینجا نبود. مفاهیم آنجا و اینجا، بیرون و درون، عین و ذهن هنگامی به‌وجود آمد که انسان در بیرون از طبیعت قرار گرفت و نه داخل آن. از این هنگام به بعد، واقعیت به وجود آمد. جالب آن که کلمه «ری اِل» real در زبان انگلیسی از رِس res لاتینی و یونانی به معنای چیز (شیء) thing گرفته شده است و این هم از واژه‌ی سانسکریت رآی rai به معنی «ثروت»، «چیز ارزش‌مند» اخذ شده است.

نقاشی و شناخت

«دیدن» سنگ‌بنای فلسفه جدید و آغاز مدرنیته باید محسوب شود. آیا این به معنای آن است که در دوره‌های تاریخی ماقبل مدرنیته توجهی به نگاه کردن نمی‌شد؟ در پاسخ باید گفت البته که دیدن وجود داشته است. اصولاً چشم مهمترین اندام حسی ما برای کسب دانش است، اما در روزگار گذشته به نحو دیگری به جهان می‌نگریستند که با روزگار مدرنیته متفاوت است.

هگل

چشم ما به هنگام دیدن اطراف، به هیچ‌وجه آنها را در قاب (frame) قرار نمی‌دهد. اگر به نقاشیهای روی دیوار غارها که توسط انسان پارینه‌سنگی ترسیم شده است، نگاهی بیندازیم درخواهیم یافت که آنها فاقد قاب و حصاری بدور خویش هستند؛ بسیاری از آنها در اندازه‌های طبیعی هستند. اگر نقاشی را سنگ‌بنای شناخت در انسان بدانیم، آنگاه باید از خود بپرسیم که از چه زمانی انسان به دور نقوش خود، قاب در نظر گرفت. می‌دانیم که اندیشه و تفکر و به طور کلی شناسایی، بدون مفاهیم (concepets) و این مفاهیم بدون‌تصورات ساده و مرکب (simple/complex idea) امکان‌پذیر نیست. بنابراین نقاشی که همان ترسیم صورت است، عین تفکر خواهد بود. لذا، گزافه نیست که نقاشی را سنگ‌بنای شناخت و تفکر در انسان بدانیم. درهر حال شاید تفکر منطقی در انسان از هنگامی آغاز شده باشد که او بدور تصاویری که نقاشی می‌کرد، قاب و حصار نیز ترسیم کرده باشد قابی که هیچگاه به طور عینی در اطراف مورد نقاشی شده وجود نداشت. انسان به این ترتیب آن موضوع را از موضوعات دیگر جدا ساخت. می‌دانیم که ویژگی تفکر تحلیلی (analytic) همین جداسازی به مدد چاقوی برندهٔ عقل و نوعی کالبدشکافی جهان پیرامون به قصد درک آناتومی آن است.

انسانِ نقاش دوره پارینه‌سنگی با نکشیدن قاب بدور موضوع نقاشی شده، تمایزی میان خیال و واقعیت قائل نبود. بنابراین به نظر می‌رسد که ترسیم قاب بدور موضوع نقاشی شده به معنای تشخیص دنیای خیال و واقعیت توسط انسان است. خطوط قاب، این دو جهان، موضوع عینی و ذهنی را از یکدیگر جدا و در عین حال راه نفوذ یا گریز آن دو را به دنیای یکدیگر مسدود می‌ساخت. همین‌جاست که ارزش نقاشی شرقی که فاقد قاب است و یا مینیاتورهای ایرانی که در آن‌ها ادامهٔ موضوع نقاشی شده، قاب را درهم می‌شکند، در دنیای تفکرِ کاملاً خشک عقل استیلاجو، معلوم می‌شود.

انسان دوره پارینه‌سنگی میان آنچه که بر روی دیوار غارها می‌کشید و آنچه که درواقع وجود داشت، فرقی قائل نبود؛ زیرا در آن هنگام میان ذهن و عین جدایی رخ نداده بود. انشقاق میان این دو، سرآغاز دال و غیاب مدلول است که بعداً اتفاق افتاد

تکنولوژی و جهان به مثابه تصویر

ما امروزه در دنیایی زندگی می‌کنیم که تفاوت اساسی با روزگار پارینه‌سنگی دارد؛ آنچه درباره انسان آن روزگار بگوئیم، بی‌گمان حدس و گمان است. بنابراین، به راستی نمی‌دانیم که انسان دقیقاً از چه هنگامی بدور موضوع نقاشی شده، قاب می‌کشید. آیا با کوچک‌تر شدن موضوع نقاشی شده به نحوی آن را به چنگ می‌آورده است؟ آیا با ترسیم قاب می‌خواسته است که تصویر نگریزد؟ اگر چنین باشد ما نباید متوجه اهمیت اظهارات هایدگر دربارهٔ تفاوت دیدن (seeing) و نگریستن (sight) به جهان باشیم. او در کتاب «هستی و زمان» (۱۹۲۷) در این‌باره چنین می‌نویسد:

«دیدن، نه ابزار دریافت توسط چشمان است و نه وسیلهٔ آگاهی شهود ناب، چیزی است که به خاطر حضور تودستی‌اش در نزد ماست، بلکه دلالتی اگزیستانسیال بر نگریستن (sight) است که اجازه می‌دهد ماهیات در دسترس به طرزی غیرآشکار با خودشان روبرو شوند». [۸]

درواقع ما با دیدن، اشیاء را اُبژه می‌کنیم از این طریق، آنها را به سلطه خویش درمی‌آوریم. از این رو، دیدن به قصد استیلا یافتن است در حالی که شنیدن این‌گونه نیست، ما می‌شنویم تا رام شویم؛ روایتی را می‌شنویم تا با آن همگام شویم. ولی با چشمان خویش دیگران را تسخیر می‌کنیم، بنابراین می‌کوشیم که در معرض دید دیگران قرار نگیریم بلکه آنها را در تیررس چشم خود قرار دهیم. این است، مفهوم دیدن در روزگار تفکر منطقی به ویژه در دوره مدرنیته.

هایدگر در مقاله «پرسش از تکنولوژی»، آنچه از مفهوم گِشتل درخصوص، تکنولوژی مطرح می‌کند، به خوبی با محتوای مقاله‌ی «عصرِ تصویرِ جهان» او که از آن یاد کردیم، همخوانی دارد. زیرا «گشتل» یعنی در چارچوب قرار دادن (enframing) و انبار کردن است. [۹] و این معنا همانند کاربرد تصویر در روزگار ماست.

در این خصوص، تکنولوژی به یک معنا از تمایز میان جهان دیداری و جهان تصویری آغاز می‌شود زیرا که تصویر یعنی در چارچوب قرار دادن، همان معنای گشتل است و ما از طریق تصویر، جهان دیداری را در قاب قرار می‌دهیم. در نتیجه، تصویر، سرآغاز ثبت، ضبط و حَبس دنیای دیداری است.

مفاهیمی مانند شیءسازی را در همین ارتباط باید مطرح کرد. زیرا شیءسازی با سرمایه‌داری شروع نشد؛ چیزی که مارکس به آن اعتقاد داشت. البته سرمایه‌داری کالا می‌سازد و تولید انبوه دارد ولی شیءسازی قدمت دیرین‌تر دارد و به زمانی مربوط می‌شود که ذهن در برابر عین قرار گرفت و واقعیت به‌وجود آمد. چون وقتی واقعیت بوجود آمد، شیء پدیدار شد.

از نظر **برکلی** فیلسوف انگلیسی، شناسایی مبنای وجود است یعنی یا باید شناسایی کنی یا شناسایی شوی تا وجود پیدا کنی؛ بنابراین متعلق شناسایی همیشه وابسته به فاعل شناسایی‌ست. نکته‌ای که باید توجه کرد این است که برپایه‌ی این نظر، آن چیزی را که نمی‌توانیم بشناسیم، پس اصلاً وجود ندارد. یعنی اگر مورد شناخت قرار نگیرد نمی‌توانیم به وجود آن پی ببریم. وقتی ما می‌گوییم این موجود را شناختیم پس موجود هست و این موجود می‌تواند شناخته شود.

سینما و فاعل شناسایی

دانش‌هایی مانند «مردم‌شناسی»، «شرق‌شناسی»، «باستان‌شناسی» و... از قرن ۱۸ به بعد مطرح شدند. استعمارگران کوشش بسیاری می‌کردند که خواسته‌های استعماریشان را توجیه علمی کنند. مثلاً **کنت دوگوبینوی** فرانسوی با نژادپرستی تمام فقط اروپاییان را شایسته آقایی می‌دانست درواقع آنچه امثال او بیان می‌کردند، در حوزه علم نبود بلکه داوری‌هایی غیرمنصفانه درباره دیگران بود. کشورهای استعمارگر به سراغ کشورهای دیگر می‌رفتند، آنها را شناسایی می‌کردند تا موجودیت آنها را به خود وابسته سازند.

برای انگلستان به عنوان فاعل‌شناسا، فرهنگ هند چون مستعمرهٔ او بود، مطرح می‌شود. بنابراین

رمان نو در سینما
مهرآور جعفر نادری
نشر الست فردا، ۱۳۸۰

نوشتار حاضر بر دیدگاه اصلی مبتنی بر طرح انتقادات و آرا و تحلیل‌های نظریه‌پردازان برجسته رمان نو استوار می‌باشد. به علاوه گفتمان‌های فلسفی و ادبی پیش از جنبش رمان نو نیز مطرح می‌گردد که از آن جمله می‌توان به مباحث روان‌شناسی نو و تأثیر آن بر روایت مدرن، تحلیل و تأثیر مباحث فلسفی مانند پدیدارشناسی و اگزیستانسیالیسم بر آن اشاره کرد.

در واقع نگارنده سعی دارد در این کتاب دیدگاه جنبش‌های ادبی از رئالیسم تا سورئالیسم را مرور کند. وی تنظیم مطالب را بر دو عامل استوار کرده است. ابتدا، مشاهده فیلم‌هایی که به نحوی با رمان نو در ارتباط هستند و دیگر منابع مکتوب فارسی، انگلیسی و فرانسه در حوزه یاد شده است. می‌توان گفت عمده‌ی مطالب کتاب برداشت‌های شخصی نویسنده، تحقیق و مطالعه فیلم‌های گوناگون است. کتاب تحت عناوین مکان: هزارتوهای گسسته و پیوسته/ زمان: استحاله در معماری ذهن/ خاطره: سیلان تداعی و خیال/ شخصیت: گذر از بنیان فردیت و اشیاء سطوح فرو بسته ارائه شده است.

رز ارغوانی قاهره
وودی آلن
ترجمه شهرزاد بارفروشی
نشر نی، ۱۳۸۰

این اثر، سی و یکمین نوشتار از مجموعه‌ی «۱۰۰ سال سینما، ۱۰۰ فیلم» است که با عنوان رز ارغوانی قاهره به چاپ می‌رسد. خواننده ضمن آشنایی با سبک و ویژگی‌های سینمای وودی آلن، با این فیلم آشنا می‌شود. کتاب علاوه بر فیلم‌نامه، به نقد و بررسی فیلم، مراحل شکل‌گیری و ساخت آن و شرح کوتاهی از زندگی و فیلم‌های وودی آلن پرداخته است.

این فیلم که بیست و یکمین فیلم وودی آلن می‌باشد و در سال ۱۹۸۵ به نمایش درآمد برنده جایزه اسکار بهترین فیلم و فیلمنامه شد. وی در این فیلم نه تنها رویا را به تصویر کشانده است، بلکه آن را تجزیه و تحلیل و حتی هجو می‌کند. چیزی که او را از افتادن در ورطه‌ی شعار و احساسات گرایی نجات می‌دهد، همانا طنز است. فیلم به نوعی، هم ستایش سینمای کلاسیک هالیوود و هم نقد و هجو آن است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

اسکورسیزی از زبان اسکورسیزی
مارتین اسکورسیزی
ترجمه‌ی ف. محمدی
انتشارات تیر، چاپ اول، ۱۳۸۰

در اثر حاضر که در قالب گفت‌وگوهایی با مارتین اسکورسیزی صورت گرفته، زندگی هنری و نحوه‌ی ساخت فیلم‌هایش مورد بررسی قرار می‌گیرد. وی یکی از کارگردانان برجسته‌ی آمریکایی و جهان به شمار می‌رود. از جمله فیلم‌های او می‌توان به راننده تاکسی، گاو خشمگین، آخرین وسوسه مسیح، رفقای خوب، عصر معصومیت، نیویورک نیویورک، آخرین والس و سلطان کمدی اشاره کرد.

همچنین تلاش شده سبک کار، زمینه‌های اجتماعی ظهور فیلم‌های وی، میزان فروش و جوایز فیلم‌ها و خلاصه‌ای از فیلم‌های اسکورسیزی ارائه شود.

می‌شویم. در سینمای مستند سلطه‌جو شیء را با کاربردی کردن و در محدوده قرار دادن تعریف می‌کنند؛ این تعریف به حد، محدوده‌ای است که به طور عام به شیء داده شده است. مثلاً اگر بگوئیم صندلی، صندلی است این نخستین و عام‌ترین تعریف از صندلی، دقیقاً آن را در خود زندانی کردن است. اگر ما هم به عنوان فیلمساز همین تعریف از صندلی را بکار بریم، آن را در همین تعریف عام محدود کرده‌ایم. اما اگر ما آن را در موقعیتی غیر از موقعیتی که برای کاربرد آن در نظر گرفته شده است، در ارتباط با اشیاء دیگر قرار دهیم در نتیجه صندلی شروع به آزاد کردن و آشکار کردن خود می‌کند.

چرا شالوده‌شکنی (Deconstruction) در زمان ما تا این حد اهمیت یافته است؟ زیرا تعاریف کاربردی محدود را که باعث زندانی کردن اشیاء می‌شود درهم می‌شکند. شالوده‌شکنی، اشیاء را از این زندان رها کرده باعث می‌شود آنها از نیازهای خود و ازجایگاه خود بگویند و حقیقت و ذات خود را آشکار کنند. شالوده‌شکنی محکومیت اشیاء را به این که یک تعریف جامع و مانع برای ما به عنوان فاعل شناسایی داشته باشند به آزادی تبدیل می‌کند. مثلاً اگر پنجره را درنظر بگیریم؛ با تعریف محدود از پنجره، حتماً آن پنجره احتیاج به پرده خواهد داشت اما امروز که به پنجره‌های شالوده‌شکنی شده در معماری دقت کنیم این الزام به پرده داشتن از بین رفته است و پنجره خود را از الزام به داشتن پرده رها کرده است. دیگر پنجره ملازم پرده نیست و تعریف آن از قید دیگری آزاد شده است. درست به مانند این که رستگار شده و از دیگران ترک تعلق کرده است.

هرچه محدودیت‌ها (مانند سرمایه) بیشتر شود، سینما را از ساختار تفکر و قدرت آزادسازی بیشتر جدا کرده‌ایم. امروزه سینما با صنعت عجین شده است و به همین دلیل است که کندتر از هنرهای دیگر، مانند نقاشی، پیشرفت می‌کند. درست است که ما با سینما به امکانات فوق‌العاده بیان هنری دست پیدا می‌کنیم اما سینما با محدودیت‌های بسیاری از جمله محدودیت سرمایه، ابزار، ظرفیت زمان، مکان و تکنیک روبه‌روست. متأسفانه سینما را از منظر صنعت سرگرمی تعریف کردن، باعث محدودیت آن شده است. جریان صنعتی کردن سینما، محدودیت‌های زیاد دیگری مانند قصه‌گویی، پایان خوش، ستارگان و... بر سینما تحمیل می‌کند. این محدودیت‌ها، موجب می‌شود که خود سینما به عنوان یک شیء هیچ‌گاه آزاده نشود و درنتیجه آزادکنندهٔ هیچ شیء دیگری هم در عالم نباشد.

پاورقی‌ها:

۱ ـ نگاهی به پدیدارشناسی و فلسفه‌های هست بودن، نویسندگان: روژه ورنوی، ژان وال. مترجم: یحیی مهدوی، انتشارات خوارزمی، تهران ۱۳۷۲،

نشانه‌های معنوی در سینما
فرهاد ساسانی
سازمان تبلیغات اسلامی، حوزه هنری، ۱۳۸۰

در این مجموعه، ۹ مقاله برای آشنایی پژوهشگران و علاقه‌مندان با دیدگاه‌های غیر ایرانیان در زمینه مطالعات سینما و دین گردآوری شده است. مقالات در طی سه بخش کلی ـ الهیات و فیلم، عناصر دینی در فیلم و سینما، دین و فرهنگ پسامدرن درصدد پاسخگویی به پرسش‌های زیر برآمده است.

آیا در آن سوی مرزهای ایران، و حداقل دو زادگاه سینما، پژوهش در رابطه با ارتباط سینما و دین انجام گرفته است؟ آیا می‌توان پژوهشگران و اندیشمندانی را یافت که به این موضوع توجه کرده باشند؟ به ویژه آیا روحانیت مسیحی، و به طور عام غیر ایرانی به مطالعه سینما علاقه نشان داده‌اند؟ از طرف دیگر، آیا سینماگران و اندیشمندان سینما به الهیات و موضوعات دینی پرداخته‌اند؟

در این میان برخی فیلم‌های سینمای جهان، به ویژه آمریکا بررسی و افزون بر آن نقد و تحلیلی از سبک کار، محتوا و اندیشه فیلم‌سازانی چون تارکوفسکی، اینگمار برگمن، فدریکو فلینی، آیزنشتاین، کیشلوفسکی، وندرس و مورناثو به عمل آمده است. رویکردهای نقد فیلم [دینی] / آمبروس آیشنبرگر؛ نظریه‌های معاصر درباره تفسیر فیلم دینی/ جان ر. می؛ کاربردهای فیلم در الهیات/ دیوید جان گراهام؛ الهیات تاویل و سینما/ مایکل پل گالاخر، و مسئله‌ی شر در فیلم معاصر از رینولد تسوئیک. تعدادی از عناوین مورد بحث کتاب است.