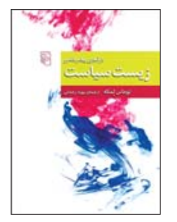
بررسی

سیاست و زندگی بیولوژیک

ایده «زیست‌سیاست» از آغاز قرن جدید در توصیف مسائل گوناگونی استفاده شد: از جنگ علیه تروریسم پس از ۱۱ سپتامبر، شدت‌گرفتن نولیبرالیسم تا نوآوری‌های زیست‌پزشکی و زیست‌فناوری مثل تحقیقات سلول‌های بنیادین و پروژه ژنوم انسانی. مفهوم زیست‌سیاست در این مباحث عموما نوعی کلید تفسیری است برای تحلیل چگونگی ارتباط میان گسترش مرگ و ایجاد و حفظ حیات. همچنین از آن برای فهم این امر استفاده شده که تقلیل انسان‌ها به «زیست محض» (مثلا در ابوغریب و گوانتانامو) چگونه با راهبردهای مربوط به بهینه‌سازی و افزایش قابلیت‌های انسانی و امید به زندگی پیوند می‌خورد. نگرش تاریخی از زیست‌سیاست را نخستین‌بار میشل فوکو بسط داد. ولی معنای لغوی آن ظاهرا مشخص است و به سیاستی اشاره دارد که با زندگی سروکار دارد. بااین‌حال، زیست‌سیاست را باید ترکیبی دانست از دو واژه متضاد که معیاری دقیق برای محروم‌سازی بخشی از جمعیت است: یعنی سیاست فراتر از زندگی بیولوژیکی عمل می‌کند. زیست‌سیاست معانی متفاوتی دارد. اگرچه به‌طور مشخص در اوایل قرن بیستم در متون راست سنتی استفاده شد، از سوی نمایندگان چپ نو نیز به کار رفت. به‌تازگی کتابی به فارسی منتشر شده که درآمدی است پیشرفته بر زیست‌سیاست. از کتاب حاضر دو ترجمه منتشر شده است: نخست به همت نشر ثالث و سپس از سوی نشر مرکز. کتاب حاضر ویژگی‌های زیستی انسان‌ها به شیوه‌هایی که پیش‌تر حتی تصور آن نیز وجود نداشت اندازه‌گیری، مشاهده و فهم می‌شود. به کمک این شیوه‌های نوین، هنجارهای زندگی تعریف، معیارهایی برای سنجش آن برقرار و ارزش‌های متعارف آن تعیین می‌شود. توماس لمکه در این کتاب نخستین بررسی جامع و نظام‌مند از تاریخ مفهوم زیست‌سیاست را فراهم می‌آورد، جایگاه آن را در بحث‌های نظری معاصر می‌کاود و اثری مقدماتی درباره این موضوع پدید می‌آورد. لمکه، یکی از بهترین فوکوپژوهان، نه‌تنها در این کتاب تحلیلی جامع از مفهوم زیست‌سیاست فراهم کرده بلکه به کاربردها و نقدهای معاصر آن نیز می‌پردازد و افق‌های پژوهشی جدیدی را پیش‌روی خواننده می‌گذارد. لمکه استاد جامعه‌شناسی دانشگاه هایزنبرگ است و در دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه گوته در فرانکفورت آلمان بر زیست‌فناوری، طبیعت و جامعه کار می‌کند. زمینه‌های پژوهشی او عبارت‌اند از نظریه اجتماعی و سیاسی، زیست‌سیاست، و مطالعات اجتماعی ژنتیک و فناوری‌های تولیدمثلی.



درآمدی پیشرفته بر زیست‌سیاست
توماس لمکه
ترجمه: بهراد رحمانی
ناشر: مرکز
قیمت: ۱۸۵۰۰ تومان

این کتاب از منظومه تاریخی خاصی سر برآورده که در آن برخی از رویدادهای مهم اجتماعی و تاریخی بررسی می‌شود. این رویدادها مربوط به قرن جدید است. لمکه تاکید دارد اگرچه با استفاده از مفهوم زیست‌سیاست به بسیاری از پرسش‌های نظری و مسائل سیاسی مهم پرداخته شده، اغلب این مفهوم را به شیوه‌هایی ناسازگار و حتی متناقض به کار می‌برند. بااین‌حال، شدت و حدت این مباحث و اهمیت زیست‌سیاست نشانگر آن است که این اصطلاح بر جنبه‌ای اساسی از عصر کنونی دلالت دارد. اما تا همین اواخر برای بررسی معانی خاص زیست‌سیاست در نظریه‌های اجتماعی و فلسفه هیچ تلاشی صورت نگرفته بود. درحالی‌که تاکید دارد زیست‌سیاست در همه‌جا حاضر است، ولی برای زمینه‌یابی و مواجهه با مواضع نظری مختلف دخیل در این مباحث هیچ کوششی انجام نگرفته است. او با درنظرگرفتن این وضعیت می‌کوشد مروری نظام‌مند بر تاریخ مفهوم زیست‌سیاست و مناسبات آن با مباحث نظری معاصر ارائه کند.

در نظر لمکه زندگی به عاملی مستقل، عینی و قابل‌اندازه‌گیری و همچنین واقعیتی جمعی تبدیل شده که می‌توان آن را از موجودات زنده انضمامی و تجربه‌های فردی منفرد متمایز کرد. او در این کتاب نشان می‌دهد که فهم ما از فرایندهای زندگی، سازماندهی جمعیت‌ها و نیاز به حکومت بر افراد و گروه‌ها چگونه به اقداماتی برای اصلاح، طرد، بهنجارسازی و انضباط‌بخشی ختم می‌شود. لمکه خطرات و بحث‌های مربوط به زیست‌سیاست را مشخص می‌کند و از طریق تاریخ جامع این مفهوم، جایگاه آن در بحث‌های نظری و جامعه‌شناختی دوران معاصر آشکار می‌کند. او در فصل اول به مفاهیم طبیعت‌گرایانه به‌عنوان گروهی ناهمگون از نظریه‌هایی می‌پردازد که شامل برداشت‌های اندام‌وارانگار از دولت در دهه نخست قرن بیستم، استدلال‌های نژادپرستانه در دوران ناسیونال‌سوسیالیسم و ایده‌های زیست‌شناختی‌نگرانه در علوم سیاسی معاصر می‌شود. در مقابل طبیعت‌گرایان، سیاست‌گرایان را قرار می‌دهد و در فصل دوم ابعاد گوناگون گفتار سیاست‌گرایانه را مطرح می‌کند. در نظر لمکه، هر دو تفسیر از فهم ابعاد اساسی فرایندهای زیست‌سیاسی ناتوانند. او در مقابل خوانش‌های طبیعت‌گرایانه و سیاست‌گرایانه برداشتی رابطه‌مند و تاریخ‌مند از زیست‌سیاست ارائه می‌کند که اولین‌بار فوکو مطرح کرده بود. در فصل سوم به ابعاد مختلف مفهوم زیست‌سیاست در آثار فوکو می‌پردازد. در فصول بعدی دریافت‌ها از مفهوم فوکویی زیست‌سیاست و تلاش برای اصلاح آن بررسی می‌شود. لمکه به آثار آگامبن، نگری و هارت اشاره می‌کند و آنها را مهم‌ترین تلاش‌ها برای صورت‌بندی مجدد مفهوم فوکویی زیست‌سیاست می‌داند. در فصل چهارم و پنجم سهم هر یک از این دیدگاه‌ها را تحلیل می‌کند. نویسنده در فصول بعدی دو خط فکری عمده را بررسی می‌کند که آثار زیست‌سیاسی فوکو را پی گرفته‌اند: خط فکری اول، با تمرکز بر «نحوه زیست‌سیاست» نشان می‌دهد چگونه می‌توان زیست‌سیاست را به‌لحاظ تاریخی و تحلیلی از اشکال کلاسیک بازنمایی و ارائه سیاست متمایز کرد. فصل ششم به کارهای اگنس هلر و فرنتس فهر تمرکز دارد. آنها بر این باورند که در اثر اهمیت فزاینده مسائل زیست‌سیاسی شاهد پسرفت سیاست هستیم. خط فکری دوم، بر «ماهیت زیست مادی» تمرکز دارد و نشان می‌دهد بهبود دسترسی زیستن فناورانه به فرایندهای زیستی و بدن انسان چگونه بنیان، ابزار و اهداف دخالت‌های زیست‌سیاسی را متحول کرده‌اند. فصل هفتم به این خط فکری می‌پردازد. فصل هشتم به بررسی حوزه‌های مغفول‌مانده در زیست‌سیاست اختصاص دارد. در این فصل مجموعه‌ای از مفاهیم نظری ارائه می‌شود که بنا بر آنها نمی‌توان زیست‌سیاست را از اقتصادی‌کردن زندگی جدا کرد. در فصل آخر نیز تجدیدنظرها و اصلاحات متعددی که بر مفهوم فوکویی زیست‌سیاست اعمال شده با یکدیگر تلفیق می‌شوند. هدف لمکه تبیین اهمیت نظری این رویکرد تحقیقاتی است. ازاین‌رو، در آخر تفاوت این چارچوب تحلیلی را با گفتار زیست‌اخلاقی نشان می‌دهد.

اندیشه

عمل فلسفی سینمای کیارستمی

آرش روحی

در بین فیلمسازان ایرانی شاید هیچ چهره‌ای مانند کیارستمی محل مناقشه منتقدان نباشد. برخی او را فیلمساز زندگی و ستایش از طبیعت می‌دانند و بعضی منتقدان او را به ساختن فیلم‌های توریستی برای ارضای مخاطب غربی و جشنواره‌ها متهم می‌کنند. متیو ابوت، مدرس فلسفه در دانشگاه فدراتیو استرالیا اما در کتاب «عباس کیارستمی و فیلم- فلسفه» خوانشی یک‌سر متفاوت از این دو برخورد ارائه می‌کند. او در این کتاب شرح خود را از سینمای کیارستمی به میانجی طرح سوال‌هایی فلسفی پیش می‌برد، سوال‌هایی از قبیل اینکه، سینما اصلا چگونه مسئله‌هایی راجع‌به شناخت مطرح می‌کند، چه تفاوتی میان مستند و داستان هست، چگونه فیلم‌های داستانی می‌توانند احساسات ما را برانگیزانند و برای ما طرح مسئله کنند، آن‌هم وقتی می‌دانیم آنچه در آنها می‌گذرد واقعی نیست یا وقتی می‌گوییم فیلمی فلسفی است منظورمان چیست. ابوت معتقد است به میانجی فیلم‌های دوره آخر کیارستمی (از «باد ما را خواهد برد» تا «مثل یک عاشق») می‌توانیم این سؤال‌ها را از منظری تازه بررسی کنیم.

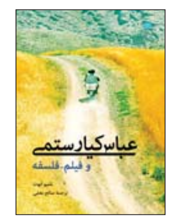
این کتاب که ذیل پروژه‌های فیلم- فلسفه قرار می‌گیرد به یاری وارسی سینمای کیارستمی فیلم- فلسفه‌ای نو و قدرتمند عرضه می‌کند. کتاب سعی در روشن‌کردن این نکته دارد که فیلم‌های کیارستمی صرفاً گزارش مصور بعضی ایده‌های از پیش موجود فلسفی نیستند بلکه در عمل کار فلسفی می‌کنند. نظریات فلسفی غالب در کتاب برمبنای آرای فلاسفه تحلیلی چون ویتگنشتاین و استنلی کاول است اما ابوت همچنین در کتاب می‌کوشد از مرزهایی که بین فلسفه تحلیلی و فلسفه اروپایی ترسیم شده است، از افکار و آرای نوئل کرول، جان مک داول، جورجو آگامبن و مارتین هایدگر بهره گیرد تا تفکر جاری در فیلم‌های متأخر کیارستمی را روشن کند.

ابوت در مقدمه مفصلی که بر کتاب نوشته معتقد است سینما به علت قدرت‌های گوناگونش ازجمله در تصویرپردازی، قصه‌گویی و جلوه‌های صوتی می‌تواند ایده‌ها را با نیروی عاطفی بیشتر از نیرویی عرضه کند که متون مکتوب غالبا توانسته‌اند به دست آورند. بدین قرار، فیلم‌ها می‌توانند مکمل مهمی برای جبران کمبودهای بحث‌های فلسفی فراهم سازند و به روشن‌شدن تزهای فلسفی کمک کنند، یا حتی نوعی قرینه و شاهد تجربی برای آن تزها دست‌وپا کنند. از نظر او، تمایل ذاتی در مدیوم سینما وجود دارد برای عمل فلسفی «واقعی» که قابلیت تعبیر و تفسیر مستدل دارد. ابوت در کتاب با احتیاط به ایده فیلم به مثابه فلسفه نزدیک می‌شود. او می‌کوشد فاصله خود را با نظریه‌های قصدگرا [نظریه‌هایی که اصالت را به قصد یا نیت مؤلف، اعم از کارگردان و نویسنده می‌دهند] حفظ کند و در ثانی خود را به این نوع تلقی از فیلم-فلسفه محدود نکند. به اعتقاد او، با این خوانش‌ها عملا در به روی امکان‌هایی خواهیم بست که نتیجه مستقیم چیزهایی است که می‌تواند از قصد یا نیت مؤلف فراتر رود. کیارستمی با دنبال‌کردن پیوند فیلم و مسائل مربوط به معرفت بشری قادر است از بطن روایت و شخصیت‌ها نوع خاصی از معنای فلسفی بیرون بکشد و تعهدات و خیالات فلسفی را که تکیه‌گاهی با معنای سیاسی و فرهنگی دارند ملغی کند. ابوت در توضیح این نکته می‌نویسد: «فیلم به مثابه فلسفه به معنای انکار اهمیت روایت و شخصیت‌های داستان نیست؛ به معنای نادیده‌گرفتن پس‌زمینه‌های سیاسی و فرهنگی نیز نیست. تنها بدین معناست که درون این حوزه‌ها گرایش فلسفی و مختص مدیوم فیلم کارش را انجام نمی‌دهد.» (ص ۳۲) کتاب این ایده را بسط می‌دهد که فیلم می‌تواند در عمل فلسفه را به چالش بکشد یا حتی رقیب آن باشد و همچون هر رقیب واقعی می‌تواند فلسفه را تحریک کند تا خودش را تغییر دهد. معنای فلسفی فیلم بیش از آنکه در توانایی‌اش برای خلق دستاوردی مثبت جهت پیشبرد نظریه‌های فلسفی نهفته باشد، ناشی از آن است که می‌تواند نظریه‌پردازی را زیر سؤال ببرد، اغفال کند یا در برابر آن مقاومت کند. از منظر ابوت، کیارستمی بهترین مثال این‌گونه سینما است که از این گرایش و توان کلی سینما به شیوه‌ای مسحورکننده و بسیاری وقت‌ها ویرانگر بهره‌برداری کرده است.

فصل ابتدایی کتاب با بررسی فیلم «باد ما را خواهد برد» با تکیه بر نظریات ژان‌لوک نانسی آغاز می‌شود.

از منظر نانسی، نماهایی با مدت‌زمانی که کش می‌آیند، مسیر مارپیچ یک شخص یا خودرو بر پس‌زمینه منظره‌ای ثابت و بی‌تغییر، بسان خط سیری واحد در اکثر فیلم‌های کیارستمی حضور دارند و بدل می‌شوند به امضای اختصاصی این سینما که به رغم تکین‌بودن، در عین حال تکرار امضاهای قبلی است. خصلت انعکاسی در «باد ما را خواهد برد» در حد اعلای آن در کار است. کیارستمی، تا حدودی شبیه به تکنیک‌های فاصله‌گذاری، همزمان ما را به یاد ساخته‌شدگی تصاویر می‌اندازد و هم از ما تقاضا می‌کند با تمام وجود به آنها توجه کنیم. «اگر کیارستمی بین ما و جهان فاصله می‌اندازد، این فاصله‌گذاری ما را به صمیمیت و قرابتی تازه با امر واقعی می‌کشاند». (ص ۶۷) کار کیارستمی در فیلم به این علت گیراست که موجب می‌شود تماشاگر به تصویر مدرن سنت فکر کند. موضوع اصلی فیلم شکسته‌شدن تصویر فانتزی و ماقبل مدرن فیلمسازی است که برای تصویربرداری و مستندسازی از مراسم عزاداری به روستا آمده. ابوت می‌نویسد شکسته‌شدن این فانتزی و دست‌کشیدن فیلمساز از ساخت فیلم مواجه‌شدن او با این شکست است، «مراسمی که فیلمساز ما به هوای تهیه مستند از آن به روستا آمده - بی‌تردید همانند کار فیلمسازی خودش - به واسطه جایگاهش در نظام اقتصادی موجود لطمه دیده است... مسئله این نیست که اهالی روستا در فیلم فاقد اصالتند، مسئله این است که آنان نیز در معرض فشارها و نگرانی‌هایی مثل فشارها و نگرانی‌های اویند، و بدین‌اعتبار باید گفت آنان در جهان او زندگی می‌کنند.» (صص ۳-۷۲) از نظر ابوت، فیلم تعمدا مشغول اجرای نوعی اگزوتیسم «جهان سومی» با رگه‌های قوم‌نگاری است. کیارستمی در «باد ما را خواهد برد» به لطف نقد انعکاسی‌اش از میل به ثبت و ضبط فرهنگ اصیل ماقبل مدرن با رسانه سینما انتقاد تندی می‌کند به گرایش‌های شرق‌شناسانه‌ای که به این دلیل فیلم‌های او را ستایش می‌کردند و همزمان جوابیه‌ای است به منتقدان ایرانی‌اش که او را فیلمساز توریستی برای جشنواره‌ها می‌دانستند.

ابوت در فصل بعدی سراغ آخرین مستند کیارستمی «ای‌بی‌سی آفریقا» و مسئله بازنمایی در فیلم‌های مستند می‌رود و سعی در روشن‌کردن تفاوت فیلم کیارستمی با مستندهایی دارد که تحت عنوان جریان اصلی شناخته می‌شوند.



عباس کیارستمی و فیلم- فلسفه
متیو ابوت
ترجمه: صالح نجفی
نشر لگا
چاپ اول: ۱۳۹۶
قیمت: ۲۵۰۰۰ تومان

او پروژه کیارستمی را در این مستند ضبط‌کردنِ فعل ضبط‌کردن می‌داند و متفاوت با رهیافت مستندهای جریان اصلی که بر مدار توضیح یا مشاهده وضعیت می‌گردد. در مستندهای جریان اصلی اصولا توقع داریم زندگی روزمره در حاشیه قرار گیرد و فیلم سراغ اصل موضوع برود اما این دقیقا همان کاری است که کیارستمی مدام در طول فیلم از انجامش طفره می‌رود. ابوت در این فصل سؤالی مطرح می‌کند مبنی بر اینکه چرا کیارستمی از دنبال‌کردن مسیر سنتی مستندسازی خودداری می‌کند. برای توضیح این سؤال او از صحنه‌ای شگفت‌آور در فیلم مثال می‌آورد که در تاریکی مطلق سپری می‌شود: «قضیه این نیست که کیارستمی واقعیات تحمل‌نکردنی زندگی ایتام اوگاندایی و فراگیری بیماری در آنجا را نادیده می‌گیرد، چون محرز است که او آنها را نشان می‌دهد، مسئله این است که او فرم متفاوتی برای نمایش این زندگی پیدا می‌کند.» (ص ۱۰۰) جاذبه اصلی و فلسفی «ای‌بی‌سی آفریقا» راه برون‌شدی است که از متافیزیک عینیت و ذهنیت نشان می‌دهد و باعث می‌شود نگاهی نو به مسائل اساسی بداهت مستند بیندازیم. فصل بعدی کتاب درباره فیلم «ده» کیارستمی است که برخلاف فیلم‌های گذشته‌اش یک زن در آن نقش اصلی دارد. تمام مدت زمان فیلم در یک فضای کلاستروفوبیک درون خودرو با احساس خفقان‌دادن به تماشاگر می‌گذرد. ابوت با روایت داستان و جزئیات صحنه‌های فیلم تفاوت ساختاری «ده» را با تله رئالیته (reality TV، برنامه‌های تلویزیونی از زندگی شخصی انسان‌ها) در بازنمایی زندگی توضیح می‌دهد. از نظر ابوت «ده» در قیاس با تله رئالیته‌ها به نحوی بسیار پیچیده‌تر مدعی واقعی‌بودن می‌شود و بسیار کمتر از آنها در این زمینه لاف می‌زند. تله رئالیته‌ها که همچون فیلم «ده» نه مستند هستند و نه داستانی، نمایش زندگی عادی را به شیوه خاصی تباه می‌کنند اما در «ده» ایهامی وجود دارد که نه چون فیلم‌های داستانی از ما می‌خواهد واقعیت فیلم را «فرض» بگیریم و نه چون فیلم‌های مستند مدعی است باید واقعیت فیلم را «باور» کنیم. در سرتاسر فیلم به تماشاگر اعلام نمی‌شود آنچه بر پرده می‌گذرد به لحاظ ژانری چه جایگاهی دارد. ابوت همین مسأله را کشف اصلی کیارستمی در فیلم می‌داند، اتفاقی در فیلم می‌افتد که ما نمی‌دانیم باید این وقایع را باور کنیم یا صرفا فرض کنیم، ابوت می‌نویسد: «آنچه فیلم ده مختل می‌کند این تصور شهودی ماست که، برای رسیدن به امر واقعی، می‌باید آنچه را صرفاً برای نمایش و تماشاست حفر کنیم تا به پایه و بنیان آن دست یابیم.» (ص ۱۴۲)

در فصل بعدی کتاب، متیو ابوت با تکیه بر نظریات رولان بارت درباره وسایل تکنولوژیک و قصد بشری، فیلم «پنج» را به‌عنوان یکی از تجربی‌ترین فیلم‌های پروژه کیارستمی بررسی می‌کند. او فیلم را چیزی بیش از چکامه‌ای در ستایش و آرامش و زیبایی طبیعت و جذبه عظمت چیزهای عادی می‌داند. ابوت تاثیر مورد نظر فیلم را نسخه سینمایی پونکتوم رولان بارت می‌داند. پونکتوم جزء کوچک و حاشیه یک عکس است که در برابر استودیوم یعنی معنای کلی و عام عکس قرار می‌گیرد. به اعتقاد بارت، عکس‌ها، برخلاف تابلوهای نقاشی، گاهی جزئیاتی به‌ظاهر بی‌معنا یا بی‌اهمیت ثبت می‌کنند، ویژگی‌هایی از واقعیت که دخل چندانی به معنای کلی تصویر ندارند اما با این‌حال ممکن است تأثیر بی‌اندازه نیرومندی بر ناظر داشته باشند. بارت این تأثیر را به جهت کیفیت نافذ دردناک و به‌اصطلاح نیش‌زننده‌اش پونکتوم می‌نامد. (ص ۱۵۵) بر این اساس، کیارستمی در فیلم سعی می‌کند توجه ما را به واقعیات روزمره‌ای جلب کند که از نگاه ما دور می‌مانند.

اما در نگاه ابوت می‌توان این تقریر را پیچیده‌تر کرد، «زیرا این تقریر به سؤال‌هایی نمی‌پردازد که فیلم دائماً درباره مقام و منزلت خودش مطرح می‌کند».(ص ۱۵۴) ابوت عنصر سازنده «پنج» را برجسته‌کردن رابطه بین تصادف و نسبت قصد بشری با توانمندی‌های زیباشناختی و معرفتی رسانه‌های وابسته به دوربین (عکاسی و فیلم) می‌داند. از منظر او همیشه جزءهای کوچک و تصادفی وجود دارند که در دوربین ثبت می‌شوند و می‌توانند از قصد فیلمساز یا عکاس تجاوز کنند، قدرت تأثیر این جزءهای کوچک ناشی از آن است که تصادفی ثبت شده است. فیلم «پنج» اما در راه هر تلاشی برای کشیدن مرزی میان هدفمندی و تصادفی‌بودن سنگ می‌اندازد و اختلال ایجاد می‌کند، میان آنچه برنامه‌ریزی‌شده است و آنچه ناغافل پیش می‌آید، ابوت می‌نویسد: «دستاورد کیارستمی در این فیلم شناسایی - و کوشش برای باطل‌کردن - خیالی واهی است: این تصور که، برای آنکه بتوان چیزی را واقعاً واقعی قلمداد کرد، آن چیز باید از هرگونه وساطت قصد بشری عاری باشد.» (ص ۱۶۲)

فصل پنجم کتاب درباره مبحث مسئله‌دار انجذاب سینمایی و چهره انسان است به هنگام جذب‌شدن در آنچه تماشا می‌کند که ابوت به میانجی فیلم «شیرین» سعی در شرح و بسط آن دارد. از منظر ابوت، اینکه «شیرین» را، به‌لحاظ فرم، تأملی در باب انجذاب و تماشاگری تلقی کنیم به معنای کم‌اهمیت‌انگاشتن تداعی‌های سیاسی و فمینیستی آن نیست.

او در این فصل، فیلم «شیرین» را برپایه تقریرهای مایکل فرید در فصل آغازین کتاب «منزلت هنری عکاسی» بررسی می‌کند. از منظر فرید، سینما حتی در تجربه‌گراترین فیلم‌هایی که تولید می‌کند نمی‌تواند هنر مدرنیستی تلقی شود. ابوت از مقاله «هنر و شیئیت» نوشته فرید نقل می‌کند و اعتقاد او و مبنی‌بر اینکه فیلم‌های سینمایی با غرق‌کردن مخاطب در روایت‌های خویش از گزند تئاتریت «مواجهه بی‌واسطه با مخاطب» در امان می‌مانند، پس نمی‌توان گفت فیلم‌های سینمایی تئاتریت را مغلوب می‌کنند بلکه صرفاً آن را دور می‌زنند. براین‌اساس، سینما دستگاهی است برای خلاص‌کردن ما از بار سنگین پاسخگویی. اما ابوت معتقد است فیلم شیرین، از طریق تصویرکردن بی‌واسطه چهره زنان در زمانِ جذب‌شدن، راهی است برای برون‌شدن سینما از ایرادی که فرید نسبت به آن مطرح می‌کند. ابوت می‌نویسد: «شاید این چهره‌ها بتوانند راه خروجی از حصار شک نشان‌مان دهند زیرا آنها ما را متأثر می‌سازند بی‌آنکه در ما اعتقادی به وجود آرند، از ما درخواستی می‌کنند که شک‌گرایی را ناکام می‌گذارد زیرا ما را از گوشه عزلت‌مان بیرون می‌کشند و به بازاندیشی در ماهیت انجذاب‌مان وامی‌دارند.» (ص ۱۹۳)

فصل بعدی به نام «کمدی تجدیدفراش در عصر بازتولیدپذیری دیجیتال»، که آشکارا به مقاله مهم والتر بنیامین «اثر هنری در عصر بازتولیدپذیری مکانیکی» اشاره دارد، به میانجی آرای استنلی کاول درباره کمدی‌های تجدیدفراش به مقوله ژانر و نسبت آن با فیلم «کپی برابر اصل» می‌پردازد. از نظر کاول، فیلم‌های کمدی رمانتیک هالیوود در دهه چهل و پنجاه شکل‌های ناب و بدیعی از برخورد و روابط زنان و مردان به نمایش می‌گذارند و حتی اگر این کمدی‌ها را فلسفی ننامیم می‌توان فیلم‌هایی به حساب آورد که فلسفه باید آنها را جدی بگیرد. از نظر ابوت، دلیل تحقیق کاول روی فیلم‌های کمدی تجدیدفراش شیوه خاصی است که این ژانر مسائل را می‌فهمد و به آنها پاسخ می‌دهد. ابوت در این فصل مبنای بررسی خود را از «کپی برابر اصل» توضیحات کاول از کمدی‌های تجدیدفراش و پیداکردن نقاط مشترک بین این ژانر و فیلم کیارستمی قرار می‌دهد. از نظر ابوت، کمدی تجدیدفراش در فیلم کیارستمی دچار تغییرات و پیچش‌هایی شده است که براین‌اساس نمی‌توان فیلم را به هیچ‌یک از ژانرهای تثبیت‌شده سینما نسبت داد، برای مثال شخصیت مرد در فیلم‌های قدیمی این ژانر دارای اقتداری است که زن در فیلم به او پناه می‌برد و در کنار او رشد می‌کند اما در فیلم «کپی برابر اصل» شخصیت اصلی هیچ ردی از مردان محکم و باتجربه بازیگران کلاسیک هالیوود ندارد، شخصیت مرد در فیلم به‌قدری از حال خویشتن، از حال زن و از اوضاع جهان بی‌خبر است که به وسیله تجربه خودش سردرگم شده است.

ابوت در فصل نهایی کتاب سراغ آخرین اثر کیارستمی می‌رود و همزمان می‌کوشد مباحث کتاب را جمع‌بندی کند. این فصل نیز همچون فصل‌های قبلی با توضیح داستان فیلم آغاز می‌شود که درباره رابطه یک روسپی و پیرمردی است که به‌طرز دوپهلویی می‌تواند پدربزرگ دختر فرض شود. کیارستمی در طول این فیلم مدام از دادن برخی اطلاعات تعیین‌کننده به مخاطب مضایقه می‌کند و بر این‌اساس «مثل یک عاشق» نمونه بارزی از یک ویژگی سرشت‌نمای سینمای او می‌شود که به‌عمد پس از فیلم «طعم گیلاس» با ابهام و ایهام همراه است. از نظر ابوت، این دوپهلویی و ابهام به‌هیچ‌وجه بین ما و فیلمی که می‌بینیم فاصله نمی‌اندازد و اعتقاد راسخ ما را به فیلم زایل نمی‌کند بلکه فرایند انجذاب و غرقه‌گشتن ما را در آن پیچیده می‌سازد.

ابوت معتقد است کیارستمی در واپسین فیلم خود درسی به تماشاگر می‌دهد: «درسی در این باب که وقتی می‌کوشیم فریب را ریشه‌کن کنیم و نابود سازیم چه اتفاقی می‌افتد. آنچه کیارستمی در فیلم به تعلیق درمی‌آورد نه صرفاً باورکردن بلکه باورکردنِ باور است: این پندار که اصلا از همان اول باید باور کرده باشیم، و این تصور که نگرش‌های گزاره‌ای چرا نمی‌تواند شالوده و مبنای مواجه‌شدن ما با جهان باشد». ابوت سعی دارد بر همین مبنا شالوده کتاب خود را بریزد، از نظر او وظیفه اصلی فیلم- فلسفه ضد نظریه نه اعاده‌کردن چیزی ازدست‌رفته بلکه نشان‌دادن این معنی است که ما هرگز آن چیزی را که گمان می‌کردیم از دست داده‌ایم نمی‌توانستیم در دست داشته باشیم. براین‌اساس، فیلم‌های کیارستمی صرفا میانجی‌هایی برای طرح مسائل فلسفی نیستند بلکه از طریق مواجه‌شدن با نظریه‌های شک‌گرا خود عمل فلسفی انجام می‌دهند.

درباره کتاب «عباس کیارستمی و فیلم- فلسفه»

نوسان‌های شکاکانه

تونی مک‌کیبین، ترجمه: رحمان بوذری

به نظر می‌رسد عباس کیارستمی فیلم‌هایی می‌سازد که سؤالاتی فلسفی پیش می‌کشند. ولی متیو ابوت در کتاب عالی‌اش روشن می‌کند که محتوای فلسفی فیلم‌های او به این معنا نیست که همین‌جا باید فلسفه را جست. ممکن است در فیلم‌های او بحث‌های فلسفی باشد (و از همه بیشتر در گفت‌وگوی بین متخصص تاکسیدرمی و شخصیت اصلی «طعم گیلاس») ولی فیلم-فلسفه این کارگردان در اجزای سینمایی متنوع او اِعمال خواهد شد که پشت سر هم می‌آیند. «این به معنای انکار اهمیت روایت و شخصیت‌های داستان نیست؛ به معنای غفلت از پس‌زمینه‌های سیاسی و فرهنگی هم نیست. تنها بدین معناست که اینها حوزه‌هایی نیستند که گرایش فلسفی و مختص مدیوم فیلم کارش را درون آنها انجام می‌دهد». (ص ۳۲ فارسی)

اتفاقا سؤال این است که پس کارش را کجا انجام می‌دهد، و آیا موضوع این سؤال فیلمسازان بزرگی است که قادر به طرح پرسش‌های فلسفی‌اند، یا موضوع آن ماهیت خود مدیوم سینماست؟ شاید این از جهتی خط فارق بین دلوز (که در کتاب ابوت کمتر نامی از او می‌رود) و استنلی کاول باشد (که در کل کتاب حضور چشمگیری دارد). با اینکه کتاب‌های سینمای دلوز بر برداشتی از تألیف استوارند و فیلسوف فرانسوی را به اینجا می‌رساند که بگوید «مقایسه کارگردان‌های بزرگ سینما با نقاش‌ها، معمارها یا حتی موسیقی‌دان‌ها کفایت نمی‌کند. باید آنها را با متفکران مقایسه کرد.» کاول همواره علاقه کمتری داشت به سینمای مؤلف و بیشتر ژانرمحور بود: همان نکته‌ای که ابوت در بحث از کمدی‌های تجدید فراش پیش می‌کشد و رهیافت کاول را در دسته‌بندی فیلم‌ها مقایسه می‌کند با وجهی از تفکر ویتگنشتاین. «همچنان‌که کاول تصدیق می‌کند، او در این مورد به نظر کاملا نزدیک به ویتگنشتاین می‌نماید، همو که می‌خواست نشان دهد هرگاه آدمی چیزی را نوع معینی از چیزها در نظر می‌گیرد - یعنی هرگاه می‌داند که یک چیز خاص چیست - این دانستن همیشه وابسته نیست به دانستن شرط‌های لازم و کافی دلالت‌کردن آن‌چیز به نوع خود». (ص ۲۰۶ فارسی) قضیه چندان این نیست که ژانر سراستی داریم به نام کمدی تجدید فراش، بلکه گروهی از فیلم‌ها آنقدر خصوصیات مشترک برای کاول دارند که بتوان روی آنها تأمل فکری کرد. تا حدودی به همین دلیل است که کاول، در نقل قولی که ابوت در پانویس می‌آورد، می‌پرسد وقتی از استدلال و احتجاج صوری دست بر می‌داریم باید بکوشیم چه چیزی را جایگزین آن کنیم: «جواب واضح این سؤال از نظر من این است که آن چیز باید در خود فعل نوشتن مستتر باشد... این تصور که در اینجا هیچ‌چیز به جز این نثر، همان‌طور که از برابر چشمان ما می‌گذرد، نمی‌تواند حامل قوه اقناع باشد، یکی از افکار پیش‌راننده شکل کاری است که من می‌کنم.» (ص ۲۳۴ فارسی)

بدین‌ترتیب، گرچه دلوز امر فلسفی را در بررسی فیلمسازان بزرگ می‌داند و توجهش معطوف است به زنجیره‌های صدا و تصویری که می‌توان هیچکاکی، آنتونیونیایی، هرتزوگی و غیره نامید، و به مسئله سینمای مؤلف مبتنی بر پرسش‌های فلسفی بافت غنی‌تر و متراکم‌تری می‌دهد، کاول بیشتر مایل است از دلمشغولی‌های مضمون‌بنیاد گوناگونی که در فیلم‌ها تکرار می‌شوند استفاده کند و مسائلی را که سینما مطرح می‌کند توضیح دهد بدون آنکه همیشه احساس کند باید آن ها را مسائلی بزرگ بشمارد. بله، کاول در کتاب «جستجوهای خوشبختی» (۱۹۸۱) در توجیه اینکه چرا کمدی‌های تجدید فراش ارزش تحلیل فلسفی دارند آنها را با کمدی‌های شکسپیر مقایسه می‌کند. البته باریک‌بینی‌های کاول با آنکه اغلب درخشان‌اند همواره در مقایسه با نکته‌سنجی‌های دلوز به‌مراتب سست‌بنیادتر و نظرورزانه‌تر می‌نماید. در کاول یک «نظام» فلسفی-سینمایی نداریم. ولی ابوت به کاول می‌پردازد، نه فقط چون مسئله مرکزی کتاب مسئله‌ای است که کاول و بسیاری دیگر (که بیشترشان فیلسوفان تحلیلی‌اند) به آن پرداخته‌اند: مسئله شکاکیت. ابوت با بررسی آثار متأخر کیارستمی - «باد ما را خواهد برد»، «ای‌بی‌سی آفریقا»، «ده»، «پنج»، «شیرین»، «کپی برابر اصل»، و «مثل یک عاشق» - در فیلم‌های این کارگردان ایرانی نوعی رابطه جاری‌وساری با مسائل شکاکیت و رفع‌ورجوع موقت آنها می‌بیند، شکاکیت هم به منزله پرسش وجود و هم پرسش سینما. بنابراین ابوت هنگام تأمل بر فیلم‌های مدرنیستی و به خصوص آثار کیارستمی می‌گوید: «گاهی سؤال‌هایی مطرح می‌شود در خصوص منزلت گزاره‌ای آنچه روی پرده اتفاق می‌افتد. این ویژگی بارز فیلم‌های مدرنیستی است که از مجموعه‌ای از تکنیک‌ها بهره می‌گیرند تا تماشاگر را وادارند آنچه را می‌بیند به پرسش گیرد، و گاهی هم با برانگیختن او به توجه یا وقوف به رسانه/مدیوم.» (ص ۲۷۰ فارسی)

این نکته وقتی به‌خوبی توضیح داده می‌شود که ابوت سراغ تفاوت میان تله رئالیته‌ها[1] و فیلم‌های کیارستمی می‌رود. چه چیز «کلوزآپ»، یا «ده» را از تله رئالیته‌هایی مثل «خیابان بیمه‌بگیرها» (Benefits Street) و «برادر بزرگ» (Big Brother) جدا می‌کند؟ تقریبا در پاسخ همه چیز می‌توان گفت ولی ظریف‌ترین پاسخ کدام است؟ شاید در پاسخ تاحدودی باید به این نکته توجه کرد که ما با وارونه‌سازی فرض بنیادی یک فیلم یا تله رئالیته مواجهیم. تله رئالیته‌ها ادعای واقعی‌بودن دارند ولی کیارستمی دعوی داستانی‌بودن. هر دو از نابازیگر استفاده می‌کنند، به سرشت زندگی واقعی می‌پردازند و از بسیاری از اصول فیلمسازی داستانی می‌پرهیزند. ولی تله رئالیته‌ها بی‌تردید دعوی واقعیتی را دارند که مصنوع‌بودن خود را پنهان می‌کند، حال آنکه کیارستمی در حین واکاوی واقعیت مصنوع‌بودن را نشان می‌دهد. این جایی است که ابوت به‌خوبی بررسی می‌کند و خوشحال است که تمایزگذاری نوئل کرول را میان داستان و مستند زیرسؤال ببرد و صورت‌بندی کرول را از این تمایز پیچیده‌تر کند. «از نظر کرول، وجه ممیزه فیلم‌های مستند را در این مهم باید جست که فیلمسازان سینمای مستند می‌خواهند مخاطبان‌شان فیلم‌های ایشان را به شیوه‌ای متفاوت با آنچه سازندگان فیلم‌های داستانی در نظر دارند تماشا کنند ...» (ص ۱۳۲ فارسی) در فیلم‌های داستانی ما واقعا باور نداریم آنچه روی پرده اتفاق می‌افتد، مثلا در فیلم «آرواره‌ها» (استیون اسپیلبرگ)، به واقع اتفاق می‌افتد، ما چیزی را می‌پذیریم که «کرول یک موضع تخیلی/خیال‌انگیز در قبال محتوای گزاره‌ای فیلم می‌نامد. برعکس وقتی فیلمی مستند تماشا می‌کنیم از ما خواسته می‌شود «محتوای گزاره‌ای متن [در اینجا فیلمی که می‌بینیم] را اظهارشده [قطعی] تلقی کنیم: از ما خواسته می‌شود محتوای فیلم را نه تخیل بلکه باور کنیم.» (ص ۱۳۳ فارسی)

> معدود فیلمسازانی به اندازه کیارستمی از ما دعوت می‌کنند بر تصاویری که می‌بینیم تأمل کنیم، و در نتیجه فرصت نوسان‌های شکاکانه‌ای را فراهم می‌آورند که ابوت به آنها می‌پردازد، این مستلزم باور داشتن و نداشتن همزمان به تصویر و حفظ فاصله‌ای انتقادی است که در عین‌حال لزوما به معنای انکار تأثیرپذیری از فیلم نیست

یکی از دلایلی که می‌توان تله رئالیته‌ها را فرمی تا این حد نازل دانست ناشی از اصرار آن به حقیقی‌جلوه‌دادن خود است حال آنکه از ابزارهای داستان بهره می‌برند. «اگر فیلم‌های داستانی از ما می‌خواهند فرض کنیم چیزی حقیقت دارد، اما فیلم‌های مستند از ما می‌خواهند باور کنیم چیزی حقیقت دارد، آنگاه شاید بتوان در توصیف ویژگی عام تله رئالیته‌ها گفت این برنامه‌ها می‌خواهند ما فرض‌هایی را باور کنیم [یا باورهایی غیرقطعی را باور کنیم]». (ص ۱۳۳) ابوت ادامه می‌دهد، «محتوای تصاویر و سکانس‌هایی که یک تله رئالیته به ما نشان می‌دهد به معنای دقیق کلمه باورکردنی نیست، زیرا تصویرها و سکانس‌هایی که می‌بینیم مملو است از تمهیدها و ترفندهای فیلم‌های داستانی چراکه تولیدکننده‌های این فیلم‌ها می‌کوشند از بطن صحنه‌های آنها داستانی جذاب و از آدم‌های جلوی دوربین شخصیت‌هایی نمایشی بیرون بکشند.» (ص ۱۳۳ فارسی). این قضیه نه به کندوکاو در حیات بشر بلکه به تقلید مضحک آن می‌انجامد. تله رئالیته‌ها از ما می‌خواهند آدم‌های «واقعی» را بر صفحه تلویزیون باور کنیم، و در خصوصیات متنوع آنها اغراق می‌کنند تا بیننده را میخکوب کنند. چنین برنامه‌هایی استلزام‌های سیاسی قاطعی دارند ولی چندان وقعی نمی‌نهند به پرسش‌های معرفت‌شناختی درباره حقیقت، حال چه این برنامه‌ها به رئیس‌جمهورشدن فردی منجر شوند که طوطی‌وار جملاتی را از شوهایی بر زبان می‌آورد که او را مشهور دو عالم کرده، و چه به سیاست‌گزاری‌هایی در جامعه بینجامند که راه را برای کاهش رفاه اجتماعی باز می‌کنند، از سریال «کارآموز» (The Apprentice) گرفته تا سریال «خیابان بیمه‌بگیرها» که پیشتر از آن صحبت کردیم. این تله رئالیته‌ها مرز بین واقعیت و داستان را کمرنگ می‌کنند اما بیننده را از این فرایند آگاه نمی‌کنند. ولی کیارستمی معمولا کارش را استوار می‌کند بر امر داستانی (مثلا در «کلوزآپ» و «ده») و آن‌وقت سبک‌سنگین می‌کند که تا چه حد می‌توان مفاهیم داستان و واقعیت را پیچیده‌تر کرد. به گفته ابوت، کیارستمی در کلوزآپ نه تنها محاکمه کسی را به تصویر کشید که خود را محسن مخملباف جا زده بود، بلکه صحنه دادگاه را بازسازی کرد و روند وقایع پیش از محاکمه را به نمایش درآورد، و بدین‌ترتیب فیلم بدل شد به بررسی غامض قلمرو میان امور واقع و داستانی، جعل هویت و وجود، هنر و زندگی. کیارستمی در فیلم «ده» از ساختن فیلمی حرف زد بدون فیلمساز، از نماهای بلندی استفاده کرد که دوربین کوچکی روی داشبورد ماشین گرفته بود. جیمز هوبرمن، منتقد آمریکایی، می‌نویسد: «بدین‌ترتیب، کیارستمی یکی از معدود فیلمسازان بعد از اندی وارهول است که در ماهیت ایفای نقش روی صحنه بازاندیشی می‌کند و «ده» را فیلمی می‌نامد بدون کارگردان».

عباس کیارستمی، از مجموعه جاده‌ها، ۱۹۸۹

تله رئالیته - به‌رغم دستکاری‌های زیاد در واقعیت با استفاده از موسیقی، صدای راوی و مونتاژ - از ما می‌خواهد به آنچه جلوی چشمانمان می‌بینیم باور بیاوریم. ولی قصد کیارستمی کشف این نکته است که دوربین چه چیزی را بر ما عیان می‌سازد و آدم‌های جلوی دوربین چه چیزی را بر خود عیان می‌سازند، درست همان‌طور که چه بسا ما می‌خواهیم بدانیم چه چیزی ساختگی است و چه چیزی واقعی.

این نوع منظر فلسفی همان است که ابوت با بررسی مسئله شکاکیت در جستجوی یافتن آن در کیارستمی کارگردان است. می‌توان پذیرفت که تله رئالیته اصلا این مسئله را طرح نمی‌کند: بیننده باید انتخاب کند بین هالوبودن و کلبی‌مسلکی. کیارستمی ما را در حالتی استفهام‌آمیز و سردرگم رها می‌کند - تو گویی فکر و احساس تصدیق و احساس می‌شوند اما در حال تعلیق نگاه داشته می‌شوند. ژان لوک نانسی در مقاله‌اش درباره «زندگی و دیگر هیچ» این نکته را به زیبایی توضیح می‌دهد و می‌گوید، «تصویر بی‌شک زندگی نیست. حتی اگر لازم باشد بی‌شرمانه گول‌مان می‌زند». آیا تله رئالیته به‌گونه‌ای شرم‌آور ما را گول نمی‌زند، خصلت تصنعی‌اش را پنهان نمی‌کند و بینندگان را در هالوگری و کلبی‌مسلکی رها نمی‌کند، و بدین‌ترتیب به جای کاستن از معضل شکاکیت آن را تشدید نمی‌کند؟ ابوت از طریق ویتگنشتاین، کاول، و دیگران درمی‌یابد، گرچه در سطح فلسفی نمی‌توان صحت برخی ایده‌ها را درباره حقیقت اثبات کرد و این قضیه منجر می‌شود به شکاکیت، در عین حال این قبیل شکاکیت از منظری شهودی‌تر می‌تواند بی‌معنا به نظر برسد. در اینجا او از ویتگنشتاین نقل قول می‌کند: «ولی آیا نمی‌توانم تخیل کنم که آدم‌های دور و برم تعدادی آدم ماشینی یا ماشین خودکار باشند، ماشین‌هایی فاقد آگاهی، گیرم هیچ تغییری در رفتارهای معمول‌شان ایجاد نشود؟... برای مثال به خودتان بگویید: «آن بچه‌ها صرفا مشتی آدم ماشینی‌اند؛ کل تحرک و سرزندگی‌شان حالت ماشینی و خودکار دارد.» از دو حال خارج نیست: یا احساس می‌کنید این حرف‌ها کاملا بی‌معنی است؛ یا درون خویش نوعی احساس غریب و اضطراب‌آور پدید می‌آورید.» (ص ۱۷ فارسی) این احساس غریب و اضطراب‌آور می‌تواند شهود خاصی باشد که پیش‌تر از آن گفتیم، همان که اکثر تله رئالیته‌ها نادیده‌اش می‌گیرند و فیلم‌های کیارستمی به تفصیل بیانش می‌کنند.

نانسی در مقاله خود درباره «زندگی و دیگر هیچ» از آن نوع زندگی صحبت می‌کند که «سینمای خاص خود را می‌آفریند. چه داستان غریبی، داستان تمدن که چنین هدیه‌ای را به خود اعطا کرده.» ولی چند فیلم با این هدیه صادق بوده‌اند؟ نانسی به خودنمایی، چشم‌چرانی، پول، قدرت و سایر نیروهایی اشاره می‌کند که امکان‌های سینما را دفن کرده‌اند. حال خود را در پایین‌ترین سطح برنامه‌های تلویزیونی می‌یابیم: تله رئالیته‌هایی که از اول تا آخر خودنمایی و چشم‌چرانی‌اند. انگار به جای ایجاد یکدردی[2] غریب و اضطراب‌آوری که ویتگنشتاین از آن صحبت می‌کند (نوعی یکدردی که بنا به آن به محض اینکه به دیگران به چشم آدم ماشینی می‌نگریم یک احساس مخالف آن را از بین می‌برد)، با احساس شادمانی از بدبیاری دیگران طرفیم: آدم‌هایی که آنقدر شبیه ما هستند که با مشاهده حماقت‌ها، خطاها و بدبیاری‌هایشان احساس تفوق کنیم. مسائل فلسفی اصلا مطرح نیستند. نه به این اعتبار که مشمول رحمت خدا بودم که فلان اتفاق برای من نیفتاد بلکه بیشتر از این‌جهت که خدا را شکر به اندازه آدم‌های جلوی دوربین ابله و کودن نیستم که فلان اتفاق برای من بیفتد. فیلم‌های کیارستمی به آدم‌ها نوعی رحمت هرروزه خارق اجماع می‌دهد، ولی بسیاری از تله رئالیته‌ها در آدم حس خفت‌وخواری پدید می‌آورد. تله رئالیته‌ها باعث نمی‌شود مدت کوتاهی ناباوری‌مان را کنار بگذاریم. برعکس تعصب‌های اجتماعی‌مان را بروز می‌دهیم.

امکان‌های فلسفی برای فیلم از دل رهیافت بی‌تعصب کیارستمی به تصویر بیرون می‌آید. نه چون کارگردان داستان‌های انسانی می‌گوید بلکه چون وسایلی پیدا می‌کند که با آنها داستان انسان‌بودن را به تصویر بکشد. کیارستمی چه زمانی که نمای بلندی را فیلمبرداری می‌کند که در آن ما منتظر دیدن نمای نزدیک (کلوزآپ) از چهره‌ای هستیم ولی او این چهره را نشان نمی‌دهد تا ما خود بیندیشیم چه شکلی می‌تواند باشد، و از ما توقع دارد قابی را مرور کنیم و به دنبال نشانه‌های معنا باشیم، و چه زمانی که از ظلمت استفاده می‌کند تا به رازی درباره وجود یک شخص دامن بزند، باری در همه این موارد او وسایلی صوری می‌یابد تا، با فراهم‌آوردن امکان زندگی درون جهانی وسیع‌تر از فضای بی‌واسطه جسمانی، به هستی یک فرد حیات ببخشد. می‌توان به صحنه متخصص تاکسیدرمی در «طعم گیلاس» فکر کرد. نمای بازی از ماشین آقای بدیعی گرفته می‌شود و ما منتظریم ببینیم این‌بار چه کسی در صندلی کنار راننده نشسته و همزمان صدای گفتگوی او را با شخصیت اصلی می‌شنویم. در «ده» ما اشکال گوناگونی از این قضیه را می‌بینیم، پسری را می‌بینیم که با مادرش حرف می‌زند، مادری که ما فقط صدایش را می‌شنویم ولی خودش بیرون از قاب است تا اینکه فیلم به یک زن جذاب کات می‌خورد با عینک آفتابی و یک روسری. در «باد ما را خواهد برد» دختر جوانی را می‌بینیم که در فضای تاریک زیرزمین از گاو شیر می‌دوشد. در پایان «زیر درختان زیتون»، پسر جوان دنبال دختری می‌گذارد که عاشقش شده و ما منتظریم ببینیم آیا او درخواست پسر را برای ازدواج می‌پذیرد یا نه، ولی اینقدر دور می‌شوند که چیزی بیش از لکه‌ای بر تصویر نمی‌ماند. باز هم در «طعم گیلاس» ما شخصیت اصلی را در خانه‌اش می‌بینیم. دوربین با فاصله‌ای از پنجره قرار دارد و او در جهت ضدنور مثل سایه‌ای این‌طرف و آن‌طرف می‌رود. اکثر اینها مثال‌هایی‌اند که در کتاب ابوت آمده. او تفاسیر مختلفی به دست می‌دهد از اینکه این صحنه‌ها چگونه در فیلم‌های کیارستمی به کار رفته‌اند، ولی مهم‌تر از همه این است که چه چیزی این صحنه‌ها را فلسفی می‌سازد: چطور به مسئله شکاکیت، مسئله وجودشناسی، و موضوعات معرفت‌شناسی می‌پردازند؟ این صحنه‌ها این کار را نه با حل بلکه با منحل‌کردن مسائل فلسفی می‌کنند، موضعی کاولی که بر سرتاسر این کتاب حاکم است، شاید با ایجاد شک بدون ایجاد اضطراب. همان‌طور که ابوت درباره موضوع شکاکیت می‌گوید، «اگر فرد شکاک حق داشته باشد بگوید که من واقعا نمی‌دانم آیا جهان بیرون از من وجود دارد و آیا آدم‌های دیگر واقعا هستند و آیا کلماتی که بر زبان می‌آورم واقعا منظور مرا منتقل می‌کنند، آنگاه این عدم اطمینان شرط امکان آن خواهد بود که اصلا جهان (و دیگران و حتی خودم) مایه حیرت و غافلگیری‌ام شود.» (ص ۸۲ فارسی) پس این راهی برای حل مسائل شک‌گرایی، سرشت‌نمای مدرنیته نیست، ولی راهی تازه است برای واکنش به آنها. ابوت در اینجا از فلسفه در مقام «تعلیم و تربیت آدم‌های عاقل و بالغ» (عبارت کاول) حرف می‌زند، و آیا چیزی بالغ‌تر از پذیرفتن محدودیت‌های دانش و منظرگرایی باورهای ما هست؟

به عنوان نتیجه‌گیری می‌توان به اجمال درباره سکانس زیرزمین در «باد ما را با خود خواهد برد» صحبت کرد. آنجا که شخصیت اصلی (که ظاهرا برای ساخت یک فیلم به این ناحیه آمده) به دنبال دختری جوان پای در فضای تاریک زیر خانه او می‌گذارد، به بهانه گرفتن شیری که او برای کارگر مشغول به کار بر فراز تپه تهیه کرده است، کارگری که به نظر می‌رسد عاشق اوست. وقتی دختر جوان از گاو شیر می‌دوشد، شخصیت اصلی مکرر از او درخواست می‌کند قدم در روشنایی بگذارد و صورتش را به او نشان دهد. برخی منتقدان به این صحنه واکنش خشنی نشان دادند. حمید دباشی می‌گوید این صحنه «تصویر پوست‌کنده‌ای از روند انسانیت‌زدایی» است و «یکی از خشونت‌بارترین صحنه‌های تجاوز در کل سینما»، آزاده فرهمند خود این فیلم را «گردشگر/خبرنگاری» می‌داند که «چشم به راه مرگ یک زن به درون گودال‌ها و غارها سرک می‌کشد» (ص ۷۷). ابوت این واکنش‌ها را بیش از حد جزمی می‌داند، انگار «آنها مشغول قضاوت درباره فیلمی‌اند که شخصیت اصلی فیلم کیارستمی می‌کوشد بسازد» (ص ۷۸) و بدین‌ترتیب منظرگرایی فلسفی معمول کیارستمی را نادیده می‌انگارند، نوعی منظرگرایی که به موجب آن نمی‌توان به راحتی حکم صادر کرد چون ماهیت مسئله پیچیدگی صوری دارد. کیارستمی فیلم‌هایی نمی‌سازد که با ژستی پست‌مدرنیستی توجه تماشاگر را به خود فیلم جلب می‌کنند، فیلم‌هایی می‌سازد که توجه بیننده را به فرم جلب می‌کنند، بعضا با این هدف که بیننده جوری گرفتار جهانی که فیلم نشان می‌دهد نشود که انگار واقعی است، ولو اینکه حداقلی از باور به جهان فیلم لازم است اگر بناست عواطف و امیال مخلوق آن جهان توجه بیننده را جلب کنند. تا حدودی به همین دلیل است که ابوت می‌تواند فصل آخر کتاب خود را «تعلیق باور» بنامد. بله، می‌توانیم ناباوری‌مان را تعلیق کنیم تا قصه را با تمام وجود جذب کنیم ولی در ضمن می‌توانیم باورمان را به شیوه‌ای سودمند تعلیق کنیم تا مجالی برای تامل پدید آوریم و افکار خودمان را درون فیلمی که می‌بینیم بیابیم. البته این کار را می‌توان با هر فیلمی کرد - تا حدودی به همین دلیل است که هر فیلمی می‌تواند در خدمت اهداف فلسفی قرار گیرد، به شرطی که بخواهیم چنین باشد. البته معدود فیلمسازانی به اندازه کیارستمی از ما دعوت می‌کنند بر تصاویری که می‌بینیم تأمل کنیم، و در نتیجه فرصت نوسان‌های شکاکانه‌ای را فراهم می‌آورند که ابوت به آنها می‌پردازد، این مستلزم باور داشتن و نداشتن همزمان به تصویر و حفظ فاصله‌ای انتقادی است که در عین‌حال لزوما به معنای انکار تأثیرپذیری از فیلم نیست. به این دلیل است که فرگوس دالی می‌گوید سبزیان «می‌تواند در کلوزآپ هم خودش باشد و هم مخملباف، حسین در زیر درختان زیتون می‌تواند هم طاهره را قانع کند با او ازدواج کند و هم برعکس». چنان‌که دالی می‌گوید: «کیارستمی یکبار درباره نمایشی که دیده بود از علاقه خود به این نوع ترکیب فصلی مانعه‌الخلو[3] گفته است: شیری که نقشش را پیرمردی بازی می‌کرد که پوست شیر تنش کرده بود خسته شد - رفت تا در سایه تخته‌سنگی دراز بکشد. شروع کرد به سیگارکشیدن. شیری که سیگار می‌کشد. ندیدم کسی به این صحنه بخندد. می‌توانست شیر باشد و نمی‌توانست شیر باشد.» در اینجا نوعی شکاکیت سودمند به چشم می‌خورد، ولی در عین‌حال نوعی خواهش سودمند هم هست که از بیننده می‌خواهد در محدوده پذیرش شکاکانه باور بیاورد.

> تله رئالیته - به‌رغم دستکاری‌های زیاد در واقعیت - از ما می‌خواهد به آنچه جلوی چشمانمان می‌بینیم باور بیاوریم. ولی قصد کیارستمی کشف این نکته است که دوربین چه چیزی را بر ما عیان می‌سازد و آدم‌های جلوی دوربین چه چیزی را بر خود عیان می‌سازند، درست همان‌طور که چه بسا ما می‌خواهیم بدانیم چه چیزی ساختگی است و چه چیزی واقعی

پی‌نوشت‌ها:

۱- تله رئالیته معادلی است که مترجم کتاب برای reality TV اختیار کرده است. نک: پاورقی ص ۱۲۹: «به برنامه‌های تلویزیونی درباره آدم‌های معمولی می‌گویند که در موقعیت‌های واقعی از آنها فیلم برمی‌دارند و بیشتر به‌قصد سرگرمی تماشاچیان نه به‌منظور آموزش یا آگهی‌بخشی.»

۲- Empathy: به معنای توانایی فهم احساس‌های شخصی دیگر و توانایی سهیم‌شدن در آنهاست. نک: پاورقی ص ۱۱۱. مترجم کتاب سمپاتی را به «همدردی» و امپاتی را به «یکدردی» ترجمه کرده است، چون هر دو واژه از ماده پاتوس (درد یا شور) ساخته شده‌اند.

۳- inclusive disjunction: قضیه منفصل مانع‌الرفع یا مانعه‌الخُلو (غیرقابل جمع در کذب)، قضیه‌ای که غلط‌بودن دو طرف آن محال است اما ممکن است هر دو طرف درست باشد. یعنی یا الف یا ب یا هردو. به بیان دیگر، ترکیب فصلی از نوع مذکور در تمامی حالت‌ها صادق است مگر آن‌که هم الف هم ب هردو کاذب باشد.

منبع: sensesofcinema.com

بررسی

درنقد پروژه دولت‌محور طباطبایی

سیدجواد طباطبایی یکی از بحث‌برانگیزترین کارشناسان علوم سیاسی و تاریخ ایران است که نقدهای ریشه‌ای و جدی بسیاری بر آرای او وارد شده است. اگرچه تقریبا تمام روشنفکران و متفکران مستقل ایران از طیف‌های مختلف، از حمید عنایت، علی شریعتی و هما کاتوزیان تا حسین بشیریه و مراد فرهادپور و دیگران، از جایگاه رسمی طباطبایی در ساختار قدرت به نقد کشیده شده‌اند، منتقدان او نیز بیکار نبوده‌اند و تحلیل‌ها و تفاسیر او را نقد و بررسی کرده‌اند. یکی از جدیدترین موارد، نقد حسن قاضی‌مرادی است که در آخرین کتابش «تأملات ابزاری» به همت نشر اختران منتشر کرده است. او در این کتاب به نقد برخی آرای طباطبایی در حوزه اندیشه سیاسی می‌پردازد. البته قاضی‌مرادی هدف از این کتاب را در درجه اول نه نقد آرای طباطبایی در این یا آن کتابش بلکه طرح مباحثه‌ای با مخاطبان آثار او عنوان می‌کند. قاضی‌مرادی، در این کتاب، در حوزه اندیشه و تحولات سیاسی برخی از اجزای «پروژه» طباطبایی را نقد می‌کند. ضمناً اشاره‌ای بسیار گذرا به موضع شدیداً ایدئولوژیک طباطبایی دارد به‌عنوان یک «لیبرال و محافظه‌کار». چون بر این باور است که طباطبایی از این موضع مولفه‌ها و مضامین پروژه‌اش را برمی‌گزیند و تحلیل و تبیین می‌کند و نیز در بررسی تحولات سیاسی و فکری عصر مشروطه، مشی سیاسی او در پرتو اصلاح‌طلبی و اعتدال در نقد رویدادهای این عصر آشکار است.

نویسنده در این کتاب مشخصاً بر دو جلد - در سه مجلد - تاکنون منتشرشده از مجموعه «تاملی درباره ایران» متمرکز است که محتوایشان را تاملات ابزاری می‌خواند، چون آنها را پشتوانه نظری پروژه طباطبایی می‌داند. این دو مجلد شامل جلد نخست «دیباچه‌ای بر نظریه انحطاط ایران» (۱۳۸۰) و دو بخش جلد دوم «مکتب تبریز و مبانی تجددخواهی» (۱۳۸۵) و «نظریه حکومت قانون در ایران» (۱۳۸۶) می‌شود. درواقع ترکیب کتاب «تاملات ابزاری» بر پی آن است تا نشان دهد این‌ها تاملاتی‌اند تدارک دیده‌شده برای «پروژه»‌ای که به نظر می‌رسد او با این مجموعه دنبال می‌کند. البته نویسنده به این مساله نیز اشاره دارد که داوری‌هایی درباره تحولات اندیشه سیاسی ایران از دوران باستان تا دوران معاصر در آثار قبلی طباطبایی وجود دارند که آشکارا در خدمت این پروژه‌اند اما تاکید دارد مشخصاً در این دو مجلد از مجموعه به‌اصطلاح «تاملات» است که می‌توان جلوه‌هایی از پروژه او را یافت.

تاملات ابزاری
حسن قاضی‌مرادی
ناشر: اختران
چاپ اول: ۱۳۹۶
قیمت: ۱۷۰۰۰ تومان

در نظر قاضی‌مرادی، جز جلد اول این مجموعه - که به نظر می‌رسد همچون مقدمه‌ای بر کل مجموعه «تاملات» شامل بررسی سیر زوال عمومی جامعه ایران از صفویه تا قاجار است - دو بخش جلد دوم تبیینی از تحولات اندیشه سیاسی از جنگ‌های ایران و روسیه در زمان فتحعلی‌شاه تا استبداد صغیر در زمان محمدعلی‌شاه را در بر می‌گیرد. نقطه اوج این دوران انقلاب مشروطه است که ویژگی‌های فکر سیاسی در آن، کانون توجه طباطبایی است. نویسنده بر این باور است که در «تاملات» طباطبایی سیر تحولات اندیشه سیاسی در آثار و فعالیت‌های سیاسی و فکری سه گروه از «عاملان» سیاسی دنبال می‌شود: روشنفکران که درمجموع تجددخواه‌اند، دولت‌مردان مصلح و رجال اصلاح‌طلب و نیز روحانیت مترقی و مشروطه‌خواه. نویسنده نشان می‌دهد که این سه گروه، «عاملان» در «پروژه» اویند. او می‌کوشد با سنجش تحلیل طباطبایی از آثار و فعالیت‌های این سه گروه، نقش عاملان سیاسی را در پروژه او نشان دهد. به‌علاوه تاکید دارد این پروژه طباطبایی شامل مولفه‌های ساختار فکری است که استوار است بر نخبه‌گرایی و دولت‌گرایی. قاضی‌مرادی در کتاب حاضر نشان می‌دهد که طباطبایی دو برخورد کاملاً متفاوت با «عاملان» موردنظر خود دارد: از یک‌سو، او عمدتاً مشغول ادعانامه‌نویسی علیه روشنفکران دوره مشروطه و نیز جنبش روشنفکری است و از سوی دیگر ادعانامه‌نویسی‌اش را به نفع روحانیت مترقی و خاصه دولت‌مردان مصلح و رجال اصلاح‌طلب پیش می‌برد. از آنجا که طباطبایی در «تاملات» خود آثار بسیاری از عاملان سیاسی موردنظرش را بررسی می‌کند، نویسنده از میان این آثار فقط به چند نمونه در چارچوب مطالب کتاب پرداخته و چگونگی مواجهه طباطبایی با محتوای این آثار و شرح و توضیح جانبدارانه او را از آنها نشان می‌دهد. قاضی‌مرادی از میان روشنفکران صدر مشروطه ملکم‌خان، از میان دولت‌مردان مصلح عباس‌میرزا و ابوالقاسم قائم‌مقام فراهانی و امیرکبیر، از میان رجال اصلاح‌طلب مجدالملک و از میان روحانیت مترقی، میرزای نائینی را انتخاب کرده است و ادعانامه‌نویسی طباطبایی را له یا علیه اینان، به اختصار، بررسی می‌کند و در پی آن، دو جنبه از ساختار نظری «پروژه» طباطبایی را شرح می‌دهد: «نخبه‌گرایی و دولت‌محوری». قاضی‌مرادی به اندیشه سیاسی ایرانشهری در آرای طباطبایی نیز می‌پردازد. او طبق روایت طباطبایی نشان می‌دهد که آن جنبه از نظرات پیش از «تاملات» او که می‌تواند با موضوعات پس از «تاملات»اش گره بخورد، در چارچوب «پروژه» طباطبایی قرار می‌گیرد. از نظر نویسنده «اندیشه ایرانشهری» به روایت طباطبایی یکی از مولفه‌های دولت‌محوری در «پروژه» اوست و نظریه حکومت مبتنی‌بر اندیشه ایرانشهری، به‌تمامی، دولت‌گرایانه است.

قاضی‌مرادی در انتهای کتاب حاضر نیز با نقد رویکرد سیاسی - نظری طباطبایی خطاب به او می‌نویسد: «همه بحث طباطبایی این است که اولاً اصلاح‌طلبی و انقلاب را در تضاد کامل با یکدیگر در نظر می‌گیرد و با طرد تام انقلاب در موضع دفاع از اصلاح‌طلبی می‌ایستد. ثانیاً خواستار اصلاحات همه‌جانبه می‌شود، زیرا از نظر او تاکید بر وجه سیاسی اصلاحات کار را به انقلاب می‌کشد. ثالثاً از نظر او چون روشنفکران همواره اهل پیکار سیاسی بوده‌اند نتوانسته‌اند به پیشبرد برنامه فراگیر تجددخواهی اعتنایی داشته باشند. در پاسخ باید گفت: اولاً، اصلاح‌طلبی - نه اعتدال‌گرایی یا میانه‌روی - و انقلابی‌گری (رادیکالیسم) در هدف غایی‌شان تضادی با هم ندارند. اگر طباطبایی از اصلاحات این انتظار را دارد که «ریشه تباهی را نابود کند»، این هدفی انقلابی است. تاکید بر این نکته اهمیت دارد که ضد رادیکالیسم (انقلابی‌گری) اصلاح‌طلبی نیست، محافظه‌کاری است. ثانیاً کار اصلاحات سیاسی اگر در پی نابودی «ریشه‌های تباهی» باشد به انقلاب می‌کشد و از آن گریزی نیست.» (ص۱۸۴)