مسأله واقعیت و ادراک حقیقت

اشاره:

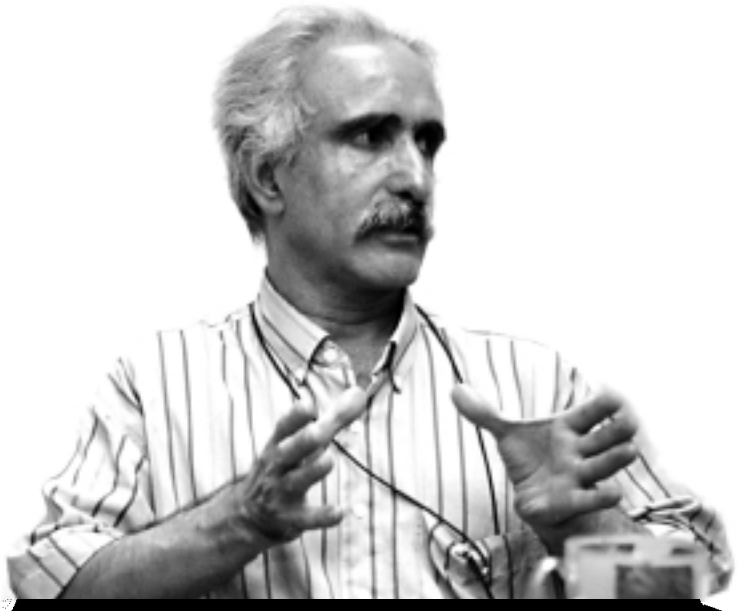
سینما هنری است که تا کنون ابزار اصلی آن، چشم دوربین **فیلمبرداری بوده است. از همان ابتدا چگونگی** ضبط تصاویر موضوعات **عینی به وسیله دوربین فیلمبرداری، توجه پدیدارشناسان را در حوزه‌ی هنر و اندیشه به خود جلب کرده بود.به همین** منظور با دعوت‌از دو تن از **صاحب نظران نام آشنا در مباحث نظری به دفتر** کوچک کتاب ماه هنر، **میزگردی کوچک تشکیل دادیم تا به این موضوع** پرداخته شود.

کتاب ماه : ضمن تشکر از حضور آقای **محمدرضا اصلانی،** فیلمساز نظریه‌پرداز در قلمرو سینما و آقای **دکتر محمدرضا ریخته‌گران** از حوزه فلسفه، بحث این جلسه را آغاز می‌کنیم. همان‌طور که از قبل اطلاع دارید، موضوع بحث ما واقعیت و چگونگی ادراک آن از موضع پدیدارشناسی است و امیدوارم در این جلسه دیدگاه پدیدارشناسی در فلسفه و نیز سینما را در این باره بتوانیم مطرح کنیم.

در اینجا، ذکر مقدمه‌ای شاید ضروری به نظر برسد زیرا در زمینه تئوری فیلم از یکسو نظریه‌پردازانی مانند **آرنهایم** پیدا شدند که در زمان صامت بودن سینما، کوشش بسیاری می‌کردند تا ثابت کنند که دوربین فیلمبرداری به هیچ‌وجه یک دستگاه ضبط مکانیکی واقعیت نیست بلکه همانند هر ابزار مورد استفاده‌ی هنرمندان، دگرگونی در واقعیت به‌وجود می‌آورد. در حقیقت، تلاش این نظریه‌پردازان آن بود که سینما را به عنوان یک هنر جدید در کنار سایر هنرهای سنتی ارتقاء مقام دهند. تلاش این نظریه‌پردازان در کنار خلاقیت‌های فیلمسازان دوره صامت، بالاخره به بار نشست و برای بسیاری از روشنفکران و هنرمندان سایر رشته‌ها، سینما نه به عنوان ماشین ضبط واقعیت بلکه دگرگون‌کننده‌ی واقعیت، به عنوان لازمه خلق هنری پذیرفته شد.

از سوی دیگر، با ناطق شدن سینما از دهه ۳۰ به بعد و سپس ظهور ابداعات تکنیکی دیگری موجب تقویت واقعگرایی در سینما شد. این بار، برخلاف دوره صامت، نظریه‌پردازانی ظهور کردند که شاید پر سروصداترین و تأثیرگذارترینشان **آندره بازن** بود که مدعی شدند سینما اساساً هنری واقعگراست و آرزوی آنها آن بود که ابداعات جدید تکنولوژی در جهتی ادامه یابد که سینما هر چه بیشتر توانایی ضبط واقعیت را پیدا کند.

جالب آنکه این گرایش مذکور در تئوری فیلم با رویکردی خاص که در حوزه مطالعات فلسفی مطرح بود، همزمان گشت. مباحث مبتنی بر اگزیستانسیالیسم و پدیدارشناسی از سال‌های دهه ۳۰ و ۴۰ در میان اندیشمندان اروپایی به ویژه فرانسوی گسترش یافته بود. از آن میان فیلسوفی مانند **ژان پل سارتر** برای بیان اندیشه‌هایش به ادبیات روی آورده بود. در مجموع، هنر و ادبیات مبدل به دغدغه‌ای ویژه برای اهل فلسفه شده بود. برخی از پدیدارشناسان فرانسوی مانند **هانری آژل** و **آمده آیفر** از ظهور واقعیت بر پرده‌ی سینما آنچنان به وجد آمدند که مقالات و چندین کتاب در این‌باره نوشتند. در مجموع به گمان آنها، دوربین فیلمبرداری قادر است، واقعیت را آنچنان که هست یا به تعبیر فلسفی، واقعیت فی‌نفسه را بر ما آشکار سازد و از این لحاظ بسیار با اصطلاح در پرانتز قرار دادن اطلاعات قبلی خویش و رجوع به ذات اشیا که از آموزه‌های **هوسرل** به عنوان پدر پدیدارشناسی جدید بود، همخوانی داشت. البته قبل از سینما، برخی از اندیشمندان مانند **رولان بارت** درباره پدیدارشناسی تصویر عکاسی مطالبی گفته و نوشته بودند. اما با آثار آژل و آیفر از حوزه فلسفه و مقالات سینمایی آندره بازن در سال‌های دهه ۵۰ و سپس ۶۰ گرایش در این زمینه در مطالعات سینمایی باز شد که البته رنگ و صبغه‌ای از کاتولیسیسم و عرفان مسیحی داشت. فیلم‌های نئورئالیستی ایتالیا نیز نقش خاصی در این رویکرد داشتند. آنها با نمایش صادقانه‌ی واقعیت بر گستره این بحث‌ها افزودند .



محمدرضا اصلانی: پدیدارشناسی هوسرل با نفی شیء فی‌نفسه از حوزه‌ی علم ما، جهان را یکسره از ما بیگانه می‌سازد؛ در نتیجه، گفت‌وگو میان ما و جهان را از بین می‌برد و با طرح آگاهی و علم توسط «من ناب» فاعل شناسا، دیالکتیک میان فاعل شناسا و متعلق شناسایی را منحل می‌کند

گونه‌ای مطرح است که همگی به بحث نور و ظهور یعنی فنومن و فنومنولوژی مربوط می‌شود. و همین ویژگی‌های سینما است که به زعم بنده فیلسوفان را به خودش جلب می‌کند.

محمدرضا اصلانی: به نظر من فنومن را چه به ظهور ترجمه کنیم یا پدیدار یک نکته اساسی را در پدیدارشناسی هوسرلی نباید فراموش کنیم و آن اینکه آگاهی و ادراک ما از اشیا به نحوی که هوسرل می‌گوید، امری شهودی است. اما او هیچ‌گاه عامل و منشاء این شهود را بیان نمی‌کند. هوسرل فقط به این شهود، اعتبار می‌دهد و نه آن چیزی که این شهود را برمی‌انگیزد. در واقع شهود، اتفاقی نیست که خود به خود رخ دهد بلکه شهود بستگی به موقعیت شاهد دارد. اینکه چه کسی شهود می‌کند و براساس کدام موقعیت وجودی آگاهی پیدا می‌کند، چیزی است که هوسرل بدان بی‌توجه است. او تصور می‌کند که «من ناب» او با دیگران به هنگام شهود ذوات عالم به آگاهی یکسان شهادت می‌دهد. بنابراین هنگامی که او وجود فی‌نفسه اشیاء عالم را قربانی وجود فاعل شناسا می‌کند؛ همین نظرگاهست که به طرح وجود لنفسه‌ی ژان پل سارتر منتهی می‌شود و فاعل شناسا، وجود لنفسه پیدا می‌کند زیرا اشیاء عالم نمی‌توانند وجود لنفسه پیدا کنند و وقوع چنین امری به مثابه آزادی است و به نظر سارتر، آزادی مخصوص وجود انسان یا فاعل شناساست و اصلاً انسان، نافی تمام جبرهاست، به جز آنکه مجبورست آزاد باشد. از این روست که عرض کردم پدیدارشناسی هوسرل چیزی نیست که ما بدون آنکه نقدش کنیم، تماماً آن را بپذیریم. وگرنه بنده مخالفتی با عنوان پدیدارشناسی ندارم اما معتقدم باید آن را از نو معنا کنیم. بنابراین ترجمه‌ی پدیدارشناسی به «ظهور» به تنهایی کافی نیست بلکه باید روشن کنیم که پدیدارشناسی هوسرلی معنایش مرگ عالم و اشیاء در آن است.

کتاب ماه :
این سؤال مطرح می‌شود که چگونه ممکن است از این آگاهی پدیدارشناختی که برای هر یک از ما نسبت به عالم حاصل می‌شود و مبتنی بر «من ناب» فاعل‌شناسا نیز می‌باشد، ما به یک تفاهم برسیم و به اصطلاح زبان یکدیگر را دریابیم. اساساً در این حالت چگونه ممکن است با یکدیگر براساس منطقی مشترک گفت‌وگو کنیم؟

دکتر ریخته‌گران: در پدیدارشناسی، لااقل آنچه از آرای هوسرل مستفاد می‌شود، بازگشت همه آگاهی‌ها به یک «من استعلایی»(transcendental ego) است و نه یک «من شخصی» (Personal ego) در واقع این من استعلایی، شرط ظهور حقیقت است و با آگاهی شخصی تفاوت دارد. برای توضیح مطلب عرض کنم که هوسرل میان آگاهی پدیدارشناختی و غیرپدیدار شناختی که آن را خام یا طبیعی می‌خواند، تفاوت قائل می‌شد. فرضاً ما نسبت به این اتاق و اشیاء و افرادی که دوروبرمان هستند یک آگاهی‌ای داریم که ممکن است نسبت به یکدیگر تفاوت یا تشابه داشته باشد. هوسرل این آگاهی را طبیعی می‌خواند اما آگاهی پدیدارشناختی نتیجه‌ی ظهور عالم و ظهور حقیقت بر ماست. در این حالت میان ذهن و عین آنچنان که در شناخت‌شناسی (epistemology)های سنتی و ماقبل پدیدارشناسی مطرح بود، دوگانگی وجود ندارد. بلکه اساساً ذهن ما شرط ظهور عالم یا عین است. میان ذهن و عین، رابطه و نسبت تضایف وجود دارد که بنده آن را به «مقیس» تعبیر کرده‌ام. این‌دو «بالقیاس» یکدیگر وجود پیدا می‌کنند.

این است که اگر این عالم ظهوری بر من دارد، خب بر شما و دیگران هم دارد و برای آنکه اشکالی که شما بیان کردید بر هوسرل وارد نشود و ما بر مبنای یک فهم بین الاذهانی (intersubjectivity) با یکدیگر مفاهمه داشته باشیم، هوسرل اصطلاح خاصی را به‌کار می‌برد که ترجمه‌اش «عالم حیات» (lebenswelt) می‌شود. وقتی قایل به یک تضایف یا همبستگی (corrilation) میان ذهن و عین، میان من و عالم باشیم آنگاه عالم موکول به ظهورش برمن است. هوسرل این را به «لبنزولت» تعبیر می‌کند یعنی عالمی که فی‌نفسه و مستقل از من نیست بلکه در تجربه‌ی زیستی من و شما ظهور پیدا می‌کند. بنابراین این «لبنزولت» بر ساختار تجارب مشترک همه‌ی ما اتکاء دارد و از همین روست که فهم بین الاذهانی میان ما واقع می‌شود و زبان یکدیگر را تا هنگامی می‌فهمیم که عالم حیات مشترک داشته باشیم وگرنه قادر به گفت‌وگو و مفاهمه نخواهیم بود. چنان‌که «لبنزولت» ما یا نحوه‌ی ظهور عالم بر ما متفاوت باشد، زبان یکدیگر را نخواهیم فهمید هرچند که هر دو فارسی صحبت کنیم. مثالی در مورد ساختار تجارب مشترک بزنم؛ به فرض، اگر این قلم را رها کنم؛ بر زمین خواهد افتاد. من و شما این سقوط را امری طبیعی می‌دانیم. چنین تلقی‌ای نتیجه‌ی ساختارهای مشترک ما یعنی «لبنزولت» من و شماست.

کتاب ماه : بسیار خوب این ساختار مشترک

دکتر ریخته‌گران: در تلقی شرقی از هنر، به‌ویژه در منابع عرفانی ما، به جای جنبه‌های پوئسیسی و تخنه‌ای تلقی آتنی از هنر، «سُکر» (مستی) و «صحو» (هوشیاری) بکار رفته است. سُکر موجب شوریدگی و معادل دیونوسوس یونانی و صحو هم‌ارز تعقل و سنجش و به آپولون شبیه است

از این مقدمه مطول می‌خواهیم نتیجه بگیریم که حقیقتاً موضوع واقعیت و چگونگی ادراک آن به بحث مشترک میان فلسفه و تئوری فیلم مبدل شده است. از این رو بی‌مناسبت نیست که آن را بحثی میان رشته‌ای interdisciplinary بدانیم، بحث از واقعیت در فلسفه و سینما، امروزه با پیدایی رایانه‌ها و طرح موضوع واقعیت مجازی virtual reality همچنان نشانگر آن است که مسأله واقعیت و ادراک حقیقت، نیازمند توجه ویژه است. حال از بزرگواران محترم خواهش می‌کنیم بحث را شروع بفرمایند.

دکتر ریخته‌گران: در باب واقعیت در پدیدارشناسی هوسرل این پرسش اساسی مطرح است که اگر واقعیت چیزی فی‌نفسه است و معنای فی نفسه هم این باشد که مستقل از ادراک فاعل شناسایی است، پس چگونه ممکن است که در دسترس ادراک ما قرار گیرد. برای اینکه معنای فی‌نفسه بودن همین استقلال داشتن از ماست بنابراین ما نمی‌توانیم بدان دسترسی پیدا کنیم. همان طور که کانت می‌گفت، شیء فی نفسه دور از دسترس علم ما قرار دارد. بنابراین، این معنا از واقعیت، دور از ادراک ماست. به عبارت دیگر، علم ما به واقعیت آن‌چنان که هست یا واقعیت فی‌نفسه تعلق نمی‌گیرد. اما آن واقعیتی که در ادراک ما بازتاب پیدا کرده است، در حیطه علم ما قرار دارد. به بیان دیگر واقعیت لنفسنا، متعلق‌شناسایی ماست و نه واقعیت فی‌نفسه. برای اینکه واقعیت، امری مشروط (Conditional) است و شرط آن همان موقعیت و ویژگی‌های شخص ادراک کننده یا فاعل‌شناست. بنابراین، واقعیت در پدیدارشناسی هوسرل از حیث ظهورش بر ما و نه از حیث فی‌نفسه بودن و مستقل از فاعل شناسا، مطرح می‌شود. این معنا از واقعیت که در پدیدارشناسی هوسرل مطرح شد، مجالی برای عرضه این سخن هنرمندان در نزد اهل فلسفه شد که فرضاً یک نقاش می‌گفت من واقعیت را تصویر نمی‌کنم بلکه آنچه را که بدان می‌اندیشم، تصویر می‌کنم. به دیگر سخن، هنرمند همواره اندیشه‌ی خودش را از واقعیت، عرضه می‌کند و اثر هنری او محل ظهور واقعیت برای اوست. یعنی اثر هنری، تفسیر شده‌ی واقعیت در ادراک هنرمند است.

محمدرضا اصلانی: متأسفانه پدیدارشناسی هوسرل با نفی شیء فی نفسه از حوزه‌ی علم ما، جهان را یکسره از ما بیگانه می‌سازد. در نتیجه، گفت‌وگو میان ما و جهان را از بین می‌برد و با طرح آگاهی و علم توسط «من ناب» فاعل‌شناسا، دیالکتیک میان فاعل شناسا و متعلق‌شناسایی را منحل می‌کند. زیرا وقتی هوسرل، «من ناب» فاعل‌شناسا را جایگزین «من ناب» همهٔ اشیاء جهان می‌کند در آن صورت نه تنها درک حقیقت اشیاء یعنی نفس الامر آنها، بلکه فی‌نفسه بودن‌شان را انکار می‌کند. اینکه بگوییم علم ما بشری است و علم ما به واقعیت فی‌نفسه اشیاء تعلق نمی‌گیرد و فقط خداوندست که بر آن علم دسترسی دارد، چاره‌ساز نیست؛ زیرا وقتی واقعیت فی‌نفسه، در دسترس آگاهی ما قرار ندارد، پس از کجا معلوم که چنین واقعیت فی‌نفسه‌ای وجود داشته باشد. به گمان من، این تناقض برمی‌گردد به طرح «من ناب» در پدیدارشناسی هوسرل که با مشروط ساختن واقعیت به ادراک فاعل شناسایی، عملاً اشیاء جهان را از حقیقت تُهی می‌کند. به عبارتی، هر چند من ناب جهان، یا آنچه باعث ظهور پدیدار می‌شود، در بطن پدیدار جست‌وجو می‌شود، اما وقتی از پایگاه من ناب شناسا این علم حاصل شود، دیگر جایی برای شیء باقی نمی‌ماند تا در پس ظهور خود، من نابی در کنار «من ناب» فاعل شناسایی داشته باشد.

دکتر ریخته‌گران: خب من در اینجا قصدم داوری و نقد نبود. در پاسخ به پرسش طرح شده عرض کردم که در پدیدارشناسی هوسرل از حقیقت، حقیقت فی نفسه آنچنان که در نزد قدما مطرح بود، بحث نمی‌شود بلکه از حقیقت برای ما (لنفسنا) صحبت می‌شود. ظهور حقیقت است بر من، شما یا هر کس دیگر. اینکه من روی کلمه‌ی ظهور تأکید می‌کنم بدین خاطر است که آن را ترجمه‌ی فنومن (Phnomne) می‌دانم، بنابراین بنده برخلاف نظر رایج، فنومن را به «پدیدار» ترجمه نکرده‌ام. زیرا بازگشت کلمهٔ فنومن به فاینستای (Phainesthai) یونانی است که معنایش ظهور، تابش و درخشش است. خود این کلمه‌ی فاینستای با کلمه‌ی فائوس (Phaos) یونانی که به معنی نور و روشنایی است، ارتباط ریشه‌ای دارد. جالب اینجاست که وقتی فنومن را به «ظهور» ترجمه و آنرا با «نور» مرتبط کنیم به یکباره در قلب مباحث سینمایی قرار می‌گیریم. حال که سخن بدینجا رسید باید خدمتتان عرض کنم که مهم‌ترین موضوع در باب سینما، نور و ظهور است و نه واقعیت و چگونگی ادراک آن. برای آنکه از همین ریشه‌ی فائوس کلمات دیگری امروزه در زبان انگلیسی به کار می‌رود که به نظر بنده با سینما تناسب زیادی دارد. کلماتی مثل فانتوم (Phantom) به معنای شبح و همین‌طور فانتزی (fantasy) و ایمجینیشن (imagination) یا به لفظ فرانسوی «ایماژیناسیون» که بحث تخیل و صورت‌های خیالی مربوط است، در سینما به

منتظر بماند تا فیلمساز با دوربینش به او نگاه کند؛ در این حالت، فیلمساز همان فاعل شناسایی است و جهان بدون دوربین فاعل شناسا وجود ندارد. اما اگر بخواهیم در مرحله «فرادست» شدن اشیا و جهان نمانیم بایستی اجازه دهیم تا جهان خودش را بر ما آشکار کند و منظر دوربین ما، محل ظهور آن بشود؛ به همین دلیل هم بود که با «من ناب» در پدیدارشناسی هوسرلی مخالفت کردم زیرا ادامه‌ی اومانیسم رنسانسی است. در این حالت، فاعل شناساست که جهان را مورد پرسش قرار می‌دهد در حالی که پرسش و پاسخ می‌بایستی دوطرفه میان ما و جهان باشد.

اساساً ذات کار هنری در همین گفت‌وگو با جهان است. برای مثال، چرا **حافظ** پایان‌ناپذیر است؟ زیرا که ارتباط او با جهان به صورت ارگانیک است، می‌گوید و می‌شنود؛ می‌پرسد و مورد پرسش قرار می‌گیرد. برای ما که چندین قرن پس از او هستیم نیز این گفت‌وگو دلپذیرست و همه‌ی ما با خواندن غزلیاتش وارد گفت‌وگو می‌شویم. بنابراین گفت‌وگوی دو نفره به سرعت به چند نفره مبدل می‌شود. در حالی که اشعار بسیاری دیگر از شاعران، چیزی جز تک‌گویی شاعر نسبت به جهان نیست؛ همه‌اش برداشت‌های شخصی او از جهان است و ما باید بشنویم. نمونه‌اش **منوچهری** است که قصاید بسیار زیبا و خیال‌انگیز از طبیعت دارد. حتی **ناصر خسرو** در قلمرو شعر اخلاقی و خردگرایانه‌اش از این دست است. بنابراین، حافظ در قله‌های اندیشه بشری می‌ماند زیرا اهل گفت‌وگو است. جهان برای او در مرحله «فرادستی» متوقف نمانده است، او با جهان و اشیای در آن، مأنوس و آشناست و از این رو مورد پرسش هم قرار می‌گیرد. او به هنگام شنیدن سخن جهان، خموش می‌ماند صامت است و نه ناطق، همین خموشی، سکوت و «صَمْتْ» بودن اوست که مجراهای ورود ما به گفت‌وگو است. **مولوی**، دیگر قله مرتفع روح انسانی، علی‌رغم داشتن زبان اخلاقی باز هم گفت‌وگوکننده است؛ منتها همه افراد توانایی ورود به گفت‌وگوی این بزرگان را ندارند. آدمی که اهل تفکر مفهومی است و به تک گویی عادت کرده است گوش شنوا ندارد زیرا کسی اهل شنیدن است که خاموشی بداند. مولوی هم همانند حافظ از گوشِ اَصَمّ نامحرمان گِله می‌کند و می‌گوید:

«ما بصیریم و سمیعیم و خوشیم
با شما نامحرمان ما ناخوشیم»

زیرا نامحرم، اهل سخن‌پردازی بی‌معناست، چنان که حافظ می‌گوید:

حدیث عشق ز حافظ شنو نه از واعظ
اگرچه صنعت بسیار در عبارت کرد

بنابراین، گفت‌وگو داشتن با جهان نیازمند پایین آمدن از منبر سخنوری و یافتن گوش شنواست. آن هم گفت‌وگویی که در ظاهر بی‌قیل و قال اما در باطن پرخروش است.

ظهور فیلمسازانی مانند تارکوفسکی نشان داد که همچنان برخی سینماگران از درایر گرفته تا برسون، برگمان، بونوئل و آنجلوپولوس در پی آنند که اموری را بر ما آشکار سازند که از حوزه‌ی تفکر عقلانی خارج است و به مثابه رازهایی در محیط پیرامون ما قرار دارند

آندری‌تارکوفسکی/ وودی‌آلن

O کتاب ماه: فکر می‌کنم که در سینما دو عامل اساسی مانع از ایجاد گفت‌وگو با جهان است. یکی آن که، فیلمسازی غالباً فعالیتی جمعی و گروهی است و هماهنگی ذوق و احوال در میان افراد گروه دشوار و گاهی غیرممکن است. البته در برخی هنرهای دیگر مانند تئاتر، فعالیت گروهی وجود دارد و شاید بتوان تا حدی بر این مانع فائق آمد اما مانع مهم‌تر خود تکنولوژی سینماست که به دلیل پیچیدگی بسیار در اغلب موارد مانع گفت‌وگو میان ما و جهان است زیرا مهیا کردن ابزارهای فیلمسازی به صورت یک مشغله‌ای درمی‌آید که اجازه گفت‌وگوی راحت را نمی‌دهد و به صورت حجاب و مانع عمل می‌کند.

دکتر ریخته‌گران: من به همان مثال شما از هایدگر برمی‌گردم. نجّاری که بدون اراده وتفکر، بارها و بارها چکش را به کار می‌برد و به اصطلاح هایدگر، چکش برای او «تودستی» است. شاید در سینما هم بشود وقایع به گونه‌ای پیش رود که فیلمبردار احساس نکند که مشغول فیلمبرداری است؛ همانند نجّاری که هرگز فکر نمی‌کند که چکش در دست گرفته است. اگر دوربین برای فیلمبردار یا ابزارهای دیگر برای سایرین به نحوی «شفاف» شده باشد که به آن نیندیشدند و به تعبیر حکمای اسلامی با قصد زاید کار نکنند و در حالتی بی‌خویشی از آنها استفاده کنند، شاید تکنیک فیلمسازی دیگر مانع نباشد. من گمان می‌کنم که سینما کمابیش در همین طریق دارد سیر می‌کند و احتمالاً نهایت راه فیلمسازی همین است زیرا برخی از فیلم‌ها را که مشاهده می‌کنم متوجه می‌شوم که همه چیز براساس یک صرافت طبع (spontaneous) پیش رفته است همانند آنچه که یک حکیم چینی درباره پرواز پروانه گفته است، پروانه براساس یک طرح و قصد قبلی پرواز نمی‌کند. از این گل به سوی گل دیگر می‌رود.

تجارب باعث می‌شود که با یکدیگر مفاهمه داشته باشیم. اما فرض کنید همان قلمی را که مثال زدید، از دستتان رها کنید اما بر زمین سقوط نکند. یعنی اتفاقی رخ دهد که برخلاف انتظار طبیعی ما باشد. در این حالت است که ما متوجه وجود قلم، به عنوان یک شیء می‌شویم. این آشنازدایی (defamiliarization) باعث می‌شود که شیء از موقعیت روزمره و مصرفی برای ما خارج شود. در واقع، اثر هنری همین کار را انجام می‌دهد و ما را متوجه اشیاء می‌کند تا باز با نگاهی غیرمعمول به آنها بنگریم. هدفم از ذکر این نکته آن بود که از سخن شما به مفهوم اصطلاح «تودستی» (zuhan-denheit) و «فرادستی» (vorhandenheit) **هایدگر** پل بزنم. به این شرح که ساختارهای مشترک بین‌الاذهان در واقع کارکردی همانند امر تودستی را دارند. یعنی اشیاء را به طور روزمره به کار بردن است. هایدگر این دو اصطلاح را با ذکر مثالی در مورد یک «نجّار» مطرح می‌کند. نجّار از چکش برای کوبیدن میخ به نحوی استفاده می‌کند که گویی جزئی از بدنش است و اصلاً چکش همواره در دستش است. بنابراین او اصلاً به چکش حتی فکر هم نمی‌کند.

دکتر ریخته‌گران: بله. تطبیق جالبی است. «لبنزولت»، عالم تجربه‌های زیستی ماست و ماقبل تفکر مفهومی است. در این حالت اشیاء برای ما شفاف (transparent) هستند. یعنی از فرط وضوح، دیده نمی‌شوند. فرض کنید یک راننده در حال رانندگی است. او پس از مدت‌های طولانی که رانندگی کرده است، دیگر به جزییات و ترتیب اعمالش برای راندن اتومبیل فکر نمی‌کند. او بدون آنکه لحظه‌ای بیندیشد و تردید کند، به طور ناخودآگاه، دنده عوض می‌کند و به اصطلاح رانندگی می‌کند. او براساس تقدم و تأخر مراحل رانندگی که همان تفکر مفهومی است، رانندگی نمی‌کند. البته یک روزگاری هنگامی که قصد آموختن رانندگی را داشته است، به تقدم و تأخر کارهایی که می‌بایست انجام دهد، فکر می‌کرده است اما حالا رانندگی برای او به صورت یک امر «شفاف» درآمده است. بنابراین رانندگی برای او به صورت امر «تودستی» شده است. آنچه که از «لبنزولت» گفتیم با «تودستی» بودن ساختار مشترک تجارب ما مطابقت پیدا می‌کند. البته نباید فراموش کرد که امر «فرادستی» به تفکر مفهومی و به طور کلی به علوم مؤدی می‌شود. اما «امر تودستی» برای ما علم ایجاد نمی‌کند. در امر «تودستی» نیز شناخت و معرفت وجود دارد ولی این دانش هیچ شباهتی به دانش و علم به معنای ساینس (Science) ندارد. در واقع، دانشِ بی‌دانشی است. یک راننده‌ی بسیار خوب و ماهر ممکن است نتواند همانند یک معلم به دیگری آموزش رانندگی بدهد. او به کارش علم دارد اما لزوماً معلم نیست.

کتاب ماه: اگر بخواهیم مابه‌ازای سخنان شما را در حوزه فیلمسازی پیدا کنیم، این‌گونه خواهد شد که دقیقاً دو روش فیلمسازی داریم. در یک روش، فیلمسازی با برنامه‌ریزی قبلی و کاملاً حساب شده است. نماها، حرکات بازیگران و دوربین از پیش معلوم است. آنچه به نام صنعت فیلمسازی مطرح می‌شود، در واقع مبتنی بر همین روش است. خلاقیت عوامل، قبل از اجرا می‌بایست رخ داده باشد و به هنگام فیلمبرداری سعی شود مطابق نقشه قبلی عمل کنند. بنابراین، باید این روش فیلمسازی را که غالباً در تولید فیلم‌های داستانی معمول به کار می‌رود، مبتنی بر امر «فرادستی» و تفکر مفهومی دانست. این روش فیلمسازی به عنوان یک علم یا رشته‌ای دانشگاهی در آموزشگاهها تعلیم داده می‌شود. اما روش دیگری هم که در فیلمسازی وجود دارد که بدون نقشه قبلی است یا دستکم برنامه‌ریزی چندان مشخصی ندارد و بسیاری از امور به هنگام فیلمبرداری واگذار می‌شود. در این روش، خلاقیت‌ها به هنگام رویارویی مستقیم با واقعه رخ می‌دهد. معمولاً سینمای مستند با این روش مناسبت بیشتری دارد. البته نمی‌خواهم به طور مطلق بگویم که سینمای داستانی بر اساس روش از قبل برنامه‌ریزی شده و به اصطلاح مبتنی بر تفکر مفهومی و امر «فرادستی» و به طور کلی فعالیتی تکنولوژیک است و برخلاف آن، سینمای مستند براساس «تودستی» بودن ساخته می‌شود اما به هر حال تجارب و آشنایی معمولی ما از فیلم‌های داستانی و مستند تا حدودی چنین تمایزی را آشکار می‌سازد. دلیل مؤید این ادعا، تلاش برخی از کارگردانان فیلم‌های داستانی برای استفاده از روش‌های سینمایی مستنداست.

محمدرضا اصلانی: حال که بحث به اینجا رسید باید بگویم که این تمایز وجود دارد اما نسبت میان امر «تودستی» و «فرادستی» را نباید مکانیکی در نظر بگیریم. زیرا یک هنرمند برای خلق اثر هنری‌اش چه نقاشی باشد یا فیلم یا هر چیز دیگری ابتدا موضوع را «فرادست» می‌سازد و سپس با مؤانست و آشنایی بیشتر آن را «تودستی» می‌کند. یعنی ابتدا با تفکر مفهومی به سراغ موضوع می‌رود اما فرق یک هنرمند با یک صنعتگر یا تفاوت یک شاعر با یک ناظم در این است که صنعتگر و ناظم در همان حد تفکر مفهومی و «فرادستی» باقی می‌مانند اما هنرمند و شاعر از این نسبت درمی‌گذرند و نسبت «تودستی» با موضوع پیدا می‌کنند. به همین دلیل است که تولیدات یک صنعتگر فقط تکنولوژیک است. درواقع بسیاری از فیلم‌ها، تکنولوژیک‌اند همان‌طور که بسیاری از اشعار، چیزی جز صناعات ادبی نیستند.

باید اذعان کرد که ما تا شیئی را «فرادست» نکنیم، نمی‌توانیم آن را «تودستی» کنیم. نکته‌ی ظریف در اینجاست که فرادست ساختن عالم فقط گام نخست است. گام بعدی یافتن نسبت «تودستی» باعالم و اشیاء در آن است. همان راننده‌ای که مثال زدید، در ابتدا با تفکر مفهومی و نسبت «فرادستی» داشتن با اتومبیل، رانندگی می‌کرده و نسبت «تودستی» را بعداً پیدا کرده است. متأسفانه بسیاری از فیلمسازان چه داستانی یا مستند، فقط نسبت «فرادستی» با عالم و اشیاء پیدا می‌کنند. بنابراین هیچ‌گاه قادر نمی‌شوند در مواجهه و رویارویی با موضوع، اطلاعات و برنامه‌ریزی‌های قبلی خودشان را کنار بگذارند و اگر بخواهم از اصطلاحات پدیدارشناسی هوسرلی استفاده کنم، این عده نمی‌توانند خودشان را در پرانتز قرار دهند. از این رو نه تنها اشیای عالم و واقعیت را آزاد نمی‌سازند بلکه آن را محبوس و متأسفانه در اغلب موارد، نابود می‌کنند.

با «فرادست» ساختن، ما متوجه اشیاء می‌شویم اما اگر نتوانیم با آنها نسبت «تودستی» پیدا کنیم و با جهان و اشیاء أنس و آشنایی بیابیم، در مرتبه صنعت هنری به طور کلی و صنعت فیلم به طور اخص خواهیم ماند. ولی، ماجرا در این توقف خلاصه نمی‌شود زیرا «فرادستی» نتیجه‌اش آن است که جهان را «فرودست» کنیم. این اصطلاح را هایدگر به کار نبرده است اما دایره‌ی تسلط بر جهان آن است که «فرادستی» لاجرم به «فرودستی» می‌انجامد. این «فردوستی» به منظور سلطه بر اشیاء، عالم و واقعیت است. در حالی که در هنر، همواره «فرادستی» به «تودستی» منجر می‌شود. زیرا در مرحله «فرادستی» شیء مورد پرسش قرار می‌گیرد و در مرحله «تودستی» هنرمند مورد پرسش واقع می‌شود. به این ترتیب، به جای تک‌گویی، ما به یک گفت‌وگو به صورت پرسش و پاسخ میان ما و جهان دست خواهیم یافت. فیلمسازی که صرفاً نسبت «فرادستی» با جهان دارد، رابطه‌ای مکانیکی با جهان خواهد یافت. دوربین فیلمبرداری برای او ابزار ضبط ماشینی رویدادی است که در برابرش رخ می‌دهد. این رویداد نیز گاهی از قبل برنامه‌ریزی شده است.

اما، فیلمسازی دیگر با جهان رابطهٔ ارگانیک پیدا می‌کند. او در اثر گفت‌وگو با جهان، دوربین را آمرانه به کار نمی‌برد. دوربین او در حکم یک چشم سلطه‌جو نیست بلکه خود رویداد، محل قرار گرفتن دوربین را معلوم می‌کند. فیلمساز نوع اول چه داستانی بسازد یا مستند، دوربین را به مثابه یک ماشین نظاره کننده جهان به کار می‌برد و جهان برای آنکه بر پرده سینما ظاهر شود بایستی

نیچه

تخنه وجود دارد اما برخلاف هنر غربی، شفاف و محو شده است. هنرمند شرقی، تخنه به کار می‌برد اما کسی نمی‌فهمد که او تخنه به کار برده است. فی‌البداهه نواختن یک نوازنده شرقی از روی صرافت طبع و بی‌خویشی است و تخنه در نوازندگیش وجود دارد اما حس نمی‌شود زیرا شفاف شده است. او هم صنعت به کار می‌برد اما دیگر خودش هم متوجه و آگاه نیست که دارد صنعت به کار می‌برد. به اصطلاح، ساز و نوازندگی او به صورت امری «تودستی» درآمده است. تکنیک در دستش ذوب می‌شود.

در شرق، مکاتب فکری هندی، چینی، ژاپنی و اسلامی دانش خاص و جداگانه‌ای به نام زیبایی‌شناسی (Aesthetics) همانند غرب وجود ندارد و بحث از زیبایی را باید در متون عرفانی و اندیشمندان به طور پراکنده یافت. از همین روست که در شرق کلمه‌ای معادل آرت (Art) به معنایی که امروزه به کار می‌بریم نبوده است. لفظ هنر در اصل در برابر عیب قرارداشت، و در یکصد و پنجاه سال اخیر است که در زبان فارسی آن را معادل «آرت» قرار داده‌ایم. در زبان چینی از لفظ «دِ» استفاده می‌کنند. ژاپنی‌ها هم در معارف مربوط به «ذن» لفظی معادل «آرت» غربی ندارند. هندی‌ها در زبان سانسکریت لفظ «شیلپا» (shilpa) به کار می‌بردند و هنر به همان معنای اصلی‌اش در فارسی است. همین کلمه هنر برگرفته از «هونره» اوستایی است. در اندیشه هندی، برای رسیدن به معرفت حقیقی اشیاء، «پراجینا» (prajina)، می‌بایستی که شخص ترک قوای حسی ظاهر مانند بینایی، شنوایی و... کند. این مقام همانند خواب عمیقی است که حواس انسانی قطع می‌شود. در این حالت، تموّجات ذهنی یا «چیتا پرتی» (citta pritti) در ما به پایان می‌رسد؛ به این ترتیب دوگانگی میان ما و عالم از بین می‌رود و دوگانگی میان فاعل شناسا و مورد شناسایی محو می‌شود. در حالت «چیتا پرتی» است که اشیاء از یکدیگر جدا هستند

دکتر ریخته‌گران: آنچه امروز در هنر غرب و تقریباً در بیشتر نقاط دنیا رواج یافته است، تلقی آتنی یونانیان باستان از هنر است. در تلقی آتنی ضروری بود که جنبه‌ی پوئسیسی (شعری) و جنبهٔ تخنه‌ای (تکنیکی) با یکدیگر جمع شوند. این خصوصیتی است که نیچه درباره‌اش می‌گفت: دیونوسوس (خداوند شور و سرمستی) و آپولون (خداوند عقل و روشنی) به هم می‌رسند

اما در دانش حقیقی یعنی «پراجینا» همه چیز با هم‌اند. بنابراین، شخص در قُرب و حضور بی‌واسطه با عالم قرار می‌گیرد و ذات اشیاء را مشاهده می‌کند و قدر و اندازه هرچیز را در می‌یابد و به «پراجیناماترا» (prajina mattra) یعنی شناختن اندازه و مقدار و به طور کلی هندسه عالم دست می‌یابد. آن وقت، کار هنرمندی که به این شهود رسیده باشد آن است که در اثرش، هندسه پنهان عالم را به هندسه آشکار تبدیل کند. هنرمند، «ماترا» یعنی اندازه‌های مرتبه «پراجینا» را به مرتبهٔ محسوس مبدل می‌کند. هایدگر که به نقش واسطه هنرمند میان آسمان و زمین در نظر یونانیان ماقبل سقراط توجه می‌کرد دقیقاً نشان می‌دهد که او با متون شرقی، هندی و چینی آشنایی داشته است. حتی او با عده‌ای مشغول ترجمه‌ی کتاب «دائو دِ چینگ» از چینی به آلمانی بود.

در هنر چینی نیز که تاثیر اندیشه‌های تائوئیستی را می‌بینیم، قریب به همین معنای هندیان را از هنر می‌یابیم که در اساس با تلقی آتنی از هنر متفاوت است. در معارف «تائو»یی هنگامی که شخص به مرتبه‌ای برسد که دیگر نبیند، نشنود، نبوید و نچشد، لمس نکند، در این مقام که خلأ و عدم است، آنگاه اشیای عالم آن چنان که هستند، فی نفس الامر و کماهی بر او آشکار خواهند شد. از طریق این نیستی است که ذات «تائو» یعنی راه و طریقت به چنگ می‌آید.

در هرحال، چینی‌ها نیز همانند ما لفظ هنر را در برابر عیب به کار می‌برند. به نظر آنان، صاحب هنر کسی است که کمال یافته است و به «تات وادا» (tatwada) رسیده است و این مقامی است که شخص حقیقت و ذات اشیاء را می‌بیند. در آن مقام اشیاء آنچنان که فی‌نفسه هستند آشکار می‌شوند، نه آنچنان که بر ما ظهور می‌کنند.

در هنر نمایش «نو» (NO) در ژاپن نیز که متأثر از اندیشه‌های «ذن» است کوشش می‌شود همه چیز حذف و کنار گذاشته شود، حرکات، صوت و هر آنچه که به تجارب حسی و معمولی ما رجوع دارد، کنار گذاشته می‌شود زیرا دستیابی به حقیقت عالم فقط از طریق نیستی و خلأ امکان‌پذیر است. حذف‌هایی که دراین نمایش سنتی ژاپنی تعمداً انجام می‌شود به همین منظور است. به طور کلی، مقصود از هنر در میان شرقیان، پروردنِ جان است و با تلقی غربی از هنر متفاوت است.

محمدرضا اصلانی: البته شرق را نباید یک کاسه کرد. ما شرق دور را از یکسو و شرق سامی یا خاور نزدیک را از سوی دیگر داریم، در این میان ایران چه پیش و چه پس از اسلام هم جزو شرق است اما همه آنها یک وجه ندارند. گاهی حتی، ما به ارسطوی یونانی که جزو غرب است، بیشتر نزدیک هستیم تا لائوتسه چینی در شرق. بنابراین هنر ایرانی ضمن آن که همان ویژگی‌های کلی هنر شرق را دارد، خصوصیاتی ویژه نیز دارد که با بقیه هنرهای شرقی متفاوت است. مزیت ویژه فرهنگ و هنر ایرانی، متکثر بودن آن است. لذا، هنر ایرانی، ترکیب وحدت دهندهٔ تکثرات است. در هنر ایرانی هم تأثیر یونان را داریم و هم تأثیر چین.

البته، در هنر ایرانی همانند سایر هنرهای شرقی، هنر به معنای حُسن در برابر عیب است اما این بی‌عیب بودن شامل حکمت، وارستگی و آزادگی است. صاحب هنر، حکیم، وارسته و آزاده است. از جمله تعلقاتی که هنرمند ایرانی ندارد، تقلید از جهان است. این عین آزادگی است که هنر ایرانی، وابسته به جهان و قوانین مادی آن نیست. بلکه برعکس، جهانی می‌آفریند که نه ضد این جهان و نافی آن بلکه در کنار آن است. این جهان هنری متعلق به جهان طبیعی و به اصطلاح «مُلک» نیست بلکه جهان «ملکوت» را نشان می‌دهد. از اصول این جهان «ملکوت» حذف نشانه‌های تعلق به جهان مادی است. چنین حذفی از طریق سازوکار «گزینش» انجام می‌گیرد. هنرمند ایرانی از طریق گزینش عناصر اصلح، جهان جدید را خلق می‌کند که نه تنها تقلید عالم طبیعت نیست بلکه تکمیل آن است. لذا، «عالم غیب» را که تبیین «عالم شهادت» است در هنر ایرانی می‌بینیم. چنین خصوصیتی در هیچ یک از هنرهای شرقی نیست.

در تعزیه نیز شاهد حذف‌هایی از این قبیل

هیچ گاه تصمیم نمی‌گیرد که از چه سمتی پرواز کند. همراه باد به این سمت و آن سمت می‌رود. البته می‌پذیریم که فیلمسازی همانند شعر گفتن نیست. شعر را یک نفر می‌گوید و ابزار و مواد کارش، کلمات هستند. او خیلی راحت‌تر با عالم قُرب و نزدیکی پیدا می‌کند و شاعر می‌تواند بی‌قصد وغرض قبلی شعر بگوید:

تو مپندار که من شعر به خود می‌گویم
تا که هشیارم و بیدار یکی دم نزنم

بنابراین شاعر قرب خاصی با عالم پیدا می‌کند که نه تنها در سینما بلکه در سایر هنرها نیزهمانند شعر نمی‌تواند حاصل شود اما به هرحال همه‌ی آنها در نهایت رو به آن مسیر دارند. شاعر، شعر را در لحظاتی می‌گوید که «منِ» او در میانه نیست (منظورم ناظم نیست) اما چنین حالتی در سینما ممکن نیست یا حداقل، دشوارست. در هرحال این شرافت شعر را بر سایر هنرها نشان می‌دهد. موسیقی بیش از سایر هنرها به چنین قربی نزدیک است. یک نوازنده با صرافت طبع و به صورت فی‌البداهه می‌تواند بنوازد. او تکنیک را البته به کار می‌برد اما تکنیک در دست او محو شده است. نمی‌گویم که موسیقی با برنامه و به اصطلاح نت‌نویسی قبلی نمی‌تواند رخ دهد. بزرگان هنر موسیقی علاوه بر فی‌البداهه نوازی، هریک قطعات کوتاه و بلند موسیقی‌هایی تصنیف کرده‌اند؛ اما فرق آنها با کسانی که از روی تکنیک صرف موسیقی تصنیف می‌کنند اینست که تکنیک در دست این بزرگان همانند چکشی است که نجار به کار می‌برد و هایدگر آن را مثال زده است. به اصطلاح، تکنیک برای آنان به صورت امری «تودستی» درآمده است و آنها براساس تفکر مفهومی، تکنیک را به کار نمی‌برند.

البته، سینما، دستکم، در وضعیت تاریخ یکصد و اندی ساله‌اش کمتر با چنین حضور هنرمندانه‌ای که خاص شعر و موسیقی است روبه‌رو بوده است. اما سینما هم همانند هر هنر دیگری دارای قرب و حضور است؛ منتها قرب سینما از نوع فرائضی نیست بلکه قرب نوافلی است. در حقیقت این بحث به نسبت میان هنر و تکنیک مربوط می‌شود. یونانیان نخستین بار بحث تِخْنه (tekhne) را مطرح کردند. کلمه تکنیک که امروز ما به کار می‌بریم در اصل به واژه یونانی تِخْنه باز می‌گردد. برای یونانیان باستان، تخنه به معنای مهارت یا معنایی که ما امروزه برای تکنیک لحاظ می‌کنیم، نبود. آنها به طور کلی به هنرمند به معنای امروزی و نیز حتی به پزشک، کشتی ساز هم «تخنیست» یعنی کسی که صاحب تخنه است، می‌گفتند. حال جای این پرسش است که برای آنان چه فرقی میان آن تخنه‌ای که امروزه آن را هنر (Art) می‌نامیم و در دانشکده‌هایی با عنوان هنرهای زیبا تعلیم می‌دهیم با تخنه‌هایی مثل پزشکی، کشتی‌سازی، آهنگری و نجاری وجود داشت؟ چه چیزی این دو تخنه را از یکدیگر جدا می‌ساخت؟ در پاسخ باید گفت که یونانیان این دو تخنه را براساس داشتن یا نداشتن «پوئسیس» (Poesis) که ما آن را به شعر ترجمه کرده‌ایم، می‌دانستند. یعنی پوئتیک (Poetic) یا شاعرانه بودن یا نبودن، این دو دسته «تخنیست» یا به تعبیر ما، صنعتگر را از یکدیگر متمایز می‌ساخت به بیان دیگر، خصوصیتی که این دو تخنه را از یکدیگر جدا می‌ساخت، جنبه شعری یا حضور شاعرانه داشتن بود.

نکته‌ی جالب در تفاوت کار این دو دسته تخنیست یا صنعتگر این بود که آنهایی که در طریق پوئسیس یا طریق شاعرانه بودند، کارشان بیشتر به «چشم» و نگریستن و به اصطلاح شهود، مربوط می‌شد. این معنا در اندیشه هندی، «دیانا» گفته می‌شود و مرادشان نگرش و مراقبه (meditation) است. اما گروه دوم تخنیست‌ها، کارشان شاعرانه نبود، بیشتر با دست و مهارت یافتن در دست‌ورزی مرتبط بودند. بنابراین، حضور شاعرانه در هنر با ساحت تکنیک متفاوت است. درواقع، اصل هنری یا وجهه‌ی هنری تخنه‌ها، شعر است و لازمه‌اش آن است که هنرمند یا شاعر، نه تنها تکنیک بلکه خویش را هم فراموش کند. زیرا، تکنیک نتیجه‌ی تفکر مفهومی و آگاهی است و با حضور شاعرانه (پوئتیکال) از یک جنس نیست. این مقام، مقام عشق و شور است و دقیقاً در مقابل صنعت و تکنیک قرار دارد و .شاعر در حالتی از روی صرافت طبع و ناآگاهی و بی‌خویشی است که شعر می‌گوید. از این رو است که ذکر کردم:

تو مپندار که من شعر به خود می‌گویم
تا که هشیارم و بیدار یکی دم نزنم

بنابراین، تلقی خاصی از هنر در میان یونانیان بسط و گسترش یافت که ما آن را تلقی آتنی از هنر می‌نامیم. آنچه امروز در هنر غرب و تقریباً در بیشتر نقاط دنیا رواج دارد، همین تلقی از هنرست. در تلقی آتنی ضروری بود که جنبه‌ی پوئسیسی (شعری) با جنبه‌ی تکنیکی (صنعتی) با یکدیگر جمع شود. این خصوصیتی از هنر یونانی بود که نیچه درباره‌اش می‌گفت: **دیونوسوس** (خداوند شور و سرمستی) و **آپولون** (خداوند عقل و روشنی) به هم می‌رسیدند. هنرغربی، هنر آتنی است اما سخن بر سر این است که در تلقی شرقی

موضوع واقعیت و چگونگی ادراک آن از مباحث مشترک میان فلسفه و فیلم است. از این‌رو بی‌مناسبت نیست که آن را بحثی میان رشته‌ای بدانیم که با پیدایی رایانه‌ها و مسأله واقعیت مجازی، تنوع و عمق بیشتری یافته است

بونوئل

از هنر، این ترکیب موردنظر نیست.

مابه‌ازای جنبه شعری و صنعتی هنر یونانی در منابع عرفانی ما «سُکر» و «صَحو» است. سُکر موجب شور و شوریدگی و معادل دیونوسوس یونانیان باستان و صحو که مربوط به هوشیاری و تعقل و تدبیر و اندازه‌گیری و سنجش مقادیر است به آپولون شبیه است. در نظر بزرگان ما عارف، هنرمند هم بود زیرا هنر در معنای شرقی با فضیلت و بهره‌مندی همراه بود. بنابراین هنرمند لزوماً دارای اثر هنری نبود زیرا تولید هنری به تکنیک، استفاده از مقادیر و اندازه مواد و مصالح ارتباط دارد که به صَحو مربوط است. در تلقی آتنی از هنر، هنرمند، بدونِ اثر هنری نمی‌تواند هنرمند باشد و تولید اثر هنری علاوه بر جنبه دیونوسوسی نیازمند صنعتگری آپولون نیز هست. اما در نظر بزرگان گذشته‌ی ما، ممکن بود که یک عارف و شاعر از سُکر بهره‌مند باشند و به اصطلاح دارای شور و هیجان شده باشند اما اثر هنری نداشته باشند و حتی یک شعر هم نگفته باشند با این حال، صاحب هنر بودند، زیرا در نظر آنان، هنر در برابر عیب قرار داشت. هنر به معنای، کمال و نقطه مقابل آن، آدم بی‌هنر یعنی فاقد کمال بود.

در هر حال، برای هنرمند شرقی که آثار هنری هم خلق می‌کرد، مقام شاعرانه اهمیت اساسی دارد. برای آنها به هنگام خلق اثر هنری،

پیرامون، از طریق در پرانتز قرار دادن عقل، باعث شد که هانری آژل و آمده آیفر، دو تن از پدیدارشناسان، آن همه مجذوب سینما به ویژه برخی از فیلم‌های نئورئالیستی شوند. در میان نظریه‌پردازان سینمایی آندره بازن از مهم‌ترین نویسندگان سینمایی بود که از آرای پدیدارشناسان پس از جنگ دوم جهانی متأثر بود. جالب آن که این افراد غالباً دارای گرایش‌های کاتولیکی بودند و از اینکه ایمان به عنوان امری غیرعقلانی بر پرده‌ی سینما نشان داده شود لذت می‌بردند. در هرحال پدیدارشناسی در سینما فقط تا دهه ۶۰ بر تعدادی نویسندگان فرانسوی تأثیرات جدی برجای گذاشت. با آغاز بحث‌های نشانه‌شناختی در دهه ۶۰ و سپس گسترش این مباحث در دهه ۷۰ به خاطر درآمیختن با روانکاوی **فروید** و **لاکان** از یکسو و نیز نومارکس‌گرایی **آلتوسر**، از سویی دیگر باعث شد که پدیدارشناسی در سینما کمرنگ شود. از یک دهه پیش، با گسترش یافتن مطالعات میان رشته‌ای سینما با سایر معارف بشری، کتب و مقالات متعددی نوشته شد که توأمان به فلسفه و سینما مربوط می‌شد. بنابراین باردیگر مباحث مربوط به پدیدارشناسی از چگونگی ادراک در روانشناسی گرفته تا نمایش «امر مقدس» (holy the) در علوم مربوط به ادیان، مورد توجه قرار گرفت. ظهور فیلمسازانی مانند **تارکوفسکی** نشان داد که همچنان برخی سینماگران از **درایر** گرفته تا **برسون**، **برگمان**، **بونوئل** و **آنجلوپولوس** در پی آنند که اموری را بر ما آشکار سازند که از حوزه‌ی تفکر عقلانی خارج است و به مثابه رازهایی در محیط پیرامون ما قرار دارند.

البته آنچه از پدیدارشناسی در فلسفه و سینما بحث می‌شود، همگی به حوزه‌ی فرهنگ غربی مربوط است وگرنه تعریف شرقیان از هنر و چگونگی دستیابی به حقیقت اشیاء، آنچنان که هستند نه آنچنان که بر ما ظاهر می‌شوند، باعث می‌گردد که مباحث مربوط به پدیدارشناسی را به عنوان مدخلی برای ورود به آن نوع سینمای دیگری بدانیم که ویژگی‌هایی کاملاً متفاوت با سینمای شناخته شده موجود پیدا خواهد کرد. در مآثر شرقی، شناخت نفس‌الامر اشیاء، خود، هنرست و این کمال حاصل نمی‌آید مگر آن که از تعلقات زندگی روزمره یا به اصطلاح فلسفه‌های اگزیستانس «وجود مجازی» خود خارج شویم و به وجود اصیل خویش رجوع کنیم.

بی‌گمان مباحث مربوط به در پرانتز قرار دادن دانسته‌های قبلی و مواجهه‌ی بی‌واسطه با عالم در پدیدارشناسی و نیز آثار فیلمسازان اندیشمندی که ما را متذکر می‌سازند در ورای مفاهیم عقلانی از جهان، رازهایی وجود دارد که از دسترس عقل نظری خارج‌اند، همگی مقدمه‌ای است بر اینکه نسبت یافتن میان سینما و حقیقت می‌تواند موضوعی بسیار تأمل برانگیز برای کسانی باشد که اهل سینما و دوستدار فلسفه، یا اهل فلسفه و دوستدار سینما هستند.

زمان ممهور
آندره‌ی تارکوفسکی
ترجمه‌ی قباد ویسی
آنا، ۱۳۸۰

کتاب حاضر که در طی سالیان متمادی به وجود آمده چندان به هم پیوسته نیست که بایستی باشد. در واقع این کتاب را می‌توان به نوعی به عنوان یک دفترچه‌ی خاطرات روزانه برشمرد که در آن به روشنی، تمامی مراحل تکامل مسائلی مطرح می‌گردد که **تارکوفسکی** با آنها کار فیلم‌سازی خود را شروع کرده و تا امروز نیز ادامه داده است.

تارکوفسکی معتقد است در زمان حاضر، به تفکر نشستن درباره‌ی هنر فی نفسه، و همین طور رسالت سینماتوگرافی چندان مهم نیست و این خود زندگی است که اهمیت بیشتری دارد. چه هنرمندی که مفهوم زندگی را به درستی درک نکرده باشد به ندرت قادر خواهد بود اثری واقعاً اساسی و درخور توجه فرمول‌بندی کند.

باید گفت تارکوفسکی کارگردان روسی (۱۹۲۲ـ۱۹۸۶) به کمک ابزارهای هنر سینما در رساندن پیام خود موفق بوده است. فیلم‌های کودکی ایوان، سولاریس، نوستالژی، و... با زبان تصویری اسرارآمیز و شعرگونه‌ی خود حقایق عرفانی را که در شعر و نقاشی هم بیان شده‌اند این بار گویاتر و ملموس‌تر به شکلی الهام‌گونه به مخاطب خود انتقال می‌دهد. به نظر وی سینما هنری کاملاً جدا از ادبیات، نقاشی و یا تلفیق آن دو می‌باشد.

برای درک مفهوم و مضمون فیلم‌های او، مسئله‌ی مهم شناخت عقاید اوست، (به عنوان یک انسان مذهبی) با درکی بی‌واسطه از جهان هارمونیک، سپس روند تفکر در غرب و همچنین هشدار او در مورد قوه‌ی تخریب آن که بر پیکره‌ی هر چه معنویت است وارد می‌آید.

تارکوفسکی معتقد است رسالت هنر به عنوان مدیوم (واسطه) پس از برقراری ارتباط بین ذهن یا احساس مخاطب با حقیقت، نصب علایم هشداردهنده و آگاهی دادن به مخاطب و واداشتن او به انتخاب بین نبودن و نادیده انگاشتن همه چیز و ادامه‌ی وضع موجود است.

وی ضمن اشاره به اینکه آثار تئوریک سینمایی زیادی را مطالعه کرده با این حال متذکر می‌شود تنها اندکی از آنها نظرش را جلب کرده است. مطالعاتی که حتی انگیزه‌ی مخالفت را نیز در او به‌وجود آورده و باعث شده از عقایدی که پیرامون وظایف، اهداف و مشکلات هنر فیلم داشته است دفاع کند. هر چه بیشتر بر اصول کار خود آگاهی پیدا کرده، مصمم‌تر از پیش از نظریه‌های شناخته شده سینمایی فاصله گرفته و همزمان نیز این تمایل در او قوت گرفته که دیدگاهش را درباره قوانین اصولی هنری که در تمام زندگی‌اش خود را ملزم به عمل به آن می‌دانسته، شرح دهد.

وی در برخوردهای متعددی که با بینندگان فیلم‌هایش داشته است، این ضرورت را احساس کرده که به طور جامع دیدگاه خود را درباره‌ی حرفه و نحوه‌ی کارش تا حد ممکن، به وضوح بیان کند. میل دائم بینندگان فیلم‌هایش در وقایعی که در فیلم‌های او می‌بینند و رسیدن به پاسخی مناسب، تارکوفسکی را بر آن داشت تا به طور کلی و هر چه بیشتر افکار متضاد و پراکنده‌ی خود را در مورد فیلم و به‌خصوص هنر یکجا بیان کند.

وی سبب نوشتن این کتاب را ارتباط شخصی و نیز مکاتبه با مخاطبان فیلم‌هایش می‌داند. چنان چه در این مورد اشاره می‌کند که بخش اعظمی از این کتاب را در زمانی طولانی که محکوم به فیلم نساختن بوده نوشته است. زمانی که اکنون با تغییر دادن سرنوشت خود، سعی بر پایان بردن آن دارد. و نمی‌خواهد به کسی درسی داده باشد و یا نظرش را به کسی تحمیل کند. همچنین در ادامه می‌گوید: «این کتاب مرهون نیازی است که می‌خواستم در انبوه امکاناتی که با این هنر نوپا و شگفت‌انگیز یعنی فیلم عرضه می‌شود را، هم بیابم، و از این نظر کتاب به نوعی جست‌وجو برای یافتن خویشتن است، خویشتن مستقل و کامل. اگر چه عمل خلاق به هیچ قاعده مطلقی وابسته نیست، در نهایت عمل خلاق با نیاز همگان برای تسلط بر جهان ارتباط دارد. یعنی با همان شکل‌های بیشماری که انسان‌ها را با واقعیت زنده پیوند می‌دهد.»

می‌توان گفت کتاب حاضر حاصل یادداشت‌های شخصی، خاطرات، سخنرانی‌ها و گفت‌وگو با منتقد فیلم الگاسوکوواست که تحت این عناوین منتشر شده است.

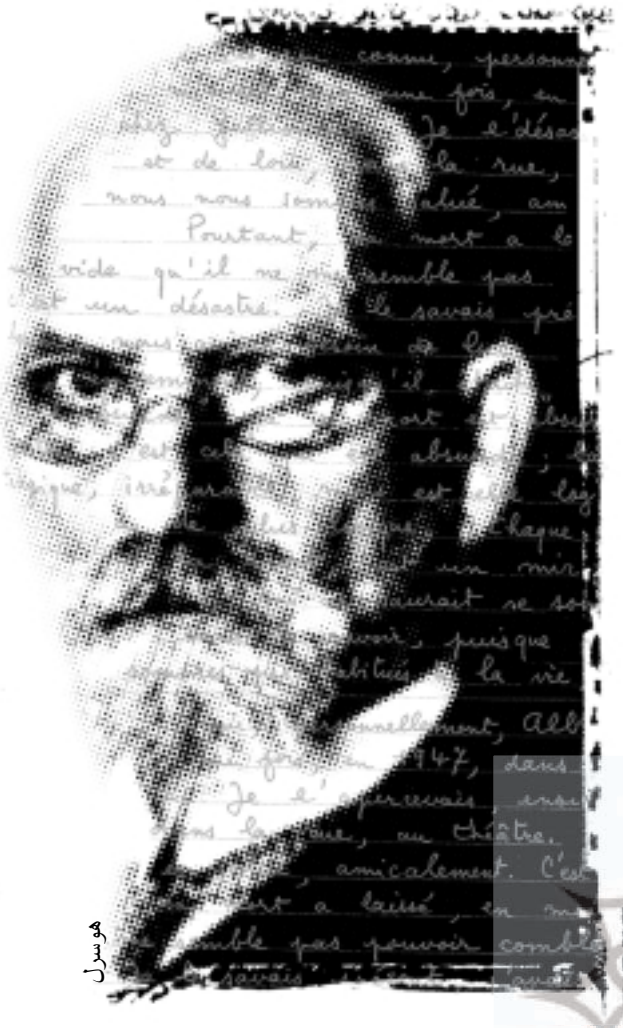
آغاز / هنر اشتیاق به ایده‌آل/ زمان ممهور/ سرنوشت و تقدیر/ تصویر سینمایی/ زمان، ریتم و مونتاژ/ پیکره‌سازی از زمان/ طرح و فیلم‌نامه/ ساختار تصویر سینمایی/ بازیگران فیلم/ موسیقی و صداها/ هنرمند و مخاطب/ مسؤولیت هنرمند/ پس از نوستالژی / ایثار / نتیجه‌گیری

هستیم که به حسب ظاهر با نمایش «نو» متفاوت است اما شباهت آن دو در پرهیز از واقعگرایی است. گردش فرد به دور صحنه در تعزیه معادل حرکت از شام تا کوفه است و چنین چیزی با تئاتر یونانی که عناصر واقعگرایی در آن غالب است، تفاوت اساسی دارد. در مینیاتورهای ایرانی، کلیه عناصر تقلید از واقعیت، تعمداً حذف شده است. نحوه استقرار افراد و اشیاء در کنار یکدیگر همانند کنار هم نشستن واژگان در شعر است که معناکننده یکدیگر هستند.

یک وقت هم هست که از شعر به معنای خاص صحبت می‌کنیم که منظورمان همین هنر شاعری در کنار سایر هنرها، مانند نقاشی، سینما و... است. البته هر کدام از این هنرها دارای ابزار و مصالح ویژه‌ای برای خلق اثر هنری است. کاملاً روشن است که هریک از این ابزار و مصالح دارای قابلیت‌هایی است. هنرمند کارش مقابله با آن چیزهایی است که محدودکننده آزادی کامل تخیل او هستند. از جملهٔ موانع، همین ابزار و مصالح است که به هرحال آنها محدودکننده هنرمند هستند هرچند که مورد استفاده او قرار می‌گیرند. واژگان، ابزار و مصالح شاعرست و البته یک شاعر محدودیت کمتری به طور نسبی با محدودیت‌های یک نقاش دارد که ابزار و مصالحش، بوم و رنگ و قلم‌موست.

اما یکبار هم هست که از شعر به معنای عام سخن می‌گوییم که منظور همان جنبه «پوئسیس» است که در همه‌ی هنرهاست. ریشه‌ی واژه‌ی شاعر در زبان انگلیسی (poet) به همین لفظ در اصل یونانی باز می‌گردد. بنابراین سینما نیز همانند همه‌ی هنرهای دیگر جنبه‌ی شاعرانه دارد که همان معنای پوئسیس است البته در سینما با گونه‌ی «فیلم شاعرانه» به لحاظ آن که موضوعاتشان شاعرانه است یا از روش‌های شعری به منظور قیاسی و تشبیه استفاده می‌شود، برخورد می‌کنیم. حالا این تقسیم‌بندی‌ها جای بحث فراوان دارد اما هنر به طور کلی و سینما به طور اخص چه داستانی یا مستند اگر کاری خلاقانه باشد، مسلماً شاعرانه است و دارای «پوئسیس» است.

خیلی‌ها هستند که مستندهای مردم‌شناختی **ژان روش** را شاعرانه می‌دانند. من کاری به این عنوان ندارم اما می‌خواهم بگویم که اصلاً از جنبه شاعرانگی برخوردار نیستند. زیرا در شعر به معنای عام، اشیاء آزاد می‌شوند. واژگان در شعر یک شاعر از زندانِ کاربرد مستعمل و روزمره آزاد می‌شوند. اما قابِ دوربین ژان روش، رهاکننده موضوعاتی نیست که از آنها فیلمبرداری می‌کند بلکه برعکس، محبوس‌کننده‌ی آنان است. او در فیلم مستند شکارشیر موضوعش را در همان مقطع تاریخی متوقف می‌کند و به آن، صورت شیء موزه‌ای می‌دهد تا تماشاگر فیلمش در جهان مدرن به آن بنگرد. در شعر به معنای عام، کلمات و اشیاء از موضع خودشان رها می‌شوند؛ فرضاً «شراب» صرفاً به معنای مایع مُسکر نیست. اما در فیلم مورد اشاره ساخته‌ی ژان روش به هیچ وجه افراد بومی، محیط بومی و وسایل کارشان از چارچوب قابِ نوار سلولوئید فیلم که آنها را ثبت می‌کند، آزاد نمی‌شوند. این همان نگاه فاعل شناسایی است که حقی برای متعلق شناسایی قائل نیست. می‌دانیم که اساساً مردم‌شناسی از علوم چند صدساله اخیر و حاصل دوره‌ی استعمار است. استعمارگران به منظور شناختن مردم سرزمین‌هایی که به سراغشان می‌رفتند نیازمند چنین اطلاعاتی بودند. ژان روش همانند یک فرانسوی استعمارگر به سراغ آفریقاییان می‌رود. او از پیروان دیدگاهی در مردم‌شناسی است که تفکر «پیشامنطق» (pre-logique) را متعلق به جوامع بدوی می‌دانند و تفکر «منطقی» (logique) را به کشورهای صنعتی اختصاص می‌دهند که وارث تفکر و جهان‌بینی یونانی‌اند. در حالی که این تقسیم‌بندی کاملاً ایدئولوژیک و با اهداف استعماری است. ژان روش نمی‌پذیرد که طریق اندیشه‌ورزی بدویان هم نوع دیگری از منطق و تفکر است و ربطی به پیش و پس بودن جامعه‌ی آنها ندارد.


هوسرل

دکتر ریخته‌گران: بازگشت کلمه‌ی فنومن به فاینستای یونانی است که معنایش ظهور، تابش و درخشش است. جالب اینجاست که وقتی فنومن را به ظهور ترجمه و آن را با نور مرتبط کنیم به یکباره در قلب مباحث سینمایی قرار می‌گیریم. بنابراین مهم‌ترین موضوع در باب سینما، نور و ظهورست و نه واقعیت و چگونگی ادراک آن

کتاب ماه: با تشکر از حضورتان در این جلسه از آنجایی که بنده در خود توانایی جمع‌بندی و خلاصه گویی سخنان استادان بزرگوارم را نمی‌بینم فقط برای ختم جلسه برداشت‌های خودم را از مطالب متعددی که مطرح‌شد، بیان می‌کنم. ابتدا عرض کنم که موضوع مورد بحث در این جلسه، واقعیت و چگونگی ادراک آن از موضع پدیدارشناسی در سینما و فلسفه بود. در قلمرو فلسفه برای قدما، دست یافتن به حقیقت اشیا و امور واقع امری ممکن بود. آنها معتقد بودند که عقل انسانی قادر به چنین کاری است مشروط بر آن که شخص خودش را از بند ادراکات حسی رها سازد. اساس این طرز تفکر بر دو گانگی ذهن از عین، فاعل شناسایی از متعلق شناسایی استوار بود. پدیدارشناسی هوسرل در روزگار ما نشان داد که چنین تمایزی وجود ندارد و اساساً تا ذهن نباشد، عین بی‌معنی است و عین هم بدون ذهن نیست. بنابراین رابطه‌ی میان ذهن و عین، به صورت تضایف است مانند نسبت میان پدر و پسر که بدون یکدیگر معنی ندارند. همچنین طبق پدیدارشناسی هوسرل، برخلاف نظر قدما، نه تنها حس مانع دستیابی به حقیقت نیست بلکه آغاز آن به شمار می‌رود.

شاید، مواجهه‌ی حسی با واقعیت و محیط