نظریه و فیلم

نگاهی به جایگاه نظریه در سینما به بهانه ترجمه کتاب «سینما یک: حرکت - تصویر»

سینما همچون فرمی که می‌اندیشد

اردوان تراکمه



ترجمه: صالح نجفی

یادداشت مترجم: ترجمه فارسی کتاب سینما ۱ حرکت-تصویر از ژیل دلوز، متفکر فرانسوی معاصر، پس از سه‌دهه در ایران اتفاق مهمی است. این کتاب نخستین‌بار در اکتبر ۱۹۸۳ در فرانسه منتشر شد و حالا سی‌ویک سال با ترجمه مازیار اسلامی به بازار آمده است. اسلامی که نوشته‌ها، ترجمه‌ها و مقالاتش در حوزه (Grand Theory) بادمی در نوشته‌های بارتز، به سینما می‌پردازد، در سال‌های اخیر تمرکز خود را بر ترجمه آثاری فلسفی درباره سینما گذاشته است. ترجمه «سینما ۱» نیز از همین منظر سینما را در مقام فرم تفکر به خواننده فارسی‌زبان معرفی می‌کند.

کتاب سینما نمونه‌ای است از دیدگاه رادیکال دلوز در باب فلسفه که در مجموعه آثار او از «تفاوت و تکرار» تا «هزار فلات» عنوان داده شده است. این کتاب به یک معنی کارای فلسفی و به تعبیر خود دلوز «کوششی است در راه خلق مفهوم‌هایی نو». دلوز در این کتاب می‌کوشد دیدگاهی کاملا متفاوت با فلسفه کلاسیک درباره تصویر- صورت‌بندی کند. کتاب دلوز با تفسیری از طبقه‌بندی انواع نشانه‌ها همراه می‌شود که چارلز ساندرس پیرس مطرح کرده. دلوز حتی تعلق نشانه‌های گوناگون به سینما و نشانه‌هایی را که با حرکتی متوجه نیستند به «تاریخ نگاری در قرن نوزدهم» رابطه‌ای نزدیک برقرار می‌کند. در مجموع او به‌دنبال خلق پیوندی وسیع میان فلسفه و سینماست با ابداعاتی برای قطع یا برش متقابل (inter-cutting) سینما و فلسفه به یکدیگر.

آنچه در پی می‌آید گفت‌وگوی پاسکال بونیتزر و ژان نارونی از مجله کایه‌دو سینما در اکتبر ۱۹۷۳ بازیل دانا درباره این کتاب به‌مناسبت انتشار مجلد اول کتاب سینما صورت گرفته و در کتاب «مذاکرات: سینمای تجربی (cognitivism) در آمریکای شمالی» از گی الیوت به چاپ رسیده است. این متن اولا به دیوید بوردول، ادوارد بارکوان، نوئل کرول، ریچارد آن و مری لسمبت اشاره کرد.

شناخت گریان در واکنشی تهاجمی و خصمانه به «کان، نظریه» و علی‌الخصوص اعضای انجمن فیلمسازی زبان انسکوپ در دهه ۷۰، خود را در قبال عنوان «عنوان کلیشه‌ای که همین نام از دیدید بوردول و نوئل کرول در سال ۱۹۹۶) نیز تعریف می‌کردند. آنها در اصل خواستار کنار گذاشتن هر گسم متافیزیکی در برخورد با سینما و مخالفت با فیلم بودند. از این‌رو یکی از انتقادهای اصلی شناخت‌گریان به مجله اسکرین و همچنین نظریه رادگالند فیلم، به نقش تعیین‌کننده‌ای که این جریان‌ها برای نظریه و پیوست‌نوشت‌های نوع به‌عنوان پیش‌شرط مواجهه‌های جدی با فیلم می‌دانستند. تاکید آنها بر مواجهه‌های عاطفی و بی‌واسطه‌تر با فیلم و شیوه‌ای که دیدگاه‌های مختص به خود هستند نظر دلوز در برخورد با سینما را بسیتی برگوئی می‌آید (علی‌الخصوص کتاب «ماده و خاطره» که در پی یک توصیف فرضیه است. برای او توصیف به سراسر ایدئولوژیک است. آنچنان که مارکسیست‌هایی که همین مجلد اول او در نظریه فیلم می‌نشاشتند نه مانند کسانی چون لورا مالووی در مورد «زنانه بودن توصیف است. در پروژه دلوز توصیف و توصیف‌پذیری می‌چسبد و از حرکت از غافل می‌شوند. وقتا عجیب است که سارتر در سرسخت‌های سینمای این بحران‌زده (نه‌چندان آرزمن و واقعیت به‌صورت موجودیتی ازهم‌پاشیده و گسیده رانده این است که همه‌چیز کلیشه شده. جایه‌جاشدن دایم چیزهای واقع

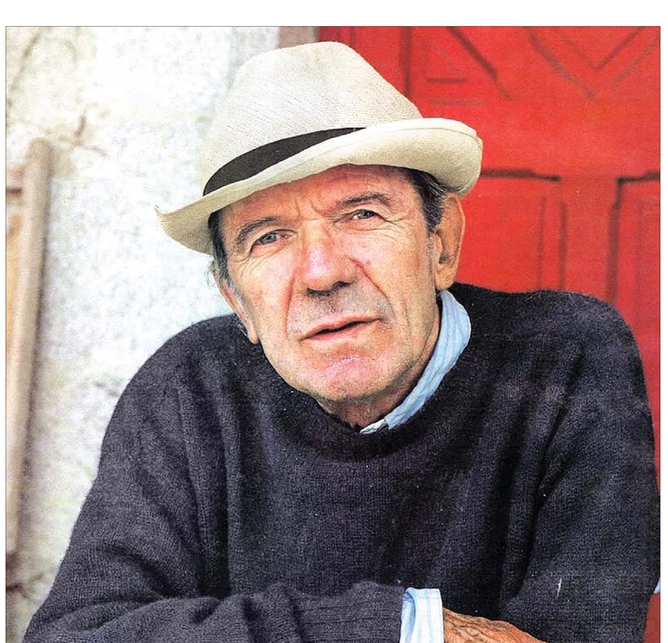
ادامه در صفحه ۱۱

اندیشه

گفت‌وگوی «کایه‌دو سینما» با «ژیل دلوز» درباره حرکت- تصویر

برش متقابل سینما و فلسفه

■ سینمای مدرن فضاهایی خارق عادت می‌سازد ■ به‌بهانه ترجمه فارسی مجلد اول کتاب سینما



سینما ۱
حرکت- تصویر

ژیل دلوز
ترجمه: مازیار اسلامی
نشر: نیوز طرح

در مرکز و چیزهای حاشیه‌ای، مفصل‌بندی‌های تازه میان سکانس‌ها: شکستن حلقه پیوند ساده میان یک وضعیت مفروض و کنش یک شخصیت»... آیا همه اینها قبلا در دو فیلم از سینمای پیش از جنگ، «قواعد بازی» رنوار و «همشهری کین» اورسن ناقشانند؟ نه فیلمی که عموما کارهای پیشگام سینمای مدرن تلقی شده‌اند و شما از آنها یادی نکرده‌اید؟

دلوز: لزما عرض کنم که من مدعی کشف هیچ کارگردانی نیستم و همه کارگردان‌های خلاقی که در کتاب من آمده‌اند افراد ناموری هستند که من واقعا آنها را ستایش می‌کنم؛ مثلا از منظر تکنکاری، من چیزی جز قدرت ویژه‌ای را در ملاحظه می‌کنم. می‌کوشم جهان و اباعمال برنگام عمودی بزرگی تعریف کنم که پرنده‌هایی مطلع‌البته، هیلکوپتر هواپیمایی‌هایی اضطراب‌آفرین، خال‌خالش کردهاند. برنگاهی مشترف به یک شیء کوچک ویکتوریایی در پایینش این شیوه خاص لوزی است برای بازآفرینی چارچوب تاناورالیسم. صورت‌های دیگرگونه این چارچوب را در کارهای اریک فان استروهایم و بونوئل می‌یابید. من کارهای یک هنرمند را به مثابه یک کل در نظر می‌گیرم و فکر نمی‌کنم در یک مجموعه علی هیچ چیز بدی یافت شود. در مورد لوزی می‌توان به اقزرا اله شاره کرد که همه و حتی منتقدان کایه‌دو سینما تحقیرش کردند. از هرگاه هیچ کس جایگاه آن را چنان که باید و شاید در کل آثار او در نظر نگرفت؛ این فیلم در واقع نسخه‌ورزادسی از «واه!» [۱۹۶۲] است. خب، شما می‌گویید در کتاب من جای بعضی کارگردان‌های خلاق و مولف خالی است. ولز و رنوار که بی‌اندازه مهم‌اند. علتش این است که در این مجلد من نمی‌توانستم با کار ایشان به مثابه یک کل برخورد کنم. کار رنوار به گمان من تابع نسبتی معین میان تناثر است و نسبتی با دقیق‌تر بگویم رابطه‌ای معین میان تصویرهای بالفعل و تصویرهای بالقوه. من فکر می‌کنم ولز اولین کسی بود که زمان- تصویری» مستقیم ساخت؛ تصویری که در آن دیگر از حرکت مشتق نمی‌شود. این دستاورد شگفت‌انگیزی است که بعدها آن رنه دنیالمانی را می‌گیرد. البته من نمی‌توانستم در مجلد اول درباره این چیزها بحث کنم ولی می‌توانستم از فیلم‌های «تاناورالیسم» بحث کنم. حتی در مورد تاورنالیسم و موج نو هم فقط به سطحی‌ترین شباهت‌ها اشاره کردم، آن هم درست در پایان کتاب.

■ با همه این اوصاف، درست‌بینی شما یک‌جور ارزیابی یا ارزش‌گذاری هم هست. چون با ارزش داوری درباره کارگردانان مولف و فیلمی که همراه است که ما آن‌گاه‌تر سروکار داشته‌ایم و البته درباره کارگردان‌هایی که چندان مورد توجه شما نبوده‌اند یا حتی از آنان نپرداخته. می‌گمان کتاب شما به‌دنبال آیا بحلد دومی آهم اشاره می‌کند و ما را در آستانه «زمان- تصویری» رها می‌کند که فراسوی مرزهای حرکت- تصویر می‌رود. البته در همین مجلد اول شما فرم‌بندی کلاسیک- تصویر را در پایان جنگ دوم جهانی و بلافاصله پس از آن توصیف می‌کنید (نئورئالیسم ایتالیایی و بعد موج نو فرانسوی...). آیا بعضی از ویژگی‌هایی که به نظر شما سرشت‌نمای سینمای این بحران‌زده (نه‌چندان آرزمن و واقعیت به‌صورت موجودیتی ازهم‌پاشیده و گسیده‌رانده این است که همه‌چیز کلیشه شده. جایه‌جاشدن دایم چیزهای واقع

در کتاب «ماده و خاطره» در این میان منحصربفرد است و دلسردست‌تر بگوییم، «ماده و خاطره» در میان کارهای برگسن کتابی است منحصربفرد و خارق عادت. او دیگر حرکت را در قلمرو مدت یا زمان اولیه نمی‌دهد. از یک طرف حرکت را در حرکت- ماده- تصویر را مفروض می‌گیرد و از طرف دیگر زمانی (time) را کشف می‌کند که عبارت است از همزیستی یا حضور توأم همه سطوح دیمومت یا استمرار [و ماده چیزی نیست جز پایین‌ترین سطح]. فلیتی اخیرا گفته ما امسروزه در آن واحد در ایام خردسالی، کهنسالی و میانسالی به سر می‌بریم؛ این گفته سراپا برگسنی است. پس در «ماده و خاطره» نظام‌رگ تزویجی میان رو‌گروی ناب و ماده‌گروی ریشه‌های هستیم و شاید بتوان گفت در این کتاب در آن واحد با ورتوف و درایر مواجهایم؛ با هر دو جهت [مادی و روحانی]. اما برگسن به حرکت در این مسیر ادامه نداد تا او را این دو دستاورد اساسی در زمینه حرکت- تصویر و زمان- تصویر دست کشید. چرا؟ به گمان من به این دلیل که برگسن در اینجا روی مفهوم‌های فلسفی تازه‌ای مرتبط با سینما دست کار می‌کرد. فکر می‌کرد نسبیت مستلزم تصوری از زمان است که خودبه‌خود آشکار نمی‌شد و وظیفه فهمیدنه بود که آن را برساند. از قضا دیگران حیل کردند. برگسن دارد به نظریه نسبیت حمله می‌کند و حتو نظریه فیزیکی را زیر سوال می‌برد. برگسن این بدفهمی را‌سالبی را در آن می‌دانست که بکوشد برطرفش کند. بنابراین او از آن می‌دانست که بکوشد برطرفش کند. بنابراین او از آن می‌دانست که بکوشد برطرفش کند. بنابراین او از