بررسی

خواندن فیلم‌ها

سیامک رفیعی

● استنلی کاول در گفت‌وگویی با اندرو کلوان می‌گوید فیلم برای فلسفه ساخته می‌شود. اما نسبت میان فیلم و فلسفه چیست؟ در کدامین سویه‌های تفکر فلسفی باید به دنبال نقطه‌های پیوند با فیلم بود؟ ما معمولا فلسفه را فعالیتی فکری و انتزاعی قلمداد می‌کنیم درحالی‌که فیلم یا هر شکل دیگر هنری با صفت‌های انضمامی و ملموس توصیف می‌شوند. پس چگونه می‌توان از ارتباط فیلم و فلسفه سخن گفت؟ صالح نجفی، مترجم و پژوهشگر حوزه فلسفه، به تازگی در مجموعه کتاب‌هایی تحت عنوان «فیلم به‌مثابه فلسفه» تلاش کرده فرصتی برای تمرین فکرکردن ایجاد کند، تمرین فکرکردن با/ در فیلم.

نجفی در مقدمه کتاب می‌نویسد، در این مجموعه کوشیده در آنچه فیلم‌ها بیان می‌کنند و با ذات سینما نسبت دارد تأمل کند. او که پیش از این، در ذیل پروژه فکری فیلم-فلسفه، کتاب «عباس کیارستمی و فیلم-فلسفه» اثر متیو ابوت را ترجمه کرده بود، معتقد است «تأمل در سینما، تأمل در همه چیز است: تأمل در نحوه ادراک دنیایی که در آن زندگی می‌کنیم و کمتر چیزی در آن یافت می‌شود که به نحوی با سینما مرتبط نباشد. هر رابطه‌ای که برقرار می‌کنیم ماده بالقوه‌ای است برای فیلمنامه‌ای که شاید روزی به فیلمی بدل شود. هر تنشی که از سر می‌گذرانیم ممکن است دارای وجهی دراماتیک باشد». (ص ۹)

نجفی با فاصله‌گیری از نظریه‌هایی که در پی درک معنای فیلم از طریق کشف قصد نویسنده یا کارگردان‌اند می‌کوشد یک گزارش فلسفی یا حتی یک رساله فشرده فلسفی از بطن داستان فیلم، زبان سینمایی، گرامر تصویری و شیوه اطلاع‌رسانی که فیلم اختیار کرده، بیرون بکشد و به ما نشان دهد که در پروژه فیلم-فلسفه فیلم به طور مستقل از فیلمساز فکر می‌کند و حیات فیلم مستقل و خودآیین است. در واقع فیلم و فیلمساز با فکرکردن مشغول به کار فلسفی می‌شوند و اینجاست که پیوند میان فیلم و فلسفه آشکار می‌شود. در نظر نجفی، در صحبت از فلسفه فیلم، مانند هر پژوهش فلسفی، باید به پیش‌فرض‌های زیرسوال‌نرفته فکر کرد و نشان داد فیلم در چه بستری ساخته شده و چه فلسفه‌ای را از طریق تصویرها و زبان سینمایی‌اش منعکس می‌کند.

در نگاه نجفی، از این جهت که در پروژه فیلم-فلسفه پای تحلیل به میان می‌آید ما با تنشی اساسی مواجه می‌شویم: تنشی میان مدیومی با تصاویر و صداهای غیرزبانی و مدیومی برای فکرکردن و تحلیل‌کردن که اساسا زبانی است، تنشی میان فلسفه به عنوان فعالیتی شناختی که ماده کارش کلمات و زبان مستدل است و فیلم که از طریق صداها و تصاویری فعالیت می‌کند که بخش عمده‌ای از آن‌ها غیرزبانی‌اند. به همین جهت ما ناگزیریم فیلم را به کلمات تبدیل کنیم. او از تعبیر «بازگفت» برای نام‌گذاری این عمل بهره می‌برد، یعنی بازگفتن یا تعبیرکردن مطلبی به مطلب دیگر. از آنجاکه زبان فیلم، زبان تصویرها و صداها و میزانسن و دکوپاژ است، هرگونه تعریف‌کردن این زبان یعنی ریختن آن به قالبی دیگر. کار مخاطب در تحلیل فیلم بازگفتن پلات آن یا توصیف صحنه‌هایی از آن است. از اینجا به بعد تنش اصلی میان بازگفتن و تفسیرکردن است. نجفی فلسفه فیلم را نتیجه دیالکتیک بین بازگفتن و تفسیرکردن می‌داند، دو کاری که دائما تکرار می‌شود.

مجموعه حاضر در ده جلد نوشته و تنظیم شده است. به جز جلد اول این مجموعه که «سینما به مثابه تمثیل غار افلاطون» نام دارد، هر یک از مجلدهای دیگر به تفکر فلسفی پیرامون یک فیلم می‌پردازد. جلد اول به نوعی ایده اصلی این مجموعه را توضیح می‌دهد: «سینما چیزی نیست جز اجرای دوباره تمثیل غار افلاطون». نجفی با استفاده از تمثیل افلاطون و نظریه ادراک جرج بارکلی به بررسی تصاویر سینمایی می‌پردازد و به تفاوتی اشاره می‌کند که به لحاظ پدیدارشناختی در تجربه ادراکی ما میان آنچه روی پرده نمایش داده می‌شود و آنچه در عالم واقع ادراک می‌کند وجود دارد.

در این مجموعه با فیلم‌های «کازابلانکا»، «پرسونا»، «همشهری کین»، «آنی‌هال»، «سال گذشته در مارین‌باد»، «حرکت اشتباه، ماگنولیا»، «راشومون» و «کپی در برابر اصل»، به عنوان یک متن فلسفی برخورد می‌شود، چنانکه گویی این فیلم‌ها خوانده می‌شوند. نجفی در این راه از آرای فیلسوفان و نظریه‌پردازانی چون افلاطون، آلن بدیو، هوگو مانستربرگ، متیو ابوت، استنلی کاول، اسلاوی ژیژک و دیگران استفاده می‌کند.

صحنه ای از فیلم روزهای بهشت، ۱۹۷۸

درباره «ترنس مالیک: فیلم و فلسفه»

یک سینمای هایدگری؟

آرش روحی

مخاطب امروزی سینما اصولا در برخورد با فیلم‌هایی که متعلق به جریان اصلی نیستند یا شخصیت‌پردازی و داستان‌های متعارفی ندارند، تکلیف خود را نمی‌داند و نهایتاً با گزاره‌های تکراری از قبیل «فیلم تصاویر زیبا یا فیلمبرداری چشم‌نوازی دارد» می‌کوشد تحلیلی فوری از فیلم به دست دهد. یکی از مشخص‌ترین چهره‌های این نوع سینما مسلماً ترنس مالیک است که به‌خصوص پس از فیلم «درخت زندگی» (۲۰۱۱) فیلم‌هایش دوباره دستمایه نقدهای پرشماری شد. کتاب «ترنس مالیک: فیلم و فلسفه» تلاشی است برای خوانشی فلسفی‌تر از فیلم‌های مالیک و پرهیز از ارائه تحلیل و گزاره‌های تکراری. برای مثال، دیوید مارتین در یادداشتی که درباره کتاب نوشته است توضیح می‌دهد: «این کتاب طیف فوق‌العاده مهیجی از رویکردهای مختلف به فیلم‌های مالیک است که نور تازه‌ای به اعماق یکی از اندیشمندترین مؤلفان سینما در سال‌های اخیر می‌تاباند. مجموعه مقالات کتاب به بررسی فیلم‌های مالیک از فیلم «زمین‌های بایر» تا «جهان نو» می‌پردازد و کارنامه سینمایی مالیک را با آرای اندیشمندانی چون هایدگر، کاول، هگل و مارکس مواجه می‌کند». در مقدمه‌ای که دین‌تاکر و استوارت کندال بر کتاب نوشته‌اند، دلیل جمع‌آوری این مقالات را پیشینه مالیک در فلسفه و شواهدی در فیلم‌هایش می‌دانند که ما را به پژوهش فرا می‌خواند. آن‌ها در ادامه توضیح می‌دهند، سینما به‌عنوان مهم‌ترین فرم هنری قرن بیستم چگونه همواره فیلسوفانی را به خود جذب کرده است که غالباً تفکرات بسیار متفاوتی در باب سینما دارند. این دو در ادامه توضیح برای خوانش فلسفی از سینما مثالی از دلوز می‌آورند: «ژیل دلوز در اثر دو جلدی‌اش درباره نود سال نخست تاریخ سینما برآن است که نوعی فلسفه سینما هم در درون و هم در کنار سینما عمل می‌کند. به گفته او، مفاهیم سینما در سینما مطرح نمی‌شوند، اما در عین حال مفاهیم سینما هستند، و نه نظریه‌هایی در مورد سینما... سینما خود یک شیوه جدید کاربست تصویر و نشانه‌ها است و فلسفه باید نظریه فیلم را چونان یک کنش مفهومی تولید کند.» (ص ۱۱) در واقع می‌توان گفت مقالات کتاب سعی در نزدیک‌شدن به خوانش دلوزی درباره سینما و نظریه فیلم دارند. مالیک که خود دانش‌آموخته فلسفه در هاروارد و شاگرد استنلی کاول بوده است، سابقه ترجمه یکی از دشوارترین مقاله‌های هایدگر، «ذات دلیل» (The essence of reason)، را نیز دارد و بر این اساس بسیاری فیلم‌های او را تحت‌تاثیر فلسفه هایدگر می‌دانند.

اولین مقاله کتاب با عنوان «ابراز معنا» به شخصیت‌پردازی در آثار مالیک با توجه به سابقه فلسفی او می‌پردازد. مقاله توسط استیون رابین مدرس فیلم در کالج جورجیا نوشته شده است. از نظر او مالیک به هیچ عنوان تابع روانشناسی و انگیزه‌های متعارف شخصیت‌ها در سینمای هالیوود نیست، مخاطب فیلم‌های مالیک از طریق تلاش شخصیت‌ها برای ابراز معناست که موفق به شناخت آن‌ها می‌شود. رابین تصریح می‌کند این ابراز معنا به اشکال گوناگون در فیلم‌های مالیک رخ می‌دهد: این تکنیک اغلب از طریق گفتار حساب‌شده اول شخص خارج از قاب رخ می‌دهد - تکنیکی که مالیک در تمام فیلم‌هایش از آن بهره می‌برد - گاهی از طریق روایت یا گفتار خارج از قاب (در فیلم‌های «زمین‌های بایر» و «روزهای بهشت»)، و در برخی موارد هم به مدد گفتار خارج از قاب که هیچ برتری خاصی نسبت به یکدیگر ندارند (در فیلم‌های «خط باریک سرخ» و «جهان نو»). او در ادامه درباره نسبت کارهای مالیک و ایده‌های هایدگر می‌نویسد: «راوی‌های مالیک صاحب همان ویژگی پیکارجویانه‌ای هستند که هایدگر در رساله «سرآغاز کار هنری» به آن اشاره می‌کند. چارچوب تجربی فیلم‌های مالیک نه مانند ماده‌ای گنگ و خاموش است و نه مانند جهانی تخیلی یا ابژکتیو که بتوان آن را به کمک ابزارهای استدلالی فرمالیستی تجزیه و تحلیل کرد، بلکه زمینه را برای پیکاری مهیا می‌کند که در آن، به زعم هایدگر، کاربودنِ کار منوط است به اینکه میان جهان و زمین پیکار برانگیزد». (ص ۴۵) شاید بر همین اساس سینمای مالیک هرگز با شخصیت‌ها همذات‌پنداری نمی‌کند.

مقاله دوم کتاب به عنصر پرتکرار خشونت در آثار مالیک می‌پردازد. در ابتدای مقاله، نویسنده به عنصر قهرآمیز آتش در فیلم‌های مالیک اشاره می‌کند، آتش به‌عنوان عنصری که همزمان پاک‌کننده و ویرانگر است. او در این‌باره می‌نویسد: «تکرار موتیف آتش با استفاده منظم مالیک از واژگان نمادین در سراسر فیلم‌هایش سازگاری دارد. درست همان‌طور که آتش در تک‌تک فیلم‌های او می‌سوزد، رودخانه‌ها نیز جریان دارند و تبدیل به عنصر آشنا و برجسته چشم‌انداز آثارش می‌شوند». (ص ۶۷) جهان آثار مالیک مملو از خشونت است، شخصیت‌های اصلی آثار او قاتل‌ها و آتش‌افروزان، سربازان و جنگجویان‌اند اما نحوه بازنمایی خشونت در آثار مالیک مبتنی بر نوعی خودداری است. میشل شیون در رابطه با خشونت فیلم‌های مالیک توضیح روشن‌کننده‌ای دارد: «خشونت در فیلم‌های مالیک همزمان حضور پررنگی دارد و در عین‌حال غیرواقعی است، زیرا یا اصلاً اشاره‌ای به آن نمی‌شود یا به سرعت از کنار آن می‌گذرد، افزون براین کارگردان از نمایش بیش از حد صریح تأثیر آن بر بدن، مثل نمایش اجساد، جای گلوله، خونریزی و زخم‌ها پرهیز می‌کند. شاید بتوان گفت فیلم‌های مالیک پر از شخصیت‌های بی‌گناهی است که دست به خشونت می‌زنند.»

مقاله بعدی کتاب درباره نئومدرنیته سینمایی ترنس مالیک است. نویسنده به بررسی فیلم‌های مالیک به میانجی کتاب «نامه‌هایی درباره تربیت زیباشناختی انسان» اثر شیلر می‌پردازد. از نظر نویسنده، «هم شیلر و هم مالیک علاقه‌مند به نوعی تجربه خاص‌اند که به هرگونه داوری، داستان یا تاریخی اولویت دارد؛ تجربه‌ای که، آن‌گونه که شیلر توضیح می‌دهد، احساساتی خواهد بود». (ص ۹۴) بر این اساس، می‌توان مالیک را احیاگر زیباشناسی سده هجدهمی دانست. در واقع مالیک فیلم‌هایش را از روانشناسی، ایدئولوژی و تمامی عناصر ساختار دراماتیک که پس از شیلر باب شد آزاد می‌کند. «مالیک فیلم‌هایش را از هرگونه نیروی بالقوه تاریخی تهی می‌کند، درست همان‌گونه که اهمیتی به استعدادهای بازیگران مطرحش (به‌ویژه در «خط باریک سرخ») نمی‌دهد. در ادامه، نویسنده تفسیر دقیقی از دلایل نسبت بین مالیک و شیلر می‌دهد: «بی‌تردید، مالیک ارسطوگرایی مستتر در رساله شیلر را به مثابه یک پس‌زمینه به نمایش می‌گذارد. به عبارت دیگر، مردمان کهن، باستانی‌ها، معرف طبیعت هستند که وقتی با هنر (در مفهوم ارسطویی آن، یعنی تخنه یا امر سودمند [در مقابل هنرهای زیبا]) یا از نگاه شیلر، با فرهنگ (با آرمان‌های مدرن خرد و آزادی) بیامیزد، امر ایدئال شکل خواهد گرفت». (ص ۱۱۵)

مقاله چهارم کتاب باعنوان «جهانیدن غرب: آنتوپولوژی زمین‌های بایر» سعی در مواجهه فیلم‌های ترنس مالیک با برخی اندیشه‌های مارتین هایدگر به‌خصوص کتاب «چه باشد آنچه خوانندش تفکر» (در فارسی با ترجمه سیاوش جمادی، نشر ققنوس، ۱۳۸۹) دارد. تامس دین‌تاکر، نویسنده مقاله، در ابتدا مثالی از تفسیر فارستنائو و می‌آووی در مقاله «سینمای هایدگری ترنس مالیک: جنگ و پرسش» می‌آورد: «آنها مالیک را فیلمسازی می‌دانند که موفق به خلق سینمای متافیزیکی خاصی شده است، سینمایی که نه تنها قابلیت لازم برای نمایش بازنمودهایش را دارد، بلکه از توانی مناسب «برای جلب توجه مخاطب به خودِ واقعیت بازنموده» برخوردار است، و لذا به مثابه رسانه‌ای برای پرداختی به مسئله فلسفی حضور یا هستی عمل می‌کند». (ص ۱۲۶) دین‌تاکر که کتابی با عنوان «دریدا: دوشان به منزله شالوده‌شکنی حاضرآماده» دارد، در توضیح آنتوپولوژی از نظر دریدا می‌نویسد: «دریدا آنتوپولوژی را این‌گونه تعریف می‌کند: «اصولی اخلاقی که به طرز تفکیک‌ناپذیری ارزش هستی‌شناختی حضور-بودن را به موقعیتش، به تعین پایدار و نمایش‌پذیر مکانی خاص، توپوس یا مکان قلمرو، وطن، شهر و بدن به طورکلی پیوند می‌زند». (ص ۱۲۷) مقاله درخشان دین‌تاکر با بررسی دازاین و تفکرات هایدگر سعی در تبیین نسبت آثار هنری به‌عنوان یکی از راه‌هایی دارد که جهان می‌تواند برای سوژه پرتاب‌شده درون جهان دوباره مرئی و علنی شود. تاکر دراین‌باره می‌نویسد: «از نظر هایدگر، نحوه‌ای که کار هنری جهان را بنیان می‌دهد، ربطی به زیباشناسی ندارد و همه چیز به متافیزیک مربوط می‌شود (کار هنری پیش و بیش از هر چیز یک هستی است)، به‌ویژه به این علت که «کار هنری» کاری هنری، عیان ساختن است و نه بازنمایی یا بازتولید حقیقت چیزی خاص، و اجازه می‌دهد اثر در «ناپوشیدگی هستی‌اش» بروز کند. از این منظر، هنر چیزی جز «حقیقتِ در کار» نیست. هایدگر در ادامه توضیح همین ایده در جستار معروف «سرآغاز کار هنری» از کفش‌های ون‌گوگ مثال می‌آورد. بر این اساس کار هنری نه قادر به آفرینش جهان است و نه آن را بازنمایی می‌کند، اما به معنای واقعی کلمه می‌تواند جهان را برای ما در خودآگاهی‌مان بنشاند.

مقاله بعدی با عنوان «حضور انسان در چشم‌اندازهای هموار» به نسبت میان فیلم‌های ترنس مالیک و نویسندگان ژانر دشت مثل رایت موریس و ویلا کاثر در تاریخ معاصر ادبیات آمریکا می‌پردازد. نویسنده‌هایی که راوی داستان‌ها و شخصیت‌ها در چشم‌اندازهای وسیع غرب و جنوب آمریکای اوایل سده بیستم هستند. متیو اورستون که پژوهش‌های زیادی درباره نویسندگان این ژانر انجام داده است، درباره این نسبت می‌نویسد: «سوای موضوع داستان، تکنیک موریس تداعی‌کننده کار مالیک است. روایت‌های او، با گفتگوهای بسیار اندک و پراکنده، زمانی که شخصیت‌ها تصمیم می‌گیرند حرف بزنند، اغلب بیش از آنکه روشنگر باشند سردرگم‌کننده از کار در می‌آیند. در حالی که هدف از تمرکز بر تصاویر و نمادهای بسیار خاص القای برداشت وسیع‌تر و عمیق‌تری از مکان انسان در طبیعت است، موریس از «بیان مستقیم» طفره می‌رود، و خوانندگانش را به همان شیوه‌ای گیج و سردرگم می‌کند که تماشاگران فیلم‌های مالیک دچارش می‌شوند». (ص ۱۵۸) اورستون سه عنصر دیگر را بین فیلم‌های مالیک و داستان‌های این ژانر به‌ویژه رایت مویس مشترک می‌داند. عنصر اول، وجود نوعی حس فروپاشی و نبود فرصت برای جوانان در شهرهای زادگاه آنهاست. دوم، هر دو از چشم‌اندازهای وسیع به‌عنوان ابزاری برای قراردادن شخصیت‌ها و بیننده در لحظاتی سرشار از تأمل هستی‌شناسانه استفاده می‌کنند. سوم، در این فیلم‌ها و داستان‌ها مکان واقعی مهم نیست؛ چشم‌انداز فرصت و امکانی می‌شود برای تعارض‌ها بین شخصیت‌ها یا تشدید احساس رابطه‌ای که انسان‌ها با محیط پیرامون خود دارند.

مقاله بعدی با عنوان «کلاه فرنگی و خوابگاه کارگران: فضا و مکان در روزهای بهشت» تلاش برای خوانش کوتاهی از این فیلم با تکیه بر نظریات استنلی کاول است. نویسنده مقاله، ایان ریس‌دایک، به تفاوت ساختاری فیلم با محصولات هالیوودی اشاره می‌کند: «در هالیوود، فیلمسازی روایی تا حد زیادی متکی به ایجاد توهم یکپارچگی مکانی و تداوم کنش در داستان از طریق قراردادهایی همچون نما/نمای معکوس، هم‌ترازی دید، صدای همگام‌شدن و وفاداری آوایی است؛ اما «روزهای بهشت» این قراردادها را کاملاً به‌هم می‌ریزد و در روایت روزنه‌هایی پدید می‌آورد که بیننده نه تنها باید خود فضاها را پر کند، بلکه به این موضوع بیندیشد که مالیک از چه شیوه یا شیوه‌هایی برای خلق معنا در فیلم استفاده می‌کند». (ص ۲۰۲) نویسنده در ادامه با بررسی تکنیک‌های کارگردانی و فیلمبرداری مرسوم هالیوود، دلایل ساختارشکنی مالیک در این سنت را شرح می‌دهد. ریس‌دایک در انتهای مقاله تصاویر فیلم را الهام گرفته از برخی نقاشی‌های ادوارد هاپر می‌داند. او برای مثال می‌نویسد: «خانه مزرعه‌دار در «روزهای بهشت» - که طراحی‌اش الهام گرفته از نقاشی «خانه کنار راه‌آهن»(۱۹۲۵) هاپر است - موقعیت کانونی جانمایی‌های فیلم محسوب می‌شود. (ص ۲۱۴)

یکی دیگر از مقالات بسیار مهم کتاب از آن استوارت کندال پژوهشگر بینارشته‌ای و نویسنده کتابی درباره ژرژ باتای است. او مقاله خود را با بررسی کتاب «سینما۲: زمان-تصویر ژیل دلوز» و ایده زمان-تصویر در سینمای پس از جنگ جهانی دوم آغاز می‌کند. همچون مقاله قبلی بیشتر تمرکز بر فیلم «روزهای بهشت» است. از نظر کندال روزهای بهشت ارتباط مستقیمی با ایده‌های دلوز دارد، او برای توضیح این مسأله می‌نویسد: «روزهای بهشت را به راحتی می‌توان تجسم یک یا چند مفهوم دلوزی دانست. روزهای بهشت بیش از آن‌که متشکل از رشته‌ای نماهای زنجیروار باشد که توسط واقعیت‌های مکانی یا روان‌شناختی (هرچند کاملاً سینمایی) - آن‌گونه که در هالیوود می‌بینیم - تعیین شوند، متشکل از نماهای متمایزی است که در درون روند دیالکتیکی متضادها در کنار هم قرار گرفته‌اند». (ص ۲۲۵) کندال در انتها «روزهای بهشت» را کلاژی پر از ارجاع به تاریخ فرهنگ و الهیات می‌داند. او با نگاهی دقیق فیلم را اقتباسی از برخی داستان‌های عهد عتیق (سارا و ابراهیم - بوعز و روث) تا هاکلبری‌فین و بال‌های کبوتر هنری جیمز به حساب می‌آورد.

عنوان مقاله بعدی کتاب، «دیالکتیک و خط باریک سرخ» به مرور فیلم مرثیه‌وار و جنگی مالیک می‌پردازد. راسل منینگ، نویسنده مقاله، بر تفاوت ساختاری خط باریک سرخ با دیگر فیلم‌های ژانر جنگی انگشت می‌گذارد: «دوربین مالیک و گفتار خارج از قاب شاعرانه فیلم دغدغه‌ای دیالکتیکی را فاش می‌کند که سربازها در میدان جنگ با آن کلنجار می‌روند. بین کاری که سربازها در حال انجام آنند و آنچه در فکرشان می‌گذرد تنش تناقض‌آمیزی دیده می‌شود». (ص ۲۴۹) در واقع مالیک در «خط باریک سرخ» با فراهم‌ساختن بستری مناسب برای تفکر دیالکتیکی نوع جدیدی از فیلم جنگی به ما عرضه می‌کند که چندان به اخلاقش در این ژانر شباهت ندارد. منینگ در ادامه مقاله خود در بخشی مفصل توضیح می‌دهد مخاطب فیلم «خط باریک سرخ» چگونه به واسطه این فیلم می‌تواند درباره یکی از بزرگ‌ترین اصحاب دیالکتیک تاریخ فلسفه یعنی هگل بیاموزد.

یکی دیگر از مقالات مهم کتاب با عنوان «سرود زمین: رمانتیسیسم سینمایی در جهان نوی ترنس مالیک» نوشته رابرت سینربرینک رئیس انجمن فلسفه قاره‌ای دانشگاه مک‌کواری است. سینربرینک در این مقاله تلاش دارد «جهان نو» را از منظر فلسفی-انتقادی بررسی کند، او درباره ریشه‌های رمانتیسیسم در «جهان نو» توضیح دقیقی می‌دهد: «فیلم می‌کوشد روایت سینمایی نوعی «اسطوره‌شناسی زیباشناختی» باشد که نخستین گروه از رمانتیک‌های آلمان، در واکنش به بحران عقل و معنا پس از عصر روشنگری و انقلاب صنعتی، که جهان را تحت تأثیر قرار داده بود، به دنبالش بودند. «جهان نو» تلاشی است برای کشف امکانات سینما برای انکشاف جهان؛ تلاش زیباشناختی راه‌های نو بودن و سکنی‌گزیدن در درون چهارچوبی جهانی و رابطه با طبیعت که بیش از هر زمان در معرض عقل‌گرایی ویران‌گر، ابزارگرایی فروکاهنده و خشونتی امپریالیستی قرار داشت». (ص ۲۷۲) سینربرینک در ادامه مقاله می‌کوشد به نقدهایی پاسخ دهد که فیلم را ساده‌نگر، ایدئولوژیک و نژادپرستانه (نسبت به استعمار) می‌دانند.

آخرین مقاله کتاب نیز دوباره فیلم «جهان نو» را دستمایه مباحث خود قرار می‌دهد. الیزابت والدن در مقاله کوتاه خود به نقش اسطوره و سنت‌های تاریخی در شکل‌گیری آمریکا می‌پردازد. از نظر او مالیک با برجسته‌سازی نقش اسطوره در نیایش آغاز فیلم تلویحاً همدلی‌اش را با جهان اسطوره نشان می‌دهد. والدن می‌نویسد: «جهان نو» تلاشی است برای سرود داستان سرزمین ما. می‌توان گفت استفاده مالیک از جهان اسطوره و تاریخی موجب ساخته‌شدن موقعیتی در فیلم می‌شود که حکایت از تمایزی دارد که مضمون آن در خود فیلم و در برخورد قبیله پوهاتان‌ها و استعمارگران اروپایی است.

در نهایت، برای جمع‌بندی مباحث کتاب و سینمای ترنس مالیک می‌توان بخشی از مقاله کارل وال را نقل کرد که توضیح مبسوطی درباره سینمای مالیک می‌دهد: فیلم‌های مالیک به‌جای ارضای تأثرات تاریخی، استعلایی یا دراماتیک تماشاگرانش، عقل و هوشی غیرنظرورزانه به آنها عرضه می‌کند. چیزی که مالیک به مخاطبان می‌دهد از جنس عمل‌گرایی، کلبی‌گرایی، پوچ‌اندیشی، ایدئولوژی، ساخت‌گرایی، پاستیش [یا چهل‌تکه] پسامدرن، نقد پسا استعماری یا روان‌کاوی نیست. به آنها فلسفه نخواهد داد. مخاطبان او به تجربه‌ای کانتی از زیبایی نخواهند رسید. شاید بتوان مالیک را پاسدار عقل و هوشی ساده‌نگر دانست - عقلی جدید؟ اگر فیلم‌های او همواره در گیشه موفق نیست و منتقدان نیز همیشه نظر مثبتی نسبت به کارهایش ندارند، ناشی از شکافی است که او به عمد باز نگه می‌دارد.

ترنس مالیک: فیلم و فلسفه

تامس دین‌تاکر

استوارت کندال

ترجمه: حسام‌الدین موسوی‌ریزی

ناشر: لگا

چاپ اول: ۱۳۹۷

قیمت: ۲۶۰۰۰ تومان

بررسی

تضارب آرای فیلسوفان سینما

● در فرهنگ عامیانه بسیار گفته می‌شود که فلان فیلم سنگین یا به اصطلاح فلسفی بود. شاید این حرف در گفتار عامیانه چندان دقیق نباشد، اما بی‌تردید چیزی به نام «فلسفه سینما» وجود دارد. برای شناخت این موضوع باید به نسبت سینما به‌عنوان فرم‌های تصویری و فلسفه به‌عنوان فرم‌های مفهومی پی برد. فلسفه سینما را پژوهشی می‌دانند درباره ماهیت و شأن فرم‌های تصویری و وضعیت‌های سینمایی که هم مبتنی بر امکان‌ها و اندیشه‌های موجود است و هم می‌تواند به مواد خام و عناصر سازنده فرم‌های معرفتی جدید بدل شود. به عبارت دیگر، آثار سینمایی می‌توانند هم نمونه‌ها و مثال‌هایی از مباحث فلسفی از پیش موجود باشند و هم می‌توانند به پیشبرد آنچه تفکر فلسفی می‌نامیم کمک کنند. در همین زمینه کتاب «فیلسوفان سینما» به آرای متفکرانی می‌پردازد که هر یک به شیوه خاص خود، وضعیت‌ها یا فرم‌های سینمایی را به مفهومی قابل تامل در اندیشه خودشان بدل کرده‌اند. هر یک از مقالات این کتاب به بررسی نسبت یک فیلسوف با سینما اختصاص دارد و تصویری از مهم‌ترین چهره‌های نظریه سینمایی معاصر ارائه می‌دهد که هر یک به شیوه خاص خود روایتی دارند از نسبت میان فلسفه و سینما. این کتاب همچنین تلاشی است برای تاکید بر نقش آثار سینمایی در فلسفه معاصر. در این کتاب هم به مقالاتی بر می‌خوریم که سینما را مقوله‌ای فرهنگی و هنری در نظر می‌گیرند که امکان مواجهاتی زنده و پویا را با ابعاد حیاتی فراهم می‌کند و هم به مقالاتی که به نفس امر سینمایی به‌عنوان یک الگوی ادراکی می‌پردازند.

این کتاب، که در زبان اصلی از سوی انتشارات دانشگاه کمبریج منتشر شده است، ۱۳ فصل دارد و هر فصل آن را یک مفسر نوشته است. هر فصل نیز به یک فیلسوف سینما و نظریاتش درباره ماهیت هنر سینما اختصاص دارد. کتاب به بررسی آرای متفکرانی چون هوگو مانستربرگ، تئودور آدورنو، آنری برگسون، آندره بازن، استنلی کاول، ژیل دلوز، فلیکس گاتاری، ژولیا کریستوا، اسلاوی ژیژک، ژاک رانسیر و دیگران می‌پردازد. آرای این فیلسوفان الزاما در یک راستا نیستند و گاه در تضاد با یکدیگرند. برای مثال، اگر متفکرانی نظیر مانستربرگ و دلوز سینما را از طریق قابلیت‌های بی‌بدیل آن ستایش می‌کردند، برخی همچون آدورنو سینما را بخشی از «صنعت فرهنگ» می‌دانستند و به نقد آن می‌پرداختند. با این‌حال، نقطه قوت کتاب این است

فیلسوفان سینما

فلیسیتی کلمن

ویراستار ترجمه: مهرداد پارسا

ناشر: شوند

قیمت: ۱۳۰۰۰ تومان

که این بحث‌های به ظاهر مخالف را به هم زنجیر می‌کند. به این صورت: مانستربرگ به‌عنوان یک روانشناس مشهور اولین متفکری بود که سینما و نظریه را به هم نزدیک کرد و آن را به‌عنوان یک هنر با فرایندهای روانشناختی ذهن مقایسه کرد و از «فیلم/ذهن» سخن گفت. او سازوکارهای سینما را شبیه به مکانیسم‌های سینمایی می‌دانست و مثلا امکان‌هایی مثل فلاش‌بک را با فرایند یادآوری و حافظه مقایسه کرد. اما آنچه در نظر مانستربرگ نقاط قوت سینما هستند، برای فیلسوفی چون برگسون نقاط ضعف شیوه ادراک سوژه مدرن محسوب می‌شود که به مکانیسم سینمایی عادت کرده است. در نظر برگسون سینما با تکه‌تکه‌کردن حرکت جریان سیال حرکت واقعی را جعل کرده و حرکت یا زمانی کاذب را به وجود آورده است. او تاکید داشت حرکت را نمی‌توان با توالی لحظه‌های بریده و سپس چسباندن آن‌ها به همدیگر بازسازی کرد. با این‌حال، جالب توجه است که بحث برگسون درباره سینما در این کتاب که وجهی علمی هم دارد، در مقاله دلوز انعکاس می‌یابد. دلوز بخش زیادی از دو کتاب سینمایی خود را، یعنی سینما یک (تصویر- حرکت) و سینما دو (تصویر- زمان)، را با کمک بحث‌های برگسون پیش می‌برد. دلوز بر این باور بود که سینمای کلاسیک عرصه ظهور تصویر- حرکت و انواع گوناگون آن است و سینمای مدرن که با تضعیف پیوندهای حسی- حرکتی نورئالیسم ایتالیا آغاز شد، عرصه تبلور تصویر- زمان است. کتاب حاضر نشان می‌دهد روایت دلوز از سینما که قصدش ترسیم نوعی هستی‌شناسی تصویر سینمایی است، منحصربه‌فرد است و قابل مقایسه با رویکرد سینمایی استنلی کاول که مفاهیم اصلی فلسفه‌اش را در سینمای کلاسیک هالیوود دنبال می‌کند. به هر حال، اگرچه از منظر آنچه امروزه «فلسفه سینما» نامیده می‌شود، همه متفکرانی که این کتاب به آرای آن‌ها می‌پردازد در مسیر به‌رسمیت‌شناختن «فیلم به‌مثابه فلسفه» پیش نمی‌روند، لیکن کنار هم قراردادن این چهره‌ها هم ماهیت تأمل‌برانگیز امر سینمایی را برجسته می‌سازد و هم خواننده را با کلیتی از مواجهات سینما و فلسفه نزد متفکران مهم این حوزه آشنا می‌کند. می‌توان با کمی مسامحه گفت بحث کتاب حاضر بحث میان متفکران سینمادوست و سینماستیز است.