مقام روشنفکری- ۲۰

بحران دسته‌بندی روشنفکران

سهند ستاری
Sattari.sa@gmail.com

آگوستین قدیس در اعترافات می‌گوید سخت‌ترین پاسخ در باب پرسش‌هایی است که گویی همگان پاسخ آن را می‌دانند. شاید به مدد چنین تعبیری بتوان تعابیر تاریخ‌مداری چون آزادی، عدالت و مفاهیمی از این دست را در زمره چنین مقولاتی جای داد. یکی از همین مفاهیمی که اخیراً در بافت اندیشه‌های امروزی رایج شده و بسیار به آن پرداخته می‌شود، فرآیند روشنفکری است. روندی که به گمانم در برخی جوامع نظیر جوامع انتقالی چنان به بیراهه رفته است که اغلب اوقات از مفهوم راستین این واژه چیزی جز ویترین شیک و عوام‌فریب و البته گاه سودانگارانه چیزی باقی نمانده است. با توجه به اینکه در باب چیستی و چگونگی به بار نشستن مفهوم مذکور دوستان بسیار نوشته‌اند و اساتید بزرگواری بر حول محور بنیادین این واژه بحث کرده‌اند از این رو سعی دارم در این نوشتار فارغ از بسط و تبیین زوایای بعد مذکور، صرفاً درآمدی مجمل بر طبقه‌بندی فعالیت روشنفکران و تاملی بر روند تغییرات و تاثیرپذیری فرآیند روشنفکری از تعارضات تاریخی داشته باشم. اما در باب تفهیم مبنای روشنفکری همین بس که بدانیم او را به مدد ترجمه واژه «Intellectuel» از ادبیات مرسوم فرانسه به‌معنای کسی که کار عقلی انجام می‌دهد وارد ادبیات فکری رایج خود کرده‌ایم.

غالب متفکران در روند کنش و واکنش‌های معقول به وسیله مجموعه‌ای از توانایی طبقه‌بندی و ممیزگرایی، استنباط و استنتاج، مکانیسم فکری خود را در باب تحلیل غالب امور به کار می‌بندند. از این رو بسیاری از اساتید نیز با نگاهی به نحوه فعالیت روشنفکری آنها را در دو گروه نسبتاً مجزا طبقه‌بندی کرده‌اند. در بازخوانی فرآیند فعالیت آنها نخست با روشنفکران سنتی یا همان روشنفکران محافظه‌کار آشنا می‌شویم که اغلب آنها اندیشه خود را با برچسب روشنفکر فلسفی یا گوشه‌گیر و کنج‌نشین و به دور از دغدغه بیداری توده مردم، سرپرستی می‌کنند. این دسته از روشنفکران از سر تولید و بازخوانی دانشی مرسوم حتی اغلب در خدمت تسکین وضع موجود و خواسته یا ناخواسته به تیمار ارزش‌های پسندیده اندیشه سودانگار نیز کمک می‌کنند. بسیاری از اساتید دانشگاه، نویسندگان و شاعران را نیز می‌توان در این طبقه رصد کرد. در واقع آنان صرفاً با روند تولید دستوری و بازخوانی و حتی تاویلی خودمدار بر دانش و ارزش‌های راکد و رایج، ماهیت کار عقلی خود را بر حوزه‌ای اغلب انتزاعی نمایان می‌کنند که البته بعضاً عملکرد ابژکتیو آنان نیز بیشتر در جهت پردازش و بهبود وضع موجود پیش می‌رود. به صورتی که روشنفکران سنتی یا در محیطی منزوی و گوشه‌گیر با برچسب‌های روشنفکر فلسفی خود را معرفی می‌کنند یا در معادلات محافظه‌کارانه مشروع وضع حاکم ظاهر می‌شوند.

دسته دوم روشنفکرانی هستند که تا حدودی در اهرم متقابل بر دسته اول حرکت می‌کنند. آنان با برچسب‌های روشنفکر مردمی و بیشتر با رویکردی انتقادی در نقش مفسر و منتقدی سازنده با هدف استعلای طبقه اجتماعی خویش به پیش می‌روند. اندیشه آنان صرفاً انتزاعی و سوبژکتیو نخواهد بود و صرفاً با نیت خدمت به دانشی معلوم یا حرکت در چارچوبی وضعی و مشخص نیز نخواهد بود. آنان درصدد واگشایی نقصان‌های جامعه و احیای اندیشه خفته اجتماع هستند. به تعبیری دیگر می‌توان آنان را وجدان و روحیه خرده‌گیر و منتقد جامعه نامید.

طبقه‌بندی مذکور در تمام جوانب صورت‌بندی جوامع انتقالی (در حال گذر از دوران باستان به سوی مدرنیته) و جوامع گذرکرده از مبنای مذکور کاملاً مشهود است. آنچه از تفاوت چنین فضایی بر اندیشه هر مخاطب متبادر خواهد شد توجه به رویکردی دوآلیستی بر مدار عملکرد روشنفکری است که دسته اول را یا در حال تلاش برای تسکین و حفظ شرایط تصویر می‌کند یا بر مسلک رفع مسوولیت در قبال خرد و تفکرات خفته تعبیر می‌کند و دسته دوم را مدام در حال اصلاح و مبارزه و اعتراض و در کل با رویکردی انتقادی معرفی می‌کند. اما نکته‌ای که نباید فراموش شود این است که تبیین و خط‌کشی چنین فضایی بسان تعبیر و تعریفی از پیش خواسته و از قبل طراحی‌شده نیست یعنی اینچنین نبوده که روشنفکران با آگاهی قبلی برای فعالیت عقلانی خویش دست به انتخاب یکی از گرایش‌های موجه و مشخص بزنند بلکه آنان در مسیر تجربه مفهوم روشنفکری و به حکم جبر پیش‌آمده از شرایط به وجودآمده، نگرش و رویکرد خود را اعلام کرده‌اند. اما به گمانم شاید بهتر باشد در هر فاکتی از دسته‌بندی روشنفکران، بالاخص ساکنان جوامع انتقالی همواره بر رسالت خرده‌گیری و بینش انتقادی خود عمل کنند و از رویکرد دگماتیسم بر مولفه‌های هر دو گروه دوری کنند.

روند شکل‌گیری مفهوم روشنفکری در ساختارهای مختلف از سازمان پیچیده‌ای تبعیت می‌کند. یکی از علل تفاوت در ماهیت شکل‌گیری شاکله روشنفکری در جوامع مختلف ریشه در تعارضات تاریخی آنها دارد که حتی تاثیر مولفه مذکور بر سرفصل‌های آموزشی نیز کاملاً مشهود است که سرآغاز شکست اجرایی چنین مفاهیمی ریشه در رویه همسان‌پنداری و همگن‌سازی گشایش پدیدارها و عناصر سازنده مفاهیم در خاستگاه جوامع مذکور دارد. در واقع صورت‌بندی تعارضات تاریخی که به قول پوپر خاستگاه تفاوت‌های آموزشی و فرهنگی است، یکی از علل تغییر روند شکل‌گیری مفهوم روشنفکری در تجربه فعالیت و کار عقلی روشنفکران جوامع انتقالی و گذرکرده بر محور جاگذاری نامتجانس مکث‌های تاریخی آنهاست که مقدمات تشریع و تکوین شاخه‌های پیش‌آمده را موجب شده است. از سوی دیگر اگر روشنفکر فعالیت خود را صرفاً متمرکز بر انتقاد از طبقه حاکم و لایه‌های قدرت کند در آن صورت ماهیت کار عقلی او نیز در زیرمجموعه‌ای از طبقه‌بندی قدرت قرار خواهد گرفت که طبیعتاً چنین تعبیری هویت راستین روشنفکری را زیر سوال خواهد برد. حال چه آنها در لباس استاد یا نویسنده یا هنرمند و شاعر ندای حضور سر دهند یا در جایگاه فعال و اندیشمند محافظه‌کار.

مواجهه امر فلسفی و امر سینمایی

پاساژهای بنیامین - کرانبرگ

تمثیل «فرشته تاریخ» برحسب نظر بنیامین که تصور معاصر ایده پیشرفت‌باوری را پیش‌رو می‌نهد، دقیقاً با پروژه‌ها یعنی پاساژهای بنیامین - کرانبرگ همخوانی دارد. ما از اینجا می‌آغازیم که ایده پیشرفت‌باوری شاکله کاپیتالیسم و نیز نظام لیبرال‌دموکراسی است و اگر بپذیریم اثر هنری، خود در وجه موناد‌گونه‌اش (به قول بنیامین) حاوی عناصر مقاومتی است پس عملاً این پروژه درصدد درهم ریختن تصویر نظام لیبرال‌دموکراسی در رویارویی با مالیخولیا - خشونت بنیامینی/ کرانبرگی است.

پس اساساً دیدن ما دیدنی موضع‌گیرانه و سیاسی است.

مالیخولیا - خشونت بنیامینی/ کرانبرگی در پی افشای تصویر آلوده نظام لیبرال‌دموکراسی است. ما در بدو امر به بازگویی دو ایده مالیخولیا و خشونت برحسب نظر بنیامین می‌پردازیم و سپس آن را با تصویر سینمای کرانبرگ گره می‌زنیم.

بخش اول: دو نیمه سیب

فهم دقیق و تاریخی والتر بنیامین در گرو این فرض است که در جهان معاصر مالیخولیا اساساً کارکردی سیاسی دارد. در نگرش بنیامین، نقد تاریخی کاپیتالیسم و عقلانیت با مضمون مالیخولیا همبستگی تام دارد و نسبت میان آنها به اجزای ضروری نقد تاریخی - فرهنگی کاپیتالیسم و بیان فلسفی حقیقت ذاتی آن بدل شده است. مالیخولیا سرشتی دوگانه دارد. دو نیمه سیب است. برش اول مربوط به بطالت، سستی، سردی و ملال است و برشی دیگر قدرت تفکر و تعمق است. این چیزی نمی‌تواند باشد جز کنایه‌ای از خلاقیت و ویرانگری زمان. به اعتقاد بنیامین تاریخ مضمون مالیخولیا، از درون دیالکتیک همین دوگونگی بسط می‌یابد. اکنون مالیخولیا هم شناسنده نبوغی کنجکاو است که می‌خواهد به اسرار نهانی طبیعت واقف شود و هم نوعی بیماری شیطانی است که برخلاف وحدت عارفانه آدمی با کائنات بر زمانمندی و فناپذیری او تاکید می‌گذارد.

نکته قابل توجه این است که این دو برش و این دو نیمه سیب همزادند. به این معنا که منطق بطالت همسو با منطق تفکر است.

این همسویی مآلاً به مرگ می‌انجامد. این طیف تفسیری از ایده مالیخولیای بنیامینی ما را یکراست به فیلم دو نیمه سیب (۱۹۸۸) کرانبرگ ارجاع می‌دهد. دو برادر که در عین نبوغ و تعمق در حرفه پزشکی‌شان دستخوش گونه‌ای سودازدگی و ملال هستند. دو همزاد، دو برادر و دو تن که یک تن هستند و اصلاً مهم نیست که بخواهیم سرشت دوگانه آنها را از یکدیگر تفکیک کنیم. آنها در عین حال که دو تن هستند یک تن هستند. تفکر بسط می‌یابد با ابزاری که دو برادر (هم‌شکل، مثل سیبی که از وسط دو نصف کرده باشند) در دوران دانشجویی اختراع می‌کنند که نوعی ابزار جراحی به شمار می‌رود، اما با ظاهری قرون وسطایی، درست مثل ادوات شکنجه مربوط به آن عصر. همین ادوات طیف دیدن ما را تکمیل می‌کند، چرا که با اندکی دقت در شروع تیتراژ فیلم ما با هیبت این ادوات روبه‌روییم. ادواتی که برساخت جنون / مالیخولیا از سویی و تفکر/ عقلانیت از سوی دیگر است. برخلاف نظر سوزان هیوارد که عملاً دست‌اندرکار قرائتی فمینیستی از فیلم است و ابراز می‌دارد که این دو برادر از طریق در آویختن با زنی که دارای دو رحم است، دچار نوعی اختگی سمبلیک می‌شوند که به مرگشان ختم می‌شود، اما اگر برحسب ایده مالیخولیای بنیامین پیش برویم حتی حضور زنی که دارای دو رحم است ما را با سرشت دوگانه دو برادر همذات و همزاد بیشتر و بیشتر آشنا می‌کند. این زن نیست که برادران را عقیم می‌کند بلکه همان سرشت دوگانه تفکر/ سوداست که آنها را به قلمرو مالیخولیا و فی‌النهایه مرگ رهنمون می‌شود.

دست‌کم نقش زن دارای دو رحم، کاتالیزوری است که آن دو برادر را از هم دور و به شدت به هم نزدیک می‌کند، لحظه‌ای که تفکر و مالیخولیا از هم می‌گسلند و بار دیگر با شدتی تمام‌تر در قاب مرگ درهم می‌تنند. عملاً مالیخولیای دو برادر (و شاید یک برادر در دو تن).

نظام واقعی که ما در اینجا آن را در حکم همان ادوات جراحی تصور می‌کنیم علیه مالیخولیای متفکرانه آن دو دست به کار می‌شود تا آنها را اخته کند اما آنها با تکیه بر مالیخولیای خود به عنوان عنصر مهم حیات فکری‌شان در مواجهه با ادوات قرار می‌گیرند. این مواجهه دقیقاً بر حسب زمینه بنیامینی‌اش، رویارویی با سرایت پیشرفت‌باوری از طریق عنصر سیاسی مالیخولیاست. کرانبرگ می‌پذیرد که پیشرفت‌باوری با تمام توان خود در حال سرایت و آلوده کردن است. اما او با تاسی به منطق مالیخولیا می‌خواهد نسبتی تازه را میان تفکر از سویی و مالیخولیا از سوی دیگر به مثابه بدیل‌هایی علیه پیشرفت‌باوری برقرار کند. دوربین کرانبرگ به بررسی و بازکاوی زوایای تصویر آلوده لیبرال‌دموکراسی و کاپیتالیسم می‌پردازد. جایگاه دو برادر همزاد و همذات در این فیلم جایگاهی تاثری و مقاومتی است. به این معنا که آنها در نسبت مالیخولیای خلاقانه‌شان با هم، اساساً در برابر این تصویر آلوده با مرگشان قد علم می‌کنند. این فیلم بیش از آنکه درباره اختگی دو برادر باشد درباره اختگی تصویر نظام لیبرال‌دموکراسی است.

بخش دوم: مگس به مثابه ناعقلانیت امر عقلانی

در فیلم مگس (۱۹۸۶) هم ما با سرایت از نوعی دیگر مواجهیم. یک درونمایه کافکایی (مسخ را در نظر بگیرید) با بستر ژانر علمی- تخیلی. ما در این فیلم با همان منطق یا سرشت دوگانه مالیخولیا روبه‌روییم. دانشمندی جوان در پی یک بی‌احتیاطی، بدل به مگسی عظیم‌الجثه می‌شود. این دانشمند در پی درآویختن با زن خبرنگاری علائم مالیخولیایی‌اش را که نهفته در طرح تکمیلی علمی اوست افشا می‌کند. او آدم تنها و سودازده‌ای است که تمام فکر و ذکرش به پایان بردن پروژه علمی‌اش است. در اینجا نیز تفکر او با مالیخولیایش گره می‌خورد، تا فی‌النهایه جنونی برسازد که آن آدم نابغه را به ورطه مرگ بکشاند.

تاثیر عمده‌ای که مالیخولیای موجود در روایت فیلم بر بیننده می‌گذارد مرهون جسمی انگاشتن این مالیخولیاست. در واقع تولید جسمی نابهنجار و حیوانی و ترسناک از دل مالیخولیایی عالمانه و دانشمندانه. در این فیلم این دانشمند سودازده که عملاً از زندگی روزمره هیچ نمی‌داند و آدم خنگ و دست و پا چلفتی‌ای به نظر می‌رسد مآلاً به حشره‌ای عظیم‌الجثه، هراس‌آور و فراتر از نیروهای بشری تبدیل می‌شود تا بتواند ناعقلانیت پروژه‌اش را اثبات کند و زنی خبرنگار با فیلمبرداری از دقیقه‌های پروژه او بر این امر صحه می‌گذارد.

ما در فیلم مگس با وجه علمی سرایت/ آلودگی مواجهیم. در واقع کرانبرگ در این اثر و فیلم دیگرش (دو نیمه سیب) به آسیب‌شناسی علم با تصویر آلوده عقلانیت اشاره می‌کند. در واقع در این دو فیلم، ایده کرانبرگ معطوف به این مضمون است که پیشرفت‌باوری عملاً ایدئولوژی‌ای آلوده‌انگار است که در تار و پود عقلانیت جدید ریشه دوانده است. تجزیه شدن آن دانشمند در فیلم مگس و بدل شدن او به مگس به عنوان هیبتی برساخته از علم خود، حاکی از شکاف‌ها و تناقضاتی است که همواره در این عصر در قلمرو علم رخ نموده است.

ما در این بزنگاه به والتر بنیامین رجوع می‌کنیم. شاید بنیامین نخستین فیلسوفی بود که با جد و جهد در رساله «سرچشمه نمایش سوگناک آلمانی» به رابطه‌ای وثیق میان امر شیطانی و مالیخولیا می‌پردازد. بن‌مایه‌ای که در این فیلم نیز با تاسی به رویکردهای علمی- تخیلی و فانتزی بر آن انگشت تایید نهاده شده است. قرابت امر شیطانی (هیولاوار) و مالیخولیا منظومه‌ای را برمی‌سازد که (چنان که گفتم) بتواند دوسویگی سردی، بطالت و سودازدگی از یک سو و تفکر و تعمق را از سوی دیگر رقم بزنند. مگس بودن= هیولا بودن= امر شیطانی گره‌خورده با سردی= بطالت= گول و گنگی در برابر زندگی روزمره، فرمولی است که عملاً شاهراه‌های بنیامین و کرانبرگ را به هم پیوند می‌دهد. گرچه نقطه بارز تفاوت بنیامین و کرانبرگ در این است که بنیامین اساساً دلمشغول ایده‌های تمثیلی و شیطانی و رمانتیک است اما کرانبرگ شیفته افسانه‌های علمی و فانتزی است. اما نقطه تمرکز این دو تن مالیخولیایی است که می‌تواند نظم موجود را برهم زند. مگس بودن به واقع برهم‌زننده معادلات نظم از پیش تعیین‌شده است. دانشمندی که با نبوغی چشمگیر وارد حیات علمی نظام لیبرال‌دموکراسی می‌شود با چرخشی علمی در برابر تصویر آلوده این نظام قد برمی‌افرازد تا دیالکتیک سلبی این نظام را برملا کند.

بخش سوم: از تروریسم تله‌پاتیک تا تروریسم ویدئوتک

والتر بنیامین می‌نویسد: «نقد خشونت همانا فلسفه تاریخ خشونت است- از آن رو می‌گوییم «فلسفه» این تاریخ، زیرا ایده تکوین آن رهیافتی انتقادی، افتراقی و تعیین‌کننده به داده‌های زمانمند مربوط به خشونت را ممکن می‌سازد.»

کرانبرگ در دو فیلم خود تحت عناوین «اسکنرها» (۱۹۸۱) و «ویدئودروم» (۱۹۸۳) بیش از آنکه به ایجاب یا نفی خشونت بپردازد به فلسفه تاریخ خشونت در بستر جهان معاصر با تکیه بر ادوات علمی می‌پردازد. اگر در اولی تروریست‌ها از طریق تله‌پاتی افراد را به قتل می‌رسانند در دومی این عمل از طریق رسانه مخصوصاً ویدئو تکرار می‌شود. ما در این بخش از مقاله می‌خواهیم این ایده بنیامین (فلسفه تاریخ- خشونت) را بسط دهیم. چرا که عملاً کرانبرگ جزء طیف سینماگرانی است که ایده خشونت همواره در فیلم‌های او پربسامد بوده است. کرانبرگ به هیچ وجه موضعی صرفاً سلبی یا ایجابی نسبت به خشونت ندارد بلکه موضع او دقیقاً موضعی زیست- رفتارشناختی و فلسفی است. او با دستاویز قرار دادن ژانرهای علمی- تخیلی و فانتزی در این دو فیلم پرده از زیستمان تروریست‌هایی برمی‌دارد که محصول بلافصل نظام لیبرال‌دموکراسی هستند. توجه تاریخی کرانبرگ به شالوده فلسفی تروریسم نه لزوماً به پاک‌روشی و امثالهم برمی‌گردد بلکه او خود دم و دستگاه عالمانه لیبرال‌دموکراسی را زیر شلاق‌های نقد می‌گیرد. دقیقاً در این دو فیلم نیز ما با ناعقلانیت امر عقلانی روبه‌رو هستیم که این بار به صورت تروریسم متجلی و بازتولید می‌شود.

در ویدئودروم تروریست‌ها با کدگذاری کردن افراد عملاً می‌کوشند جامعه را اخته‌سازی کنند. به نحوی که قهرمان فیلم که خود دست‌اندرکار امور رسانه‌ای در این سطح است دچار این فرض (یا یقین) می‌شود که تروریست‌ها نوار ویدئویی در شکم او کار گذاشته‌اند. کرانبرگ در این دو فیلم معمولاً از انگاره‌های رمانتیکی نسبت به علم تن می‌زند. او با خود علم به جنگ علم می‌رود. به واقع او تصویرگر جنگ‌های علم است؛ خشونت در برابر خشونت. کرانبرگ با قرار دادن قهرمان خود در میدان جنگ‌های علم عملاً او را مجهز به خشونت برتری می‌کند که باید علیه خشونت مستتر در تصویر آلوده نظام لیبرال‌دموکراسی مبارزه کند. این دو قهرمان (تیپ‌های ویدئودروم و اسکنرها) در واقع «میان‌بود» جامعه از یک سو و نظام لیبرال‌دموکراسی از سوی دیگر هستند. آنها باید تصمیم بگیرند تا قواعد زیست- رفتارشناختی مسلط در این نظام را دچار بحران کنند و لذا دست به کار می‌شوند تا با حربه عالمانه این نظام، بر ضد این نظام شورش کنند. آنها سرایت پیشرفت‌باوری را علیه خودش به کار می‌گیرند تا فرم خشونت برتر را شکل دهند. در واقع این خشونت برتر، حاوی پتانسیل‌ها و کنش‌هایی است که می‌خواهد تصویر آلوده لیبرال‌دموکراسی را دچار تشویش و افشا کند. در ویدئودروم قهرمان فیلم با گذر از کدهای تعیین‌شده عملاً همین سلاح را علیه خودشان به کار می‌بندد تا جسمیت هیولاوار آنها را در جمع جامعه برملا سازد. در فیلم اسکنرها نیز قهرمان فیلم با تله‌پاتی- شبکه‌های کامپیوتری، یک سازمان مخوف تروریستی- علمی را به هم می‌ریزد تا علیه آنها و له جامعه قرار گیرد. فرمول کرانبرگ در این دو فیلم نوعی گوشزد کردن اضطرار خشونت برتر است. پربیراه نیست که با مطالعه این فیلم‌ها ما عملاً به یاد گزاره مشهور والتر بنیامین در تزهایی درباره فلسفه تاریخ می‌افتیم که نوشته بود: «سنت ستمدیدگان به ما می‌آموزد که وضعیت استثنایی یا اضطراری‌ای که در آن به سر می‌بریم خود قاعده است. باید به تصوری از تاریخ دست یابیم که با این بصیرت خواناست. آنگاه به روشنی درخواهیم یافت که وظیفه ما ایجاد یک وضعیت اضطراری واقعی است.» این دو فیلم کرانبرگ نیز تصویر همین وضعیت اضطراری است که ما در آن به سر می‌بریم و باز هم پربیراه نیست که اذعان کنیم کرانبرگ در این دو فیلم خود عملاً در پی بصیرتی این گونه از تاریخ است. در این دو اثر خشونت برتر نوعی ابرکد محسوب می‌شود یعنی کدی که می‌تواند تمامی کدهای از پیش تعیین شده موجود در نظام لیبرال‌دموکراسی را دچار اغتشاش کند. این ابرکد در این فیلم‌ها در قالب دو تیپ عالمانه عصیانگر قاب‌بندی می‌شود. تروریست خوب علیه تروریست بد ظاهر می‌شود تا بتواند این آلودگی را بیش از پیش به تصویر بکشد و برملا سازد. منظومه سینمایی کرانبرگ از یک سو و منظومه مفهومی بنیامین از سوی دیگر موید این نکته هستند که «اگر القای بورژوازی در لحظه تقریباً قابل محاسبه‌ای در فرآیند پیشرفت اقتصادی و تکنولوژیک (تورم اقتصادی و جنگ با گازهای شیمیایی از نشانه‌های این لحظه‌اند) به وقوع نپیوندد، همه چیز را باید از دست رفته تلقی کرد. پیش از آنکه جرقه به دینامیت برسد باید فتیله را قطع کرد. مداخله‌ها، مخاطره کردن‌ها و آهنگ کار سیاستمداران اموری تکنیکی است نه سلحشورانه.»

روزبه صدرآرا

تصویر آلوده مفهومی است که می‌تواند فیلم‌های دیوید کرانبرگ را در مواجهه با امر فلسفی از یک سو و امر سینمایی از سوی دیگر قرار دهد. ما در این مواجهه دوسویه (امر فلسفی- امر سینمایی) با ایده سرایت/ آلودگی (infection) در فیلم‌های کرانبرگ سر و کار داریم. این رویارویی پیش از آنکه در مقوله یا قلمرو اخلاق (Ethics) باشد، بیشتر در قلمرو Ethology است یعنی قلمروی که معطوف به مطالعه زیست - رفتارشناسی است. من این نکته را به ناعقلانیت امر عقلی ارجاع می‌دهم. کرانبرگ در فیلم‌هایش خاصه در دهه ۸۰ میلادی به تصویر آلوده عقلانیت می‌پردازد. با مطالعه سینمای کرانبرگ تصوری که از عقلانیت پدیدار می‌شود گونه‌ای سرایت (یا آلودگی) پیشرفت‌باوری است؛ و در اینجا ما به تز بنیادی والتر بنیامین در «تزهایی در باب فلسفه تاریخ» گره می‌خوریم.

نکته

در نگرش بنیامین، نقد تاریخی کاپیتالیسم و عقلانیت با مضمون مالیخولیا همبستگی تام دارد و نسبت میان آنها به اجزای ضروری نقد تاریخی - فرهنگی کاپیتالیسم و بیان فلسفی حقیقت ذاتی آن بدل شده است. او می‌نویسد: «نقد خشونت همانا فلسفه تاریخ خشونت است- از آن رو می‌گوییم «فلسفه» این تاریخ، زیرا ایده تکوین آن رهیافتی انتقادی، افتراقی و تعیین‌کننده به داده‌های زمانمند مربوط به خشونت را ممکن می‌سازد.»شاید بنیامین نخستین فیلسوفی بود که با جد و جهد در رساله «سرچشمه نمایش سوگناک آلمانی» به رابطه‌ای وثیق میان امر شیطانی و مالیخولیا می‌پردازد.

سی‌نمای اندیشه-۴

فلسفه فیلم

سه بُعد در سینمای اندیشه

محسن خیمه‌دوز
khaimehdooz@gmail.com

سینمای اندیشه در سه بعد فرم، محتوا و تنظیم رابطه بین فرم و محتوا شکل می‌گیرد. اندیشه تکنیکی در فرم، اندیشه تحلیلی در محتوا و اندیشه زیبایی‌شناختی در تنظیم فرم و محتوا از عناصر اصلی و اساسی سینمای اندیشه است. بنابراین سینمای هنری همان سینمای اندیشه است. هر فیلمی که فاقد هر یک از این اجزای اساسی باشد به یک اثر صنعتی و بازرگانی تبدیل می‌شود یعنی همان کالایی که صنعت فرهنگی نامیده شده است. سینما به‌مثابه صنعت فرهنگی جزء ضروری مهندسی سینماست ولی مهندسی سینما هر چند زمینه‌ساز سینمای اندیشه است اما خود آن نیست. در مهندسی سینما، تکنیک، سرمایه، فروش بالا در گیشه و جذابیت‌های فرمال از اجزای اساسی به حساب می‌آیند. اما سینمای اندیشه ضمن تکیه بر این اجزا «مفهوم» و «نقد مفهوم» را نیز مبنا قرار می‌دهد. بنابراین سینمای اندیشه فقط در کارگردان مولف خلاصه نمی‌شود بلکه همه اجزای سینما را دربر می‌گیرد. به همین دلیل ذهن و فضای عادت‌کرده به سینمای عامه‌پسند قصه‌گو نمی‌تواند سینمای اندیشه و آنتی‌سینما را تحمل کند و در صورت مواجه شدن با این پدیده، به اغتشاش ذهنی و مفهومی دچار می‌شود. بازیگری یکی دیگر از وجوه تمایز سینمای اندیشه و سینمای عامه‌پسند قصه‌گواست. در سینمای عامه‌پسند «حس» را بازی می‌کنند و انتقال می‌دهند. بازی «حس» هم با روش استانیسلاوسکی و چخوف به صورت غرق شدن بازیگر در نقش (مثل بازی جنیفر جونز در فیلم سه چهره ایو) و هم با روش متد اکتینگ که فرم امریکایی، پراگماتیک و ترکیبی شده استانیسلاوسکی، چخوف و برشت است و به دو فرم درونگرا (مارلون براندو/ رابرت دنیرو/ مریل استریپ) مبتنی بر ناخودآگاه بازیگر و فرم برونگرا (آل‌پاچینو) مبتنی بر رفتار اجزای بدن بازیگر انجام می‌شود. تفاوت دو فرم درونگرا و برونگرا در نحوه تاثیرگذاری آنهاست نه در محتوای حسی بودن آنها. فرم درونگرا مخاطب را جذب می‌کند (همذات‌پنداری) ولی فرم برونگرا جذب مخاطب می‌شود. بنابراین بازیگری، دو مدل اساسی و مبنایی دارد؛ مدل «حسی» و مدل «مفهومی» که در فرم‌های درونگرا و برونگرا به «نمایش» درمی‌آیند. بنابراین نمایش، فرم حس و مفهوم است نه چیزی در کنار حس و مفهوم. به عبارت دیگر محتوای نمایش یا حس است یا مفهوم. (روش ترکیبی حس و مفهوم هم روش سوم نیست بلکه استفاده موقعیتی از همان دو عنصر حس و مفهوم است که در هر سه مدل سینمای عامه‌پسند، سینمای اندیشه و آنتی‌سینما اتفاق می‌افتد.) در سینمای عامه‌پسند عموماً «حس» بازی می‌شود و بقیه عوامل در خدمت تنظیم و نمایش بازی‌های «حسی» هستند. اما در سینمای اندیشه اولاً بازی مفهومی است نه حسی و ثانیاً همه اجزای فیلم در حال بازی و اجرای نقش‌اند و این بازی البته بازی و نمایش «حس» نیست بلکه بازی و نمایش «مفهوم» است. اگر محتوای غالب در تمام ژانرهای سینمای عامه‌پسند از جنس «حس» است محتوای غالب در سینمای اندیشه و آنتی‌سینما از جنس «مفهوم» است. به همین دلیل بازیگران عادت‌کرده به سینمای عامه‌پسند حس‌گرا معمولاً مناسب بازی در سینمای اندیشه یا آنتی‌سینما نیستند مگر آنکه استعداد بازی مفهومی را هم داشته باشند مثل پرویز فنی‌زاده در دایی‌جان ناپلئون (دهه ۵۰)، بهروز وثوقی در فیلم داش آکل (۱۳۵۰)، گوزنها (۱۳۵۴) و فردین در فیلم غزل (۱۳۵۵). بازیگری مفهومی جمع دو فهم است؛ یکی فهم «رفتار» کاراکتری که باید بازی شود و دیگری فهم «رابطه» رفتار همین کاراکتر با سایر کاراکترها و نیز با فضای کلی و مفهومی فیلم.[1] کلود شابرول فیلمساز تازه درگذشته موج نو سینمای فرانسه، مساله اصلی سینمای فعلی را بازیگرانی می‌داند که کاراکترها را بازی می‌کنند اما روابط بین آنها را نمی‌فهمند.

اگر فلسفه فیلم، شناخت «فیلم به مثابه معرفت» و شناخت «بازیگری به مثابه فهم» است سینمای اندیشه نیز ترکیبی زیبایی‌شناختی است از دو پدیده فیلم معرفت‌بخش و بازیگری مفهومی که خود اینک به یک تاریخچه تبدیل شده است.[2] اگر معرفت بین‌الاذهانی مولد خرد جمعی است هنر بین‌الاذهانی مولد معنای جمعی است. بنابراین سینمای اندیشه، دیالکتیک معرفت و معناست که از طریق زبان و نشانه به دو فرم صوت و تصویر درمی‌آید. فلسفه فیلم به این ترتیب منطق تحلیل ربط معرفت و معنا، و منطق تحلیل ربط خرد جمعی با معنای جمعی در فیلم است. فلسفه فیلم، منطق فهم فراذوقی فیلم است آنگاه که فیلم به مثابه یک منبع معرفتی، نقد مبانی معرفتی در حوزه سینما را امکان‌پذیر می‌سازد.

آنتی‌سینما

آنتی‌سینما با خروج آگاهانه از قواعد رایج و متعارف سینما (مستند و داستانی) پدید می‌آید بنابراین نباید آن را با سینمای شخصی‌ساز اشتباه گرفت. آنتی‌سینما هم شرط شکل‌گیری سینمای اندیشه است (سینمای کوبریک، کوروساوا، سیدنی لومت، دیوید لینچ، میشائیل هانکه) و هم عامل مساعدی است برای ایجاد تحولات استتیک‌فرم در سینما (سینمای تارکوفسکی، پاراجانف، برادران کوئن، آلن پارکر). اگر به تفاوت ساختاری دو مدل سینمای عامه‌پسند و آنتی‌سینما توجه نشود و درباره آنتی‌سینما با قواعد سینمای عامه‌پسند قضاوت شود، در این صورت نتیجه بیشتر به طنز شبیه خواهد شد تا یک تحلیل منطقی. سینمای عامه‌پسند قصه‌گو در تمام ژانرهای آن:

۱- بر ساختار خطی و یکدست داستانی استوار است.

۲- داستان را از مقدمه آغاز می‌کند و با نتیجه‌گیری به پایان می‌رساند. ۳- معنا و ساختار آن به هم پیوسته است. ۴- منطق ساختار قصه، تناسب ریتم و روایت است.

دلیل اقبال عامه به این نوع سینما همین عوامل است.

پی‌نوشت‌ها:

۱- فیلم‌هایی چون: ۲۰۰۱: یک ادیسه فضایی (۱۹۶۸)- استنلی کوبریک، شطرنج باد (۱۳۵۵)- محمدرضا اصلانی، هامون (۱۳۶۸) و اجاره‌نشین‌ها (۱۳۶۵)- داریوش مهرجویی، ناخدا خورشید (۱۳۶۵)، ناصر تقوایی، تنها دو بار زندگی می‌کنیم (۱۳۸۶) و بهنام بهزادی نمونه‌هایی از سینمای اندیشه‌اند که بازیگری مفهومی هم در آنها قابل مشاهده است.

2-Philosophy Goes to the Movies, Christopher Falzon, Routledge,2002

Jarvie, Ian-Philosophy of the Film/ - Epistemology,Ontology, Aesthetics, Routledge, 1987

6-G. Deleuze, F.Guattari, Capitalism: A very special Delirium, in: chaosophy, ed.by S.Lothringer,semiotextce,1995

7-J. kristeva , powers of Horrors, Columbia university press, 1982