



## Metaphysics

University of Isfahan E-ISSN: 2476-3276

Vol. 16, Issue 1, No. 37, Spring and Summer 2024

### Representation in the film based on Martin Heidegger's idea

Mehdi Homayuni: PhD student, Department of Art Studies, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.  
mehdi\_homayuni@modares.ac.ir

Asghar Fahimifar\*: Associate Professor, Department of Art Studies, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.  
fahimifar@modares.ac.ir

#### Abstract

The relationship between reality and cinema is an important factor in theorizing about cinema. According to some theorists, cinematic reality receives its validity from the structure of the mind. According to some others, it is the external reality that must be acknowledged. It can be said that the relationship between cinema and reality is considered as a relationship in which cinema has an important function: to determine the position of cinematic signifier, as cinematic mechanisms that So, they can gain their signified in the outside world, or in the mind. In this research, an attempt was made to explain the relationship between film and reality in cinematic theories and its relationship with representation, to discuss the distinction of cinematic works, and to provide a specific classification based on representation based on Heidegger's thought. How a cinematic work can be considered based on the representation and presence of the earth in the work of art. In the continuation of the research, some cinematographic works were analyzed according to the representation in Heidegger's view in three distinct groups: Representative, Beyond- Representative, and Un-Representative. Among these works, the film About Endlessness by Roy Anderson, as the Un-Representative work, reveals the presence of the earth in the work of art.

**Keywords:** Martin Heidegger, Movie, Representation, Reality

---

\* fahimifar@modares.ac.ir



## دوفصلنامه علمی متافیزیک

سال شانزدهم، شماره اول (پیاپی ۳۷)، بهار و تابستان ۱۴۰۳، ص ۴۲ - ۲۷

تاریخ وصول: ۱۴۰۲/۰۱/۳۰، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۰/۳۰

### بازنمایی در فیلم برمبنای نظر مارتین هایدگر

مهدی همایونی: دانشجوی دکتری، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

mehdi\_homayuni@modares.ac.ir

اصغر فهیمی‌فر: دانشیار، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

fahimifar@modares.ac.ir

### چکیده

نسبت میان واقعیت و سینما در نظریه‌پردازی درباره سینما، جایگاه ویژه‌ای را از آن خود کرده است. براساس تبیین برخی از نظریه‌پردازان، واقعیت سینمایی اعتبار خود را از سازوکار ذهن دریافت می‌کند. در نظر برخی دیگر، این واقعیت بیرون است که بدیل سازوکار ذهن می‌شود. می‌توان گفت رابطه میان سینما و واقعیت به‌عنوان رابطه‌ای در نظر گرفته می‌شود که در آن، سینما وظیفه‌ای مهم بر عهده دارد: مشخص کردن جایگاه دلالت‌های سینمایی، به‌عنوان سازوکارهای سینمایی که ازسویی می‌توانند جایگاه مدلول خود را در عالم بیرون کسب کنند و یا می‌توانند مدلولی داشته باشند که جایگاه خود را این‌بار، در ذهن، تثبیت می‌کنند. در این پژوهش تلاش شد با تبیین رابطه میان فیلم و واقعیت در نظریات سینمایی و رابطه آن با بازنمایی، تمایز آثار سینمایی به بحث گذاشته شود و دسته‌بندی خاصی براساس بازنمایی برمبنای اندیشه هایدگر ارائه شود (هایدگر خود از تمایزی یاد می‌کند که هنر بزرگ را می‌سازد)؛ اینکه اثر سینمایی را چگونه می‌توان براساس بازنمایی و آشکارگی حضور زمین در کار هنری مورد توجه قرار داد. به‌این‌منظور و در ادامه پژوهش، برخی آثار سینمایی، متناسب با جایگاه بازنمایی در دیدگاه هایدگر در سه گروه متمایز بازنماگرا، فرابازنماگرا و نابازنماگرا واکاوی شد. در میان این آثار، فیلم درباره بی‌کرانگی اثر روی اندرسون، به‌عنوان اثر نابازنماگرا، حضور زمین در کار هنری را آشکار می‌کند.

واژگان کلیدی: مارتین هایدگر، فیلم، بازنمایی، واقعیت

## مقدمه و پیشینه

نسبت میان واقعیت و سینما در نظریه‌پردازی درباره سینما، جایگاه ویژه‌ای را از آن خود کرده است. نظریه‌پردازان سینمایی از هوگو مانستربرگ تا آندره بازن، به ترسیم چگونگی امکان برقراری این نسبت پرداخته‌اند. در میان نظریات شکل‌گرایان، واقعیت سینمایی اعتبار خود را از سازوکار ذهن دریافت می‌کند. این ذهن است که چندوچون این نسبت را تعیین می‌کند و اساساً هر نوع کاریست تمهیدات سینمایی، در راستای کنش میان ذهن و واقعیت مورد توجه قرار می‌گیرد. در نظریات مبتنی بر واقع‌گرایی، این بار واقعیت بیرون، بدیل توجه بر سازوکار ذهن می‌شود. براین اساس، می‌توان گفت رابطه میان سینما و واقعیت به‌عنوان رابطه‌ای در نظر گرفته می‌شود که در آن، سینما وظیفه‌ای مهم بر عهده دارد: مشخص کردن جایگاه دلالت‌های سینمایی، به‌عنوان سازوکارهای سینمایی که ازسویی می‌توانند جایگاه مدلول خود را در عالم بیرون کسب کنند یا ازسوی دیگر می‌توانند مدلولی داشته باشند که جایگاه خود را این بار، در ذهن، بر ساخته و تثبیت می‌کنند. براین مبنای چنانچه تثبیت این مدلول به‌سبب سازوکار سینمایی به‌عنوان سازنده کنش بازنمایی در نظر گرفته شود که در واقع تثبیت جایگاه مدلول حاصل از دلالت‌ها در آن سرانجام بازنمایی را مشخص می‌کند - می‌توان سینما را با فرایند بازنمایی بررسی کرد. به عبارتی، بحث درباره دیدگاه بازنمایانه<sup>۱</sup> در سینما را می‌توان در نظریات سینمایی و جایگاهی پی گرفت که این نظریات در رابطه میان واقعیت و سینما جست‌وجو می‌کنند؛ اینکه سینما چگونه می‌تواند کنش بازنمایی را سامان دهد و رابطه میان واقعیت و سینما به چه

شکل سامان می‌یابد. روکامورا بر مبنای چنین نظرگاهی، بخشی از رساله خود را به توصیف تلقی هایدگر از بازنمایی اختصاص داده است (Rocamora, 2019). او برای پیش‌برد بحث خود و برای یافتن رابطه‌ای میان هستی‌شناسی بنیادین هایدگر و سینما، از سینمای هستی<sup>۲</sup> سخن می‌گوید. «سینمای هستی یک فراخوانی بنیادین است برای فردیت مخاطبان خود» (Rocamora, 2019, p. 84). او در عین حال بیان می‌کند که مطابق نظر هایدگر، کار هنری محل برپایی جهان است؛ محلی است که هنرمند و مخاطب با در-جهان-بودن خود مواجه می‌شوند؛ این مواجهه در طریقی مهیا می‌شود که کار هنری همچنان فیگوراتیو باقی بماند و وفادار به ادراک ما از جهان (Rocamora, 2019, p. 60). از طرفی، هایدگر در رساله سرآغاز کار هنری نوشت «هدف کار هنری بازنمایی هر موجود عینی نیست؛ بلکه کار هنری آشکارکننده ذات تمام چیزهاست» (Heidegger, 2001, p. 43). هایدگر در این رساله، درباره تابلوی کفش‌های وان گوگ و بنای معبد یونانی سخن گفت و بار دیگر تأکید کرد که:

حقیقت در برپایی معبد در همان‌جا که هست، رخ می‌دهد. این به این معنی نیست که چیزی به‌واقع در آنجا بازنمایی و ارائه می‌شود؛ بلکه آنچه به‌عنوان کل است، به ناپوشیدگی وارد می‌شود.... حقیقت در تابلوی وان گوگ رخ می‌نماید و این به این معنی نیست که چیزی به‌واقع تصویر می‌شود. (Heidegger, 2001, p. 54).

هایدگر تصویر را نیز بر مبنای همین رهایی از بازنمایی چنین توصیف کرد که:

<sup>2</sup> Cinema of Being

<sup>1</sup> Representative

تصویر باید حضور نامرئی را لمس کند» ( Nancy, 2005, p. 12). این همان حضور است که نانسی بر آن تأکید دارد؛ حضور برای آشکارسازی خود، رها از هر دلالتی که آن را به فرهنگ یا چیزی شبیه به آن متصل می‌گرداند. در مقابل، بازنمایی سبب جدایی ابژه از هستی می‌شود. روکامورا از قول نانسی، بازنمایی را با در نظر گرفتن مقصود هایدگر چنین تعریف می‌کند: «آنچه که خود را با محدودیتِ خودش تعیین می‌کند. این تحدید برای سوژه و به وسیله سوژه که به خودی خود نه بازنمایی شده است و نه قابل بازنمایی است، در حضور محض و غیاب محض خود» (Rocamora, 2019, p. 77). این همان است که به تأکید روکامورا، فهم هایدگر از تصویر ناب<sup>۵</sup> را یادآور می‌شود: در آن هستی خودش را نشان می‌دهد و نگاه هستی در آن پیدا است ( Rocamora, 2019, p. 77).

بر مبنای آنچه بیان شد، چنانچه یک فیلم سینمایی به مثابه کار هنری از نظر هایدگر بخواهد جایگاه خود را در نسبت با سینمای هستی و میدان هستی شناختی مشخص کند، باید در ابتدا نسبت خود را با کنش بازنمایی و گریز از آن مشخص کند و بر مبنای آن در راستای گشودن جهان پیش رود؛ اما این گریز از بازنمایی در سینما بر مبنای اندیشه هایدگر چگونه ممکن است؟ چگونه می‌توان بر مبنای این رهایی یا تحدید، آثار سینمایی را بررسی یا دسته‌بندی کرد؟ و اینکه این گریز، چگونه یک فیلم سینمایی را با حقیقت در رابطه قرار می‌دهد؟ رابطه‌ای که ما را متوجه میدان هستی‌شناسی می‌گرداند؟ اما باید توجه کرد که این گریز از کنش بازنمایی به‌عنوان کنشی سامان می‌یابد که یک اثر سینمایی را از سایر آثار سینمایی متمایز می‌کند. این تمایز معطوف است بر

تصویر، ما را به ادراکی منحصر به فرد دعوت می‌کند: به سبب تمایزش از تخیل درونی و نیز تمایزش از چیزهای بیرونی. اما مهم آن است که برای آنکه تصویر سازنده جهان خود باشد، باید خارج از قلمرو بازنمایی قرار گیرد. ( Rocamora, 2019, p. 73)

بر این اساس، آنچه از نظر هایدگر در کار هنری می‌بایست روی دهد تا کار هنری را در نسبت با حقیقت قرار دهد، اساساً بازنمایی نیست؛ اما چگونه ممکن است که کار هنری بازنمایی نکند و در عین حال، وفادار به شکل باقی بماند؟ به عبارت بهتر، در کار هنری چیزها حضور داشته باشند و در عین حال، کار هنری از بازنمایی چیزها روی گرداند؟ روکامورا در این باره از میدان هستی‌شناسی<sup>۱</sup> سخن گفته است: در این میدان، کار هنری نیازمند آن است که نخست فیگوراتیو و وفادار به ادراک ما از جهان باقی بماند و دیگر اینکه این فیگور حاضر در کار، تماشاگر را به درگیر شدن در جهان فراخواند (Rocamora, 2019, p. 60). این طریق را می‌توان در تحسین هایدگر از نقاشی‌های پل کله، چنین بیان کرد که چیزها محو نمی‌شوند؛ اما در عین حال، خود را به سوی جهان خود عقب می‌کشند ( Rocamora, 2019, p. 61). بر این اساس، کار هنری به جای آنکه بازنمای چیزها باشد، چیزها را حاضر می‌کند که خود را عقب کشند و جهان خود را برملا سازند. در اینجا می‌توان از قول ژان لوک نانسی چنین بیان کرد که «تصویر زمانی وجود دارد که بداهت<sup>۲</sup> وجود داشته باشد؛ و گرنه یک تزئین<sup>۳</sup> یا ایلیستریشن<sup>۴</sup> وجود دارد که از یک دلالت و تصدیق معنا پشتیبانی می‌کند.

<sup>1</sup> ontological field

<sup>2</sup> evidence

<sup>3</sup> decoration

<sup>4</sup> illustration

<sup>5</sup> pure image

تمایزی که خود هایدگر در رساله سرآغاز کار هنری به آن اشاره داشته است. هایدگر نه از هر اثری، بلکه تنها از کار هنری بزرگ (واقعی)<sup>۱</sup> سخن گفته است (Heidegger, 2001, p. 20). چنین کاری توان آن را دارد که در راستای گشودن جهان پیش رود. در این پژوهش، تلاش بر آن است که با یادآوری مفهوم زمین در اندیشه هایدگر، درباره کارکرد کنش گریز از بازنمایی در یک کار هنری بحث شود (همایونی و فهیمی فر، ۱۴۰۰) و نیز با تبیین رابطه میان فیلم و واقعیت در نظریات سینمایی و رابطه آن با بازنمایی، تمایز طرح شده درباره آثار سینمایی به بحث گذاشته شود و دسته‌بندی خاصی براساس بازنمایی ارائه شود؛ اینکه یک اثر سینمایی را چگونه می‌توان براساس بازنمایی و آشکارگی حضور زمین برمبنای اندیشه هایدگر بررسی کرد.

### زمین - بازنمایی از دیدگاه هایدگر

هایدگر در نقد گشتل تکنولوژی، توجه خود را بر هنر معطوف کرد. گشتل از آنجاکه آنچه را که خود ارائه می‌دهد، یگانه راه دسترسی قلمداد می‌کند، در تقابل با آنچه هایدگر از درجهان بودن (دازاین) مراد کرده است، قرار می‌گیرد. علوم مدرن هم درست به همین سبب از امر بنیادین غافل شده‌اند. در نهایت پرسش از هستی، همان پرسش فراموش شده‌ای می‌شود که هایدگر در تمام دوران کار فکری خود دغدغه طرح آن را فراموش نکرد. به عبارتی، طبیعت همواره امری است تاریخی و آنچه علوم مدرن بدان متکی‌اند، فقط یک دیدگاه خاص از طبیعت را می‌سازد؛ دیدگاهی که بستر شکل‌گیری خود را انکار می‌کند و با مطلق‌سازی دستاورد خود و دادن نقش

محوری بر سوژکتیویته، کمال اطلاق دقیق علمی را هدف خود قرار می‌دهد (Hodge, 1992). به نظر می‌رسد کارکرد گشتل در یگانه‌قلمداد کردن کارکرد خاص از تکنولوژی است که برمبنای آن واقعیت خود را به‌عنوان منبع<sup>۲</sup> آشکار می‌کند (Heidegger, 1977, p. 23). منبع بودن واقعیت از پیش سلطه بی‌چون‌وچرا بر آنچه به منبع تبدیل شده است را پیش می‌کشد. هرچند در اندیشه هایدگر خود این گشتل تکنولوژی به سبب تاریخ هستی است که هست شده است و این بدان سبب است که «ذات تکنولوژی به‌هیچ‌عنوان تکنولوژیک نیست» (Heidegger, 1977, p. 4)؛ اما در همین دنیای مدرن که به سبب فراموشی پرسش از هستی، حقیقت رو نمانده است، یکی از راه‌های جست‌وجوی آشکارگی حقیقت و هستی هنر است (Heidegger, 2000, p. 140). این کارکرد هنر از آن جهت است که هنر هم نظم ایجاد شده و هم آنچه را این نظم بر آن استوار است، برملا می‌کند. این رابطه، رابطه‌ای متغیر است؛ اما این آن چیزی نیست که تحلیل و تحقیق علمی بدان متکی باشد (Hodge, 1992). هنر برمبنای این طریق می‌تواند در برابر اطلاق گشتل، بدیلی مهیا کند؛ درست بدان سبب که از راهی خاص بر امر هنوز در آشکارگی درنیامده، اشاره می‌کند؛ بی‌آنکه آن را دسترس‌پذیر جلوه دهد. این امر هنوز در آشکارگی درنیامده همان است که به سبب تاریخ هستی حوالتی بر پوشیده‌بودن آن تعلق گرفته است. هایدگر در مقاله درباب ذات حقیقت نوشت: «اختفا آنچه را که شایسته حقیقت<sup>۳</sup> است، در خود حفظ می‌کند» (Heidegger, 1998, p. 148). همین اختفا نیز حقیقت هستی را برملا می‌کند، فقط در صورتی که بر آن سرپوش گذاشته نشود و در

<sup>2</sup> standing-reserve

<sup>3</sup> alethei

<sup>1</sup> real/wirkliche

حقیقت در کار هنری نیازمند آشکارگی حقیقت همچون آشکارگی و پوشانندگی آنچه هست، است (Heidegger, 2001, p. 70). به بیان دیگر، همه آنچه هنر است، باید زمین در آن آشکار باشد و این همان است که هایدگر از آن با عنوان هنر بزرگ (واقعی) یاد می‌کند. هنر بزرگ نه بر هر اثر، بلکه فقط بر برخی از آثار قابل اطلاق است. این آثار مطابق نظر هایدگر بر حضور زمین در خود پرتو می‌افکنند. زمین درست همان بخش پوشاننده‌ای است که حقیقت به سبب آن، اختفا را در خود حفظ می‌کند.

چنان‌که بیان شد، هایدگر کار هنری را بازنمایی چیزی نمی‌داند و باز بر اساس آنچه بیان شد، رهایی از بازنمایی، رهایی از دلالتی است که مدلول خود را به فرهنگ یا چیزی شبیه به آن متصل می‌کند. این اتصال، تثبیت جایگاه مدلول است. این تثبیت، در واقع تحدید برای آنچه بازنمایی می‌شود است و این تحدید «برای سوژه و به وسیله سوژه که به خودی خود نه بازنمایی شده است و نه قابل بازنمایی است» (Rocamora, 2019, p. 77) رخ می‌دهد. این تحدید در واقع قائل شدن به توانی است که سوژه به سبب آن، آنچه را که بازنمایی می‌کند، در اختیار می‌گیرد و در تسلط خویش درمی‌آورد. این درست برخلاف اختفا است که شایسته حقیقت است؛ همان اختفا که زمین، آن را در کار هنری آشکار می‌کند. به عبارتی، موفقیت کنش بازنمایی، پوشاندن زمین به عنوان رکن آشکارکننده پوشانندگی در کار هنری است (همایونی و فهیمی فر، ۱۴۰۰). بر این اساس است که اثر برای دستیابی به جایگاه خاص خود در رابطه با حقیقت، باید زمین را آشکار کند و بدین منظور، باید خود را از بازنمایی چیزها رها کند. چنان‌که بیان شد، رها شدن از بازنمایی، رها شدن از تثبیت نهایی جایگاه مدلول

پوشاننده بودن خود آشکار شود. هایدگر همین پوشانندگی را در رساله سرآغاز کار هنری بار دیگر مورد توجه قرار داد و بیان کرد که کار هنری به سبب آشکار کردن همین پوشانندگی است که در نسبت با حقیقت قرار می‌گیرد. در رساله سرآغاز کار هنری، آشکار کردن این پوشانندگی در کار هنری بر عهده زمین است. هایدگر نوشت: «آنچه را که کار هنری، خود را در آن پس می‌کشد و با پس کشیدن خود، آن را آشکار می‌گرداند، زمین نام نهاده‌ایم» (Heidegger, 2001, p. 45) و همچنین، «زمین از هر گشودگی عقب می‌نشیند و پیوسته خود را نهان می‌کند» (Heidegger, 2001, p. 46). زمین به آن سبب که پوشاننده است، آن بخش هنوز در آشکار در نیامده را در پوشیده بودن خود پیش می‌کشد. بر همین اساس است که جهان نیز توان آن را می‌یابد که در آشکارگی قرار گیرد. «زمین از میان جهان ظاهر می‌شود و جهان بر زمین استوار می‌گردد تا آنجا که حقیقت به مثابه نبرد پیشینی میان آشکارگی و ناآشکارگی روی می‌دهد» (Heidegger, 2001, p. 54)؛ اما زمین زمانی در کار هنری آشکار می‌شود که بر این پوشانندگی سرپوش گذاشته نشود (همایونی و فهیمی فر، ۱۴۰۰). درست بر مبنای همین آشکارگی است که «وقتی ما به کار هنری، از آن جهت که کار هنری است، توجه می‌کنیم، مواد حضور پیدا می‌کنند» (یانگ، ۱۳۹۵، ص. ۸۵). مواد زمانی حاضر می‌شوند که در رخنه‌ناپذیری خود، فراز آیند. به عبارتی، زمین شرط امکان کار هنری است و تنها زمانی اطلاق عنوان کار هنری امکان می‌یابد که زمین در کار آشکار شود؛ چراکه به همان طریق که حقیقت اختفا را در خود حفظ می‌کند، کار هنری زمانی بر گشودگی حقیقت پرتو می‌افکند که این اختفا را به سبب حضور زمین آشکار کند؛ چراکه بر اساس نظر هایدگر، گشودگی

است که آن مدلول اثر را در رابطه با واقعیت بیرون تحدید می‌کند.

مطابق آنچه بیان شد، بحث درباره‌ی بازنمایی در سینما را می‌توان در نظریات سینمایی و جایگاهی یافت که این نظریات در رابطه میان واقعیت و سینما جست‌وجو می‌کنند و باز چنان‌که بیان شد، بازنمایی رابطه خود را در کار هنری در رابطه با آشکارگی زمین مشخص می‌کند. در ادامه پژوهش پس از بیان مختصر نظریات سینمایی درباره‌ی رابطه میان واقعیت و سینما، جایگاه بازنمایی در این نظریات مورد کاوش قرار می‌گیرد و سپس براساس مفهوم زمین، به تبیین بازنمایی در سینما براساس اندیشه‌ی هایدگر پرداخته می‌شود.

#### واقعیت سینما

هوگو مانستربرگ «درک قدرت زیبایی‌شناسی فیلم را منوط به سازوکار تأثیر فیلم بر ذهن تماشاگر می‌داند» (Colman, 2014, p. 22). از دیدگاه این نظریه‌پرداز نوکوانتی، واقعیت که در تعامل زیبایی‌شناسانه میان فیلم و ذهن تحقق می‌یابد، واقعیتی است که به سبب آنچه به مثابه فرم در فیلم حاضر است، معنا پیدا می‌کند. این گرایش هم‌سو با سنتی است که برپاشدن هر واقعیتی را در امکان تحقق آن در ذهن سوژکتیو جست‌وجو می‌کند. براین‌مبنا، تصاویر متحرک... «روشی است که ذهن از طریق آن به واقعیت مفهوم می‌دهد» (دادلی، ۱۳۹۷، ص. ۴۴). مانستربرگ نوشت: «دستکاری چشمگیر زمان و فضا در فوتوپلی، شیوه طبیعی آن برای بیان داستان است، ما را به گذشته می‌برد (خاطره) و به آینده (تخیل)، و به شکلی آزادانه و خلاقانه پیوستار زمان‌مکان را در هم می‌ریزد» (Munsterberg, 2013, p. 22).

22 p). این رابطه میان ذهن و واقعیت در نظر رودلف آرنهایم متعادل شد. از دیدگاه او، سینما کپی یا تقلیدی از واقعی نیست، اما واقعیت خاص خود را می‌آفریند (Elsaesser & Hagener, 2015, p. 22). به عبارتی، واقعیت شکل گرفته در فیلم، واقعیتی است که همچنان بر بنیان سوژکتیو استوار است، اما واقعیتی که فیلم در پی تعامل با آن است، چندوچون این بنیان سوژکتیو را نشان می‌دهد. آرنهایم که در سنت گشتالت درباره‌ی سینما می‌اندیشید، باز هم نقش مهمی برای ذهن جهت نظم‌دهی به داده‌های بیرون در نظر داشت. آرنهایم خود نوشت: «قدرت خلاقانه هنرمند تنها تا جایی می‌تواند وارد عمل شود که واقعیت و واسطه بازنمایی بر هم منطبق نباشند» (Arnheim, 2006, p. 110).

نظریه فرمالیسم و اهمیت ذهن در رابطه میان واقعیت و فیلم در اندیشه سرگئی ایزنشتاین بعد تازه‌ای یافت: رابطه فیلم با واقعیت در نظر ایزنشتاین، بیش از هرچیز متکی بر شیوه مونتاژ نماهاست. او رابطه ناتورالیستی فیلم با عالم بیرون را رد کرد و فیلم را رهیافتی دانست برای نشان دادن واقعیتی که از نو توسط تماشاگر نه تنها ساخته می‌شود، بلکه فهمیده و آگاهی‌بخش می‌شود. ایزنشتاین نوشت: «این واقعیت، صادق است... که مجاورت دو نما با اتصال آن‌ها به هم، همانند مجموع ساده یک نما با نمای دیگر نیست» (Eisenstein, 1957, p. 7). این اتصال در پی ساخت معنایی است که توسط تماشاگر بار دیگر ساخته شود. «تصاویر طراحی شده توسط نویسنده، کارگردان و بازیگر... بار دیگر در ادراک تماشاگر به هم متصل می‌شود. این نهایت هدف تلاش خلاقانه هر هنرمند است» (Eisenstein, 1957, p. 31).

در زمینه تمایز واقعیت بیرون و واقعیت سینما، بلا بالاش فرم و ماده خام سینمایی را در کارکرد



بر همین مبنا دلالت‌ها، مدلول ذهنی خود را می‌یابند و سینما بازنمایاننده همین مدلول خواهد بود.

از طرف دیگر، برخی از نظریه‌پردازان سینما، بدیل متباینی را برای توضیح و تفسیر شیوه تعامل فیلم با واقعیت بیرون جست‌وجو می‌کنند. زیگفرید کراکauer، ویژگی اصلی و نخستین سینما را عکس‌گونه‌بودن آن تعریف کرد. او فرمالیسم در رسانه سینما را تا جایی قابل قبول دانست که در خدمت این عکس‌گونه‌بودن قرار گیرد. بر همین اساس است که هر تلاش برای قراردادن عکاسی یا سینما در جایگاه هنر زمانی که سبب از میان رفتن این کارکرد ضروری و اصلی آن‌ها شود - مورد تردید قرار می‌گیرد؛ چراکه این امر وظیفه عکاسی و نیز سینما را در «بازنمایی جنبه دلالت‌گون آن بر واقعیت فیزیکی، تحت الشعاع قرار می‌دهد» (kracauer, 1997, p. 23). هدف سینما چیزی نیست جز وفاداری به جهان هستی؛ اما این جهان هستی خود چیزی نیست جز جزئی دیداری که اکنون به سبب تکنیک سینمایی قابلیت ثبت آن مهیا شده است. این وفاداری، واقع‌گرایی سینمایی را وابسته به جهان مادی و فرهنگی خود می‌سازد و دلالت‌های محکمی را برای تثبیت واقعیت در فیلم جست‌وجو می‌کند.

در نظریه‌پردازی سینمایی اعتباربخشی به رونوشت از واقعیت، تا جایی پیش می‌رود که از نظر آندره بازن، واقعیت در سینما را باید از جایگاه امکان وجودی مورد بحث قرار داد. از نظر بازن، این واقعیت است که به سبب کارکرد خاص سینما، خود را بر فیلم تحمیل می‌کند و عامل انسانی در بهترین حالت گذرگاهی است برای حضور و وجود این واقعیت در فیلم. او ثبت واقعیت توسط فیلم را همچون ابدی کردن مردگان توسط مومیایی و فراتر از آن، توانا در جهت زنده‌نگه‌داشتن آن تصور می‌کند (Andersen, 2019, p. 164).

رسانه‌بودن سینما جست‌وجو کرد. سینماگر عامل مهمی در نظم‌دهی دوباره به ماده خام سینمایی است. سینماگر مجهز به تکنیک است. این تکنیک است که رسانه سینما را بر کارکردش توانا می‌سازد. واقعیت به سبب کارکرد رسانه سینما و در ارتباط با توان قدرتمند آن در بهره‌برداری از تکنیک‌های خاص است که در آن، ارتباط با آگاهی انسانی معنا پیدا می‌کند. این توان و ظرفیت سینما همان است که فرمالیست‌ها آن را از شکل‌اندازی می‌نامند. بالاش در کتاب خود از زبان بودلر بیان کرد که چیزی که از شکل در نیامده است، قابل درک نیست. بر همین مبنا، چیزها به سبب همین تغییر شکل یا از شکل‌اندازی است که قابل دیدن می‌شوند (Balázs, 1970, p. 93). از نظر بالاش، جمع‌آوری تکه‌هایی از واقعیت که با تکنیک سینمایی در هم مرتبط می‌شوند، رهیافتی است برای مواجهه با حقیقت. «چنین تکه‌هایی از واقعیت را در آنچه که حقیقت است، می‌توان گرد هم آورد که کارگردان آن‌ها را انتخاب می‌کند تا با معنایشان آن را نمایش دهد» (Balázs, 1970, p. 164).

در نظریات بیان‌شده، سینما در نظرگاه فرمالیسم، رابطه میان واقعیت فیلم و واقعیت بیرون در شیوه‌ای جست‌وجو می‌شود که حاصل ایفای نقش فرم کار هنری در پیشگاه ذهن هنرمند و مخاطب کار هنری است. چنین نظرگاه مدرنی، فیلم را به مثابه واقعیتی می‌فهمد که همچون هر ابژه در جهان، واجد آن واقعیتی است که در ذهن معنا پیدا می‌کند. به عبارتی، در این حالت واقعیت فیلم در شکلی مقدم بر تأثیر فرمالیستی، در نسبتی با واقعیت بیرون تعریف می‌شود که سوژکتیویته، آن را بنیان می‌نهد: چنین واقعیتی نیز مبنایی جز مبنای ذهنی نمی‌تواند داشته باشد؛ درست

هستی‌شناسانه سینماست. در این حالت، سینما ابژه‌ای است در میان ابژه‌های جهان هستی. برمبنای آنچه بیان شد، سینما در اندیشه بازن، راه خود را به مواجهه با راز و رمز جهان هستی و رهایی از سوژکتیویته می‌گشاید؛ اما رهاشدن از سوژکتیویته در اندیشه هایدگر بارها با اهمیت‌تر می‌شود.

### بازنمایی و عدم بازنمایی - سینما

در این پژوهش، مفهوم بازنمایی در معنای برقراری یا امکان برقراری این‌همانی آنچه در کار هنری حاضر می‌شود، با مدلولی است که در دنیای بیرون حاضر است. در پژوهش حاضر، سه بستر شیوه مواجهه فیلم با واقعیت از هم متمایز می‌شود. باید توجه کرد که این سه بستر در واقع تعیین‌کننده تمایز میان آثار سینمایی به سبب مفهوم بیان‌شده از بازنمایی و زمین در این تحقیق است و درست به همین سبب آثاری که خود را از بازنمایی رها می‌کنند، اشارت‌گر تلاشی هستند که هدف این تلاش رهایی از سوژکتیویته دوران مدرن است. از طرفی، اثری که خود را در بند بازنمایی محدود کند، همان اثری خواهد بود که خود را در بند تحدیدکننده گشتل قرار می‌دهد و از عنوان کار هنری بزرگ در اندیشه هایدگر دور می‌شود.

۱- واقعیت فیلم واقعیتی است که فیلم آن را از واقعیت عینی بیرون به چنگ آورده است (در اینجا بازنماگرا<sup>۱</sup> نامیده می‌شود).

۲- واقعیت فیلم واقعیتی است که فیلم واقعیتی دست‌نیافتنی از واقعیت عینی بیرون را به چنگ آورده است (در اینجا فرا بازنماگرا<sup>۲</sup> نامیده می‌شود).

80 p). از نظر بازن، سینما به شکل ضروری به واقعیت وابسته است و به سبب مؤلفه‌های واقعیت، خود را بارور می‌کند (Bazin, 2004, p. 28). این وابستگی، واقعیت را چنان‌که هست و در جایگاه هستی‌شناختی مورد توجه قرار می‌دهد. سینما و سابق بر آن عکاسی، به سبب کاربست مکانیکی ابزار و خارج از دخالت مستقیم انسان، اجازه می‌دهد واقعیت در بهترین حالت خود را در اثر قرار دهد. ابزار مکانیکی به سبب انفعال، تصرف در این واقعیت را به حداقل می‌رساند. از نظر بازن، طبیعت دارای مفاهیم متعددی است و می‌توان گفت با بشر گفت‌وگوی ابهام‌آمیزی دارد. همین ابهام است که اگر سینما بر حفظ آن تلاش کند، توان آن را می‌یابد که واقعیتی را که حاصل تعامل میان انسان و چیزهاست، در سینما منعکس کند یا به عبارتی، اثر آن را نشان دهد. بازن عمق میدان و نمای طولانی را درست به سبب حفظ توان جست‌وجو و کشف واقعیت به همراه همه رمز و راز نهفته در آن می‌ستاید. برتری عمق میدان و نمای طولانی، دست‌کم در یک سطح مقابله با سوژکتیویته‌ای است که واقعیت فیلم را در ذهن جست‌وجو می‌کند. این واقعیت از نظر شکل‌گرایان اساساً هنری بودن فیلم را مرزبندی می‌کند و آن را از دیگر چیزها متمایز می‌سازد. بازن «با تحمیل عقیده‌ای که فیلم‌ساز باید از آن بپرهیزد و به سبب آن واقعیت را آشکار کند، مخالف بود» (Cardullo, 2011, p.7). بازن رهاشدن از این دستکاری سوژکتیو را در تقلیل دادن سبک به حداقل کارکردش جست‌وجو کرده است: در کاربست عمق میدان. عمق میدان «یک دعوت دوسویه برای آگاهی از آزادی شخصی و مسئولیت اخلاقی است» (Cardullo, 2011, p. 10). این طرز تلقی اگزیستانسیالیسم‌گونه از جهان هستی، بازن را به سوی سینمایی جذب می‌کند که هدف از آن، مواجهه با بعد

<sup>1</sup> Representative

<sup>2</sup> Beyond-Representative

۳- واقعیت فیلم بر دسترس‌ناپذیری واقعیت دلالت دارد (در اینجا نابازنماگرا<sup>۱</sup> نامیده می‌شود).

### سینمای بازنماگرا

سینمای بازنماگرا فیلمی را پیش می‌کشد که در آن، فیلم عینیت آنچه را که در فیلم حاضر است، در شیوه‌ای پیکره‌بندی می‌کند که در نهایت مدلولی دسترس‌پذیر برمی‌سازد. در این حالت، فیلم مدلولی خرسندکننده مهیا کرده است که نظام دلالت‌های موجود را سامان‌دهی می‌کند. مدلول نهایی نه تنها خرسندکننده است، بلکه بازدارنده هر شیوه‌ای است که در آن شیوه، مدلولی دیگر ذیل دال نهایی فیلم جریان می‌یابد. در این حالت، نظام دلالت‌ها از طریق زنجیره‌ای ساخته می‌شود که از پی هم می‌آیند و بر مبنای علت و معلول استوار می‌شوند. این طریق در نهایت دلالتی را در انتهای زنجیره می‌نشانند که برآمده از روابط متقابل میزانشن، میزانشات، تدوین، موسیقی و... و در نهایت، روایت برساخته‌شده فیلم است. فیلم نه تنها توانایی شگرفی در قاب‌گرفتن تکه‌ای از واقعیت در معرفی کلیت واقعیت تلقی می‌شود، بلکه بر مبنای این زنجیره، این تکه از واقعیت را با شیوه کنش تماشاگر در واقعیت مختوم پیوند می‌زند. این طریق، پوشاننده هر هستنی است که هر افق دیگر، امکان هستن آن را می‌سازد. این صرفاً یک امکان است؛ اما باز مطابق امکانی که در بودن و طرح‌اندازی محتمل است. پوشاندن آن پوشاندن شیوه‌ای از امکانات هستی‌شناسانه است. چنانچه نظرگاه هستی‌شناسانه خود را بر طریق هایدگر متمرکز کنیم، در چنین حالتی فیلم بازنماگرا هر نحوه و امکانی که دازاین را در شیوه طرح‌اندازی خود به سوی تاریخ‌مندی پیش می‌راند، از نظر دور می‌دارد.

این ظرفیت‌ها نخست و اساساً در تقابل با بازنمایی نهایت و کمال این ظرفیت‌ها قرار می‌گیرد. در این طریق، ابژه در طریق گشتل محدود می‌شود و هرگونه تلاش برای رهایی از آن، به سبب کارکرد گشتل امکان‌ناپذیر جلوه می‌کند. بر این اساس، سینمای بازنماگرا سینمایی است که از حضور زمین به مثابه آنچه که پوشانندگی را می‌گشاید، می‌گریزد و درست به همین سبب، خود را از عنوان کار هنری بزرگ دور می‌کند.

### سینمای فرا بازنماگرا

سینمای فرا بازنماگرا فیلمی را پیش می‌کشد که در آن، مدلولی حاضر است که دسترس‌ناپذیر در واقعیت عینی بیرون قلمداد می‌شود. این دسترس‌ناپذیری یا به معنای نداشتن قابلیت عینیت‌یافتن امری ذهنی است یا بر مبنای ساختن امکانی به جهت دست‌یابی به آن در شرایطی دیگر است. به این معنا، فیلم همچون گشودن بستری است که در آن، ابژه‌ها چنان بازنمایی می‌شوند که نه تنها امکان در دسترس بودن خود را در عالم بیرون انکار نمی‌کنند، بلکه دست‌کم این امکان را محتمل در عالم خیال پیش می‌کشند. به عبارتی، آنچه در عینیت گستره خارج از فیلم حاضر است، امری است دست‌یافتنی؛ هر چند امکان دست‌یابی به آن در شرایطی مهیا نباشد، اما محتمل است. به علاوه، این دسترس‌پذیری محتمل، احتمال برتری را می‌سازد؛ به جهت دست‌یابی به ابژه‌ای که اکنون فیلم در شرف بازنمایی آن است. بازنمایی بر مبنای برساختن دلالت‌هایی پیش می‌رود که این دلالت‌ها در ارتباط با روابط علت و معلولی تلاش دارند توانایی سوژکتیو تازه‌ای را مدلول خود سازند. دلالت‌ها در این بستر، دلالت بر توانایی به‌چنگ‌آوردن آشکارگی در چنان درجه‌ای را محقق می‌کنند که هر دالی در عالم واقع،

<sup>۱</sup> Un-Representative

در مرز این توانایی ناکام در رسیدن به مدلول خود دست کم در موقعیت کنونی ایستاده است. این امر اگرچه بر جایگاه فقدان مدلولی در عالم واقع نظر دارد، فقدان آن نه به معنای وجود امکانی فراتر از آشکارگی کنونی برای چیز، بلکه بیانگر توانی است در انسان در عینیت بخشیدن دنیای ذهن سوژکتیو. به عبارتی، ابژه دسترس پذیر در فیلم، چنان در پیشروی تماشاگر گشوده می شود که یا بر توانی محتمل برای چنین دسترس پذیری دلالتی مهیا می سازد یا مدلولی برای امکانی که سوژه توان به چنگ آوردن آن، هر چند در قلمرو سوژکتیو را دارد، جست و جو می کند. در چنین حالتی، آنچه در فیلم گشوده می شود، روابط و نسبت هایی است که انسان و ابژه درون جهان را بازنمایی می کند؛ هر چند این بازنمایی، بازنمایی امری غیر عینی باشد، یا امری هنوز یا هرگز تحقق نیافته. این بازنمایی به هیچ رو بر امر راز آمیزی که پوشاننده است، گشوده نمی شود؛ بلکه هر امکان، امکانی است هنوز گشوده نشده، اما قابل پیش بینی و بنابراین، قابل بازنمایی. بر این اساس، در سینمای فرابازنماگرا آنچه که امر پوشاننده است - امری که همواره آن سوی دیگر حقیقت را گشوده می آورد - از نظر دور می ماند. چنین طریقی در نهایت سازنده اثری است که از آشکار کردن زمین می گریزد و درست به همین سبب، خود را از عنوان کار هنری بزرگ دور می کند.

### سینمای نا بازنماگرا

سینمای نا بازنماگرا فیلمی را پیش می کشد که در آن فیلم مدلولی حاضر است که دسترس ناپذیر در واقعیت فیلم قلمداد می شود. مجموعه دلالت هایی که بر سازنده جریان فیلم است، نه بر اساس نشان دادن

مدلولی در انتهای زنجیره دلالت ها، بلکه بر مبنای وجود مانع یا موانعی در جریان دلالت ها حاضر می شود. به عبارتی، هر دال همواره مدلولی را جست و جو می کند. کامل شدن زنجیره دلالت ها، یافتن مدلولی است که ذیل هر دال قرار می گیرد. مدلول نهایی مدلولی است که در انتهای زنجیره دلالت ها به عنوان مدلول دسترس پذیر پذیرفته می شود. چنانچه این مدلول به هر نحو امکان تثبیت جایگاه خود را از دست بدهد، در نهایت، با زنجیره ای از دلالت ها مواجه خواهیم شد که یا در میانه زنجیره این دلالت ها دال هایی حاضر هستند که حضور این مدلول نهایی را به پرسش می کشانند، یا اساساً گسستی در جریان پیوسته دال ها شکل خواهد گرفت که امکان تثبیت مدلولی را در انتهای زنجیره ضایع می کند. نتیجه آن خواهد بود که مدلول مورد بازنمایی به عنوان مدلول دسترس ناپذیر قلمداد شود. این به معنای آن است که فیلم در تعامل با ابژه ها به گونه ای عمل می کند که امکان هر گونه بازنمایی را به پرسش می کشاند. این گریز در بازنمایی، در واقع، گریز از بازنمایی ابژه ای است که به عنوان ابژه دسترس پذیر در قاب بندی گشتل عمل می کند. دسترسی نداشتن به آن، به معنای رهایی از چنین قاب بندی ای خواهد بود. این همان مفهومی است که می توان در مفهوم زمین هایدگر جست و جو کرد. زمین هر دلالتی بر کشف خود را ناکام می گذارد. زمین از هر نتیجه نهایی روی برمی گرداند؛ چرا که زمین نخست و اساساً خود پوشاننده است. از طرفی، ناکام ماندن سرانجام دلالت ها اشارت گر مهم بر امر مهم دیگری است: به پرسش کشاندن شیوه گشتل در امکان نهایی و قطعی قلمداد کردن روابطی که در شیوه دال و مدلول جست و جو می شود؛ شیوه ای که در اینجا و در فیلم چنین بدیلی برای آن یافت شده است؛ بدیلی که در

بودند، از این لحظه به بعد نه اشخاص واقعی، بلکه افرادی حاضر در توهم جان هستند. به عبارتی، اکنون فیلم دال‌هایی را که تا اواسط فیلم سامان داده بود و به شکل مبهمی این دال‌ها را درهم‌تنیده و در ارتباط با هم تعریف کرده بود، از هم متمایز می‌سازد. از این لحظه به بعد، دال‌های بازنمایی وقایع زندگی جان در تمایزگذاری میان واقعیت و توهم، مدلول نهایی خود را اختیار می‌کنند. درست در لحظه‌ای که بازنمایی به شکل ناگهانی با خلأ ناشی از آمیختگی توهم و واقعیت مواجه شده بود و درست در زمانی که در تمام دال‌هایی که تا اواسط فیلم مدلول خود را یافته بودند، گسستی پدید آمده بود - در همین زمان - دلالت‌های محکمی شکل می‌گیرد میان تمام وقایع نیمه نخست فیلم با بیماری جان (McGowan, 2012, p. 135). به عبارتی، در لحظه فروپاشی نظام زنجیره دال‌ها، دالی که بر حمایت دوستانه چارلز معطوف بود، اکنون با فقدان حضور چارلز مواجه می‌شود و دالی که جان را تا سطح دانشمند عملیات تحقیقاتی نظامی رسانده بود، مدلول خود را از دست می‌دهد؛ اما اکنون این فقدان با دلالت بیماری جان جایگزین می‌شود. اکنون جان ریاضی‌دانی است که در دانشگاه نظریه خود را ارائه می‌دهد، بیماری او شناخته می‌شود و بعد تحت درمان قرار می‌گیرد. سرانجام، این جان نش است که با کمک و فداکاری همسرش، بیماری را مهار می‌کند تا بتواند زندگی عادی و البته منحصر به فرد علمی خویش را ادامه دهد و سرانجام جایزه نوبل اقتصاد را دریافت کند. بر این اساس، در این فیلم بازنمایی در کمال خود، توان سینما را به رخ می‌کشد و فیلم را همچون سینمای بازنماگرآ پیش می‌کشد.

همان دم که چیزی را پیش می‌کشد، آن را بازنمایی نیز نمی‌کند.

### نگاهی به چند فیلم

در این بخش چند فیلم بررسی می‌شود که متناسب با تقسیم‌بندی حاضر بر اساس جایگاه بازنمایی بر مبنای اندیشه هایدگر می‌تواند راهگشا باشد و جایگاه مدلول نهایی را در فیلم روشن کند.

فیلم یک ذهن زیبا<sup>۱</sup> اثر ران هوارد فیلمی است که هدف خود را بازنمایی زندگی ریاضی‌دانی به نام جان فوربز نش برنده جایزه نوبل قرار داده است. فیلم در پی نمایش زندگی ریاضی‌دانی است که از بیماری اسکیزوفرنی رنج می‌برد. او با وجود تمام مشکلات ناشی از این بیماری، موفق می‌شود نظریه خود را به اثبات برساند و حتی موفق به کسب جایزه نوبل اقتصادی نیز بشود (Butler, 2002). فیلم تقریباً تا اواسط نمایش، از توهمات جان پرده بر نمی‌دارد و رویدادهای پیش‌آمده برای جان را به شکلی باورپذیر واقعی نشان می‌دهد؛ اما سرانجام، درست در لحظه‌ای که بازنمایی به سبب روایت خاص سینمایی، توهمات جان را به عنوان وقایع واقعی پیش کشیده است و به همین سبب نیز توان آن را یافته است که بر دلالت‌های بازنمایی، گسستی وارد سازد، فیلم به سوی مدار اطلاق بازنمایی تغییر جهت می‌دهد. در یک ارائه علمی که جان مشغول سخنرانی است، جان را دستگیر می‌کنند. از این لحظه به بعد، ما جان نش را به عنوان ریاضی‌دانی می‌شناسیم که گرفتار بیماری اسکیزوفرنیا است. فیلم از دلالت‌های مبهم خود پرده برمی‌دارد و مدلول مشخص آن را بازنمایی می‌کند. چارلز و دختر بچه‌ای که همراه اوست و پارچر که در نیمه ابتدای فیلم همچون اشخاص واقعی تصویر شده

<sup>۱</sup> A Beautiful Mind (2001)

خود را می‌داند و آگاه است که مرگ بر اثر بیماری در انتظار فرزند کم‌سن و سال اوست، سرنوشت خویش را می‌پذیرد و تن به ازدواج با مردی می‌دهد که می‌داند او نیز در آینده او را ترک خواهد کرد.

فیلم ورود با نمایش امکان تحقق ابژه‌ای در سوپژکتیویته، دالی را در فیلم حاضر می‌کند که مدلول آن اگرچه در عینیت بیرون تحقق پذیرفته است (یا دست‌کم در شرایط فعلی امکان تحقق آن مهیا نشده است)، ساحت فیلم جایی است که در آن، بر این امکان‌ناپذیری بدیلی مهیا می‌شود. این بدیل درست به سبب توان سوپژکتیو در به‌انحصار آوردن آن در بستر توان تکنولوژیک برای تحقق عینیت آن است که امکان‌پذیر می‌شود. به عبارتی، در اینجا مدلول نهایی مدلولی است که بنیان خود را از سوپژکتیویته به دست می‌آورد. این مدلول هم در تحقق سفر موجودات فضایی به زمین دسترس‌پذیر می‌شود و هم در تحقق برقراری ارتباط با این موجودات. دکتر بنکس به سبب پیشامدی که در سفر موجودات فضایی به زمین برای او محقق می‌شود، نه تنها سرانجام دال‌های حاضر در فیلم همچون علت سفر موجودات فضایی به زمین و یا سرانجام این سفر و نتیجه آن را به نقطه خرسندکننده در پایان فیلم می‌رساند، بلکه مدلول مختوم در زندگی خویش را نیز در آگاهی از آینده کسب می‌کند. آینده از آنجاکه همواره محصور در طرح‌اندازی است و از آنجاکه محصور در پوشیدگی حقیقت قرار دارد، آینده است. آگاهی از آینده به معنای تثبیت مدلولی است که آن مدلول در غیاب خود امکان مواجهه با حقیقت را مهیا می‌کند. دستیابی به سرانجام آن، انحصار و تثبیت مختوم آن را پدید می‌آورد و بازنمایی کل زندگی دکتر بنکس را هم برای او و هم برای بیننده فیلم محقق می‌کند. در کلام ساده، آنچه در فیلم به‌عنوان دال حاضر است،

اختیار مدلول تثبیت‌شده در فیلم ورود<sup>۱</sup> به‌طریق دیگر شکل می‌گیرد. در فیلم ورود به‌کارگردانی دنی ویلنوو، بازنمایی امر واقع بیرونی با بازنمایی امر سوپژکتیو پیوند می‌خورد. فیلم ورود سفر غیرمنتظره موجودات فضایی به زمین را به نمایش می‌گذارد که به‌وسیله سفینه‌ای غول‌پیکر در زمین فرود آمده‌اند. در ادامه فیلم، به دکتر لوئیس بنکس، به‌عنوان زبان‌شناسِ خبره، وظیفه‌ای محول می‌شود. او باید با موجودات فضایی ارتباط برقرار کند و مقصودشان را از سفر به زمین دریابد و به رمزگشایی از اشکالی پردازد که توسط موجودات فضایی ترسیم می‌شود. در فیلم، این رمزگشایی با رمزگشایی از شرایط عاطفی و نیز وضعیت زندگی دکتر لوئیس همراه است. در ابتدای فیلم و نیز بارها در طول فیلم او را در کنار دختر بچه‌ای می‌بینیم. به تدریج متوجه می‌شویم که بنکس مادر آن دختر بچه است؛ دختری که به نظر می‌رسد در گذشته بر اثر بیماری از دنیا رفته است؛ اما ناگهان متوجه خواهیم شد که این وقایع و این رابطه میان آن دختر بچه و دکتر بنکس و مرگ او نه مربوط به گذشته، بلکه در آینده است که رخ می‌دهد. پرده‌برداری از این امر هم‌زمان با کشف معنای اشکال رمزگونه ایجادشده توسط موجودات فضایی است. ما متوجه می‌شویم که موجودات فضایی در شکلی از زمان غیرخطی با جهان در ارتباط هستند. بر همین مبنا دکتر بنکس نیز توان آن را می‌یابد تا از آینده مطلع شود. از قضا راه نجات کره زمین از جنگی قریب‌الوقوع نیز بر همین مبنا و به سبب این توان بنکس در آگاهی از آینده به دست می‌آید و سرانجام موجودات فضایی کره خاکی را ترک می‌کنند. سرانجام، دکتر بنکس با اینکه سرنوشت اندوهناک

<sup>۱</sup> Arrival (2016)

بازنی را توسعه می‌دهد، آمیختگی نما و صحنه را پیش می‌کشد (Hanke, 2019) و در بدو امر، همچون نقاشی‌های بروگل (Mildren, 2013) بیننده را به جست‌وجوی بصری و می‌دارد. این چنین جست‌وجویی به شکل مضاعف در رابطه میان سکانس‌ها نیز شکل می‌پذیرد. رابطه‌ای که بیش از آنکه بر رابطه علت و معلولی استوار باشد، بر عاملی بسیار با اهمیت از نظر اندرسون متکی است: چیزی که او از آن با عنوان تریویالیسم<sup>۲</sup> یاد می‌کند (لیندکوئیست، ۱۳۹۸، ص. ۴۲). آنچه مهم است، درست در لحظه‌ای پدید می‌آید که ما در زندگی هرروزه آن را ساده و بی‌اهمیت می‌پنداریم. برای مثال، فیلم درباره بی‌کرتگی<sup>۳</sup>، این تریویالیسم را به شیوه‌ای خاص پیش می‌کشد. این شیوه چنان است که فیلم را از بازنمایی رها می‌کند. از طرفی، اندرسون برای دستیابی به آنچه تریویالیسم می‌نامد، دال‌های ساده و در ظاهر بی‌اهمیت در زندگی روزمره را در فیلم گرد هم می‌آورد؛ دال‌هایی که هیچ مدلولی ندارند، جز اینکه دالی هستند در ساده‌ترین رفتارهای روزانه. فیلم هرگز قصد آن را ندارد که مدلولی خودخواسته بر این دال‌ها تحمیل کند. هر دلالت فقط تا جایی حاضر است که بر دال بودن خود پرتو افکند. مدلول نهایی نه در روایت فیلم، بلکه در خود جریان دال‌ها در زندگی انسانی جست‌وجو می‌شود. این جست‌وجو در کلیت زندگی بر عهده مخاطب فیلم است. در فیلم هیچ سرانجامی برای رفتارها و جملات بیان شده توسط پرسوناژها تثبیت نمی‌شود. کشیش بارها در فیلم در مقابل دوربین قرار می‌گیرد و بی‌آنکه سرنوشت مختوم او مشخص شود، به سرعت شخصیتی دیگر جایگزین او می‌شود. در نماهای

سرانجام در گره‌گشایی راز و رمز فیلم به مدلول خود دست می‌یابد. این مدلول خرسندکننده است؛ از آن جهت که در سطوح مختلف به مقصود خویش دست می‌یابد و تثبیت می‌شود. یک سطح، در دست‌یابی به سرانجام آنچه در فیلم پیش کشیده می‌شود، تثبیت می‌شود. در سطحی دیگر، مدول تثبیت شده‌ای است که دکتر بنکس بر آن تسلط می‌یابد. تسلط بر دال‌های سوژکتیو در سطحی دیگر عینیت راز و رمز نهفته در سفر موجودات فضایی را امکان‌پذیر می‌کند و پرده از راز و رمز آن می‌گشاید. به عبارت دیگر، فیلم ورود، بازنمایی را در این سطوح مختلف پیش می‌کشد: بازنمایی موجوداتی فضایی که این موجودات عینیت خود را از توان سوژه دریافت می‌کنند؛ دیگری بازنمایی پیشامدی که بر اثر سفر موجودات فرازمینی حاصل می‌شود و دیگری بازنمایی آینده‌ای است هنوز محقق نشده، که آن هم موجودیت خود را همچنان از توان سوژه از عینیتی که دریافت می‌کند، کسب می‌کند؛ به علاوه، فیلم به شکل ضمنی بر امکان‌پذیری دست‌یابی به مدلول نهایی در آینده نیز پافشاری می‌کند. بر این اساس، فیلم همچون یک سینمای فراابزناماگر کنش بازنمایی را به سرانجام می‌رساند.

کنش بازنمایی در فیلم‌های روی اندرسون سرانجام دیگری دارد. او مبتکر شیوه خاصی است که از آن با عنوان تصویر پیچیده<sup>۱</sup> یاد می‌شود. «چنین تصویری شامل یک نمای بادقت ساخته شده با عمق میدان و بدون نقطه کانونی روشن است» (لیندکوئیست، ۱۳۹۸، ص. ۵۶). شاید علاقه اندرسون به نقاشی، محرکی بود برای ترسیم رابطه‌ای میان تصویر ثابت و متحرک که با لایه‌های چندگانه، بیننده فیلم را به کنش و می‌دارد. چنین شیوه‌ای که رئالیسم

<sup>2</sup> Trivialism

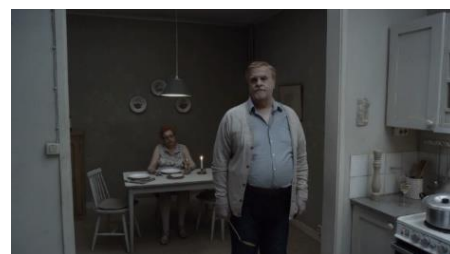
<sup>3</sup> About Endlessness (2019)

<sup>1</sup> Complex Image

دیگر، ما افراد مختلفی را می‌بینیم که وجه مشترک همه آن‌ها تکرار است؛ تکرار در بیان جملات و تکرار در چهره‌های رنگ‌پریده و سفیدشده، با حرکاتی که به سختی از سکون خارج می‌شوند. هر جا که راوی دست از تکرار جملات خود برمی‌دارد، افراد حاضر در آن نما تکراری دیگر در بیان جملات را جایگزین می‌کنند. این تکرارها، تکرار دال‌هایی است که از پی هم و در جست‌وجوی چیزی که حاصل نمی‌شود، هریک جای خود را به دیگری می‌دهد. تکرار، سازنده زنجیره‌ای درهم‌تنیده است که از ابتدای فیلم آغاز می‌شود و حلقه‌ انتهای این زنجیره در هر نما به حال خود رها می‌شود.



شکل ۱



شکل ۲



شکل ۳

می‌آید و جمله‌ای را درباره‌ هم‌کلاس پیشینش بیان می‌کند. مردی را می‌بینیم که به بانک‌ها اعتماد ندارد و پول‌های خود را در تختخواب خود پنهان می‌کند. مردی در ایستگاه مترو ساز می‌نوازد؛ درحالی‌که پاهای خود را در جنگ از دست داده است. مادربزرگی از نوه‌اش عکس می‌گیرد. زن و شوهری بر مزار فرزندشان که در جنگ کشته شده است، گل می‌گذارند. مرد و زنی بر فراز شهر معلق هستند. زنی از قطار پیاده می‌شود، درحالی‌که انتظار ندارد کسی به استقبالش بیاید؛ اما مردی از راه می‌رسد و به استقبال او می‌رود. مرد و زنی در کافه نشسته‌اند و موسیقی در فضای کافه شنیده می‌شود. مردی را می‌بینیم که به همراه فرزندش زیر باران راه می‌رود. چنین است که این نماصحنه‌ها از پی هم می‌آیند و هریک دلالت دیگری را قطع می‌کند. این شیوه از جریان دال‌ها، مدلول را رها می‌کند تا در شناوری دال‌ها مورد پرسش قرار گیرد؛ اما فیلم در لایه‌ای دیگر نیز بر کنش بازنمایی تأثیرگذار است. این لایه در ارتباط میان فیلم، نقاشی و شعر شکل می‌گیرد:

فیلم درباره بی‌کرائگی همچون دیگر آثار اندرسون و به سبب علاقه‌ای که او به نقاشی دارد، همچون یک تابلوی نقاشی، سکون را پیش می‌کشد. بازیگران به خصوص در ابتدای نماها، همچون پرسوناژهای یک تابلوی نقاشی موقعیت ثابتی دارند (شکل ۱). به علاوه، او به سبب آنچه که خود تصویر پیچیده می‌نامد، تصاویر تداعی‌کننده یک تابلوی نقاشی را در نمایی به دقت ساخته شده، بدون برجسته‌سازی نقطه کانونی، پیکره‌بندی می‌کند. چنین تدبیری نه تنها نمای دارای عمق میدان را گشوده برای گردش چشم بیننده حفظ می‌کند، بلکه نقطه تأکیدی را که می‌تواند مدلولی را برای آن نما در شکل مختوم تثبیت کند، مورد تردید قرار می‌دهد (شکل ۲). براین اساس، نه تنها هر

در فیلم درباره بی‌کرائگی نه تنها روایتی به سرانجام نمی‌رسد، بلکه آغاز هر نما نیز هیچ دلالتی را از پس و پیش آن لحظه‌ای که پرسوناژها در فیلم هستند، نمی‌سازد. ما تنها مردی را می‌بینیم که از پله‌ها بالا



در جریان دلالت‌ها، بازنمایی را مورد پرسش قرار می‌دهند و بدین سبب، بر حضور زمین در خود پرتو می‌افکنند. در ادامه پژوهش، برخی از آثار سینمایی بر مبنای این سه بستر بررسی شد. در میان این آثار، فیلم درباره بی‌کراتگی اثر روی اندرسون، به‌عنوان سینمای نابازنماگرا حضور زمین در کار هنری را پنهان نمی‌کند.

## References

- Andersen, N. (2019). *Film, Philosophy, and Reality*. Routledge.
- Andrew, J. D. (2018). *Concepts in film theory*. translated by Masood Madani, Taban Kherad. (In Persian).
- Arnheim, R. (2006). *Film as Art*. Univ of California Press.
- Balázs, B. (1970). *Theory of the film*. Dennis Dobson.
- Bazin, A. (2004). *What is Cinema?*. California: University of California Press.
- Bazin, A., & Cardullo, B. (Eds.). (2011). *André Bazin and Italian Neorealism*. A&C Black.
- Butler, L. M. (2002). A beautiful mind. *Notices of the AMS*, 49(4).
- Colman, F. (2014). *Film, theory and philosophy: the key thinkers*. Routledge.
- Eisenstein, S. (1957). *Film form [and]: The film sense; two complete and unabridged works*. Meridian Books.
- Elsaesser, T., & Hagener, M. (2015). *Film theory: An introduction through the senses*. Routledge.
- Hanke, B. (2019). Roy Andersson's Living Trilogy and Jean-Luc Nancy's Evidence of Cinema. *Film-Philosophy*, 23(1), Pp 72-92. <https://doi.org/10.3366/film.2019.0099>
- Heidegger, M. (1977). *The Question Concerning Technology and Other Essays*, trans. William Lovitt. Garland Publishing.
- Heidegger, M. (1998). *Pathmarks*. Cambridge University Press.
- Heidegger, M. (2000). *Introduction to metaphysics*. Yale University Press.
- Heidegger, M. (2001). *Poetry language thought*. Harper and Row.
- Hodge, J. (1992). Against Aesthetics: Heidegger on Art. *Journal of the British Society for Phenomenology*, 23(3), Pp 263-279.

نما-صحنه، ارتباط خود را با دیگر نما-صحنه‌ها، همچون جایگزینی و تکرار پیش می‌کشد، بلکه هریک نیز در خود زنجیره‌ای از دال‌ها را در کادر دوربین قرار می‌دهد که در لایه‌ای دیگر بازنمایی را به پرسش می‌کشانند.

سکون و لغزیدن آرام؛ این سکون در مرز تحرک اختلال دیگری است بر آنچه از بازنمایی انتظار می‌رود. به عبارتی، درست در همین بازی میان سکون و تحرک است که ما شیوه بازنمایی را مورد پرسش قرار می‌دهیم. لغزش در تحرک لحظه‌ای است که تقابل و تشابه میان نقاشی و فیلم را بارز می‌کند (شکل ۳)؛ تقابل و تعاملی که بر هر دو مدیوم هنری، همچون مدیوم هنری نور می‌تاباند. این تعامل زمانی بارزتر است که رابطه فیلم با شعر نیز مشخص می‌شود. هر بخش از فیلم همچون هر بخش از یک شعر جلوه می‌کند که تکرار واژه‌ها و جملات هر بخش را از دیگری جدا می‌کند. چنین تعاملی باز در سطحی دیگر بر شیوه و ضرورت بازنمایی پرسش برانگیز است.

بر اساس آنچه گذشت، فیلم درباره بی‌کراتگی را می‌توان همچون یک فیلم نابازنماگرا موفق در رهایی از بازنمایی و آشکارکردن حضور زمین دانست.

## نتیجه‌گیری

در این نوشتار تلاش شد بر اساس مفهوم زمین در اندیشه هایدگر و نیز جایگاه بازنمایی و رابطه بازنمایی و آشکارگی حضور زمین در کار هنری، نسبت واقعیت و سینما در نظریات سینمایی بررسی شود و بر مبنای آن، سه بستر شیوه مواجهه فیلم با واقعیت از هم متمایز گردد. این سه بستر، با عنوان‌های بازنماگرا و فرابازنماگرا و نابازنماگرا از هم تمییز داده شد. فیلم‌های نابازنماگرا با ایجاد گسست

- Hassanpour, Shadman Rafiei, Rozaneh. (In Persian).
- McGowan, T. (2012). *The real gaze: Film theory after Lacan*. SUNY Press.
- Mildren, C. (2013). Spectator strategies, satire and European identity in the cinema of Roy Andersson via the paintings of Pieter Bruegel the Elder. *Studies in European Cinema*, 10(2-3), Pp 147-155.  
[https://doi.org/10.1386/seci.10.2-3.147\\_1](https://doi.org/10.1386/seci.10.2-3.147_1)
- Nancy, J. L. (2005). *The ground of the image* (No. 51). Fordham Univ Press.
- Rocamora, I. (2020). *Cinema and Heidegger: the call to being in Ozu, Antonioni, Tarr* (Doctoral dissertation, University of Edinburgh).
- Young, J. (2016). *Heidegger's philosophy of art*, translated by A. Maziar, Ghame no. (In Persian).
- <https://doi.org/10.1080/00071773.1992.11006999>
- Homayuni, M., & Fahimifar, A. (2021). Criterion for evaluating the work of art according to Martin Heidegger, Based on the Essay "The Origin of the Work of Art", Case Study: A Painting by Sohrab Sepehri. *Journal of Recognition*, 14(1), 233-252. [10.29252/KJ.2021.213907.0](https://doi.org/10.29252/KJ.2021.213907.0) (In Persian).
- Kracauer, S. (1997). *Theory of film: The redemption of physical reality*. Princeton University Press.
- Langdale, A., & Münsterberg, H. (2013). *Hugo Munsterberg on film: The photoplay: A psychological study and other writings*. Routledge.
- Lindqvist, U. (2019). *Roy Andersson's "Songs from the Second Floor": Contemplating the Art of Existence*. translated by Arash