سینما به‌مثابهٔ تمثیلِ غار افلاطون

صالح نجفی

نشر لگا

فهرست مطالب

مقدمه ۷

۱. نظریهٔ ادراک جرج بارکلی ۱۱

۲. سینما به‌مثابهٔ تمثیلِ غار افلاطون ۲۱

کتاب‌نامه ۴۷

نمایه ۴۹

مقدمه

در یکی از صحنه‌های کلیدی رمان *جاودانگی* میلان کوندرا، یکی از شخصیت‌های رمان به نام پرفسور آوناریوس از میلان کوندرا در مقام شخصیتِ راویِ رمان می‌پرسد، «راستی، این روزها چی می‌نویسی؟» کوندرا در پاسخ می‌گوید، «تعریف کردنش غیرممکن است». آوناریوس می‌گوید، «چه حیف». و راوی که از قضا نویسندهٔ رمانی است که ما مشغول خواندن آنیم جواب می‌دهد «اصلاً حیف نیست». به نظر راوی، این «حُسن» کتابی است که او دارد می‌نویسد و خواننده دارد می‌خواند و آوناریوس هستی خود را از آن یافته است. او مشغول نوشتن کتابی است که «بازگفتن» آن، «نقل کردن» آن، غیرممکن است. کوندرا در مقام علت می‌گوید، عصر حاضر به هرآنچه تا کنون نوشته شده چنگ می‌اندازد تا آن را به کالایی بصری تبدیل کند: فیلمی سینمایی، برنامه‌ای تلویزیونی، کارتون یا نقاشی متحرک. خوب، این چه عیبی دارد؟ راوی-کوندرا می‌گوید، آنچه در یک رمان اساسی است، یعنی آنچه با ذات رمان نسبت دارد، دقیقاً آن چیزی است که فقط در قالب

رمان بتوان بیان کرد. بدین‌اعتبار، هر اقتباسی، یعنی هر تلاشی برای بیان آنچه در قالب رمان بیان شده است با مدیومی دیگر، حاوی هیچ‌چیز به‌جز چیزهای غیراساسی یا غیرذاتی رمان نمی‌تواند بود. راوی می‌گوید، «اگر این روزها آدمی همچنان آن‌قدر دیوانه باشد که رمان بنویسد و بخواهد رمانش را از دستبرد اقتباس‌کننده‌ها در امان دارد، باید به‌نحوی بنویسد که اقتباس از آن ممکن نباشد، به عبارت دیگر، به‌نحوی که بازگفتن آن ممکن نباشد». آری، این راهی است که کوندرا برای نجات رمان در عصر سیطرهٔ تصویرها(ی سینمایی) پیش می‌نهد. به گمان او، تقریباً تمام رمان‌هایی که تا کنون (یعنی ده سال پیش از پایان قرن بیستم) نوشته شده بیش از حد تابع قواعد وحدت عمل بوده‌اند، یعنی هستهٔ مرکزی اکثر رمان‌ها را زنجیرهٔ واحدی از اعمال و وقایع تشکیل داده است که رابطهٔ علت و معلولی با هم دارند. کوندرا تنش دراماتیک را آفت رمان می‌داند چراکه همه‌چیز را، حتی زیباترین صفحه‌ها، شگفت‌انگیزترین صحنه‌ها و نکته‌ها را تبدیل می‌کند به قدم‌هایی که به گره‌گشایی یا راه‌حل نهایی راه می‌برند، جایی که معنای همهٔ چیزهای قبلی در آن متمرکز می‌شود: «رمان در آتش تنش خود چون بسته‌ای کاه می‌سوزد».

نکتهٔ جالب توجه اینکه می‌توان این گفته (یا شاید «آسیب‌شناسی») را در مورد فیلم‌های سینمایی هم صادق دانست. سینما امروزه به همه‌چیز دستبرد می‌زند، به تمام عرصه‌ها سرمی‌کشد، بر همه‌چیز تأثیر می‌گذارد (و البته از همه‌چیز تأثیر می‌پذیرد)، «سینما همه‌چیز است». سینما وجه ادراک مسلط زمانهٔ ماست. افراد خاطره‌های شخصی خود، خصوصی‌ترین مایملک خود، را به‌میانجی

سینما مرور می‌کنند؛ زندگی‌های خود را در قالب فیلم‌های خوب یا بد ساخته‌شده ارزیابی می‌کنند؛ «تنش دراماتیک» آفت واقعیِ زندگی در زمانه‌ای است که سینما به رمان و رمان به سینما دستبرد می‌زند. عموم کسانی که فیلم می‌بینند، به فیلم‌های سینمایی به‌چشم «داستان‌هایی مصور» می‌نگرند و عموم کسانی که رمان می‌خوانند، رمان‌ها را به منزلهٔ فیلمنامه‌هایی بالقوه از نظر می‌گذرانند.

مجموعهٔ «فیلم به‌مثابهٔ فلسفه» کوششی است (هرچند ناکام) برای تأمل در آنچه فیلم‌ها بیان می‌کنند و با ذات سینما نسبت دارد. و البته که می‌توان گفت تأمل در سینما، به تعبیری، تأمل در همه‌چیز است: تأمل در نحوهٔ ادراک دنیایی که در آن زندگی می‌کنیم و کمتر چیزی در آن یافت می‌شود که به‌نحوی با سینما مرتبط نباشد. هر رابطه‌ای که برقرار می‌کنیم مادهٔ بالقوه‌ای است برای فیلمنامه‌ای که شاید روزی به فیلمی بدل شود. هر تنشی که از سر می‌گذرانیم ممکن است وجهی دراماتیک داشته باشد. آیا می‌توان رمان‌ها را به‌گونه‌ای خواند و فیلم‌ها را به‌گونه‌ای دید که دیگر انواع تنش در آن‌ها برجسته شود؟ تنش‌هایی که به‌جهت سیطرهٔ تنش دراماتیک، یا به‌قولی رژیم بازنمایی‌گرا-ارسطویی، واپس‌زده می‌شوند. این در ضمن معیاری سلبی است برای سنجش ظرفیت فلسفی فیلم‌های سینمایی: اگر فیلم‌های سینمایی را منهای تنش دراماتیک آن‌ها بخوانیم، چه‌چیز برای‌شان می‌ماند؟ نقد کوندرا ناظر به‌نوعی نگاه غایت‌گرایانه به رمان است، نگاهی که تمام صفحه‌ها و صحنه‌های داستان را در پرتو نسبت‌شان با غایت درام، لحظهٔ حل‌شدن تنش، معنا می‌کند. راست این است که بسیاری از فیلم‌ها و شاید اکثر فیلم‌ها منهای تنش دراماتیک حرفی برای گفتن ندارند. شاید