نشر لگا

عباس کیارستمی

KIAROSTAMI ◆ ABBAS

و فیلم-فلسفه

نویسنده ◆ مَتیو اَبوت
مترجم ◆ صالح نجفی

www.ketab.ir

www.ketab.ir

سرشناسه: آبوت، مَتیو . Abbott, Mathew
عنوان و نام پدیدآور: عباس کیارستمی و فیلم ـ فلسفه/ نوشتهٔ مَتیو آبوت
ترجمهٔ صالح نجفی . مشخصات نشر: تهران . نشر لگا . ۱۳۹۶
شابک: ۲-۲-۹۷۸۶۰-۶۰۰-۹۷۸، وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
یادداشت: عنوان اصلی: Abbas Kiarostami and Film -philosophy
موضوع: کیارستمی، عباس . ۱۳۹۵- ۱۳۱۹، موضوع: سینما .فلسفه
شناسهٔ افزوده: نجفی، صالح، ۱۳۵٤- مترجم
رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۶ ۲ع۲الف/PN۱۹۹۵ رده‌بندی دیویی: ۷۹۱/٤۳۰۱
شماره کتاب‌شناسی ملی: ٤۸۷۳۰۱۱

عباس کیارستمی
و فیلم ـ فلسفه

نویسنده: مَتیو آبوت . مترجم: صالح نجفی
چاپ چهارم، بهار ۱۴۰۲، ۵۵۰ نسخه
تهران، خیابان انقلاب، چهارراه کالج، ساختمان ۴۰۰، طبقهٔ ۲، واحد ۵، نشر لِگا
تلفن تماس: ۹۹ ۶۵ ۹۶ ۶۶ (۰۲۱)
«کلیهٔ حقوق چاپ و نشر برای ناشر محفوظ است»
آدرس فروشگاه آنلاین نشر لِگا: www.legapress.ir
اینستاگرام نشر لِگا: lega.press

www.ketab.ir

www.ketab.ir

فهرست مطالب

مقدمه: *عباس کیارستمی و فیلم ـ فلسفه* ۹

۱. *باد ما را خواهد برد*: شک‌گرایی سینمایی ۴۷
۲. *ای بی‌سی آفریقا*: ظهور و ظاهر ۶۷
۳. *ده*: هرآنچه برای دانستن است ۸۷
۴. *پنج*: تصنّع و امر عادی ۱۰۹
۵. *شیرین*: انجذاب و تماشاگری ۱۲۱
۶. *کپی برابر اصل*: کمدی تجدید فراش در عصر بازتولیدپذیری دیجیتال ۱۴۷
۷. *مثل یک عاشق*: تعلیق باور ۱۷۳

نمایه ۲۰۵

مقدمه: عباس کیارستمی و فیلم ـ فلسفه

طعم گیلاس (۱۹۹۷)، ساختهٔ عباس کیارستمی، حکایت مرد میان‌سالی به نام آقای بدیعی است که سوار بر خودرو در اطراف تهران از آدم‌های غریبه می‌خواهد به او کمک کنند تا کار خودکشی‌اش را به انجام رساند. نقشهٔ او این است که تعدادی قرص خواب بخورد و داخل گوری که در دامنهٔ تپه‌ای کنده است دراز بکشد تا بمیرد. می‌خواهد صبح فردا کسی بیاید و روی پیکر بی‌جانش خاک بریزد یا، اگر هنوز زنده بود، کمکش کند از گور درآید.

همچنان‌که معمول کارهای کیارستمی‌ست، ماهیت نقشهٔ آقای بدیعی ذره‌ذره آشکار می‌شود، در خلال گفت‌وگوهایش با آدم‌هایی که سر راهش سبز می‌شوند.[1] اولین گفت‌وگو با مردی است که بدیعی از دور مکالمه‌اش را با تلفن عمومی گوش می‌کند: مرد سر پول با مخاطبش چانه می‌زند و قبل از آن‌که بدیعی فرصت کند پیشنهادش را با او در میان بگذارد (ظاهراً مرد به‌اشتباه خیال می‌کند بدیعی با خودرو گشت می‌زند تا کسی را به جهت رابطهٔ جنسی سوار کند)، با توپ‌وتشر جواب رد می‌دهد. سپس بدیعی با مردی روبه‌رو می‌شود که لای زباله‌ها به‌دنبال کیسهٔ پلاستیکی می‌گردد تا بفروشد و او هم قبل از آن‌که واقعاً پیشنهاد را بشنود جواب رد می‌دهد چراکه، به گفتهٔ خودش، نمی‌داند چه کمکی از دستش برمی‌آید. گفت‌وگوی بعدی ـ که بعد از تیتراژ آغازین روی می‌دهد ـ با یک سرباز جوان کُرد صورت می‌بندد. بدیعی او را سوار می‌کند و با خود می‌برد تا دامنهٔ تپه‌ای را که می‌خواهد در آن بمیرد نشانش دهد؛ وقتی به محل مورد نظر می‌رسند، سرباز پا می‌گذارد به فرار. بدیعی دستیار بالقوهٔ بعدی‌اش را در هیأت مأمور نگهبانی از مکانی می‌یابد که معدن شن و ماسه به نظر می‌رسد؛ او هم به بدیعی جواب رد می‌دهد و می‌گوید نمی‌تواند محل نگهبانی‌اش را ترک کند. حال، بدیعی می‌کوشد دوست نگهبان

www.ketab.ir

افغانی را مجاب کند؛ مرد جوان ـ که طلبه است ـ از شنیدن نقشهٔ بدیعی ناراحت می‌شود («دست من به حق کار می‌کند. این کاری که شما می‌خواهید بکنید کار خوبی به نظر نمی‌رسد»). سپس سکانسی غریب و پراضطراب آغاز می‌شود: بدیعی از خودرویش بیرون می‌زند و در اطراف معدن پرسه می‌زند، و با جدیتی بی‌احساس زل می‌زند به تل خاک‌وخلی که کامیون‌ها خالی می‌کنند و تخته‌سنگ‌هایی که ماشین‌های بزرگ جابه‌جا و سوا می‌کنند: تصویرها و صداها جملگی کیفیتی مادی می‌یابند که حالتی عجیب و برآشوبنده دارد.[۲] بدیعی، بعد از آن‌که تقریباً به‌طور کامل در ابری از گردوغبار ضخیم نارنجی‌رنگ پوشانده می‌شود، در پی درخواست‌های کارگری نگران به‌طرف خودرویش بازمی‌گردد. وقتی در خودرو را می‌بندد، غافلگیر می‌شویم: می‌بینیم او شروع می‌کند به صحبت با کسی که سوار خودرویش شده است. اما زود متوجه می‌شویم جابه‌جایی زمانیِ شگفتی روی داده است ـ بدیعی دیگر در محوطهٔ معدن نیست، بلکه خودرو را نزدیک گور خود متوقف کرده و مشغول صحبت با شخصیتی تازه در داستان است، مردی که پذیرفته به او در نقشهٔ مردنش کمک کند. آن دو دربارهٔ جزئیات نقشه بحث می‌کنند و دربارهٔ مبلغ حق‌الزحمه به توافق می‌رسند. البته مرد در ضمن می‌کوشد بدیعی را مجاب کند که خودش را نکشد. او به بدیعی می‌گوید مدت‌ها پیش [دقیق سالش را می‌گوید: ۱۹۶۰/۱۳۳۹] رابطه‌اش با زنش چنان پرتنش شده بود که تصمیم به خودکشی می‌گیرد: از خانه بیرون می‌زند، می‌رود به توتستان مجاور تا خودش را از شاخهٔ درختی حلق‌آویز کند، ولی طنابش به شاخهٔ درخت گیر نمی‌کند؛ از درخت بالا می‌رود تا طناب را دوباره ببندد که دستش می‌خورد به چند توت؛ توت‌ها را می‌چشد؛ به بالا نگاه می‌کند و چشمش می‌افتد به طلوع خورشید؛ تصمیم می‌گیرد خودش را نکشد. معلوم نیست این قصه چه تأثیری بر بدیعی می‌گذارد. بعداً او را در آپارتمانش می‌بینیم، لباس‌پوشیده و آمادهٔ رفتن، و سپس با تاکسی روانهٔ دامنهٔ تپه می‌شود.

وقتی بدیعی در گورش دراز می‌کشد، بالای سرش توفانی درمی‌گیرد؛ ابری روی ماه را می‌پوشاند و، به‌غیر از نوری که از چهار برق آذرخش ساطع می‌شود، یک دقیقه‌ونیم تاریکی مطلق حاکم می‌شود (البته نه سکوت مطلق: بعد از چهل‌وپنج ثانیه، باران می‌گیرد). کمی که زمان در تاریکی می‌گذرد، تدوین انگشت‌نمایی رخ می‌دهد و تماشاگر تصویرهایی می‌بیند که با دوربین ویدئو فیلمبرداری شده است، و چون روشنایی بازمی‌گردد درمی‌یابیم که صحنه تغییری شگرف از سر گذرانده است. فضا سبزتر شده است (و همان‌طور که مایکل پرایس اشاره می‌کند،[۳] فصل عوض شده است: به نظر می‌رسد بهار است). کارکنان فیلمی را می‌بینیم، با دوربین‌ها و دیگر آلات و ادوات فیلمبرداری، و متوجه می‌شویم بدیعی دیگر داخل گورش نیست بلکه سیگاربه‌دست از تپه بالا می‌رود. سیگار را به مردی دیگر می‌دهد

www.ketab.ir

که، زود متوجه می‌شویم، خود کیارستمی است. دو مرد با هم گپ‌وگفتی به‌ظاهر بی‌معنی می‌کنند، و بعد نوای ساز لوئی آرمسترانگ به گوش‌مان می‌آید (این تنها موسیقیِ غیردیجسیسی [یعنی بیرون از فضای درون داستان] در سراسر فیلم است). و سپس سکانس فوق‌العاده‌ای می‌آید که با دوربین روی دست فیلمبرداری شده است و عمدتاً سربازانی را در حال استراحت نشان می‌دهد، و از جمله مرد جوانی که وحشت‌زده گریخته بود. فضا شبیه لحظه‌ای‌ست که بازیگران تئاتر در پایان اجرا جهت تشویق تماشاگران جلوی صحنه می‌آیند، الّا این‌که فیلم تمام نشده است: فقط به‌طرزی اغواکننده تغییر کرده است.

من این را نمونه‌ای سرمشق‌وار از ژست سرشت‌نمای کار کیارستمی تلقی می‌کنم (و از این حیث، قسمی نقطهٔ عطف در سیر تحول و تکامل هنر او، نقطهٔ عطفی که ظهور فیلمسازی بزرگ را محرز می‌کند). در چنین لحظه‌هایی، ادعاهای آدمی دربارهٔ دانستنِ حقیقت ـ تفاوت‌گذاشتن میان آنچه واقعی است و آنچه جعلی است، میان آنچه اصیل است و آنچه تصنعی است؛ ادعای برخورداری از سطحی اساسی از دانایی در مورد شخصیت‌های یک فیلم، انگیزه‌هایشان و سرنوشت فرجامین‌شان؛ ادعای فهمیدن معنا و مختصات دراماتیک آنچه مشغول تماشایش هستیم ـ باری، تمام این ادعاها بر اثر ظهور وجهی انعکاسی در فیلم بی‌وجه می‌شود، حالتی انعکاسی که تماشاگر را حیران می‌کند. ولی این حیرانی به‌هیچ‌وجه از مقولهٔ فاصله‌گذاری نیست: از برخی جهات مهم، این حیرانی ـ و این یکی از جنبه‌های فوق‌العادهٔ آن است ـ تماشاگر را هرچه عمیق‌تر به‌درون فیلم‌ها می‌کشاند. در مورد *طعم گیلاس*، «برملاکردنی» که در انتهای فیلم رخ می‌دهد واکنش مرا به فیلم زایل نمی‌کند، حتی ذوق و شوق مرا نمی‌خواباند. اگر حق با پرایس باشد که این «کشف غطای» پایانی تماشاگر را از «چُرت دوساعته‌اش» بیدار می‌کند ـ و تماشاگر اینک «باید برخیزد و خودش پاسخگو شود»[۴] ـ آن‌گاه باید گفت این پاسخگوشدن از جنس تکالیف شاق برشتی نیست: صحنهٔ پایانی، به لطف رنگ‌آمیزی و موسیقی غافلگیرکننده‌اش، نوری تازه بر مابقیِ فیلم می‌تاباند؛ متحیر و حیران از خواب بیدار می‌شویم، با چشم‌هایی نویافته. چیزی مثبت در ژست کیارستمی هست که با توجه به پیرنگ تیره‌وتار و حزن‌آلود فیلم بارزتر هم می‌شود.[۵]

کلوزآپ (۱۹۹۰) را در نظر آورید. فیلمی دربارهٔ رویدادهایی واقعی: حسین سبزیان که خود را محسن مخملباف جا زده است زیر پای خانواده‌ای تهرانی نشسته است تا اجازه دهند دربارهٔ زندگی خانوادگی‌شان فیلمی بسازد؛ سرانجام دستش رو شده و به اتهام زمینه‌چینی برای سرقت به زندان افتاده است. کیارستمی نه‌تنها مجوز می‌گیرد تا از دادگاه سبزیان فیلمبرداری کند (و در حقیقت محاکمهٔ او را بعد از

www.ketab.ir

اتمام آن در فضای دادگاه «بازآفریند»[۶] بلکه به بازسازیِ (re-enactment) فرایند فریب و اغفالی دست می‌یازد که به محاکمهٔ سبزیان ختم شده است و بدین‌ترتیب از حضور سبزیان در محل زندگی خانوادهٔ فریب‌خورده فیلمبرداری می‌کند، آن‌جا که سبزیان وانمود می‌کند که مخملباف است.[۷] در صحنهٔ پایانی فیلم، بیننده دشوار می‌تواند زمین سفتی بیابد که پایش را روی آن بگذارد: ملاقات سبزیان و مخملباف را از زاویه‌دید دوربینی تماشا می‌کنیم که از قرار دوربینی مخفی است؛ زیر لباس مخملباف، میکروفونی کار گذاشته شده است اما وقتی آن دو سوار موتورسیکلت مخملباف می‌شوند تا به خانه‌ای بروند که سبزیان قبلاً با فریبکاری داخلش رفته بود صدا قطع می‌شود. با این‌همه، نمای پایانی تصویری نزدیک [= کلوزآپی] از چهرهٔ سبزیان است، آن‌هم از زاویه‌ای کاملاً جدید: ترفندهای «دوربین مخفی» برملا می‌شود و حقیقت از پشت پرده برون می‌افتد. ولی این هیچ صدمه‌ای به صحنه نمی‌زند، و هیچ از جذابیت ژست سبزیان نمی‌کاهد ـ او با گلدانی گل دم در ظاهر می‌شود. همان‌طور که ژان‌لوک نانسی می‌نویسد:

> در این فیلم، آنچه ممکن بود داستان جنونی ملایم یا نکوهش توهم ناشی از سینما از کار درآید در پایان به ضدّ این‌ها می‌انجامد ... بازگشتی به آن امر واقعی که محوشدن گام‌به‌گام فیلم به آن گواهی می‌دهد ... دسته‌ای گل سرخ که آشکارا به خاطر رنگ گل‌ها انتخاب شده است در برابرِ رنگ کبود خیابان شلوغ برجسته‌تر می‌شود...[۸]

پیچیدگی این چینش، که در آن آنچه واقعی است و آنچه تصنعی است تقریباً از هم تمیز داده نمی‌شوند، از ارزش ژستی که در تصویر می‌بینیم هیچ نمی‌کاهد. برعکس، آن را برجسته‌تر می‌کند (از هرچه بگذریم، بخشی از حلاوت و ملاحت عمل گل‌دادن ناشی از آن است که مقام آن *به عنوان یک ژست* تا بدین‌حد وضوح دارد).

در این‌جا می‌توان به سه‌گانهٔ کوکر هم برگشت.[۹] روایت فیلم *خانهٔ دوست کجاست*؟ (۱۹۸۷) حول محور یک بل‌بشو یا سوءتفاهم می‌گردد: احمد، قهرمان هشت‌سالهٔ فیلم [یعنی درست هم‌سن انقلاب ۱۳۵۷]، دفتر مشق همکلاسی‌اش محمد را به‌جای دفتر مشق خود برمی‌دارد و از مدرسه با خود به خانه می‌برد. احمد که می‌داند محمد ـ که به‌تازگی، به‌علت ناتوانی از انجام درست مشق شبش، خشم و غضب معلم (سلطه‌جو و بی‌رحم)شان را برانگیخته ـ اگر باز نتواند تکلیف شبش را تمام و کمال انجام دهد با خطر اخراج از مدرسه دست‌به‌گریبان است، رهسپار می‌شود تا خانهٔ محمد را پیدا کند و دفتر مشقش را برگرداند. سادگی فیلم بخشی از جاذبهٔ آن را شکل می‌دهد اما مسألهٔ اصلی دورهٔ بعدی کارهای کیارستمی در همین فیلم حضور دارد: مسألهٔ امر واقعی و نسبت آن با واقعیت جعلی

www.ketab.ir

(رابطه‌ای که پایان‌بندی فیلم به پیچیدگی‌اش دامن می‌زند: احمد در صحنهٔ پایانی محمد را از تنبیه معلم نجات می‌دهد چون مشق خودش را در دفتر او رونویسی می‌کند[۱۰]).

کیارستمی پس از انتشار اخبار زلزله‌ای که در سال ۱۹۹۰ شمال ایران را ویران کرد، به‌همراه پسرش به شهرستان کوکر سفر کرد ـ محل فیلمبرداری بعضی صحنه‌های *خانهٔ دوست کجاست*؟ ـ تا دو هنرپیشهٔ کودک فیلمش را پیدا کند. کیارستمی نتوانست پسرها را پیدا کند، اما چندماه بعد بدان‌جا برگشت تا *زندگی و دیگر هیچ* (۱۹۹۲) را بسازد، فیلمی نیمه‌مستند دربارهٔ یک کارگردان و پسرش (با بازی فرهاد خردمند و پویا پایور) که پس از زلزله به کوکر سفر می‌کنند تا ردّی از دو هنرپیشهٔ خردسال پیدا کنند.[۱۱] برخورد فیلم با دستمایهٔ فاجعه به‌راستی معرکه است چون هیچ‌وقت به دام احساساتی‌گری نمی‌افتد و با مهارت بررسی می‌کند که در اوضاع و احوالی چنین استثنایی چه بر سر زندگی عادی می‌آید. یکی از جالب‌توجه‌ترین صحنه‌های فیلم زوج جوانی را نشان‌مان می‌دهد که کمی پس از وقوع زلزله تصمیم گرفته‌اند ازدواج کنند ـ صحنه‌ای که بعداً نقشی تعیین‌کننده در فیلم *زیر درختان زیتون* (۱۹۹۴) می‌یابد. این فیلم ماجرای عشقی واقعی را به تصویر می‌کشد که بین دو نابازیگر در خلال فیلمبرداری *زندگی و دیگر هیچ* جریان داشته. کیارستمی ترتیبی می‌دهد تا رابطهٔ عاشقانهٔ آن دو را بازسازی کند: در این بازسازی، یکی از اعضای اصلی گروه بازیگران فیلم قبلی، نقش خودش را بازی می‌کند که عاشق شده است در حالی که نقش خودش را در ماجرای عاشقانه‌ای ساختگی بازی می‌کند. در این گیرودار، هنرپیشه‌ای که در *زندگی و دیگر هیچ* نقش کارگردان *خانهٔ دوست کجاست*؟ را بازی می‌کرد حالا در نقش خودش ظاهر می‌شود که نقش اصلی‌اش را بازی می‌کند، در حالی که هنرپیشه‌ای دیگر نقش کارگردان واقعی فیلم ۱۹۹۲ را بازی می‌کند. نکته‌ای که آدم را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد این است که این بازی‌های انعکاسی [، این «آینه‌بازی‌ها»،] هیچ‌وقت به‌ورطهٔ آیرونی رندانه یا ادا و اطوار اندیشمندانه یا تظاهر به بی‌طرفی درنمی‌غلتند: فیلم در بطن خود داستانی است دربارهٔ عشق دن‌کیشوت‌واری که با ظرافت و لطافت و طنزی ملایم بازگو می‌شود.[۱۲] همان‌طور که نانسی تصدیق می‌کند، خود عنصر متاسینمایی کاری نمی‌کند جز «معرفی یک داستان جدید که درست به‌اندازهٔ داستان اول مؤثر است، نه کمتر نه بیشتر، و فقط زاویهٔ دیگری را از آنچه واقعی و بنابراین چندوجهی یا کثیرالابعاد است نشان‌مان می‌دهد».[۱۳]

بنابراین مسأله روشن است: این تکنیک‌ها ـ که در مقام نظر باید باعث فاصله‌گذاری، واپوستگی (alienation)، آشنایی‌زدایی (*ostrananie*)، بیگانه‌سازی برشتی (*Verfremdungseffekt*) و نظایر این‌ها شوند ـ چگونه می‌توانند ما را بیش از پیش به‌درون فیلم‌ها بکشانند؟ چگونه است که، به تعبیر کریس

www.ketab.ir

لیپارد،[۱۴] امر واقعی در کارهای کیارستمی هم از ما دور می‌شود و محو می‌گردد و هم مدام نزدیک و نزدیک‌تر می‌شود؟ و این نکته چه کمکی می‌کند به درکِ به‌اصطلاح «تعلیقِ ناباوری» و نقش ادعایی آن در انجذاب و غرقه‌گشتن ما در دنیای فیلم‌ها؟ چنان‌که در این کتاب می‌کوشم نشان دهم، پرسیدن این سؤال‌ها باب طرح مسأله‌هایی بنیادی را در فلسفهٔ سینما باز می‌کند. فیلم چه پیوندی با دنیای واقعی دارد؟ چه بر سر واقعیت می‌آید وقتی آن را روی پرده نمایش می‌دهیم؟ فیلم چگونه مسأله‌هایی راجع به شناخت مطرح می‌کند؟ آیا می‌تواند ما را در حل آن‌ها مدد رساند؟ فیلم چگونه می‌تواند درخواست‌هایی اخلاقی یا سیاسی از ما داشته باشد؟ چه تفاوتی میان مستند و داستان هست؟ فیلم‌های داستانی چگونه می‌توانند احساسات ما را برانگیزند وقتی می‌دانیم آنچه در آن‌ها می‌گذرد واقعی نیست؟ ژانر سینمایی چیست، و وقتی ادعا می‌کنیم فیلمی متعلق به فلان ژانر است منظورمان چیست؟ معنای این سخن که فیلمی «فلسفی» است چیست؟ آیا راهی برای دفاع از این فکر وجود دارد که فیلم‌ها می‌توانند فعالیت فلسفی کنند؟ امیدوارم بتوانم نشان دهم فکرکردنِ دقیق دربارهٔ فیلم‌های اخیر کیارستمی کمک‌مان می‌کند تا این سؤال‌ها را از منظری تازه بررسی کنیم. این کتاب از فلسفه و از فیلم‌های کیارستمی برای روشن‌کردن ابعاد همدیگر استفاده می‌کند، و می‌کوشد با مددگرفتن از آثار این کارگردان ایرانی شکلی از تفکر سینمایی بیابد و آن را توضیح دهد.[۱۵]

نوشته‌های استنلی کاول دربارهٔ مسأله‌های فلسفی (و سینمایی) آیین شک‌گرایی در این‌جا نقش مهمی خواهند داشت. مشهورترین کتاب او ـ *دعوی عقل* ـ از جهت وسواسی که در تعقیب این مسأله‌ها به‌خرج می‌دهد نظرگیر است و با این‌حال کاول این مسأله‌ها را بدون قصد حل‌کردن آن‌ها دنبال می‌کند. بخشی از یکتاییِ کارهای کاول (هرچند او در این زمینه در ضمن مدیون تفکر لودویگ ویتگنشتاین و مارتین هایدگر است) ناشی از همین استنباط خاص از ماهیت و کارکرد فلسفه است: کاول، برخلاف بسیاری از معاصران خود در دنیای انگلیسی‌زبان، فکر نمی‌کند فلسفه در درجهٔ اول باید به کار دفاع از مجموعه باورهایی همت گمارد ناظر به چندوچون نسبت ما با جهان، یا تلاش برای توجیه دعوی‌های ما دایر بر شناخت آن. در عوض کاول وظیفهٔ فلسفه را از جنس درمانگری می‌داند. این تلقی استلزام‌هایی دشوار و فراخ‌دامن دارد اما آنچه ربط مشخص به بحث ما پیدا می‌کند پیوند تداوی فلسفی و مسأله‌های شک‌گرایی مدرن است که، به اعتقاد کاول، عمیق‌تر از آنچه ما غالباً گمان می‌بریم در زندگی «عادی» یا «غیرفلسفی» آدمیان ریشه دوانده است. کاول از آرای ویتگنشتاین متأخر پیروی می‌کند اما به‌شیوه‌ای که نظرات او را پیچیده‌تر می‌سازد. این قطعه از *تحقیقات فلسفی* ویتگنشتاین را در نظر بگیرید:

www.ketab.ir

ولی آیا نمی‌توانم تخیل کنم که آدم‌های دوروبرم تعدادی آدم ماشینی یا ماشین خودکار باشند، ماشین‌هایی فاقد آگاهی، گیرم هیچ تغییری در رفتارهای معمول‌شان ایجاد نشود؟ ـاگر اکنون ـ تنهای تنها در اتاقم ـتخیل کنم آدم‌هایی را با نگاه‌های ثابت (گویی در خلسه) می‌بینم که سرگرم کاروبار خویشند ـ این فکر شاید کمی غریب و اضطراب‌آور باشد. اما سعی کنید در اثنای مراودات عادی‌تان با دیگران، مثلاً در خیابان، این فکر را در سرتان نگاه دارید! برای مثال، به خودتان بگویید: «آن بچه‌ها صرفاً مشتی آدم ماشینی‌اند؛ کل تحرک و سرزندگی‌شان حالت ماشینی و خودکار دارد». از دو حال خارج نیست: یا احساس می‌کنید این حرف‌ها کاملاً بی‌معنی است؛ یا درون خویش نوعی احساس غریب و اضطراب‌آور پدید می‌آورید...[۱۶]

حق با ویتگنشتاین است: ما غالباً این دست نگرانی‌های شک‌آورانه را در زندگی عادی از یاد می‌بریم. ولی تردید و عدم قطعیتی که به فیلسوفان امکان نادیده‌گرفتنِ این قسم مسأله‌های ناشی از شک‌گرایی نمی‌دهد در وضعیت‌هایی به‌مراتب پیش‌پاافتاده‌تر رخ می‌نماید: در حالت ترس و احساسِ این‌که دیگری متوجه منظورمان نمی‌شود، چندان‌که حس می‌کنیم کلمات‌مان معنایی را که مد نظر داریم منتقل نمی‌کنند، یا اصلاً معنایی را انتقال نمی‌دهند؛ وقتی احساس می‌کنیم خویشتن فردی دیگر ممکن است برای‌مان در پردهٔ ابهام رود، چندان‌که نتوانیم آن دیگری را درک کنیم و/یا نتوانیم واکنش درستی به او نشان دهیم؛ وقتی به امکان این می‌اندیشیم که شیوهٔ درک‌مان از جهان و بنابراین شیوهٔ زیستن‌مان ممکن است به مفهومی بنیادی نادرست یا استوار بر وهم و خیال باشد؛ و امکان جنون بالقوه‌ای که درون بعضی از ما یا همهٔ ما حضور دارد (جنون، از نظر کاول، به‌واقع ذاتیِ فلسفه است، برای ویتگنشتاین نیز: نه بر اساس این ادعای بی‌پرده که فلسفه دایر بر مدار جنون است، بلکه به این معنی که قسمی جنونِ زبانی هیچ‌گاه دست از سر فلسفه برنمی‌دارد و آن را جن‌زده می‌کند). نکتهٔ بسیار مهم این است که تمام این‌ها را می‌توان در چارچوب مسأله‌های مربوط به معرفت بیان کرد، انواع تجربهٔ ناتوانی در شناختن.

روشن است که دکارت در این‌جا اهمیت دارد (قولی که از *تحقیقات فلسفی* نقل کردم، به گمان من به‌عمد، با نگرانی دکارت در فقرهٔ دوم از *تأملات در فلسفهٔ اولی* سازگار است: نگرانی بابت کلاه‌ها و شنل‌هایی که ماشین‌هایی کوکی را پوشانده‌اند[۱۷]). و البته دکارت پس از دست‌وپازدن در باتلاق‌های شکاکیت خویش به یقین می‌رسد و چنان‌که همه می‌دانند نقطهٔ ارشمیدسی[۱] تفکرش را در بی‌چون‌وچرابودنِ وجود خودش می‌یابد. دکارت در ادامه می‌کوشد مابقی میدان معرفت ما را با اثبات وجود خدا نجات دهد.

۱. «نقطهٔ ارشمیدسی» به نظرگاهی فرضی اطلاق می‌شود که ناظر می‌تواند از آن با نگاهی عینی به موضوع کاوش خود بنگرد.

www.ketab.ir

ولی آیا نمی‌توانم تخیل کنم که آدم‌های دوروبرم تعدادی آدم ماشینی یا ماشین خودکار باشند، ماشین‌هایی فاقد آگاهی، گیرم هیچ تغییری در رفتارهای معمول‌شان ایجاد نشود؟ ـ اگر اکنون ـ تنهای تنها در اتاقم ـ تخیل کنم آدم‌هایی را با نگاه‌های ثابت (گویی در خلسه) می‌بینم که سرگرم کاروبار خویشند ـ این فکر شاید کمی غریب و اضطراب‌آور باشد. اما سعی کنید در اثنای مراودات عادی‌تان با دیگران، مثلاً در خیابان، این فکر را در سرتان نگاه دارید! برای مثال، به خودتان بگویید: «آن بچه‌ها صرفاً مشتی آدم ماشینی‌اند؛ کل تحرک و سرزندگی‌شان حالت ماشینی و خودکار دارد». از دو حال خارج نیست: یا احساس می‌کنید این حرف‌ها کاملاً بی‌معنی است؛ یا درون خویش نوعی احساس غریب و اضطراب‌آور پدید می‌آورید...[۱۶]

حق با ویتگنشتاین است: ما غالباً این دست نگرانی‌های شک‌آورانه را در زندگی عادی از یاد می‌بریم. ولی تردید و عدم قطعیتی که به فیلسوفان امکان نادیده‌گرفتنِ این قسم مسأله‌های ناشی از شک‌گرایی نمی‌دهد در وضعیت‌هایی به‌مراتب پیش‌پاافتاده‌تر رخ می‌نماید: در حالت ترس و احساسِ این‌که دیگری متوجه منظورمان نمی‌شود، چندان‌که حس می‌کنیم کلمات‌مان معنایی را که مد نظر داریم منتقل نمی‌کنند، یا اصلاً معنایی را انتقال نمی‌دهند؛ وقتی احساس می‌کنیم خویشتن فردی دیگر ممکن است برای‌مان در پردهٔ ابهام رود، چندان‌که نتوانیم آن دیگری را درک کنیم و/یا نتوانیم واکنش درستی به او نشان دهیم؛ وقتی به امکان این می‌اندیشیم که شیوهٔ درک‌مان از جهان و بنابراین شیوهٔ زیستن‌مان ممکن است به مفهومی بنیادی نادرست یا استوار بر وهم و خیال باشد؛ و امکان جنون بالقوه‌ای که درون بعضی از ما یا همهٔ ما حضور دارد (جنون، از نظر کاول، به‌واقع ذاتیِ فلسفه است، برای ویتگنشتاین نیز: نه بر اساس این ادعای بی‌پرده که فلسفه دایر بر مدار جنون است، بلکه به این معنی که قسمی جنونِ زبانی هیچ‌گاه دست از سر فلسفه برنمی‌دارد و آن را جن‌زده می‌کند). نکتهٔ بسیار مهم این است که تمام این‌ها را می‌توان در چارچوب مسأله‌های مربوط به معرفت بیان کرد، انواع تجربهٔ ناتوانی در شناختن.

روشن است که دکارت در این‌جا اهمیت دارد (قولی که از *تحقیقات فلسفی* نقل کردم، به گمان من به‌عمد، با نگرانی دکارت در فقرهٔ دوم از *تأملات در فلسفهٔ اولی* سازگار است: نگرانی بابت کلاه‌ها و شنل‌هایی که ماشین‌هایی کوکی را پوشانده‌اند[۱۷]). و البته دکارت پس از دست‌وپازدن در باتلاق‌های شکاکیت خویش به یقین می‌رسد و چنان‌که همه می‌دانند نقطهٔ ارشمیدسی[۱] تفکرش را در بی‌چون‌وچرابودنِ وجود خودش می‌یابد. دکارت در ادامه می‌کوشد مابقی میدان معرفت ما را با اثبات وجود خدا نجات دهد.

۱. «نقطهٔ ارشمیدسی» به نظرگاهی فرضی اطلاق می‌شود که ناظر می‌تواند از آن با نگاهی عینی به موضوع کاوش خود بنگرد.

www.ketab.ir

حرف دکارت این است که خدا خیر مطلق است و به همین سبب حاضر نیست ما را به زندگی در جهانی وادارد که دعوی‌های شناخت‌مان در آن پایه و بنیانی نداشته باشد. با این‌همه، بی‌گمان، اگر فکر کنیم برهان وجودی در اثبات وجود خدا ناکام می‌ماند، آن‌گاه گرفتار وضع دشواری خواهیم شد. به خود دست می‌یابیم ـ یگانه یقین در دستگاه فلسفهٔ دکارت ـ اما بدون هیچ دعوی اضافی که بتواند خود را «از نو پیوند دهد» به جهان و به دیگر خودهای واقع در بیرون خویش. پس می‌توان گفت یقینی که دکارت به ما ارزانی داشت دوپهلو بود. او برای ما قطعه‌زمین معرفتیِ کوچک و محکمی یافت، اما با این کار امکان دیگری برای ما به ارث گذاشت (یا کشف کرد)، امکان انزوای مطلق، امکانِ گرفتاری در زندان ذهنیت (و اگر استعارهٔ فوق را اندکی پیش‌تر بریم می‌توان گفت ما یکه و تنها در جزیره‌های کوچک دکارتی رها شده‌ایم). به تعبیر کاول: «در یک نقطه، خارج‌شدنِ درِ آگاهی ما از لولای جهان (unhinging) ذهنیت ما را در حدفاصل ما و حاضربودن‌مان در محضر جهان قرار داد. آن‌گاه ذهنیت ما تبدیل شد به آنچه نزد ما حاضر است، فردیت تبدیل شد به انزوا».[۱۸] همان‌طور که این قطعه تصریح می‌کند، کاول این مسأله را ذاتیِ مدرنیته می‌داند، ذاتیِ عصری که در آن معیار و ملاک معرفت معنایی تازه می‌یابد. انگار خود را در دامِ تقاضای یقینی می‌یابیم که مدرنیته بدان دامن می‌زند. به گفتهٔ کاول، ما:

> در ورطهٔ شک‌گرایی سقوط کرده‌ایم، توأم با تلاش‌های این آیین برای بازیابی خودش، در ورطهٔ رویدادهایی که به شکل‌های گوناگون در نوشته‌های دکارت و هیوم و کانت و امرسن و نیچه و هایدگر و ویتگنشتاین ثبت شده است ... در آیین شک‌گرایی فلسفی مدرن است ... که نسبت ما با چیزهای جهان به نخِ بی‌واسطگیِ حواس وصل است و نتیجتاً با یک شک پاره می‌شود. آرزوی مغلوب‌ساختن آیین شک‌گرایی یا بی‌ارزش‌خواندن آن، از آن پس، همواره در قلب فلسفه جای داشته است.[۱۹]

اگر کمی بی‌رحمانه خلاصه کنیم، از نظر کاول، شک‌گرایی فلسفی مدرن همزمان صحیح و مغشوش است: صحیح است زیرا از روی شهود می‌داند که نسبت آدمی با جهان پشتوانهٔ معرفت‌شناختی ندارد؛ مغشوش است زیرا این نکته را مسأله‌ای می‌داند که باید حل شود. دعوی اول از جنس وجودشناسی است؛ همان است که کاول «حقیقتِ شک‌گرایی» می‌خواند.[۲۰] دعوی دوم تاریخی است؛ ویژگی مدرنیتهٔ فلسفی این است که در تب دانستن می‌سوزد. این تب باعث می‌شود حقیقت شک‌گرایی را تحریف کنیم و نتوانیم آن را تصدیق کنیم و به‌تدریج آن را نقصانی در معرفت خویش انگاریم. از همین روست که از نظر کاول رسالت فلسفه نه حل مسائل شک‌گرایی بلکه تغییر نسبت ما با آن مسائل است، یعنی کم‌کردن سلطهٔ آن‌ها بر ما از طریق تغییردادن برداشت ما از آن‌ها. وظیفهٔ فلسفه اقرارکردن به

www.ketab.ir

این معنی است که «مبنای هستی جانور بشری در کل جهان، یعنی نسبت آن با جهان از آن حیث که جهان است، استوار بر دانستن نیست».[۲۱]

ربط این نکته به فیلم چیست؟ کاول فیلم را هم تسکین‌دهنده و هم تشدیدکنندهٔ شک‌گرایی می‌داند. دعوی اصلی کتاب *جهان دیده‌شده* ـ که نخستین تک‌نگاری کاول بود و، همچنان‌که ویلیام روتمن و ماریان کین اشاره می‌کنند،[۲۲] در برخورد با این موضوعات می‌تواند به‌طور چشم‌گیری فاقد صراحت باشد ـ این است که فیلم «تصویر متحرکی از شک‌گرایی» است.[۲۳] منظور کاول این است که فیلم‌ها بخشی از قدرت خود را از تهدید شکاکیت می‌گیرند: هر فیلمی از روی طبع به‌طرف تصویرکردنِ (استلزام‌های) بی‌بهره‌بودن ما از پشتوانهٔ معرفتی کشانده می‌شود.[۲۴] اگر این حرف صحیح باشد، فقط به‌علت منزلتِ ادعاییِ فیلم به عنوان فرم «اصلی» هنر مدرن نیست بلکه به‌علت این ویژگی دوربین است که می‌تواند نظرگاه اساسی نظریه‌پرداز شکاکیت را اتخاذ کند، می‌تواند جهان را از منظری بی‌طرف و خالی از احساس نگاه کند، می‌تواند رویدادهای مقابل خود را به‌شیوه‌ای ضبط کند که پیوند خودش با آن رویدادها دوپهلو بنماید (و با این‌همه درعین‌حال می‌تواند تفکری تقریباً تزلزل‌ناپذیر برانگیزد: این‌که آنچه جلوی آن روی می‌دهد به‌راستی به یک معنای کلمه «واقعی» است). از یک طرف، عکاسی و فیلم و ویدئو به‌نظر نمایه‌ای (indexical) می‌آیند: ما از آن‌ها *استفاده* می‌کنیم تا چیزهایی دربارهٔ اتفاق‌های جاری به ما بگویند (به سیستم دوربین مداربسته فکر کنید که مدرک معتبری در دادگاه است). خیلی وقت‌ها احساس می‌کنیم این توانایی ضبط رویدادهای واقعی به خصلت خودکار و ماشینیِ آلات و ادوات تصویربرداری مربوط می‌شود: به این‌که آن‌ها ـ برخلاف وسایلی چون قلم‌مو در نقاشی ـ تصویرهایی از جهان تولید می‌کنند که ماهیت‌شان کاملاً یا قویاً وابسته است به اتفاق‌هایی که درون جهان می‌افتد، و نه‌چندان به آنچه سازندگان تصویرها می‌خواهند به تصویر بکشند.[۲۵] از طرف دیگر، به‌دست‌دادن یک تقریر فلسفی موفق از این ویژگی رسانه‌های مبتنی بر تصویربرداری کار بسیار دشواری است.[۲۶] مگر تلقی ما از یک تصویر خاص یا یک صحنه که رابطه‌ای مستقیم با امر واقعی دارد به همان اندازه که تابع واقعیتی است که به‌صورت خودکار و ماشین‌وار بازتولید شده تابعی از ارادهٔ هنرمند یا کارگردان نیست؟ آیا این قضیه آن شرط اساسی را که ما در ذهن داشتیم از بین نمی‌برد: این‌که ادوات و آلات تصویربرداریْ رویدادهای جاری را مستقل از ارادهٔ کاربران بشری آن وسایل ضبط می‌کنند؟ تکلیف فایل‌های ویدئویی دیجیتال چه می‌شود، فایل‌هایی که محصولِ اثرگذاشتنِ مستقیم نور روی فیلم نیستند و به‌راحتی می‌توان با نرم‌افزارهای کامپیوتری در آن‌ها دخل و تصرف کرد؟ و البته تجربه‌های تلخ به ما آموخته است که در محاصرهٔ تصویرهایی از امر واقعی بودن بیش از آن‌که اعتقاد ما را به آن

www.ketab.ir

تقویت کند اعتقادمان را به آن تحلیل می‌برد (مثلاً رسیدن به مقصدِ گردشگری‌تان را به یاد آورید وقتی در کمال ناامیدی می‌بینید واقعیت اصلاً لطف و طراوت تصویرهایی را ندارد که به‌صورت آن‌لاین در کامپیوتر دیده‌اید). کاول تا اندازه‌ای به همین علت می‌تواند فیلم‌های عصر طلایی هالیوود را مؤثّر در چارچوبی از شکاکیت تعبیر کند ـ و برای مثال چنین استدلال کند که «غلبه بر تردید ناشی از شک‌گرایی را می‌توان در تمامی فیلم‌های ژانر کمدی تجدید فراش مشاهده کرد...»[۲۷] ـ و آن‌ها را دارای عمق واقعی فلسفی بیابد: این قضیه به لطف گرایش‌های مدیوم سینما مصداق دارد. از نظر کاول، ما به تماشای فیلم‌ها می‌رویم تا پیوندی دوباره با جهان تجربه کنیم، پیوندی که احساس می‌کنیم در وضعیت مدرنیته قطع شده است. سینما همزمان جهان را در برابر بیننده نمایش می‌دهد (screens before) و جهان را از بیننده پنهان می‌کند (screens from)؛ بدین‌سان سینما نسخه‌ای از حقیقت شک‌گرایی عرضه می‌کند که به‌طرزی غریب طابق نعل‌به‌نعل است. فیلم به ما امکان می‌دهد تا *جهان را در نظر گیریم*، تا دربارهٔ جهان صاحب‌نظر شویم. فیلم‌ها با اعتماد ما به جهان بازی می‌کنند، زیر پایش را خالی می‌کنند و آن را به ما برمی‌گردانند. همان‌طور که کاول می‌نویسد: «اساس درامای فیلم، یا اضطراب نهفته در تماشای درامای آن، اثبات مداوم این معنی است که ما نمی‌دانیم اعتقادمان به واقعیت منوط به چیست».[۲۸]

در این‌جا می‌توان رفت به‌سراغ استنباط والتر بنیامین از تأثیرات و جلوه‌های تجربیِ تکنولوژی‌های بازتولید، استنباطی که ریشه در دعوی‌های شبه‌مارکسیستی پردامنه‌تر دربارهٔ تاریخمندی دارد، نه‌فقط تاریخمندیِ تجربه بلکه تاریخمندیِ ادراک حسی نیز هم. بنیامین دراین‌باره به‌روشنی می‌گوید:

> *درست به همان ترتیب که کل وجه هستیِ جمع‌های بشری طیّ دوره‌های بلند تاریخی تغییر می‌کند وجه ادراک‌شان نیز تغییر می‌کند.*[۱] شیوهٔ سازمان‌یافتن ادراک آدمیان ـ محیطی (medium) که ادراک در آن به‌وقوع می‌پیوندد ـ نه‌فقط به‌وسیلهٔ طبیعت که نیز به‌وسیلهٔ تاریخ قوام می‌یابد.[۲۹]

این نظر در مقالهٔ «کار هنری در عصر امکان بازتولید تکنولوژیکی آن» آمده است. بنیامین در همین مقاله این دعوی مشهور را طرح می‌کند که «آنچه در عصر امکان بازتولید تکنولوژیکی اثر هنری از بین می‌رود هالهٔ اثر است».[۳۰] (و منظور از «هاله» در این جمله چیزی نظیر حضور موثق و اصیلِ اصل (the original) است، و ریشه‌داشتن یا حک‌شدگی اثر اصلی در تار و پود سنت). اصل فکر بنیامین این است که توانایی

۱. mode of existence / perception را به قیاس از «وجه تولید»، «وجه هستی» و «وجه ادراک» ترجمه کردیم. با مسامحه می‌توان گفت، شیوهٔ زندگی یا نحوهٔ ادراک حسی.

www.ketab.ir

ما در تهیهٔ کپی‌هایی از کارهای هنری آن‌ها را از بستر و زمینهٔ اجتماعی‌شان جدا می‌کند و بدین‌سان، همزمان، امکان انتشار وسیع‌ترشان را فراهم می‌سازد و هم ایمان ما را به اصل‌ها (originals) و خودِ مفهوم اصالت تحلیل می‌برد. مایلم به نکته‌ای شبه‌پدیدارشناختی اشاره کنم تا این نظر را به دعوی‌های کاول دربارهٔ فیلم‌های سینمایی پیوند زنم. خاطره‌های آدمی از رویدادها ممکن است از صافیِ تصاویری رد شوند که از آن‌ها تهیه می‌کنیم. من به یُمن تجربه دریافته‌ام که بعضی «خاطره‌های» روشن و آشکارم به‌واقع اصلاً خاطره نیستند. منظورم به تجربهٔ مرور عکس‌ها یا ویدئوهای خانوادگی، یا شاید تجربهٔ نگاه‌کردن به عکس‌های یک روز تعطیل است: آدم متوجه می‌شود چیزی که خاطره انگاشته است در حقیقت خاطرهٔ یک عکس یا فیلمی ویدئویی است. منظور این نیست که هیچ خاطرهٔ واقعی وجود ندارد: مسأله این است که خاطرهٔ آدمیزاد از صافی رد شده و حتی جایش را به خاطره‌ای دیگر داده است، و نمی‌توان بدون وساطت آن تصویر بدان دسترسی یافت. رسانه‌های عکس، فیلم و/یا ویدئو می‌توانند از این طریق به‌درون تجربهٔ افراد راه یابند (در این‌جا ضمناً به پژوهش‌هایی نظر دارم که نشان داده‌اند آدم‌هایی که در عصر فیلم‌های سیاه‌وسفید بارآمده بودند می‌گفتند خواب‌هاشان سیاه‌وسفید است حال آن‌که در دوره‌های بعدی آدم‌ها به گفتهٔ خودشان خواب‌های رنگی می‌دیده‌اند[۳۱]). وینفرید گیورگ زیبالت[1] در رمان *سرگیجه*[2] دربارهٔ شوک‌شدنِ استاندال می‌نویسد زمانی که دریافت یکی از زنده‌ترین خاطره‌هایش به همین شکل از صافی گذشته است:

> [ماری‌ـآنری] بِل می‌نویسد سال‌های سال با این اعتقاد زندگی می‌کرد که می‌تواند موبه‌موی آن گردشِ سواره و به‌ویژه شهرستان ایورئا (Ivrea) را به یاد آورد، آن هنگام اولین بار بود که این شهر را از فاصلهٔ سه‌چهارم مایلی نظاره می‌کرد، در روشنای نوری که رفته‌رفته به تاریکی می‌گرایید. همان‌جا بود، سمت راست، آن‌جا که دره به‌تدریج عریض می‌شود و به دشت می‌پیوندد، حال آن‌که در سمت چپ، در دوردست، کوه‌ها قد افراشته بودند ... بل می‌نویسد، نومیدی شدیدی گریبانش را گرفت وقتی چند سال پیش، هنگام تورق کتابی قدیمی، ناگهان به یک تصویر گراوری با عنوان *پروسپتو دیورئا* [چشم‌انداز ایورئا] برمی‌خورد و مجبور می‌شود اقرار کند تصویری که از شهر به‌هنگام غروب در حافظه‌اش نقش بسته بود هیچ نبود مگر کپی یا رونوشتی از همان تصویر گراوری. از این رو، توصیهٔ بل این است که تصویرهای گراوریِ منظره‌ها و چشم‌اندازهای زیبایی را که در سفرها می‌بینیم خریداری نکنیم، زیرا دیری نمی‌گذرد که این تصویرها به‌طور کامل جای خاطرات‌مان را می‌گیرند و راستش می‌توان گفت خاطرات‌مان را نابود می‌کنند.[۳۲]

۱. نویسنده و پژوهشگر آلمانی که به گفتهٔ بسیاری از منتقدان ادبی از بزرگ‌ترین نویسندگان انتهای قرن بود (۱۹۴۴-۲۰۰۱).
۲. رمانی در ٤ بخش که زیبالت در ۱۹۹۰ منتشر کرد. بخش نخست رمان زندگی‌نامهٔ مختصر اما متعارفی از استاندال است که البته با نام اصلی‌اش Beyle از او یاد می‌شود.

www.ketab.ir