شرقی‌شدگی سینما؛

درآمدی بر سکوت در سینما[1]

کریم میرزاده اهری

سینما، فرزندِ حلال‌زاده مدرنیته و سیرِ تاریخی‌اش است. تاریخی که با یک جهان‌بینی سکولار و مرکزانگاریِ انسان و عقل‌اش، از یک سو پیشرفت علمی و درنتیجه تکنولوژیک را سبب شده است، و از سوی دیگر، آن تاریخی را که از بیانِ کلمه‌گرا (زبانی)، به بیانِ تصویری میل کرده‌است. همچنین می‌شود از ویژگی دیگر چنین تاریخی سخن گفت و آن حضور و نمودِ فزاینده سیلان و تحرک است؛ نه فقط حرکت و شتابِ آشکارِ ماشین‌ها و اتوموبیل‌ها، که بی‌قراری و بی‌خانمانی خودِ آدمی و ذهن‌اش نیز؛ آن پدیده‌ای که در قالب مفاهیمی چون «هویت سیال[2]» و «پراکندگی[3]» از آن یاد می‌شود. می‌توان گفت که سینما، برایند این نیروهای تاریخی است؛ اومانیسم، تکنولوژی، تصویر و سیالیّت.

سینمایی که تقریباً هم‌زمان/هم‌عصر با گفتمانِ روان‌کاوی ظهور می‌کند؛ اگر رویا یکی از آن رفتارهایی بود که *فروید* را به درکی دیگر از انسان و سوبژکتیویته رساند، سینما نیز کارخانه رویاسازی بود و غاری مدرن برای به اشتراک گذاشتن رویاها. درباره ارتباطِ ماهوی‌تر سینما و رویا بسیار گفته‌اند و نگاشته‌اند؛ شاید یکی از مهم‌ترین‌شان، آن مقاله معروف *پازولینی* باشد که سینما را با رویا مقایسه کرده، به وجه تصویری و ساختارِ شعری این دو اشاره کرده بود. همچنین در آن، به طرزی مانیفست‌وار به «سینمای شعر» پرداخته بود. آن‌چه

---

[1] **نحوهٔ ارجاع به مقاله:**

میرزاده اهری، کریم (۱۳۹۵)؛ "شرقی شدگی سینما: درآمدی بر سکوت در سینما"، منتشر شده در
http://www.academyhonar.com/branches/filmosophy/3188-ecinema.html

[2] Fluid identity
[3] diaspora

این سه سینما، رویا و شعر – را به هم مربوط می‌سازد، رهاسازیِ ذهن و کارکردهای چندگانه‌اش از سلطه زبانِ روزمره و منطق (منطق این‌همان‌گرا و بازنمایی‌گر)است. یا به عبارتی دقیق‌تر،حقیقت زبان و کارکردهای ذهن در این سه ساحت است که آشکار می‌شود؛ زبانی که، به گفته *بورخس*، شعرِ فسیل شده است و شعر است که حقیقتِ زبان است و نه زبانِ روزمره یا مثلاً آکادمیک. رویا که همچون «زبانِ ازیادرفته» است و راویِ حقایقی درباب زندگی و انسان. و سینما، که اندیشیدن است به یاری تصویر (به بیانِ دلوزی؛ اندیشیدن از خلالِ«بلوک‌های زمان–فضا»). بدین‌ترتیب، این سه، واکنشی بودند علیه زبان و لوگوس‌گراییِ افراطی تمدن غرب؛ زبانی که خیال می‌شد می‌تواند معنا=حقیقت را به تمامی حاضر و بازنمایی کند، تواناست به انتقال هر معنایی، و توان آن را دارد که سرخوشانه، ناتوانی بنیادینِ زبان در بیانِ حقیقت را فراموش کند اگر نمی‌تواند خودِ بنیاد را به فراموشی بسپارد.

ازین‌رو،آیا ظهور سینما، تاییدی بر شکستِ زبان (علم و منطقِ مشابهت‌گرا) نبود؟ آیا سینما آن چیزی را افشاء نمی‌کرد که زبان نتوانسته بود؟ گویی سینما از سویی از شکافِ خودِ زبان و منطق، جوانه زد و نشانه/اشارتی شد بر این شکاف، و نیز، پارادایمِ کلام–آوای انسانی را به سوی پارادایمِ تصویر–صدا چرخش داد. یعنی سینما در مقام یک بیانِ خودایستا و بی‌نیاز از زبان و دلالت و تفسیر. نه اینکه زبان به تعطیلات رفته باشد، بل زبانی استعفا داده، اگر اخراج نشده باشد.این بیانگریِ خودایستا را، مثلاً*دلوز* یا *مرلوپونتی*درباره نقاشی (و هنر)به تفکر می‌نشینند و آن را از هرگونه نماد و دلالتی مبرا می‌دانند؛ چرا که نقاشی، سبکی از دیدن و ادارک هستی است، و نه بازنمایی جهان خارج/واقع.سینما، رویایِ زبانِ به‌خواب‌رفته بود.

اما غیر از دوره صامتِ تاریخِ سینما، که بنا به اجبار و نقصانِ تکنولوژی، زبان، حضوری کم‌رنگ در سینما داشت، فراهم‌آمدنِ امکانِ افزودنِ لایه صدا به فیلم، راه را برای نفوذ استعمارگونِ زبان به سرزمین سینما هموار نمود. این نفوذ و تسلط را در سطوح مختلف جهان سینما می‌توان ردیابی نمود:

۱- تسلطِ ادبیات داستانی بر سینما؛ تبدیل یک پدیده زبان‌محور به فیلم‌نامه و تبدیل فیلم‌نامه به تصویر؛ البته این قِسم از سینما، دیگر آن شکوه گذشته را ندارد.

۲- مرکزیت خودِ فیلم‌نامه که پدیده‌ای زبانی است و چنین انگاشته می‌شود کهروح و اصل سینماست و در حد فاصلِ میان فیلم‌نامه و خود فیلم، تنها اعمالی مهندسی‌وار صورت می‌گیرد تا فیلم‌نامه، به شکلی دقیق (=این‌همان) و بنا به قراردادها (=منطق) فیلم شود.(کارگردان در مقام تکنسین)

۳- و در ادامه مورد قبل، حضور دیالوگ‌های انبوه در فیلم‌نامهکه بارِ بخش بزرگی از فیلم و روایت بر دوش این عنصر زبانی بود (و هست.) شلیکِ بی‌امانِ دیالوگ که جایی و فرصتی برای مواجهه‌ای پدیدارشناختی‌تر، در اختیارِ حواس تماشاگر نمی‌گذارد؛ چرا که روی‌آوردِ[۴]واژگانی، روی‌آوردی است مسلط، طبیعی‌تر و به نوعی معنادارتر از بقیه.(آیا مساله بر سر همین معناداری و معنادِهی و معنایابی نیست؟ این که هر چیزی بالاخره نشانه‌ای است که باید تفسیر و رمزگشایی شود، و نه سطحی که بایستی همچون «نمود»ی نو، فهم شود که خود سطحِ نشانه‌ایِ جدیدی است که اتفاقاً معنا نیز هست. زبانی نو، که قرار نیست که با زبانِ قبلی و مفاهیمِ قبلی، مورد سنجش و ارزش‌گذاری قرار گیرد.و به همین دلیل است که در مواجهه با هر اثر هنریِ اصیلی،اثری که همراه با خود، امکان هنر را دوباره مطرح می‌کند،انگار که با جهانی بیگانه و غریب مواجه شده‌ایم.)

۴- علاوه بر موارد فوق، آنچه حتا قابل تامل‌تر و عجیب‌تر است، نظریه‌پردازی‌هایی که می‌خواسته‌اند نسبتی میان زبان و سینما بیابند یا برقرار سازند. نشانه‌شناسی و زبان‌شناسی، که به عنوان یک علم، تقریباً همزمان با سینما متولد شده و رشد می‌یافت، به عوض آن که در کنار سینما بایستد، بر فراز آن جولان می‌داد. اما این سینما بود که از تمامیِ این نسبت‌ها و نظریه‌ها عبور می‌کرد و زبانِ خویش را برمی‌نهاد.*گریگوری‌کوری*در بخشی از کتابِ **تصویروذهن**(فیلم، فلسفه و علوم شناختی)، به نقدِ انبوه تئوری‌هایی پرداخته که خواسته‌اند نسبتی ماهوی یا ساختاری میان زبان و سینما برقرار سازند. *کوری*مُدام تاکید می‌کند که سینما، هنری خودایستا و البته بصری است.

آنچه در اینچهار سطح(و شاید سطوح دیگر نیز) رخ می‌دهد،فروکاهیدگیِ سینما به امری زبان‌گرا، و نیز، فرعی/طفیلی‌ساختن سینما در نسبت با زبان است. سینمایی که خود، فی‌نفسه، مستقل از پدرخواندگی فلسفه یا ادبیات،می‌توانست و می‌تواند، فرمی از تفکر، بیان‌گری و حیات باشد. اما روحِ سرمایه‌داریِ غرب بود که

[۴] intention

همه چیز را تحت تاثیر و تحریف قرار می‌داد؛ آنچه اساسی بود، « انباشت » بود؛ نه فقط انباشتِ سود، که انباشت در مقام قبله‌ای که تمامی نیروها و بالقوگی‌ها را به سمت و سودِ خویش فرامی‌خواند. و آنچه می-توانست جذابیت سینما را در پیشگاه آن قبله حفظ و تمدید نماید، داستان‌پردازی بود و سهل‌سازیِ روایت به-یاریِ دیالوگ(به یاد بیاوریم مانیفستِ *ورتوف* را که در آن از این عنصرِ بورژوازی سینما، داستان،یاد می‌کند.) سینما، گویی به برادرخوانده‌ای نیاز داشت که همچون پلات فیلم‌های هندی به یاری‌اش بشتابد. یک نیرویِ غیرغربی، یک نیروی بیگانه و یک جهان‌سومی. این سینماگرانِ شرقی بودند که سینما را از هژمونی انباشتگی(و زبان) نجات دادند.آنان سینما را دوباره دچار این سوال کردند: سینما چیست؟ یا: سینما چه می-تواند باشد؟همچون سینماگرانِ فمینیست، آفریقایی یا دگرباش، که سینما را از کلیشه رهایی دادند.

جهانِ لوگوس‌محورِ غرب، جهان آکنده و لبریزشده از کلمه‌هایی است که معنایی مشخص دارند و پیش‌بینی-پذیراند؛ واژه‌ها همچون تمامیِ اشیاء دیگر، انبوه و فراوان‌اند، اما درعین‌حال بسیار کم و نابسنده. از این‌رو، صداهایی‌اند که هیچ مجالی برای گوش‌دادن و شنیدن - شنیدنِ صدایِ هستی - نمی‌دهند. در جهان غالبِ امروز، موسیقی نیز، به سروصدا فروکاهیده شده‌است؛ هر جا که می‌رویم، هر خانه و ناخانه‌ای، در هر کافه و اتوموبیلی، در آشوبِ صداهایِ درهم‌فرورونده، صدای موسیقی هم به گوش می‌رسد اما شنیده نمی‌شود. سروصدایی که همچون سروصدایِ تمام ماشین‌های دیگر گوش‌ها را پر و مسدود کرده است، به نحوی که دیگر هیچ میلی و تحملی برای مواجهه با سکوت، باقی نمانده و سکوتِ طولانی‌مدت، به امری آزارنده بدل شده است. تولیدِ بیمارگونِ کالا، پابه‌پای تولیدِ بیمارگونِ صدا پیش می‌رود. با کالا برآنیم که به رضایت و نشاط دست یابیم، و با کلام (و حرافی‌هایِ بی‌انتها) به معنا و ارتباط.(آیا همین ناکارآمدیِ ارتباطِ مبتنی بر کلام نبود که بکتِ بزرگ را بر آن داشت که دست به نمایشنامه‌نویسی -فرمی مناسب برای دیالوگ‌نویسی- بزند، و بی‌ارتباطی و بی‌معنایی، و درعین‌حال، میل به ارتباط‌مندی و معناداری را بیافریند؟همان وضعیتی که او را از انگلیسیِ انباشتیده، به زبانی سوق داد که در آن فقیر بود.)

آنچه در هر تفکر/نوشتار، ضروری است، متمایزسازی مفاهیمِ موجود، و نام‌گذاریِ دوباره امور است؛ یا نام حقیقی امور را به آنها بازگرداندن. وقتی با مفهوم سکوت مواجه می‌شویم، آنچه به ذهن متبادر می‌شود عدمِ

وجودِ صدا و کلام است. اما صدا چیست؟ و از سوی دیگر، آیا سکوت، تنها عدمِ وجود صداست، یا می‌تواند بی‌صداییِ وسیع‌تری را دربرگیرد؟

سکوت در این نوشتار، با تهی‌شدگی، پرهیز (در معنایی الهیاتی‌تر) و به‌تعلیق‌درآوردن (در معنایی پدیدارشناختی)، هم‌معناتر است تا بی‌صدایی یا بی‌کلامی. سکوت، قدرتِ «نخواستن» و «انجام ندادن» است در عصری که خواستن و انجام دادن، تمامی سطوح‌اش را درنوریده و اشباع کرده است.

سکوت، آن وهله‌ای را یادآور می‌شود که آدمی، منتظر رسیدنِ کسی است؛ اما تا هنگامی که نرسیده، هیچ کاری نمی‌شود کرد جز قدم‌زدن بیهوده، و نگاه‌کردن‌به این ور و آن ور. اشیاء و زمان در چنین حالتی، از بالفعلیت رها شده و بالقوگی خویش را به نمایش می‌گذارند؛ به‌نمایش‌گذاشتن‌ای که در حقیقت، نانمایش است. چرا که اشیاء در سکوت ژرف خویش فرورفته‌اند و درزبانگیِ خاموشِ خویش را محقق ساخته‌اند، و زمان که به شکلی دیگر تجربه می‌شود؛ گذر زمان، دیگر به‌راحتی به تسخیر عددها و عقربه‌های ساعت درنمی‌آیند.همین سکوتِ مرموزِ اشیاء و ابهامِ گذرِ زمان است که ملالی ژرف پدید می‌آورد و سوژه را همراه با ابژه دربرمی‌گیرد. ملالی که در کاراکتر «بارتلبی محرر» بازمی‌یابیم؛ او نیز به‌همراه اشیاء (و حیوانات) در زبان‌مندی خویش فرورفته‌است بی‌آنکه آن را به نحو و واژگانی فروبکاهند که علیرغم گفته‌بودگی، چیزی را و حقیقتی را عیان نمی‌کنند. خستگی یک تماشاگر عادی از سینمای سکوت‌گرا، ناشی از چنین تجربه‌ای است. آنان نیز چنین فیلم‌هایی را خسته‌کننده و ملال‌آور می‌خوانند. و البته همین ملال‌آورندگی است که چنین سینمایی را به انسان، چنان که هست (باشنده‌ای میانِ باشنده‌هایِ دیگر)، نزدیک می‌سازد. شاید اگر *هایدگر* بود، چنین می‌نوشت: این نوع سینماست که می‌تواند محلِ گردهم‌آیی سکوتِ ژرفِ آسمان و پرصداییِ زمین، و الفتِ میانِ سخاوت فراگیر خداوندی و فقرِ بشری باشد.

گویی چنین سنیمایی، چنین دانایی‌ایی را به تماشاگر خویش اهدا می‌کند:گرچه می‌بینیم، اما از فهم آن عاجزیم؛ علم و منطق در اینجا، حرفی درخور ندارند، پس بیایید به تماشا بنشینیم و نظاره‌گر باشیم.به زبان ویتگنشتاینی، و البته بااحتیاط؛آنچه نه گفتنی، که دیدنی است.

آن صدایی که در این نوشتار بدان تاکید می‌شود و عدم‌اش، سکوت را فراهم می‌آورد، نه هر نویز، هیاهو، همهمه و صدایی، کهر کدام این‌ها است اگر در بافتِ یک پلان/خانه، سکونت و مراقبه آدمی در یک پلان/خانه را برهم زند. چرا که سکوت، در واقع، برپاشدن فضایی است که سوژه، می‌تواند هستیِ «چیز»ی را تجربه کند. هیچ تجربه نابی ممکن نیست، مگر با حذف و به‌تعلیق‌درآوردنِ انباشتگی‌ها.رنه ماگریت در نقاشیِ «عشاق»[۵]، دو کله را نقاشی کرده که چهره‌هاشان با پارچه پوشانده شده است و این ناچهره‌ها، در حال بوسیدن هم‌اند. چگونه می‌شود عاشق کسی بود و به طرزی عمیق به او نزدیک شد اگر چشم‌ها باز باشند و بدن‌ها عریان، و گوش‌ها باز؟ این سکوت و دراپوخه‌قراردادنِ دیدن و شنیدن و لمس‌کردن/لمس‌شدن است که امکان عشق را فراهم می‌آورد؛ عشق،همانا تجربه سکوت است. آنکه نمی‌تواند سکوت را تجربه کند، نمی‌تواند عاشق نیز باشد. چنان که اگر فیلسوفی نتواند سکوت هستی را تجربه کند، فیلسوف نمی‌تواند بود؛ و بدین-سیاق، یک فیلموسوف، آن که از خلال سینما می‌اندیشد نیز تنها به یاری تجربه سکوت است که می‌تواند هستی را آشکار کند. او همچون یک مفعولِ آشکارساز عمل می‌کند؛ هستی، از طریق « او+دوربین‌اش=سَبک » آشکار می‌شود.

هر صدایی البته نمی‌تواند زائل‌کننده سکوت باشد (مانند صدای باد یا صدایِ وزوزِ مگس در سینمای *بلاتار*)، یا هر عدمِ صدا، نمی‌تواند آن سکوتی را فراهم آورد که مد نظر این نوشتار است و چنین سکوتی، بودنِ انسانی و سکونت اوست؛ منظور از بودن و سکونت انسانی،مستقرشدن در کنارِ چیزها، در درون زبان و زمان است. و البته رهاشدن از تمامی سیاست‌های هویت‌طلب استو با دیگران برادرانه/خواهرانه در پیشگاه خدا مستقرشدن و برهنه در مقابل آفتاب ایستادن؛ حتا اگر عصر، عصرِ کسوف باشد.

بدین‌ترتیب است که مفهوم سکوت از دایره گوش/شنیدن فراتر رفته و سکوت‌های دیگری را نیز شامل می-شود. در سینمایِ سکوت‌باور، عناصرِ هژمونیکِ سینمایِ غربی و غربی‌شده، به زبان پدیدارشناختی، در پرانتز گذاشته شده و به تعلیق درآمده است.در این راستا به طور مشخص می‌توان از چنین سکوت‌هایی سخن گفت:

سکوتِ صدا: صدا در سینمای امروز چنین اهمیتِ مضاعفی یافته که صنعتِ سینما، روزاروز در پی ابداع سیستم‌های پیشرفته‌ترِ ضبط و پخش صداست. صدا را به‌ویژه در صدای انسانی، صدایِ دلالت‌محور می-

[۵] The Lovers

شنویم؛ رگبارِ بی‌رحمانه دیالوگ. یکی از آن عناصری که سازنده سینمای سکوت است، پرهیز از این کلام/صدامحوری است. از سوی دیگر، در این نوع سینما، با سکوتِ شنیداری مواجه‌ایم. در واقع آوایِ سکوت را می‌شنویم و صداهای ناانسانی را.

شلیک بی‌امانِ دیالوگ را، مثلاً، در جهان سینماتیکِ کارگردانانی چون *برگمن* یا *وودی آلن* هم شاهدیم. یا به نحوی دیگر در *گدار*. اما شیوه حضور دیالوگ در آثار چنین کارگردانانی، مشخصه‌هایی و کارکردهایی دارد که آنها را از جریانِ هژمونیکِ سینماییِ زبان‌بازانه، جدا می‌کند؛ دیالوگ در چنین فیلم‌هایی بازاندیشی و بازآفرینی دیالوگ است؛ دیالوگ خود را مورد بازبینی قرار می‌دهد، و وجهی شدت‌یافته، پرنیرو و انتقادی به خود می‌گیرد. جهانِ پردیالوگِ *برگمان*، ابتذال کلمه نیست، تراش‌خوردگی و قدرت‌یافتگی آن است. دیالوگ‌هایِ *وودی آلن*، نقدی و هجویه‌ای است بر دیالوگ‌هایِ جهانِ بلاهت‌بار. دیالوگ‌های *گدار*، دیالوگ‌هایی «گداری»اند. هیچ‌کدام از این دیالوگ‌ها، لزوماً و صرفاً، به منظورِ پیش‌بردِ داستان (نتیجه=پایان=فایده‌گرایی)، یا افزایش هیجان، یا درانداختنِ یک گره (مثلِ فیلم‌نامه‌هایِ *اصغرفرهادی*) بیان نمی‌شوند؛ بلکه شاید تاخیرهایی‌اند در روندِ پیشرویِ خطی داستان. دیالوگ‌هایی برای توقف و درنگیدن. دیالوگ‌هایی سادیستی و شکافنده یخِ درونِ مخاطب.

سکوتِ دوربین (و در مجموع، سکوتِ تکنولوژی سینمایی): شهوتِ تکنیک، چنان بر هنر سایه انداخته که دیگر امکان تجربه‌های دیگر را به حداقل فروکاسته است. دوربین نیز دچار جریانِ پرتلاطم حرکت و سیلانِ عصر کنونی شده است. به زعم *بدیو*در وضعیتِ موجود، تفکر در سایه اتخاذِ یک توقف و آهستگی ممکن است. بدین‌ترتیب، در سینمای سکوت‌گرا، با سکوتِ دوربین مواجه‌ایم؛ دوربینی که تن به شتابِ پوچِ سرمایه‌داری نمی‌دهد و اتفاقاً می‌تواند انسان را به خودش و به هستی‌اش نزدیک سازد؛ خودی که در–هستی است. و این از راه نوعی سکوت/سکون میسر است. همچون کلبه‌ای در بسترِ گسترده یک دره، که انسان، خدا، زمین و آسمان را گردِ هم آورده است. دوربین در چنین سینمایی دو رسالت اساسی دارد؛ بی‌حرکتی (قابِ ثابت) و آهستگیِ حرکاتِ دوربین.

سکوتِ رنگ: انباشتگی در رنگ نیز، همچون انباشتگیِ ساری در سطوح مختلفِ سینمای مسلط، آن چیزی است که اتفاقاً تجربه رنگ را از چشم آدمی دریغ داشته است. پرهیز از پُررنگ‌ولعاب‌بودن را می‌توان یکی از

ویژگی‌های سینمای سکوت‌گرا دانست. غایتِ چنین سکوتی را در سینمایِ سیاه–سفید شاهدیم. سینماگرانِ این نوع سینما،در برابر وسوسه رنگ نیز ترجیح می‌دهند که بگویند «نه».

سکوتِ داستان/ماجرا: چنین سینمایی، صرفاً و لزوماً، قصد داستان‌گویی ندارد؛ سینما، نه ابزاری برای بیان یا بازنمایی ماجراها و کنش‌ها، که شیوه‌ای از دیدن و ادراک است. داستان در چنین سینمایی، منشاء شکل‌گیریِ فیلم نیست، بلکه سبکِ سینماتیکِ فیلمساز است که داستانی را (مجموعه‌ای از آدم‌ها، اشیاء و احساس‌ها) را فراخوانی کرده و گردِ هم می‌آورد.

سکوتِ تعدّد: عدد/کمیّت، بختکی است که تنِ سینما را از رقص و شدت بازداشته است. «هرچه بیشتر، بهتر!»؛ این شعاری است که سینمایِ مسلط، با تمامی دهان‌هایش، در گوشِ جهان فرو می‌کند. پلان بیشتر، حرکت بیشتر، ماجرای بیشتر، کاراکتر بیشتر، صدای بیشتر، داستانِ بیشتر و بیشتر و بیشتر. اما سینمای سکوت-گرا، سینمایی است که با کمترین‌ها کار می‌کند. او می‌داند که با کمترین‌ها، شدتِ بهتری را برقرار می‌کند. تمرکز/مراقبه و نه انباشت؛ سینمایِ سکوت‌گرا ماهیتاً،و به زبانِ خود سینما، سینمایی است در برداشت‌های طولانی؛ برداشت طولانی هم در مقام نوعی تکنیک که در فیلم ها می بینیم و هم به مثابه یک نگرش. چنین سینمایی، به طرزی مردانه و لذت‌جویانه، از این پلان/زن به پلان/زن دیگرکات نمی‌خورد، بلکه به بیانِ کی-یرکِگاردی[۶]، حتا اگر به سطحِ دینی نرسیده باشد، در سطح اخلاقی‌اش،در یک پلان/زن متوقف/متعهّد می-شود.*کی‌یرکگارد* تحلیل می‌کند که اتفاقاً چنین سوژه‌ای است که زمان را درمی‌یابد و نه آن که هوس‌بازانه، کات می‌زند و تنوع‌طلب است. بدین‌ترتیب است که سینما اخلاقِ خویش را بنا می‌نهد؛ برداشت طولانی همچون عملی اخلاقی و متعهدانه.

سکوتِ سرعت و شتاب: سکوت و سکون، دو روی یک سکه‌اند. آنجا که سکوت هست، همه چیز به جنبش‌درونیِ خویش بازمی‌گردند و سکون آغاز می‌شود. این بی‌سرعتی و ناشتابناکی، و در نتیجه کُندی و آهستگی را هم در حرکت دوربین می‌بینیم، هم در گشودگی (و نه لزوماً روایتِ)فرایندِ فیلم، هم در تدوین (و درک زمان). چنین سینمایی این مَثَلِ لاتین را سرلوحه کار خویش قرار می‌دهد: festina lente «به‌آهستگی بشتاب.»

[۶] اشاره به تقسیم‌بندی سه‌مرحله‌ای کی‌یرکگارد از انسان و زندگی ؛ ۱- مرحله حسانی -۲- مرحله اخلاقی -۳- مرحله دینی

برهنگی در کسوتِ سکوت:یکی از مفاهیم و پدیده‌های انضمامی جهان مدرن، چنان که مثلاً *مارشال برمن* در کتاب «تجربه مدرنیته» بحث می‌کند، برهنگی است. مدرنیسم، برهنگی را البته، تنها در ساحت بدن درک نکرده است؛ برهنگی، کنارزدن تمامی حجاب‌ها و متافیزیک‌هاست برای رسیدن به حقیقت. اما حتا همین درک وسیع از برهنگی نیز به اندازه شیوه‌ای از برهنگی که در عالم شرق فهم می‌شود، قدرت کافی را ندارد. شرقیت است که به قول *کازانتزاکیس*، می‌تواند برهنگی زن را در کنار برهنگی آسمان و برهنگی الوهیت قرار دهد. لزوم بحث از برهنگی در این متن، از آنجا ناشی می‌شود که برهنگی نیز عضوی از مجموعه سکوت و درپرانتزگذاشته‌شدگی است.

در متن *دائودِجینگ* چنین می‌خوانیم: « رنگ‌های بسیار، آدمی را کور می‌کند / و صوت‌های بسیار، او را ناشنوا / مزه‌های بسیار، آدمی را ناچشا... » این جملات را می‌توان آغازی و درگاهی دانست برای ورود به جهان سکوت و شرقیّت؛ جهانی که شکل دیگری از ادراک را ممکن می‌سازد.

شرق، جهان سکوت و خلاءاست؛ نقاشی‌های چینی و ژاپنی، رقص‌های صوفیان و درویشان، نمایش‌های چینی، مدیتیشن‌های طولانیِ بودیست‌ها، هایکو،مکاتبی چون ذن و تائو نمونه‌هایی‌اند از حضور سکوت (سکوت در معنایی وسیع‌تر از سکوتِ شنیداری)،دوری‌گزیدن از زبان(و بازنمایی) و رو آوردن به نظام‌های نشانه‌ای دیگر، بیان‌های دیگر.[این‌که دلیل سکوتِ موجود در گفتمانِ شرق چیست، بحثی دیگر است. دلیلهر چه باشد، بالاخره نمی‌توان این را انکار کرد که جهان شرق و هنر شرق، جهان-هنرِ سکوت و خلاء است. حال ممکن است این،نتیجه شرایط جغرافیایی و مناسبات تولیدیِ ناشی از چنان جغرافیایی باشد. یا ممکن است نتیجه سیاست‌هایِ غیردموکراتیک و استبدادی‌ای باشد که بر نیمه شرقی زمین حاکم بوده، و گفتار و دیالوگ را سرکوب می‌کرده است.یا نتیجه نوعی متافیزیک و عرفان‌باوری شرقی که باز ممکن است برایندِ همان شرایط جغرافیایی و اقتصادی باشد (یا نباشد)؛ به تاسی از *آگامبن* می‌توان از منفیتِ نهفته در بنیاد چنین شرقیّتی یاد کرد و این سوال را مطرح نمود که آیا شرقیّت، امکانی است برای عبور از این ناتوانیِ بنیادین و بنیادگراییِ ناتوان‌گر یا فروماندگی است در باتلاقِ آن .]

گویی این شرق است که می‌داند سکوت، بهترین شیوه برای بیان حقیقت است. شرقیت، هستیِ انسان‌محور غربی را، گسترش می‌دهد؛ قصه، تنها قصه حیوانی نیست که سخن می‌گوید و عقل دارد و مرکز عالم است؛

بل قصه ناانسان‌ها و درجهان‌بودگیِ انسان است. به یاد بیاوریم فیلمِ «بوی پاپایایِ سبز» ساخته *تران‌آن‌هونگ* را که کاراکترِ اصلی فیلم، آن دخترِ خدمتکار، چگونه نه فقط با انسان‌ها، که با اشیاء، حیوانات و گیاهان نیز رابطه دارد.

سینما اگر شعریّت خویش را محقق کند، به بیان هایدگری، در واقع سکوت را در بطنِ وراجی و نابودیِ زبان، مستقر کرده است. و بدین‌ترتیب، به هستی، رخصت داده شده‌است تا خویش را به سوژه بنمایاند (هستی، خویش را برای سوژه، مفتوح نماید) و سوژه نیز در اتحاد با هستی، و نه در موضعی شناساگرانه و مستبدانه، خودش و بودن‌اش را تجربه کند. نبایست با شهوتی نوخواهانه و مدرنیستی، سینمای سکوت‌گرا را صرفاً یک سبک سینمایی نو یا آوانگارد دانست و همه چیز را در پرتو این شهوت مردانه‌ی پیش‌رفتن/پیش‌بردن، فهم و تعبیر کرد؛ آنچه رخ می‌دهد اتفاقاً نوعی بازگشت است؛ بازگشت به هستی و بازگشت به اشیاء. بدین‌ترتیب، هر تفکر–سینمای اصیلی، حاوی وجهی محافظه‌کارانه یا گذشته‌گرایانه است؛ معاصریتی که هم‌آیندی با زرق-وبرق و شتابِ مدرنیته نیست، بلکه داشتنِ اختلاف‌فاز با آن است. تنها آن که سلامتِ – هرچند ناموجودِ – پیشین را در معرض خطر می‌بیند، دهان به فریاد می‌گشاید.

گدار در جایی گفته بود که شاید نهایت کار سینمایی‌اش، آن نقطه‌ای باشد که تنها یک تماشاگر در سالن سینما به تماشای فیلم او خواهد نشست و آن تک‌تماشاگر خودش خواهد بود؛ چه چیزی *گدار* را به گفتن این حرف وامی‌دارد؟ و این حذف‌شدگیِ وحشت‌انگیزِ تماشا و تماشاگر ناشی از چیست؟ آیا این که *گدار* آخرین فیلم‌اش را (مباد که فیلم آخرش باشد !) «خداحافظی از زبان» می‌نامد،و درآن یک حیوان نقشی محوری‌تر از کاراکترهای انسانی بازی می‌کند،و تصاویر از بازنمایی رو برمی‌گردانند، و دیالوگ‌های زبانی، دیالوگ‌هایی درباب زبان‌اند و اندیشه‌ای درباب زبان، نمی‌تواند آغازی بر اعلام شکست – شکستی کافکایی در انتقال حقیقت – باشد؟ بدین‌ترتیب، تمامی انباشت‌ها و وراجی‌ها و شلوغی‌ها کنار می‌رود و سکوت:تنهایی:خلاء آشکار می‌شود.و مگر جز این است سرنوشت آن که در غروب، در میانه روشنایی و تاریکی،بر لبه دریا،سکنا می‌گزیند؟

بکت، این فیگورِ فرسودگی و سکوت، در آرزوی آن بود که هنر و هنرمند،کاش توانایی و زورنمایی و دلاوری‌اش در بیان و نوآوری و آگاهی‌دهی را وابگذارد و خسته از تظاهر به توانایی، خلوت‌گزینی اختیار کند

و همچون *رمبو* دیگر هیچ نگوید؛ یک سکوت مطلق. عناوینی چون نقاشی فقیر (از سوی بکت)، تئاتر فقیر(از سوی *گروتفسکی*)، کمپوزیسیون‌های سکوت (همچون اثرِ ۴:۳۳ از کیج)، سینمای موج نو (« علیه سینمای کیفیتِ » سکوت ناگرا)، هنر مینی‌مالیستی و... همگی نشان از چنین گرایشی به سکوت دارند؛ سکوتی که آوایش به سطحِ پرآشوب مدرنیته رسیده است.

سینمای سکوت‌باور، به نگاهِ سوژه‌ای عاشق، تنها، مستاصل و بیگانه با دیگران می‌ماند که تنها نگاه می‌کند و تنها به «یار» نگاه می‌کند؛چنین سوژه‌ای چه می‌تواند بگوید؟ حتا میلی به مبادرت به کنش هم ندارد.به شیوه‌ای ماخولیایی، تنها نگاه می‌کند؛ و همین عاشقیّت است که موضعی پدیدارشناسانه به او می‌بخشد. او در سکوتی که او را فراگرفته، و تمامی وجود او را تحت تاثیر قرار داده است، از همه‌گان(دوکسا) می‌بُرد، در یک برداشتِ طولانی «یار» را به تماشا می‌نشیندو به سطحِ دیگری از آگاهی بَر می‌شود.(آیا بدین‌ترتیب و به شیوه‌ای دلوزی، سینما نمی‌تواند از کنش-تصویر، و کنش‌نمایی، به زمان-تصویر، گذار کند؟)؛*آگامبن*، فیگورِ ماخولیایِ*آلبرشت دوررا*، فرشته هنر می‌نامد؛ آن سوژه‌ای که اتفاقاً از حادکنش‌گریِ زمانه، فاصله می‌گیرد و بی‌کنشی را رویه زندگی خویش می‌کند.او در مقاله درخشانِ «هنر، بی‌کنشی، سیاست » می‌نویسد: « هنر یک فعّالیت انسانی از نوع زیبایی‌شناختی نیست که بتواند، اگر ضروری باشد و در شرایط معیّن، یک دلالت سیاسی نیز پیدا کند. هنر سیاست به خودی خود است، زیرا هنر کرداری است که به حواس و کنش‌های معمول انسان فکر می‌کند و آن‌ها را نا-کارا می‌کند، و بدین‌سان آن‌ها را به کاربردهای ممکن نوین می‌گشاید. به همین دلیل هنر آن‌قدر به سیاست و فلسفه نزدیک می‌شود که کم‌وبیش با آن‌ها می‌آمیزد.»

چنین سوژه‌ای و چنین سینمایی، دیگر از زبانِ بی‌خاصیت‌شده آدمی (زبانی تحت‌کنترلِ سیاست و علم؛ زبانی برای ارتباط و پیام‌رسانی)دست شسته است. او رو به اشیاء و هستی آورده است تا شاید آوایِ آنها را بشنود. به زبانی بنیامینی، او همراه با اشیاء و طبیعت در حال سوگواری است؛ سوگواری برای زبانِ ویران‌شده، زبانِ تهی‌شده از شعریّت و احساس. اینک،در چنین وضعیتِ سوگوارانه‌ای، هستی می‌تواند به سوی سوژه حرکت کند؛ ابژه‌هایی که پیشتر در زیر چکمه‌های تحکم‌بارِ زبان، علم و سیاست، جایی برای ابراز خویش نداشتند، حالا می‌توانند برای سوژه آشکار شوند.در چشم‌اندازِ این سینماست که اتفاقاً «زبان» و کلمه، قدرت خویش را بازمی‌یابد؛ چرا که از سویی، دیالوگ، به کمترین مقدار می‌رسد و بدین‌ترتیب، کیفیتی موثرتر و واضح‌تر می-

یابد، و از سوی دیگر، زبان، می‌تواند از لوگوس‌محوری و وابستگی‌اش به سوژه (و دهان او) رها شده، و کارکردها و معناها و احساس‌های دیگری برانگیزد (جدایی لایه صدا از لایه تصویر، و درک اینکه سینما، بازنمایی‌کننده واقعیت نیست، و خود واقعیتی دیگر و البته برساخته است.*گی دوبور*، با چنین نگاهی، درباره فیلم «تولدِ یک ملت» *گریفیث* چنین می‌نویسد: «کار بهتر می‌تواند این باشد که این فیلم به عنوان یک کل، دِتورنه[۷] شود؛ بدون اینکه لزوماً تغییری در مونتاژ آن ایجاد شود، باند صوتی‌ای بدان اضافه گردد که انتقادِ شدیدی از وحشت جنگ امپریالیستی و فعالیت‌های سازمان ضدسیاهان‌آمریکا ارائه می‌دهد.»)

نه فقط زبان و کلام، که از ورای چنین سینمایی صدا و موسیقی را نیز به‌واقع و با درخشندگیِ قابل‌اعتناتری می‌شنویم (کلمه در مقامِ صدایی که منبعی انسانی و معنایی متعین ندارد، و آزاد است از سوبژکتیویته و فرهنگ لغت)،رنگ را در مقام رنگ می‌بینیم، و زمان را درمی‌یابیم؛ یعنی حفظِ تمایز در عینِ گردِهم‌آمدگی و باهم-بودگی‌شان. و از این طریق، فیلم، احساس‌های ما را می‌قاپد و در خویش دگرگون و فعال می‌سازد.چنین سینمایی، آپاراتوسِ هژمونیِ انباشتگی را مختل می‌کند؛ انباشتگیِ زبانِ پیام‌رسان، انباشتگیِ قصه‌پردازی و ایدئولوژی‌پروری، و انباشتگیِ جذابیت و هیجان را.*ژان‌لوک نانسی* در جایی از گفتگوی خود با *کیارستمی* از مرگ‌سینما می‌گوید و از حیاتِ دوباره‌ای که توسط سینماگران کره‌ای و تایلندی و ژاپنی به کالبدِ این سینمایِ روبه‌موت، دمیده می‌شود.جهان–سینماهای *کوروساوا، کیم کی‌دوک، اُزو، کیارستمی، تران آن هونگ،وونگ کارووای*و... را به خاطر بیاوریم.

به عنوان مثال به این موارد اشاره می‌کنیم: *کیم‌کی‌دوک*: در فیلم «چوب گلف[۸]» با سکوت‌ها در ساحت‌های مختلف سینماتیک مواجه‌ایم. مقدارِ دیالوگ به صفر میل می‌کند. از آن شلوغی و ازدحام شهری خبری نیست. ماجراها و وآدم‌ها و اشیاء، محدود شده‌اند. اما آنچه هست، سنگینی و ابهتِ عشق است. یا در فیلم‌های «جزیره» و «بهار، تابستان، پاییز و زمستان و... بهار» نیز، همین پرهیزهای شرقی را تجربه می‌کنیم؛ از خلال

[۷] Détournement: دتورنمنت: این واژه را می‌توان – مثلاً – به «انحراف‌یافتگی» یا «مسیرگردانی»، یا کلماتی مشابه ترجمه کرد. این مفهوم–کنش از سوی لِتریست‌ها و سپس موقعیت‌گرایان مطرح گردید و نگرشی انتقادی بود در هنر؛ نگرشی که هنر و کار هنریِ موجودِ منفعل را به شیوه‌ای خلاقانه، مورد تغییر، نفی و انحراف قرار می‌دهد تا سویه‌ای «آموزشی»، اعتراضی و آنتاگونیستی به آن ببخشد.

[۸] Three Iron

چنین سکوتی است که «طبیعت» را می‌بینیم؛ طبیعت غیرانسانی و طبیعت انسانی را باتمامی شکاف‌ها و خشونت‌های بالقوه‌اش.

تران‌آن‌هونگ: در فیلم «بوی پاپایایِ سبز»، سکوت و سکونِ فیلم، سبک دیگری از دیدن و ادارک را فراهم می‌آورد؛ ما گیاهان را می‌بینیم، حیواناتِ کوچک را. یا در فیلم «شعاع عمودی آفتاب»، عشق را در سکوت می‌بینیم؛ عشاقی که هیچ از هم نمی‌دانند و هیچ نمی‌گویند (به ویژه زن) و تنها عشق‌ورزی می‌کنند.

در سینمای *کیارستمی*تعددِ ماجرا و کاراکتر، شتاب دوربین و روایت به حداقل می‌رسد. درباره حضورِ اتوموبیل در این سینما گفته‌اند و نوشته‌اند؛ اتوموبیل، در این سینما، عاملی برای شتاب و سیلان در جاده‌ها نیست؛ بل محملی است برای سفر در آهستگیِ ناشی از سکونتِ در دیالوگ/زبان.

اما مورد سینمای اقلیتی شرق،در خودِ شرق (به عنوان یک جغرافیا)یا شرقیّت(به عنوانِ یک هویت) متوقف و محدود نمی‌شود، بلکه بستری می‌گشاید برای «شرقی‌شدگی» سینما. شرقی‌شدگی همچون قِسمی اقلیتی-شدگی، تا از این طریق بالقوگی‌هایِ سینما بروز یابد؛ مثلاً شرقی‌شدگیِ *بلاتار*(سکوت‌هایِ شنیداری-زبانی-اش، سکوت‌های کنشی‌اش، سکوت‌های رنگی‌اش، سکوت‌های دراماتیک‌اش، سکوت‌هایِ مکانی‌اش)،و به شیوه‌ای دیگر شرقی‌شدگیِ موج‌نویی‌ها (سکوتِ زبانی/فیلم‌نامه‌ای؛ نقدِ سینمایِ کیفیتِ مبتنی بر ادبیات/کلام، اهمیت‌نهادن به تصویر و سبک سینماتیک)، و یا شرقی‌شدگیِ *برسون*(سکوت‌های زبانی-شنیداری، سکوت-های قصه‌پردازانه، سکوتِ هیجان.)

جهان‌سومی‌هایِ سینما، اقلیتی‌های آن، ظهور می‌کند. سینما دچار خوداندیشی و تفاوت می‌شود،و به یاد می-آورد رویایش را.