

تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۴/۱۴
 تاریخ پذیرش نہایتی: ۹۰/۶/۲۰

مہدی ناظمی قرہباغ^۱، محمدجواد صافیان^۲

رہیافتی پدیدارشناسختی - ہرمونوتیک نسبت بہ سینما

چکیدہ

فہم پدیدارشناسانہ سینما، در حوزہ فلسفہ سینما قرار می‌گیرد. در پدیدارشناسی متعارف، وابستگی سوژہ و ابژہ بہ یکدیگر مطرح می‌شود، اما در روش پدیدارشناسی - ہرمونوتیک ہیدگر، بہ نوعی دوسویہ سوژہ - ابژہ کنار می‌رود و جای خود را بہ در - عالم - بودن دازاین می‌دہد. بر ہمین اساس پدیدارشناسی ہیدگر متقدم، راہی برای فہم امکانات وجودشناسانہ دازاین می‌شود. پدیدارشناسی در نظر ہیدگر متأخر، بدل بہ امکانی برای اندیشیدن می‌گردد و در واقع شیوہای ہرمونوتیکی را برای تفکر در ظل تاریخ وجود شکل می‌دہد. گادامر لوازم پدیدارشناسی ہرمونوتیک را در تفکر ہیدگر بسط می‌دہد و با آموزہهایی چون رد تفکیک صورت از محتوا در فہم اثر و توجہ بہ عالم، تمہیدات مهمی را در این روش، ایجاد می‌کند. در پدیدارشناسی متعارف سینما، دیدگاہهایی واقع‌گرا یا نشانہ‌گرا در باب چیستی فیلم و نحوہ درک مخاطب بیان می‌شود. در نگاہ پدیدارشناسی ہرمونوتیک، با نفی تفکیک صورت از محتوا و توجہ بہ آموزہ عالم و تکنیک می‌توان سینما را بہ مثابہ عالم منکشف از مجالی تکنیک سینمایی فہم کرد.

کلیدواژہ‌ها: پدیدارشناسی - ہرمونوتیک، فلسفہ سینما، پدیدارشناسی سینما، عالم.

۱. دانشجوی دکتری فلسفہ، دانشگاه اصفہان، استان اصفہان، شہر اصفہان

Email: s.m.nazemi.g@gmail.com

۲. استادیار گروہ فلسفہ، دانشگاه اصفہان، استان اصفہان، شہر اصفہان (نویسنده مسئول)

Email: safian@ltr.ui.ac.ir

مقدمه

پدیدارشناسی سینما، موضوعی در خور طرح در حوزه فلسفه سینماست. فلسفه سینما یا فلسفه فیلم [۱]، شاخه‌ای مستقل و مجزا شده از فلسفه هنر است و در آن به موضوعاتی چون ذات یا طبیعت سینما، تألیف در سینما، درگیری ذهنی مخاطب، روایت در فیلم و نظایر اینها پرداخته می‌شود.

در این نوشتار، پدیدارشناسی سینما به دنبال پرسش از سینمای فلسفی یا بررسی آرای پدیدارشناسان در مضامین سینمایی نیست. بلکه رویکرد این مقاله پرسش از حقیقت سینما با توجه به امکانات پدیدارشناختی، به‌ویژه در پدیدارشناسی - هرمنوتیک است. لازم به یادآوری است که نوشتار حاضر به دنبال بازسازی هیچ نظریه فلسفی یا غیرفلسفی در باب سینما نیست. بلکه هدف آن است تا با طریقه‌ای که به پدیدارشناسی - هرمنوتیک مشهور شده است، از حقیقت سینما پرسش کند. بنابراین اشاره به دیدگاه‌های مختلف فلسفی یا هنری - سینمایی، صرفاً جنبه‌ای مقدماتی برای تجربه یا مواجهه با این رویکرد دارد. در صورتی که چنین تجربه‌ای به خوبی حاصل شود، نه تنها راهی درست برای فهم عمیق‌تر و بهتر سینما پیموده شده بلکه امکانات پدیدارشناسی به‌مثابه روشی فلسفی نیز محک خورده است.

پدیدارشناسی - هرمنوتیک در پرتو وحدت اندیشه هیدگر

پدیدارشناسی متعارف یا کلاسیک، در شاخه‌های متعددی مانند واقع‌گرا، قوام‌بخش [۲]، اگزستانسیالیست و جز اینها تطور یافت. آنچه به مدد مساعی سخت‌کوشانه هوسرل در همه این شاخه‌ها کمابیش مشاهده می‌شود، توجه همزمان به شأن سوژه و ابژه است.

هوسرل با طرح حیث التفاتی [۳]، به‌خوبی نشان داد که جهان یا ابژه، جدای از سوژه وجود ندارد، و سوژه نیز در استقلال تام از غیر خود نیست. بدین‌سان الگوی کلاسیک ارتباط سوژه - ابژه که با بزرگانی چون دکارت و کانت شکل گرفته و البته به معضلاتی فلسفی در روابط بین سوژه و جهان خارج دامن زده بود، دچار تزلزل می‌گردد و راهی جدید در فلسفه غرب گشوده می‌شود. این راه با ابتدای بر حیث التفاتی و ارتباط ضروری و حضوری سوژه - ابژه آغاز می‌گردد (ساکالوفسکی، ۱۳۸۴، ۵۹ - ۴۸).

هوسرل تلاش داشت تا با تعلیق نظریه‌های مختلف در مورد جهان، راهی را نشان دهد که به جهان و زندگی انضمامی توجه شود و در عین حال ذات انتزاع شده از آن نیز مد نظر قرار گیرد. در واقع، حرکت از رویکرد طبیعی به رویکرد پدیدارشناسی، در بطن خود به نوعی بر زندگی طبیعی مبتنی است. با این حال نگاه پدیدارشناسانه به ادراک، در برابر دیدگاه‌هایی چون اصالت پدیدار، فیزیکیالیسم و واقع‌گرایی - و شاخه‌های مختلف آنها - قرار می‌گیرد. مؤلفه‌های ابژه‌های پدیدارشناسی را می‌توان با استفاده از تفسیر مکین تاینر [۴] و اسمیت [۵] چنین بیان کرد: «(۱) ابژه‌های پدیدارشناسی در ماهیت با ابژه‌های متعارف متفاوت‌اند؛ (۲) آنها وابسته به ادراک‌اند؛ (۳) آنها در عین حال که معنایی جز در التفات ندارند، اما هنوز کاملاً تعریف نشده‌اند» (Grunberg, 2005, 182). هوسرل وضع طبیعی پیش از ادراک را، ادراک غیرمستقیم [۶] می‌نامد.

هیدگر متقدم، پدیدارشناسی را برای وجودشناسی به‌کار گرفت. او با توجه به حیث التفاتی دریافت که می‌توان خود نگاه سوبرکتیو به وجود را نیز به تعلیق برد و حیث التفاتی را در شبکه‌ای از روابط از پیش تعیین‌شده و غیرنظری بین دازاین و اشیا فهمید. بر همین اساس است که وجود

پیش - دستی [۷] بر وجود تو - دستی [۸] مبتنی می‌شود (هیدگر، ۱۳۸۷، ۲۱۲ - ۲۰۰).

در روش پدیدارشناسی هیدگر متقدم، عالم [۹]، نقشی مهم می‌یابد. نحوه بودن دازاین جز در عالم پدید نمی‌آید. اگزستانس داشتن دازاین، جدای از عالم داشتن او نیست. این عالم نه معنای طبیعی دارد و نه مجموعه‌ای از موجودات است و نه امری روان‌شناختی؛ بلکه عالم در بستر گشودگی وجودی دازاین معنا دارد: «پذیرش مناسبات با جهان تنها از آن رو امکان‌پذیر است که دازاین به صرف آنکه هست، در - جهان - بودن است» (هیدگر، ۱۳۸۷، ۱۸۱).

می‌توان مصادیق پدیدارشناسی هرمنوتیک را در «هستی و زمان»، در سه معنای نزدیک به هم در نظر گرفت: ۱) انکشاف ساختار وجودی دازاین؛ ۲) انکشاف وجود موجودات؛ و ۳) تحلیل اگزستانس دازاین. هیدگر ابتدای هر تفسیری را بر پیش‌فرض‌ها نوعی وضع هرمنوتیکی می‌خواند، چرا که در دوری قرار می‌گیرد که گزیرناپذیر و البته غیرباطل است (جمادی، ۱۳۸۵، ۵۵۷ - ۵۵۴). هیدگر متأخر در برخی از مفاهیمی که به تفصیل به آنها نپرداخته بود تأمل کرد و به همین دلیل می‌توان تغییرات یا تعمیقاتی را در دیدگاه‌های وی مشاهده کرد. حقیقت، هنر، وجود، زبان، مابعدالطبیعه و نظایر اینها برخی از این مفاهیم‌اند. پدیدارشناسی - هرمنوتیک نیز از این تغییرات مبرا نیست؛ اما پرسش مهم، نحوه تغییر دیدگاه‌ها و امکان جمع آنهاست.

گادامر معتقد است که در واقع توجه دوباره هیدگر به وجود را در این دوره، بیشتر باید ناشی از این دانست که وی احساس می‌کرد نتوانسته است به اندازه کافی تأملات [۱۰] استعلایی هوسرل را در «هستی و زمان» نقد کند (Gadamer, 1977, 148 - 149). گادامر با توجه به آثار متأخر هیدگر و به‌ویژه «سرآغاز کار هنری» از سوی، و نقدهای هیدگر در باب محدودیت ذاتی بشر در «هستی و زمان» از سوی دیگر، چنین ادعا می‌کند که هیدگر تلاش داشته است که در دوره متأخر، نقد سوپژکتیوینه را عمق ببخشد و بسط دهد. او همچنین بیان می‌کند که هرچند آرای هیدگر متأخر چندان برای نگرش‌های سوپژکتیو اثبات‌پذیر نیستند، اما در عین حال خود به تبع دیدگاه جدید هیدگر، رویدادهای جدیدی از وجود هستند (Gadamer, 1977, 216 - 227). وی چنین می‌گوید: «زبان هنر، مواجهه‌ای با رویدادی پایان‌نیافته و خود، بخشی از این رویداد است» (Gadamer, 2004, 85).

فون هرمان با تأکید بر دیدگاه‌های مذکور هیدگر در رساله «طریقه من در پدیدارشناسی» [۱۱]، معتقد است که پدیدارشناسی، با توجه به مقدم بودن امکان بر فعلیت آن، «می‌تواند همواره از آنچه که هست، جدیدتر و اصیل‌تر یافته شود» (Herman, 1996, 172). در بادی امر چه بسا این نظر فون هرمان، خوش‌بینانه قلمداد شود، چرا که با این نظر احتمالاً می‌توان هر تفکری را پدیدارشناختی محسوب کرد؛ اما وی در توضیحی تفصیلی به تنظیم روش پدیدارشناسی هرمنوتیک برای آشکار کردن سه وجه مختلف وجودشناسانه در هستی و زمان می‌پردازد.

فون هرمان شرح می‌دهد که ویژگی «پدیدارشناسی» در دیدگاه جدید هیدگر عبارت است از: «آن امکانی که با اظهاری از آنچه باید اندیشیده شود، مطابقت یابد» (Herman, 1996, 172). فون هرمان این تطابق را به‌مثابه وحدت رابطه دازاین - وجود و وجود - دازاین تلقی می‌کند. این عبارتی دیگر است از انکشاف خود وجود یا نوعی رویداد. همچنین با توجه به رساله «گفت‌وگو درباره زبان»، تأکید می‌شود که پدیدارشناسی «در ادبیات تاریخ وجود، خصلت هرمنوتیکی خود را حفظ می‌کند، به این صورت که آشکارسازنده استماع پیامی اظهارشونده است» (Herman, 1996, 173). البته فون هرمان هم اعتراف دارد که هیدگر اصطلاح روش را در این دوره به طریقه تغییر داده

است، تا جایی که می‌توان گفت: «راه، مبنای ساختار پدیدارشناسی - هرمنوتیک در این دوره قرار می‌گیرد» (Herman, 1996, 173).

دو نکته را می‌توان در این باب متذکر شد. نخست اینکه به نظر می‌رسد تفسیر هیدگر از پدیدارشناسی به عنوان امکان اندیشیدن در این دوره، به معنای انطباق روش او در دو دوره نیست، بلکه به معنای انحلال روش سابق در رویکرد لاحق است. می‌توان پدیدارشناسی را نیز همچون بسیاری دیگر از طرق اندیشه، امکان اندیشیدن قلمداد کرد. اما در مقابل باید اذعان داشت که دور هرمنوتیکی، روح تفکر هیدگر است که در همه دوره‌ها در اندیشه او حضور جدی دارد. نکته دوم این است که پدیدارشناسی در دوره نخست هیدگر، امکاناتی راهنما در اختیار مخاطب قرار می‌داد، اما این راهنمایی‌ها در دوره دوم کمتر شد و در مقابل، ابعاد وجودشناسانه فهم در این دوره بیشتر گردید. بنابراین، بهره‌برداری از اندیشه‌های هیدگر برای یافت راهی متعین، در دوره دوم دشوارتر شده است؛ به‌ویژه که فهم در دوره دوم تا حد بیشتری معطوف به وجود مطلق است تا به دازاین. با این حال می‌توان پذیرفت که هیدگر در توضیح نحوه تفهم، راهگشایی‌های مختلفی داشته است.

بسط گادامر در پدیدارشناسی - هرمنوتیک هنر

هیدگر در رساله «سرآغاز کار هنری»، تأملات در خور تعمقی در باب بسیاری از مفاهیم همچون هنر، حقیقت و عالم دارد که برای منظور این مقاله بسیار مهم‌اند. او در مورد هنر بزرگ تا حدی متأثر از هگل است. در واقع مصداق کامل هنر از نظر این دو، هنر بزرگ است، یعنی هنری که قبل از عصر جدید به وجود می‌آید، پیش از آنکه هنر تبدیل به شغلی مجزا شود و در مورد چستی هنر پرسش پیش آید. در آن زمان‌ها بود که آثاری - اعم از معماری، مجسمه‌سازی یا ادبیات - یافت می‌شدند که سخت در زندگی مردمان آن دوره دارای اهمیت و جایگاه بوده‌اند. هیدگر همچون هگل اذعان دارد که هنر بزرگ متعلق به تاریخی بوده است که در آن همه هنرهای بزرگ تاریخ، روحی یکسان داشته‌اند (کوکلمانس، ۱۳۸۲، ۱۹۹-۱۹۶).

هیدگر در معنای برافراشتن عالم کمی از «هستی و زمان» فاصله می‌گیرد. به این منظور، شأن غیرفردی و قومی عالم پررنگ‌تر می‌شود. عالم در واقع نسبتی است که دازاین‌ها در زمان و مکان خاصی با وجود برقرار می‌کنند. به همین معناست که اثر هنری، گشاینده عالم می‌شود. هیدگر در درس‌هایی دیگر، از عالم در نزد پیشاسقراطیان و مدرسیان بحث می‌کند تا بتواند رابطه دوسویه بین عالم و دازاین را (که این بار مایل است بعد غیرفردی آن را برجسته سازد)، بهتر نشان دهد (کوکلمانس، ۱۳۸۲، ۲۱۰-۲۰۵).

هیدگر برای افاده منظور خود از استعاره بهره برده است. او تمامیتی را که همه عوالم در هر دوره تاریخی از آن ناشی می‌شوند، زمین می‌نامد. پس زمین نمی‌تواند با ماده یا حتی فزویس [۱۲] یونانی به یک معنا باشد. زمین امری فروبسته یا متعین نیست، بلکه زمین: «برآینده - نهان‌کننده است... کار، زمین را به روشنی عالم می‌آورد و در آن نگاه می‌دارد. کار می‌گذارد که زمین، زمینی باشد» (هیدگر، ۱۳۸۵، ۳۰).

چه بسا به اعتباری بتوان حقیقت را محور کار هنری برشمرد. فون هرمان در تأیید این نکته یادآور می‌شود که هیدگر در این نوشتار: «پرسش از ذات حقیقت را به میان می‌آورد... و آن وابستگی درونی ذات حقیقت (چون ناپوشیدگی) است [به حقیقت ذات (که ناپوشیدگی وجود

است)» (ہیدگر، ۱۳۸۵، ۱۱۰)۔

ذات حقیقت، همان ناپوشیدگی است، اما این ناپوشیدگی، خود ساختاری دارد. فون ہرمان در بحث مستوفایی کہ در این باب انجام می‌دهد، بہ این نتیجہ می‌رسد کہ ناپوشیدگی یا همان روشنی‌گاہ، عبارت از: «میان باز موجود است... اوست کہ موجود - بہ‌طور کلی - را در میان گرفته است؛ یعنی بر آن احاطہ و شمول دارد... ساحت روشن (روشن‌شدہ)، واقعہ وقوع روشن‌سازی است» (ہیدگر، ۱۳۸۵، ۱۲۶-۱۲۵)۔

ہیدگر در بحث از ہنر، بہ ہنری توجہ دارد کہ می‌تواند عالمی را تأسیس کند. اما گادامر این مباحث را بہ ہنر بہ‌طور کلی توسعہ می‌دهد. بنابراین گادامر اعتقاد دارد کہ ہنر، عالم خود را نیز بہ دنبال می‌آورد (نہ اینکه آن را تأسیس می‌کند). اگر قید ہیدگر در مورد چپستی ہنر بہ ہنر بزرگ بازمی‌گردد، کہ محل روشن شدن حقیقتی و تأسیس تاریخی است، این قید در گادامر تبدیل می‌شود بہ امری کہ ما را بہ خود فرامی‌خواند و در تجربہ خود دگرگون می‌سازد (آوینی، ۱۳۸۵)۔ دیگر تفاوت را می‌توان در نقد آن دو بہ زیبایی‌شناسی دریافت. نقد یا شرح ہیدگر تاریخی‌تر است و بہ اساس اندیشہ‌ای بازمی‌گردد کہ دیگر نمی‌تواند برای ہنر بزرگ امکان تحقق و نیز امکان فہم قائل شود. اما گادامر بیشتر ناقد تفاسیر زیبایی‌شناختی ناصوابی است کہ خود را در نگرہایی چون نگاه انتزاعی بہ ہنر، تفکیک صورت از محتوا و امثال آن نشان می‌دهند (Lawn, 2007, 87-92)۔

بنابراین گادامر در بحث از تجربہ اثر ہنری، بہ نوعی بہ دنبال تداوم اثر ہنری با برقراری امکان گفت‌وگو با آن است. گادامر بہ دنبال الگویی برای فہم و تجربہ ہنری است کہ بتواند در ہمہ ادوار صادق باشد. اما بعید بہ نظر می‌رسد تفکر ہیدگر با چنین الگوی واحدی (در ادوار قبل و پس از عالم مدرن) تلائم و سازگاری داشته باشد.

نظریات گادامر در نفی تفکیک صورت از محتوا، نقد نگاه ابزاری بہ زبان، بحث از عالم و استعارہ بازی، نفی فہم بدون پیش‌فرض (بہ تبع ہیدگر) و موارد مشابہ کہ در ادامہ راہ پدیدارشناسی - ہرمونوتیک قرار می‌گیرد، منبع ذی‌قیمتی را در فہم سینما فراہم می‌آورد.

پدیدارشناسی متعارف سینما و رہیافت‌هایی در مناسبت اندیشہ ہیدگر و سینما

پدیدارشناسی سینما امری بی‌سابقہ نیست و پیش از این، تلاش‌هایی برای تبیین سینما با رویکردهایی متفاوت انجام شدہ است. در این تلاش‌ها، ہموارہ شئونی از سینما بیان گردیدہ و شئونی نیز پنهان مانده‌اند. برای فہم حقیقت سینما، می‌توان توجہ را بہ پدیدارشناسی سینما معطوف کرد تا تفاوت وجہہ نظر پدیدارشناسی متعارف و ہرمونوتیک در مواجهہ با سینما روشن گردد.

کتاب «فیلم و پدیدارشناسی» آلن کازہبئیہ [۱۳]، از مهم‌ترین منابع دربارہ ارتباط پدیدارشناسی و سینماست کہ در آن سعی شدہ است تا بر اساس دیدگاہ ہوسرل، نظریہ‌های رایج فیلم بہ‌مثابہ نظریہ‌هایی ایدہ‌آیستی و نام‌گرایانہ نقد شود و دیدگاہ واقع‌گرایانہ مطلوب مؤلف، جایگزین آن گردد.

ہرچند کازہبئیہ بہ راحتی اعتراف می‌کند کہ نمی‌توان دلیل قاطعی برای برتری واقع‌گرایی بر نام‌گرایی طرح کرد، اما بازنمایی نام‌گرایانہ از نظر او نمی‌تواند از فرایند ادراک در بازنمایی سینمایی، توجیہ مناسبی داشته باشد؛ و در مقابل، بازنمایی واقع‌گرایانہ تفسیر بہتری را بر اساس

تجربه متعارف ما ارائه می‌کند. روح استدلال کازهبیه برای پدیدارشناسی بازنمایی سینمایی به تقسیمی که از نمودها و دریافت‌های حسی دارد، بازمی‌گردد. او تلاش دارد نشان دهد که مخاطب در مواجهه با سینما، به دنبال ادراک چیزی نیست و چیزی را هم بدو ادراک نمی‌کند، بلکه به معنای هوسرلی کلمه، نوعی ادراک غیرمستقیم دارد. تصاویر و اصوات موجود در سینما، از طریق ادراک غیرمستقیم دریافت می‌شوند. در مرحله بعد، اشیا و رویدادهای داستان که معادل همان ابژه‌های پدیدارشناسی‌اند، با گذر از مرحله نوئماتیک به مرحله نوئتیک وارد می‌شوند و لذا فیلم به درک سوژه تماشاگر درمی‌آید (کازهبیه، ۱۳۸۲، ۳۳ - ۳۱).

کازهبیه همچنان که تجربه سینمایی را واقع‌گرایانه تصویر می‌کند، نقدهای سینمایی را نیز که به زعم او به ایده‌آلیسم گرایش دارند، رد می‌کند و نقد واقع‌گرا را مطرح می‌سازد. تلاش وی بر این است که با نقد نشانه‌شناسی، رمزهای فیلم را اموری معروض تفاسیر متغیر به دست افراد مختلف فرض نکند و مقام تماشاگر را مقام کاشف بداند، نه مقام سازنده. از سویی دیگر، واقع‌گرایانی مانند بازن نیز به این دلیل که به شفافیتی افراطی در درک واقعیت‌ها از طریق سینما قائل‌اند، نقد می‌شوند. کازهبیه حد وسط را پذیرش فعالیت تماشاگر در فرایند ادراک و در عین حال، شفاف بودن ابژه بازنمایی شده می‌داند (کازهبیه، ۱۳۸۲، ۵۳ - ۴۲).

کازهبیه همین روش را تا آنجا ادامه می‌دهد که منکر جهان داستان می‌شود. او به خوبی تشخیص می‌دهد که جهان داستان نه امری عینی درون فیلم است و نه شیئی مشهود؛ و بنابراین نمی‌توان برای جهان داستان در نظریه هوسرلی سینما جایگاهی قائل شد. در برابر، کازهبیه ترجیح می‌دهد از افق رویداد استفاده کند (کازهبیه، ۱۳۸۲، ۸۶ - ۸۴).

پس می‌توان نظریه‌کازهبیه را دیدگاهی مبتنی بر تعیین بخشیدن بازنمایی سینمایی بر اساس التقات ذهن به نوئما [۱۴] (اندیشیده) سینمایی و تبدیل آن به نوئسیس [۱۵] (اندیشه) که ابژه‌ای است مستقل از ذهن، تفسیر کرد. چنین نظری که مبتنی بر پدیدارشناسی هوسرل و در تضاد با همه نظریه‌های فیلم است، هر چند در برخی زمینه‌ها - از جمله نقد نسبی‌گرایی و نیز نقد واقع‌گرایی افراطی صاحب‌نظرانی چون بازن - موفق است، اما خود اشکالات عدیده‌ای را به همراه دارد.

پاسخ ندادن به چیستی سینما، که خود باید مبنای نظریه فیلم قرار گیرد، نخستین مشکل است. در واقع اینجا نقطه رویارویی با نظریه‌ای است که سعی دارد کاملاً مبتنی بر نظامی فلسفی باشد. بر این اساس و برای توجیه مدعیات خود، لازم است تا نخست به این پرسش پاسخ دهد که سینما چیست و سپس با همان روش به پرسش‌های مرسوم در نظریه فیلم بپردازد. از سوی دیگر، کازهبیه با مفروض گرفتن یک فلسفه و عدم نقد نظریه‌های فیلم مورد بحث، برخوردی یکسان و از پیش معلوم را با نظریه‌های فیلم در دستور کار قرار می‌دهد. نظریه‌های فیلم، اغلب تابع نظام فلسفی متعینی نیستند و مشخص نشدن ضعف‌های آنها و صرفاً تکرار مبنای واقع‌گرایانه هوسرلی به معنای نقد آن نظریه‌ها نیست. نپذیرفتن واقعیت چندوجهی فیلم که دشوار تن به نظریه می‌دهد از مشکلات دیدگاه کازهبیه است.

از دیگر نظریه‌پردازان پدیدارشناس سینما، مالین والبرگ [۱۶]، است. دغدغه اصلی والبرگ، سینمای مستند و به عبارت بهتر، چیستی زیبایی‌شناسی مستند بر اساس فهم تصویر و زمان است. به اعتقاد وی، این امر در زیبایی‌شناسی‌های متداول فیلم کلاسیک مغفول مانده است. هدف وی از بهره بردن از پدیدارشناسی این است که بتواند زمان و تصویر را بازشناسی کند. او همچنین مایل است که فهم ما از فیلم نیز (به طور کلی) با استفاده از پدیدارشناسی ارتقا یابد.

پدیدارشناسی مورد اعتقاد والبرگ، آمیزہ‌ای از پدیدارشناسی اگزستانسیالیستی و نشانه‌شناسانہ است. الگوی چنین پدیدارشناسی‌ای از نظر وی ریکور است؛ هرچند به نظر می‌رسد کہ در این مسیر - به‌ویژہ توجہ بہ زمان بہ‌عنوان پایہ سینما - از دلوز ہم تأثیر پذیرفتہ باشد. بدین منظور سعی می‌کند تا ضمن پدیدارشناسی زمان و تصویر در سینمای مستند، نظریہ‌های مرسوم در زمینہ زیبایی‌شناسی مستند را بررسی و اصلاح کند (Wahlberg, 2008, x-xiv).

هرچند والبرگ در نقد پدیدارشناسی‌های سطحی‌ای کہ بہ فیلم می‌پردازند، موفق عمل می‌کند، اما تحت تأثیر دلوز و ریکور، تمرکز اصلی خود را بر فہم زمان بہ مثابہ محور اصلی فیلم می‌گذارد. تأثیرپذیری او از روش چندضلعی ریکور، باعث می‌شود کہ وی اجمالاً بہ ہمہ ابعاد سینما - اعم از شخصیت فیلم‌ساز و زمینہ‌های اجتماعی فیلم - توجہ کند. بیشتر توجہ وی استفادہ از خصلت واقع‌نمایانہ مستند است تا از شأن غیرواقعی سینما تغافل کند و در تفسیر وجوہ متکثر سینمای داستانہی بہ آنچه از ذات سینمای مستند بدان نائل شدہ (هنر زمان‌مند) ارجاع دہد. البتہ کسی نمی‌تواند انکار کند کہ وجوہ مختلف سینما با زمان ہم ارتباط می‌یابند؛ اما مگر چیزی در عالم انسانی یافت می‌شود کہ نسبتی با زمان نداشته باشد؟ انتظار این است کہ نسبت سینما با زمان نہ فقط بہ عنوان فن انتقال خاطرہ از زمانی بہ زمانی دیگر بلکہ بہ تبع پدیدارشناسان برجستہ، عمیق‌تر بیان گردد و بہ ویژہ ارتباط خاطرہ و زمان در حد ارتباطی صوری متوقف نشود و وجوہ دیگر سینما چون ژانر و جز آن نیز در آن تفسیر گردد. بہ نظر می‌رسد کہ با توجہ بہ دیدگاه‌های ریکور در مورد جہان متن، محاکات، اثر هنری و تفسیر، ظرفیت بهره‌گیری بیشتری از او برای فہم سینما فراہم باشد. ہر چند اشارات جستہ و گریختہ‌ای ہم در متن والبرگ بہ این موضوعات دیدہ می‌شوند.

دانیل یاکاونہ [۱۷] نیز معتقد است با دو طرز تلقی مختلف می‌توان بہ شناخت جہان داستان دست یافت. نخست طرز تلقی برون‌گرایانہ و با نظر بہ ابژہ‌ها و نمادہای قابل فہم و درخور ارزیابی با تأکید بر وجہ تغییرپذیر طبیعت بازنمایی است؛ و دیگر، طرز تلقی درونی‌تر و شہودی‌تری بر اساس وجہ باطنی بیان سینمایی. وی نظرگاہ نخست را بہ گودمن [۱۸] نسبت می‌دہد کہ با نظریہ‌ای شناختی بہ جہان داستان توجہ دارد، و رویکرد دوم را بہ دوفرنہ [۱۹] منتسب می‌کند کہ جہان داستان را با تلقی پدیدارشناسختی - زیبایی‌شناختی، می‌فہمد (Yacavone, 2008, 86).

ہر چند یاکاونہ بہ خوبی ابعاد این دو نظر را با بہ‌کارگیری مثال‌های متعدد از سینما بررسی می‌کند و کمابیش بہ برتری نسبی نظریہ دوفرنہ نیز آگاهی دارد، اما در مجموع با نسبت دادن زیبایی‌شناسی جہان درونی بہ سوژہ هنرمند - و نہ بہ چیزی کہ او را دربرگیرد - بہ‌عنوان بخشی از نظریہ دوگانہ سوژہ - ابژہ (جہان درونی - جہان بیرونی) از فہم هنر بہ طور عام و سینما بہ طور خاص، فراتر از طرز تلقی سوژکتیو مرسوم، بازمی‌ماند. او در نہایت جہان‌های سینما را بہ‌صورت دوگانہ‌های «بیرونی/ درونی، عینی/ ذهنی، بازنمایانگرانہ/ بیانگرانہ، وجودشناسانہ/ پدیدارشناسانہ» معرفی می‌کند (Yacavone, 2008, 105).

با گذر از پدیدارشناسی متعارف سینما می‌توان دریافت کہ اغلب نظریہ‌های بیان شدہ در نسبت تفکر ہیدگر با سینما، بیش از آنکہ توجہ‌شان بہ امکانات عامی کہ ہیدگر برای تفکر بنا نہادہ است معطوف باشد، خود در تلاش‌اند تا نسبتی بین دیدگاه‌های ہیدگر و محتوای فیلم‌های خاص یا سینما بہ طور کلی، بیابند.

در بین آثار موجود، کتابی بہ نام فیلم خط قرمز باریک [۲۰] کہ بہ دست چند تن از فیلسوفان

نگاشته شده، اعتبار بیشتری را از آن خود کرده است. از جمله اهداف این مقالات: «نشان دادن تکنیک‌هایی سینمایی است که از طریق آنها، مضامین فلسفی بیان شده‌اند» (Davies, 2009, 4). برای مثال، مقاله دریفوس و پرینس، بر مرگ و نابودی جهان، به عنوان نماد مفهوم هیدگری مرگ تأکید دارد. چنین مرگی در حین زندگی رخ می‌دهد و تجربه‌ای است که با از دست دادن فرهنگ و جهان (عالم هیدگری) نمایان می‌شود. اعتقاد مؤلفان بر این است که مرگ‌ها و نابودی‌های فیلم، در واقع نابودی‌های جهان‌ها و مرگ‌های وجودشناسانه‌اند. سربازان با نابودی جهان‌ها به دو طریق مواجهه می‌شوند: نخست به واسطه قصور هویتی آنها، و دوم به واسطه سرسپردگی مطلق‌شان. افراد به دو شکل با آسیب‌پذیری جهان‌شان روبه‌رو می‌گردند. برخی با انکار شماتت‌بار تلاش برای معنادار کردن جهان، و برخی با آسیب‌زدایی معنوی (Prince & Dreyfus, 2009, 29).

امر مشترکی که می‌توان در همه نظریه‌های مشابه و همانند مشاهده کرد، تلاش برای فهم و بازسازی و تبیین مفاهیمی فلسفی است که به نظر می‌آید در فیلم‌هایی خاص، برداشت‌شدنی است. اما نکته مهمی که همه آنها از آن غافل‌اند، ارائه نشدن هیچ نوع تبیین فلسفی یا الگویی برای درک و بیان مفاهیم فلسفی در فیلم است. بنابراین نمی‌توان کمک این نظریه‌ها را به فلسفه فیلم با رویکرد هرمنوتیکی، چندان رضایت‌بخش برشمرد.

اما سینزبرینک [۲۱] در مقاله مستقلی دربارهٔ این فیلم، با استفاده از آرای دو نویسنده دیگر، دو رهیافت مختلف را مطرح می‌کند. رهیافت نخست با عنوان سینمای هیدگری و رهیافت دوم به عنوان فیلم‌سوفی معرفی می‌شود. سینزبرینک، با ذکر مثالی از دیدگاه هیدگر، بیان می‌دارد که در تنها اشاره هیدگر به سینما (در راه زبان [۲۲])، می‌توان آن را به مثابه «امری تکنولوژیک در پایان عصر هنر» فهمید (Sinnerbrink, 2006, 27)؛ اما در عین حال به اقوالی هم اشاره دارد که با توجه به خصلت انعکاسی سینما که امر غایب را به حضور می‌آورد، برای بازنمایی تصاویر سینمایی، دیدگاهی هیدگری را محتمل می‌دانند. بر اساس این دیدگاه‌ها، که شاخص‌ترین آنها متعلق به استتلی کیول [۲۳] است، مالیک به سینمایی شاعرانه دست یافته است که می‌تواند حس پیشین ما را نسبت به وجود بازآفرینی کند. سینزبرینک به درستی معتقد است که این نوع نظریه‌پردازی‌ها، «امکان ورود چارچوبی فلسفی را به سینما، که می‌تواند مفاد مضمون خود و شکل زیبایی‌شناسی آن را توضیح دهد، پیش‌فرض گرفته‌اند» (Sinnerbrink, 2006, 30).

وی سپس در ادامه تأکید می‌کند که برای فهم نظریه هیدگر باید به دیدگاه او درباره تکنیک توجه داشت. او در عین حال به هیدگر استناد می‌کند که احاطه تکنیک را در ایجاد رابطه‌ای جدید بین موجودات و انسان‌ها به رسمیت می‌شناسد. بنابراین وی چنین نتیجه می‌گیرد که باید سینما را شکل و صورتی از هنر در عصر فناوری برشمرد: «تجربه‌ای که در آن، امکانی برای انکشاف جدیدی از عالم، از طریق فیلم به عنوان پوئسیس سینمایی، گشوده می‌شود» (Sinnerbrink, 2006, 37). و همچنان که گشتل خصلت دوپهلویی دارد، سینما نیز از چنین خصلتی بی‌بهره نیست؛ سینمایی که بر خلاف جریان رایج، به بازنمایی اشیای حاضر نمی‌پردازد بلکه با نوعی تأمل الهام‌گونه موضوعات را بیان می‌دارد.

به رغم توجه تحسین‌برانگیز سینزبرینک به ذات تکنولوژیک سینما، شتاب وی برای برقراری ارتباط بین سینمای مخاطب خاص فلسفی با اندیشه‌های فیلسوفانی چون هیدگر، مانع از آن شده است که به کاستی دیدگاه خود در حیطهٔ سینما توجه کند. برای نمونه، تفسیر وی از پایان هنر

کاملاً سطحی است. در عصر پایان هنر، نمی‌توان با مقوله‌ای که به اعتقاد او از اساس هنری نیست، جایگزینی - آن هم شاعرانه - برای هنر یافت. در زبان، شعر و هنر، عالمی منکشف می‌گردد که جنبه تاریخی دارد. همچنین نباید غافل بود که در ارائه نظریه برای سینما باید نخست سینما به طور کلی را معرفی گردد و سپس به بررسی گونه‌ها یا سبک‌های خاص سینمایی پرداخته شود. به نظر می‌رسد که مؤلف در تفسیر دیدگاه هیدگر درباره پوئیسس [۲۴]، بی‌انضباط و کم‌توجه بوده است. در واقع توجه اصحاب فلسفه به فیلم‌های مالیک، باعث شده است تا مقدمه‌ای برای وجود سینمای شاعرانه شکل گیرد. حال آنکه این مقدمه در واقع نوعی مصادره به مطلوب را به دنبال دارد؛ همچنان که ممکن است کسی با دیدن رونق هنرهای موزہ‌ای، استدلال خود را بر وجود هنر (به معنای هیدگری آن) در عصر مدرن بنا نهد.

رہیافت پدیدارشناسی - ہرمنوتیک، متناسب با سینما

فہم حقیقت سینما به طریقه پدیدارشناسی - ہرمنوتیک، راہی است کہ می‌تواند بہ طرق مختلف طی شود. برای طی کردن مناسب این مسیر، لازم است تا با فہم روح این روش، تمامی نظریہ‌های فیلم و آموزہ‌های استخراج‌شده آنها بہ تعلیق رود تا امکان مواجهہ با خود سینما فراہم گردد. پس از آن لازم است تا راہ را با تائی برای بہترین تقرب بہ سینما طی کرد.

آنچه کہ بدو از سینما مشاہدہ می‌شود، نوعی آداب و رسوم و طی مراتب را یادآوری می‌کند: پرسش از نوع فیلم و انتخاب آن، تہیہ بلیت و ورود بہ سالن انتظار، ورود جمعی بہ سالنی کہ ہمہ چشم‌ها در آن بہ یک نقطہ خیرہ می‌شود، خاموش شدن چراغ‌ها، آغاز تبلیغات و سکوت نسبی، آغاز فیلم با سکوت بیشتر، مشاہدہ فیلم، خروج از بخش دیگر سالن و نظائر اینها. چہ بسا بتوان آن را از جنبہ‌هایی با مکان‌های دینی مقایسہ کرد، در زمانی کہ آداب و رسوم دینی خاصی در آن جریان است. توجہ بہ شرایط محیطی و فضا سازی سینما، بی‌درنگ این کرایش را در ما تقویت می‌کند کہ نظریہ‌های مدعی مواجهہ با عالم فیلم، درخور توجہ و تأمل‌اند. توجہ بہ آثار ہیدگر متأخر و بہ‌ویژہ گادامر در ہمراہ بردن اثر هنری با عالم، بیش از پیش بہ تمایل این پذیرش دامن می‌زند کہ در سینما، بہ ہر حال بتوان از عالم خود فاصلہ گرفت و با پذیرش دعوت فیلم، در عالمی دیگر پای نہاد. چنین اتفاقی معمولاً در موزہ یا خیابان و مانند اینها رخ نمی‌دہد.

آنچه کہ ما را بہ عالم خود می‌خواند، فیلم است؛ اما فیلم بہ تعبیری همان سینماست. پس اگر این پرسش بہ میان آید کہ فیلم چیست، نوعی دور شکل می‌گیرد کہ البتہ ایرادی ہم ندارد. آنچه کہ از سینما مشاہدہ شد، در اینجا بیان گردید تا بتوان بہ اجمال بر وجود نوعی عالم در آن صحہ گذاشت. حال می‌توان بہ فیلم کہ محور - و بہ تعبیری خود - سینماست، بازگشت. نخستین چیزی کہ بی‌کم و کاست از فیلم دیدہ می‌شود، تکنولوژی است. تکنولوژی بی‌شک عامل اصلی تحقق فیلم و گسترہ آن بسیار زیاد است. تمامی ہویت‌یابی فیلم، متمایز از دیگر شاخہ‌های هنری دارای تکنولوژی پدیدار می‌شود. زمان، مکان، رویدادها، شخصیت‌ها و در یک کلام عالم سینمایی از طریق پردہ سینما متجلی می‌گردد. اما آیا سخن از تکنیک سینما موجب شکل‌گیری دور دیگری نمی‌شود؟ این دور نیز صحیح است. با پیش‌فہم موجود از سینما، می‌توان درک بہتری از تکنیک سینمایی یافت و سپس گامی مہم برای فہم فیلم و درک سینما برداشت.

بحث از تکنیک اہمیتی پیدا نمی‌کرد چنانچہ پیش‌تر این آگاہی وجود نداشت کہ ہیدگر تکنیک را نہ امری عادی در ہمہ دورہ‌های تاریخی و نہ نوعی ابزار، بلکہ حقیقت آن را امری غیرتکنیکی

می‌داند. پس در چنین گفته‌هایی که: «تکنولوژی ابزاری برای بیان سینمایی یا بیان مقاصد فیلم‌ساز است» باید سخت تأمل کرد. منبع اصلی دیدگاه هیدگر در باب تکنیک، رساله «پرسش از تکنولوژی» [۲۵] است. آیدی [۲۶] با توجه به تعلیق نظریه‌های ابزارگرایی یا دیگر نظریه‌ها در این رساله و بررسی تکنیک با توجه به وجود، عالم و انسان، روش پرسش در این رساله را پدیدارشناختی می‌داند (آیدی، ۱۳۸۴، ۴۶-۴۹).

هیدگر در این بررسی بیشتر به پوئسیس توجه دارد و مصرّ است که آن را به معنای فراآوری ترجمه کند. این فراآوری، حکایت از به میان آوردن چیزی دارد که پیش‌تر نبوده است و همان روح وحدت‌بخش علل چهارگانه ارسطویی است. هیدگر تأکید دارد که پوئسیس را باید نه فقط به معنای فراآوری هنری و شاعرانه انگاشت بلکه حتی فوزیس نیز نوعی ظهور پوئسیس در طبیعت است. حقیقت این فراآوری چیزی جز همان منکشف کردن نیست. هیدگر برای مطمئن کردن مخاطب به ریشه اصطلاح تکنولوژی یعنی تخنه هم می‌پردازد و نشان می‌دهد که تخنه نیز خود نوعی فراآوری بوده است که هم جنبه هنری داشته است هم صنعتی، و هم نحوه‌ای از معرفتی تلقی می‌شده است که هنوز پیش روی ما قرار ندارد (هیدگر، ۱۳۸۴، ۱۵-۷).

آنچه هیدگر در این میان پی می‌جوید، نحوه انکشاف امروزین تکنولوژی است، که دیگر همان پوئسیس قدیم نیست بلکه نوعی تعرض است. او ضمن تأکید بر وجه تقدیری و دعوت‌گر این انکشاف، حقیقت آن را گشتل می‌خواند. گشتل آدمیان را برای این انکشاف عصر مدرن، منضبط می‌کند. گشتل سبب پیدایش علوم دقیقه می‌گردد تا از آن طریق تکنولوژی تجسد بیرونی یابد. اما با این حال لازم به یادآوری است که «نسبت با گشتل، نسبتی جبری نیست، بلکه می‌توان این دعوت را پاسخ منفی هم داد، اما نمی‌توان پاسخ نداد» (تأکید از نگارندگان مقاله است) (هیدگر، ۱۳۸۴، ۳۶-۲۸).

آنچه که در اینجا در زمینه فناوری اشاره شد، برای فهم تکنیک «سینما» کافی نیست. می‌توان با اشاره به یکی از آثار هیدگر متأخر، یعنی «عصر تصویر عالم» [۲۷]، به فهم بهتری از تکنیک سینمایی دست یافت. هیدگر ادعا دارد که عالم همواره از طریق تصویر دیده نمی‌شده است. در واقع این رخداد بنیادی دنیای مدرن است که اجازه می‌دهد تصویرگری ظهور کند. به این منظور هیدگر ابتدا برخی از خصلت‌های امروزین عالم مدرن را - همچون علمی شدن، سوژکتیو شدن هنر و نظایر اینها - مطرح می‌سازد و بیان می‌کند (Hiedegger, 1977, 116-118).

وی نشان می‌دهد که انسان با تبدیل شدن به سوژه، موفق به ساختن تصویر عالم می‌شود. منظور از تصویر عالم در دیدگاه وی، تصویر گرفتن درست یا نادرست از عالم نیست بلکه منظور او مبدل شدن عالم به تصویر است؛ بدین‌سان که انسان تصویری از خود می‌یابد که باید بازنمایانده شود و غیر خود را به مثابه ابژه، بازنمایی کند. هیدگر متذکر می‌شود که: «اکنون کلمه تصویر را باید به معنای تصور قالب‌مند [۲۸] برشمرد که مخلوق تولید انسان «بازنمایاننده و پیش‌رو - آورنده است» (تأکید «از نگارندگان مقاله» است) (Hiedegger, 1977, 134).

آن دسته از دیدگاه‌های هیدگر که اشاره شدند، تمهیدی گرانبها را برای فهم تکنیک سینمایی فراهم آورده‌اند. بدین ترتیب در بازگشت به پرسش پیشین، یعنی چیستی تکنیک سینمایی، باز این پرسش مطرح می‌گردد که تکنیک سینما چه چیز را به معارضه می‌خواند یا در پی تصرف چیست. در تکنولوژی متعارف، طبیعت مورد تصرف قرار می‌گیرد. این تصرف سویه‌ای واقعی دارد که همان تجسد بیرونی تکنیک است. اگر فرض بر این باشد که تکنولوژی سینما نیز در صدد تصرف

چیزی است، نباید سویه مذکور فراموش گردد.

با الهام از دیدگاه‌های هیدگر، می‌توان این برداشت را طرح کرد که انسان در مواجهه با تکنیک سینمایی، بر اساس رویکرد تصویرساز خود، نه به تصرف در طبیعت بیرونی، بل به تصرف در تصاویر خیال خود می‌پردازد. تصرف‌کننده مایل است تا داستان یا آنچه که واقعیت می‌پندارد و در خیال خود برداشتی از آن دارد، شکلی سینمایی پیدا کند. تکنیک سینمایی این امکان را فراهم می‌آورد تا از تصاویر خیالی یا شبه‌واقعی متعلق به آدمی، نحوه بازنمایی جدیدی ایجاد شود.

این تصاویر خیالی، زمانی که مورد بازنمایی تکنیک سینما قرار می‌گیرند، ناگزیرند هر چه بیشتر توصیفی و تفصیلی یا جزئی به تصویر درآیند. امکان ارتباط با کلیات در تصاویر سینمایی، کمتر از تصاویر خیالی انسان است. چارچوب تکنیک سینما، از همان ابتدا بر تصویر محسوس مبتنی است؛ یعنی تصویری که حداکثر وضوح را دارد و به دلیل خصلت به شدت دیداری‌اش نمی‌تواند چندان داعیه کل‌نگری داشته باشد. دیگر ابعاد غیردیداری، همچون ابعاد شنیداری، اغلب جنبه فرعی و مدد‌رسانی داشته‌اند. تفاوت میزان توصیفی و جزئی بودن خیال و تصاویر خیالی مندرج در سینما را می‌توان در مقایسه حکایت داستانی یا رؤیا با رمان یا عکس، دریافت.

توجه به تاریخ سینما نشان می‌دهد که تکنیک سینما، مبتنی و متناسب با سرگرمی متولد شد. سرگرمی می‌تواند مؤلفه‌ای در خور تأمل و عمده برای فهم بهتر تکنیک سینمایی باشد. سرگرمی می‌تواند با شعر یا حکایت یا گردش در طبیعت نیز انجام شود. اما اگر قرار است سرگرمی با مشاهده جزئیات قوام یابد، هر بخشی از این هدف (سرگرمی و مشاهده جزئیات) موضوعیت می‌یابد. مشاهده فیلم موعظه یک رهبر مذهبی، هر تعداد طرفدار هم که داشته باشد، چونان سرگرمی یا تکنیک سینمایی نیست (اگر چه با تکنیک نسبت دارد). بنابراین به تصویر درآمدن تصاویر خیالی، زمانی با تکنیک سینما نسبت خواهد داشت که سرگرم‌کننده باشد.

ترکیب دو جزء اساسی تکنیک سینمایی، یعنی سرگرم‌کنندگی و توصیف جزئیات، ما را متوجه اموری مهم در تهیه فیلم می‌کند. برای مثال، تعلیق، چیزی جز انتظار مخاطب در مشاهده سرگرم‌کننده چگونگی رخداد تصاویر فیلم نیست. در تعلیق، مخاطب همه جا و همیشه در انتظار این نیست تا بدانند داستان چه مسیری دارد و در نهایت چه می‌شود. در واقع اغلب داستان‌هایی که با قواعد ژانر نسبتی داشته باشند، پیشاپیش به اجمال برای مخاطب مشخص‌اند. آنچه ریسمان تداوم مشاهده فیلم است، میل مخاطب به فهم چگونگی تفصیلی رخ دادن حوادث است. می‌توان برای عبرت گرفتن از بسیاری داستان‌های فیلم، آنها را به صورت حکایت‌هایی کوتاه و دل‌نشین بیان کرد؛ اما این نمی‌تواند بیانی سینمایی باشد. بیان سینمایی در واقع روندی طولانی است، چون باید سرگرمی را از طریق قابی که جزئیات را توصیف می‌کند به ارمغان آورد.

نسبت تکنیک سینمایی با عالم سینمایی، اکنون می‌تواند روشن‌تر شود. تکنیک سینمایی را می‌توان به ماده سینما تشبیه کرد، و عالم سینمایی را به صورت آن. به عبارتی، سالن سینما و فضای آن خود نشانه‌هایی از مواجهه با عالمی شبیه به آنچه که گادامر و هیدگر در «سرآغاز کار هنری» بیان کرده‌اند، هستند. بنابراین با اطلاق نحوه‌ای از شأن صوری به عالم سینمایی، برای فهم شأن محتوایی این عالم، این پرسش مطرح می‌گردد که چه کسانی بر صندلی‌های قوام‌بخش این عالم تکیه می‌زنند. همین پرسش می‌تواند به پرسش از تکنیک سینمایی رهنمون گردد.

عالم اثر هنری هیدگر، در رویارویی با وجه غایب وجود تحقق می‌یابد. این در واقع نوعی روشنائی یافتن در تاریکی مطلق است که همه روشنائی‌های بالقوه را در خود به صورت مکنون

داراست. عالم این اثر هنری، هر چه که باشد، بیان‌کننده آن حقیقت منکشف شده است. اما در سینما ما با زمین مواجه نیستیم. در سینما از قبل چارچوبی سخت مهیا شده است که باید عالم از آن طریق برافراشته شود. همچنین بین جریان اصلی سینما که مبتنی بر قواعد اقتصادی عصر جدید است و چیزی که هیدگر از آن به عنوان غیر - هنر و مولود عصر جدید نام می‌برد، شباهت زیادی وجود دارد.

بهره‌گیری از گادامر که قواعدی عام و کلی را برای روبه‌رو شدن با عالم اثر هنری پیش رو می‌گذارد، می‌تواند گره از چپستی عالم سینما بگشاید. با تشبیه اثر به بازی‌ای که ما را به خود می‌خواند و قواعدی فراتر از من یا او دارد، عالم - آن‌گونه که گادامر وصف می‌کند - قدمی به عالم سینما نزدیک می‌شود. اینجا دیگر لزوماً عالم تأسیسی در میان نیست، بلکه عالمی است که اثر، ما را بدان وارد کرده است. اما گادامر نیز برای هنر وجهی مقدس و حیرت‌آور قائل است. اگر ما به اثر هنری به مثابه شیئی در موزه نگاه نکنیم و همدلانه در بازی آن شرکت جوییم، متوجه شأن مقدس و باهویت آن خواهیم شد و گویی به نوعی مشارکت در آنچه که اثر هنری هست، می‌پردازیم. نیاز به توضیح ندارد که عالم سینما نیز لزوماً دارای شأن حیرت‌آور و مقدسی نیست. در واقع هر چند سینما ما را به تماشا دعوت می‌کند و ما می‌توانیم در تماشای آن نه همچون تماشای شیئی موزه‌ای، بلکه همچون بازی کردن با واقعیت‌های آن مشارکت ورزیم، همچنان جریان اصلی سینما بسیار دور از امری حیرت‌آور است.

بدین ترتیب، می‌توان مشاهده کرد که خصلت سرگرمی‌ساز و توصیف‌گرای تکنیک سینما، به مثابه امری که بر عالم سینما قالب می‌زند و آن را در چارچوبی محصور می‌کند، مانع از تعمیم عجولانه صفت هنر بر آن می‌شود. با این همه هنوز نمی‌توان در عالم داشتن سینما شک کرد. در مشاهده فیلم، مخاطب آن - یعنی کسی که فیلم برای او ساخته شده است و نه برای کسی دیگر که ممکن است با رویکردی غیر از تماشاگر به فیلم نزدیک شود - با نوعی مشارکت در عالم فیلم مواجه می‌شود و آن را لمس می‌کند.

پس بهتر است پرسش این‌گونه مطرح شود که تکنیک سینما امکان منکشف شدن چه عالمی را می‌دهد. برای تأمل در این پرسش، یادآوری دو معنای عالم نزد هیدگر متقدم و گادامر، ضروری می‌نماید. اگر به تبع هیدگر، عالم را امری مأنوس و قریب به انسان بدانیم، باید بپذیریم که همه انسان‌ها، چه در وضع متأصل و چه در وضع نامتأصل، عالم دارند. عالم هر انسان، هر آن، با توجه به طرح‌افکنی او قوام می‌یابد. اما این پاسخ گمراه‌کننده خواهد بود اگر از یاد ببریم که هیدگر بر خلاف بسیاری از اگزیستانسیالیست‌ها، این اصطلاحات را به معنای اخلاقی به کار نمی‌برد. انسانی که در وضع نامتأصل قرار دارد و امکانات وجودی خود را برای نیل به تأصل و دریافت وجود خویش به کار نمی‌برد، در واقع در وضع طبیعی و اولیه خود قرار دارد. پس چه بسا انسان متأصلی که در برخی اوقات، به مانند دیگر انسان‌ها، به انحایی از سرگرمی نیز می‌پردازد تا کمی بار سنگین نهاده بر دوش خود را از یاد ببرد.

مرزبندی بین تأصل و عدم تأصل، چیزی همیشگی نیست و می‌تواند بر اساس رویکرد آدمیان تغییر کند. برای مثال می‌توان به بازی پدر نکته‌دانی اشاره کرد که در آن ضمن سرگرم کردن کودکان، آنها را به بازی‌های خاصی برای فهماندن نکاتی، وامی‌دارد. کودکان، ضمن سرگرم شدن در این بازی می‌توانند آموزنده نکاتی چون همکاری، برنامه‌ریزی و جز اینها باشند. بنابراین همواره این امکان هست که با حفظ سرگرمی به عنوان ضرورت گریزناپذیر سینما، از حال عدم

تأصل به حال تأصل نزدیک شد؛ همان‌گونه که مخاطب در ضمن سرگرمی، به مرور از آموزه‌ها و انگاره‌هایی تأثیر می‌پذیرد.

در نظر گادامر، عالم اثر هنری، امری است که امکان مشارکت دیگران را فراهم می‌سازد. اگر ضرورت هیدگری تأسیسی بودن عالم را می‌توان به ضرورت کمتری تقلیل داد، پس می‌توان عالم تاریخی را نیز با توجه به جغرافیای فرهنگی آدمیان به عالم‌های کم‌رنگ‌تری تنزل داد.

تکنیک سینما، واسطه برافراشته شدن عالم سینمایی است. این واسطه مخلوق هیچ فردی نیست. نسبت وجودی، نسبتی است چندطرفه؛ اما طرف‌ها خالق آن نیستند. تکنیک همواره از قبل وجود دارد و خود را پیشاپیش به فیلم‌ساز تحمیل کرده است. فیلم‌ساز، فقط کارگردان، نویسنده یا تدوین‌گر نیست (هرچند اهمیت آنها بیشتر از بقیه دست‌اندرکاران است) فیلم‌سازان، از قبل در نسبتی مشترک، به حول تکنیک سینما گرد آمده‌اند تا نسبت خود را تحقق بخشند. تکنیک سینما، یعنی شیوه‌ای که فیلم ساخته می‌شود، به‌گونه‌ای است که ابعاد وجودی انسان، از طریق فیلم‌نامه، فیلم‌برداری، نور، صدا، بازی، موسیقی و نظایر اینها تحلی می‌یابد؛ یعنی ترکیبی از عناصری متلون که به تعین واحد می‌رسند. پاسخ‌ها به تکنیک سینما، اغلب شبیه به هم‌اند، پاسخ فیلم‌سازان - که در دل بیشتر از یک قرن انباشت تجربه می‌توان آن را مشاهده کرد - معمولاً چندان متفاوت نیست، اما همواره پاسخی لازم است تا نسبتی تعین یابد: سبکی، ژانری، داستانی و جز اینها. اما این واسطه تکنیکی مخاطبی هم دارد که پیشاپیش برای برقراری نسبت فراخوانده شده است و او نیز معمولاً این نسبت را به همان‌سان پذیرفته است. او نیز مایل است تا به‌مانند همیشه، داستانی را از دل تصاویر ببیند و در هر لحظه عطش دیدن لحظه بعد را از دست ندهد و سرانجام با رضایت از مراسم سینما خارج شود.

پس بیجا نیست اگر گفته شود که عالم سینمایی، به واسطه تکنیک، همواره برخی از امکانات خود را پیشاپیش نمایان می‌کند. این خود بستری تشکیل عالم جدیدی می‌شود که در آن هم فیلم‌سازان مشارکت دارند و هم مخاطبان. عالم در اثر هنری، حقیقتی را نشان می‌دهد که نخست با مشارکت هنرمند در آن جلوه‌گر می‌شود؛ اما در عالم سینمایی اثری مستقل از مخاطب تحقق نمی‌یابد. هنرمند می‌تواند در گوشه‌ای، منزوی از خلق، نسبتی را با وجود محقق سازد تا بعد دیگران به تناسب تاریخی که در آن زندگی می‌کنند، در عالم اثر مشارکت جویند. اما اثر سینمایی (که شکل سالن سینمایی را در آن یادآور می‌شویم) از قبل برای مشارکت مخاطب ساخته شده است. در این عالم، مخاطبان حتی پیش از آنکه اثر را دیده باشند، حضور دارند.

سرانجام می‌توان نظری تقریباً متعین را از حقیقت سینما به این شکل بیان داشت: «سینما، عالمی است مشترک بین فیلم‌سازان و مخاطبان فیلم، یا عالمی که رهاورد امکانات تکنیک سینمایی برای بیان تفصیلی تصاویری خیالی یا شبه‌واقعی است و در پی سرگرم‌کنندگی، محاکات عالمی هرروزی را در بستری از عوالم انسان‌های یک جغرافیای فرهنگی در دستور کار دارد».

جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

نگاه پدیدارشناسی - هرمونوتیک به سینما، به معنای بازسازی هیچ نظریه خاصی در باب سینما نیست، بلکه تلاشی منضبط برای آشکار کردن حقیقت سینماست. به این منظور، نشان داده شد که مواجهه با سینما، نه به معنای هیدگری آن مواجهه با هنری بزرگ است و نه به معنای گادامری آن مواجهه با هنر. هر چند این باعث نمی‌شود تا شأن عالم‌مند سینما، که در جغرافیایی

فرهنگی نمایان می‌گردد، انکار شود. اما این عالم با فراز آمدن زمین تحقق نمی‌یابد، بلکه باید خود را از مجلای تکنیک سینمایی بازنمایاند. پذیرش این دیدگاه به شرحی که بیان شد، می‌تواند تبعات مختلفی داشته باشد.

پدیدارشناسی - هرمنوتیک سینما می‌تواند در برابر بسیاری از نظریه‌های متعارف فیلم قرار بگیرد و فراهم‌آورنده شکل‌گیری نظریه‌های جدیدی در فیلم باشد. در این نگاه، هم به ساختارهای تکنیکی توجه می‌شود و هم به شأن فیلم‌ساز؛ اما در عین حال زیبایی‌شناسی اثر سینمایی با توجه به عالم محقق‌شده، در موقعیت تفسیر می‌شود و نه در ساختارهای از پیش معین و نه در نبوغ و ذوق مؤلف. راز سبک‌های متفاوت فیلم‌سازی در عین اقبال عمومی به آنها، به تفاوت عوالم سینمایی نیز بازمی‌گردد.

با نگاه پدیدارشناسی - هرمنوتیک، می‌توان علت ضعف اقبال عمومی و حتی بسیاری از منتقدان را به سینمای دارای مخاطب خاص، دریافت. بسیاری از گونه‌های سینمایی که مخاطب خاص دارند، مثلاً سینمای جشنواره‌ای (به معنای فیلمی که برای هیئت داوران جشنواره ساخته می‌شود و نه برای مخاطب)، در واقع عالم سینمایی را نشان نمی‌دهند. برخی از فیلم‌های روشنفکری (فیلم‌هایی که صرفاً به قصد ارائه نظریه‌هایی سیاسی و اجتماعی و جز اینها ساخته می‌شوند) نیز چون از اساس با نسبت برقرار نکردن با تکنیک سینمایی و عدم توجه به امکانات آن ساخته می‌شوند، توان پدیدار کردن عالم مد نظر خود را ندارند.

سینمای دینی نیز برای تحقق، نیاز دارد تا پیش از توجه به محتوای مد نظر خود و با عنایت به ابزار نبودن تکنولوژی سینمایی، ابتدا نسبتی شفاف با تکنیک برقرار سازد. همچنین ممکن نیست فیلم‌سازی متبحر در سینما، بتواند فیلمی دینی بسازد، مگر آنکه به همان نسبتی که حکایت‌گر دیانت می‌شود، در عالم دینی مستغرق باشد.

اهمیت نقش مخاطب در سینما را نیز باید در نظر داشت. رمز تفاوت فهم تماشاگران از هر فیلم در فرهنگ‌های مختلف، به نقش سازنده مخاطب از اثر سینمایی برمی‌گردد. باید یادآور شد که مخاطب فیلم، آن را به صورت حضوری و بدون وساطت هیچ نظریه‌ای درک می‌کند. بر این اساس دیدگاه‌هایی مبتنی بر تفکیک محتوا از صورت نمی‌توانند برای فهم مواجهه او با سینما، وافی به منظور باشند. در واقع مخاطب اثر سینمایی، آن را تجربه می‌کند و با آن مواجهه می‌شود و با مشارکت در عالم آن، بی‌شک از آن تأثیری حضوری دریافت می‌دارد.

پی‌نوشت‌ها

- 1 . Philosophy of Film
- 2 . Constitutive phenomenology
- 3 . Intentionalität
- 4 . Ronald McIntyre
- 5 . David Woodruff Smith
- 6 . Apperception
- 7 . Vorhanden/present-at-hand
- 8 . Zuhanden/ready-to-hand
- 9 . Welt/world
- 10 . Reflexion
- 11 . My Way to Phenomenology/Mein Weg in die Phänomenologie
- 12 . Physis
- 13 . Allan Casebier

- 14 . Noema
- 15 . Noesis
- 16 . Malin Wahlberg
- 17 . Daniel Yacavone
- 18 . Nelson Goodman
- 19 . Mikel Dufrenne
- 20 . The Thin Red Line-1998(Terence Malick)
- 21 . Robert Sinnerbrink
- 22 . Heidegger, Martin (1982) *On the Way to Language*, trans. Peter D. Hertz. San Francisco: Harper and Row, PP. 15-17
- 23 . Stanley Cavell
- 24 . poiésis
- 25 . Die Frage nach der Technik
- 26 . Don Ihdi
- 27 . Das Zeitalter des Weltbildes
- 28 . Gebild

منابع

- آیدی، دن (۱۳۸۴) *فلسفه پدیدارشناسختی هایدگر در باب تکنولوژی*، ترجمه: شاپور اعتماد، فلسفه تکنولوژی، نشر مرکز، چاپ دوم، تهران، صص ۴۴-۹۳.
- آوینی، سید مرتضی (۱۳۸۱) *آینه جادو*، نشر ساقی، چاپ دوم، جلد سوم، تهران.
- جمادی، سیاوش (۱۳۸۵) *زمینه و زمانه پدیدارشناسی، ققنوس*، چاپ اول، تهران.
- ساکالوفسکی، رایرت (۱۳۸۴) *درآمدی بر پدیدارشناسی*، ترجمه: محمدرضا قربانی، گام نو، چاپ اول، تهران.
- کازه بیه، آلن (۱۳۸۲) *پدیدارشناسی و سینما*، ترجمه: علاءالدین طباطبایی، انتشارات هرمس، چاپ اول، تهران.
- کوکمانس، یوزف (۱۳۸۲) *هایدگر و هنر*، ترجمه: محمدجواد صافیان، پرسش، چاپ اول، اصفهان.
- هایدگر، مارتین (۱۳۸۴) *پرسش از تکنولوژی*، ترجمه: شاپور اعتماد، فلسفه تکنولوژی، نشر مرکز، چاپ دوم، تهران، صص ۴۴-۴۳.
- هایدگر، مارتین (۱۳۸۵) *سراغاز کار هنری*، ترجمه: پرویز ضیاءشهبابی، انتشارات هرمس، چاپ سوم، تهران.
- هایدگر، مارتین (۱۳۸۷) *هستی و زمان*، ترجمه: سیاوش جمادی، ققنوس، چاپ دوم، تهران.
- Davies, David (2009) *Vision, Touch, And Embodiment in The Thin Red Line* Davies, David, The Thin Red Line, Routledge, New York, PP. 45-64.
- Gadamer, Hans-Georg (1977) *Philosophical Hermeneutics*, Linge, David, A., Los Angeles, University of California Press.
- Gadamer, Hans-Georg (2004) *Truth and Method*, Weinsheimer, Joel and G. Marshall, Donald, London & New York, Continuum.
- Grünberg, David (2005) *On the Ontological Structure of Husserls Perceptual Noema and the Object of Perception*, Tymieniecka, Anna-Teresa, Logos of Phenomenology and Phenomenology of the Logos, Hanover, The World Phenomenology Institute, Springer, PP. 175-195.
- Heidegger, Martin (1977) *The Age of the World Picture*, Lovitt, William, The Question Concerning Technology and Other Essays, Garland Publishing Inc, New York, PP. 115-154.
- Herman, Friedrich-Wilhelm von (1996) *Way and Method: Hermeneutic Phenomenology in Thinking the History of Being*, Macann, Christopher, Critical Heidegger, London, Routledge, PP. 171-190.
- Lawn, Chris (2007) *Gadamer, A Guide for the Perplexed*, London & New York, Continuum International publishing Group.
- Prince, Camilo Salazar & Dreyfus, Hubert (2009) *The Thin Red Line: Dying without Demise, Demise without Dying*, Davies, David, The Thin Red Line, Routledge, New York, PP. 29-44.
- Sinnerbrink, Robert (2006) *A Heideggerian Cinema?: On Terrence Malick's The Thin Red Line*, *Film-Philosophy*, Vol. 10.3, PP. 26-37.
- Wahlberg, Malin (2008) *Documentary Time: Film and Phenomenology*, London, University of Minnesota Press.

- Yacavone, Daniel (2008) *Towards a Theory of Film, Film-Philosophy*, Vol. 12.2, PP. 83-108.
- <http://www.hozehonari.com/Page/6959/section/litem/mid/19880/id/52785/Default.aspx> 1385
(آوینی، سید محمد، آگاهی زیبایی‌شناسانه، اردیبهشت 1385)
- http://plato.stanford.edu/entries/philosophy_of_film/