مقام روشنفکری -۲۵

سیکل بسته روشنفکر، توده، فردیت

سهند ستاری
Sattari.sa@gmail.com

از نقطه عطف بازتاب و حضور مفهوم روشنفکری به جوامع انتقالی، همواره رفت و آمدهای متداولی میان بنیان فردیت و بقای توده مردم برقرار بوده است. روشنفکران چنین جوامعی هیچ گاه فعالیت عقلانی خود را جدا از نهاد توده‌ای و با تمرکز بر انگیزه‌های صرفاً فردی تجربه نمی‌کنند. اگر بنیان اندیشه چندهزارساله بشر را طبق دسته‌بندی دکتر فولادوند به دسته ایران‌مآب و کوش‌مآب تقسیم کنیم به قاعده‌ای که تفکر نخست در پی اندیشه تقدیرگرا و متعالی‌شونده و آسمانی و دفعتاً متوجه حرکت توده‌ای بوده باشد، اندیشه دیگری در پی تجربه صریح قوه اختیار است. درواقع تفکر نخست بنیان حرکت توده را به دنبال دارد و طبقه دیگر در پی تجلی نیروی زاده فردیت اجتماع است. باور نگارنده این است که غالب ساکنان جوامع انتقالی به مدد تفکر ایدئولوگ‌مدارشان و به حکم افق‌های معنایی و تاریخ‌مدار، ماهیت رفتاری خود را در دسته نخست جای داده‌اند. اما از آنجایی که ساختار شناختی فرآیند روشنفکری بر پایه‌های نقد استوار است، هنگامی که روشنفکران چنین جوامعی از وظایف بنیادی خود یعنی اندیشه تفکیک‌گرایانه و درک حقیقت و به فعلیت درآوردن قوه استعلایی عقلانی خود دور می‌شوند، خواسته یا ناخواسته بر منحنی اعوجاجی ایدئولوژی توده حرکت می‌کنند و به اشتباه در پی یافتن مسکن‌ها و آرام‌بخش‌های روشی و معجزه‌آسا، کار فکری خویش را به دست جریان سیال توده می‌سپارند. بدین باب توده قالب و ظرف همگانی اجتماع را شکل می‌دهد و تفکر زاییده فردیت جامعه را که باید در اندیشه روشنفکران، کاربردی‌تر مشاهده شود در پس همان ظرف توده‌ها پنهان می‌شود و به این وسیله فاعلیت روشنفکری در پشت نقاب عملکردی‌اش خود را صرفاً فردی معرفی می‌کند در حالی که ماهیت توده‌انگارش را در بحرانی ایجابی بر ویترین اذهان عمومی و در ترکیب‌بندی نامعلوم جلوه می‌دهد. بنابراین با توجه به ریشه دواندن باورهای همگانی، باید بقای فردیت توده‌ها را در راستای چنین سطحی پیگیری کرد. البته لازم به ذکر است که اگر قلم نگارنده وزن و آهنگ انتقادی و جدل‌آمیز دارد از این روست که فاعلیت فرآیند روشنفکری در چنین جوامعی در بن‌بست اجرایی مفهوم « انتلکتوئل » مدام در حال جلو رفتن و عقب‌برگشتنی متناوب و سردرگم است که امیدوارم چنین لحنی را بر این حقیر خرده مگیرید.

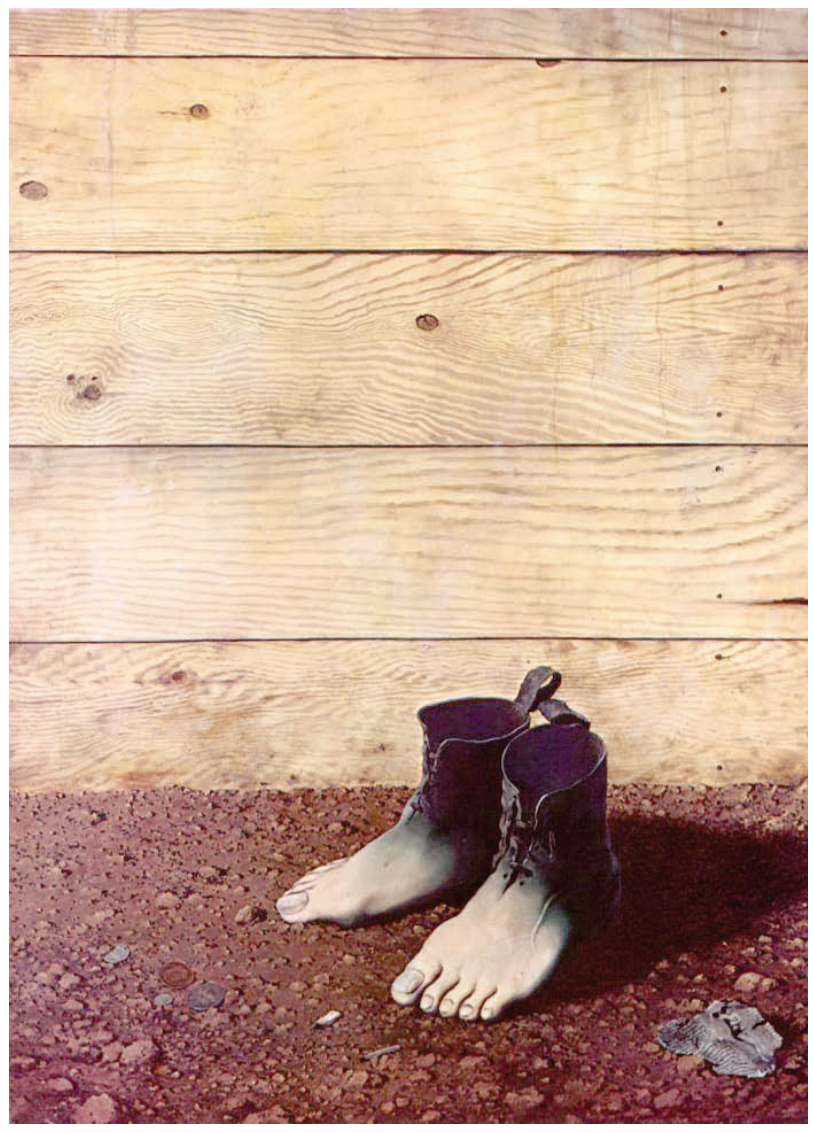
تصور تفکیک چنین مجموعه‌ای تقریباً گشتالت‌مدار، تاکید می‌کنم تقریباً، به این خاطر است که توده هویت خود را با اندیشه و باورهای همگانی معرفی می‌کند در حالی که روشنفکران در پی تدوین ترازنامه فردیت‌مدار خود بوده و درصدد نمایش تبلیغی تفاوت‌های اساسی و بنیادین این دسته‌بندی هستند. چنین انگیزه‌ای زمانی به سراغ روشنفکران آمد که آنان خود را به مثابه نقطه‌عطف تلاقی طبقه اندیشه‌گر با تفکر توده مردم، بر منصب مدافع و احیاکننده منافع و مجری مصلحت‌اندیش توده همگانی تصور کردند و بر آن شدند تا نقش پیشواگونه و اصلاحگر خویش را هرچه بهتر پیاده کنند. زنگ هشدار تفکری اینچنینی هنگامی به صدا درآمد که چنین روشنفکرانی هنوز پی به ماهیت فرهنگی و تاریخی و وظایف بنیادین خود و جامعه‌شان نبرده بودند. درواقع قضیه آنجا خطرناک می‌شود که غالب روشنفکران چنین جوامعی اندیشه خود را در بطن نارس و عقیم تفکر توده‌ها و باورهای همگانی پرورش داده و اشاعه می‌دادند.

جالب اینجاست که در پی خلق چنین تردیدی تفکر توده‌ای و نیروی مازاد فردیت، خود را در مجموعه‌ای متقابل معرفی می‌کنند و از پس تاییدی همگانی جریان توده‌ها تمامی رخدادهای معیوب و مخرب را به گردن روشنفکران انداخته و از فرآیند رفتاری خود رفع مسوولیت می‌کنند؛ توده‌ای که در اثر نبود آگاهی، پروسه تحصیلی و آکادمیکی خود را با برچسب تبلیغاتی روشنفکری معرفی می‌کند و صرفاً از سر کسب برخی مهارت‌های علمی، از فرصت‌سوزی روشنفکران سوءاستفاده کرده و عدم مسوولیت‌پذیری خود در قبال خرد نقاد را اینچنین توجیه می‌کند که فرآیند روشنفکری مقصر اصلی بوده است. بنابراین اگر روشنفکر خود را به بهای وظیفه ممیزگرایش از سیکل بسته تداخل‌های تفکر توده‌مداری و روحیه فردیت‌گرایی رها کند آنگاه می‌تواند عملکرد خویش را از اتهام تطهیر اسطوره‌ها جدا کرده و با درک و طرح مسائل بنیادی، رویکرد فکری خود را از سرخوردگی‌های تاریخی و طبقاتی پاک کند. از طرفی ما همواره شاهد روحیه متعارض و مضاعف فردیت‌گرایی در بطن خاستگاه توده‌های مردم بوده و هستیم که اگر چنانچه روشنفکران انگیزه پیشوایی خود را بر سنگر سست و متناقض چنین فضایی نهان دارند، قطعاً نخواهند توانست بر بنیادهای تاریخی اجتماعی‌شان فعلیتی کارگزار از وظایف‌شان اجرا دهند. بدین باب در ساختار جوامع انتقالی و با فاکت‌های اجرایی گذر از دوران باستان به سوی مدرنیته که در برخی از آنها با شتابی بسیار آهسته صورت می‌گیرد، توده و روشنفکر در پوسته‌ای نامتجانس، مطالبات سردرگم اجتماعات‌شان را یا به دام اسطوره‌ها و آرمانشهرهای پوشالی می‌سپارند یا از سر تقلیدی چرک و افسون‌زده، همدیگر را مسبب آشفتگی و عدم فاعلیت عناصر عقلی قلمداد می‌کنند. البته باید با اندوه و تاسف فراوان اعتراف کنیم که اکثر روشنفکران جوامع انتقالی به علت خطا در محاسبات و جایگیری‌های اجتماعی و با تحلیل‌هایی فاقد ذات و هویت، ناخواسته موجب عقب‌ماندگی بیشتر و باعث ادعای افزون توده در امتزاج عقیم فردیت‌های جامعه شده‌اند و باید اذعان داشت که با نفی مبانی «انتلکتوئل» تنها دیدگاه و عملکرد ابزاری را در جهت تامین منافع شخصی و گروهی خود برگزیده‌اند نه آنچه را که از ترجمه کار عقلی به ادبیات سیاسی و اجتماعی ما راه یافت.

امر ناممکن در نقاشی‌های رنه مگریت

فرض محال، محال نیست

نادر شهریوری (صدقی)
Nader shahrivari@yahoo.com



قاتلی ایستاده به صفحه‌ای که روی گرامافون قرار دارد گوش می‌دهد. دو مامور پلیس در لباس شخصی پشت دیوار مخفی شده‌اند و مترصد فرصت هستند تا او را دستگیر کنند. زنی مرده افتاده است. از پشت پنجره سه مرد پشت سر قاتل به طوری که دیده نشوند خیره شده‌اند. همه چیز به ما نشان داده می‌شود اما در عین حال هیچ چیز. ما حادثه‌ای خاص را درون بافت مشخص آن می‌بینیم. با وجود این همه چیز مرموز باقی می‌ماند. قتلی که شده، دستگیری بعدی، تصویر سه مرد خیره در پنجره. اما آنچه لحظه به تصویر درآمده را پر می‌کند صدای صفحه گرامافون است در حالی که بنا بر سرشت نقاش این صدا را نمی‌توان شنید. این بار اول نیست. بارها مگریت از ایده صدا- صوت- برای تاکید بر محدودیت‌های بصری استفاده می‌کند. «نقاشی تهدید قاتل»ازرنه‌مگریت.

آنچه لحظه به تصویر درآمده را پر می‌کند صدای صفحه گرامافون است در حالی که بنا بر سرشت نقاشی این صدا را نمی‌توان شنید. بنابراین ما با چیزی محال- ناممکن- و امری نامرئی مواجه هستیم. تصور ناممکن دشوار است. این را رنه مگریت می‌دانست اما با این همه تنها همان را باارزش می‌دانست. مهم‌تر از همه حتی به این امر نامرئی مفهومی اخلاقی می‌بخشید. مساله کلیدی میان «چیز ممکن» با «چیز ناممکن» یا به تعبیر دیگر «امر مرئی» با «امر نامرئی» در آن است که تنها در صورت وجود «چیز ممکن» است که می‌توان به «چیز ناممکن» رسید. به عبارت دیگر نقطه عزیمت چیز عملاً موجود یعنی «چیز ممکن» است. چون حداقل باید چیزی موجود باشد که بتوان کاری انجام داد. اما سپس این «ناممکن» می‌شود که اهمیتی اساسی می‌یابد، منبع الهام می‌شود و علاوه بر همه اینها واجد ارزش اخلاقی می‌شود. مگریت این موضوع را در نامه مورخ ۲۳ مه ۱۹۶۶ به میشل فوکو این گونه توضیح می‌دهد: «... اما اگر به یاد آوریم که امر مرئی می‌تواند پنهان باشد ولی امر نامرئی هیچ چیزی را پنهان نمی‌کند، جذابیت امر نامرئی به سرعت از میان خواهد رفت. امر نامرئی تنها می‌تواند شناخته شود یا نشود، همین.»[1]

از طرفی او باور دارد که به امر نامرئی یا تصاویر- گاه آنها را تصاویر می‌نامد- باید به مثابه آزادی اندیشه فکر کرد. منظورش آن است که هنگامی که اندیشه به راستی آزاد باشد، زندگی این جهان ارزشی ندارد. تنها چیزی که نزد اندیشه ارزش می‌یابد معنی است که آن معنی که لاجرم مفهومی اخلاقی می‌یابد در امر نامرئی و همان چیز ناممکن، منشاء الهام، عزیمت و تامل قرار می‌گیرد. در نقاشی «تهدید قاتل» آنچه به مثابه مفهوم اخلاقی اهمیت داشته و همان هم ارزش می‌یابد صدای صفحه گرامافون است. این در حالی است که صدای صفحه گرامافون نامرئی است و در قالب تابلوی نقاشی اساساً چیزی ناممکن است. در واقع سرشت نقاشی آن است که ما صدا را نتوانیم بشنویم و دقیقاً نیز به خاطر همین هم هست که واجد ارزش اخلاقی خواهد بود. عروج اندیشه- چون دیگر مساله واجد مفاهیمی اخلاقی است و می‌توانیم از کلمه عروج استفاده کنیم- از همین جا به ظهور می‌رسد. به این ترتیب به این اصل طلایی مگریت می‌رسیم که آنچه «ممکن» است و مرئی دقیقاً به همین دلیل ناکافی است و این همان نفی جهان ممکن و چیزهای مرئی است تا جهان ناممکن و نامرئی طلب شود.

رنه مگریت همانی است که چیقی را نقاشی کرده و روی بوم زیر چپق نوشت «این یک چپق نیست». البته هم که یک چپق نبود. در واقع چیزی نبود جز یک نقاشی. اما گذشته از این استعاره طنزگونه، او با نوشتن «این یک چپق نیست» روی بوم زیر چپق در حقیقت کاری می‌کند که دو زبان (بصری و کلامی) همدیگر را نفی کنند.

این نفی مکرر چه معنی‌ای می‌تواند داشته باشد؟ و تا کجا ادامه می‌یابد؟ و... به نظر می‌رسد با وجود «چیزی ناممکن» در افقی پیش رو همین‌طور و تا بی‌نهایت ادامه پیدا می‌کند. از نقاشی به تصویر، از تصویر به متن، از متن به صدا، انگشتی خیالی اشاره می‌کند، نشان می‌دهد، ثابت می‌کند، می‌یابد، نظامی از اشاره‌ها را تحمیل می‌کند، در راه استوار ساختن فضایی بی‌همتا می‌کوشد- فوکو صدای آموزگار را وارد بحث می‌کند- اما چرا صدای آموزگار را وارد بحث کرده‌ام؟ زیرا هنوز موفق به گفتن اینکه «این یک چپق است» نشده که باید گفته‌اش را اصلاح کند و من‌من‌کنان بگوید این نه یک چپق که جمله‌ای است که می‌گوید این یک چپق است... پس یک چپق نیست... هیچ یک از اینها یک چپق نیست...

شاگردها پاکوبان فریاد می‌کشند: این یک چپق است، این یک چپق است، در حالی که آموزگار، آرام‌تر از پیش، اما با همان لجاجت همیشگی- ناگزیر به لجاجت و پافشاری می‌شود- زمزمه می‌کند «اما این همچنان یک چپق نیست ولی گوش کسی با او نیست. اما او اشتباه نمی‌کند.»[2] به این ترتیب چپق در حالتی تعلیق و پا در هوا قرار می‌گیرد و به ناگزیر از وضعیت موجودخوددرمی‌گذرد.

در نقاشی دیگری در سال‌های آخرین عمرش به نام «دوربین صحرایی» نیز همین ایده را پی می‌گیرد. در این نقاشی پنجره‌ای دولنگه وجود دارد که یک لنگه‌اش کاملاً بسته نیست. پشت و روی جام پنجره، دریا و آسمان معمولی روشن از آفتاب قرار دارد. اما فراتر چه؟ در آنجا همه چیز مبهم است. پشت نمودهای زندگی و روشنایی مانند نمودهای دریا و آسمان خلاء ناممکن و یک ابهام معلق به چشم می‌آید.

مگریت عمیقاً از «ابهام برای نفس ابهام» متنفر بود. او به چیزی فراتر از یک حس صرف زیبایی‌شناسی باور داشت. او به چیزی باور داشت که غایب است؛ به «چیزی ناممکن»، «امری نامرئی» که دقیقاً همان مفهوم اخلاقی و آزادی را به وجود می‌آورد. به چیزی که در غیبت است اما هرچه هست ارزش آن را دارد که فقط به آن اندیشید و حواس را متمرکز آن کرد. مانند همان صدای گرامافون که آن لحظه به تصویردرآمده را پر می‌کند باید تنها به همان صدا گوش داد، در حالی که بنابر سرشت نقاشی این صدا را نمی‌توان شنید. این معمای غیرقابل حل- همان بهتر که قابل حل نباشد- تنها نقطه اصلی و گره‌گاهی است که چیزها را برمی‌انگیزد و متحد می‌کند. فاقد اهمیت نیست. معمایی است که در واقع به دست امر مرئی و امر نامرئی برانگیخته می‌شود و همانا در اصل قادر است به دست اندیشه‌ای برانگیخته شود که «چیزها» را در نظامی که معما را برمی‌انگیزد متحدمی‌کند[3]

***تفسیر میشل فوکو بر نقاشی «این یک چپق نیست» تحت همین عنوان به وسیله مانی حقیقی به‌فارسی برگردانده شده‌است.**

****رنه مگریت نقاش بلژیکی (۱۹۶۷- ۱۸۹۸)**

پی‌نوشت‌ها:

۱- این یک چپق نیست، «میشل فوکو»، ترجمه مانی حقیقی، ص ۶۰

۲- همان، صص ۳۷-۳۶

۳- همان، ص ۶۰

اندیشه‌های مسی

در باب واقعیت و ابرواقعیت

مهدی سلیمی

سوال اصلی لوکاچ این است: «نویسنده در کجای جامعه قرار دارد؟ چه چیزی را دوست دارد و از چه چیزی بیزار است؟»

اینجا نویسنده در مرز «آنچه هست» و «آنچه باید باشد» قرار می‌گیرد. در این نگاه ایده‌آلیستی، اثر هنری نتیجه تلاشی برای وحدت «آنچه هست» با «آنچه باید باشد»، یا رسیدن به مرحله هگلی است- پیوند امر متناهی (نویسنده) و امر نامتناهی (اثر هنری). این اثر هنری رابطی است که نویسنده را به بدنه اجتماع پیوند می‌زند. بدین‌سان وظیفه یک اثر هنری به مثابه جزیی از یک بدنه اجتماعی، واکنش در برابر سیاست‌زدایی از مقوله هنری است. هنر خود را در هیئت یک امر اجتماعی تجسد می‌بخشد و به این صورت در تقابل با نظریاتی قرار می‌گیرد که آن را به امر خصوصی تقلیل می‌دهند. برای روشن‌تر شدن موضوع، لوکاچ پرسش خود را به این صورت ادامه می‌دهد: «آیا بنیاد اجتماعی عظمت هنری و نیروی جهان‌گستر رمان، در پیوستگی جهان بیرونی و جهان درونی است یا در گسستگی آن؟» بنا بر توضیحات بالا ما سریعاً پاسخ اول لوکاچ را برای این سوال برمی‌گزینیم: «در پیوستگی جهان بیرونی و درونی». با این نگاه، لوکاچ در مقابل زیبایی‌شناسی و نقد بورژوایی که ادبیات را فقط به مثابه «شهود زندگی درونی» در نظر می‌گیرند، می‌ایستد. برای لوکاچ هنر رئالیستی عریان‌ترین قالبی است که این رسالت هنری را تعین می‌بخشد. او رئالیسم را نوعی «راه میانگین» میان عینیت کاذب و ذهنیت کاذب نمی‌داند، بلکه دقیقاً یک راه سوم حقیقی می‌پندارد که راه‌حلی برای این دوراهگی‌های دروغین ارائه می‌دهد. برداشت رئالیستی از ادبیات برای او یعنی: «شخصیت نوعی یا تیپیک که از نظر خصوصیات و موقعیتی که در آن به سر می‌برد، هم‌نهادی اصیلی با جامعه داشته و حاصل ترکیب اندام‌وار امر عام و خاص است.» اینک دقیقاً همین هم‌نهادی فرد با جامعه است که ما را وامی‌دارد تعریف دیگری از اثر هنری را پیشنهاد دهیم؛ تعریفی که حاصل از تغییر شکل دادن سرمایه‌داری متاخر است. لوکاچ به نظر می‌رسد بیشتر از سایر نظریه‌پردازان هنری، فرزند خلف زمانه‌اش باشد. او معتقد است زیبایی‌شناسی مارکسیستی بر مبنای نظریه مارکسیستی تاریخ، کلیت انسان، تاریخ تکامل او، تحقق نسبی اهداف و به هم‌پیوستگی یا پراکندگی در اثر هنری به کلاسیک‌ها بازگشت می‌کند و در عین حال کلاسیک‌های جدیدی را در قلب پیکارهای ادبی کنونی کشف می‌کند. آیا اکنون ضروری نیست که به لوکاچ بازگردیم و در عین حال وظیفه جدیدی را برای مبارزه در صحنه پیکار طبقاتی به اثر هنری محول کنیم؟ در عصر جدید و معادلات پیچیده سرمایه‌داری، نگاه لوکاچ‌وار به موقعیت اثر هنری و نویسنده در جامعه و خوش‌بینی‌های او به آن نوع نقد مارکسیستی، کودکانه جلوه می‌کند. همان طور که برای هگل، شیوه آزادی برای یونانیان به شکل ناقص و بدوی‌تری اتفاق می‌افتاد، به این دلیل ساده که آنها، تنها به حکم عادت، خویشتن را آنچنان در پیوند ناگسستنی با دولتشهر خاص خودشان می‌دیدند که میان منافع خویش و منافع جماعتی که در آن می‌زیستند، تمییز نمی‌گذاشتند.

باور من این است که برای رهایی از ستم دیگری، به نحوی آدمی باید محتوای موضع خویش را تغییر دهد. بنابراین برای من پرسیدن این سوال که: «نویسنده در کجای جامعه قرار دارد؟» کمی ساده‌بینانه جلوه می‌کند. بیایید شکل سوال‌مان را عوض کنیم و بپرسیم: «نویسنده در کجای جامعه قرار داده شده است؟» شاید بتوان صورت ظاهر تفاوت بین این دو پرسش را در تفاوت بین «رئالیسم» و «هایپررئالیسم» به نظاره نشست...

وقتی که می‌گوییم در شکل جدید جامعه سرمایه‌داری، نویسنده به صورت پنهانی، در جایی قرار دارد که میل دیگری از او می‌خواهد یعنی ما قرار است با یک واقعیت تحریف شده روبه‌رو شویم. سبک هنری «هایپررئالیسم» یعنی نمایشی که طبقه مسلط با تحریف واقعیت، به وجود آورده است. اینجا «چه باید کرد»، یک واکنش هیستریکی در راستای ارضای میل دیگری است. هنگام مواجهه با سوژه هیستریک نباید پرسید «بژه میل او چیست؟» که باید سوال کرد «او از کجا میل می‌ورزد؟ آن دیگری کیست که از طریق وی سوژه هیستریک میل‌اش را سامان می‌دهد؟»... در رابطه بین سوژه و اجتماعی که او به آن متعلق است، همواره چنین نقطه choix forcé [گزینش اجباری آزادانه] وجود دارد. در چنین نقطه‌ای اجتماع به سوژه می‌گوید: تو آزادی انتخاب کنی، اما به شرطی که چیز درست را انتخاب کنی. هایپررئال یعنی آن بخش از واقعیتی که هنرمند با اغراق در دیدنش باید نادیده‌اش بگیرد. از نگاه دیگری بزرگ، این سبکی است که هنرمند برای انتخابش مجبور/ آزاد است چرا که از نظر او این درست‌ترین انتخاب است. در نگاه تاریخی به مکتب‌های هنری، سیری که هنر طی کرده و به واقعیت‌گرایی می‌رسد را بورژوایی به نفع خود تحریف می‌کند؛ اول از راه تبلیغ هنرِ آبستره و هزاران سبکی که از پی آن می‌آیند و بعدتر با شیوع دادن مکتب هنری «هایپررئالیسم». هایپررئال یک نگاه بورژوایی به هنر است. اغراق در واقعیت با به میان آمدن مفهوم سرعت. سرعت در انباشتن سرمایه بیشتر. سرعت یعنی نشنگی در زمان که دیدن واقعیت را به تاخیر می‌اندازد. همه چیز بزرگ می‌شود و در عین حال نادیده گرفته می‌شود.

انسان عصر جدید مجذوب امر مجازی است. او مجذوب خودش نیست بلکه مجذوب تصویر خودش است. اما تصویر او، خودش نیست. تصویر دیگری است. او تصویر دیگری را تحقق می‌بخشد و از این طریق وارد نظم نمادین شده و به یک تعادل نارسیستی می‌رسد. حال آن چیزی که این تعادل نارسیستی را به هم می‌ریزد، چیست؟ آن ابژه a کوچک لکانی؟ هنر جمعی... اگر هنر جمعی را همانند یک نقطه تروماتیکی در نظر بگیریم که نظم نمادین سرمایه‌داری را به هم می‌ریزد، در این صورت از نگاه لکانی نقش یک ابژه کوچکی را بر عهده خواهد گرفت که مازاد امر نمادین است. این ابژه در ایجابیت خویش خلئی بیش نیست، یک تهی، یک شکاف در قلب نظم نمادین که از نگاه ایجابی قابل اثبات نیست و در عین حال نمی‌توان حضورش را نادیده گرفت. به این علت است که هنر جمعی جدید، مفهوم «شناسایی‌ناپذیر» بودن را با خود به همراه دارد. هنری که گرچه در بطن جامعه روی می‌دهد اما تو نمی‌توانی بگویی آن کجا اتفاق می‌افتد. هایپررئال سبکی است که نه‌تنها علیه واقعیت موجود نمی‌شورد بلکه آن را بی‌محتواتر از هر واقعیتی به نمایش می‌گذارد؛ همان نقشی که پیشترها هنر آبستره برای سرمایه‌داری ایفا می‌کرد، به این صورت که نویسنده در حالتی که یک فرد انتزاعی بدون هیچ اتصالی به بدنه اجتماعی خودش را متصور می‌کند، از هنر واقعیت‌گرا گریزان می‌شود. هنر انتزاعی ساخت یک دنیای بهتر را به صورت فردی در ذهن می‌پروراند. حال باید دید آن دنیای بهتر کدام است؟ از آنجایی که هنر انتزاعی فرمی مبهم و ورای هرگونه واقعیت را برمی‌گزیند به همین خاطر در نهایت وارد نظام دلالت‌ها شده و استعاره «دنیای بهتر» نهفته در پس آن، در حقیقت همان تفسیری خواهد بود که دیگری بزرگ از اثر هنری خوانش می‌کند. تکثر خوانش یعنی تکثر دنیاهای بهتر از نگاه افراد هیستریک جامعه. و دست آخر همه این خوانش‌ها منطبق با خوانش نهایی دیگری بزرگ از یک دنیای بهتر یگانه خواهند شد.

حال باید دید آن ابژه کوچک لکانی، آن هنر شناسایی‌ناپذیر که نظم نمادین را مختل می‌کند، چگونه شکل می‌گیرد یا اینکه دام نوین سرمایه‌داری کجا در انتظار ماست؟ سرمایه‌داری تکثرگرایی را پیشنهاد می‌کند و ظاهراً تکثیر امر تازه را تشویق می‌کند، اما این امر تازه همیشه بر اصل مبادله بنا نهاده شده است. حال در مقابل تکثرگرایی سرمایه‌داری که به صورت ایجابی همه چیز را می‌پذیرد، ما مفهوم «نا-به-هنگامی» دلوز را پیش می‌کشیم. قلمروزدایی کردن از قلمرو سرمایه‌داری. سرمایه‌داری با قدرت ایجابی خود، ظرفیت اخذ هر چیز بالفعل و انتقال آن به جریان حیات را می‌پذیرد. مفهوم نا-به-هنگامی یعنی اندیشیدن به بیرون از پیوند و همسانی. نابهنگامی برابر با تک‌بودگی است که مفهوم خلاقیت و آفرینش را با خود منتقل می‌کند. در عصر تکثرگرایی فرهنگی که بر این امر پافشاری می‌کند که ما انسانیم و برنامه‌هایی شبیه هم داریم، دلوز اصرار می‌ورزد «انسان تصویر تحمیل‌شده‌ای است که ما را محبوس کرده و نژادپرستانه‌ترین تصویرهاست». در زمان سرمایه‌داری که هر مبادله‌ای کمیت‌پذیر و باز سرمایه‌گذاری شده برای تولید مبادلاتی افزون‌تر است، دلوز بر ائتلاف و افراط اصرار می‌کند؛ تولیداتی نه برای غایتی قابل پیش‌بینی و محاسبه‌پذیر بل تولیداتی که تازگی را به عنوان تازگی تولید می‌کنند. دلوز برای ادبیات اقلیت یا همان ادبیات انقلابی تنها یک فرم قائل است: فرم بیان؛ فرم بیانی که فرم محتوا را مستقیماً با خود حمل می‌کند. ادبیات اکثریت همیشه دنبال راهی یا همان فرمی می‌گردد تا از آن طریق مفهوم خود را به نمایش بگذارد. ادبیات اقلیت همان نگاه واقع‌گرایانه به یک دنیای بهتر است که در آنجا تنها یک نفر سخن می‌گوید که دیگری‌اش را با خود حمل می‌کند. این با واکنش هیستریکی به میل دیگری تمایزی اساسی دارد. می‌توان مفهوم هگلی از آرزو که منطبق بر آرزوی جمعی است را در این هنر به کار برد. در ادبیات اقلیت آن آرزوی دنیای بهتر، منطبق بر یک آرزوی جمعی است. شاید بتوان دیگری را اینجا یک دیگری جمعی عنوان کرد. فرم انقلابی، همیشه محتوای جمعی را با خود به همراه دارد. دیگری برای ما، جهانی بهتر را ورای تمامی نموده‌ها وعده می‌دهد و هنگامی که به آن دست نمی‌یابیم به ورطه نهیلیسم می‌افتیم. در اندیشه مسیحی این بیشتر خودنمایی می‌کند؛ اندیشه هبوط در مسیحیت. ما در جهانی هبوط یافته‌ایم که همواره گناهکاریم. به همین خاطر است که باید فریاد زد تنها راه برای رسیدن به دنیای بهتر، انکار حقیقت است.

با تمامی این تفاسیر، اصل یک چیز است: واقعیت در جامعه سرمایه‌داری یعنی سلطه، ابرواقعیت یعنی سلطه بیشتر...

سی‌نمای اندیشه-۱۰

سماع دوربین

محسن خیمه‌دوز
khaimehdooz@gmail.com

اگر سینمای اندیشه در غرب با نگاه قلم- دوربین آثاری ماندگار آفرید، سینمای ایران با نگاه «سماع دوربین»[1] می‌تواند بخشی دیگر از سینمای اندیشه را خلق کند. سماع دوربین بیانگر نوعی point of view (مخفف POV) به معنای منظر) و تاسیس نوعی زاویه دید در سینما نسبت به انسان و محیط است. سماع دوربین نوعی نگاه شهودی و معمارانه از ورای لنز دوربین است. «سماع دوربین» نوعی باله دوربین و متفاوت از نگاه رایج دوربین در سینمای متعارف است. در سینمای رایج شروع حرکت دوربین همواره از بیرون به درون است و بر این عادت آشنا متکی است که حرکت در هر پلان با چند نمای عمومی از حرکت آدم‌ها یا ماشین‌ها یا وسایل آغاز می‌شود و به تدریج و از طریق چند نمای مدیوم و متوسط به درون لوکیشن مورد نظر می‌رود. اما نگاه در سماع دوربین از درون آغاز می‌کند و پس از کشف و شهود به سمت بیرون حرکت می‌کند. دوربین در مقام شهود فقط فیلمبرداری نمی‌کند بلکه بازی هم می‌کند و مانند یک عارف با نگاهش به سماع می‌پردازد. بنابراین سماع دوربین فقط جنباندن دوربین نیست بلکه شهودی بصری است که با تاملی از ورای لنز، «تصویر» را به «خبر» تبدیل می‌کند . فیلمبردار سماع دوربین به این ترتیب خود بخشی از کارگردانی است نه صرفاً در خدمت کارگردانی زیرا هم باید یک بالرین باشد (برای فهم حرکت دوربین) و هم صاحب نگاهی شهودی (برای فهم تامل دوربین) تا بتواند از عهده ثبت میزانسن‌های دشوار و استتیک این نوع نگاه تصویری برآید و زوایای پنهان تصویر را کشف و ضبط کند (مستند منطق‌الطیر اثر اصلانی، روبان سفید ساخته میشائیل هانکه، و آتش سبز با فیلمبرداری خوب مرتضی پورصمدی). البته هر باله دوربین را نمی‌توان سماع دوربین نامید هر چند می‌توان آن را تحسین کرد، مثل سکانس دزدی کیف در ایستگاه قطار در فیلم جیب‌بُر (۱۹۵۰) روبر برسون. در آن سکانس بازی ظریف انگشتان دزدها همراه با تدوین نرم و حساب‌شده و نگاه لغزنده دوربین به حرکات انگشت‌ها، نوعی جادوی فراموش‌نشدنی بصری آفریده که مستقل از فیلم همواره دیدنی است. در برخی از کلیپ‌های غربی هم نمونه‌هایی از حرکات ریتمیک دوربین را می‌توان مشاهده کرد. اما سماع دوربین چیزی فراتر از حرکات باله‌وار و ریتمیک دوربین است. سماع دوربین پیش از آنکه یک فرم باشد یک نگاه است؛ نگاهی از منظر شهودی که از یک سو به کشف معرفت یا نقد آن منجر می‌شود و از سوی دیگر نوعی فرم و میزانسن تصویری می‌آفریند. در میزانسن‌های رایج، اجزای صحنه، متغیرند و دوربین تابع است. به این معنا که دوربین نمی‌تواند مستقل از اجزای صحنه (بازیگران و سایر اشیای صحنه) عمل کند و این حرکت متغیرهای صحنه است که حرکت دوربین را تعیین می‌کند. به همین دلیل بسیاری از فیلمبرداران بر این باورند که در فیلمبرداری، سبک وجود ندارد زیرا سبک مربوط به حوزه‌ای است که امکان تغییر مستقل وجود داشته باشد، در حالی که چنین امکانی برای دوربین به مثابه تابعی از متغیرهای صحنه وجود ندارد. اگر بخواهیم رابطه دوربین با اجزای صحنه در سینمای متعارف را با زبان ریاضی نشان دهیم، می‌توانیم به چنین رابطه‌ای برسیم: $y= ax+b$. در این رابطه، x متغیرهای اصلی صحنه (بازیگران و لوکیشن‌ها)، aوb متغیرهای فرعی صحنه (اشیا، اصوات، نورها و رنگ‌ها) و y همان دوربین است که کاملاً تابعی است از تمام متغیرهای شکل‌دهنده یک میزانسن کامل. اما در سماع دوربین، رابطه تابع و متغیر معکوس می‌شود و فرمول ریاضی سماع دوربین به این صورت تغییر می‌کند: $x=ay+b$. به این معنی که این بار این دوربین (y) و نگاه اوست که متغیر اصلی است و این صحنه و بازیگران (x) و اجزای آن (aوb) هستند که نقش تابع را ایفا می‌کنند. نگاه پرسشگر دوربین بر پدیده‌ها (a ,x ,b) می‌لغزد و آنها را تابع نگاه شهودگرایانه خود می‌کند تا به مدد اجزای صحنه، ضمن آنکه به خلق فرم و میزانسن می‌پردازد عمل اصلی خود را هم انجام دهد یعنی کشف معرفتی که با نگاه نافذ و لغزنده دوربین بر اشیای ساده پیرامون حاصل می‌شود. در سماع دوربین این دوربین است که بازی می‌کند و اجزای اصلی و فرعی صحنه را به دنبال خود می‌کشاند. در سماع دوربین اگر بازیگران و دیگر اجزای صحنه با حرکت و بازی دوربین هماهنگ نشوند، دیده و شنیده نمی‌شوند.

تجربه دشوار و زیبای سماع دوربین را در این موارد می‌توان دید:

۱- تیتراژ آتش سبز که با سماع دوربین آغاز می‌شود. در نماهای آغازین فیلم، دوربین با حرکات نرم، لغزنده و باله‌وار، روی دیوارهای دادگستری می‌لغزد و با نرمی و لغزندگی ریتمیک بر سنگ‌های دیوار به سماع می‌پردازد و ما از دل سنگ‌ها و درون آنها صدای مردان و زنان و مسوولان را می‌شنویم و پس از آن دوربین به تدریج و به آرامی به بیرون از سنگ‌ها و به درون ساختمان، که در واقع بیرون از دل سنگ‌هاست، می‌رود و حقایق درونی آنها را آشکار می‌کند. چنین نگاهی با شهود عرفانی در سنت و ادبیات عمیق ایرانی کاملاً هماهنگ است.

۲ - سکانس- پلان حرکت هفت واد در میان دیوارها و مخروبه‌ها. جدا از تکنیک دشوار فیلمبرداری این سکانس- پلان که در زوایای متفاوت انجام می‌شود، بی‌آنکه فوکوس لنز دوربین تغییر کند ما شاهد سماع نرم، ریتمیک و لغزنده دوربین بر دیوارهای سنگین هستیم؛ سماعی که هفت واد را با خود می‌برد (و در واقع او به دنبال نگاه دوربین است نه دوربین به دنبال بازی او) تا از دل سنگ‌های زمخت و صامت به کشف و شهودی دیگر برسد. شهودی که با نگاه لنز دوربین آغاز شده و با بیان هفت واد این گونه خاتمه می‌یابد: «چه هراسی دارد! دیوار بی‌در». و این ادراکِ حاصل از سماع دوربین بر دیوارهای بی‌در، به راستی هراس‌آور است. هراس‌آور است این دیوارهای بی‌در، در تاریخ؛ همان دیوارهایی که قیصر امین‌پور هم آن را توصیف کرد. هراس نهفته در این دیوارهای بی‌در، بی‌پنجره و بی‌منظره، در این سکانس- پلان آنچنان به تصویر کشیده می‌شود تا دریابیم که هراس‌آور است. و این شهود ادامه همان نگاه شاعرانه‌ای است که کارگردان بیش از سه دهه قبل از ساخت آتش سبز در یکی از دفترهای شعرش چنین گفته بود: از دیوار صدای آفتاب می‌آمد، و من نمی‌شنیدم.[2]

پی‌نوشت‌ها:

۱- کشف و تدوین تئوری «سماع دوربین» را مدیون فیلم آتش سبز (۱۳۷۸- محمدرضا اصلانی) و ابتکارات اندیشمندانه و زیبایی‌شناسانه آن هستم.

۲- محمدرضا اصلانی، دفتر شعر: بر تفاضل دو مغرب، ۱۳۵۴، ص ۵۸