

فيلم به مثابۂ فلسفہ
آنی ہال

صالح نجفی



نشرِ رِیگا

فهرست مطالب

۷ مقدمه
۱۱ ۱. مرور فیلم
۱۷ ۲. واکاوی فیلم
۱۹ آلن و برگمان: بوطیقای لُکنت زنی
۲۳ منطق پیگمالیونی وودی آلن
۲۵ تنش بین میل و روایت
۳۶ فرشتهٔ تاریخ کمیک: نظریهٔ بدیع وودی آلن دربارهٔ گذشته
۴۷ کتاب نامه
۴۹ نمایه

مقدمه

در یکی از صحنه‌های کلیدی رمان *جاودانگی* میلان کوندرا، یکی از شخصیت‌های رمان به نام پرفسور آوناریوس از میلان کوندرا در مقام شخصیتِ راویِ رمان می‌پرسد، «راستی، این روزها چی می‌نویسی؟» کوندرا در پاسخ می‌گوید، «تعریف کردنش غیرممکن است». آوناریوس می‌گوید، «چه حیف». و راوی که از قضا نویسندهٔ رمانی است که ما مشغول خواندن آنیم جواب می‌دهد «اصلاً حیف نیست». به نظر راوی، این «حُسن» کتابی است که او دارد می‌نویسد و خواننده دارد می‌خواند و آوناریوس هستی خود را از آن یافته است. او مشغول نوشتن کتابی است که «بازگفتن» آن، «نقل کردن» آن، غیرممکن است. کوندرا در مقام علت می‌گوید، عصر حاضر به هرآنچه تاکنون نوشته شده چنگ می‌اندازد تا آن را به کالایی بصری تبدیل کند: فیلمی سینمایی، برنامه‌ای تلویزیونی، کارتون یا نقاشی متحرک. خوب، این چه عیبی دارد؟ راوی-کوندرا می‌گوید، آنچه در یک رمان اساسی است، یعنی آنچه با ذات رمان نسبت دارد، دقیقاً آن چیزی است که فقط در قالب

رمان بتوان بیان کرد. بدین اعتبار، هر اقتباسی، یعنی هر تلاشی برای بیان آنچه در قالب رمان بیان شده است با مدیومی دیگر، حاوی هیچ چیز به جز چیزهای غیراساسی یا غیرذاتی رمان نمی‌تواند بود. راوی می‌گوید، «اگر این روزها آدمی همچنان آن قدر دیوانه باشد که رمان بنویسد و بخواهد رمانش را از دستبرد اقتباس‌کننده‌ها در امان دارد، باید به نحوی بنویسد که اقتباس از آن ممکن نباشد، به عبارت دیگر، به نحوی که بازگفتن آن ممکن نباشد». آری، این راهی است که کوندرا برای نجات رمان در عصر سیطره تصویرهای سینمایی) پیش می‌نهد. به گمان او، تقریباً تمام رمان‌هایی که تاکنون (یعنی ده سال پیش از پایان قرن بیستم) نوشته شده بیش از حد تابع قواعد وحدت عمل بوده‌اند، یعنی هسته مرکزی اکثر رمان‌ها را زنجیره واحدی از اعمال و وقایع تشکیل داده است که رابطه علت و معلولی با هم دارند. کوندرا تنش دراماتیک را آفت رمان می‌داند چراکه همه چیز را، حتی زیباترین صفحه‌ها، شگفت‌انگیزترین صحنه‌ها و نکته‌ها را تبدیل می‌کند به قدم‌هایی که به گره‌گشایی یا راه‌حل نهایی راه می‌برند، جایی که معنای همه چیزهای قبلی در آن متمرکز می‌شود: «رمان در آتش تنش خود چون بسته‌ای گاه می‌سوزد».

نکته جالب توجه اینکه می‌توان این گفته (یا شاید «آسیب‌شناسی») را در مورد فیلم‌های سینمایی هم صادق دانست. سینما امروزه به همه چیز دستبرد می‌زند، به تمام عرصه‌ها سر می‌کشد، بر همه چیز تأثیر می‌گذارد (و البته از همه چیز تأثیر می‌پذیرد)، «سینما همه چیز است». سینما وجه ادراک مسلط زمانه ماست. افراد خاطره‌های شخصی خود، خصوصی‌ترین مایملک خود، را به میانجی

سینما مرور می‌کنند؛ زندگی‌های خود را در قالب فیلم‌های خوب یا بد ساخته شده ارزیابی می‌کنند؛ «تنش دراماتیک» آفت واقعی زندگی زمانه‌ای است که سینما به رمان و رمان به سینما دستبرد می‌زند. عموم کسانی که فیلم می‌بینند، به فیلم‌های سینمایی به چشم «داستان‌هایی مصور» می‌نگرند و عموم کسانی که رمان می‌خوانند، رمان‌ها را به منزله فیلم‌نامه‌هایی بالقوه از نظر می‌گذرانند.

مجموعه «فیلم به مثابه فلسفه» کوششی است (هرچند ناکام) برای تأمل در آنچه فیلم‌ها بیان می‌کنند و با ذات سینما نسبت دارد. و البته که می‌توان گفت تأمل در سینما، به تعبیری، 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 وجهی دراماتیک داشته باشد. آیا می‌توان رمان‌ها را به گونه‌ای خواند و فیلم‌ها را به گونه‌ای دید که دیگر انواع تنش در آن‌ها برجسته شود؟ تنش‌هایی که به جهت سیطره تنش دراماتیک، یا به قولی رژیم بازنمایی گرا-ارسطویی، واپس‌زده می‌شوند. این در ضمن معیاری سلبی است برای سنجش ظرفیت فلسفی فیلم‌های سینمایی: اگر فیلم‌های سینمایی را منهای تنش دراماتیک آن‌ها ببخوانیم، چه چیز برای‌شان می‌ماند؟ نقد کوندرا ناظر به نوعی نگاه غایت‌گرایانه به رمان است، نگاهی که تمام صفحه‌ها و صحنه‌های داستان را در پرتو نسبت‌شان با غایت درام، لحظه حل‌شدن تنش، معنا می‌کند. راست این است که بسیاری از فیلم‌ها و شاید اکثر فیلم‌ها منهای تنش دراماتیک حرفی برای گفتن ندارند. شاید