کتاب نهم: شرطی‌سازی پاولوفی در فیلم «پرتقال کوکی» و در فیلم «دختردایی گم‌شده»

ویژه سومین سالگرد فاجعه ۲۲مهر ۱۴۰۲

نوشته علیرضا محمدی‌فر

وبگاه ریزپردازنده (rizpardazandeh.com)

۱۲ شهریور ۱۴۰۵

ویژه سومین سالگرد فاجعه ۲۲مهر ۱۴۰۲

- پی‌دی‌اِف این مقالات رایگان است.
- استفاده از مطالب این اثر با ذکر منبع آزاد است.
- نشانی وب: http://www.rizpardazandeh.com
- ایمیل: rizpardazandeh@gmail.com
- کانال تلگرام: @rizpardazandeh

«از چندین زاویه مختلف می‌توانید به فیلم «دخترداییِ گم‌شده» نگاه کنید.»

استاد داریوش مهرجوئی در گفت‌وگو با بی‌بی‌سی

هر یک از کتاب‌های مجموعه تحلیل فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» که تا به حال ۹ مورد آن منتشر شده است از یک زاویه خاص به فیلم نگاه می‌کنند و به طور مستقل می‌توانند خوانده شوند، هرچند، شناخت دقیق این فیلم به آشنایی با زوایا و لایه‌های مختلف آن نیاز دارد ــ که به طور ضمنی چکیده‌ای از **تاریخ فلسفه** را از زرتشت و افلاطون و سهروردی گرفته تا نیچه و آلبر کامو به زیبایی و با گویایی نشان می‌دهد. برای اطلاعات بیشتر درباره این مجموعه می‌توانید پی‌دی‌اِف **۸**کتاب نخستِ تحلیلِ فیلم «دخترداییِ گم‌شده» را نیز دریافت کنید (به وبگاه rizpardazandeh.com بروید، یا در کانال تلگرام dokhtardaii1 و dokhtardaii2 و dokhtardaii3 و dokhtardaii4 و dokhtardaii5 و dokhtardaii6 و dokhtardaii7 و dokhtardaii8 را جست‌وجو کنید).

فهرست

- پروژه بینامتنیت برای فیلم «دخترداییِ گم‌شده»/۳
- داستان غار افلاطون و رسانه دیوار/٤
- در فیلم «دخترداییِ گم‌شده»، انسان از غار زیرزمینیِ افلاطون عروج می‌کند و به آسمان می‌رود/٦
- رسانه فیلمِ سنتی و تبدیل جهان به غار دیستوپیایی افلاطون در فیلم «پرتقال کوکی»/۷
- پایان دورانِ غار افلاطون/١٤
- خلاصه‌ای از داستان «پرتقال کوکی»، شاهکاری از استنلی کوبریک/١٦
- غار افلاطون و فیلم‌های «دخترداییِ گم‌شده» و «پرتقال کوکی»/١٨
- رسانه انحصاری و جامعه پاوُلوفی‌شده/١٩
- آیا خودِ سینما ذاتاً یک ابزارِ پاوُلوفی است؟/٢٦
- چگونه می‌توان از شرطی‌سازی رسانه‌ای در زندگیِ روزمره فرار کرد؟/٢٨
- زن و رسانه فیلم در نگاه فیلم‌های «دخترداییِ گم‌شده» و «پرتقال کوکی»/٣١
- سایه‌هایی بر دیوار: تمثیل غار افلاطون به زبان افلاطون/٣٢

شرطی‌سازی‌های پاولوفیِ «پس از هامون» و «پس از وحیده»

فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» یک **اَبَرشاهکارِ** سینما در حوزه ترکیبیِ **روان‌شناسی–فلسفی–سیاسی** است، و نقدهایی بر پاره‌ای از شاهکارهای سینمای فلسفیِ پیش از خود مانند فیلم «**۲۰۰۱: اودیسه فضایی**» و فیلم «**پرتقال کوکی**» هر دو ساخته **استنلی کوبریک**، و یا فیلم «**مردی با یک دوربین فیلم‌برداری**» اثر **ژیگا ورتوف**، فیلم‌ساز بلندآوازه روسی دارد.

در کتاب‌های نخست و سومِ این مجموعه به ترتیب نقد فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» بر فیلم‌های «**۲۰۰۱: اودیسه فضایی**» و «**مردی با یک دوربین فیلم‌برداری**» را مورد بررسی قرار دادیم. در این کتاب به نقد فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» بر فیلم تحسین‌برانگیز و جنجالیِ «**پرتقال کوکی**» پرداخته‌ایم، که **کوبریک** آن را بلافاصله پس از فیلم «**۲۰۰۱: اودیسه فضایی**» می‌سازد. **کوبریک** در این دو فیلم به نقش منفی **فناوری** در زندگی انسان و **دیستوپیایی** که برای انسان می‌سازد پرداخته است.

در مقابل، **استادمهرجوئی/وحیده** در کنار نقش منفی فناوری، به نقش مثبتی که فناوری می‌تواند در زندگی انسان داشته باشد و یک **اتوپیا** را برای انسان برپا کند نیز پرداخته‌اند. **کوبریک** در فیلم «**پرتقال کوکی**»، **شرطی‌سازیِ روان‌شناختیِ پاولوفی با رسانه فیلم از سوی دولت** را به تصویر در آورده است، که می‌تواند **اراده آزاد و حق انتخاب** را از انسان سلب کند. انسان بدون **اراده آزاد و حق انتخاب** انسانی مُرده است.

در فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**»، هنگامی که **علی** (**مصفا**)، عاشق دخترداییِ، می‌خواهد که با **هندی‌کم** علیه شرطی‌سازیِ روان‌شناختیِ پاولوفی با **رسانه فیلمِ** سنتی شورش کند، هیولاهای دریا ــ که نماد توتالیتاریسم هستند ــ در مکانی که فروشنده و مشتریانِ هندی‌کم را به دار آویخته‌اند در برابرش می‌ایستند و با ضرب‌وشتمی که بر او وارد می‌کنند او را راهی بیمارستان می‌کنند. فیلمِ این صحنه که با کارگردانی **خسرو** (**شکیبایی**) فیلم‌برداری می‌شود قرار است در **رسانه فیلمِ** هم‌سو با هیولاهای دریا به نمایش در آید. هیولاهای دریا با نمایش صحنه‌های اعدام می‌خواهند هزینه بسیار سنگینِ استفاده بدون مجوز از دوربین فیلم‌برداری را در بیننده **شرطی** کنند.

تکرار تولید شاهکارهایی چون فیلم «**هامون**» ــ که یک نقطه عطف در سینمای **استاد مهرجوئی** بوده است ــ در ذهن کسانی که جز یک اندیشه یا ایدئولوژی را در جامعه بر نمی‌تابند هراس‌افکنی کرد، از همین روی، تلاش کردند که با هدف سترون‌سازی خلق شاهکارهای تازه‌تر از سوی استاد و نادیده‌گرفته‌شدن شاهکارهای تازه‌تر، آرام‌آرام یک **کلیشه** را در **رسانه‌ها شرطی‌سازی** کنند، و آن این که سینمای استاد «**پس از هامون**» رو به افول رفته است. با اَبَرشاهکارِ «**دخترداییِ گم‌شده**» که آغاز جدی فعالیت مشترک هنری **استاد** با **وحیده** است و اتفاقاً درباره شناخت **شرطی‌سازیِ روان‌شناختیِ پاولوفی با رسانه فیلم** نیز هست، به‌رغم آن که استاد آن را به‌حق بهترین فیلم خود دانسته است، این نوع نقدهای شرطی‌سازانه شدت می‌گیرد، و کلیشه و شرطی‌سازیِ «**پس از هامون**» به کلیشه و شرطی‌سازیِ «**پس از وحیده**» تبدیل می‌شود، و **بسیاری از منتقدان و حتی روشنفکران بی‌آن‌که بدانند در دام این نوع شرطی‌سازی‌ها می‌افتند**، که از سوی نیروهایی مرموز ـ که ظاهراً تعدادشان کم نیست ـ القا می‌شده است و **هنوز هم می‌شود**، با وجود تأکید استاد بر این که بهترین فیلمش «**دخترداییِ گم‌شده**» است.

به عنوان نمونه، پس از یک فیلم‌برداری در یک خیابان در خارج از کشور که در آن یک فیلم‌بردارِ مرموز از **استاد** که همین فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**»اش یک بیانیه سیاسیِ صریح در پشتیبانی از «زن، زندگی، آزادی» در ربع قرن پیشتر بوده است و اکثر فیلم‌هایش در پشتیبانی از همین شعار ساخته شده است می‌پرسد که چرا برای انقلاب «زن، زندگی، آزادی» بیانیه نمی‌دهد! آیا شبیه نیست به این که از مولوی و حافظ بخواهیم برای پشتیبانی از «عشق» بیانیه بدهند؟ به عنوان مثال، یک نمونه شگفت‌انگیز در میان **شرطی‌شدگان**، یک نویسنده مشهور خارج از کشور است که به واسطه همین ویدئو به استاد اهانت می‌کند، که نشان می‌دهد شرطی‌شدگی به عوام محدود نمی‌شود. فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» اتفاقاً پیشتر چنین ضعفی را در **جامعه روشنفکری** به خوبی تشخیص داده و آشکار کرده است، تا این قشر بیشتر دقت کنند و در دام شرطی‌سازان نیفتند. از همین روی، این فیلم را می‌توان پاسخی بر این پرسش دانست که چرا پس از ۱۲۰ سال که از انقلاب مشروطه می‌گذرد نتوانسته‌ایم در مسیر **توسعه پایدار و لیبرال‌دموکراسی** قرار بگیریم و همچنان **حقوق شهروندی** برای جامعه‌مان یک رؤیا باقی مانده است. یک علت موفقیت شرطی‌سازانِ دموکراسی‌ستیز در این ۱۲۰سال، کم‌اهمیت‌جلوه‌دادن آثاری بوده است که می‌توانسته‌اند اندیشه‌ها را به تکاپو بیندازند، مانند اَبَرشاهکارِ «**دخترداییِ گم‌شده**»، که شات به شات آن تفسیرهای فلسفیِ ژرفی دارد، یا شاهکارهای مشترک دیگر زنده‌یادان همچون **نارنجی‌پوش** یا **لامینور**.

برای این که دریابید که **استاد مسلمِ سینمای فلسفی ایران** چرا فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» را بهترین فیلم خود می‌داند، یک‌بار دیگر این فیلم را ببینید، اما ذهن‌تان را پیشتر از رسوباتی که **شرطی‌سازان** در اذهان القا کرده‌اند، همان‌گونه جارو کنید که در فیلم «**نارنجی‌پوش**»، اَبَرشاهکار دیگر **استادمهرجوئی/وحیده** آمده است. فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» یک اَبَرشاهکارِ پروفتیک نیز هست، که از آینده خبر می‌دهد: دیگر با کشتن فیلم‌سازانِ ناوابسته‌ای چون دخترداییِ و علی نمی‌توان فیلم‌سازی را محدود کرد، آنها چون فرشتگان آسمان زنده هستند.□

«یکی از ایدئال‌هایم ساخت فیلمی بود که نزدیک به ایدئال‌هایم در شعر و موسیقی باشد، یک داستان از وحیده خواندم، ... با این جمله «نباید گرفتگی غروب تو چشمات بیفته» بود که عاشق وحیده شدم.»

«فیلم دخترداییِ گم‌شده، فیلم شاعرانه بسیار قشنگی شد، بهترین فیلم من است، ولی هیچ‌کس ندید، حتی از طرف منتقدین و کارشناسان سینما دیده نشد، هیچ‌کس به این فیلم محل نگذاشت.»

داریوش مهرجوئی.
مستند «الماس در گام لامینور»

□ **حسن صلح‌جو (بی‌بی‌سی): آیا تماشاگر در فیلم «دخترداییِ گم‌شده» باید دنبال یک معنی خاص بگردد، یا این که فقط باید تصور کند که اینها یک سری خیالند، یک سری رؤیا هستند، یک سری تصور، و همین؟**

■ **داریوش مهرجوئی: می‌توانید بگردید، هر چقدر دل‌تان می‌خواهد، خیلی هم برای معنا راه می‌دهد، منتهی مثل هر قطعه شعری، مثل یک غزل که مثلاً از حافظ می‌خوانید. از چندین زاویه مختلف می‌توانید به آن نگاه کنید، و هر چیزی را می‌توانید هر طوری دل‌تان می‌خواهد معنی کنید، یعنی فیلم فقط یک فکر یا یک ایدئولوژی خاص را مطرح نمی‌کند، بلکه....**

پروژه بینامتنیت برای اَبَرشاهکارِ «دخترداییِ گم‌شده»

سال‌ها پیش که فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» را دیده بودم، استاد پرسید فیلم را چگونه دیدی؟ گفتم نقد داستان **تکامل** در فیلم «**۲۰۰۱: اودیسه فضایی**» شاهکار **استنلی کوبریک** است، پاسخ دادند «**این یکی از دیدگاه‌ها و زوایا درباره این فیلم است.**»

این فیلمِ **کوبریک** را به دلیل حرفه و علاقه‌ام به **هوش مصنوعی** و تاریخ **تکامل ابزارهای** «**تقویت هوش**» و **شهر هوشمند** بارها دیده بودم و در آن هنگام یک مقاله کوتاه درباره مقایسه **تکامل** در این فیلم و در فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» برای **ماهنامه ریزپردازنده** نوشتم.

اما گفته استاد ــ که دست‌کم پنج فیلمش (**گاو، دایره مینا، هامون، اجاره‌نشین‌ها،** و **لیلا**) در بسیاری از نظرسنجی‌ها در رتبه یک تا بیستِ بهترین فیلم‌های تاریخ سینمای ایران جای دارد ــ تا حدود سه سال پیش در ذهنم بود، که یک پروژه را برای یافتن این زوایا و سازه‌های **بینامتنیت** (intertextuality) در این **اَبَرشاهکارِ تاریخ سینما** و آثار بزرگ نوشتاری و سینمایی آغاز کردم که همچنان ادامه دارد، زیرا **استاد در گفت‌وگو با بی‌بی‌سی با تأکید می‌گوید که «می‌توانید بگردید، هر چقدر دل‌تان می‌خواهد، خیلی هم برای معنا راه می‌دهد».** نتیجه برایم حیرت‌انگیز بوده است. کتاب حاضر نهمین کتابِ این پروژه است که به نقد فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» بر فیلم تحسین‌برانگیز و جنجالیِ «**پرتقال کوکی**» پرداخته است، که **کوبریک** آن را بلافاصله پس از فیلم «**۲۰۰۱: اودیسه فضایی**» می‌سازد. این کتاب بازهم همچون کتاب هشتم (مقایسه دو فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» و «**ماتریکس**») به اثر **تمثیل غار افلاطون** بر این دو فیلم نیز پرداخته است.□

بینامتنیت چیست؟

همه متن‌ها به متن‌های پیشین ربط دارند و همواره بر بنیاد متن‌های پیشین تولید می‌شوند. جولیا کریستوا (Julia Kristeva)، فیلسوف و منتقد ادبی مشهور، نخستین بار این پدیده را مورد مطالعه قرار داد، و از اصطلاح «intertextuality» برای آن بهره گرفت، در فارسی برای معادل این اصطلاح واژه «بینامتنیت» وضع شده است. بینامتنیت رابطه بین دو متن را توصیف می‌کند.

بینامتنیت در سینما به ارتباط و وابستگی متقابل بین فیلم‌ها و محتواهای دیگر، مانند داستان، شعر، موسیقی، مقاله علمی، چندرسانه‌ای دیجیتال، و مانند آن اشاره دارد. تحلیل‌گران فیلم با درنظرگرفتن چنین ارتباطاتی بهتر می‌توانند دریابند که نویسندگان فیلم‌نامه چگونه از منابع مختلف الهام گرفته‌اند و هدف‌شان از این ارجاعات چه می‌توانسته است باشد.□

داستان غار افلاطون و رسانه دیوار

«تمثیل غار افلاطون» داستانی مشهور درباره زندانیان یک غار است که فقط می‌توانند دیوار روبه‌روی خود را نگاه کنند، و درباره عروسک‌گردانانی که عروسک‌ها را مطابق با اندیشه و سناریوی خودشان و پیامی که می‌خواهند به زندانیان بدهند حرکت می‌دهند، تا سایه‌های‌شان بر روی دیوار مقابل زندانیان بیفتد. همان‌گونه که «مارشال مک‌لوهان» گفته است «**رسانه پیام است**»، دیوارِ این غار چون پیام عروسک‌گردانان را به زندانیان می‌رساند یک **رسانه** و در واقع امتداد حواس بینایی و شنوایی زندانیان و زندگیِ آنان است، و ما در مقالات‌مان آن را **رسانه دیوار** نامیده‌ایم، که **جهان‌مان** را **رسانه‌ای انحصاری** می‌داند که با پیام‌هایش زندگی‌مان را دگرگون می‌کند. این عروسک‌گردانان شبیه به یک کارگردان در یک سینمای مدرن برای زندانیان فیلم نشان می‌دهند. این غار و معماری آن که به **رسانه‌های انحصاری** اتکا داشته است نمادی از زندگی انسان تا پیش از ورود **رسانه‌های غیرانحصاری** ــ که هندی‌کم یک ابزار آنهاست ــ بوده است. **فیلم** «**دخترداییِ گم‌شده**» به این **دگرگونی در معماری غار افلاطون** پرداخته است.

(طراحی تصویر با هوش مصنوعی Nano Banana 2)

تمثیل غار افلاطون

افلاطون داستانی دارد که به **تمثیل غار**[1] شهرت یافته است. **تمثیل غار افلاطون** یکی از مشهورترین و پرتأثیرترین مفاهیم فلسفی در تاریخ فلسفه است. این داستان در کتاب یا نمایش‌نامه هفتمِ رساله «**جمهور**[2]» این فیلسوف برجسته آمده است و در آن، **سقراط**، استاد **افلاطون**، در یک جلسه پرسش و پاسخ این داستان را مطرح می‌کند. **سقراط** پیش‌تر به دلیل پرسش‌هایی مانند پرسش درباره **چیستیِ واقعیت** به مرگ محکوم شد و جام شوکران را نوشید.

داستان **غار افلاطون** شبیه است به یک **سینمای سنتی**، در سالنی تاریک که در **آپارات‌خانه‌ای** که از دید تماشاگران سینما پنهان است نوری در پشت یک حلقه **فیلم** متحرک تابانده می‌شود و محتویات فیلم از طریق یک عدسی به پرده سینما تابانده می‌شود. آنچه تماشاگران می‌بینند و می‌شنوند سایه‌ها و سیگنال‌های صوتی ضبط‌شده بر روی فیلمِ ۳۵میلی‌متری است، نه تصاویر و صداهای واقعی. فرض **افلاطون** (و در اصل، فرض **سقراط**) آن است که تماشاگرانِ چنین سینمایی از کودکی به صندلی سینما زنجیر شده باشند و فقط چنین صحنه‌هایی را دیده باشند. در این صورت، آیا این افراد در مخیله خود می‌توانند محتویات پرده سینما را چیزی جز «**واقعیت**» بپندارند؟

داستان غار افلاطون می‌خواهد به ما کمک کند که درک بهتری از وجود و روش‌های **شناخت** پیدا کنیم. فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» نیز همین هدف را دارد و سینما یا **رسانه فیلم** مرسوم را که فیلم‌های آن با دوربین‌های ۳۵میلی‌متری گران‌قیمت و پرهزینه تولید می‌شود و معمولاً در **انحصار** دولت‌های توتالیتر و سرمایه‌داری و ایدئولوژی‌ها است همچون **غار افلاطون** می‌داند که اندیشه‌ها را بر ذهن تماشاگران‌شان القا و تحمیل می‌کند و توانایی ادراک **حقیقت** را از آنها می‌گیرد. برای درک بهتر این فیلم، ابتدا چکیده‌ای از **تمثیل غار** و مفاهیم آن می‌آید.

رسانه دیوار

در این تمثیل، **افلاطون** از داستانی می‌گوید که در آن گروهی از انسان‌ها از بدو تولدِ خود در یک غارِ **تاریک** به گونه‌ای به زنجیر کشیده شده‌اند که فقط می‌توانند به **دیوار** روبه‌روی خود نگاه کنند. در پشت سر این غارنشین‌های زندانی آتش بزرگی برپاست و میان آتش و غارنشین‌های زندانی، دیواری قرار دارد که تعدادی عروسک‌گردان، اشیاء و مجسمه‌هایی را مطابق سناریویی که خودشان نوشته‌اند در بالای این دیوار جابه‌جا می‌کنند. سایه‌های این اشیاء و مجسمه‌ها بر **دیوارِ** روبه‌روی غارنشین‌های زندانی می‌افتد و زندانیان فقط می‌توانند این سایه‌ها را ببینند. به بیان دیگر، این دیوار **رسانه‌ای انحصاری** است که فقط **پیام‌های** عروسک‌گردانان آن را منتشر می‌کند، عروسک‌گردانانی که می‌توانند نماینده ایدئولوژی‌ها یا دولت‌ها یا یک گروه ویژه باشند، که پیام‌های‌شان بر زندگی زندانیان تأثیری ژرف می‌گذارد.

غارنشین‌های زندانی ــ که نمادی از **توده‌های مردم** هستند ــ از بدو تولد فقط این سایه‌ها را می‌بینند و فقط پژواک صداها از دیوار غار را می‌شنوند. از همین روی، آنها این سایه‌ها و پژواک‌ها را **حقیقت مطلق** می‌پندارند. در این غار فردی نزد دیگران خردمند به شمار می‌آید که بتواند داستان سایه‌ها را به درستی تحلیل کند یا ترتیب ظهورشان را به درستی پیش‌بینی کند.

حال فرض کنید روزی زندانبانِ این غار یکی از این زندانیان را آزاد کند، یا اصلاً یک زندانی خودش بتواند زنجیرها را پاره و از غار فرار کند. حالا این زندانی ناچار است برای فرار و عبور از غار، محیط اطراف خود را جست‌وجو و بررسی کند. در هنگام خروج از غار، ابتدا نورِ آتش را می‌بیند که چشم‌هایش را می‌آزارد و سبب می‌شود که بازهم سایه‌ها را واقعی‌تر از اشیاء اصلی بپندارد. سپس به بیرون غار هدایت می‌شود. در جهان بیرون، پیش از آن که چشم‌هایش با نور شدیدِ روز و **خورشید** در طبیعت عادت کند، ابتدا فقط می‌تواند سایه‌ها و بازتاب چیزها در آب را ببیند، کم‌کم می‌تواند خود اشیاء را ببیند، و سرانجام می‌تواند به **خورشید** نگاه کند.

کشف حقیقت

او ــ که حالا با ادراک حقایق به نماد یک **فیلسوف** تبدیل شده است ــ در می‌یابد که **حقیقت** در **جهان واقعی** بیرون از غار حاضر است، و آنچه او در غار می‌دیده است، تنها سایه‌هایی ناقص و فریبنده از **واقعیت** بوده است. همچنین در می‌یابد که **خورشید** منبع نور و علت دیده‌شدن همه چیزهاست. حتی منبع حیات موجودات زنده **خورشید** است.

او که حالا **حقیقت** را درک کرده است به عنوان یک **فیلسوف**، مسئولیت اخلاقی برای هدایت جامعه دارد، حتی اگر جامعه او را درک نکند یا طرد کند (اشاره به سرنوشت **سقراط**، استادِ **افلاطون**، که به دلیل گمراه‌کردن مردم و پرسش درباره **واقعیت** به نوشیدن جام شوکران محکوم و مجازات شد). بازگشت به غار و آموزش‌دادن زندانیان مسئولیت اخلاقی اوست.□

[1] allegory of the cave
[2] Republic

دگرگونی در معماری غار افلاطون با دوربین‌های فیلم‌برداریِ همراه

در فیلم «دخترداییِ گم‌شده»، انسان از غار زیرزمینیِ افلاطون عروج می‌کند و به آسمان می‌رود

به شباهت این تصویرِ «علی» در فیلم «دخترداییِ گم‌شده» با تصویر «اَلکس» در فیلم «پرتقال کوکی» توجه کنید که در صفحه روبه‌رو آمده است. هر دو در بیمارستان هستند. پیش از این صحنه نیز «جعبه هندی‌کمِ سونی» به گونه‌ای نمادین از آسمان به دریا فرو می‌رود که می‌تواند یادآور سنگ سیاه مکعبی‌ای باشد که در فیلم «۲۰۰۱: اودیسه فضایی» (اثر استنلی کوبریک) از آسمان به زمین آمده بود. در سکانس بعدی علی به مدد فناوری هندی‌کم ـ که هدفش همگانی‌سازیِ رسانه فیلم است ـ به دعوت دخترداییِ به آسمان عروج می‌کند، که به پاره‌کردن زنجیرهای غار افلاطون توسط همه مردم (همه دخترداییِ‌ها) اشاره دارد.

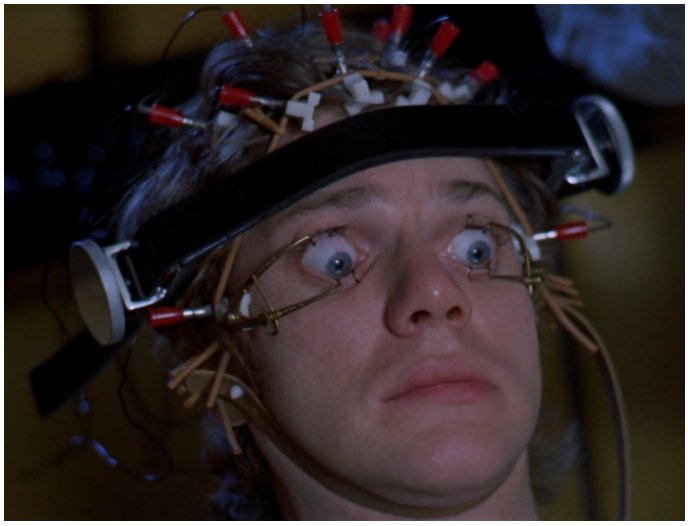
علی (**مصفا**) در فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**»، هنرپیشه‌ای است که در یک اجرای خود که با دوربین فیلم‌برداریِ پرهزینه و گران‌قیمت ۳۵ میلی‌متری فیلم‌برداری می‌شود و در آن **نباید گرفتگی غروب در چشمانش بیفتد** در هر غروبِ روزهای متمادی این بازی را تکرار می‌کند و به دلیل محدودیت‌های **دوربین فیلم‌برداریِ حرفه‌ای** ــ که بیشتر در انحصار **سرمایه‌داران** و **نظام‌های توتالیتر** است و **حق انتخاب** را از مردم می‌گیرد ــ موفق نمی‌شود، یک تکرار بیهوده و پوچ که زندگی را از معنا تهی می‌کند. او به این نتیجه می‌رسد که برای مقابله با این پوچی و برای یافتن **حقیقت** و گم‌شده‌اش و **عشق‌اش**، دخترداییِ، باید **انحصار رسانه فیلم** را با بهره‌گیری از یک **هندی‌کم** درهم بشکند و سفری از **تاریکی** و از **گرفتگی غروب** را به سوی **روشنایی** و به **خورشید** آغاز کند. **علی** در ابتدا با مقاومت و مخالفت پشتیبانان **رسانه فیلم انحصاری** (همکارانش در گروه تولید فیلم) و سپس دیوهای دریا (نیروهای توتالیتر) در استفاده‌اش از یک **دوربین فیلم‌برداریِ همراه** یا **هندی‌کم** روبه‌رو می‌شود و پس از ضرب‌وشتم از سوی آنان به کُما می‌رود و در بیمارستان بستری می‌شود. این انتخاب که برایش تا پای جان می‌جنگد **نماد انتخاب** همه **اَبَرانسان‌هایی** است که می‌خواهند **خورشید حقیقت همواره بی‌غروب باشد**. هم از این روست که **وحیده** برای سکانسی که **علی** تا پای جان برای **حق انتخاب** خود در استفاده از **دوربین فیلم‌برداریِ همراه** می‌جنگد و به کُما می‌رود و مرگ را تجربه می‌کند شعر زیر را می‌خواند، که او را مُرده نمی‌پندارد:

و به او بگویید خورشید در چشم‌هایش غروب نمی‌کند

اما اثر **فناوری‌های ویدئویی** ناشی از فرود نمادین **جعبه هندی‌کمِ سونی** از **آسمان به دریا**، هم‌زمان با به کُمارفتنش و کاشته‌شدن الکترودهایی بر روی مغزش در بیمارستان، دو تفسیر هم‌زمان می‌تواند داشته باشد: این **فناوری‌ها** به مرگ انسان و تولد انسان مجهز به سخت‌افزار یا **سایبورگ** اشاره دارند؛ یا این تفسیر که مرگ **علی** تأثیری بر استفاده از **هندی‌کم** و **فناوری‌های ویدئوییِ همراه** ندارد، **علی‌ها** و **دخترداییِ‌های** دیگر آماده‌اند از آنها استفاده کنند. از همین روی، در سکانس بعدی **علی** را **زنده** می‌بینیم: ظاهرشدن **علی** بر بالای برج چراغ و عروجش به آسمان با دعوت **دخترداییِ** که خود بال‌زنان و فرشته‌وار در آسمان در پرواز است. **علی** و **دخترداییِ** توان‌مندشده با سخت‌افزار گویی یک **زندگی متاورسی** را تجربه می‌کنند و **خداگونه** می‌توانند **جهان** و **حقیقت جهان** را با **فناوری‌های ویدئوییِ همراه** ببینند.

به بیان دیگر، الکترودهای روی سر **علی** ــ که می‌تواند به الکترودهای روی سر **اَلکس** در فیلم «**پرتقال کوکی**» و نقد این فیلم اشاره داشته باشد (صفحه روبه‌رو را ببینید) ــ نماد تجهیز مغز با فناوری است. **علی** با اتکا به این فناوری و فناوری **دوربین فیلم‌برداریِ همراه** به این توانایی می‌رسد که یک جهان **اتوپیایی** و **مجازی** (**متاورسی**) را ببیند و در آن غرق شود و به **وصال معشوق** برسد. این جهان **اتوپیایی** به قدرتی اشاره دارد که **رسانه فیلم همگانی (غیرانحصاری)** می‌تواند در عمل برای انسان فراهم کند و **زنجیرهای رسانه‌های انحصاری** را پس از حدود ۲۵۰۰سال که همچون **زنجیرهای زندانیان غار افلاطون** عمل می‌کنند پاره کند و او را به یک **اَبَرانسان** تبدیل کند.

رسانه فیلمِ سنتی
و تبدیل جهان به غار دیستوپیایی افلاطون در فیلم «پرتقال کوکی»



به شباهت این تصویرِ «اَلکس» در فیلمِ «پرتقال کوکی» (اثر استنلی کوبریک) با تصویرِ «علی» در فیلمِ «دخترداییِ گم‌شده» توجه کنید که در صفحه پیش آمده است. هر دو در بیمارستان هستند. اَلکس در سینمای بیمارستانِ لودویکو تحت درمان با «رسانه فیلم» است. او همچون زندانیان غار افلاطون با تسمه به صندلی بسته شده است و گیره‌های ویژه اجازه نمی‌دهند که چشمانش را ببندد. فقط می‌تواند پرده سینما و فیلم در حال پخش را ببیند. آنچه استنلی کوبریک نقد می‌کند **رسانه فیلم انحصاری** است که توسط دولت یا سرمایه‌داری کنترل می‌شود، که شبیه است به **رسانه دیوار در غار افلاطون**. پزشکان (همچون عروسک‌گردانانِ غار افلاطون) در انتهای سالن سینما نشسته‌اند و اثر نمایش فیلم بر اَلکس را بررسی می‌کنند. اما علی در فیلم «دخترداییِ گم‌شده» چون از ابزار رسانه‌ای همگانی بهره می‌گیرد و در تماشای محتوا آزادی دارد نیازی به زنجیرشدن ندارد.

یادآوری ۱. اگر با تمثیل غار افلاطون آشنا نیستید، یکی از مقالات این کتاب در صفحات ۴ یا ۳۲، که درباره داستان این غار هستند، یا هر دو را بخوانید.

یادآوری۲ و هشدار. فیلم «پرتقال کوکی» اثر استنلی کوبریک از شاهکارهای جاودانه سینما، به ویژه سینمای فلسفی است، اما رده سنی بالاتر از ۱۸سال دارد. یک ورژن سانسورشده در پاره‌ای از وبگاه‌های ایرانی ارائه می‌شود.

یادآوری ۳. در این مقالات، منظورمان از «رسانه‌های همگانی» آنچه به «mass media» (رسانه‌های گروهی یا رسانه‌های جمعی) مشهور است نیست. منظورمان رسانه‌های غیرانحصاریِ ارزان‌قیمت و در اختیار عموم مردم است که با آنها خودشان تولید محتوا می‌کنند و خودشان آنها را انتشار می‌دهند.

تصویر بالا ــ که الکترودهای روی سر در آن شبیه به الکترودهای روی سر **علی** در حالت کُما در بیمارستان در فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» است ــ مربوط است به تصویر «**اَلکس دلارج**[1]» (با بازی **مالکوم مک‌داول**[2])، یک شرور خودشیفته و سادیست و یک **نیهیلیستِ** فعال و جنایت‌کارِ محصول مدرنیته و رسانه‌های مدرن در فیلم «**پرتقال کوکی**[3]»، اثر **استنلی کوبریک**، که در **سالن سینمای** یک **بیمارستان** مخصوصِ درمان شرارت با **رسانه فیلم** (**سینما**) تحت درمان است.

[1] Alex DeLarge
[2] Malcolm McDowell
[3] A Clockwork Orange

فیلم «دخترداییِ گم‌شده» و فروپاشی غار افلاطون

در فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**»، **فرود** یک جعبه هندی‌کم از آسمان به دریا پیش از بستری‌شدن **علی** در بیمارستان، و دو بار خوانده‌شدن شعرِ «**و به او بگویید که خورشید در چشم‌هایش غروب نمی‌کند**» در این سکانس از سوی **وحیده** ــ که **وحیده** آن را در وصف قدرتِ **دوربین‌های فیلم‌برداریِ همراه** سروده است ــ و سخت‌افزار کاشته‌شده بر روی مغز **علی** در بیمارستان در مجموع به فناوری‌های ویدئوییِ همراه و **سایبورگیزه‌شدن**[4] **انسان** با آنها اشاره دارد. در حقیقت، سکانس بعدی است که اثر این فناوری را بر جامعه به صورت تخیلی به نمایش در می‌آورد، که در آن قدرتی که **دوربین فیلم‌برداریِ همراه** به انسان می‌دهد چنان است که می‌تواند **خداگونه** از آسمان بر جهان نظارت کند. در این سکانس، **دخترداییِ** و سپس **علی** به دعوت دخترداییِ به آسمان **عروج** می‌کنند و می‌توانند **جهان** را ــ که جزیره کیش نماد آن است ــ پس از غروب خورشید، یعنی در شب، **خداگونه** تماشا کنند. عاملِ دست‌یابی به چنین قدرتی در سکانس پیشین معرفی شده است: **هندی‌کم** یا **دوربین فیلم‌برداریِ همراه** که یک ابزار **رسانه فیلمِ همگانی** (**غیرانحصاری**) است، که **انحصار رسانه فیلم** را که در دست نیروهای **توتالیتر**، **صاحبان ایدئولوژی‌ها**، یا **سرمایه‌داران** یا **عروسک‌گردانان غار افلاطون** بوده است و جهان را به **غار افلاطون** تبدیل کرده بوده است در هم می‌شکند و معماری غار را

[4] cyborgization

پس از ۲۵۰۰ سال دگرگون می‌کند. بخشی دیگر از فیلم «**دختردایی گم‌شده**» به **دوربین‌های فیلم‌برداری حرفه‌ایِ** گران‌قیمت و تخصصی می‌پردازد که به دلیل هزینه‌های فیلم‌سازیِ سنگینی که دارند عمومی نشدند و در انحصار گروه‌هایی مانند نیروهای توتالیتر یا سرمایه‌داری باقی ماندند و همچون ابزارهای عروسک‌گردان‌های غارِ افلاطون بیشتر به شکل انحصاری عمل کردند. ما این دوربین‌ها را **ابزارهای رسانه فیلم انحصاری** نامیده‌ایم. فیلم «**پرتقال کوکی**» صرفاً به این ابزارهای **انحصاری** می‌پردازد و در نتیجه فقط یک دیستوپیا را به نمایش در می‌آورد.

سالن سینما برای اَلکس شبیه به غار افلاطون می‌شود و اَلکس برای درمان ناچار می‌شود شبیه به زندانیان غار افلاطون با تسمه به صندلی بسته شود و چشم‌هایش با گیره‌هایی ویژه باز نگه داشته شود. یک پرستار برای جلوگیری از خشک‌شدن چشم‌های اَلکس به طور منظم یک قطره در چشم‌هایش می‌چکاند.

رسانه انحصاری در برابر رسانه همگانی (غیرانحصاری)

مطابق آنچه دکتر **برادسکی**[5]، طراح پروژه درمان شرارت، می‌گوید، **اَلکس** در مراحل پایانیِ درمان، لحظاتی شبیه به لحظات پیش از مرگ و حالت کُما را تجربه می‌کند (همچون **علی** در فیلم «**دختردایی گم‌شده**»). چنین وضعیت کُمایی را می‌توان به هنگامی نیز نسبت داد که انسان در **فضای مجازی** یا در **فیلم** یا در **متاورس** غرق و غوطه‌ور می‌شود، و شبیه به کسی می‌شود که روح از بدنش خارج شده است. به بیان دیگر، هم **علی** و هم **اَلکس** در فضایی جدید غرق می‌شوند، اما در مورد **اَلکس** فقط فیلم‌هایی به نمایش در می‌آید که دولت‌های توتالیتر یا سرمایه‌داران یا هالیوود برایش انتخاب کرده‌اند، در حالی که در مورد **علی** که از فناوری **دموکراتیزه** و **سوسیالیزه‌شده ویدئوییِ همراه** بهره می‌گیرد **محتوا** را همه مردم تهیه کرده‌اند و او **حق انتخاب** دارد. آنچه از آسمان می‌بیند در واقع محتواهایی است که مردم با دوربین فیلم‌برداریِ همراه تهیه کرده‌اند و او **حق انتخاب** دارد که به کجاها پرواز کند (کدام محتواها را تماشا کند).

اَلکس بر خلاف **علی** در فیلم «**دختردایی گم‌شده**» ــ که در میان اعضای **گروه تولید فیلم** و در جامعه نیهیلستیِ جزیره فعالانه در جست‌وجوی **معنای زندگی** و **عشق** است ــ نماد یک **نیهیلیست** است که زندگی را بی‌معنا و پوچ می‌داند و فقط شرارت را می‌شناسد، حتی دوستانش از آزارهای او در امان نیستند.

همچنان که گفته شد فیلم «**دختردایی گم‌شده**»، هم به نقد **رسانه فیلمی** که در **انحصار** سرمایه‌داران و نظام‌های توتالیتر است و از **دوربین‌های فیلم‌برداری گران‌قیمت ۳۵ میلی‌متری** بهره می‌گیرد می‌پردازد، و هم اثر فناوری **رسانه‌ایِ همگانیِ دوربین فیلم‌برداریِ همراه** را که **رسانه فیلم** را **سوسیالیزه** و **دموکراتیزه** یا **همگانی (غیرانحصاری)** می‌کند به شکلی تخیلی به نمایش در می‌آورد.

اما فیلم «**پرتقال کوکی**» برخلاف فیلم «**دختردایی گم‌شده**»، صرفاً به نقدِ تندِ **رسانه فیلم انحصاری** و **هالیوودی** و حتی نقد رسانه‌های دیگرِ انحصاری مانند **رسانه چاپ** می‌پردازد. **رسانه فیلم** یا **رسانه چاپ** در این فیلم همچون **رسانه دیوار** (نشان‌دهنده سایه‌ها) در معماریِ **زندان غار افلاطون** عمل می‌کند و می‌تواند مغز را چنان شست‌وشو بدهد که انسان حتی از شنیدن شاهکاری مانند **سمفونی نهم بتهون** منزجر شود.

تکنیک لودُویکو (Ludovico Technique)

اَلکس به جرم قتلِ یک زن با یک مجسمه بزرگ به شکل آلت مردانه و با خیانت دوستانش زندانی و به چهارده سال حبس محکوم می‌شود. او پس از گذراندن دو سال حبس در زندان، موفق می‌شود خود را برای برنامه‌ای آزمایشی به نام **تکنیک لودُویکو** که با هدف بازپروری مجرمان طراحی شده است، معرفی کند و انتخاب شود. این پروژه را دانشمندی به نام دکتر **برادسکی** بر بنیاد تکنیک **شرطی‌سازی پاولوف**[6]، روان‌شناس و پزشک مشهور روسی، طراحی کرده است.

نظریه شرطی‌سازی پاولوف

پاولوف با آزمایش‌هایی که بر روی سگ‌ها انجام داد نشان داد که اگر یک محرک خنثی مانند صدای یک زنگ بلافاصله پیش از دادن غذا به سگ‌ها فعال شود و بارها این فرایند تکرار شود، سگ به محرک خنثی مانند صدای یک زنگ واکنشی فیزیولوژیک مانند ترشح بزاق را نشان می‌دهد.

[5] Dr. Brodsky

[6] Ivan Pavlov

هدف از پروژه این روان‌پزشک، القای بیزاری و انزجار از رفتارهای مجرمانه به کمک **رسانه فیلم** در افراد شرور و جانی است. **اَلکس** از زندان آزاد و به مرکز درمانی **لودُویکو** سپرده می‌شود. در این مرکز او را به یک سالن سینما می‌برند، جایی که به‌تنهایی می‌نشیند و بر پرده سینما خیره می‌شود. البته، دانشمندان و روان‌پزشکان این پروژه کمی دورتر، پشت سر او در صندلی‌های عقب نشسته‌اند، و او را زیر نظر دارند. انتخاب و تدوین فیلم‌هایی که **اَلکس** می‌بیند بر عهده آنها بوده است. هم‌زمان یک پرستار او را برای جلسه درمان آماده می‌کند.

نظریه شرطی‌سازی پاولوف در فیلم‌های «دخترداییِ گم‌شده» و «پرتقال کوکی»

نظریه پاولوف ــ که پاولوف خود آن را «شرطی‌سازی کلاسیک» نامید ــ چه آگاهانه چه ناآگاهانه در سینما و تلویزیون بسیار مورد استفاده قرار گرفته است. فیلم «پرتقال کوکی» این پدیده را در سینما و تلویزیون یا رسانه فیلم انحصاری و همچنین رسانه چاپ انحصاری مورد بررسی قرار داده است. فیلم «دخترداییِ گم‌شده» نیز به استفاده از چنین نظریه‌ای از سوی نیروهای توتالیتر برای مثلاً حجاب بانوان اشاره می‌کند و یک راه حل خنثی‌کننده شرطی‌سازی را ورود دوربین‌های فیلم‌برداری همراه و رسانه فیلم همگانی (غیرانحصاری) می‌داند. نمایش مجازات اعدام برای فیلم‌برداری بدون مجوز نیز یک نمونه دیگر از شرطی‌سازی‌های نیروهای توتالیتر در این فیلم است.

وضعیت **اَلکس** در اینجا بسیار شبیه است به وضعیت **زندانیان** در **تمثیل غار افلاطون**. او با تسمه به صندلی بسته می‌شود و پلک‌هایش با گیره‌های ویژه چنان قفل می‌شوند که باز بمانند و هیچ لحظه‌ای بسته نشوند، به‌گونه‌ای که نتواند از تصاویر روی پرده سینما چشم بر دارد. **اَلکس** آنچه را می‌بیند به آنچه پیشتر دیده است پیوند می‌زند و به این فکر می‌کند که چه چیزی در پی خواهد آمد. اگرچه همچون **غار افلاطون** زندانیان دیگری با او نیستند، اما می‌تواند با دکتر **برادسکی** و همکارش دکتر **برانوم**[7] درباره واکنش‌هایش به فیلم‌ها صحبت کند. با آن که به صندلی بسته شده است، یک تفاوت مهم او با زندانیان غار در آن است که او **داوطلبانه** در این سینما یا غار حضور دارد. در این وضعیت زاده نشده است و می‌تواند آنچه را روی پرده می‌بیند، هم با سایر فیلم‌های سینمایی و هم با آنچه در جاهای دیگر واقعاً دیده است، مقایسه کند. از این لحاظ، او به ما، تماشاگرانی که داوطلبانه داستانش را بر پرده سینما دنبال می‌کنیم، شباهت دارد.

[7] Dr. Branom

اَلکس در ابتدای مراحل درمان خوشحال است، اما همین‌که داروی حالت تهوع در او اثر می‌کند و فیلم‌های خشن و متجاوزانه تکرار می‌شود به‌شدت حس انزجار در او پدید می‌آید.

او فردی قربانی یا درمانده نیست، بلکه صرفاً برای آزادی‌اش از زندان، «**ناراحتی‌های زیادی را تحمل می‌کند**». پس از شنیدن توصیف سالن سینما و چیدمان آن، او راضی و خشنود می‌نشیند تا چند فیلم تماشا کند. او به دکتر **برانوم** که صبح آن روز به او آمپول زده بود و به او توضیح داده بود که تماشای فیلم بخشی از درمانش خواهد بود، می‌گوید که دوست دارد «**هر از چند گاهی فیلم‌های قدیمی را ببیند**». هنگامی که اولین فیلم شروع می‌شود، او تا حدودی تبدیل به یک منتقد فیلم می‌شود و با تحسین خاطرنشان می‌کند که «**یک اثر سینمایی بسیار حرفه‌ای بود، انگار که در هالیوود ساخته شده باشد**». او جیغ‌ها و ناله‌های قربانی را واقع‌گرایانه و نفس‌های جنایتکاران را سنگین توصیف می‌کند.

در فیلمی که **اَلکس** تماشا می‌کند نخست چهار جوان، که بسیار شبیه **اَلکس** و هم‌دستان سابقش لباس پوشیده‌اند، مرد میان‌سالی را که کت و شلوار پوشیده، با مشت و لگد می‌زنند و پس از آن‌که این مرد از پله‌ها به پایین در می‌غلتد، او را به یک ستون تکیه می‌دهند و مکرراً کتکش می‌زنند و خون‌آلودش می‌کنند. **اَلکس** از واقع‌گرایانه‌بودنِ رنگ خون می‌گوید.

اَلکس به هنگامی که در اوایل فیلم یک پیرمرد را آزار می‌دهد به چهره‌اش نگاه می‌کند و شادی خود را به او نشان می‌دهد.

احساسات او در ابتدا هیجانی است. همان‌طور که بعداً به دکترش توضیح می‌دهد، همیشه «**وقتی خشونت می‌کردم یا شکنجه‌شدن قربانیانم را تماشا می‌کردم، واقعاً حسابی کیف می‌کردم**». از همین روی، واکنشی که به تدریج در برابر خشونت‌ها در روانش پدید می‌آید، به وضوح برایش **عجیب** به نظر می‌رسد. در ابتدا فکر می‌کند که صبحانه دلش را به هم زده است، اما در میانه فیلم دوم به شدت دچار حالت تهوع می‌شود. او نمی‌داند که این حالت تهوع نتیجه آمپولی است که به او تزریق کرده‌اند.

اَلکس پیش از تجاوز به همسر نویسنده، دهان نویسنده را با چسب می‌بندد و هم‌دستش چهره او را به سمت همسر نویسنده نگه می‌دارد تا شاهد این جنایت باشد و باند شرور اَلکس از این شکنجه لذت ببرند.

از همین روی، دیگر از صحنه‌های روی پرده لذت نمی‌برد، حس بیماری به او دست می‌دهد. در حرکت رفت و برگشتی دوربین، بین نمایش آنچه می‌بیند – تجاوز دسته‌جمعی و نوبتی به یک زن جوان – و تصویر چهره‌اش در حالی که ناچار است این فیلم را ببیند، اوایل می‌بینیم که برانگیخته و مجذوب است، اما به تدریج که تماشا می‌کند، بیشتر و بیشتر منزجر می‌شود. ما آنچه را او می‌شنود، نمی‌شنویم، اما موسیقی متن، پژواکی از احساسات او برای ماست. تلاش‌های ناامیدانه‌ای برای بستن چشم‌ها یا برداشتن نگاه از روی پرده دارد. دیگر مطمئن می‌شود که حالت تهوع‌اش مربوط به غذاهایی که خورده بوده است نیست. تصور می‌کند که بستن یا برداشتن چشم‌ها، می‌تواند درد را تسکین بدهد. کم‌کم التماس می‌کند که آزادش کنند.

در نخستین فیلمی که به اَلکس نشان داده می‌شود، چهار جوان که لباس‌هایی شبیه به لباس‌های اَلکس و دوستان شرورش در دوران پیش از زندان پوشیده‌اند، مردی را به شدت کتک می‌زنند، و خون‌آلودش می‌کنند، در ابتدا اَلکس از دیدن خون لذت می‌برد، اما کم‌کم حالت تهوع و حالت انزجار به سراغش می‌آید.

وضعیت او در هنگام تماشای تجاوز گروهی به یک زن جوان، یادآور وضعیت نویسنده‌ای است که او نیز مجبور بود تماشاگر تجاوز **اَلکس** و دوستانش به همسرش باشد. آنها دست‌ها و پاهای نویسنده را با نوارچسب بسته بودند و بدنش را بی‌حرکت نگه داشته بودند و صورتش را با زور در جهت دیدن تجاوز **اَلکس** به همسرش قرار داده بودند. **اَلکس** هنر و شکنجه و خشونت را در هم می‌آمیزد و با اجرای آواز و رقص خود را آماده تجاوز می‌کند. **اَلکس** دو بار با اصرار به نویسنده درمانده فرمان می‌دهد که همه اجرای او را تماشا کند: «**خوب نگاه کن**».

اما اکنون، این **اَلکس** است که بسته شده و مجبور به تماشاست، **چشمانش** به زور باز نگه داشته شده، در حالی که یک پرستار برای حفظ شفافیت دید، قطره بر چشمانش می‌چکاند. آنچه او می‌بیند، گروهی از جوانان موبلند و هرزه‌نما با کلاه‌های مشکی، پیراهن و شلوار سفید است، درست مانند گروهی که **اَلکس** آنها را فرماندهی می‌کرد، اما این جوانان رذل در اینجا نقاب بر چهره ندارند. چهار نفر از آنها زن جوانی را روی چمن می‌خوابانند، در حالی که نفر دیگری روی او دراز

کشیده و به او تجاوز می‌کند، و دو نفر دیگر در کنارشان ایستاده‌اند و تماشاگران پرشور آن تجاوز وحشیانه هستند.

وزارت کشور برای نشان‌دادن موفقیت خود در درمان اَلکس یک نمایش ترتیب می‌دهد و در این نمایش یک هنرپیشه با زور از اَلکس می‌خواهد که زیر کفشش را بلیسد، اَلکس با لیسیدن کفش نشان می‌دهد که در پی خشونت و دعوا نیست و درمان شرطی‌سازی موفق بوده است.

هم **اَلکس** در تماشای فیلم صحنه تجاوز در سینمای مرکز درمان، و هم نویسنده در روز حمله گروه **اَلکس** نمی‌توانند جهت نگاه‌شان را تغییر بدهند، هر دو هنگام تماشا بیمار می‌شوند، هر چند به دلایل کاملاً متفاوت. با این حال، در هر دو مورد، فیلم بیش از آن که بر آسیبی که بر قربانیان وارد می‌شود تأکید کند، بر دردی که در چشم‌ها و چهره این دو تماشاگر وارد می‌آید تأکید می‌کند، و این ادعا را مطرح می‌کند که **اجباری‌سازیِ نگاه‌کردن**، خود نوعی تجاوز و یک تهاجم بصریِ فوق‌العاده خشونت‌آمیز است. **سینما** یا **رسانه فیلم در حالت انحصاری** که **حق انتخاب** در آن بسیار محدود است می‌تواند گاه همین نوع تجاوزهای بصری را پدید بیاورد و تماشاگر را به دیدن صحنه‌هایی وادار کند که گاه بسیار عذاب‌آور است. **اجباری‌سازیِ نگاه‌کردن** یعنی **اجباری‌سازیِ حس بینایی**. فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**»، هندی‌کم را فناوری‌ای می‌داند که **حس بینایی** را از این اجبار رها می‌کند.

مقایسه صریح میان **اَلکس** و نویسنده از یک سو، و میان وضعیت هر یک از آنها و قربانیانی که شاهدش هستند از سوی دیگر، به وضعیت خودِ ما به عنوان تماشاگران این تصاویر اشاره دارد، که شاهدِ تعرض به نگاه آنها در هنگام تماشای صحنه تجاوز هستیم. برخلاف آنها، ما به زنجیر کشیده نشده‌ایم و از روی اختیار به سالن سینما می‌آییم، اما از این نظر به **اَلکس** شبیهیم که بدون این‌که بداند چه در انتظارش خواهد بود، تن به درمان آزمایشی می‌دهد. هرچند، ما همیشه می‌توانیم از تماشا کنار بکشیم.

با این حال، ممکن است غافل‌گیر و شوکه شویم، و حتی از آنچه روی پرده می‌بینیم احساس تعدی کنیم، و نمی‌توانیم از پیش بگوییم تأثیر هر فیلم خاصی بر احساسات‌مان و روحیات‌مان چگونه خواهد بود. اگرچه می‌توانیم از دیدن این یا آن فیلم خودداری کنیم، یا هرگاه فیلمی ناراحت‌کننده باشد سالن را ترک کنیم، اما دوری کامل از تصاویری که ما را احاطه کرده‌اند دشوار است. برای مثال، در دنیای «**پرتقال کوکی**»، به سختی می‌توان دیواری در محیط بیرون از خانه یافت که با گرافیک‌های زشت پوشیده نشده باشد، یا درون خانه‌ای که نقاشی‌ها یا عکس‌های تحریک‌آمیز نداشته باشد. در واقع، دنیای واقعی تفاوت چندانی ندارد، و حتی جایی که تصاویر مستقیماً جنسی نیستند، همچنان تا حد زیادی برای هدایت یا بهره‌برداری از خواسته‌ها و امیال ما طراحی شده‌اند، با هدف برانگیختن واکنش‌هایی خاص بدون رضایت صریح ما. برای مثال، تلویزیون و رسانه‌های اجتماعی که به نظر می‌رسد برای سرگرم‌کردن مخاطبان ساخته شده‌اند، به طور قابل‌توجهی تلاش می‌کنند که **چشم‌ها** را در اختیار تبلیغ‌دهندگان قرار دهند.

اَلکس در دوران شرارت خود، به کوچک‌ترین نافرمانی اعضای گروهش با زخمی‌کردن‌شان یا ضرب‌و شتم‌شان پاسخ می‌داد.

خورشید حقیقت و شکنجه با موسیقی

اَلکس هنگامی که شبانه با دوستانش به خانه یک نویسنده حمله می‌کند و با دوستانش این نویسنده را چنان مورد ضرب‌وشتم قرار می‌دهد که تا آخر عمر مجبور شود بر صندلی چرخ‌دار بنشیند، و همسرش را در مقابل چشمانش مورد تجاوز قرار می‌دهد ــ که مرگ

زودهنگام او را در پی دارد ــ با شادی و به مسخره آهنگ «**آوازخوانی در زیر باران**[8]» را می‌خواند، که متن آن انسان را به **آشکارشدن حقایق امید می‌دهد**.

اما **اَلکس** چون بر این باور است که ماسک روی چهره‌اش **حقیقت** را روشن نخواهد کرد و ابرهای تیره، **خورشید حقیقت** را پنهان می‌کنند، آن را با شادی می‌خواند تا نویسنده و همسرش شکنجه‌ای شدیدتر را تحمل کنند. هرچند، هنگامی که **اَلکس** بعدها تصادفاً به خانه این نویسنده پناه می‌برد و در حمام این خانه دوباره این ترانه را می‌خواند، نویسنده پی به هویت و حقیقتِ قاتل همسرش می‌برد و او را شناسایی می‌کند. متن انگلیسی این ترانه و سپس ترجمه فارسی آن در زیر آمده است:

I'm singin' in the rain
Just singin' in the rain
What a glorious feeling
I'm happy again
I'm laughing at clouds
So dark up above
The sun's in my heart
And I'm ready for love
Let the stormy clouds chase
Everyone from the place
Come on with the rain
I've a smile on my face.

من زیر باران می‌خوانم
فقط زیر باران می‌خوانم
چه حسّ باشکوهی
دوباره خوشحالم
به ابرها می‌خندم
آن ابرهای تیره در آسمان
خورشید در قلب من است
و من آماده عاشق‌شدن هستم
بگذار ابرهای طوفانی
همه را از این مکان فراری دهند
بیا، ای باران
لبخند بر لب دارم

[8] Singin' in the rain

شات آغازین فیلم «پرتقال کوکی» با این نما از اَلکس، یک تبهکار که از خشونت و رنج دیگران لذت می‌برد آغاز می‌شود. این نما که او را در یک جهان تاریک نشان می‌دهد، به جرائم و شرارت‌هایی که او و هم‌دستانش شب‌ها انجام می‌دهند اشاره دارد. استنلی کوبریک در این فیلم تاریکی را به یک نماد مدرنیته و نیهیلیسمِ ناشی از آن تبدیل کرده است. در حالی که در فیلم «دخترداییِ گم‌شده» خورشید نمادی است برای عشق و حقیقت و معنای زندگی.

استفاده از این ترانه شاد یکی از به‌یادماندنی‌ترین و بحث‌انگیزترین انتخاب‌های سینمایی است. خشونت وحشیانه در تضاد با شادی و معصومیت حقیقت‌خواهانه این ترانه است و نمایشی از سرخوشی و لذت سادیستی در اوج خشونت و شرارت است. **اَلکس خشونت** و **هنر** را برای لذت بیشتر در هم **آمیخته** است.

انتخاب این ترانه یک طنز سیاه و پیش‌گویی‌کننده است، مفهوم شعر روشن است، هنگامی که **خورشید در قلب انسان** باشد **غروب‌ناپذیر** است و ابرهای تیره نمی‌توانند **حقیقت** و **عشق** را پنهان کنند؛ **اَلکس** با نقابی که بر چهره دارد و با عملش می‌خواهد بگوید که چنین نیست و حقیقت پنهان می‌ماند. مفهوم این شعر شبیه است به مفهومِ شعرِ «**و به او بگویید خورشید در چشم‌هایش غروب نمی‌کند**» در فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**». هرچند، تفاوت در شعر **وحیده** آن است که سروده او به **همگانی‌شدن (غیرانحصاری‌شدن)** و **همه‌جایی‌شدن دوربین فیلم‌برداری** اشاره دارد که می‌تواند به‌گونه‌ای قدرت‌مند **حقایق** را آشکار کند.

در فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**»، شعر **وحیده** اتوپیایی را نشان می‌دهد که در آن **خورشید** به عنوان نماد **حقیقت** و **عشق** و **معنای زندگی** و زداینده **تاریکی‌ها** همواره در چشم‌ها دیده شود:
و به او بگویید که خورشید در چشم‌هایش غروب نمی‌کند.

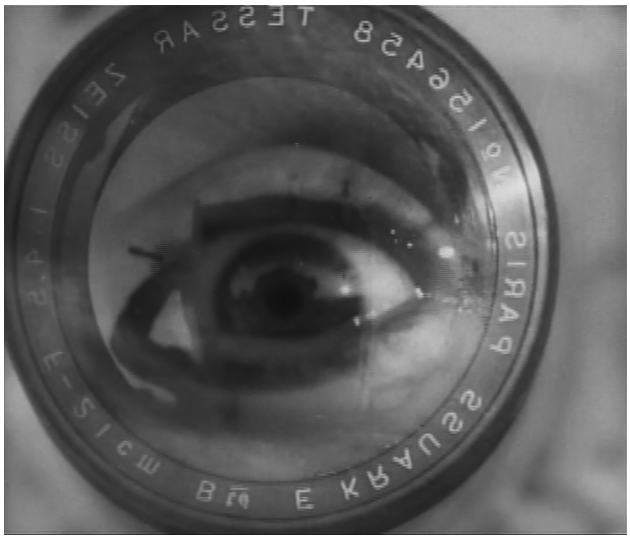
اما **اَلکس** چنین مفهومی را و **عشق** را در اصل مسخره می‌کند و آن را ناممکن می‌داند. **اَلکس** بار اول که این ترانه را می‌خواند باران نمی‌بارد، اما زمانی که تصادفاً بعدها به خانه نویسنده در شب پناه می‌برد باران می‌بارد و زمانی که دوباره این ترانه را می‌خواند **خورشید حقیقت** برای نویسنده قربانیِ این جانیِ خطرناک در یک شب بارانی و ابری روشن می‌شود (روشنایی در دل تاریکی).

درمان یا مرگ انسان؟

وزیر کشور برای پایین‌آوردن میزان شرارت‌ها به **رسانه فیلم** (**سینما**) متوسل می‌شود و متخصصانِ شست‌وشوی مغزی با رسانه، **اَلکس** را همچون **زندانیان غار افلاطون** به‌گونه‌ای به زنجیر می‌کشند که فقط **پرده سینما** (**رسانه فیلم انحصاری**) و فیلم‌های خشن انتخاب‌شده را ببیند تا از شر و خشونت انزجار پیدا کند. یکی از عوارض جانبی این درمان آن است که هم‌زمان با تصاویر خشونت‌ها **سمفونی نهم بتهون** نیز پخش می‌شود که **اَلکس** را نسبت به این شاهکار موسیقایی منزجر می‌کند.

این درمان اصلاحی نتیجه می‌دهد و **اَلکس** در نخستین آزمایش در تئاتر بیمارستان **لودُویکو**، هنگامی که یک بازیگر او را بر زمین می‌زند و از او می‌خواهد که کف کفشش را بلیسد، بدون اعتراض این کار را انجام می‌دهد. **اَلکس** به موجودی آرام و ترسو و یک قربانیِ قربانیان پیشینش تبدیل می‌شود. هرجا به او ستم می‌شود کوتاه می‌آید.

کشیشِ زندان این درمان را ستم‌گرانه توصیف می‌کند و می‌گوید که هرگاه کسی **قدرت انتخاب** نداشته باشد نمی‌تواند انسان باشد. انسان کسی است که **قدرت انتخاب بین خیر و شر** را داشته باشد. پس از آن که **اَلکس** از دوستان سابقش که به استخدام نیروی پلیس در آمده بودند به شدت کتک می‌خورد و شکنجه می‌شود به خانه نویسنده‌ای که به همسرش تجاوز کرده بود پناه می‌برد و هنگامی که **اَلکس** در حمام ترانه «**آوازخوانی در زیر باران**» را می‌خواند نویسنده او را شناسایی و در یک اتاق محبوس می‌کند، و نوار **سمفونی نهم بتهون** را با بلندگوهای قدرت‌مند در خانه پخش می‌کند، **اَلکس** چنان در هم می‌ریزد که به فکر خودکشی می‌افتد و خود را از پنجره به پایین پرتاب می‌کند. **مطبوعات** و رسانه‌های وابسته به احزاب مخالفِ حزب حاکم نیز پس از این خودکشی به نقد این نوع درمان می‌پردازند و وزارت کشور را مجبور می‌کنند که این طرح را کنار بگذارد. با این همه، وزیر کشور در انتهای فیلم، **اَلکس** را به استخدام دولت در می‌آورد و از او می‌خواهد که در قبال این خدمت، او با حزب حاکم علیه احزاب مخالف همکاری کند. **اَلکس** پس از خودکشی، در بیمارستان دوباره به حالت اخلاقی سابقش برگردانده می‌شود. او در انتهای فیلم می‌گوید، «**خوب شدم**». این در حالی است که در فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» انسان با ابزارهای **رسانه همگانی (غیرانحصاری)** به **اَبَرانسان** تبدیل می‌شود.□



تصویر چشمِ بالایی مربوط به فیلم «مردی با یک دوربین فیلم‌برداری» شاهکار «ژیگا ورتوف» است که «سینما-حقیقت» را فیلم مستند می‌داند. تصویر چشمِ وسطی مربوط به فیلم «دخترداییِ گم‌شده» است. این دو تصویر، نگاه فیلم‌ساز را به صحنه نشان می‌دهند. مترادف فیلم‌ساز در غار افلاطون، عروسک‌گردان‌هایی هستند که مجسمه‌ها را حرکت می‌دهند تا سایه‌های آنها را زندانیان غار تماشا کنند. در تصویر بالا بر لنز و در تصویر وسط بر نوار ذخیره‌گرِ محتویات ویدئویی تأکید شده است.

اما در فیلم «پرتقال کوکی»، عروسک‌گردان‌ها روان‌پزشکانی هستند که پیشتر فیلم را ساخته‌اند و حالا اَلکس مجبور است بدون پلک‌زدن همه آنها را ببیند (تصویر پایین). محتوای فیلم‌های روان‌پزشکان مهم نیست که حقیقت باشد، فقط می‌خواهد کاری کند که اَلکس به گونه‌ای شست‌وشوی مغزی شود که رفتارش مطابق قانون شود و اقدامات مجرمانه و شرورانه انجام ندهد. به این ترتیب، اَلکس «حق انتخاب» نخواهد داشت. استنلی کوبریک بر آن است که بگوید رسانه فیلمِ انحصاری از انسان حق انتخاب را می‌گیرد و کاری می‌کند که انسان همان‌گونه اندیشه کند که صاحبان رسانه فیلم، مانند توتالیترها یا سرمایه‌داران می‌خواهند.

منابع:

1. Andersen, Nathan. *Shadow Philosophy: Plato's Cave and Cinema*. 2014: Routledge.

۲. فیلم‌های «دخترداییِ گم‌شده»، «پرتقال کوکی»، و «مردی با یک دوربین فیلم‌برداری»

۳. هوش مصنوعی چت‌جی‌پی‌تی و دیپ‌سیک.

پایان دورانِ غار افلاطون

ورود به غارِ افلاطون (دوران غار افلاطون)

در تیتراژ فیلم، صدای خشن امواج دریا را می‌شنویم، گویی قرار است اتفاقی ناگوار در دریا بیفتد، دست‌کم نام فیلم به چنین اتفاقی اشاره دارد. همزمان با نمایش **امضای استاد مهرجوئی** در پایان تیتراژ، **وحیده** سروده عاشقانه‌اش را می‌خواند:

وقتی باد با «گیسوانت» بازی می‌کند، می‌دانم که مال منی

و شات آغازینِ فیلم با چهره دخترایی آغاز می‌شود که معصومانه مستقیم در چشم‌های‌مان نگاه می‌کند، و نمی‌خواهد نگاه‌مان را از او بر داریم. شعر **وحیده** در تیتراژِ فیلم باید به **گیسوان** او ربط داشته باشد. **شاد** و **خندان** است. گام در دریا (**خلیج فارس**) می‌گذارد، همچنان می‌خندد، کمی جلوتر که می‌رود، ناگهان با جیغش دریا می‌شکافد و به درون دریا کشیده می‌شود، **لکه‌ای سیاه‌رنگ بر آب** ظاهر می‌شود، که نشان می‌دهد سفری اجباری به **اعماق تاریک دریا** دارد ــ **به جرم شادی** یا **به جرم گیسوانش**؟ حکایتی کاملاً آشنا:

طفلی به نام شادی.
دیریست گم شده است.
با چشم‌های روشن براق.
با گیسویی بلند. به بالای آرزو.

هر کس ازو نشانی دارد.
ما را کند خبر.
این هم نشان ما:
یک سو. خلیج فارس.
سوی دگر. خزر.

(**استاد شفیعی کدکنی**)

خروج از غارِ افلاطون و پایان دوران غار افلاطون

علی، عاشق دخترایی، برای یافتن عشقش، با **جعبه هندی‌کم سونی** به سوی دریا می‌رود، هیولاهای دریا از راه می‌رسند و به او می‌گویند که **دخترایی** اسیر ماست و او حق ندارد از رو و زیر دریا فیلم‌برداری کند. چنان **علی** را مورد ضرب‌وشتم قرار می‌دهند که نقش بر زمین می‌شود و به بیمارستان انتقال می‌یابد. **جعبه هندی‌کم سونی** از آسمان به دریا فرود می‌آید و در دل دریا فرو می‌رود. همزمان، **وحیده** سروده خود را ــ که به دورانی نوین اشاره دارد ــ می‌خواند:

و به او بگویید که خورشید در چشم‌هایش غروب نمی‌کند.

مانیتور بیمارستان توقف تپش قلب **علی** را نشان می‌دهد، و هم‌زمان **وحیده** دوباره سروده عاشقانه‌اش را می‌خواند:

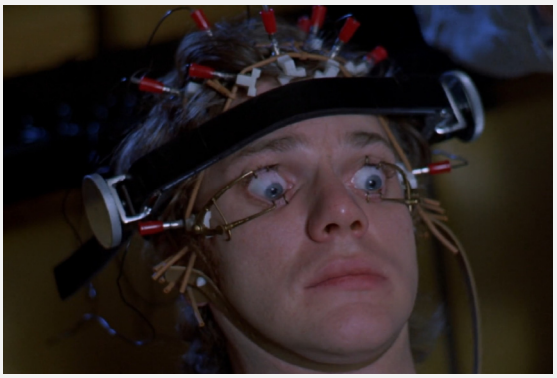
وقتی باد با گیسوانت بازی می‌کند، می‌دانم که مال منی

فرود **جعبه هندی‌کم سونی** از آسمان به دریا و فرورفتن آن در جایی که دخترداییی گم‌شده بوده است و سخت‌افزار کاشته‌شده بر مغز **علی** به یک **پارادایم‌شیفت** در زندگی انسان اشاره دارد: **پایان دوران غار افلاطون** که در آن **پیام‌دهندگان رسانه** یا به تعبیر افلاطون، **عروسک‌گردانان**، به گروه‌هایی ویژه، مثلاً سرمایه‌داران یا نیروهای توتالیتر تعلق داشته‌اند، و رسانه **انحصاری** بوده است. **فناوری‌های ویدئوییِ همراه** رسانه را **همگانی (غیرانحصاری)** می‌کنند و از **انحصار** خارج می‌کنند. یک تفسیرِ این صحنه آن است که با مرگ **علی** در بیمارستان، **علی‌های** دیگری وجود دارند که می‌توانند با هندی‌کم پیام ویدئویی بسازند و پخش کنند. از همین روی، در سکانس بعدی، **علی** زنده بر بالای برج چراغ برق دیده می‌شود. **دخترداییی** که به مدد **جعبه هندی‌کم** قدرتی **ابرانسانی** یافته است در آسمان بر **علی** ظاهر می‌شود و او را دعوت می‌کند که از **غار رسانه‌های انحصاری** خارج شود و به **آسمان رسانه‌های همگانی (غیرانحصاری)** عروج کند. **علی** نیز به آسمان عروج می‌کند و می‌تواند خداگونه بر جهان نظارت کند و حالا **حقیقت** را به تمامی همچون فرد آزادشده از غار افلاطون در بیرون از غار ببیند.

علی دوست ندارد از آسمان یا جهان بیرون از غار دوباره به غار باز گردد. اما دخترداییی اصرار می‌کند و او را حالا **فیلسوفی** می‌داند که باید به غار باز گردد و به زندانیان غار بر روی زمین **آموزش فلسفی** بدهد. **علی** بهانه می‌آورد که در آنجا علافی باید کند. **دخترداییی** پاسخ می‌دهد که «**دیگه چشمات گرفتگی غروب ندارند، برو و زودتر صحنه‌ات را بگیر و برگرد**»؛ و **علی** را که به مقام **فیلسوفی** رسیده است از بالای یک گنبد هل می‌دهد تا به برج چراغ برق بازگردد.□

خارج از غار (در فیلم «پرتقال کوکی)

فیلم با چهره او آغاز می‌شود. حیله‌گر و خطرناک است، به قدرت خود و به **آزادی** خود در شرارت اطمینان دارد. مستقیم در چشم‌های‌مان نگاه می‌کند، ما را به چالش می‌کشد تا نگاه‌مان را از او بر داریم. او روایت داستانش را آغاز می‌کند.



ورود به غار

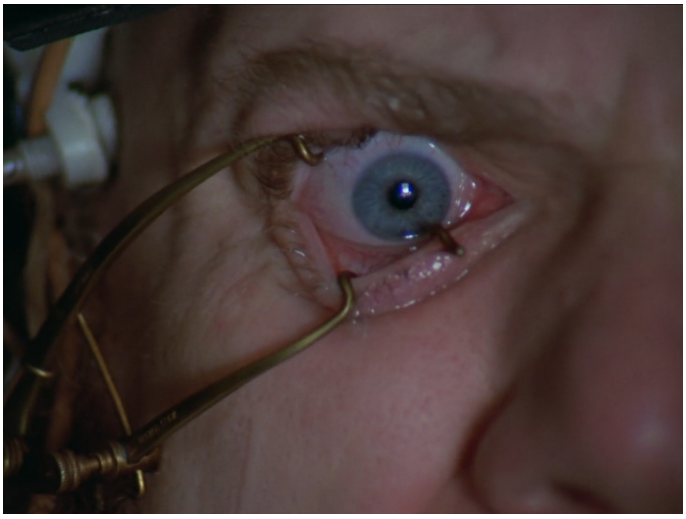
پس از به‌نمایش در آمدن خشونت‌هایش و به زندان‌افتادنش و داوطلب‌شدن برای درمان، دوباره به همان چهره باز می‌گردیم، اما حالا قدرت ندارد، دیگر به توانایی‌اش برای چیره‌شدن بر هر آنچه می‌بیند، چه از راه ارعاب و خشونت و چه با جذابیت پسرانه‌اش، اطمینان ندارد. دیگر در چشمان ما خیره نمی‌شود، بلکه مانند خود ما، به یک پرده خیره شده است. توسط دستگاهی که بدنش را مهار کرده و چشمانش را کاملاً باز نگه داشته است، منفعل است و مجبور است شاهد تصاویر فیلم‌هایی باشد که چندان هم با آنچه پیش‌تر از جنایت‌هایش پیش از زندان دیده بودیم، تفاوتی ندارند.□

منبع:

Andersen, Nathan. *Shadow Philosophy: Plato's Cave and Cinema*. 2014: Routledge.

خلاصه‌ای از فیلمِ «پرتقال کوکی»

شاهکاری از استنلی کوبریک



فیلم مشهور «**پرتقال کوکی**»[1] محصول سال ۱۹۷۱ میلادی ــ که نام آن در اصل به «**آدم‌های کوکی**» یا آدم‌های روبات‌شده یا آدم‌های مکانیکی یا عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی اشاره دارد ــ فیلمی است فلسفی بر اساس رمانی به همین نام اثر **آنتونی بُرجِس**[2] منتشرشده در سال ۱۹۶۲میلادی، که اشاره‌ای نسبتاً صریح به نوعی **نیهیلیسم فعال** و **کالیگولایی** دارد.

اَلکس و دوستان شرورش عصرها ابتدا به یک میخانه به نام میخانه کوروا (Korova) که شیر آمیخته با مواد مخدر می‌فروشد می‌روند و سپس در شهر پرسه می‌زنند و شب را با شرارت می‌گذرانند.

[1] A Clockwork Orange
[2] Anthony Burgess

داستان این فیلم داستانی **ویران‌شهری**[3] درباره **طبیعت شر، اراده آزاد،** و کنترل اجتماعی است، و ماجراهای **اَلکس دِلارژ** (با بازی **مالکوم مک‌داول**[4])، یک نوجوان خیابانی، کاریزماتیک، عاشق موسیقی کلاسیک، به ویژه سمفونی‌های **بتهون**، و رهبر یک باند تبهکار چهارنفره به نام «**دروگ‌ها**[5]» را در آینده نزدیک بریتانیا روایت می‌کند. آنها شب‌ها با مصرف مواد مخدر و نوشیدنی‌های انرژی‌زا، به ولگردی، ضرب و شتم، سرقت، و تجاوز در سطح شهر می‌پردازند. **هدف این خشونت‌ها برای آنها صرفاً یک تفریح و لذت‌جویی است.**

اَلکس و دوستان شرورش پیرمرد تنهایی را می‌یابند و با شادی کتکش می‌زنند. پیرمرد چهره اَلکس را به خاطر می‌سپارد.

او یک **شرور خودشیفته** است که از خشونت، قانون‌شکنی، و آزار و شکنجه دیگران لذت می‌برد. **اَلکس** و دوستانش شب‌ها را با «**فراخشونت**[6]» می‌گذرانند: کتک‌زدن ولگردها، درگیری با باندهای رقیب، و حمله به خانه نویسنده‌ای به نام آقای **اَلکساندر**. آنها این نویسنده را چنان کتک می‌زنند که معلول می‌شود. **اَلکس** همسر این نویسنده را در مقابل چشمانش به طرز وحشیانه‌ای مورد تجاوز قرار می‌دهد. **اَلکس** که به موسیقی **بتهوون** علاقه شدیدی دارد، هنگام این جنایت آواز می‌خواند، ترانه‌ای به نام «**آوازخوانی زیر باران**[7]».

[3] Dystopian
[4] Malcolm McDowell
[5] Droogs
[6] ultra-violence
[7] Singing In The Rain

اَلکس پس از آن که در یک حمله، زنی ثروتمند را با یک مجسمه بزرگ به شکل آلت مردانه به قتل می‌رساند، با خیانت دوستانش بازداشت و به ۱۴ سال زندان محکوم می‌شود.

چرا لودُویکو؟ نام «لودُویکو» نامی ایتالیایی و معادل نام «لودویگ» در زبان آلمانی است، که در فیلم به «**لودویگ فان بتهوون**» اشاره دارد تا شرطی‌سازی موسیقایی را تداعی کند.

حدود ۲ سال بعد برای کاهش دوران محکومیت، داوطلبانه در یک آزمایشِ شردرمانیِ دولتی به نام «**تکنیک لودُویکو**[8]»، نوعی **شرطی‌سازیِ روان‌شناختی** با **رسانه فیلم**، شرکت می‌کند. در این روش، چشمانش در برابر پرده سینما با گیره‌های ویژه باز نگه داشته می‌شود و همزمان مواد شیمیایی‌ای به او تزریق می‌گردد که او را در حین تماشای صحنه‌های خشونت‌بار و وحشت‌انگیز دچار تهوع شدید می‌کند. هدف آزمایش آن است که او نسبت به هر گونه خشونت و رفتار ضداجتماعی، **بیزاریِ شرطی** پیدا کند. در این فرایند، از موسیقی **بتهوون، سمفونی نهم**، که **اَلکس** آن را عاشقانه دوست داشت نیز استفاده می‌شود که سبب می‌شود که از آهنگ محبوبش نیز منزجر شود.

اَلکس پس از درمان و آزادی از زندان به موجودی سربه‌راه و آرام تبدیل می‌شود. پیرمردی که از او کتک خورده بود هنگام گدایی از اَلکس او را شناسایی می‌کند و به کمک دوستانش او را کتک می‌زنند و از او انتقام می‌گیرد. دو پلیس سر می‌رسند و اَلکس را از دست دوستان پیرمرد رها می‌کنند، اما همین که چهره اَلکس را می‌بینند در می‌یابند که او همان رهبر گروه شرور خودشان بوده است.

در این آزمایش، **اَلکس** همچون ساکنان به‌زنجیرکشیده‌شده **غار افلاطون** به صندلی بسته می‌شود تا بدون انقطاع فیلم‌های پرخشونتی را ببیند که برایش به نمایش در می‌آیند. پس از دو هفته **اَلکس** آزاد می‌شود و در عمل نشان می‌دهد که از خشونت منزجر است. او حالا در برابر خشونت‌های جامعه، فردی درمانده است. قربانیان سابقش (از جمله ولگرد کتک‌خورده و دوستان قدیمی‌اش) به او حمله می‌کنند، و او قادر به دفاع از خود نیست.

[8] Ludovico Technique

یکی از هم‌دستان اَلکس، نویسنده را به سمتی نگه می‌دارد که شاهد صحنه تجاوز اَلکس به همسرش باشد. اَلکس هم‌زمان ترانه شاد «آوازخوانی زیر باران» را می‌خواند.

پس از آن که دوستان سابقش که حالا به استخدام نیروی پلیس در آمده‌اند او را به شدت مورد ضرب‌وشتم قرار می‌دهند، تصادفاً به خانه همان نویسنده‌ای که پیشتر به او حمله کرده بود پناه می‌برد. نویسنده هنگامی که **اَلکس** ترانه «**آوازخوانی زیر باران**» را می‌خواند متوجه هویت واقعی **اَلکس** می‌شود. ابتدا تلاش می‌کند تا از او به عنوان ابزاری سیاسی علیه دولت استفاده کند. سپس او را در یک اتاق حبس، و با پخش **سمفونی نهم بتهوون** شکنجه می‌کند. **اَلکس** برای فرار از این عذاب خود را از پنجره به بیرون پرتاب می‌کند، به شدت مصدوم می‌شود، و به کُما می‌رود.

در سکانس پایانی فیلم، **اَلکس** در بیمارستان بستری است. وزیر کشور دولت برای جبران رسوایی‌های پیش‌آمده، شخصاً وارد عمل می‌شود و رفتارهای خشونت‌آمیز و تمایلات جنسیِ خشنِ **اَلکس** را به او باز می‌گرداند. فیلم با این جمله **اَلکس** به پایان می‌رسد که گویی چرخه شرارت‌های جنون‌آمیز دوباره آغاز شده است: «**بله، من واقعاً خوب شدم**». □

دو پلیسی که اَلکس را از چنگ دوستان پیرمرد انتقام‌جو آزاد می‌کنند و در دوران شرارت دو نوچه او بودند به یاد زورگویی‌های اَلکس می‌افتند و او را به جایی خلوت می‌برند و با ضرب‌وشتم از او انتقام می‌گیرند. اَلکس هیچ توانی برای دفاع از خود ندارد.

غار افلاطون و شرطی‌سازی پاولوفی در فیلم‌های «دخترداییِ گم‌شده» و «پرتقال کوکی»

در فیلم‌هایی مانند فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» یا فیلم «**پرتقال کوکی**» ساخته **استنلی کوبریک** یا فیلم «**مردی با یک دوربین فیلم‌برداری**» ساخته **ژیگا ورتوف**، سوژه فیلم **یا دوربین فیلم‌برداری** یا **سینما** (**رسانه فیلم**) است یا هر دو. در داستان غار افلاطون، زندانیان زنجیرشده فقط می‌توانند تصاویر سایه‌هایی را ببینند که بر دیوار مقابل‌شان می‌افتد. عروسک‌گردانانی در پشت این زندانیان با حرکت‌دادن عروسک‌ها آن سایه‌های دیوار مقابل زندانیان را می‌آفرینند. این **دیوار** بازتاب‌دهنده سایه‌ها در **غار افلاطون** ــ که ما آن را **رسانه دیوار** نامیده‌ایم ــ شبیه به **پرده سینما**ست و **عروسک‌گردانانِ** پشت زندانیان شبیه به **فیلم‌سازان** هستند. هر سه فیلم ذکرشده به روش خودشان به **غار افلاطون** اشاره دارند.

فیلم «دخترداییِ گم‌شده»

فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**»، دو نوع **دوربین فیلم‌برداری** را به عنوان **ابزارهای رسانه فیلم** و دو نوع **رسانه فیلم** را معرفی و توصیف می‌کند:

۱. **دوربین فیلم‌برداری انحصاری** (**دوربین‌های حرفه‌ای**) و **رسانه فیلم انحصاری** (تلویزیون و سینما) که به دلیل پرهزینه‌بودنِ تولید فیلم بیشتر در خدمت سرمایه‌داری، حکومت‌های توتالیتر، یا صاحبان ایدئولوژی است (**معماری افلاطونی**)؛

۲. **دوربین فیلم‌برداری همگانی** یا **همراه** (مانند **هندی‌کم** یا **گوشی**) و **رسانه فیلم همگانی** مانند **یوتیوب** (**معماری پساافلاطونی**).

نظر به این که **رسانه فیلم انحصاری** در انحصار سرمایه‌داری، حکومت‌های توتالیتر، یا صاحبان ایدئولوژی است، همچون **رسانه دیوار** در **غار افلاطون** ــ که روبه‌روی زندانیان قرار دارد و سایه‌های مجسمه‌هایی را به نمایش در می‌آورد که عروسک‌گردانان به حرکت در می‌آورند ــ فقط **یک روایت** را به نمایش در می‌آورد و انحصارگران می‌توانند با **تکرار آن روایت** مغزها را شست‌وشو کنند. به عنوان مثال، حجاب بانوان در فیلم‌ها باید مورد تأیید حکومت باشد، و فقط یک روایت از حجاب در همه فیلم‌ها تکرار شود، تا ذهن‌ها بپذیرند که این روایت عام است و باید رعایت شود.

از همین روی، **خسرو** (**شکیبایی**) که **فیلم‌سازِ** درونِ این فیلم است به هنگام فیلم‌سازی به دختران بازیگر **تذکر حجاب** می‌دهد، یا در پژوهش‌های خود برای فیلم‌سازی از منشی صحنه خود می‌خواهد که یک خانم با **چادر** (که حاکمان آن را **حجاب برتر** می‌نامند) و با **برقع** پیدا کند.

به بیان دیگر، نیروهای انحصارگرا می‌خواهند با **تکرار** هدف‌مند یک تصویر یا ویدئو، جامعه را نسبت به یک **ارزش** یا **مصرف یک کالا** بر اساس **نظریه شرطی‌سازی پاولوف شرطی‌سازی** کنند.

آنچه فیلم‌هایی مانند فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» یا فیلم «**پرتقال کوکی**» می‌خواهند بگویند آن است که در جامعه **پاولوفی‌شده با رسانه انحصاری**، شرطی‌سازی **پاولوفی** نه از طریق تزریقِ دارو، که از طریق «**تکرارِ پیام**» یا «**تکرار یک روایت**» و «**هماهنگیِ رسانه‌ها**» انجام می‌شود.

فیلم «پرتقال کوکی»

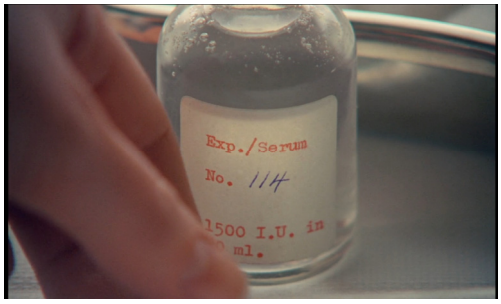
در این فیلم، **سینما** به عنوان ابزاری که جامعه را **شرطی‌سازی** می‌کند مطرح است. **اَلکس** که یک محکوم به حبس در زندان به جرم قتل یک پیرزن است، داوطلب می‌شود که در یک برنامه شردرمانی شرکت کند. درمان‌گرها او را در **سینمای** بیمارستان با تسمه به یک صندلی وصل می‌کنند و با گیره‌های ویژه پلک‌هایش را در حالت باز نگاه می‌دارند تا فقط نظاره‌گر فیلم‌هایی باشد که درمان‌گرها تدارک دیده‌اند.

به بیان دیگر، این فیلم هم‌زمان، هم **عروسک‌گردان‌ها** (**درمان‌گرهایی** که در صندلی‌های عقب سینما نشسته‌اند)، هم **زندانی** غار (**اَلکس**)، و هم **رسانه دیوار مقابل زندانی** (**پرده سینما**) را نشان می‌دهد (**معماری افلاطونی**). **اَلکس** پس از طی دوره درمان با **رسانه فیلم** از نظر درمان‌گرها به بهبودی می‌رسد و شرارت را کاملاً کنار می‌گذارد و انسان سربه‌راه و مطیعی می‌شود. به این ترتیب، فیلم نشان می‌دهد که **رسانه فیلم** می‌تواند **انسان تراز نوین** مورد نظر ایدئولوژی‌ها را تولید کند.

اما **کوبریک** با آن که در فیلم «**۲۰۰۱: اودیسه فضایی**» نشان داده است که به خوبی می‌تواند آینده فناوری را پیش‌بینی کند، در این فیلم فقط **رسانه فیلم انحصاری** را که تولیدات **تک-روایتی** دارد می‌بیند و هیچ اشاره‌ای به **رسانه فیلم همگانی (غیرانحصاری)** که می‌تواند با **تکثر روایت‌ها** جلوی **تکرار شرطی‌ساز یک روایت** را بگیرد نمی‌کند. اما فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» برخلاف فیلم «**پرتقال کوکی**» به راه حل نیز می‌اندیشد و ورود **دوربین‌های فیلم‌برداریِ همگانی** را پایان نظام‌های **تک‌روایتی** مانند **غار افلاطون** می‌داند.

رسانه انحصاری و جامعه پاولوفی‌شده

رسانه فیلم انحصاری در جوامع مختلف، به ویژه در جوامعی که **توتالیتاریسم** بر آنها حاکم است نشان داده است که می‌تواند در شرطی‌سازی جامعه مؤثر باشد. با این همه، استفاده افراطی از **شرطی‌سازی** با **رسانه فیلم** نه‌تنها می‌تواند از تأثیر رسانه بکاهد، بلکه همچون کشورمان می‌تواند **مرجعیت رسانه** را به خارج از کشور منتقل کند. در هر حال، **آگاهی جامعه** می‌تواند پاره‌ای از شرطی‌سازی‌ها را خنثی کند. در ادامه، پاره‌ای از ویژگی‌های شرطی‌سازی با رسانه فیلم آمده است.



آلکس از زندان آزاد و در بیمارستان لودُویکو برای شردرمانی بستری می‌شود. پیش از آغاز درمان با رسانه فیلم، خانم دکتر برانوم یک آمپول به او تزریق می‌کند که سبب می‌شود آلکس در هنگام تماشای فیلم دچار حالت تهوع شود.

۱. رسانه در نقش «تزریقِ پنهان»

در فیلم «**پرتقال کوکی**»، از روشی به نام روش **لودُویکو**[1] برای **شرطی‌سازی** بهره گرفته می‌شود. این روش فیزیکی است (دارو + فیلم). اما در جامعه واقعی، **رسانه‌های انحصاری** (تلویزیون، سینما، و روزنامه) بدون هیچ تزریقی، همان کار را با ربط‌دادن‌ها می‌کنند. به عنوان مثال، در فیلم «**دخترِ ایی گم‌شده**» برای پیام «**ممنوعیت فیلم‌برداری در مکان‌های ویژه یا بدون مجوز**» از صحنه‌های چوبه‌های دار و اعدام فروشنده و مشتریانِ دوربین فیلم‌برداریِ همگانی بهره گرفته می‌شود. توتالیتاریسم با تکرار چنین محتوایی جامعه را **شرطی‌سازی** می‌کند و وحشت می‌آفریند.

در فیلم «دخترِ ایی گم‌شده»، جرم فروشنده دوربین که به دار آویخته شده است فروش یک هندی‌کم بوده است. مدرک جرم زیر پاهایش به نمایش در آمده است. فیلم بر آن است که بگوید چنین صحنه‌هایی برای شرطی‌سازی جامعه در حکومت‌های توتالیتر استفاده می‌شود. به بیان دیگر، قرارگرفتن دوربین فیلم‌برداریِ همراه در زیر پاهای فروشنده اعدام‌شده دوربین می‌خواهد روش تداعی اعدام برای دوربین را در رسانه فیلم انحصاری نمایش بدهد. با این همه، حرکت چشم‌های فروشنده به‌دارآویخته‌شده هندی‌کم حکایت از آن دارد که ورود هندی‌کم به صحنه به معنای پایان این نوع شرطی‌سازی‌های بی‌رحمانه است و اعدام نمی‌تواند به انحصار رسانه ادامه دهد.

تکرار صحنه‌های حاوی جعبه هندی‌کم سونی با نشان بزرگ SONY در فیلم «دخترِ ایی گم‌شده»، یک روش دیگر شرطی‌سازی است که سرمایه‌داری برای فروش کالاها و تشویق مصرف به کار می‌گیرد.

در مجموع، **تکرارِ یک روایتِ واحد** در تمامِ **رسانه‌های انحصاری**، به‌مرور، واکنشِ شرطیِ عاطفی (خشم، ترس، یا شادیِ کور) را در مخاطب ایجاد می‌کند. مثلاً اگر هر روز در اخبار، یک گروه خاص «**دشمن**» معرفی شود، مخاطب کم‌کم بدون دلیلِ منطقی، با دیدنِ آن گروه دچار انزجارِ شرطی می‌شود (دقیقاً مانند تهوعِ **آلکس** در مواجهه با خشونت). اینجا، «**واکنشِ فیزیولوژیک**» جای «**تفکرِ انتقادی**» را می‌گیرد، و **رسانه** تبدیل به «**ماشینِ شرطی‌سازی جمعی**» می‌شود.

۲. شرطی‌سازی نامرئی با رسانه به جای «شفافیت»

آلکس در فیلم «**پرتقال کوکی**» می‌داند که دارد شرطی می‌شود (چون تزریق را حس می‌کند و به او پیشتر روش درمان توضیح داده

[1] **Ludovico Technique**

شده است). اما در **جامعه رسانه‌ایِ انحصاری**، شرطی‌سازی **نامرئی** است. مخاطب گمان می‌کند که دارد «**آزادانه**» فکر می‌کند، در حالی که واکنش‌هایش از پیش برنامه‌ریزی‌شده است. این یعنی، جامعه **پاولوفی‌شده با رسانه انحصاری** بسیار خطرناک‌تر از جامعه‌ای است که با روشِ **لودُویکو** شرطی شده است؛ چون فرد نه‌تنها اراده‌اش را از دست می‌دهد، بلکه حتی از دست‌دادنِ اراده را هم درک نمی‌کند.

دکتر برادسکی و دکتر برانوم، طراحان روش لودُویکو، یا به زبان افلاطون، عروسک‌گردانانِ زندانیِ تسمه‌پیچ‌شده به صندلی سینما، در انتهای سالن نشسته‌اند و گاهی توضیحاتی را به آلکس در مورد شیوه درمان می‌دهند. بقیه کادر درمانی بیمارستان لودُویکو نیز در کنار این دو در انتهای سالن سینما نشسته‌اند.

پایان دوران غار افلاطون

در فیلم «دختردایی گم‌شده»، پس از آن که مانیتور بیمارستان از توقف ضربان قلب علی خبر می‌دهد، گروه تولید فیلم که هم‌سو با نیروهای توتالیتر در برابر علی ایستاده بودند با لباس پزشکی ــ که نقش دکتر برادسکی و همکارانش را در فیلم «پرتقال کوکی» تداعی می‌کند ــ و با نگرانی به سمت تخت علی می‌روند. نگرانند چون می‌دانند چنین قتل‌هایی نمی‌تواند جلوی رواج **دوربین‌های فیلم‌برداریِ همراه** را بگیرد. علی یا دختردایی اگر بمیرد، یک علی یا دختردایی دیگر دوربین فیلم‌برداری همراه را به دست خواهد گرفت.

از همین روست که می‌بینیم علی در سکانس بعدی زنده بر بالای برج چراغ برق است و به دعوت دختردایی که با فرود جعبه هندی‌کم از آسمان به دریا و فرو رفتن آن در دریا قدرتی خداگونه پیدا کرده است به آسمان عروج می‌کند. این عروج به معنای خروج انسان از غار افلاطون و پایان دوران غار افلاطون و **تک‌روایت عروسک‌گردانان** این غار است.

مقایسه روشِ لودُویکو در فیلم «پرتقال کوکی» با «شرطی‌سازی پاولوفی»

ایوان پاولوف، روان‌شناس روس، با آزمایش روی سگ‌ها نشان داد که می‌توان واکنش‌های فیزیولوژیک (مثلاً **ترشح بزاق** به هنگام **غذا**) را به محرک‌های شرطی (مانندصدایِ **زنگ**) متصل کرد. روشِ **لودُویکو** در فیلم «**پرتقال کوکی**» دقیقاً اقتباسی سینمایی و افراطی از همین تئوری است:

■ شباهت‌ها (چرا روشِ لودُویکو ، پاولوفی است؟)

● **شرطی‌سازی کلاسیک:** به **اَلکس** آمپولی تزریق می‌شود که او را دچار حالت تهوع می‌کند، سپس هم‌زمان فیلم‌های خشونت‌آمیز را به او نشان می‌دهند. پس از **تکرار** پخش این فیلم‌ها، دیدنِ خشونت به‌تنهایی باعثِ حالت تهوع می‌شود. این دقیقاً همان مکانیسمِ زنگ و بزاقِ **پاولوف** است.

● **جای‌گزینیِ محرک:** در شرطی‌سازیِ **پاولوف**، زنگ جای غذا را می‌گیرد؛ در فیلم، تصویرِ خشونت جایِ تزریقِ دارو را می‌گیرد.

■ تفاوت‌ها (چرا روشِ لودُویکو از پاولوف فراتر می‌رود؟)

کوبریک عمداً روشی را انتخاب می‌کند تا نشان دهد جامعه مدرن، به نامِ علم و اخلاق، انسان را به سطحِ سگِ آزمایشگاهی تنزل می‌دهد. در حالی که **پاولوف** هرگز ادعای اخلاقی نداشت، **لودُویکو** ادعای «**درمانِ اخلاقی**» دارد و همین ادعا، روشِ او را از روش **پاولوف** وحشیانه‌تر می‌کند؛ چون سگِ **پاولوف** هرگز نمی‌دانست که دارد آزادیش را از دست می‌دهد، اما **اَلکس** می‌داند و این آگاهی، عذاب‌آورتر است.

فیلم هشدار می‌دهد که علم، وقتی در خدمتِ نظام‌های اخلاقیِ ایدئولوژیک قرار گیرد، می‌تواند به ابزاری برای شکنجه روح و نابودیِ اراده تبدیل شود، چیزی که خودِ **پاولوف** هیچگاه تصورش را نمی‌کرد.□

در فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**»، هنگامی که **علی** (**مصفا**) به عنوان یک **روشنفکر** برای نجات دخترداییِ می‌خواهد با **هندی‌کم** به دریا برود و مورد هجوم نیروهای توتالیتر قرار می‌گیرد، جامعه چنان شرطی شده است که بخشی از آن در حال بازی ورق یا سه‌قاپ هستند و بخشی دیگر در برابر **علی** می‌ایستند تا از **نجات دخترداییِ** (یعنی **نجات مردم**) دست بر دارد. **خسرو** (**شکیبایی**)، فیلم‌سازِ هم‌سو با نیروهای توتالیتر، هنگامی که **علی** برای نجات دخترداییِ با هندی‌کم به طرف دریا می‌رود بلافاصله با واژه‌های «**صدا-دوربین-حرکت**» فرمان فیلم‌برداری می‌دهد و نخستین کاری که می‌کند به کسانی که مشغول بازی هستند می‌گوید «**بچه‌ها جای من بازی کنید**» و در صحنه‌ای دیگر خودش نیز به یک اجتماع بازی ورق می‌پیوندد. هدف **خسرو** (**شکیبایی**) به عنوان یک فیلم‌ساز هم‌سو با نیروهای توتالیتر از تهیه چنین فیلمی که به سکانسِ صحنه‌هایِ اعدام متصل است دادن این پیام به جامعه است که به جای نجات دخترداییِ‌ها که خطر اعدام را در پی دارد **بازی** کنید و از **بازی** لذت ببرید. این شرطی‌شدگی جامعه با **رسانه فیلم انحصاری** رخ داده است.

جامعه شرطی‌شده در فیلم «دخترداییِ گم‌شده»

در تصویر بالا خسرو (شکیبایی) که فیلم‌ساز است در زمانی که علی (مصفا) برای نجات دخترداییِ (مردم) قصد دارد با هندی‌کم به دریا برود، به همکارانش دستور فیلم‌برداری می‌دهد. او حاضران در مسیر علی را به بازی تشویق می‌کند و خودش لحظاتی به بازی آنها می‌پیوندد و بلافاصله بر می‌خیزد تا با عبایش در برابر علی بایستد. هم‌زمان، همکارانش از این اتفاقات فیلم‌برداری می‌کنند تا فیلمِ تولیدی را برای شرطی‌سازی جامعه به کار بگیرند.

در فیلم «پرتقال کوکی»، وزیر کشور پس از پایان مراحل درمانیِ اَلکس، یک نمایش در سالن تئاتر بیمارستان لودُویکو برگزار می‌کند (تصویر بالا)، و در آن یک هنرپیشه اَلکس را به باد کتک می‌گیرد، اما اَلکس در دفاع از خود ناتوان است و جز حالت تهوعی که به او دست می‌دهد واکنشی ندارد (تصویر پایین). در این نمایش یک زن زیبای برهنه نیز ظاهر می‌شود، بازهم اَلکس در تعرض به او ناتوان و ضعیف است. تماشاچیان تئاتر به شدت وزیر کشور را تشویق می‌کنند، به جز کشیشی که اعتراض می‌کند و می‌گوید که چون حق انتخاب از اَلکس گرفته شده است دیگر او انسان نیست. یک پیام مهم فیلم «پرتقال کوکی» همین است: «اخلاقِ تلقین‌شده» یا «مصرفِ تلقین‌شده» با شرطی‌سازی رسانه‌ای، انسان را از انسانیت خارج می‌کند.

۳. هدفِ شرطی‌سازی: «اخلاقِ شرطی‌شده» یا «مصرفِ شرطی‌شده»

در فیلم «**پرتقال کوکی**»، هدف از شرطی‌سازی، **خوب‌کردنِ** اخلاقیِ انسان است (هرچند شکست می‌خورد). اما در جامعه **پاولوفی‌شده با رسانه انحصاری**، هدف اغلب پدیدآوردنِ مصرف‌کننده مطیع یا پیروی از ارزش‌های اخلاقیِ حاکمان یا رأی‌دهنده قابل‌پیش‌بینی است:

● تبلیغاتِ تجاری، با تکرارِ یک آهنگ یا شعار، ما را به خریدِ یک محصول شرطی می‌کنند (همچون بزاقِ **پاولوف**). به عنوان مثال، در فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» عامدانه بارها جعبه هندی‌کم با نام **سونی** به نمایش در می‌آید، تا نشان دهد که یک هدفِ **رسانه فیلمِ انحصاری** تبلیغات تجاری است.

● تبلیغاتِ سیاسی، با تکرارِ یک کلیشه، می‌تواند رأیِ ما را به سمتِ یک کاندیدای خاص هدایت کند.

● تبلیغات ارزش‌های اخلاقی و ایدئولوژیکِ رسمی نیز با **تکرار** به هدف می‌رسد، مانند تکرار «حجاب رسمی» که در فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» به آن اشاره می‌شود.

● رسانه‌های سرگرمی، با تکرارِ فرمول‌های تکراری، سلیقه ما را استاندارد و قابل‌پیش‌بینی می‌کنند.

اینجا، دیگر خبری از «**درمانِ روانی**» نیست؛ فقط **بازاریابیِ رفتاری** است.

رسانه فیلمِ انحصاری بارها نام یک برند را به نمایش در می‌آورد تا ذهن بیننده را نسبت به اعتبار یا کیفیت آن برند شرطی کند. تکرار صحنه‌های حاوی جعبه هندی‌کم سونی در فیلم «دخترداییِ گم‌شده» عامدانه و برای نشان‌دادن این نوع شرطی‌سازیِ روزمره در رسانه فیلم انحصاری است.

شرطی‌سازی چنان اَلکس را بی‌دفاع و ناتوان می‌کند که حتی دوستان سابقش که به شدت از او هراس داشتند و حالا به نیروی پلیس پیوسته‌اند او را به راحتی مورد ضرب و شتم قرار می‌دهند.

۴. راهِ مقاومت: آنچه فیلم به ما می‌آموزد

فیلم‌های فلسفی مانند فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» یا فیلم «**پرتقال کوکی**» فیلم‌هایی آموزشی برای شناخت **شرطی‌سازی‌هایِ پاولوفی با رسانه** هستند. آنها تلاش می‌کنند که تماشاگران را با پیامِ **پاولوفی** و خطرات آن آشنا کنند، و در حقیقت یک ضدّپیامِ **پاولوفی** نیز هستند. چون:

- به ویژه، فیلم «**پرتقال کوکی**» با نشان‌دادنِ صریحِ مکانیسمِ شرطی‌سازی، مخاطب را نسبت به هرگونه **شرطی‌سازیِ رسانه‌ای** آگاه می‌کند.

- فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» از مخاطبان می‌خواهد که با **دوربینِ فیلم‌برداریِ همراه** خود **روایت‌هایی** را که واقعی می‌دانند و با **روایتِ ناحقیقتِ** انحصارگران متفاوت است بنمایانند. بانوان حقیقت‌خواه در **انقلاب حجاب اختیاری** توانستند با نشان‌دادن **روایت‌های حقیقی از وضعیت حجاب** در جامعه که **برخلاف روایت رسمی** بود **انقلاب حجاب اختیاری** را به کمک کاملاً مؤثرِ **دوربینِ فیلم‌برداریِ همراه** به پیروزی برسانند.

- فیلم «**پرتقال کوکی**» نشان می‌دهد که **اراده آزاد** حتی در شکلِ شریرانه‌اش، از اخلاقِ نیکِ تحمیلی ارزشمندتر است.

- پیامِ نهایی فیلم «**پرتقال کوکی**» (بازگشتِ **اَلکس** به خشونت) یک هشدار است به همه نظام‌هایی که می‌خواهند انسان را با زور «بهتر» کنند و **انسان تراز نوین** بسازند: اگر **اراده** را نابود کنید، نتیجه‌اش بازگشتِ وحشی‌گرایانه‌ترِ همان شر است.

- فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» نشان می‌دهد که نظام‌های توتالیتر می‌توانند با **رسانه فیلم انحصاری** جامعه را **شرطی‌سازی** کنند، اما ورود **رسانه فیلم همگانی (غیرانحصاری)** با ابزارهای **سوسیالیستی** و **دموکراتیکِ فیلم‌برداریِ همراه** این توان‌مندی را دارد که شرطی‌سازی را خنثی کند، و **دخترداییِ‌ها** را به **ابرانسان‌هایی** تبدیل کند که می‌توانند بدون رهبر انقلاب کنند و مثلاً بساط حجاب اجباری را بر بچینند و در برابر نابودی اراده آزاد بایستند.

جامعه‌ای که **پاولوفی** می‌شود، جامعه‌ای است که می‌میرد. بله، رسانه‌ها می‌توانند جامعه را به آزمایشگاهِ **پاولوف** تبدیل کنند، اما هزینه‌اش نابودیِ **تفکرِ انتقادی** و **مرگِ تدریجیِ انسانیت** است. جامعه‌ای که شهروندانش فقط واکنش‌های شرطی نشان دهند، و انتخاب‌گرانی آگاه نباشند، همان جامعه‌ای است که **استاد مهرجوئی/وحیده** در فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» به تصویر کشیدند: جامعه‌ای است که در آن حاکمان ارزش‌ها را تحمیل و آزادی را با اعدام سرکوب می‌کنند؛ یا جامعه‌ای است که **کوبریک** در فیلم «**پرتقال کوکی**» به تصویر کشید: زندگی‌ای بی‌روح که در آن هیچ‌کس واقعاً آزاد نیست؛ نه شرور، نه ظالم، و نه قربانی.

اَلکس پس از آن که به خانه نویسنده‌ای که پیشتر به همسرش تجاوز کرده بود پناه می‌برد، هنگامی که در حمام ترانه «آوازخوانی زیر باران» را با صدای بلند می‌خواند، همان ترانه‌ای که به هنگام تجاوز به همسر نویسنده خوانده بود، مورد شناسایی نویسنده قرار می‌گیرد. نویسنده برای انتقام از اَلکس، او را در یک اتاق زندانی می‌کند و سمفونی نهم بتهوون را با صدای بلند در خانه پخش می‌کند، سمفونی‌ای که اَلکس در دوران درمان نسبت به آن به شدت شرطی شده بود و تحمل شنیدن آن را از دست داده بود.

اَلکس که تحمل از دست داده بود خود را از پنجره اتاق به بیرون پرتاب می‌کند و به شدت مصدوم و در بیمارستان بستری می‌شود.

و نکته طنزآمیز اینجاست که اگر همین مقاله را در شبکه‌های اجتماعی بارها و بارها بخوانید، ممکن است به «متنِ مقدسِ ضدّ**پاولوفی**» برای شما تبدیل شود؛ این هم یک نوع شرطی‌سازیِ دیگر است! پس تنها راهِ گریز، آگاهیِ دائمی و پرسش‌گریِ خستگی‌ناپذیر است؛ همان کاری که خودِ این فیلم‌ها با مخاطبان‌شان انجام می‌دهند؛ هر چند، این آگاهی دائمی ــ آن‌گونه که فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» و به ویژه، فیلم «**نارنجی‌پوش**» به درستی به نمایش در می‌آورد ــ فقط زمانی پدید می‌آید که **رسانه فیلم همگانی** شود.

رسانه چاپ انحصاری

فقط سینما به دلیل هزینه‌های سنگینِ تولید، رسانه‌ای انحصاری نیست، مطبوعات و رسانه چاپ نیز به دلیل پرهزینه‌بودن بیشتر در اختیار توتالیتاریسم و سرمایه‌داری بوده است. کوبریک در فیلم «پرتقال کوکی» به این نکته نیز اشاره می‌کند. هنگامی که اَلکس به خانه نویسنده پناه می‌برد، نویسنده که مخالف دولت است با سوءاستفاده از پناه‌آوردن اَلکس به خانه‌اش، از یک روزنامه‌نگار دعوت می‌کند تا با اَلکس درباره شردرمانی و علیه آن گفت‌وگو کند (تصویر۱). اَلکس که با پخش سمفونی نهم در خانه نویسنده به شدت عصبی می‌شود خودش را از پنجره به بیرون پرتاب می‌کند (تصویر۲)، و به شدت مصدوم و در بیمارستان بستری می‌شود. روزنامه‌ها علیه دولت می‌نویسند و دولت را قاتل معرفی می‌کنند (تصویر۳). در بیمارستان، وزیر کشور به عنوان رشوه، اَلکس را به استخدام دولت در می‌آورد (تصویر٤) و بعد روزنامه‌نگاران برای گفت‌وگو با اَلکس وارد می‌شوند (تصویر٥)، و اَلکس ارادتِ چاپلوسانه خود را به وزیر کشور نشان می‌دهد.

شرطی‌سازی با چوبه دار و به‌بندکشیدن و خفه‌کردن

در فیلم «دخترداییِ گم‌شده»، شرطی‌سازی با اعدام در رسانه فیلم انحصاری برای مقابله با رسانه فیلم همگانی به نمایش در می‌آید، شرطی‌سازی‌ای که با فرود نمادین جعبه هندی‌کم از آسمان به دریا و با شعر زیر از وحیده به عنوان شرطی‌سازی‌ای ناموفق مطرح می‌شود:

و به او بگویید که خورشید در چشم‌هایش غروب نمی‌کند.

شرطی‌سازی حجاب و رسانه

عکس‌های نمونه از شات‌هایی که در روبه‌روی توضیحات زیر آمده است در فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» به ترتیب روی می‌دهد.

۱) خسرو (فیلم‌ساز) برای فیلمی که می‌سازد در حال بررسی پوشش چادر (که به طور رسمی «حجاب برتر» نامیده می‌شود) است. ⟸

۲) دخترداییِ ــ که با فرود جعبه هندی‌کم (یک ابزارِ **رسانه فیلم همگانی**) به دریا و فرو رفتن آن در دل دریا، به اَبَردخترداییِ‌ای فوق‌العاده قدرت‌مند تبدیل شده است ــ در آسمان فوت می‌کند تا در زمین طوفان به پا شود، و نشان دهد که جامعه آن‌گونه نیست که رسانه فیلم انحصاری نشان می‌دهد. ⟸

۳) با طوفانِ دخترداییِ، روسری‌های روسری‌فروش از بند رها می‌شوند. ⟸

٤) خسرو (فیلم‌ساز) که می‌خواهد حجاب رسمی را در جامعه با رسانه فیلم انحصاری شرطی کند، با طوفان دخترداییِ بر زمین می‌خورد. ⟸

۵) دخترداییِ با فوت‌کردن از آسمان طوفان به پا می‌کند و کارگردان، خسرو، را که حاضر نیست حقیقتِ سبک زندگیِ دختران را بپذیرد بر زمین می‌کوبد، خسرو برمی‌خیزد و با بلندگو به علی می‌گوید: «**مهم نیست، به آسمون نگاه کن، تا حالا هزار تا عروس اومده و فوت کرده و باد ما رو برده، تو فقط بازیتو بکن**». او با این سخن، به شکست جنبش‌های حجاب اختیاری پیشین، و شرطی‌شدگیِ ناامیدی جامعه اشاره می‌کند.

اما خسرو باید منتظر می‌ماند تا قدرت واقعی دخترداییِ‌ها را ۲۵ سال بعد با انقلاب ارزش‌های اخلاقی و «زن‌زندگی‌آزادی» می‌دید، یعنی زمانی که هر دخترداییِ یک دوربین فیلم‌برداری برای ثبت حقیقت دارد. ⟸

آیا خودِ سینما ذاتاً یک ابزارِ پاولوفی است؟

آیا سینما ذاتاً (و فارغ از نیتِ فیلم‌ساز) ابزاری برای شرطی‌سازی **پاولوفی** است؟ پاسخِ هر دو فیلمِ «**دخترداییِ گم‌شده**» و «**پرتقال کوکی**»، هم «**بله**» است و هم «**نه**»، اما با یک شرطِ کلیدی که در ادامه توضیح آن خواهد آمد:

۱. «بله»: سینما به خاطر ذاتِ تکنیکالِ خود، پاولوفی است

سینما بر اساس **تکرار** و **تداعی** بنا شده است. به عنوان مثال، چهار ویژگیِ فنیِ آن را در نظر بگیرید:

● **صحنه‌آرایی:** در چیدمان صحنه، هر عضو صحنه می‌تواند با عضوی دیگر یک ارتباطِ علّی یا عاطفی برقرار کند (همان اصلِ **پاولوف** که یک محرک را به محرکِ دیگر متصل می‌کند). یک نمونه واضح، صحنه ضرب‌وشتم **علی** یا **چوبه‌های دار** در کنار **جعبه هندی‌کم** در فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» است، که استفاده از هندی‌کم را با تداعیِ اعدام برای آن شرطی می‌کند.

در این صحنه از فیلم «دخترداییِ گم‌شده»، در یک طرفِ جعبه دوربین هندی‌کم، علی نقش بر زمین شده است و در طرف دیگر، فروشنده دوربین است که به دار آویخته شده است. در اینجا داشتنِ هندی‌کم با مجازات اعدام شرطی شده است.

● **مونتاژ (تدوین):** در تدوین نیز شما دو نما را کنار هم می‌گذارید و مخاطب به ناچار میان آنها ارتباطِ علّی یا عاطفی برقرار می‌کند. مثلاً اگر نمایِ خیابان را بلافاصله بعد از نمایِ بمب نشان دهید، ذهنِ مخاطب به‌گونه‌ای شرطی می‌شود که هر خیابانی را با انفجار تداعی کند، حتی اگر در واقعیت ربطی به هم نداشته باشند.

● **ریتم و موسیقی:** موسیقیِ تکراری در سینما (مانند تمِ دایناسور در فیلم «**پارک ژوراسیک**») باعث می‌شود مخاطب، هر بار با شنیدن آن ملودی، واکنشِ هیجانیِ خاصی (ترس، شوق، غم) از خود نشان بدهد؛ دقیقاً مانند سگی که با شنیدن زنگ، بزاقش ترشح می‌شود.

● **قاب و زاویه دوربین:** کلوزآپ (نمای نزدیک) از صورتِ بازیگر، مخاطب را شرطی می‌کند که با هر کلوزآپ در فیلم‌های دیگر، منتظرِ یک راز یا احساسِ شدید باشد، حتی اگر فیلم‌ساز قصدِ خاصی نداشته باشد.

به این معنا، هر فیلمی، فارغ از محتوا، یک «**دستگاهِ شرطی‌ساز**» است؛ چون مغزِ مخاطب در سینما، ناخودآگاه در حالِ یادگیریِ تداعی‌های جدید است.

۲. «نه»: سینما می‌تواند «ضدّپاولوف» هم باشد

اگر سینما ذاتاً **پاولوفی** بود، همه فیلم‌ها یک واکنشِ یکسان در مخاطب ایجاد می‌کردند، در حالی که واقعیت این است که فیلم‌ها این خصوصیت را دارند که بتوانند آگاهیِ مخاطب را نسبت به خودِ فرایندِ شرطی‌سازی افزایش بدهند. این کار از طریقِ تکنیک‌هایی انجام می‌شود که **استاد مهرجوئی** و **کوبریک** و **وِرتوف** به کار بردند:

● **قطعِ ارتباطِ پاولوفی:** وقتی فیلمی پشت صحنه و دوربین یا عواملِ فیلم‌سازی را نشان می‌دهد (همانند بسیاری از سکانس‌های فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» یا تعدادی از سکانس‌های فیلم «**مردی با دوربین فیلم‌برداری**» شاهکاری از **ژیگا ورتوف**)، مخاطب از حالت شرطیِ روایت بیرون می‌آید و شروع به فکرکردن درباره خودِ سینما می‌کند. این لحظه، دقیقاً «**قطعِ ارتباطِ پاولوفی**» است.

نمایش پشت صحنه فیلم‌ها با نشان‌دادن ترفندها و تکنیک‌های سینمایی می‌تواند تماشاگر را درباره شرطی‌سازی با رسانه فیلم به اندیشه وا دارد.

● **ابهامِ عمدی («دخترداییِ گم‌شده»):** وقتی فیلمی پاسخی به مخاطب نمی‌دهد و او را در سردرگمی رها می‌کند، مغزِ مخاطب از

«**واکنشِ شرطی**» به «**تفکرِ فعال**» تغییر حالت می‌دهد. در شرطی‌سازی **پاولوفی**، پاسخ مشخص است (بزاق/تهوع)، اما در سینمای ابهام‌آمیز، پاسخ نامعلوم است و این یعنی شکستِ مکانیسمِ **پاولوف**. یک نمونه در فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**»، مرگِ **علی** در بیمارستان و حضور زنده او در سکانس بعدی است، که تداعی مجازات قتل به دلیل داشتنِ هندی‌کم را دچار خدشه می‌کند.

● **تضادِ فرم و محتوا:** فیلم‌هایی مانند «**دخترداییِ گم‌شده**» یا «**پرتقال کوکی**» ــ که از **موسیقیِ شاد** در کنار **مرگ** (خواندنِ شادِ ترانه **دخترداییِ گم‌شده** برای دخترداییِ‌ای که غرق شده است)، یا **موسیقیِ شاد** در کنار **خشونت** (خواندن ترانه شاد «**آوازخوانی در زیر باران**[2]» به هنگام تجاوز به همسر یک نویسنده در فیلم «**پرتقال کوکی**») استفاده می‌کنند ــ به دلیل وجود نمونه‌های متضاد فراوان مانند استفاده از آهنگ‌های شاد برای نوشیدنی‌های خوشمزه مانند کوکاکولا باعث می‌شوند مخاطب نتواند یک واکنشِ احساسیِ واحد و شرطی داشته باشد و دچار «**ناهماهنگیِ شناختی**» شود، که خود، آغازِ **تفکرِ انتقادی** است. در این معنا، **سینما** اگر به «**ابزاری برای پرسیدن**» تبدیل شود، ذاتِ **پاولوفی** خود را خنثی می‌کند.

آلکس هنگامی که می‌خواهد به همسر نویسنده تجاوز کند ابتدا با چسب نواری دهان هر دو را می‌بندد و هم‌زمان با شادی و رقص ترانه «آوازخوانی زیر باران» را می‌خواند. در اینجا با تضاد فرم و محتوا روبه‌رو هستیم که سبب می‌شود تماشاگر به فکر فرو برود.

● **تماشای روایت‌های مردم افزون بر روایت رسمی.** گوشی‌ها این امکان فوق‌العاده را فراهم کرده‌اند. امروزه در کشورمان بسیاری از مردم روایت‌های رسمیِ مربوط به **رسانه‌های فیلمِ انحصاری** را نگاه نمی‌کنند و محصولات این رسانه‌ها بیشتر برای **شرطی‌سازیِ طرف‌داران ایدئولوژی رسمی** تولید می‌شود.

[2] Singin' in the rain

۳. جدالِ نهایی: ذاتِ سینما، خنثی است؛ کاربردش مهم است

پاسخِ دقیق‌تر این است که سینما ذاتاً **پاولوفی** نیست، بلکه «مستعدِ **پاولوفی**شدن» است، به ویژه به دلیل پرهزینه‌بودن تولید فیلم سینمایی که آن را مناسبِ منافعِ ثروت‌مندان و حاکمان توتالیتر می‌کند. هرچند، در حقیقت، مانند چاقویی است که می‌تواند هم برای بریدنِ نان و هم برای جنایت به کار برود. سینما یک «**ماشینِ تداعی**» است؛ حالا این که این تداعی‌ها را به سمتِ **واکنشِ شرطی** (تبلیغات، پروپاگاندا، فیلم‌های فست‌فودی) هدایت کنید یا به سمت **آگاهیِ فعال** (فیلم‌های هنری، مستندهای انتقادی)، به نیتِ فیلم‌ساز و میزانِ آگاهیِ مخاطب بستگی دارد.

۴. سینمای پاولوفی به طور تاریخی برنده بوده است!

تلخ‌ترین بخشِ ماجرا این است که در تاریخِ سینما، فیلم‌های **پاولوفی** (هالیوودِ کلاسیک، تبلیغات، سینمای سرگرمی) همیشه از فیلم‌های ضدّ**پاولوفی** پرفروش‌تر و تأثیرگذارتر بوده‌اند. علت آن است که مغزِ انسان به دنبالِ الگوهای تکراری و پیش‌بینی‌پذیر است، و فیلم‌های **پاولوفی**، این نیازِ زیست‌شناختی انسان را ارضا می‌کنند. به همین دلیل، **کوبریک** در «**پرتقال کوکی**» نشان داد که حتی یک فیلمِ ضدّ**پاولوفی** هم ممکن است به خاطر موسیقیِ شاد و طراحیِ بصریِ جذابش، خودش به یک ابزارِ شرطی‌سازی ناخواسته تبدیل شود. به عنوان مثال، در ذهن بسیاری از بینندگان، پس از دیدن این فیلم، اگر ترانه «**آوازخوانی در زیر باران**» یا حتی **سمفونی نهم بتهون** را بشنوند حس خشونتِ فیلم تداعی می‌شود!

سینما، میدانِ نبردِ دائمیِ پاولوف و ضدپاولوف

سینما ذاتاً یک «**میدانِ نبردِ شناختی**» است؛ از یک‌سو، ساختارِ فنیِ آن ما را به سمتِ شرطی‌سازی سوق می‌دهد، و از سوی دیگر، هنرمندانِ آگاه می‌توانند از همین ساختار برای آزادسازیِ ذهن استفاده کنند. خودِ شما به عنوان مخاطب، در این نبرد نقشی کلیدی دارید:

اگر فیلم را با ذهنِ منفعل ببینید، **پاولوف** برنده است؛ اگر با ذهنِ پرسش‌گر ببینید، فیلمِ ضد**پاولوف** را به پیروزی رسانده‌اید.

و این دقیقاً همان چیزیست که **استاد مهرجوئی/وحیده** در فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» یا فیلم‌های دیگرشان از ما می‌خواهند، یا **کوبریک** در همه فیلم‌هایش از ما خواست: «**تماشا کنید، لذت ببرید، اما هرگز باور نکنید.**»

چگونه می‌توان از شرطی‌سازی رسانه‌ای در زندگیِ روزمره فرار کرد؟

فیلم‌هایی مانند فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» یا فیلم «**پرتقال کوکی**» می‌خواهند به شما بگویند که چگونه از **غار افلاطون** یا **شرطی‌سازی رسانه‌ای** فرار کنید. واقعیت آن است که برای فرار از **شرطی‌سازی رسانه‌ای** در زندگیِ روزمره، هیچ «**دکمه قرمزِ جادویی‌ای**» وجود ندارد، اما می‌توانید یک سیستمِ ایمنیِ ذهنی شبیه به آنتی‌ویروس در مغزتان بسازید. اصولِ عملی‌ای چون اصول زیر را می‌توان به کار بست:

۱. قانون «تأخیرِ ۳ ثانیه‌ای»

هر گاه پیام یک قطعه فیلم یا تصویر در شما حس عاطفیِ شدیدی (خشم، ترس، شادیِ افراطی) ایجاد کند، ۳ ثانیه مکث کنید و از خود بپرسید: «آیا این واکنش، نتیجه منطقِ پیام است، یا نتیجه تکنیک‌های تداعیِ تصویری/موسیقایی/تکرار؟»

این مکثِ کوتاه، مدارِ شرطی‌سازی را قطع می‌کند و به قشرِ پیشانیِ مغز (مسئولِ تفکرِ انتقادی) فرصتِ مداخله می‌دهد. همانند این که پیش از ترشحِ بزاقِ شرطی، به خودتان بگویید: «این زنگِ **پاولوف** است، نه غذا.»

به عنوان مثال، هنگامی که **خسرو** (**شکیبایی**) در فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» به دختران بازیگر تذکر حجاب می‌دهد، در شما **خشم** ایجاد می‌شود یا **شادی**؟ این تذکر و یا شکل تذکر پیش از ضبط آن (مثلاً در نمایش‌هایِ سالن‌های استودیوهای تلویزیونی که همه بانوان در آنها حجاب را به طور کامل رعایت کرده‌اند) را در بسیاری از فیلم‌ها دیده‌اید، احتمالاً در برابر آنها شرطی شده‌اید و واکنش حسی داشته‌اید. این تذکر شما را به کدام سو می‌کشاند، هراس یا خشم؟

۲. رژیمِ تنوعِ رسانه‌ای

در فیلم «**پرتقال کوکی**»، ما **تنوع رسانه‌ای** مانند **رسانه‌های چاپ** و **فیلم** و **موسیقی** را می‌بینیم، اما به دلیل **انحصار** این **رسانه‌ها** در دست دولت یا سرمایه‌داری، بازهم با شرطی‌سازی‌های هدف‌مند روبه‌رو هستیم. اما در فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**»، **همگانی‌شدن (غیرانحصاری‌شدنِ) ابزارهای رسانه‌ای**، مانند **اینترنت** یا **دوربینِ فیلم‌برداریِ همراه** به عنوان بهترین راه‌حلی مطرح می‌شود که در طول تاریخ، **فناوری** برای مقابله با **شرطی‌سازی** پس از **غار افلاطون** فراهم کرده است.

در مجموع، اگر فقط از یک نوع **رسانه** (مثلاً یک شبکه خبری خاص یا یک پلتفرمِ خاص) استفاده کنید، در معرضِ شدیدترین نوعِ شرطی‌سازی قرار دارید. حداقل ۳ منبع با رویکردهای متفاوت (چپ، راست، مستقل، بین‌المللی) را به صورتِ هفتگی دنبال کنید. این کار سبب می‌شود تداعی‌های شرطیِ یک منبع، توسط منبعِ دیگر خنثی شود و تصویرِ کامل‌تری از **واقعیت** به دست آورید.

در مثال حجاب که برای فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» گفته شد، **رسانه فیلم انحصاری** همواره با نشان‌دادن رعایت حجاب در فیلم‌ها تلاش می‌کند که این سبک زندگی را به عنوان تنها سبک زندگی مورد قبول جامعه القا و شرطی کند.

فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» با نشان‌دادن فرود جعبه هندی‌کم از آسمان به دریا به‌درستی پیش‌بینی می‌کند که **همگانی‌شدن رسانه** می‌تواند آثار این نوع شرطی‌سازی را خنثی کند. حدود ربع قرن پس از ساخته‌شدن فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**»، در **انقلاب حجاب اختیاری، دوربین‌های همراه** تمام تلاش‌های شرطی‌سازی توتالیتاریسم را در این مورد خنثی کردند و بانوان حقیقت‌خواه توانستند **حقیقتِ حجاب** در جامعه را به نمایش در بیاورند.

۳. تفکر درباره پشتِ صحنه (همان تکنیکِ وِرتوف)

هر بار که یک فیلم، سریال، یا تبلیغاتِ تأثیرگذار را می‌بینید، سعی کنید لحظه‌ای به **پشتِ صحنه** آن فکر کنید: اثر نورپردازی چگونه است؟ موسیقی چه حسی را القا می‌کند؟ هدفِ سازنده از این قاب‌بندی چیست؟ این کار، همان کاری است که نخستین‌بار **وِرتوف** در فیلم «**مردی با دوربین فیلم‌برداری**» کرد؛ یعنی افشایِ مکانیسمِ ساخت، که

خودش بهترین پادزهرِ شرطی‌سازی است. این شیوه، در فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» نیز به کار گرفته شده است.

تماشاچیانِ پشتِ سرِ خسرو (شکیبایی) ــ که در این فیلم به عنوان کارگردان یا فیلم‌ساز بازی می‌کند ــ هنگامی که گروه موسیقی ترانه «دخترداییِ گم‌شده» را می‌خواند، کف می‌زنند (تصویر بالا). خسرو خودش نیز با لبخند و شادی ترانه‌ای را می‌خواند که در آن از مرگ و گم‌شدگیِ دخترداییِ سخن گفته می‌شود (تصویر پایین). در حقیقت، دخترداییِ اسیرِ هیولاهای دریا شده است و خسرو ــ که هم‌سو با هیولاهای دریاست ــ می‌خواهد این گم‌شدگی را برای بینندگانِ فیلم کم‌اهمیت بنمایاند و مجازات اسارت را برای دخترداییِ عادلانه جلوه دهد. موسیقی، قوی‌ترین ابزارِ شرطی‌سازی پاولوفی در رسانه است.

۴. تمرینِ روایتِ جای‌گزین

برای هر خبر یا پیامِ رسانه‌ای، خودتان دست‌کم ۲ روایتِ جای‌گزین بسازید که با روایتِ اصلی در تناقض باشند. مثلاً اگر خبری می‌گوید «**گروهی اغتشاش‌گر به خیابان‌ها ریختند**»، از خود بپرسید:

- اگر از نگاهِ یکی از آن معترضان نگاه کنم، این روایت چگونه تغییر می‌کند؟
- اگر این خبر در یک کشورِ دیگر رخ داده بود، رسانه ما چگونه آن را پوشش می‌داد؟

این تمرین، ذهن شما را از «واکنشِ تک‌نفره» به «تحلیلِ چندوجهی» عادت می‌دهد.

این تکنیک را در فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» نیز می‌یابیم، هنگامی که خسرو قصد دارد با مشارکت‌دادن یک بانوی چادری در فیلم خود رعایت کامل حجاب را شرطی‌سازی کند، دخترداییِ از آسمان به طرفِ زمین فوت می‌کند تا طوفان برپا کند و روسری‌های روسری‌فروش را به باد بدهد، که وجود **معترضان** به حجاب اجباری را یادآوری می‌کند، در حالی که **خسرو** (**شکیبایی**) می‌خواهد روایت رسمی حجاب و رضایت بانوان از آن را به تصویر بکشد.

۵. سم‌زداییِ موسیقایی

موسیقی، قوی‌ترین ابزارِ شرطی‌سازی **پاولوفی** در رسانه است. در هر دو فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» یا «**پرتقال کوکی**»، استفاده از موسیقیِ شرطی‌ساز کاملاً آشکار است. در فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» برای کم‌اهمیت و عادلانه‌جلوه‌دادنِ گم‌شدنِ دخترداییِ که اسیر غول‌های دریا شده است ــ که نماد توتالیتاریسم هستند ــ **ترانه دخترداییِ گم‌شده** با لبخند و شادیِ **خسرو** (**شکیبایی**) و کف‌زدن حاضران پخش می‌شود.

یک راهِ ساده: هفته‌ای یک‌بار، یک ویدئوی تبلیغاتی یا یک تیزرِ خبری را بدونِ صدا ببینید. خواهید دید که چقدر از تأثیرِ احساسیِ آن کم می‌شود. سپس از خود بپرسید: «آیا این پیام بدونِ موسیقی، همچنان قانع‌کننده است؟» این کار، قدرتِ موسیقی را در کنترلِ هیجانات‌تان آشکار می‌کند.

رسانه موسیقی از رسانه‌های شرطی‌ساز قدرت‌مند در فیلم «پرتقال کوکی» است. اَلکس در خانه عادت دارد سمفونی نهم بتهوون را گوش بدهد. اما در دوره درمان، پخش این موسیقی همراه با خشونت و تجاوز سبب می‌شود اَلکس نسبت به آن شرطی شود و شنیدنش حتی او را به فکر خودکشی بیاندازد.

۶. خودتان زمان استفاده را تعیین کنید

به جای این‌که رسانه‌ها زمانِ تماشای شما را تعیین کنند، برنامه زمانیِ خود را به آنها تحمیل کنید:

- اخبار را در ساعاتِ مشخصی ببینید، نه هر زمان که نوتیفیکیشن آمد (چرا که نوتیفیکیشن‌ها خودشان یک محرکِ شرطیِ **پاولوفی**‌اند).
- هرگز در حالِ انجام‌دادنِ کارِ مهمی (مانند غذاخوردن یا گفت‌وگو با خانواده) گوشی را چک نکنید. این کار باعث می‌شود پیام‌های رسانه‌ای با سایر محرک‌های روزمره تداعی نشوند و شدتِ شرطی‌سازی‌شان کاهش یابد.

۷. «دیالوگِ واقعی» به جای «اسکرولِ انفرادی»

بعد از دیدنِ هر محتوای تأثیرگذار، حداقل با یک نفرِ واقعی (حضوری یا تلفنی) درباره آن گفت‌وگو کنید، نه در فضای مجازی. در گفت‌وگوی رو در رو، شما ناچار به توضیحِ منطقیِ دیدگاه‌تان می‌شوید و این توضیح، خودش یک فرایندِ ضدشرطی‌سازی است. در فضای مجازی، اما، لایک و اشتراک‌گذاری، صرفاً واکنش‌های شرطیِ سریعی هستند که شرطی‌سازی را تقویت می‌کنند.

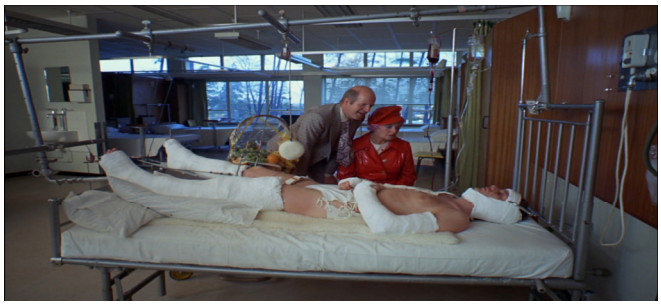
اصلِ طلایی: «هیچ پیامی بدونِ هزینه نیست»

هر پیامِ رسانه‌ای، برای تأثیرگذاری، هزینه‌ای از شما می‌گیرد: وقت، توجه، احساسات، یا اعتبارِ ذهنی‌تان. پیش از پذیرشِ هر پیامی، از خود بپرسید: «آیا حاضرم بهایِ این پیام (مثلاً ترسیدن، متنفرشدن، یا خریدِ کالا) را بپردازم؟» اگر پاسخ «نه» بود، آن را نادیده بگیرید. این پرسش، شما را از نقشِ «سگِ آزمایشگاهی» به نقشِ «دانشمندی که آزمایش را زیر نظر دارد» ارتقا می‌دهد.

چکیده

فرار از شرطی‌سازی رسانه‌ای، یعنی تبدیلِ «مخاطبِ منفعل» به «تماشاگرِ فعال»؛ کسی که می‌داند تصاویر و صداها چگونه روی او اثر می‌گذارند و با این آگاهی، انتخاب می‌کند که تحت‌تأثیر چه چیزی قرار گیرد و چه چیزی را نادیده بگیرد. این دقیقاً همان چیزیست که **کوبریک** در فیلم «**پرتقال کوکی**» از ما خواست: «**آگاه باش، حتی اگر انتخابِ تو، انتخابِ شر باشد.**»

یا **استادمهرجوئی/وحیده** با شعر «**و به او بگویید که خورشید در چشم‌هایش غروب نمی‌کند**» ــ که به رواج **دوربین‌های فیلم‌برداری همراه** اشاره دارد ــ از ما خواستند: از **روایت‌های ویدئویی دخترداییی‌ها** (مردم یا **شهروندخبرنگارها**) بهره بگیرید و در دام رسانه‌های شرطی‌ساز نیفتید.□



رسانه و شرطی‌کردن پدر و مادر نسبت به فرزند

هنگامی که اَلکس پس از دو سال زندان و طی‌کردن دوره شردرمانی به خانه بر می‌گردد تأثیر رسانه‌های چاپ انحصاری را بر پدر و مادر اَلکس می‌بینیم: برخوردی سرد. آنها اتاق اَلکس را به جوانی دیگر اجاره داده‌اند و به او می‌گویند که دیگر جایی در خانه ندارد و اَلکس را طرد می‌کنند (تصویر بالا).

هنگامی که اَلکس خودکشی می‌کند و در بیمارستان بستری می‌شود رسانه‌ها از او یک قهرمان می‌سازند و سبب می‌شوند که پدر و مادرش برای ملاقات او به بیمارستان بیایند و با او مهربانانه سخن بگویند و به خانه دعوتش کنند: برخورد گرم (تصویر پایین).

منابع:

1. Andersen, Nathan. *Shadow Philosophy: Plato's Cave and Cinema*. 2014: Routledge.

۲. فیلم «دخترداییی گم‌شده»

۳. فیلم «پرتقال کوکی»

۴. فیلم «مردی با یک دوربین فیلم‌برداری»

۵. هوش مصنوعی چت‌جی‌پی‌تی و دیپ‌سیک

زن و رسانه فیلم
در نگاه فیلم‌های «دخترداییِ گم‌شده» و «پرتقال کوکی»

یکی از جالب‌ترین تفاوت‌های بین فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» و فیلم «**پرتقال کوکی**» در نگاه کاملاً متفاوتِ این دو فیلم به زنان است. بسیاری از منتقدان، فیلم «**پرتقال کوکی**» را یک نمونه برجسته از **نگاه مردانه** و **مردسالارانه** و **زن‌ستیزانه** در **سینما** می‌دانند و از این جهت بسیار بحث‌برانگیز و نقدپذیر بوده است. در برابر، فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» پاسخی طوفانی است به آن نگاه و فیلمی است درباره **اَبَربانوان**.

آنچه **کوبریک** در فیلم «**پرتقال کوکی**» به نمایش در می‌آورد **کالاسازی زنان** به عنوان کالاهای جنسی توسط **رسانه‌ها** و به ویژه **رسانه فیلم** است، حتی در خودِ فیلم «**پرتقال کوکی**». زنان نیز مقهور این کالاسازی شده‌اند و آن را پذیرفته‌اند. این **جهان دیستوپیایی برای زنان** وحشت‌آور است: وجود مجسمه‌های برهنه از زنان به عنوان دکور و میز در یک میخانه و استفاده از اعضای جنسی این مجسمه‌ها برای ارائه شیر حاوی مواد مخدر به مشتریان، استفاده از موسیقی کلاسیک برای صحنه‌های تجاوزهای وحشیانه به زنان که به عادی‌سازی تجاوز می‌انجامد، خوردن بستنی‌هایی به شکل آلت مردانه توسط دو زن، مجسمه بزرگی از آلت مردانه که با آن یک زن به قتل می‌رسد، یا تصاویر گرافیکی زنان برهنه در اتاق‌ها، و....

از لحاظ کلی، زنان در این فیلم قربانیانی ضعیف هستند، و یا حتی فریب‌کارانی در خدمت سیستم حکومتی فاسد. آنها صرفاً «**سینه‌هایی بر روی پا**» توصیف شده‌اند. آنها هیچ صدای مستقلی برای روایت رنج خود در فیلم ندارند. همه صحنه‌ها از زاویه دید **اَلکس** (یا کاملاً مردانه) ــ که از آزار جنسی زنان لذت می‌برد ــ روایت می‌شوند.

در مقابل، راوی و شاعر و **جستارگردانِ**[1] **جستارفیلم**[2] «**دخترداییِ گم‌شده**» یک اَبَربانو، **وحیده** است. در این فیلم با مبارزه زنان علیه محدودیت‌ها روبه‌رو هستیم. در نخستین سکانس از این فیلم شاهد ورود دخترداییِ به دریا و کشیده‌شدن او به درون دریا توسط دیوهای دریا هستیم، که به نوعی مبارزه دلاورانه دخترداییِ‌ها علیه این دیوها را به نمایش در می‌آورد.

کارگردانِ عباپوش فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» به دختران بازیگر تذکر رعایت حجاب می‌دهد، که نشان می‌دهد **رسانه فیلم** به‌دروغ در فیلم‌ها بانوان را با حجابی نشان می‌دهد که حقیقتی دیگر دارد. فیلم وعده می‌دهد که با رایج‌شدن **دوربین‌های فیلم‌برداریِ همراه**، یعنی با **رسانه فیلمِ همگانی (غیرانحصاری)** بانوان بتوانند به حقوق خود برسند. سکانسی از این فیلم که در شهر **استراسبورگ** فرانسه ساخته شد به **انقلاب حجاب اختیاری** در ایران و تحقق‌یافتن آن اشاره دارد.□

دخترداییِ با فوت‌کردن از آسمان طوفان به پا می‌کند و کارگردان، خسرو، را که حاضر نیست حقیقتِ سبک زندگی دختران را بپذیرد بر زمین می‌کوبد، خسرو برمی‌خیزد و با بلندگو به علی می‌گوید:

«مهم نیست، به آسمون نگاه کن، تا حالا هزار تا عروس اومده و فوت کرده و باد ما رو برده، تو فقط بازیتو بکن». او با این سخن، به شکست جنبش‌های حجاب اختیاری پیشین و ناامیدی جامعه و مرگ انسان اشاره می‌کند.

اما خسرو باید منتظر می‌ماند تا قدرت واقعی دخترداییِ‌ها را ۲۵ سال بعد با انقلاب ارزش‌های اخلاقی و «زن‌زندگی‌آزادی» می‌دید، یعنی زمانی که هر دخترداییِ یک دوربین فیلم‌برداری برای ثبت حقیقت دارد.

چرا اَبَرانسانِ اصلیِ جُستارفیلمِ «دخترداییِ گم‌شده» یک اَبَرزن است؟

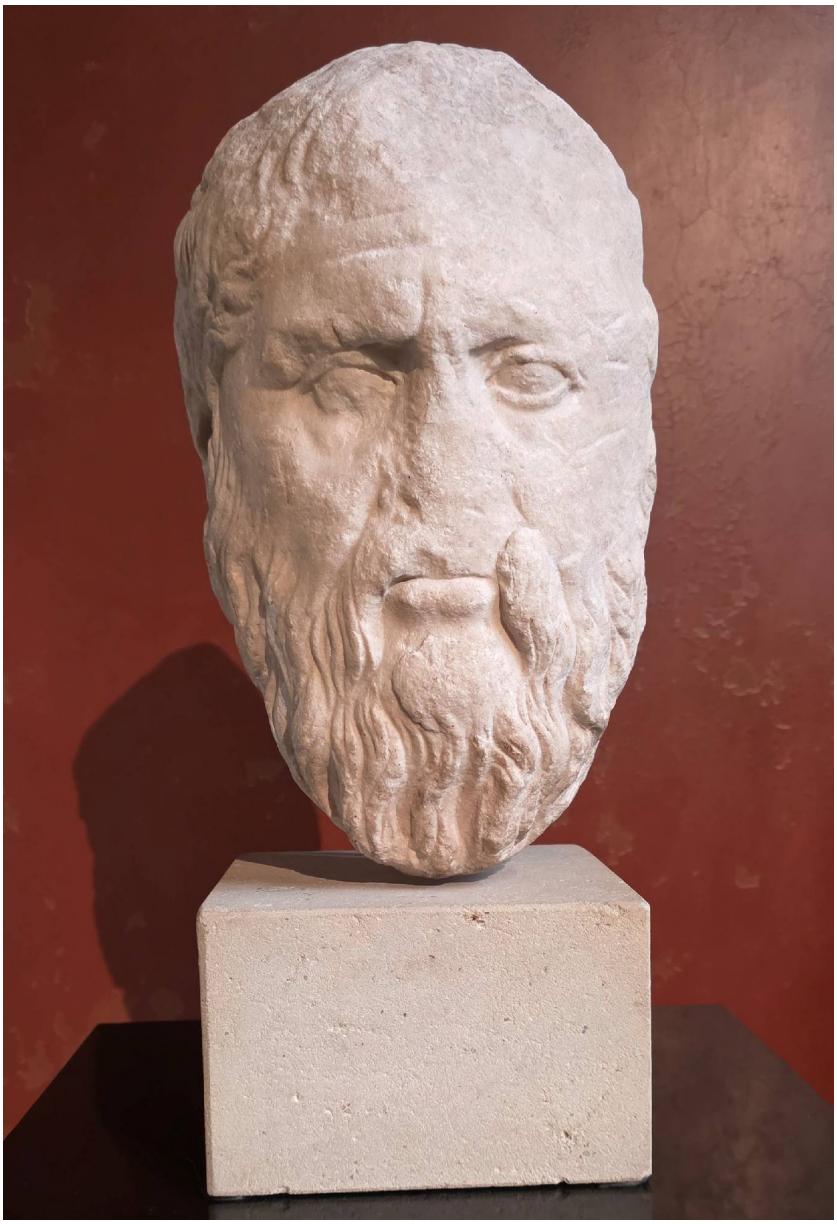
نیچه از زبان زرتشت ادعا می‌کند که «آدم باید دلی پرآشوب داشته باشد تا یک ستاره رقصنده را به دنیا بیاورد». ستاره رقصنده در ادبیات نیچه به خلاقیت و روحی آزاد و شاد اشاره دارد که زندگی را هنر می‌بیند و در سختی‌ها هم از رقص و شادی دست نمی‌کشد. ستاره رقصنده همچون اوبرمنش (اَبَرانسان نیچه) در محیطی پررنج و پراضطراب پدید می‌آید.

جُستارفیلمِ «دخترداییِ گم‌شده» دو دهه پس از انقلاب۵۷ ساخته می‌شود، دو دهه‌ای که بانوان دچار بیشترین رنج می‌شوند و پیوسته محیطی پراضطراب را تحمل می‌کنند. از همین روی، این فیلم واقع‌گرایانه ظهور اَبَرزن‌ها را در این محیط پراضطراب برای زنان پیش‌بینی می‌کند. جُستارگردانی و شعرخوانی وحیده نیز مزید بر علت می‌شود تا این فیلم را بتوان به سینمای فمینیستی نسبت داد.□

[1] essayist
[2] essay film

سایه‌هایی بر دیوار

تمثیل غار افلاطون به زبان افلاطون



مجسمه افلاطون (عکس از مژده حمزه تبریزی، موزه نوِیِس برلین)

افلاطون در کتاب «**جمهوری**» (**Republic**) خود، داستان استادش، **سقراط** را به تصویر در می‌آورد که با دوستان و آشنایان گوناگونش درباره **اخلاق**، **عدالت**، و **سیاست** به گفت‌وگو نشسته است. **سقراط** برای روشن‌کردن اهمیت و تأثیر **آموزش فلسفی**، از مخاطبانش می‌خواهد تا **غاری** را تصور کنند که پر از زندانیانی است که از بدو تولد به زنجیر کشیده شده‌اند و ناچارند فقط سایه‌های روی دیوارِ مقابل‌شان را نظاره کنند. پشت سر این زندانیان، راهرویی پنهان قرار دارد و در طول آن، دسته‌هایی عجیب از مردان، مجسمه‌هایی را بر دوش می‌کشند. این مجسمه‌ها از جنس سنگ و چوبند و به شکل انسان‌ها و دیگر جانوران تراشیده شده‌اند؛ مردانی که آنها را حمل می‌کنند، گاه خاموش و گاه گویا، در مسیر این راهرو راه می‌روند. آن‌سوتر در غار، آتشی بزرگ بر افروخته است که نور آن است که سایه این مجسمه‌های متحرک را بر دیواری می‌اندازد که زندانیان رو به آن نشسته‌اند.

به این ترتیب، در تمام عمر، آنچه این زندانیان با آن روبه‌رو می‌شوند، هیچ چیز جز سایه‌های لرزان و پژواک صداهای گویندگان راهرو نیست، که به نظرشان از خودِ سایه‌ها به گوش‌شان می‌رسد. اگر زندانیان سخن بگویند، **حقیقتی** در کلام‌شان نیست؛ اگر به مجادله برخیزند، بر سر سایه‌ها و خیالات است، نه **حقیقت**.

غار افلاطون (طراحی تصویر: هوش مصنوعیِ Nano Banana 2)

اکنون، ترجمه این تمثیل را به زبان خود **افلاطون**، که در آغاز کتاب هفتم **جمهوری** آمده است، بخوانید. توجه داشته باشید که در این متن، **سقراط**، سخن‌گو و پرسش‌گرِ جلسه است («**من**» در ترجمه متن کتاب به **سقراط** اشاره دارد)، و با این‌که چند تن دیگر در جلسه حاضر و شنونده‌اند، این **گلاوکن**[1]، یک فیلسوف یونانی و برادر بزرگ‌ترِ **افلاطون** است که پاسخ‌ها را می‌دهد («**او**» در ترجمه متن کتاب به **گلاوکن** اشاره دارد):

«سپس، گفتم: «برای این که متوجه اهمیت **آموزش** و **بی‌آموزشی** در زندگی‌مان شوی، حالتی شبیه به وضعیت زیر را در نظر بگیر: انسان‌هایی را تصور کن که گویی در اقامت‌گاهی زیرزمینی و غارمانند زندانی‌اند. این غار ورودی‌ای عریض دارد که تمام عرض غار را به سوی نور بیرون از غار گشوده است. این انسان‌ها از کودکی در آنجا هستند و پاها و گردن‌شان چنان به بند کشیده شده است که به‌گونه‌ای ثابت می‌مانند که فقط بتوانند روبه‌روی خود را ببینند، و به دلیل غل و زنجیر نتوانند سرشان را به اطراف بچرخانند. نورشان از آتشی است که در جایی دورتر، پشت سرشان شعله‌ور است. میان آتش و زندانیان، راهی مرتفع قرار دارد؛ برفراز آن، دیواری را تصور کن، شبیه به دیوارهایی که تعدادی **عروسک‌گردان** از پشت دیوار عروسک‌های‌شان را از فراز آن در مقابل تماشاگران می‌گیرند و نشان می‌دهند.»

□ «به روی چشم، چنین تصور می‌کنم.»

■ «پس همچنین در امتداد این دیوار، **عروسک‌گردانانی** را تصور کن که انواع و اقسام ظروف و ابزارها را حمل می‌کنند، و نیز مجسمه‌هایی از مردمان و جانوران را که از سنگ، چوب، و موادی دیگر ساخته شده‌اند؛ به‌گونه‌ای که از فراز دیوار سر بر می‌آورند. افزون بر این، برخی از این **عروسک‌گردانان** صداهایی در می‌آورند و برخی خاموشند.»

□ گفت «داستان عجیبی است، و زندانیانی نیز که وصف‌شان می‌کنی عجیبند.»

■ گفتم «**آنها مانند خودِ ما هستند**».

سقراط توضیح می‌دهد که انسان‌های درون غار، نه خودشان را می‌بینند و نه دیگران را، بلکه فقط سایه‌هایی را می‌بینند که مجسمه‌ها بر **دیوار** روبه‌روی‌شان می‌اندازند. سرهای‌شان چنان به بند کشیده شده که توان حرکت ندارند، اما می‌توانند صدای خود و هم‌بندی‌های‌شان را بشنوند. تنها صداهای دیگری که می‌شنوند، پژواک صداهایی از سوی **عروسک‌گردانانی** است که در پشت سرشان در حرکتند، و زندانیان این پژواک‌ها را صداهایی از سوی همان سایه‌های پیش روی‌شان می‌پندارند؛ یعنی تنها **واقعیتی** که می‌شناسند این **پژواک‌ها** و **سایه‌ها**ست. چنان که نتیجه‌گیری می‌کند:

[1] Glaucon

■ گفتم، «پس به‌یقین، چنین کسانی **حقیقت** را چیزی جز سایه‌های اشیاء مصنوعی و ساختگی نمی‌دانند.»

تصور عجیبی است. تصوری از خودِ ماست، به ادعای **سقراط**، تمثیلی از وضعیت انسان در **نبودِ آموزشِ فلسفیِ راستین** است. آنچه را که واقعی‌ترین چیزها می‌پنداریم و در پیرامون خود با آن روبه‌رو می‌شویم، همچون **سایه‌هایی بر دیوار** است، و آنچه را **عقلِ سلیم** یا **حس مشترک**[2] و درک خود از جهان می‌نامیم، چیزی جز **ناحقیقت** نیست؛ یعنی باورهایی سست‌بنیاد و غیرقابل اعتماد که ریشه در پیش‌فرض‌های نادرست دارند. به جای جست‌وجوی صادقانه و حقیقت‌خواهانه از ماهیت واقعی اشیاء، بیشتر به جدال و مباحثه درباره سایه‌ها و پژواک‌ها می‌پردازیم تا فقط منتقدان را ساکت کنیم.

در فیلم «دختردایی گم‌شده»، رسانه فیلمِ سنتی به دلیل هزینه بالای تولید فیلم با ابزارهای پیچیده و گران‌قیمت در انحصار دولت‌ها یا سرمایه‌داری یا صاحبان ایدئولوژی است، جهان شبیه به غار افلاطون است، چون تک‌روایتی را با رسانه فیلم تکرار می‌کند که انحصارگرها می‌خواهند. اما این فیلم رواج دوربین فیلم‌برداریِ همراه را ــ که نماد آن در فیلم، صحنه فرود یک جعبه هندی‌کم از آسمان به دریا و فرو رفتن آن در دریا و رسیدن آن به دست دختردایی است ــ دوران تک‌روایت‌هایِ ناحقیقتِ عروسک‌گردانان به سر می‌رسد، و حقیقت می‌تواند به نمایش در بیاید.

هنگامی که علی بر بالای برج چراغ برق است، دختردایی از او دعوت می‌کند که به آسمان بیاید و از غار رسانه‌های انحصاری خارج شود. همین که علی به آسمان عروج می‌کند به توان‌مندی‌های جدید خود پی می‌برد، توانایی دیدن کل جزیره. این توانایی در اصل به توانایی‌ای اشاره دارد که دوربین‌های فیلم‌برداری همراه به دلیل همگانی (غیرانحصاری) و ارزان‌قیمت‌بودن فراهم می‌کنند: داده‌های فراوان ویدئویی که از طریق عموم مردم به دست می‌آید، نه تعدادی محدود عروسک‌گردان در غار افلاطون.

با این حال، ممکن است این داستان کهن چندان با وضعیت کلی و زندگی واقعیِ انسان شباهت نداشته باشد، بلکه بیشتر شبیه است به **تماشای فیلمی** که با جمعی دیگر بر پرده‌ای بزرگ در سالنی تاریک می‌بینیم. در صف می‌ایستیم، بلیت می‌خریم، پفک و چیپس و شکلات تهیه می‌کنیم، سپس به تالاری بزرگ وارد می‌شویم و بر صندلی‌های روکش‌دار آن می‌نشینیم؛ برای یکی‌دو ساعت، همچون اسیرانی شیفته، به نمایشی خیره می‌شویم که بر پرده روشن مقابل ما پخش می‌شود.

یا چراغ‌های اتاق‌مان را کم‌نور می‌کنیم و با خانواده و دوستان‌مان بر مبل می‌نشینیم و فیلم یا برنامه تلویزیونی را بر صفحه‌ای بزرگ، تخت و با وضوح بالا تماشا می‌کنیم، که به **سینمای خانگی** شهرت یافته است. در این چیدمان، دنباله سایه‌ها، نه از سوی مردانی که مجسمه حمل می‌کنند و **عروسک‌گردانند**، بلکه از کنش‌ها و فعالیت‌های انسان‌ها و اشیائی فراراه ما قرار می‌گیرند که حرکت‌شان به وسیله **هنر** و **سازوکارهای عکاسی** و **فیلم‌برداری**، ضبط شده است.

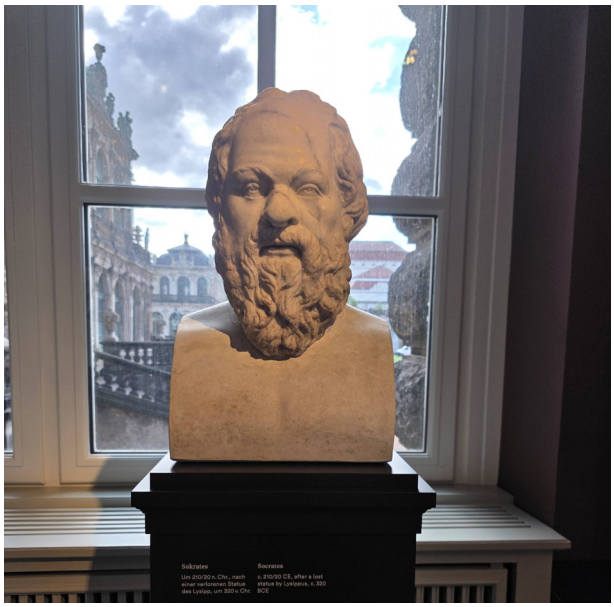
مقایسه‌ای آشکار است، و خوانندگان مدرنِ کتاب **جمهوری** غالباً تصور می‌کنند که **افلاطون** در توصیف تمثیلِ مشهورِ غار، فناوری **سینما** را پیش‌بینی کرده است. با این حال، تفاوت‌های مهمی بین **غار** و **سینما** وجود دارد. تماشاگران **فیلم** می‌توانند از جای خود بلند شوند، از سالن خارج شوند و به سوی نور بروند. آنان با خاطراتی که از بیرون با خود آورده‌اند به سینما می‌آیند، و آنچه را آنجا می‌بینند با آنچه در جای دیگر دیده و تجربه کرده‌اند مقایسه می‌کنند. در **غار افلاطون**، برعکس، زندانیان به هیچ نوع تجربه دیگری جز سایه‌هایی که شاهد آنند و پژواک‌هایی که به نظرشان از دیوار غار می‌آید، دسترسی ندارند؛ دست‌کم تا زمانی که از غل و زنجیر خود رها نشوند و **آموزش** نبینند. حتی این ادعا هم کاملاً دقیق نیست. زیرا زندانیان ناگزیر بدن خویش را حس می‌کنند، و حتی در بند، احتمالاً می‌توانند چشمان خود را باز و بسته کنند. **سقراط** حتی می‌گوید که آنان با یکدیگر سخن هم می‌گویند و بر سر آنچه می‌بینند به مجادله بر می‌خیزند. پس دست‌کم از چیزی غیر از **پژواک** و **سایه** نیز آگاهند. آنان از بدن خود آگاهند، و از دیگرانی که در کنارشان هستند و زبان‌شان را می‌فهمند و همان چیزها را می‌بینند، آگاهی دارند. با این همه، برخلاف تماشاگران امروزیِ سینما، آنان از جای دیگر یا چیز دیگری، غیر از آنچه با هم در غارِ تاریکی که تمام عمر در آن زیسته‌اند و تماشا می‌کنند و سایه‌های لرزان را می‌بینند، بی‌خبرند.

از لحاظ کلی، هدف **تمثیل غار افلاطون** آشکارکردنِ ماهیت تجربه انسانی است، حال آن که شیفتگی ما به فیلم‌های سینمایی و برنامه‌های تلویزیونی (و دیگر تصاویر متحرک **برخط**[3])، هرچقدر زیاد باشد، تنها بخشی از زمان و توجه ما را به خود اختصاص می‌دهد، نه همه آن را. با این همه، شباهت‌های شگفت‌انگیزی میان تجربه خاص تماشای فیلم و سایه‌هایی که **افلاطون** برای مشخص‌کردن ویژگی‌های

[2] common sense

[3] online

تجربه روزمره به کار می‌برد وجود دارد، و این دو را شایسته مقایسه می‌کند، تا در یابیم که آیا با آن می‌توان به ماهیتِ خاصِ تماشای فیلم پی برد یا نه، و آیا خودِ فیلم می‌تواند برای توضیح بخشی از ماهیت تجربه مفید باشد یا نه. همچنین، با توجه به این‌که این تمثیل برای روشن‌کردن ماهیت و مزیت **آموزش فلسفی** طراحی شده است، مقایسه با فیلم ممکن است نشان دهد که «**فلسفی‌بودنِ**» یک فیلم به چه معنا می‌تواند باشد.



مجسمه سقراط
(عکس از مژده حمزه تبریزی، موزه زوبینگر، درسدن، آلمان)

برای به‌دست‌آوردن تصویری کامل‌تر از وضعیت زندانیان، و درکی روشن‌تر از چگونگی ارتباط آنها با تجربه روزمره، و نیز برای آماده‌شدن برای مقایسه‌ای عمیق‌تر با تجربه تماشای فیلم، باید تمثیل افلاطون را بیشتر تجزیه و تحلیل کنیم.

سقراط روشن می‌سازد که زندانیان، و به تبع آن ما، عقاید خود را درباره جهان فقط از طریق حواس پنج‌گانه به دست نمی‌آوریم. ما فقط با نگاه‌کردن یاد نمی‌گیریم. درباره آنچه می‌بینیم، می‌شنویم، و حس می‌کنیم **گفت‌وگو** هم می‌کنیم. بر سر آنچه دیده‌ایم **گفت‌وگو** می‌کنیم. می‌کوشیم دیگران را درباره آنچه در آینده با آن ممکن است روبه‌رو شویم قانع کنیم. باورهای‌مان را نه فقط بر پایه حواس پنج‌گانه، بلکه بر پایه «**عقلِ سلیم**» یا «**حس مشترک**» نیز شکل می‌دهیم، که عبارت‌های دیگری هستند برای **پیش‌داوری** یا «**تعصب جمعی**[4]».

سقراط تصور می‌کند که اگر کسی را برخلاف میلش از غار به بیرون بکشند و ماهیت واقعی اشیاء را به او بیاموزند، چه رخ خواهد داد؛ و اشاره می‌کند که اگر آن شخص بازگردد، به خوبی خواهد دید که رویه‌های معمولی که **زندانیان غار** به کمک آن جهان را می‌شناسند، چقدر بی‌بنیاد است. آنان نه‌تنها بر سر آنچه دیده‌اند، می‌بینند، و خواهند دید به مجادله می‌پردازند، بلکه رقابت نیز می‌کنند، و برای کسانی که روایت‌های‌شان قانع‌کننده‌تر باشد، نمره و جایزه می‌دهند.

بخش زیر، ادامه همان جایی است که پیشتر از کتاب **جمهوری** آوردیم. در اینجا **سقراط** تصور می‌کند که یک زندانی آزاد می‌شود و سپس با فهمی کاملاً نو به غار باز می‌گردد.

■ گفتم، «حال تصور کن که آزادی و رهایی‌شان از بندها و از نادانی چگونه خواهد بود، اگر امکان داشته باشد که به طور طبیعی برای‌شان رخ دهد. مردی را تصور کن که از غار رها می‌شود و به‌گونه‌ای ناگهانی مجبور است بایستد، گردنش را بچرخاند، راه برود و به سوی نور نگاه کند؛ و افزون بر این، در حین انجام‌دادن این کارها در رنج است، یا چون به نور خیره می‌شود، نمی‌تواند آن چیزهایی را که پیشتر سایه‌های‌شان را می‌دیده است، تشخیص بدهد. به گمانت، اگر کسی به او بگوید که پیشتر چیزهای پوچ و بی‌معنی می‌دیده است، و اکنون که به آنچه هست نزدیک‌تر شده و بیشتر به سوی موجودات واقعی روی آورده، درست‌تر می‌بیند چه پاسخی دارد؛ و به ویژه، اگر آن کس هر یک از چیزهایی را که از برابرش می‌گذرند به او نشان بدهد و از او بخواهد که به پرسش‌هایش درباره **چیستی** آنها پاسخ بدهد، چه پاسخی دارد؟ گمان نمی‌کنی که درمانده شود و یا باور کند که آنچه پیشتر می‌دیده است، از آنچه اکنون نشانش می‌دهند، راست‌تر باشد؟»

□ گفت، «بله».

■ «و اگر او را وادار کنی که به خودِ نور بنگرد، آیا چشمانش آزار نمی‌بیند و نمی‌گریزد، و به همان چیزهایی روی نمی‌برد که می‌تواند تشخیص دهد، و آنها را واقعاً روشن‌تر از آنچه نشان داده می‌شود در نظر نمی‌گیرد؟»

[4] communal prejudice

□ گفت، «حتماً چنین می‌کرد.»

سقراط می‌گوید که اگر زندانی در برابر رهایی مقاومت کند، می‌توان برخلاف میلش او را با زور به بالا و به بیرون از غار کشاند. ابتدا به دلیل نور **خورشید** چیزی نمی‌بیند، باید از دیدن سایه‌ها آغاز کند، سپس تصاویر روی آب را ببیند، و سرانجام خودِ اشیاء را. تنها پس از همه اینهاست که می‌تواند نگاهی به خودِ **خورشید** بیندازد و در یابد که هر چیز دیدنی به آن وابسته است. او به نادانیِ یاران پیشین خود در غار پی می‌برد و در برابر بازگشت مقاومت خواهد کرد.

۱. شعر «و به او بگویید خورشید در چشم‌هایش غروب نمی‌کند» در فیلم «دخترداییِ گم‌شده» می‌تواند به این تفسیر سقراط اشاره داشته باشد.

۲. هنگامی که علی در آسمان است و مسئولان اورژانس آماده بردن جسم علی می‌شوند، دخترداییِ از علی می‌خواهد که باز گردد. علی مقاومت می‌کند، اما دخترداییِ اصرار می‌کند که باز گردد و به او می‌گوید که دیگر در چشم‌هایش گرفتگی غروب نمی‌افتد. و علی را که بر روی یک گنبد ایستاده است هل می‌دهد تا به بالای برج چراغ برق هبوط کند. او حالا فیلسوفی است که به غار بازگشته است.

■ «و اگر در آن زمان در میان‌شان کسانی باشند که به دلیل تشخیص و تحلیل زیرکانه و هوشمندانه سایه‌هایی که بر روی **دیوار** از برابرشان می‌گذشته است صاحب افتخار، ستایش، و تشویق، و امتیازات بالا شده بوده باشند، مثلاً زودتر به یاد آورند که کدام‌یک از آن سایه‌ها معمولاً پیش از دیگری، کدام‌یک پس از آن دیگری، و کدام‌یک هم‌زمان با بقیه عبور می‌کنند، و در نتیجه تواناترین افراد در پیش‌گویی آنچه خواهد آمد باشند، به گمانت آیا فردی که بیرون از غار را دیده است اشتیاقی برای دیدن آنها دارد، و اصلاً حالا به آنانی که در میان این زندانیان به کسب افتخار نائل شده‌اند آیا بازهم حسادت می‌ورزد؟ یا، به‌عکس، دچار حالتی می‌شود که **هومر** توصیف می‌کند، که بسیار ترجیح می‌دهد «**که بر روی خاک باشی، و رعیتِ مردی گدا و درمانده**»، و هر رنجی را بر بازگشت ترجیح بدهد؟»

□ گفت، «بله، گمان می‌کنم هر رنجی را بر آن زندگی ترجیح دهد.»

فعلاً، بگذارید از تمایلات زندانیِ رهاشده‌ای که به‌زور از غار بیرون کشیده می‌شود و سرانجام **حقیقت** را در پرتوی **خورشید** می‌بیند، بگذریم؛ و به پایان تمثیل برویم، جایی که آن زندانیِ پیشین به غار باز می‌گردد و با چشمانی تازه، وضعیتی را می‌بیند که پیش از رهایی با دیگران در آن شریک بوده است. مقایسه آنچه او حالا می‌بیند با آنچه پیشتر دیده است، می‌تواند تصویر کامل‌تری از شرایط اولیه درون غار به دست بدهد؛ شرایطی که **سقراط** آن را به تجربه روزمره همه ما پیش از رویارویی با **فلسفه** تشبیه می‌کند.

به بازی‌هایی که زندانیان انجام می‌دهند توجه کنید. آنها به کسانی که بهترین توانایی را در به‌یادسپردن، تشخیص، و پیش‌بینیِ نمایشِ سایه‌ها دارند، نمره می‌دهند و جایزه می‌بخشند. با توجه به این‌که در موارد اختلاف، هیچ راهی برای تعیین این که واقعاً چه رخ داده است یا چه رخ خواهد داد، وجود ندارد (یعنی **داده‌های ثبت‌شده‌ای** وجود ندارد)، به نظر می‌رسد جایزه به کسی تعلق می‌گیرد که بلندترین صدا را دارد، یا تواناترین نفر در متقاعدکردن دیگران به تفسیر خود از وقایع است. **سقراط** می‌گوید که چنین بازی‌هایی – که ممکن است شبیه به برنامه‌های گفت‌وگومحور تصور شوند، که در آنها مفسران رقیب، برداشت‌های نظری خود را از رویدادهای گذشته و حال ارائه می‌دهند – برای زندانی‌ای که **ماهیت واقعی وقایع** را دیده است، جذابیت چندانی نخواهد داشت.

با این حال، برای ما جالب است که توجه کنیم این بازی‌های حافظه، تشخیص، و پیش‌بینی، دقیقاً بازتاب‌دهنده همان چیزهایی هستند که در ادراکِ روزمره‌مان دخیلند. افزون بر این، **تمثیل افلاطون**، به بُعد مهمی از ادراکِ روزمره اشاره می‌کند که اغلب نادیده گرفته می‌شود: این‌که **ما جهان را همراه با دیگران ادراک می‌کنیم**، این‌که آنچه ما ادراک می‌کنیم همان جهانی است که دیگران نیز ادراک می‌کنند، حتی اگر دیدگاه‌های‌مان متفاوت باشد، و این‌که فرایند رمزگشایی از چیزی که ادراک می‌کنیم، فرایندی **اجتماعی** است که با آن دیگرانی که با آنها ارتباط داریم، به پیش برده می‌شود.□

● **منابع:**

Andersen, Nathan. *Shadow Philosophy: Plato's Cave and Cinema*. 2014: Routledge.

● ترجمه به کمک هوش مصنوعی.