

به سوی آرمان سینمای رهایی‌بخش:

کاربست فلسفه تکنولوژی و هنر مارتین هایدگر در پدیدارشناسی فیلم^۱

علی رضایی^۲؛ احمدرضا معتمدی^۳؛ شهاب اسفندیاری^۴؛ سیدمحمدصادق مرکبی^۵

تاریخ ارسال: ۱۴۰۱/۱۲/۰۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۳/۳۰

چکیده

در دوران تسلط تکنولوژی مدرن بر زندگی بشر، مارتین هایدگر معتقد است تکنولوژی نه فقط یک ابزار، بلکه شکلی از آشکارسازی است که جهان را در چهارچوب تسلط و بهره‌وری قرار می‌دهد. هدف این پژوهش، بررسی امکان وجود سینمای رهایی‌بخش است که با تکیه بر فلسفه تکنولوژی و هنر هایدگر، فیلم را وسیله‌ای برای «رخداد حقیقت» و رهایی از سلطه تکنولوژی تبیین می‌کند. این تحقیق به شیوه کیفی و با رویکرد نظری-تحلیلی انجام شده و از تحلیل فلسفی-مفهومی آرای هایدگر و مفسران معاصر او استفاده کرده است. یافته‌ها حاکی از آن است که سینما، علی‌رغم وجه تکنولوژیک آن، ظرفیت تبدیل شدن به هنری رهایی‌بخش را دارد. شرط تحقق چنین سینمایی، گذر از بازنمایی عینی یا بازی فرم‌گرایانه به سمت «تصویر ناب» و شاعرانه است که کشمکش میان نیروهای پنهانکار «زمین» و آشکارساز «جهان» را برمی‌انگیزد. این آرمان جز از تلاش یک «دازاین» دغدغه‌مند نسبت به انکشاف وجود، محقق نخواهد شد. سینمای رهایی‌بخش نه تنها نقدی بر چهارچوب‌بندی ابزاری سینمای معاصر است، بلکه فراخوانی برای بازیابی اصالت تجربه زیسته و انکشاف حقیقت هستی به شمار می‌رود.

واژه‌های کلیدی

فلسفه هایدگر سینمای رهایی‌بخش، فلسفه هنر، فلسفه تکنولوژی، رخداد حقیقت، دور هرمنوتیکی.

۱. این مقاله براساس نظر گروه دبیران و سردبیر فصلنامه، پژوهشی است.

۲. دانشجوی دکتری مطالعات رسانه، دانشکده تولید رادیو و تلویزیون دانشگاه صداوسیما، تهران، ایران (نویسنده مسئول).

alirezaie.35@gmail.com

۳. دانشیار گروه تلویزیون، دانشکده تولید رادیو و تلویزیون، دانشگاه صداوسیما، تهران، ایران.

drmotamedy@gmail.com

۴. دانشیار گروه سینما، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

shb_esf@yahoo.com

۵. استادیار گروه تلویزیون، دانشکده تولید رادیو و تلویزیون، دانشگاه صداوسیما، تهران، ایران.

morakabi@iribu.ac.ir

مقدمه

در عصر گسترش تکنولوژی مدرن، مارتین هایدگر تکنولوژی را نه صرفاً ابزار، بلکه شیوه‌ای از آشکارسازی وجود می‌داند که انسان و جهان را در سیطره بهره‌وری و کنترل قرار می‌دهد. او این وضعیت را «چارچوب‌بندی» می‌نامد؛ حالتی که انسان را از تجربه حقیقت اصیل هستی دور می‌سازد. با این حال، هایدگر راه‌هایی از این وضعیت را در هنر، به‌ویژه در شکل شاعرانه‌اش، می‌بیند؛ جایی که امکان «رخداد» حقیقت» فراهم می‌شود.

سینما به‌عنوان جلوه‌ای از تعامل هنر و تکنولوژی، ظرفیت آن را دارد که بستری برای تجربه‌های زیبایی‌شناختی و وجودی باشد. این پژوهش به بررسی امکان شکل‌گیری «سینمای رهایی‌بخش» می‌پردازد؛ سینمایی که با اتکا به مفاهیم هایدگر، مخاطب را از سلطه چارچوب‌های تکنولوژیک می‌رهاند و افقی تازه از بودن در جهان می‌گشاید.

پرسش اصلی این است که چگونه می‌توان با اتکای به اندیشه هایدگر، فیلم را به‌مثابه ابزاری برای رخداد حقیقت و رهایی از سلطه تکنولوژی فهم کرد؟ مقاله با تکیه بر مفاهیم کلیدی مانند تکنولوژی، حقیقت، هنر و پدیدارشناسی، مؤلفه‌های نظری چنین سینمایی را تبیین می‌کند.

چارچوب نظری

برای درک پدیدارشناسی فیلمی که بتوان آن را «رهایی‌بخش» نامید، ناگزیر باید به بنیان‌های فلسفی اندیشه مارتین هایدگر رجوع کرد. زیرا مفهوم رهایی در این بافت، نه به معنای اجتماعی یا سیاسی آن، بلکه به معنای گشودگی به‌سوی حقیقت هستی است.

آرای هایدگر در باب تکنولوژی

مارتین هایدگر فیلسوفی است که در دوران توسعه تکنولوژی‌های عصر مدرن به تأمل در باب رابطه بین تکنولوژی و بشریت پرداخت. آنچه در برابر دیدگان

1. Ereignis / Appropriation.

به سوی آرمان سینمای رهایی‌بخش: کاربست فلسفه تکنولوژی و هنر مارتین هایدگر در پدیدارشناسی فیلم

هایدگر رخ می‌نمود تکنولوژی‌هایی بود که دیگر نه تنها توسط انسان شکل گرفته و توسعه یافته بودند، بلکه تکنولوژی‌هایی همچون تلویزیون، کامپیوتر یا بمب اتم انسان را مثل دیگر موجودات طبیعت قابل تصرف و تسلط می‌دیدند. به طور خلاصه، هایدگر عامل تشکیل مدرنیته را تقلیل همه چیز به «منابع» معرفی می‌کند و «در این حالت است که انرژی، عمل و نبوغ انسان برای اهداف اقتصادی و غیره مهار می‌شود» (Sinnerbrink, 2014: 72).

در عصر مدرن پساکانتی «حقیقت» دیگر تطابق ذهنیت با عینیت و صدق و کذب گزاره‌های ذهنی با واقعیات بیرونی نیست؛ بلکه «حقیقت» تطابق عینیت با ذهنیت انسان است و این نگاه منتج به آن شده تا انسان به دنبال تسلط و تغییر جهان واقعیت به عنوان منابع در دسترس برای دستیابی به ذهنیت و ایده‌آل‌های خود باشد. این تغییر نگاه به حقیقت، منجر شد تا تکنولوژی به عنوان شیوه تسلط بر جهان واقعیات ظهور یابد و در نتیجه آن حتی خود انسان نیز به عنوان یکی از منابع موجود آشکار شد و این همان چیزی است که هایدگر «چهارچوب‌بندی»^۱ می‌نامد.

اما هایدگر «حقیقت» را نه تطابق ذهنیت با عینیت و نه تطابق عینیت با ذهنیت فهم می‌کند. هایدگر حقیقت را مفهوم فراموش شده تاریخ فلسفه می‌داند. او حقیقت را با واژه یونانی «اله‌تیا»^۲ توصیف می‌کند و آن را به عنوان «نامستوری» می‌فهمد؛ مفهومی که به معنای کنار زدن پرده‌ای است که مانع درک ما از ذات یک موجود می‌شود. نامستوری موجودات یک صفت، حالت‌تو یا وضعیت موجود نیست، بلکه در رخداد^۳ موجود است که حضور وجود آشکار می‌شود و از مستوری خارج می‌شود. رخداد، در روش‌شناسی هایدگر متأخر، در اثر هنری، رسوخ از واقعیت موجود به حقیقت وجود است. هستی (وجود) مقدم بر موجودات است. تمام موجودات خود نشان دهنده و ظهور وجود هستند و اگر موجودات نبودند، وجود ظاهر نمی‌شد.

1. Gestell, Ge-stell, Enframing.
2. Aletheia, ἀλήθεια.
3. Ereignis / Appropriation.

هرچند در ابتدا به نظر می‌رسد که تکنولوژی نوعی تعرض و تصرف و تسلط بر طبیعت و انسان صورت‌بندی شده است اما وی تصریح می‌کند که تکنولوژی ضمناً یک شیوه آشکارسازی است. تکنولوژی در قلمرویی حضور پیدا می‌کند که در آن آشکارسازی و پنهان‌سازی رخ می‌دهد، جایی که انکشاف وجود و حقیقت، اتفاق می‌افتد. این به آن معنا است که اگرچه «چهارچوب»، وجود را از طریق شیوه آشکار کردن موجودات پنهان می‌کند، اما هر چقدر هم که ناقص باشد، شیوه‌ای از آشکار شدن هستی است و خود این رخ‌داد می‌تواند ما را به حقیقت و نامستوری وجود رهنمون کند.

اما حقیقت تنها در صورتی آشکار می‌شود که موجودی نسبت به مسأله وجود دغدغه داشته باشد. هایدگر مفهومی را به نام دازاین^۱ ارائه کرد. از لحاظ لفظی، این واژه «وجود-آن‌جا»^۲ ترجمه شده است. دازاین در نگاه هایدگر مترادف انسان نیست اما مطابق و مصداق آن می‌تواند باشد. دازاین مفهومی است که یکی از مصادیق آن انسانی است که نسبت به وجود خود پرسشگر است و البته انسان تنها مصداق در دسترس برای مفهوم دازاین است چرا که ما به پرسشگر بودن خود التفات داریم اما نسبت به دیگر موجودات چنین التفاتی را سراغ نداریم.

هایدگر بیان می‌دارد «اندیشه بنیادی تفکر من دقیقاً این است که هستی یا تجلی هستی به انسان نیاز دارد و از آن‌سو، انسان تنها در صورتی انسان است که در تجلی هستی بایستد» (Neske & Kettering, 1990: 82). اگر انسان به عنوان یک موجود دغدغه‌مند نسبت به وجود، موجود نبود، هیچ‌گاه حقیقت، رخ نمی‌داد و وجود از مستوری خارج نمی‌شد. انسان چیزی است که هستی را به یک سؤال معنادار تبدیل می‌کند.

از نظر هایدگر، معنای انسان در وجود آن نهفته است. اما وجود انسان در مواجهه با جهانی که جزئی از آن است مشخص می‌شود. در تضاد با دوگانگی باور (دوآلیسم) دکارتی، دازاین نه یک سوژه متفکر، که جدای از جهان ایستاده و محدود به دیدگاهی ذهنی آن را فهم می‌کند؛ بلکه دازاین، بودن-در-جهان است.

1. Dasein.

2. Da-sein, being-there.

به سوی آرمان سینمای رهایی‌بخش: کاربست فلسفه تکنولوژی و هنر مارتین هایدگر در پدیدارشناسی فیلم

در نتیجه با آنکه تکنولوژی انسان را چهارچوب‌بندی می‌کند اما این چهارچوب‌بندی خود نیز در نوعی از تعامل با فن‌آوری در انکشاف وجود کاربست پیدا می‌کند و از این منظر یک دازاین می‌تواند حقیقت را در تکنولوژی جستجو و آشکار کند. همانطور که هایدگر تصریح می‌کند «برای تبدیل ماهیت تکنولوژی، انسان به هر حال نیاز است. اما در اینجا انسان در ذات خود مورد نیاز است [...] لکن برای اینکه ذات انسانی به ذات تکنولوژی توجه کند [...] انسان مدرن باید قبل از هر چیز، خود را بیابد» (Heidegger, 2012: 66)

اما چطور انسان مدرن ذات خود را در می‌یابد؟ هایدگر معتقد است، چنین مکاشفه هستی‌شناختی حقیقت از طریق هنر، در یونان باستان رخ داده است، «زمانی که آوردن حقیقت به زیبایی‌تخنه^۱ نامیده می‌شد.» (Heidegger, 1977: 339). از نگاه هایدگر هنر می‌تواند راه نجات انسان مدرن از سیطره و سلطه تکنولوژی باشد چرا که اثر هنری می‌تواند حقیقت موجودات را آشکار کند.

آرای هایدگر در باب هنر

هایدگر با نگاه پدیدارشناسانه خود، باری دیگر به مفاهیم عصر مدرن نظر کرد و سعی کرد تا به شناختی عمیق از پدیده‌ها دست‌یابد. در همین راستا هنر از نگاه هایدگر که از آن با عنوان هنر بزرگ یاد می‌کند با هنر عصر مدرن متفاوت است. در این بخش به آرای هایدگر در باب هنر می‌پردازیم.

هنر و زیبایی‌شناسی

در عصر مدرن گفتمان هنر به طور کلی به عنوان زیبایی‌شناسی شناخته می‌شود و آنچه در این حوزه مورد توجه واقع می‌شود مطالعه یا تحقیق در مورد هنر، زیبایی و سلیقه است. در رویکرد زیبایی‌شناسی، مهم‌ترین نکته هنر، زیبا بودن است. در این رویکرد، ظاهر زیبایی در کیفیت چیزهای ادراک شده وجود ندارد، بلکه «صرفاً در ذهنی که به آنها فکر می‌کند وجود دارد و هر ذهن زیبایی متفاوتی را درک می‌کند» (Hume, 1882: 268). در این معنا و از منظر هایدگر، «زیبایی‌شناسی، اثر هنری را به مثابه ابژه ادراک به معنای وسیع می‌گیرد» (Heidegger, 1971: 79).

1. Techne.

به سوی آرمان سینمای رهایی‌بخش: کاریست فلسفه تکنولوژی و هنر مارتین هایدگر در پدیدارشناسی فیلم

هایدگر معتقد است که هنر دیگر راهنمایی در مورد چگونگی زندگی ارائه نمی‌دهد بلکه هنر تنها در حال ارائه تجارب زیبایی‌شناختی است و به قلمرو صنعت هنر تبدیل شده است. صنعتی که هدف آن ارائه تجربیات لذت‌بخش برای «خبرگان» است. (Heidegger, 1971: 40)

اما از منظر هایدگر اصالت هنر به رویکرد زیبایی‌شناختی نیست. در واقع زیبایی‌شناسی اثر هنری، محصول جنبی یک اثر هنری است. زیبایی، حقیقتی است که توسط اثر هنری آشکار می‌شود. «زیبا متعلق به واقعه مصلحتی حقیقت است. صرفاً نسبت به لذت و تنها به‌عنوان هدف آن وجود ندارد. زیبایی در فرم نهفته است، اما تنها به این دلیل که فرم، زمانی نور خود را از هستی و هستی موجودات گرفته است» (Heidegger, 1978: 206). به تعبیر دیگر زیبایی صفتی از وجود است و چون موجودات از وجود نور می‌گیرند، زیبا جلوه می‌کنند. پس هرچقدر موجودات بیشتر بتوانند وجود را آشکار نمایند، زیباتر جلوه می‌کنند.

هنر به مثابه رخداد حقیقت

با نگاه هایدگر به هنر، آثار هنری محملی برای رخداد حقیقت هستند. «اثر هنری به شیوه خود، هستی موجودات را می‌گشاید. این گشایش، یعنی این پنهان‌زدایی حقیقت موجودات، در کار اتفاق می‌افتد. در اثر هنری، حقیقت آنچه هست، خود را به کار انداخته است» (Heidegger, 1971: 39). در ادامه، هایدگر در تعریف اثر هنری، مفهوم «رخداد حقیقت» را با «گشودن (برپا کردن) جهان» جایگزین می‌کند. بنابراین تعریف تکمیلی، اثر هنری چیزی است که «دنیایی را می‌گشاید» (Heidegger, 1971: 44). به واقع، هایدگر یک اثر هنری را نه به‌عنوان یک «موضوع»، بلکه به‌عنوان یک جهان در نظر می‌گیرد. «اثر [هنری] بودن به معنای برپا کردن جهان است» (Heidegger, 1978: 170).

پس می‌توان گفت اثر هنری تنها بازنمایی یک موجود نیست بلکه اثر هنری بازنمایاننده وجود موجودات است. «کار [هنری]، بازتولید موجودیت خاصی نیست که اتفاقاً در هر لحظه در دسترس باشد، بلکه برعکس، بازتولید جوهر کلی چیزهاست» (Heidegger, 1978: 162). با توجه به این مضمون نمی‌توان اثر هنری را

1. Forma.

به سوی آرمان سینمای رهایی‌بخش: کاربرست فلسفه تکنولوژی و هنر مارتین هایدگر در پدیدارشناسی فیلم

از باقی جهان منفک کرده و مورد مطالعه قرار داد در عوض اثر هنری را باید زیست و در آن حضور داشت.

هایدگر معتقد است که «ماهیت هنر، شعر است» (Heidegger, 1978: 199, 201). توانایی هنر برای «آشکار کردن» یا «نشان دادن» چیزی در «شعر» استوار است. تمایزی که ماهیت اساساً آشکار هنر را به عنوان شکلی از واقع شدن حقیقت نشان می‌دهد. (Heidegger, 2014: 29). در شرحی ساده‌تر، هایدگر می‌گوید، هنر به‌عنوان «فراکنی» «حقیقت»، تماماً «شعر» است (Heidegger, 1971: 72). البته نه شعر زبانی، بلکه «شعر» به معنایی «گسترده» که معادل رخ‌داد حقیقت است. (Heidegger, 1971: 74).

هایدگر برخلاف نگاه مابعدالطبیعه نسبت زبانی، هنر و شعر را عموم و خصوص مطلق نمی‌داند و چنین نگاهی به این سه را رد می‌کند. در نگاه هایدگر زبان یک کنش انسانی و مترادف با بیان (سخن) نیست. سخن گفتن به انسان باز نمی‌گردد بلکه به زبان معطوف است. «آدمی سخن نمی‌گوید، زبان سخن می‌گوید.» (معمدی، ۱۳۹۵: ۱۱۴۲) زبان اتفافی است که در آن موجودات ابتدا خود را به عنوان موجودات برای انسان آشکار می‌کنند. به تعبیر دیگر زبان امکان فراخوان وجود را فراهم می‌کند و جز با شاعرانگی چنین امری حاصل نمی‌شود. هایدگر معتقد است که زبان به معنای اصلی «شعر» است. او معتقد است که شعر در زبان اتفاق می‌افتد، زیرا زبان ماهیت اصلی شعر را حفظ می‌کند.

هایدگر اشاره می‌کند که یونانی‌ها از کلمه «تخنه» هم برای صنایع دستی و هم برای هنر استفاده می‌کردند. اهمیت کلمه «تخنه» در این است که بیانگر شیوه‌ای از دانستن است؛ دانستن به معنای دیده شدن، در وسیع‌ترین معنای دیدن. دیدن اگر به صورت کامل و جامع رخ دهد برابر است با دانستن تمام وجوه، نحوه زیست و ارتباط با اجزای دیگر جهان که این نوع دانستن موجب آن می‌شود که شناختی حاصل شود که در نتیجه آن جهانی گشایش می‌یابد (برپا می‌شود). بنابراین، «تخنه به‌عنوان آشکار ساختن، و نه به‌عنوان پدید آوردن است» و به این ترتیب «چیزی شاعرانه» است (Heidegger, 1978: 318).

جهان و زمین

جهان هر آن چیزی است که انسان می‌تواند به آن امکان موجودیت دهد و این برآمده از امکان‌های مختلف ظهور و بروز وجود است. هایدگر هر انسانی را در افق آشکارسازی بسیار بنیادی و «استعلایی» (Heidegger, 1966: 63) می‌پندارد. بنابراین، درک جهان خود، به معنای درک آن چیزی است که اساساً وجود دارد. بر این مبناست که هایدگر معتقد است اثر هنری، موجودات را به عنوان یک کل آشکار می‌سازد. پس «جهان» را نباید مجموعه‌ای از اشیاء در نظر گرفت. بلکه جهان ساختاری از موجودات است، موجوداتی با «رتبه» متفاوت، که به کسانی که به درستی و کامل به آن جهان تعلق دارند، هویت، هدف و معنا می‌بخشد. فقط دازاین «اصیل» است که می‌تواند دنیایی را که همیشه از قبل با وجودش آشکار شده است ببیند، آن را به زبان بیاورد و از این طریق آن را آشکارا برای دیگران قابل مشاهده کند. در یک عبارت فشرده دازاین نمایش‌گر وجود است.

در چنین نگاهی به اثر هنری، هم هنرمند و هم مخاطب هنر در جهان اثر افکنده می‌شوند تا با «بودن-در-جهان» متفاوت خود در اثر هنری به درکی از خود و شناختی از وجود دست‌یابند. به عنوان یک نتیجه می‌توان دریافت که نقش اثر هنری خلق کردن نیست، بلکه «به وضوح قابل مشاهده کردن» جهانی است که از قبل وجود دارد. (Heidegger, 1971: 75). این یعنی اثر هنری ما را از دنیای مستور موجودات به نامستوری وجود رهنمون می‌شود. «کار [هنری] ما را از قلمرو معمولی خارج و به «انفتاح (گشودگی) موجودات» که جایگاه آن است، انتقال می‌دهد» (Heidegger, 1971: 66).

اثر هنری از یک ماده کاری معین برآمده است که در آرای هایدگر با مفهوم «زمین» بازشناسی می‌شود. اثر هنری از یک زمین برآمده و به یک جهان می‌رسد و در حد اعلاای هنر، ما جهان را می‌بینیم و توجهی به زمین نمی‌کنیم هرچند آشکار کردن جهان در اثر هنری موجب پنهان شدن زمین نمی‌شود.

1. being-in-the-world.

به سوی آرمان سینمای رهایی‌بخش: کاربست فلسفه تکنولوژی و هنر مارتین هایدگر در پدیدارشناسی فیلم

این که در نگاه اول اثری از مواد کار در اثر دیده نمی‌شود، به این دلیل است که کار، جهانی را برآورده و نشان داده است. به واقع، چیزی که ما می‌بینیم جهان است، نه مواد خام. ما ضربه‌های رنگ بر بوم را نگاه می‌کنیم اما داستان نقاشی را می‌بینیم. برپایی جهان باعث ناپدید شدن زمین نمی‌شود، بلکه «باعث می‌شود که برای نخستین بار سر برآورد و به فضای باز دنیای اثر مشرف گردد» (Heidegger, 1977: 46). به عبارت دیگر، آثار هنری «عالمی را می‌گشایند و در عین حال این عالم را دوباره روی زمین باز می‌گردانند» (Heidegger, 1971: 41). برپایی جهان و برسازگی زمین دو ویژگی اساسی در کار هنری بودن اثر هستند که «همان وحدتی است که ما در جستجوی خودایستایی اثر هستیم» (Heidegger, 1977: 48).

هایدگر تأکید می‌کند که زمین در ذات خود غیرقابل درک است. زمین «تنها زمانی خود را نشان می‌دهد که افشا نشده و ناشناخته باقی بماند» (Heidegger, 2002: 24-25). هایدگر زمین را به عنوان نقطه مقابل جهان معرفی می‌کند و از آن جایی که جهان تمایل به پیدایی و نور، و زمین تمایل به پنهانی دارد، در کشمکش نزاعی اساسی هستند. جهان نمی‌تواند «هر چیزی بسته را تحمل کند» و زمین همیشه تلاش می‌کند تا همه چیز را بسته نگه دارد، «جهان را به درون خود بکشد و در آنجا نگه دارد» (Heidegger, 1977: 49). به گفته هایدگر، هنر این ویژگی منحصر به فرد را دارد که نزاع زمین و جهان را به گوش ما می‌رساند. در نگاه هایدگر، درک حقیقت به مثابه اله‌ثئیا منشأ «تضاد عجیبی» میان جهان و زمین است که از دوگانگی بنیادین آن‌ها در فرابند نامستوری ناشی می‌شود. (Heidegger, 1971: 53)

هرچند جهان، خود-افشاگر و زمین، خود-منزوی است، و این دو اساساً با یکدیگر متفاوتند، اما، هایدگر معتقد است، هرگز از هم جدا نیستند. «دنیا بر زمین مستقر می‌شود و زمین در جهان می‌پیچد» (Heidegger, 1977: 49). به عبارت دیگر، هنر حضور هم‌زمان «جهان» و «زمین» است، درخشش دومی از طریق اولی. در مجموع، ملاقات جهان و زمین، حقیقت است به معنای نامستوری وجود. برخورد جهان و زمین، در عین حال، گسست و وحدت است. هر دو نمی‌توانند بدون یکدیگر زندگی کنند و با این حال یکدیگر را ممکن می‌کنند.

هنر، هنرمند و اثر هنری

از نظر هایدگر، «اثر، به عنوان اثر، منحصرأ در قلمرویی است که به خودی خود برپا می‌شود» (Heidegger, 1977: 41). این تعریف، اثر را از وابستگی به هنرمند یا حتی دریافت‌کننده رها می‌سازد. هایدگر مؤکداً بر آن است که ما از و در خود کار هنری به آن نزدیک شویم و نیت هنرمند و ارزیابی‌های منتقدان و صاحب‌نظران و تجارت دنیای هنر را کنار بگذاریم.

هایدگر مفهوم دور هرمنوتیکی را برای تحلیل و فهم هنر و اثر هنری به کار می‌برد. او بر این باور است که فرآیند فهم هنر و اثر هنری به صورت متقابل وابسته به یکدیگر هستند و فهم هر یک بدون دیگری ممکن نیست. این دیدگاه هایدگر نشان‌دهنده تأکید او بر فرآیند فهم و ورود به حلقه هرمنوتیکی است که به شناخت عمیق‌تر از معانی دست می‌یابیم. به عبارت دیگر، هایدگر معتقد است که دور هرمنوتیکی نه تنها اجتناب‌ناپذیر است، بلکه برای دستیابی به فهم بنیادی و عمیق‌تر از هنر و اثر هنری ضروری است. به باور هایدگر، در دور هرمنوتیکی، مهم ورود به حلقه هرمنوتیکی است نه خروج از آن و با هر بار طی این حلقه هرمنوتیکی، معانی جدیدی کشف می‌شوند و فهم ما از هنر و اثر هنری تکامل می‌یابد.

از نظر هایدگر، فهم، ذاتاً امری تفسیری است و نمی‌توان موضعی کاملاً عینی و بی‌طرف داشت. او پدیدارشناسی را به عنوان تنها راه ممکن برای فهم معنای وجود معرفی می‌کند؛ روشی که از طریق تفسیر و تأویل، انسان (دازاین) را به سوی گشایش و درک جهان هدایت می‌کند. بنابراین، از نگاه او، فهم نه صرفاً یک ابزار روش‌شناختی، بلکه فرآیندی وجودی و شیوه‌ای از زیستن و تجربه هستی است. از این رو، هستی‌شناسی نزد هایدگر، در قالب پدیدارشناسی هرمنوتیکی متجلی می‌شود؛ جایی که انسان از طریق تأویل، ماهیت هستی را برای خود آشکار می‌کند.

از نظر هایدگر اثر هنری نیازمند یک خالق است، فردی که اثر را با یک جهان آغشته می‌کند و در نتیجه به آن آفرینش خودمختار می‌بخشد. او ادعا می‌کند که «هنرمند خاستگاه اثر است. اثر خاستگاه هنرمند است. هیچ کدام بدون دیگری

به سوی آرمان سینمای رهایی‌بخش: کاربرست فلسفه تکنولوژی و هنر مارتین هایدگر در پدیدارشناسی فیلم

نیست» (Heidegger, 1978: 143). «آفرینش» با تبدیل مهارت فنی به «زبان اصیل»، «شیء» را به اثری خود-ایستا تبدیل می‌کند و توانایی تفکر و بیان حقیقت خود را به آن می‌بخشد. (168-Heidegger, 1978: 183, 166) به عبارت دیگر، خلق اثر به معنای «تثبیت حقیقت در جای خود در شکل (نگاره)» است (Heidegger, 1977: 64).

آنچه در نسبت با هنر و اثر هنری در نگاه اول به ذهن متبادر می‌شود، هنر به عنوان اثر هنری دارای ویژگی شیء‌گون است چرا که با حواس قابل درک است و به بیان هایدگر «شیء امر محسوس است، چیزی که در حواس قابل درک است» (Heidegger, 1971: 25). در عین حال شیء قابل تقلیل به صفات و ویژگی‌ها نیست بلکه کمال وجود است به این معنا که نمی‌توان شیء را به عنوان یک سوژه مورد مطالعه قرار داد و آن را با صفات و ویژگی‌های آن یکی دانست. در حالی که زمین یک شیئیت است، نباید آن را به عنوان مادی به معنای «موضوع علم» درک کرد. زمین در برابر بررسی محاسباتی مقاوم است - هر تلاشی برای تشخیص سنگینی سنگ به صورت عددی با «قرار دادن آن بر روی ترازو»، یا درک رنگ بر حسب «تعداد نوسانات» (فرکانس) بیهوده است (Heidegger, 2002: 25). شیء به تمامی به دلیل موجود بودنش تجلی وجود است.

باید درک کنیم که شیء یک ماده شکل گرفته است. با این حال، به گفته هایدگر، اثر هنری صرفاً یک ابزار با ارزش زیبایی شناختی نیست. هایدگر بین ساخت ابزار و آفرینش هنری تفاوت قائل می‌شود. موادی که برای ساختن ابزار استفاده می‌شود، «به مصرف می‌رسند» به طوری که «در کاربردشان ناپدید می‌شوند»، اما اثر هنری نه از «ماده» فی نفسه، بلکه از «زمین» خلق می‌شود و در فرآیند آفرینش، زمین به عنوان ماده «صرف» و «سوء استفاده» نمی‌شود، بلکه «آزاد» است تا «برای اولین بار، خودش» باشد. (39-Heidegger, 2002: 24; 38)

در نهایت، «اثر هنری چیزی است فراتر از شیئیت شیء» (Heidegger, 1978: 145). مسیر تبدیل از، مثلاً، یک قطعه چوب به یک مجسمه، متضمن تغییر در ماهیت است. در واقع، پس از اتمام کار، هم هنرمند و هم مواد خامی که در خدمت خلقت هستند، به اصطلاح منحل می‌شوند. «اینجا در کار [هنری] [تنها] اثری از یک ماده کار وجود دارد»، و هنرمند «گذرگاهی که خود را در فرآیند خلاقیت برای

به سوی آرمان سینمای رهایی‌بخش: کاربست فلسفه تکنولوژی و هنر مارتین هایدگر در پدیدارشناسی فیلم

کار ویران می‌کند» متحول می‌شود و در نتیجه، «اثر باید توسط هنرمند به زیست خالص خود رها شود» (Heidegger, 1978: 173, 165).

اگرچه هایدگر به طور کلی، هنر را رابطه‌ای می‌داند که هنرمند و اثر هنری را در بر می‌گیرد، در نهایت او نتیجه می‌گیرد که خاستگاه اثر هنری، «هنر» است اما مفهوم سنتی رابطه بین هنرمند و اثر را معکوس می‌کند و بیان می‌کند که این اثر است که خالقان را ممکن می‌سازد. اگر هنر خاستگاه اثر است، پس «این بدان معناست که هنر به کسانی که طبیعتاً در کار به هم تعلق دارند، خالق و حافظ، اجازه می‌دهد هر کدام در طبیعت خود سرچشمه بگیرند» (Heidegger, 1977: 71). این بدان معناست که هنر و تجلی آن یعنی اثر هنری، خاستگاه خالق اثر و خاستگاه دریافت‌کننده اصیل هنر که به آن حافظ اثر هنری می‌گوید، است. زیرا «هنر ذاتاً منشأ است: راهی متمایز که در آن حقیقت به وجود می‌آید» (Heidegger, 1977: 78).

روش پژوهش

پژوهش حاضر از نوع مطالعات کیفی با رویکرد نظری-تحلیلی است. روش تحقیق مبتنی بر تحلیل محتوای فلسفی و تفسیری بوده و از «پدیدارشناسی هرمنوتیکی» به‌مثابه رویکرد غالب استفاده شده است. برای این منظور، از آرای مارتین هایدگر در حوزه فلسفه تکنولوژی و هنر بهره‌گیری شده و تحلیل مفهومی آثار وی در پیوند با سینما صورت گرفته است. همچنین، برای تعمیق بحث، از تحلیل آثار و نظریات مفسران معاصر فلسفه هایدگر در نسبت با رسانه‌های تصویری استفاده شده است. این روش تحقیق، امکان دستیابی به مؤلفه‌های سینمای رهایی‌بخش را از منظر فلسفه وجودی و پدیدارشناسی فراهم می‌سازد.

یافته‌های پژوهش

در پاسخ به پرسش‌های این پژوهش به دنبال کشف نسبت میان سینما و فلسفه هایدگر هستیم تا دریابیم آیا سینما امکان نامستوری وجود و رخداد حقیقت و از پی آن توان رهایی خود و جامعه انسانی از سلطه تکنولوژی را دارد؟ و در ادامه با مرور مطالعات پیشین در تلاش برای تبیین مؤلفه‌های چنین سینمایی برمی‌آییم.

به سوی آرمان سینمای رهایی‌بخش: کاربرست فلسفه تکنولوژی و هنر مارتین هایدگر در پدیدارشناسی فیلم

بازخوانی فلسفه هایدگر در نسبت با سینما

هرچند هایدگر در دورانی زیسته که سینما و تلویزیون را درک کرده، اما به صورت مستقیم به این دو رسانه نپرداخته است. «هایدگر در آثار منتشر شده‌اش هیچ متنی را نه به تشریح صریح تصورش از سینما، و نه به تحلیلی پایدار از هیچ فیلمی اختصاص نمی‌دهد» (Mosely, 2018: 365). هرچند لابه‌لای نظریات او می‌توان به اشاراتی در مورد این دو رسانه تصویری دست یافت اما دیدگاهی منسجم از او در این‌باره در دسترس نیست. از سویی دیگر سینما و تلویزیون را می‌توان ماحصل عصر مدرن دانست و کارکرد ابزاری این دو در دوران زیست او بیشتر از وجه هنری مورد توجه بوده است. سینما را اگر صرفاً محصولی از دوران مدرنیته تلقی نکنیم اما لابد از این اقرار هستیم که سینما در میان همه هنرها (تئاتر، ادبیات، نقاشی، موسیقی و...) بیشترین نسبت و ارتباط با فن‌آوری مدرن را دارد. به همین دلیل اندیشمندان بسیاری برای پدیدارشناسی فیلم از منظر هایدگر به واکاوی آرای وی در نسبت با تکنولوژی و هنر پرداختند و هر یک از جنبه‌ای برای شناخت فیلم به آن تقرب جستند. در ادامه تلاش شده است این آرا را گرد هم آوریم و به اجماعی از نظریات مفسران فلسفه هنر و تکنولوژی هایدگر معطوف به پدیدارشناسی فیلم دست‌یابیم.

فیلم به نوار باریکی از جنس سلولوئید گفته می‌شود که لایه نازکی از مواد شیمیایی حساس به نور بر روی آن قرار دارد که امکان ضبط قاب‌های تصویر را فراهم می‌کند. اشاره به تصاویر متحرک بر روی نوار سلولوئید حساس به نور در ریشه خود به یک تکنولوژی ضبط تصویر اشاره دارد و این به سرعت ما را با نگاه پدیدارشناسی هرمنوتیک هایدگر همراه می‌کند که فیلم حتی اگر در ذات تکنولوژیک نیست، دست کم یک فرآورده تکنولوژی عصر مدرن است و نقد فلسفی هایدگر بر تکنولوژی -ابزار به مثابه چهارچوب‌بندی- را در سپهر این هنر نوین فراهم می‌کند.

اما با توجه به نگاه هایدگر که ابزار تکنولوژیک هم خود نوعی از نامستوری هستی (وجود) است، این امکان را فراهم می‌کند تا حقیقت رخ دهد. پس باید گفت ابزار فیلم، هم امکان چهارچوب‌بندی انسان و هم امکان نامستوری وجود و رخ‌داد حقیقت را فراهم می‌کند. به طور کلی، در صورتی که اندیشه هایدگر به دو

به سوی آرمان سینمای رهایی‌بخش: کاربست فلسفه تکنولوژی و هنر مارتین هایدگر در پدیدارشناسی فیلم

دوران اولیه و متأخر تقسیم شود، دوران اولیه تفکر او نسبت به سینما انتقادی است در حالی که او بعدها برخی از ظرفیت‌های سینما و عکاسی را برای تحقق آنچه او هنر رهایی‌بخش می‌داند، مورد توجه و تأیید قرار می‌دهد.

به همین روی، به اتفاق، تمامی اندیشمندان پدیدارشناسی فیلم، فیلم را چیزی ورای شیء می‌دانند. به طور مثال روکامورا در این باره بیان می‌دارد: «تصویر متحرک هم تکنولوژی است و هم در تأمل برانگیزترین حالتش، هنر (Rocamora, 2019: 56). فوزی نعیم هم فیلم را یک رخداد برمی‌شمارد آنجا که گفته است «فیلم یک رویداد است؛ تجربه یک واقعیت، یک نمایشنامه، یک جشنواره، یک دیالوگ، یک نگاه، یک ایدئولوژی» (Fauzi Naeim, 2017: 100).

اما آنچه نگاه منفی اولیه هایدگر به فیلم را پدید آورده است، می‌توان در چند مؤلفه، مورد بازشناسی قرار داد. اول آن که هایدگر سینما را به عنوان رسانه‌ای پست شده برای مصرف عمومی و شکلی تکنولوژیک از گریز می‌دانست. او سینما (و عکاسی) را اشکالی از تصویرسازی می‌دانست که به معنای «پایان هنر» در مدرنیته است: «ما هنوز [ندای هستی] را نمی‌شنویم، ما که شنیدن و دیدن‌هایمان از طریق رادیو و فیلم تحت حاکمیت تکنولوژی، در حال نابودی است». (Heidegger, 1977: 48). هایدگر در این دسته از اظهارات خود به شدت از فیلم انتقاد می‌کند. او فیلم را حائز نقشی کلیدی در پیش‌برد تکنولوژیک آشکار شدن موجودات در دوران مدرنیته و تقلیل آنها به مثابه منابع می‌داند. فیلم در این نگاه تنها، منبعی زیبایی‌شناختی است که منجر به تشدید حس ذهنی می‌گردد.

در اینجا باید به خاطر بیاوریم که چهارچوب‌بندی یا گشتل به عنوان جوهره تکنولوژی - آشکارسازی و نظم دادن به موجودات به عنوان منابع در دسترس - یک فرآیند کاملاً دوسوگرا است: [فن‌آوری] نه فقط خطر بزرگ یک تقلیل مخرب انسان‌ها به منابع قابل دست‌کاری است؛ بلکه همچنین امکان یک «قدرت ذخیره» - رابطه جدید تصاحب بین هستی، انسان‌ها و موجوداتی را که ممکن است از درون دنیای تکنولوژی پدیدار شوند - را ارائه می‌دهد (نگاه کنید به Heidegger, 1977). بر این مبنا، سینزبرینک سینما و عکاسی را ضروری‌ترین هنر برای عصر تکنولوژی می‌داند: قاب‌بندی فن‌آورانه واقعیت به منظور آشکار ساختن ظواهر نورانی در

به سوی آرمان سینمای رهایی‌بخش: کاربست فلسفه تکنولوژی و هنر مارتین هایدگر در پدیدارشناسی فیلم

زمان. اگر سینما را مناسب‌ترین هنر با عصر تکنولوژی بدانیم، پس چنین امکانات دوسویه‌ای باید در هنر سینمایی نیز وجود داشته باشد؛ و شکل مطلوب آن باید در مقابل تسلط آشکار ژانرها و قراردادهای استانداردهای شده هالیوود که اغلب فیلم را به منبع زیبایی شناختی «بی‌جهانی» که برای دستکاری احساسات و یکسان‌سازی عاطفه بنیاد شده است، طرح‌ریزی شود (Sinnerbrink, 2006: 35).

مؤلفه دیگر نگاه منفی هایدگر، برآمده از اسارت فیلم در عینیت است. او از این منظر تصویر را توهمی از دنیای عینی می‌داند که به دلیل بسته شدن در عینیت، نمی‌تواند جهانی را بگشاید. فیلم به مثابه اثر هنری بایستی به شیوه خود هستی هستندگان (وجود موجودات) را آشکار سازد. اگر در تصویر سینمایی صرفاً موجودیت موجودات بازنمایی شود بدون آنکه انکشافی برای وجود حاصل گردد، فیلم در پنهان‌کاری زمین درمانده و نتوانسته است جهان را بگشاید و برافروزد.

از منظر واقع‌گرایی، تفاوت هایدگر با نظریه‌پردازان فیلم مانند بازن، کراکائر و کاول در این مورد چشم‌گیر است. در حالی که برای این محققان، خودکار بودن دستگاه تولید تصویر فیلم‌عکاسی است که موجب می‌شود آنچه به تصویر کشیده شده است، به حقیقت خود بازگردد، برای هایدگر، این خودکاری [و بی‌ارادگی] اثری مرگ‌آور دارد. و این نشأت گرفته از تفاوت تعریف حقیقت در نظام فکری هایدگر است. تصویر بسته شده در عینیت یعنی تصویری که تنها بازنمایی از سوژه تصویر است، نمی‌تواند به حقیقت رهنمون شود چرا که هیچ گشودگی برای رخداد حقیقت و نامستوری وجود محقق نمی‌کند.

اما این پایان ماجرا نیست زیرا برای هایدگر تصویر صرفاً یک بازنمایی محض از واقعیت نیست. تصویر شکل منحصربه‌فردی از ادراک را موجب می‌گردد، چرا که تصویر ورای یک تخیل ذهنی، و ورای یک شیء عینی حاضر در جهان موجود، است. «به صورت حیاتی، برای اینکه این تصویر، جهان‌ساز باشد، باید خارج از قلمرو بازنمایی وجود داشته باشد» (Rocamora, 2019: 73). هایدگر با توجه به ویژگی‌های نمایشی تصویر، مدعی است تصویر هم‌قادر به ارائه چیزی بیش از یک ظهور «شیء» در جهان و هم‌قادر به پیشی گرفتن از معنای فرهنگی محتوای آن است. ادعای مهم هایدگر این است که تصویر قادر است حضور هستی را

به سوی آرمان سینمای رهایی‌بخش: کاربست فلسفه تکنولوژی و هنر مارتین هایدگر در پدیدارشناسی فیلم

حفظ کند و در نتیجه آشکار کند: «با توجه به معنای عبارت «تصویر» که تا آن زمان محدود شده بود، معقول‌سازی از یک سو به معنای نحوه شهود بی‌واسطه و تجربی است، اما از سوی دیگر به معنای نحوه اندیشیدن بی‌واسطه به تشبیهی است که در آن ظاهر یک موجود خود را نشان می‌دهد» (Heidegger, 1997: 66). بدین‌ترتیب در منظر هایدگر متأخر و بازشناسی حضور هنر جهان‌ساز در سینما، تصویر فیلم‌عکاسی علی‌رغم جنبه فن‌آورانه‌اش، از ظرفیت گشایش جهان و هستی برخوردار است.

به طور خلاصه، علی‌رغم شفافیت معمول، تصویر فیلم یا عکس ممکن است دیگر به موجوداتی که به تصویر می‌کشد اشاره نداشته باشد و ممکن است خود به‌عنوان یک شیئی‌ت ظاهر شود. در این حالت، تصویر سینمایی ممکن است زمین را آزاد کند و تصویری [را فی‌نفسه] ارائه دهد (Mosely, 2018: 373). این امر با رخداد حقیقت در اندیشه هایدگر کاملاً هم‌سو است. در همین راستا، محققان به امکان آشکارسازی سینمایی جهان و بروز شعر سینمایی در برخی فیلم‌های مختلف اشاره کرده‌اند.

روکامورا (2019) نقطه نهایی اندیشه متأخر هایدگر را در مفهوم «تصویر ناب» شناسایی می‌کند. هایدگر در حالی که به طور مشهور، «تصویر» مدرن را به دلیل نگاه مدون اجتماعی-فرهنگی آن به جهان محکوم می‌کند (Heidegger, 1977: 142)، به تصویری می‌اندیشد که از طریق قدرت تخیل، موضوع خود را ترکیب می‌کند تا پیوند وجودی را حفظ کند، به صورتی که یک درک، قبل از تبدیل شدن به یک تجربه، پایه‌گذاری شود. او این را «تصویر ناب» می‌نامد. (Heidegger, 1997: 73). برخلاف «از دست دادن هستی» که از عمل بازنمایی ناشی می‌شود، «تصویر ناب» با حفظ ارزش پدیدارشناختی لحظه‌ای که ثبت می‌کند، حضور اساسی سوژه (موضوع) خود را حفظ می‌کند (Heidegger, 1977: 142 ; Heidegger, 1997: 66).

مؤلفه‌های سینمای رهایی‌بخش بر مبنای مطالعات پیشین

حال که می‌توان از پدیدارشناسی فیلم از منظر هایدگر به این جمع‌بندی رسید که امکان استفاده از هنر در فیلم برای غلبه بر وجه تکنولوژیک آن در دسترس

1. the pure image

به سوی آرمان سینمای رهایی‌بخش: کاربست فلسفه تکنولوژی و هنر مارتین هایدگر در پدیدارشناسی فیلم

است و به این طریق راه نجاتی برای انسان عصر مدرن یافت، این سؤال در ذهن محققان بوده که چه فیلم‌هایی امکان تحقق این آرمان را دارا هستند؟ به همین دلیل هر کدام از این محققان به مطالعه حوزه خاصی از فیلم و نسبت آن با فلسفه هایدگر پرداخته‌اند. در ادامه، با مرور آرای مطرح شده در نسبت با فیلم مستند، سینمای مونتاژ، سینمای آهسته، مازاد سینمایی و سینمای هستی سعی در فهم عمیق‌تر مسئله و دستیابی به مؤلفه‌های فیلم رهایی‌بخش دست می‌یازیم.

فیلم مستند

برخی از نظریه‌پردازان معاصر سینما، در پاسخ به ادعاهای عینی بودن در دهه ۱۹۶۰، استدلال می‌کنند که فیلم‌های مستند نمی‌توانند حقیقت یا دانش را بازگو کنند، زیرا فیلم‌ها با سوگیری تولید، مونتاژ و با استفاده از تکنیک‌های روایی خلق می‌شوند. ایمی لین قست (2004) در رساله دکتری خود با عنوان «پدیدارشناسی و فیلم: هایدگر و حقیقت در فیلم مستند» به بررسی ارتباط حقیقت و فیلم مستند می‌پردازد.

مفهوم سنتی حقیقت، بر مدل تقلیدی از مطابقت مستقیم بین بازنمایی و مرجع آن تکیه دارد. این درک از حقیقت دقیقاً با موقعیت نظریه‌پردازان معاصر فیلم مطابقت دارد که برای برآوردن الزامات حقیقت در فیلم‌های غیرداستانی خواستار مطابقت مستقیم هستند. این موضوع بیننده را در موقعیت قضاوت درباره راست‌گویی فیلم قرار می‌دهد. هایدگر این تعریف از حقیقت را رد می‌کند و به جای آن اله‌تئیا یعنی حقیقت را به مثابه نامستوری عنوان می‌کند. از نظر هایدگر حقیقت یک اتفاق منفرد نیست، بلکه بازی بین پنهان‌کاری و آشکارسازی است. از نگاه فست «حقیقت در یک فیلم مستند در آنچه با جهان فیزیکی مطابقت دارد یافت نمی‌شود، بلکه در آنچه است که آشکار یا بازنمایی می‌شود» (Fast, 2004: 153).

هرچند پیشتر در نسبت تصویر و عینیت دیدیم که یکی از مؤلفه‌های منفی آرای هایدگر به فیلم، اسارت آن در عینیت و بازنمایی موجودات عینی بود، اما فست ادعا می‌کند «بازنمایی یک چیز، راه بهتری برای دستیابی به اصل آن شیء است تا از طریق تجربه روزمره. زیرا در زندگی روزمره، اشیاء (ابژه‌ها) تمایل دارند در مفید

به سوی آرمان سینمای رهایی‌بخش: کاربست فلسفه تکنولوژی و هنر مارتین هایدگر در پدیدارشناسی فیلم

بودن خود گم شوند» (Fast, 2004: 125). طبق این استدلال موجودات عینی در زندگی روزمره چون کارکردی ابزاری برای ما دارند، پس نمی‌توانیم به درستی به رخ‌داد حقیقت در نسبت با آنها دست‌یابیم در حالی که تصویر بازنمایی شده از آن این امکان را فراهم می‌آورد. فست بازنمایی در فیلم مستند را که از طرف منتقدان واقع‌گرایی در فیلم مستند عدم تطابق با واقع است را به عامل امکان بیشتر برای آشکارگی حقیقت می‌داند.

ادعای دیگر فست آن است که هر چند جنبه تکنولوژیک فیلم مستند، تقلیدی از امر واقع است اما فیلم مستند جنبه خلاقانه‌ای نیز دارد که برآمده از ذهنیت مستندساز است و آن شامل نحوه نشان دادن رویدادها، انتخاب تصاویر، روایت و ساختار فیلم است. و این دو همان نزاع بین زمین و جهان در یک اثر هنری هستند. «حقیقت اثر در فیلم غیرداستانی، حاصل تضاد (نزاع) بین آنچه مستند (عکاسی) شده و نحوه [خلاقانه] ارائه آن است» (Fast, 2004: 149).

فست در این موضع گویا در جبهه فرمالیست‌ها ایستاده است و مبتنی بر برهان آنها استدلال می‌کند که به دلیل شیوه خاص بازنمایی تصویر پدیده‌ها در فیلم مستند شامل گزینش تصاویر، روایت‌گرایی ذهنیت مستندساز و به عبارتی دخالت و تصرف در بازنمایی از واقعیت، فیلم مستند تطابق با امر واقع ندارد و از این رهگذر، فیلم مستند می‌تواند به دلیل فاصله از واقع‌گرایی به حقیقت به‌مثابه نامستوری وجود رهنمون گردد.

از طرف دیگر فست کشمکش بین زمین و جهان و نیروهای پنهان‌کار و آشکارساز آنها را با نیت فیلم‌ساز از نشان دادن و ندادن بخش‌هایی از واقعیت یا همان تصرف ذهنی فیلم‌ساز یکی دانسته است. بنابراین فست پنهان‌کاری و آشکارسازی در نگاه هایدگر را با نوع تلقی فرم‌گرایان از فیلم مستند اختلاط کرده است. در حالی که این دو مقوله با هم تفاوت بنیادین دارد. هر دوی این پایه‌های استدلالی فست با فلسفه هایدگر ناهمخوان است.

تصویر اگر بازنمایی امر واقع باشد چه تطابق با آن داشته و چه با نیت‌مندی فیلم‌ساز شیوه خاصی از نمایش امر واقع باشد، باز از منظر هایدگر، جنبه اله‌ثبیا ندارد. تصویر باید از این مرحله نیز بگذرد و آن داشتن جهان است. همچنین در

به سوی آرمان سینمای رهایی‌بخش: کاربست فلسفه تکنولوژی و هنر مارتین هایدگر در پدیدارشناسی فیلم

نگاه هایدگر ارتباط دازاین با جهان به عنوان یک پدیده واحد است نه آنکه فیلم‌ساز به عنوان یک فاعل شناسا در حال تولید یک اثر باشد و نیتی در سر داشته باشد. این صراحتاً همان نگاه ابزاری به فیلم است و چهارچوب‌بندی‌کننده انسان.

امکان اثر هنری بودن در فیلم مستند برقرار است هرچند استدلال‌های فست درباره امکان رخداد حقیقت در فیلم مستند نه بر مبنای فلسفی هایدگر بلکه از جبهه فرم‌گرایی برآمده است. از منظر نگارندگان، فیلم مستند می‌تواند محل نزاع بین زمین و جهان باشد. هرچند فیلم مستند با استناد به وقایع زندگی روزمره فیلم را به بند زمین درمی‌آورد اما هنرمند(دازاین) می‌تواند در زیست خود در زمین، در ارتباط با دیگر موجودات، جهانی را برآورد و به شیوه فیلم مستند از نامستوری خارج کرده و یک جهان خود-ایستا را در اثر آشکار کند. فیلم مستند می‌تواند واقعیت موجود را به مثابه مواد خام به خدمت بگیرد و از طریق کشمکش خود-روشنگری جهان و خود-پنهان‌گری زمین، به لایه‌برداری از حجاب واقعیت موجود التفات نموده و به حقیقت پنهان وجود رسوخ پیدا می‌کند.

سینمای مونتاز^۱

لیندا جدینا (2013) در مقاله خود با عنوان «معنای مونتاز برای ارزش زیبایی‌شناختی یک فیلم: تفسیری با ارجاع به هایدگر» ادراک فیلم را به مثابه درک و تفسیر یک زبان در نظر می‌گیرد. او برای این منظور مونتاز را به عنوان زبان فیلم معرفی می‌کند (Gedina, 2013: 51) و به طور ویژه بر مونتاز اندیشه‌گرا متمرکز می‌شود. به اعتقاد او، فیلم نه از نظر تکنیکی و نه معنایی بازنمایی واقعیت نیست؛ بلکه به دلیل ماهیت فنی خود، در تلاش برای خلق واقعیتی جدید است. برای جدینا، وجه هم‌بستگی فیلم با رویکرد هایدگر، در بحث درباره نقش مونتاز اندیشه‌گرا^۲ به عنوان نقطه مقابل مونتاز جاذبه‌ها^۳ در شکل‌گیری ابژه فیلمی پدیدار می‌شود. برای این منظور، او دو جنبه از اندیشه‌های هایدگر را مد نظر قرار

1. Cinema of Montage.
2. intellektuellen Montage, intellectual Montage.
3. Attraktionsmontage, Montage of Attractions.

به سوی آرمان سینمای رهایی‌بخش: کاریست فلسفه تکنولوژی و هنر مارتین هایدگر در پدیدارشناسی فیلم

می‌دهد: ۱) نظریه معنا از «هستی و زمان»^۱ که برای تبیین ماهیت زبان فیلم و درک آن قابل توجه است؛ ۲) اظهارات هایدگر از آثار متأخرش در مورد هنر یا آثار هنری قابل درک بصری (مجسمه، نقاشی) که دنیای خود را به عنوان فضا منحصر به فرد خود با خود به ارمغان می‌آورد.

در یک نگاه کلی، فیلم دارای «زبان مخصوص به خود است که مبتنی بر بازتولید مستقیم حقایق ملموس، قابل مشاهده و در نتیجه واقعی است». در این بین، مونتاژ نقش اصلی را ایفا می‌کند، زیرا به ما اجازه می‌دهد تا در جوهر چیزها نفوذ کنیم. به طور خلاصه، در هنر سینما، این تدوین است که یک نظام معنایی یک‌پارچه ایجاد می‌کند و اجازه می‌دهد زبان سینما به زبان هنر تبدیل شود (Gedina, 2013: 48). در نگاه خاص سینمایی، مفاهیم سینمای مونتاژ و مونتاژ اندیشه‌گرا یادآور سبک ویژه آیزنشتاین در سینمای روسیه است. گراسیموف از آیزنشتاین چنین نقل می‌کند: «مطمئن بود که محتوای فیلم نه در تصاویر واقعیت، بلکه از طریق ویرایش، یعنی از طریق سبک تلفیقی از این بخش‌های تصویری بیان می‌شود. ادعا می‌شد که میدان تصویر فقط یک نشانه ساده است که محتوای واقعی ندارد، یا حداقل نباید محتوای واقعی داشته باشد، و محتوای آن فقط از ترکیب در هنگام تدوین ناشی می‌شود» (Gerassimov, 1953: 54). در مباحث تخصصی فیلم، این دیدگاه فرم‌گرای آیزنشتاین، در مقابل دیدگاه‌های واقع‌گرایانه و سبک‌های مبتنی بر رئالیسم قرار می‌گیرد.

از منظر جدینا، هایدگر معتقد است که اثر هنری همیشه یک کل ارجاعی کل‌نگر و ساختار هرمنوتیکی باز-تفسیرپذیر است، زیرا اشیاء فیلمی ساختار زبانی دارند. این بدان معناست که فیلم باید به عنوان چهارچوبی نشانه‌ای برای ساختارهای معنا در فرآیند تدوین شکل یابد (Gedina, 2013: 49). مع الوصف، جدینا بر اساس نظریه هایدگر در مورد معنا استدلال می‌کند که «تمهیدات فنی»^۲ می‌تواند خود-بازتابی شود. بدین ترتیب، می‌توان از تمهیدات فنی استفاده کرد تا نه تنها نمادهای تهی، بلکه [به مثابه] زبانی [منبعث] از خود اثر هنری ظاهر شوند (Gedina, 2013: 49).

1. Sein und Zeit.

2. technische Mittel.

به سوی آرمان سینمای رهایی‌بخش: کاربرست فلسفه تکنولوژی و هنر مارتین هایدگر در پدیدارشناسی فیلم

52). به علاوه، اگر ساختار فیلم خود-بازتابی باشد، می‌توان معنای چیزی را بیان کرد که حتی در جهان وجود ندارد.

به وضوح می‌توان گفت جدینا نیز با ایستادن در جبهه فرم‌گرایان، فهمی فرم‌گرایانه از مفهوم برپا کردن جهان از زمین دارد. جدینا، تمهید فنی تدوین را ابزار مناسبی برای برپا کردن جهان عنوان می‌کند و زبان فیلم را کنشی از فیلم‌ساز برای انتقال معنای می‌داند. او خود اذعان دارد آنچه که در تدوین به وقوع می‌پیوندد، خلق معنا به کمک چینش تصاویر است. فرم‌گرایان نیت‌مندانه به دنبال خلق معنای خاص خود از تدوین نماها هستند و این همان چهارچوب‌بندی تکنولوژیک سینما است.

مجدد باید یادآور شد که برپا کردن جهان از زمین از منظر هایدگر تفاوت ماهوی با خلق معنا از طریق تمهیدات فنی از منظر فرم‌گرایان دارد. رخداد حقیقت حاصل کشمکش مداوم بین نیروهای آشکارساز جهان و پنهان‌کار زمین است. در مقابل، آنچه مد نظر فیلم‌ساز از گزینش و چینش تصاویر به واسطه سیر مشخصی از تدوین نماهاست، دیالکتیکی زمینی، درون‌گفتمان سوبژکتیوینه است که با آنچه هایدگر از مفهوم وجودشناختی سخن گفتن زبان در نظر دارد مغایر است چرا که در اینجا نیز، سوژه سخن می‌گوید نه آنکه زبان بگوید. در فلسفه هنر هایدگر، زبان، کنش سوژه نیست. سوژه «پاسخ‌گوی» زبان است. زبان سخن می‌گوید و انسان (سوژه) زیستن، با سخن گفتن زبان را می‌آموزد. تدوین اگر نه به مثابه سخن گفتن سوژه، بلکه به عنوان سخن گفتن زبان چنانچه در نقد واقع‌گرایی فیلم مستند خاطر نشان کردیم؛ در کشمکش پنهان‌کاری و آشکارگری، چیزها را چنان که هستند به گشودگی آورد، اثر هنری رهایی‌بخش را تحقق بخشیده است.

با بازگشت به آرای هایدگر می‌توان گفت تدوین و دیگر تمهیدات فنی در فیلم سخن هستند و اگر زبان به سخن درآید و جهانی را حاضر کند، اثر هنری مد نظر هایدگر محقق می‌شود. پس باید گفت هرچند در نظریه سینماگران فرم‌گرا امکان نامستوری وجود فراهم است اما هر فرم‌گرایی به واسطه دیالکتیک تدوین، الزاما به برپا شدن جهان نمی‌انجامد.

سینمای آهسته^۱

محمد فوزی نعیم (2017) در رساله دکتری خود با عنوان «بررسی زیبایی‌شناسی فیلم بلا تار بر اساس پدیدارشناسی هایدگر» زیبایی‌شناسی فیلم‌های بلا تار^۲ را از منظر اندیشه متأخر هایدگر بررسی کرده و استدلال می‌کند که سبک برداشت طولانی تار، جوهر هستی را آشکار می‌کند. فوزی نعیم در این رساله «سینمای آهسته» را هم‌سو با مبنای فکری هایدگر و به عنوان راه متمایزی برای اندیشیدن و تأمل به هستی پیشنهاد می‌کند.

بنابر تعریف فوزی نعیم (2017) سینمای آهسته «اثری فیلمیک است که روایتی بدون پلات را تجلیل می‌کند و از برداشت‌های بلند و نماهای طولانی و ممتد، سکوت، فضای مرده فراوان، واقعیتی سخت و پر از شخصیت‌های منزوی (بیگانه) که زندگی را در کسالت عمیق می‌گذرانند، استفاده می‌کند» (Fauzi Naeim, 2017: 299).

سینمای آهسته در مقابل کات‌های سریع، اکشن و جلوه‌های ویژه با ساختار روایی واضح و صحنه‌های اوج در فیلم‌های هالیوودی رایج قرار می‌گیرد. آنچه در سینمای آهسته مورد تأکید است، عنصر تفکر است. «این رویکرد به فیلم، واقعیت را در سینمایی آرام به تصویر می‌کشد و سادگی وجود را در طول زمان بازنمایی می‌کند» (Fauzi Naeim, 2017: 9). درک این فیلم‌ها دشوار است مخاطبانی که با فیلم‌های هالیوود یا بالیوود بزرگ شده‌اند، از این سبک هنری گریزانند. زیرا تصور [و مطالبه] آن‌ها از سینما، سرگرمی است. عمومی بودن سینماهای جریان اصلی دقیقاً همان چیزی است که هایدگر به طور شفاف در «هستی و زمان» می‌گوید: «نور تبلیغات همه چیز را تاریک می‌کند» (Heidegger, 1962: 165).

به نظر می‌رسد فوزی نعیم فیلم رهایی‌بخش را از جنبه سلبی سینمای عامه‌پسند هالیوود و بالیوود فهم کرده است. چرا که سینمای آهسته را در مقابل سینمای چهارچوب‌بندی شده اکشن با کات‌های متعدد و... می‌داند. به همین رو سینمای آهسته بلا تار را نمونه‌ای از سینمای رهایی‌بخش هایدگر معرفی می‌کند.

1. Slow Cinema.
2. Béla Tarr.

به سوی آرمان سینمای رهایی‌بخش: کاربست فلسفه تکنولوژی و هنر مارتین هایدگر در پدیدارشناسی فیلم

اما به نظر می‌رسد این نگاه چندان خصوصیات مورد نیاز فلسفه هایدگر را اقلان نمی‌کند. در نظریه سینمای نوواقع‌گرایانه ناهای بلند و روایت زندگی روزمره و جلوگیری از زرق و برق‌های سینمای عامه‌پسند دیده می‌شود و سینمای آهسته را در نظریه نوواقع‌گرایانه دسته‌بندی می‌کند نه الزاما در سینمای وجودگرای هایدگر. حتی خود فوزی نعیم استدلال می‌کند که چنین سینمایی، بازنمایی بهتری از واقعیت روزمره بشر است. طبق پدیدارشناسی فیلم از منظر هایدگر مشاهده شد که الزاما تطابق با واقع به برپا شدن جهان در اثر کمکی نمی‌کند بلکه ممکن است کار را در بند زمین نگه دارد.

از پدیدارشناسی فیلم از منظر مارتین هایدگر دقیقا چنین برمی‌آید که واقع‌گرایی در آنچه که به تصویر کشیده می‌شود می‌تواند زمین را به بند بکشد و امکان تحقق جهان را سلب نماید. آنچه که در نگاه هایدگر اصالت دارد، برآمدن جهان از زمین بر اثر کشمکش بین نیروهای آشکارساز و پنهان‌کار است. هر چند ممکن است اثری واقع‌گرا نیز چنین امکانی را حاصل کند اما اصالت الزاما با این نوع از تمهیدات سینمایی (برداشت‌های بلند و نماهای طولانی و ممتد، سکوت، فضای مرده فراوان و...) نیست. مگر آنکه نوع تعامل فیلم‌ساز با واقعیت، به تأمل مخاطب در حقیقت آنچه هست بینجامد و در تاریکی موجود، نور وجود را به درخشش درآورد.

مازاد سینمایی

مایکل جوزایا موزلی (2018) در مقاله‌ای با عنوان «نگاهی دیگر به سینمای هایدگری: مازاد سینمایی، زمان مرده آنتونیونی و تصویر فیلم-عکاسی به عنوان کپی» به بررسی مجدد ماهیت رابطه بین فلسفه مارتین هایدگر و سینما پرداخته است. هدف اصلی او شناخت، تفسیر و نقد استدلال‌هایی است که طبق آن، هایدگر حضور هستی را در فیلم نامحسوس می‌داند. موزلی استدلال می‌کند که این تصور هایدگر از تصویر فیلم-عکاسی به عنوان یک کپی شفاف و در نتیجه ناتوانی در تجلی خصلت زمینی آن است که او را به رد امکان تجلی سینمایی هستی سوق می‌دهد. از سوی دیگر، او مازاد سینمایی را به عنوان راهی برای تجلی زمین در تصویر فیلم-عکاسی و در نتیجه رویارویی سینمایی با هستی در نظر گرفته است.

1. Cinematic Excess.

به سوی آرمان سینمای رهایی‌بخش: کاربست فلسفه تکنولوژی و هنر مارتین هایدگر در پدیدارشناسی فیلم

هسته مرکزی استدلال موزلی تفاوت نحوه حضور ماده خام در یک اثر هنری نسبت به یک ابزار است. ماده خام در ساخت ابزار مصرف می‌شود و در کاربرد خود غایب می‌گردد. در حالی که ماده خام در اثر هنری به شکل زمین حضور دارد و در کشمکشی با جهان، اثر به رخداد حقیقت رهنمون می‌گردد. موزلی برای احصای تدبیری که در آن مواد خام فیلم یعنی تصاویر مصرف نشوند به نظر تامپسون متوصل می‌شود که در صورتی که یک تدبیر روایی نشان داده شود و به پایان رسد و بیننده هدف آن را دریابد، باید تصویر را مازاد بر تدبیر روایی حفظ کرد تا بیننده، دیگر تصویر را بدون کارکرد روایی آن نظاره کند و این ممکن است به این نتیجه برسد که بیننده تعمق آن موجود را «جدا از روایت یا کارکرد ترکیبی آن» دریافت کند. این تمهید به برش دیرهنگام و طولانی‌شدن نما بیش از حد معمول می‌انجامد.

تمام تلاش موزلی آن است که نشان دهد علی‌رغم دیدگاه هایدگر که خودکار بودن دوربین فیلم، هستی را غیرقابل مشاهده (نامحسوس) می‌کند. در تصویر فیلم‌عکاسی، به نظر می‌رسد که در شرایط خاص، جلوه‌ای سینمایی از هستی وجود دارد (Mosely, 2018: 380).

برای تشریح مفهوم مازاد سینمایی، موزلی به تحلیل شعر تراکل توسط هایدگر اشاره می‌کند. وجه زمینی شعر برای هایدگر قدرت نامگذاری (مفهوم‌سازی) آن است. این به دلیل ویژگی شاعرانه «ابهام» زبان است که هایدگر مدام آن را ستایش می‌کند. او شعر تراکل (1953) را به دلیل «ابهام مبهم» آن تحسین می‌کند (Heidegger, 1982: 192). کلام شاعرانه مبهم غنای خود را حفظ می‌کند و از طریق همین غنا است که می‌توان گفت که کلمه در شعر نوعی مادیت دارد. ابهام زبان شاعرانه، [و] «بازی فرضی آن با معانی کلمات»، با «یکتاختی» زبان روزمره، [و] رابطه یک به یک بین کلمه و معنا که در خدمت تسهیل امور ارتباطی ما است، مخالف است.

در مقام مقایسه، موزلی تصویر فیلم‌عکاسی، در معنای روزمره یا غیر مازاد آن، را مانند زبان روزمره و تک صدایی می‌داند، که به یک موجود خاص اشاره دارد. با وجود این، تصویر سینمایی مازاد، در نگاه موزلی در ارجاع خود، نه در ارجاع

به سوی آرمان سینمای رهایی‌بخش: کاربرست فلسفه تکنولوژی و هنر مارتین هایدگر در پدیدارشناسی فیلم

به روایت سینمایی یا اقلام ازپیش‌موجودا، مانند واژه‌های شاعرانه و مبهم است (Mosely, 2018: 375). بنابراین، از منظر موزلی مازاد سینمایی [آن] عنصر سینماست که باید به عنوان «زمین» درک شود.

موزلی به دنبال تمهیدی بود که به پدیدارشناسی فیلم مبتنی بر آرای مارتین هایدگر نزدیک شود اما راه‌حل را در تأکید بیشتر بر ماده خام یعنی تصویر فیلم-عکاسی می‌بیند تا از مصرف شدن آن در خدمت روایت مانع شود. رخداد حقیقت تنها از کشمکش بین نیروهای آشکارساز و پنهان‌کار به وقوع می‌پیوندد، به همین دلیل به تعبیر هایدگر زمین مبهم است تا امکان ابهام‌زدایی فراهم گردد و زمین تاریک است تا مستعد جذب نور به جهان گردد. به تعبیر دیگر ابهام در زمان مرده و تصاویر مازاد، امکان زمین بودن مواد خام اثر را موجب می‌شوند اما الزاما هر زمان مرده و تصویر مازادی نمی‌تواند به برآمدن جهان بیانجامد. چیزی ورای تمهید زمان مرده و تصویر مازاد برای رخداد حقیقت لازم است. موزلی منظر هایدگر در اینکه ماده خام در اثر هنری نباید چون ابزار استخدام و مصرف گردد تا افول کند را به خوبی دریافته است لکن هایدگر تأکید می‌کند در اثر هنری، سنگ به ستون بدل می‌شود تا بدین‌سان سنگینی سنگ را پدیدار سازد و جهان بدین روی بر زمین استوار گردد بنابراین هر زمان مرده و نمای طولانی و تصویر مازاد به رخداد حقیقت و انکشاف وجود ختم نمی‌گردد. تصویر در فیلم اگر از خود صورت‌برداری نکند و به رسوخ در حقیقت دست نیازد تنها واقعیت را به ظهور رسانده است اما به حضور حقیقت نائل نشده است.

سینمای هستی^۲

ایزابیل روکامورا (۲۰۱۹) در رساله دکتری خود با عنوان «سینما و هایدگر: فراخوان هستی در اوزو، آنتونیونی، تار» که اساساً توسط پدیدارشناسی انسان مارتین هایدگر صورت‌بندی شده است، به پتانسیل سینما برای نمایش انسان در عمیق‌ترین و آشکارترین معنایش می‌پردازد. برای این منظور، او حضور شخصیت فیلم را به طور اساسی (فراتر از اسناد علمی مادیت جسمانی) با استفاده از مفاهیم هایدگر در

1. pro-filmic.
2. Cinema of Being.

به سوی آرمان سینمای رهایی‌بخش: کاربست فلسفه تکنولوژی و هنر مارتین هایدگر در پدیدارشناسی فیلم

مورد «مکان‌مندی» و «زمان‌مندی» سوژه بازتعریف می‌کند (Rocamora, 2019: 14). روکامورا استدلال می‌کند که برخی از آثار سینمایی دعوتی قابل مقایسه برای انسان دارند تا به خود نزدیک شوند و انسانیت مشترک‌مان را عمیقاً به ما یادآوری کنند، زیرا آنها به جهان‌های فراتر از ظلم‌های استعمار و کالایی شدن و انحطاط ارزش‌های اجتماعی گرایش دارند. او این دسته از آثار را سینمای هستی می‌نامد. بر این مبنای، او نتیجه می‌گیرد که برجسته ساختن فردیت در فیلم، در خدمت هماهنگ ساختن بیننده با تجدید اخلاقی دنیای ما است. به ادعای روکامورا سینمای هستی، که در آثار برخی فیلم‌سازان مانند اوزو، تار و آنتونیونی متجلی است، هم در مضمون و هم در سبک، به شکلی مثال‌زدنی به تلاشی انسانی گواهی می‌دهند؛ امری که روکامورا آن را به توصیف هایدگر از خودکاو اولیه دازاین در پاسخ به فراخوان (ندای) درونی آن برای زندگی واقعی تشبیه کرده است (Rocamora, 2019: 293).

روکامورا (2019) در یک تعریف ساده، «سینمای هستی» را برای توصیف فیلم‌هایی پیشنهاد می‌کند که در آنها رابطه انسان با خودش و جهان درک می‌شود. او سینمای هستی را به دلیل شهود ویژه‌اش از انسان، فراتر از ابعاد عقلانی، روان‌شناختی، مادی، انسان‌شناختی و عاطفی، و نیز خارج از چهارچوب بازنمایی اکثر اشکال رئالیسم تعریف کرده است. اساس سینمای هستی، کشف عمق وجودی آن با غلبه بر ماندگاری سطحی است. ... به واسطه رویدادهای جدایی لحظه‌ای از داستان، که توسط ناهم‌خوانی خط نگاه و تعلیق‌های موقتی امکان‌پذیر می‌شود، شخصیت حسی از اکنون، یک وجود-آنجا [da-sein]، را ساطع می‌کند که به شدت با توصیف واقعی بودن دازاین‌تین‌انداز می‌شود (Rocamora, 2019: 295).

از منظر روکامورا استراتژی‌های گسترده‌ای که در تحلیل سینمای هستی، شناسایی می‌شوند عبارتند از: قاب ثابت و سکانس طولانی، استفاده از سکون، سکوت و وقفه در روایت، استخدام بازیگران غیرحرفه‌ای، زیبایی‌شناسی موجز، دغدغه‌های موضوعی ناپایداری و فناپذیری، و مقاومت در برابر درام و امور روزمره. اگرچه این ویژگی‌ها با مقوله اخیر «سینمای آهسته» مطابقت دارند با این حال، روکامورا با

به سوی آرمان سینمای رهایی‌بخش: کاربست فلسفه تکنولوژی و هنر مارتین هایدگر در پدیدارشناسی فیلم

تمرکز مجدد بر معنا و ارزش بدیهی انسان، فرمول‌بندی خود را از سینمای هستی، کاملاً متمایز از نظریه سینمای آهسته می‌داند.

نهایتاً، بر مبنای رویکرد اخلاقی پدیدارشناسی هنر و فن‌آوری هایدگر که با اعلام هشدار نسبت به خطرات جهانی غیرانسانی خواستار احیای کرامت انسان است (Rocamora, 2019: 90)، روکامورا ادعا می‌کند که این جست و جوی اخلاقی به معنای چیزی بیش از تمایز ساده بین یک اثر سرگرم کننده و یک اثر متعهد به بازتاب موضوعی کلی است. لذا، او سینمایی را پیشنهاد می‌کند که متعهد به افشای زندگی عمیقاً شخصی است. این سینما از دنیوی‌ترین تا بنیادی‌ترین ابعاد انسان را مورد توجه قرار می‌دهد. در این‌جا، بودن-در-جهان سوژه(دازاین-در-جهان بودن سوژه، او از سوژه دکارتی به دازاین‌هایدگری تبدیل می‌کند-)، از یک سو، موقعیت تضعیف‌شده فرد مدرن و احساس از هم گسیختگی او از جامعه را روشن می‌سازد، و از سوی دیگر، با به رسمیت شناختن فناپذیری آن سوژه، خصلت فرامادی او را تعیین می‌کند.

روکامورا ابتدا نگاهی به سوژه و روایت در فیلم دارد. او اثری را به عنوان سینمای هستی معرفی می‌کند که در آن سوژه به ارتباط با خودش و جهان التفات می‌یابد. این توصیف هایدگر از خودکاوی اولیه دازاین در پاسخ به فراخوان (ندای) درونی آن است. روکامورا سینمای هستی را جهان یک دازاین زمان‌مند و مکان‌مند در یک فیلم خود ایستا می‌داند.

هرچند روکامورا در معرفی سینمای هستی به عنوان هنر رهایی‌بخش هایدگر در مسیر صحیحی گام گذاشته است اما تمهیدات فنی بیان شده توسط او که به نگاه نواقع‌گرایان نزدیک است کمکی به بازشناسی سینمای هستی نمی‌کند. چرا که این کشمکش نیروهای پنهان‌کار زمین و نیروهای آشکارساز جهان است که از زیست دغدغه‌مندانه هنرمند(دازاین) برمی‌آید و اثر هنری را موجب می‌شود. با این نگاه نمی‌توان بیان سینمایی خاصی را الزاماً با هنر رهایی‌بخش هایدگر مترادف دانست. شاهد مثال آنکه در برخی آثار آنتونیونی، بلا تار، اوزو و ویسگوتتی با استفاده از تمهیداتی چون نمای ثابت و طولانی، زمان مرده و... و در برخی آثار

به سوی آرمان سینمای رهایی‌بخش: کاربست فلسفه تکنولوژی و هنر مارتین هایدگر در پدیدارشناسی فیلم

ژان لوک گدار و آیزنشتاین با استفاده از تمهیدات تکنیکی چون تدوین، تقطیع و... در کشمکش با زمین، جهان برپا گشته است.

پس در نسبت با فیلم به عنوان یک اثر هنری نباید به دنبال بازی‌های فرم‌گرایانه یا واقع‌گرایانه بود، نباید به دنبال بیانی فیلمیک بود که سوژه مدرک با کاربست آنها در کار خود، فیلمی از جنس هنر رهایی‌بخش را تولید کند. بلکه در فیلم نیز شاعرانگی ذات هنر است و فیلم‌ساز به مثابه یک دازاین شاعری می‌کند و در اثر خود در کشمکش پنهان‌گری زمین و روشن‌گری جهان رخداد حقیقت را محقق می‌کند.

نتیجه‌گیری

این پژوهش با بهره‌گیری از مفاهیم کلیدی فلسفه هایدگر، امکان شکل‌گیری نوعی سینمای رهایی‌بخش را در دل وضعیت تکنولوژیک معاصر بررسی کرد. یافته‌ها نشان می‌دهد که هرچند سینما به‌عنوان یک رسانه تکنیکی ممکن است در نگاه نخست مشمول چهارچوب‌بندی تکنولوژیک قرار گیرد، اما از رهگذر وجوه هنری و شاعرانه‌اش، ظرفیت آن را دارد که به امکانی برای رخداد حقیقت بدل شود. از این منظر، سینمایی که از بازنمایی محض فراتر رفته و امکان تجربه وجودی را برای مخاطب فراهم آورد، می‌تواند با رویکردی هایدگری بازخوانی شود. «سینمای رهایی‌بخش» نه‌تنها نقدی بر مناسبات ابزاری و کالایی سینمای رایج ارائه می‌دهد، بلکه دعوتی است به بازیابی اصالت تجربه زیسته و گشودگی به سوی حقیقت هستی.

آنچه از پدیدارشناسی فیلم از منظر هایدگر حاصل شده ما را به سمت سینمای رهایی‌بخش رهنمون می‌کند. بررسی آرای مفسران معاصر نشان داد که برخی نظریات ارائه شده غالباً به سبب رویکردهای دوگانه‌انگارانه فرم‌گرا یا واقع‌گرا، به اشتباه با مفهوم «کشمکش زمین و جهان» در فلسفه هایدگر خلط شده‌اند. هنر سینما نباید درگیر منازعات سطحی فرم و محتوا شود که برآمده از معرفت‌شناسی مدرن است؛ بلکه باید به کشمکش اصیلی وجودشناختی زمین و جهان توجه کند. موارد زیر به‌عنوان کاربست پدیدارشناسی فیلم از منظر مارتین هایدگر در این پژوهش به عنوان چهارچوبی نظری برای نیل به آرمان سینمای رهایی‌بخش پیشنهاد می‌شود:

به سوی آرمان سینمای رهایی‌بخش: کاربرست فلسفه تکنولوژی و هنر مارتین هایدگر در پدیدارشناسی فیلم

۱. سینمای رهایی‌بخش از تصویر خام فاصله می‌گیرد و با حرکت به سوی «تصویر ناب»، جنبه اصیل و پنهان‌کار «زمین» را حفظ کرده و جهانی خودایستا را آشکار می‌کند. تصویر در فیلم، هرچند از جنس تکنولوژی است، اما با گذار از بازنمایی صرف، ظرفیتی برای گشودگی هستی و رخداد حقیقت پیدا می‌کند.
۲. جوهر هنر، «شاعرانگی» و رخداد حقیقت است. بر این اساس، هر شکلی از بیان سینمایی - چه واقع‌گرا و چه فرم‌گرا - به شرطی اصیل و رهایی‌بخش است که امکان برپایی جهان را از طریق تعامل و کشمکش میان «زمین» و «جهان» فراهم سازد. هنر اصیل انکشاف شاعرانه وجود است.
۳. در سینمای رهایی‌بخش، تصویر، تدوین و دیگر ابزارهای بیانی فیلمی، و دیگر مواد خام، نباید توجه مخاطب را به زیبایی‌شناسی سطحی یا تکنیک جلب کنند و به این شکل اثر را به بند بکشند. بلکه باید به شکلی اصیل، بستری برای برپایی جهانی معنا‌دار و خودایستا باشند و به مثابه زمین امکان تحقق جهان را در اثر ایجاد کنند و صرفاً به عنوان عنصر لازم برای کشمکش برای برآمدن جهان باشد. هدف از این عناصر، انکشاف حقیقت هستی است نه زیبایی‌شناسی صرف.
۴. هنرمند اثر رهایی‌بخش صرفاً متخصص فنی یا معناپرداز نیست، بلکه یک «دازاین» دغدغه‌مند است که در فرآیند خلق اثر، حقیقت هستی را کشف و تجربه می‌کند. وجود چنین دازاینی است که هنر را از تکنیک صرف یا انتقال معنا به سمت خلق جهانی اصیل و خود- ایستا هدایت می‌کند. بنابراین، تحقق سینمای رهایی‌بخش مستلزم وجود هنرمندی با دغدغه انکشاف حقیقت هستی است و این دازاین زمان‌مند و مکان‌مند در جهان فیلم رهایی‌بخش نیز حضور دارد.

فهرست منابع

معتمدی، احمدرضا (۱۳۹۵). *جستارهایی در فلسفه هنر*، سازمان انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی.

Fast, A. L. (2004). *Phenomenology and film: Heidegger and truth in documentary film*. The Pennsylvania State University.

Fauzi Naeim, M. (2017). *A study of Béla Tarr's film aesthetics based on Heidegger's phenomenology/Fauzi Naeim Mohamed* (Doctoral dissertation, University of Malaya).

Gedina, L. (2013). The Meaning of the Montage for the Esthetic Value of a Film. An Explanation with Reference to Heidegger. *Horizon*, 2(1), 48-61.

Gerassimov, S. (1953). Über den Beruf des Filmregisseurs. *Fragen der Meisterschaft in der sowjetischen Filmkunst, Eine Sammlung von Aufsätzen*. Berlin: Henschelverlag, 54.

Heidegger, M. (1935). *Introduction to Metaphysics*. Yale UP.

Heidegger, M. (1962). Being and Time. (J. Macquarrie & E. Robinson, Trans.). Oxford: Blackwell Publishing.

Heidegger, M. (1966). Discourse on Thinking, (J.M. Anderson and E.H. Freund, Trans.). New York: Harper & Row.

Heidegger, M. (1971). *Poetry, Language, Thought* (A. Hofstadter, Trans.) New York: Harper and Row.

Heidegger, M. (1977) in *The Question Concerning Technology and Other Essays*, (William Lovitt, Trans.) New York: Harper and Row.

Heidegger, M. (1978). *Basic Writings from 'Being and Time' (1927) to 'The Task of Thinking' (1964)*. Routledge.

به سوی آرمان سینمای رهایی‌بخش: کاربرست فلسفه تکنولوژی و هنر مارتین هایدگر در پدیدارشناسی فیلم

Heidegger, M. (1982). *The basic problems of phenomenology* (A. Hofstadter, Trans). Bloomington: Indiana University Press. Heidegger, M. (1997). *Kant and the Problem of Metaphysics*. 1929. Indiana UP.

Heidegger, M. (1997). *Kant and the Problem of Metaphysics*. 1929. Indiana UP.

Heidegger, M. (2000). *Introduction to metaphysics* (G. Fried & R. Polt, Trans.). New Haven & London: Yale University Press.

Heidegger, M. (2002). *Off the Beaten Track*. (J. Young & K. Haynes, Trans. & Ed.). Cambridge: Cambridge University Press.

Heidegger, M. (2012). *Bremen and Freiburg lectures: insight into that which is and basic principles of thinking*. Indiana University Press.

Heidegger, M. (2014). *Hölderlin's Hymns: "Germania" and "The Rhine"*. Indiana University Press.

Hume, D. (1882). *Essays: Moral, political, and literary, vol. 1* (T. H. Green & T. H. Grose, Eds.). London: Longmans, Green, and Co.

Josiah Mosely, M. (2018). Another look at Heideggerian cinema: Cinematic excess, Antonioni's dead time and the film-photographic image as copy. *Film-Philosophy*, 22(3), 364-383.

Neske, G., & Kettering, E. (1990). Martin Heidegger and National Socialism: questions and answers.

Rocamora, I. (2020). Cinema and Heidegger: the call to being in Ozu, Antonioni, Tarr.

به سوی آرمان سینمای رهایی‌بخش: کاربریت فلسفه تکنولوژی و هنر مارتین هایدگر در پدیدارشناسی فیلم

Sinnerbrink, R. (2006). A Heideggerian Cinema? On Terrence Malick's *The Thin Red Line*. *Film-Philosophy*, 10(3), 26-37.

Sinnerbrink, R. (2014). *Technē and Poiēsis: On Heidegger and Film Theory*.

Young, J.C. (2001). *Heidegger's Philosophy of Art*.