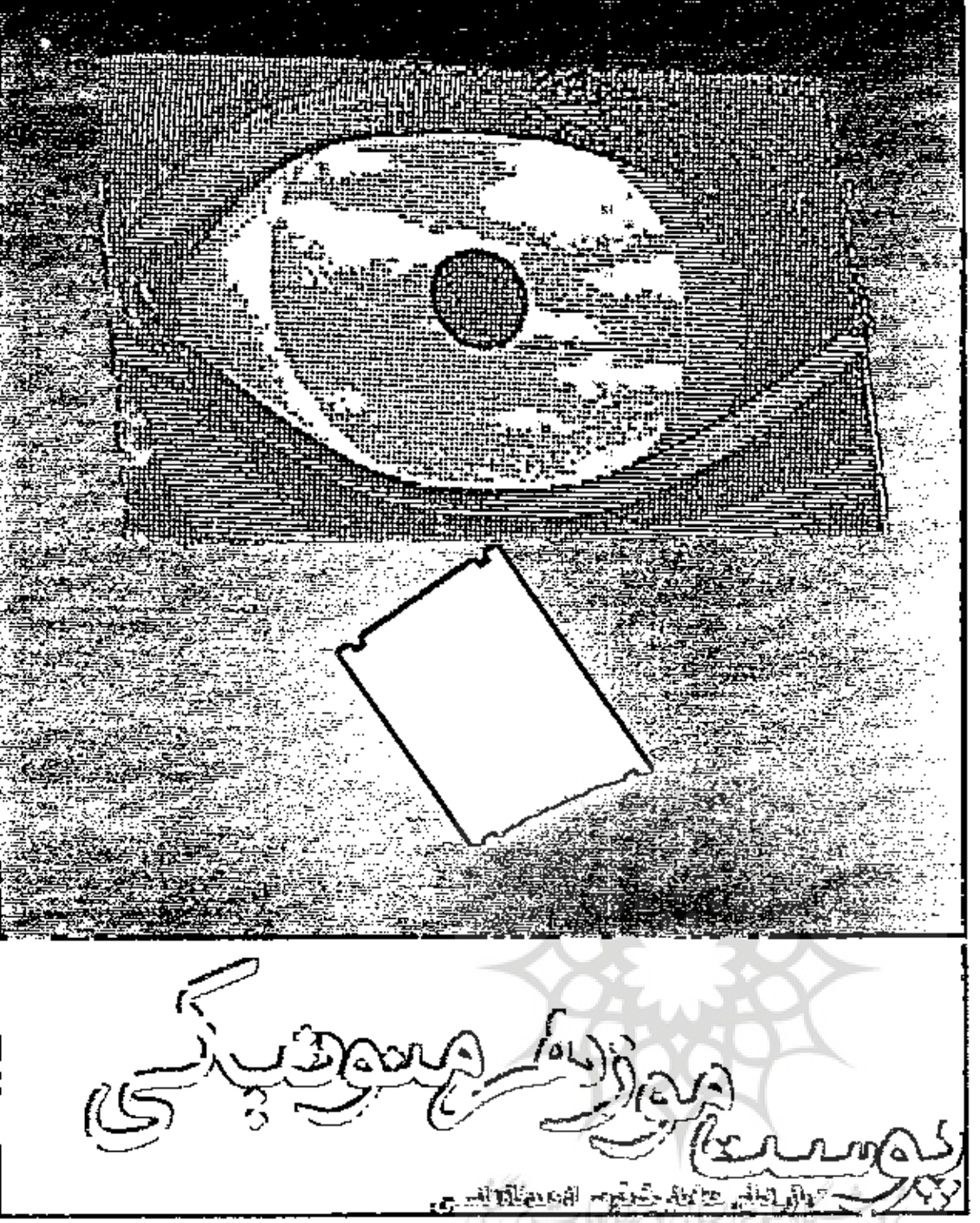

سینما و هیچ چیز دیگر

ترنس مالیک یکی از منحصربه‌فردترین کارگردان‌های جهان است. پیش از آن، او یک فیلسوف به تمام معناست. دو سال ۱۹۵۶ از هاروارد فارغ‌التحصیل شد. او شاگرد مستقیم استنلی کاول، فیلسوف آمریکایی بوده است. رابطه این دو در سال‌های بعد همچنان ادامه داشت و حتی کاول «دنیای نگریسته» را پیش از چاپ به مالیک سپرد تا نظرات او را جویا شود. وقتی در انگلستان به دلیل اختلاف با آیل (Aiyel)، استاد راهنمایش، فلسفه را رها می‌کند و به فیلمسازی رو می‌آورد، سام شپارد از قول مالیک که کاملا انزواطلب است، می‌گوید «برای من (مالیک) سینما بهترین راه فلسفیدن است». همین رویکرد وی، کار را به جایی رسانده که آثار او را لایق اطلاق اصطلاح سینمای هایدگری می‌دانند. در مقاله پیش‌رو، نویسنده به خوبی این اصطلاح و حواشی فکری حاکم بر سینمای مالیک را می‌شکافد.

◇ رابرت سینربرینک

استنلی کاول در پیشگفتارش بر کتاب «دنیای نگریسته» (۱۹۷۹)، به رابطه غریبی بین هایدگر و سینما اشاره می‌کند. انگیزه او در این کار، فیلم «روزهای بهشتی» (۱۹۷۸) ساخته ترنس مالیک است؛ فیلمی که نه تنها زیبایی خارق‌العاده و استثنایی‌ای دارد، بلکه عکس‌ها و تصاویر آن فی‌نفسه شکوه خاصی دارند و عملا توجه را به خود جلب می‌کنند. در نظر کاول، فیلم‌های مالیک درخشش خاصی دارند که به نوعی یادآور دیدگاه‌های هایدگر در مورد ارتباط ذات خداوند با نوع بشر است. در این تردیدی نیست که «روزهای بهشتی» دیدگاهی متمایز یکی از جهان عرضه می‌دارد، اما به قول کاول، «چنین به نظر می‌رسد که آدم هرگز صحنه وجود بشری را شاهد نبوده و هرگز پیش از آن چنین عرصه‌ای بین زمین و آسمان در هیچ فیلمی مشاهده نشده است». اما همان‌طور که خود کاول اشاره می‌کند، رابطه میان فلسفه هایدگر و سینمای مالیک، چالشی رودرروی هم فیلسوفان و هم نظریه‌پردازان سینما قرار می‌دهد. از یک سو، نظریه‌پرداز مشکل بتواند نشان دهد که چگونه افکار هایدگر را می‌توان به سینما تعمیم داد و از سوی دیگر، فیلسوف هم با این دشواری روبروست که سینما و زیبایی‌شناسی را چگونه به هم مربوط کند، به ویژه آنکه در این فیلم به خصوص، مفاهیم سنتی هنرهای تصویری و مفاهیمی که سال‌ها پیش و الته بنیامین نشان داده بود، مورد چالش قرار می‌دهد.

در ادامه، من از دعوت کاول استقبال می‌کنم که در باره رابطه میان هایدگر و سینما با نگاهی به شاهکار سال ۱۹۹۸ مالیک، به نام «خط باریک قرمز» (Thin Red Line) تفکر کنم. پرسشی که به آن خواهم پرداخت این است که آیا می‌توانیم «خط باریک قرمز» را یک اثر وابسته به «سینمای هایدگری» بخوانیم یا نه. در این رهگذر، نو رویکرد متفاوت به سینما را هم مطرح خواهم کرد؛ یکی رویکرد «هایدگری» که به سینما در قالب مفاهیم و تفکرات هایدگری نگاه می‌کند و دیگری رویکردی از زاویه برداشت فلسفی از سینما که حاکی از آن است که گرچه سینما می‌تواند فلسفی باشد اما باید از تفسیر آن در چارچوب مفاهیم مشخص فلسفی اجتناب کرد. در خاتمه نیز به ایجاز نشان خواهم داد که چگونه می‌توان «خط باریک قرمز» را یک اثر سینمایی هایدگری دانست و آن هم نه به این خاطر که باید برای درک آن، آثار هایدگر را خواند و فهمید، بلکه از آن رو که فیلم مالیک یک جهان سینمایی خاص از خلال تصاویر، صداها و کلمات خلق می‌کند.

«سینمای هایدگری» چیست؟

در وهله اول، صرف تفکر هایدگری در مورد سینما نامعقول جلوه می‌کند. اشاره‌های نادر هایدگر در این مورد، به صراحت نشان می‌دهد که او سینما و عکاسی را از جمله قالب‌های نشانگر «پایان هنر» در مدرنیته به حساب می‌آورد. با توجه به بدبینی آشکار هایدگر نسبت به سینما، در آن صورت از بحث از «سینمای هایدگری» که ظاهراً سینمای ترنس مالیک انگیزه اصلی طرح آن است، چه فوایدی حاصل خواهد شد و آیا اساساً چنین بحثی نتیجه‌ای هم در بر خواهد داشت؟

برای نمونه، در مجموعه مقالاتی که این اواخر در مورد سینمای مالیک منتشر شده است، مارک فورسیتا و ارلند مک‌ایووی، این بحث را مطرح می‌کنند که فیلم «خط باریک قرمز» در واقع یک اثر وابسته به «سینمای هایدگری» است و در این امر تردیدی وجود ندارد. به عقیده آنان، این امر در وهله اول از حقایق جذاب زندگی و آثار ترنس مالیک ناشی می‌شود. مالیک، لیسانس خود را در رشته فلسفه گرفته و برای مدتی کوتاه در «ام‌آی‌تی» فلسفه درس می‌داده است. او سپس برای اواسط دهه ۱۹۶۰ به آلمان سفر می‌کند تا با هایدگر ملاقات کند. وی «جوهر خرد» هایدگر را در سال ۱۹۶۹ به انگلیسی ترجمه کرده است. مالیک فرصت در همان سال، فلسفه را رها می‌کند تا به فیلمسازی رو آورد. فیلسوفی که به فیلمسازی رو می‌آورد، باید موجود نادر و جالبی باشد. بنابراین می‌توانیم تردید کنیم که چرا فورسیتا و مک‌ایووی با اطمینان تمام به این نکته اشاره می‌کنند که مالیک به صراحت دانش خود از افکار هایدگر را به زبان سینما درآورد و در فیلم‌هایش بیان کرد؛ دانشی که در اولین فیلم بلند داستانی او به نام «بدلندز» (Bad Lands) محصول ۱۹۷۳ و بعد در «روزهای بهشتی» (۱۹۷۸) و سرانجام در «خط باریک قرمز» (۱۹۹۸) متجلی شده است.

گرچه مطالعه زندگینامه مالیک دلیل خوبی است تا آثار او را «هایدگری» در نظر بگیریم، اما در عین حال باید گفت که مطالعه پیچیدگی‌های فلسفی او نیز شواهد معتبری در این میان عرضه می‌کند. فورسیتا و مک‌ایووی با ارجاع به کاول، به دلمشغولی‌های فلسفی مالیک نسبت به حضور و خصوصیت راوی که در واقع توجه را به خود جلب می‌کند و نحوه برخورد با تفکر متافیزیکی و به نمایش این شیوه برخورد و دلمشغولی فلسفی او از خلال تکنیک، در سینما اشاره می‌کنند. در تصاویر سینمایی او رابطه‌ای بین حضور و غیبت وجود دارد. تصویر، معرف وجودی است که در عین حال که غایب است، ولی با این همه، ما را در جریان امور قرار می‌دهد. این توازی میان طرح متافیزیک از خلال تصاویر سینمایی، دقیقا همان چیزی است که مالیک را به یک فیلمساز فلسفی نمونه و مثالی بدل می‌کند.

اما «هایدگریسم» مالیک فقط به همین محدود نمی‌شود یا حتی پیامد استحاله تکنیکی واقعیت در مجموعه‌ای از تصاویر مشخص نیست. به اعتقاد فورسیتا و مک‌ایووی، باید مالیک را شاعر سینما که به فکر مدرنیته واکنش نشان می‌دهد دانست. در واقع، مالیک نقش شاعر - فیلسوف را پذیرفته و با استفاده از کمپهای ذات شعری، امکانات متحصر به فرد سینما را در نمایش وجود غایی به کار می‌گیرد. سینمای مالیک همجوش اشعار هولدرلین و ریلکه، نوعی اشراق شاعرانه، راهی برای بیدارسازی دوباره حس به خواب رفته و گمشده ما از وجود غایی، از تباهی و فناپذیری در جهانی تغییر صورت داده و صوری است.

لازم می‌دانم که در مورد این برداشت و رویکرد به شدت «هایدگری»، به توضیح دو

نکته بپردازم. نکته اول این است که نباید فیلم مورد نظر خود را فقط و فقط از خلال رویدادهایی که در زندگینامه مالیک به آنها اشاره کردیم، تجزیه و تحلیل کنیم. نکته دوم این است که تشخیص و شناسایی جنبه‌های «هایدگری» در فیلم «خط باریک قرمز»، نباید سبب شود که چشم خود را بر دیگر ابعاد و پیچیدگی‌های زیبایی‌شناسانه و فلسفی آن ببندیم. این واقعیت که مالیک معلم فلسفه و مترجم هایدگر بوده است، نباید به طور خودکار ما را متقاعد کند که بنا را بر این بگذاریم که او فیلم‌های «هایدگری» می‌سازد. کما اینکه برخورد پررنگ او با مسائلی چون فناپذیری، تباهی، وجود مستقل و اصالت و همچنین رابطه انسان با طبیعت، نباید موجب این شود که حضور تأثیرات دیگر بر او و آثارش، از جمله سنت ادبیات متعالی آمریکایی و افکار فرانک واندو امرسن» و «هنری دیوید ثورو» را نادیده بینگاریم. به جای اشاره به سابقه و پس‌زمینه فکری مالیک و تفسیر و تفسیر تصاویر و مضامین مندرج در آثار او بر اساس تعالیم هایدگر، باید رابطه میان هایدگر و مالیک را در حد یک سؤال نگاه داشت و آن را مسلم و بدیهی فرض نکرد و تفسیر فلسفی از آثارش را به عقاید و آراء هایدگر محدود ننمائیم.

فورمستا و مکایووی در بررسی خود از آثار مالیک، این مسأله را در نظر نگرفته‌اند و در چارچوب بندی فیلم‌های او، تأثیر هایدگر را مسلم فرض کرده و بر همین اساس، مالیک را یک فیلمساز هایدگری نامیده‌اند. افزون بر آن، آنان به طور گذرا به مواردی اشاره می‌کنند که در آنها هنر شاعری مالیک به وضوح، خودنمایی می‌کند و بعد با عجله از کنار این مبحث می‌گذرند. به عقیده آنان، هنر شاعری مالیک در مواردی بیشتر تجلی می‌کند که احساس این جهانی بودن بیش از هر چیز در صحنه موج می‌زند و مثلاً به صحنه‌هایی اشاره دارند که در آنها دوربین رو به بالا می‌نگرد و نگاهی به عرش اعلی دارد که جایگاه ملکوتی وجود عالی است. جالب این جاست که حتی صحنه‌های زیر آب نیز به همین ترتیب و رو به بالا فیلمبرداری می‌شوند و سطح آب تحت تأثیر درخشش نور آسمان، تلألویی خاص می‌یابد و همین طور است نماهایی که از درختان گرفته می‌شود که آنها را عروج یابنده به سوی آسمان نشان می‌دهد و خورشید به زحمت از لابلای شاخه‌ها و برگ‌های این درختان به زمین می‌تابد. جرقه‌های آتشی که زیانه می‌کشد در آسمان تاریک شب نادیده می‌شود و ما را نیز با خود می‌برد.

تصاویر شاعرانه مالیک، همتای شعر شاعران، نشانگر این حرکت به سوی ملکوت اعلی، طبیعت و ارائه‌دهنده چهار عنصر زمین، آسمان، فناپذیران و پروردگار است. فورمستا و مکایووی می‌نویسند که در حرکت اعتلایی دوربین، فاصله بین زمین و آسمان، فاصله‌ای که در آن موجودیت انسان تعریف و اندازه گیری می‌شود تحت پوشش قرار می‌گیرد.

علی رغم تمامی غنا و عمق نکات نهفته در این اشارات، فورمستا و مکایووی به این سمت تمایل پیدا می‌کنند که طرحی از عناصر بصری فیلم که موید مضامین هایدگری آن هستند نشان دهند بی آنکه به صراحت مشخص کنند که فیلم چگونه با این مضامین برخورد می‌کند و پیچیدگی‌های مفهومی را چگونه در قالب کلمه و تصویر بیان می‌دارد. آنچه در این تأویل از چشم مخفی می‌ماند خود فیلم در چارچوب سینمایی آن است؛ یا به عبارت دیگر، جزئیات ساختار روایی، اهمیت شخصیت‌ها و موقعیت‌ها، پیچیدگی جزئیات صوتی و تصویری فیلم در چارچوب مفاهیم سینمایی نقد و بررسی نمی‌شوند و فیلم مورد نظر با الگوهای سینمایی، تجزیه و تحلیل نمی‌شود. این رویکرد به شدت «هایدگری» فرض را بر این می‌گذارد که فیلم را می‌توان در یک چارچوب فلسفی از پیش تعیین شده و تعریف شده قرار داد و این چارچوب، محتوای مضمونی (تماتیک) و سبک زیبایی شناسی فیلم را توضیح می‌دهد. این کار به فیلم مورد نظر یک قالب فلسفی مشخص اعمال می‌کند یا به عبارت دیگر، فیلم را در پرتوی یک چارچوب فلسفی مشخص تجزیه و تحلیل کند بی آنکه این پرسش را پیش بیاورد که چه رابطه‌ای میان فلسفه و آن فیلم خاص هست و برداشت‌هایدگری از آن فیلم، چه تأثیری در تحلیل نهایی دارد.

این نکته در مقاله مایمن کریجلی تحت عنوان «تأملی: نقدی بر «خط باریک قرمز» اثر ترنس مالیک» به زیبایی تمام مطرح شده است. در واقع فورمستا و مکایووی خطر پاتهادن بر آنچه را که کریجلی، «شه پوست موز هرمنوتیک» سر راه هر تماشاگر و تحلیل گری می‌خواند -که با دید فلسفی به آثار مالیک نگاه کرده و آنها را از این منظر تجزیه و تحلیل کشف- به جان می‌خرند. این سه پوست موز خطرناک عبارتند از: ۱) پرستش مالیک به عنوان یک «مولف» اسرارآمیز؛ ۲) وسوسه شدن در برابر رابطه پیچیده تفکر مالیک با فلسفه و ۳) تنزل دادن مفاهیم نهفته در فیلم‌های مالیک به یک بحث فلسفی فرامتنی که می‌تواند کلید درک فلسفه مالیک را در اختیار قرار دهد. همان طور که کریجلی اشاره می‌کند، برخورد فلسفی با سینما می‌تواند پر از ریسک باشد. او می‌نویسد «از زبان سینمایی به یک برداشت فلسفی رسیدن و آن را در قالب عبارت‌های پرطمطراق فلسفی بیان کردن، هم می‌تواند به غافل ماندن از زبان خاص سینمایی و نادیده گرفتن ارزش‌های سینمایی منجر شود و هم معمولاً به ردیف کردن یک رشته عبارت رمزگونه فلسفی منتهی خواهد شد که هدف آن مرعوب کردن خوانندگان ناآشنا با آن مفاهیم است».

اما نکته‌ای که کریجلی مطرح می‌کند، کاملاً جدی است. تأویل فلسفی به معنای گذر کردن از فیلم، برای رسیدن به یک فرامتن فلسفی محاط بر آن نیست، بلکه در عوض به معنای عرضه کردن تأویلی از فیلم به مثابه یک اثر سینمایی مشخص است که در خود، تفکرات فلسفی همراه دارد. به عبارت دیگر، تأویل فلسفی بر یک چارچوب فلسفی از پیش تعیین شده تکیه نمی‌زند، بلکه با ذات و جوهر سینمایی آن اثر همراه می‌ماند. خلاصه کلام اینکه این رویکرد «سینما به مثابه فلسفه»، رویکردی است که فیلم را به عنوان یک قالب بحث و استدلال فلسفی مطرح می‌کند.

پس در این صورت از رویکرد فلسفی کریجلی به فیلم «خط باریک قرمز» باید چه تعبیری کرد؟ این رویکرد، تأویلی فطری و ذاتی از فیلم به دست می‌دهد که در عین حال از توسل صریح به چارچوب‌ها و پیش فرض‌های فلسفی دوری می‌گزیند و در عوض به عناصر متنی، مضمونی و روایی فیلم تکیه می‌کند. کریجلی این پیشنهاد را مطرح می‌سازد که روایت فیلم «خط باریک قرمز» حول سه رابطه اصلی و مرکزی شکل می‌گیرد که هر کدام به نوبه خود حاوی تضادی میان دو شخصیت هستند و در عین حال هر کدام به صراحت یکی از سه مضمون مطرح شده در فیلم را عرضه می‌دارند که عبارتند از: ۱) «وفاداری»، تضاد میان سرهنگ «تال» (نیک نولتی) و سروان «استاروس» (الیاس کوتیاس) بر سر وفاداری نسبت به فرامین صادره از سوی مافوق در برابر وفاداری به افراد زیردست و تحت‌الامر؛ ۲) «عشق» که در تعلق خاطر عاشقانه سرباز «بن» (بن چاپلین) و بی‌وفایی همسرش «مارتی» (میراندا اوتو) تجلی می‌یابد و ۳) مسأله متافیزیکی «حقیقت» به معنای کامل کلمه که در گفت‌وگوهای میان گروهبان «ولش» (شان پن) و سرباز «ویت» (جیم کایوزیل) متجلی می‌شود و هر سراسر فیلم نیز ادامه می‌یابد.

> «خط باریک قرمز» فیلمی است که نمایشی سینمایی از جهان عرضه می‌دارد و در واقع تلاوت شاعرانه بین گفتن و نشان دادن به منصه ظهور می‌رساند و در عین حال وسوسه زندگی در تصرف مکرر را به تماشا می‌گذارد

این وفاداری به ویژه در نیمه اول فیلم، در صحنه‌های تیرهای خشن و خونین بر فراز کوههایه‌های پوشیده از علف‌های بلندی که در آنها سربازان آمریکایی در تلاش هستند تا یک سنگر مجهز به مسلسل سربازان ژاپنی را که در مجاورت قله‌های «گوادال کانال» است، تصاحب کنند به وضوح به چشم می‌آید. سرهنگ «تال» انتظار دارد که سربازان زیر دستش نه فقط به نیت پیروزی در این نبرد، بلکه برای ارضای جاه طلبی‌های شخصی خود او (تا او اولین جنگ شخصی خود را با پیروزی به پایان برساند) فدا شوند اما «استاروس» از تهاجم مستقیم به مواضع ژاپنی‌ها، که عین دستور صریح سرهنگ «تال» است سرپیچی می‌کند و حاضر نمی‌شود سربازان خود را بی‌مهابا به کام مرگ بفرستد. او می‌داند که تهاجم مستقیم به سنگر مستحکم ژاپنی‌ها، جز مرگ پیامد دیگری ندارد و در عوض، استراتژی حمله از جناح راست سنگر دشمن را پیشنهاد می‌دهد. کریجلی در این جا به اشتباه می‌نویسد که پیشنهاد حمله از جناح راست از سوی سرهنگ «تال» صادر شده بود نه از سوی استاروس و حتی می‌نویسد که «تال» در محل حضور می‌یابد و شخصاً با مهارت تمام حمله از جناح راست بر سنگر ژاپنی‌ها را هدایت می‌کند، حال آنکه در واقع، استاروس است که از سرهنگ «تال» اجازه می‌خواهد تا تهاجم از جناح راست را آغاز کند و «تال» نیز بی هیچ جر و بحثی آن را مردود می‌شمارد و بعد که نقشه استاروس موفق از کار درمی‌آید و سنگر مستحکم ژاپنی‌ها فتح می‌شود، سرهنگ «تال» فرصت‌طلبانه، رهبری عملیات را در دست می‌گیرد و کار را تمام می‌کند تا تمام اعتبار این پیروزی را به خود اختصاص دهد.

«تال»، گرچه «استاروس» را از مسوولیت‌هایی که دارد کنار می‌گذارد، اما در عین حال به وفاداری او نسبت به افراد زیردستش اذعان می‌کند و به وی اول می‌دهد که به مقامات مافوق توصیه خواهد کرد که به او مدال «ستاره نقره‌ای» بدهند و حتی به خاطر جراحت‌هایی که این جا و آن جا دیده، یک مدال دیگر هم به آن اضافه کنند. «تال» اقرار می‌کند که نظرات «استاروس» در عدم حمله مستقیم به سنگر گاه ژاپنی‌ها درست بوده، ولی در عین حال به «استاروس» می‌گوید که او برای اینکه رهبر موثری باشد، بی‌رحمی و قساوت قلب لازم را ندارد و بیش از حد نسبت به سربازان زیردست خود، مهربان و وفادار است و اطاعت از فرمان مافوق را فدای این وفاداری می‌کند.

عشق و خیانت گریزناپذیر آن، دومین مضمون مهم فیلم است که در آن سرباز «بن» قدرت مبارزه و ادامه بقای خود را صرفاً از طریق یادآوری خاطرات و رؤیاهایش از همسر جوانش کسب می‌کند که در همه جا و همه حال با اوست و به او نیرو می‌بخشد. اما این رؤیای عاشقانه در اثر برخورد با واقع گرایی و پیامدهای ناشی از جنگ، از هم می‌پاشد. در یک صحنه ویران کننده، همسر جوانش برای او نامه‌ای می‌فرستد و در آن توضیح می‌دهد که این جدایی طولانی ناشی از جنگ، بین آنها فاصله‌ای بعید انداخته و بر ازدواج آنان سایه‌ای سنگین افکنده است و اینطور ادامه می‌دهد که او با مرد دیگری آشنا شده و قصد ازدواج با او را دارد. عشق آرمانی «بن» به خیانت منتهی می‌شود و دامنه این خیانت نه تنها بر ازدواج او بلکه حتی بر قدرت تحمل جنگ از سوی او نیز تأثیر می‌گذارد.

کریجلی می‌نویسد که مالیک با این مضمون، برخورد عمیقی صورت نمی‌دهد و به طور انتزاعی با آن روبرو می‌شود اما به نظر من، این انتزاعی بودن، با تصاویر و خیال‌های عاشقانه «بن» از رابطه او با همسرش هماهنگی دارد که به «بن» در مواجهه با خشونت‌های جسمی و روحی، قدرت و ارادهای هدفمند می‌بخشد.

از سوی دیگر، باید در خاطر داشته باشیم که تمامی فیلم‌هایی که مالیک تا این جا ساخته، داستان‌های عاشقانه‌ای هستند با احساس تغزلی خاص خویش که در آن یک زوج مرکزی وجود دارد که زندگی آنان در نهایت با فاجعه‌ای مهیب به پایان می‌رسد («جید لنز»، «روزهای بهشتی») و در فیلم «خط باریک قرمز»، این زوج، دو جوان سرباز («ولش» و «ویت») هستند که با هم پیوندی دوستانه و رفاقتی عمیق دارند. این پیوند مردانه در لایه‌های ژرفتر خود، احساس رقابت و احترام به همراه دارد و آیین تمر به زیبایی تمام در بازی‌های هنرمندانه «شان پن» و «جیمز کایوزیل» تجلی می‌یابد.

اما مهم‌ترین مضمون در این فیلم، «حقیقت» است که جستجو برای دست یافتن به آن، شکل دهنده رابطه پیچیده‌ای است که بین «ولش» و «ویت» برقرار می‌شود. مساله به زعم کریجلی، این است که آیا یک حقیقت متافیزیکی متعالی وجود دارد یا نه و در واقع پرسش به این صورت مطرح می‌شود که «آیا این تنها جهان است، یا جهان دیگری هم وجود دارد؟». «ولش» در یکی از مکالمات اولیه خود با «ویت» به او می‌گوید «در این جهان، آدم چیزی نیست و جز این، جهان دیگری هم وجود ندارد». «ویت» با او مخالفت می‌کند و می‌گوید که خودش جهان دیگری، ورای این جهان مرفاً مادی و فیزیکی را دیده است. «ولش» پاسخ می‌دهد «خب، پس تو چیزی را دیده‌ای که من هرگز نخواهم دید».

این گفت و گو و بحث در این مورد، در سراسر فیلم ادامه می‌یابد و به تدریج عمق بیشتری پیدا می‌کند. «ولش» خاطر نشان می‌کند که در نهایت، جنگ چیزی جز تیره برای کسب ذره‌ای جا نیست و بهترین کاری که هر فرد می‌تواند برای خود انجام دهد این است که، «خود را به جزیره‌ای مبدل سازد» و فقط در فکر بقا و ادامه حیات خود باشد. اما «ویت» برعکس، ادعا می‌کند که جنگ را به گونه‌ای دیگر دیده و در گرماگرم خشونت و مصیبت، امکان فرا خود گذشتگی را مشاهده کرده است. هدف او دستیابی به جاودانگی است که در مواجهه آرام و متین انسان با مرگ رخ می‌دهد.

رابطه آنان شکل مباحثات فلسفی را به خود می‌گیرد و «هادی گرایی تیهلیستی» «ولش» با دیدگاه‌های متافیزیکی «ویت»

تلاقی می‌یابند. «ویست» در برابر ابرام‌ها و تاکیدهای «اولش»، پرستش‌هایی را مطرح می‌کند و از جمله می‌پرسد: «چرا جنگ در قلب طبیعت؟» و «هر چند همه این همه شر در کجاست؟» و «شاید تمامی آدم‌ها یک روح بزرگ همه شمول دارند و همه جزئی از یک انسان بزرگ، یک وجود عظیم، هستند.» خلوت گزینی بی‌روحیه «اولش» با روحیه مثبت و شاداب «ویست» در تضاد است. «ویست» از جنگ جان سالم به در می‌برد، اما عملاً مرده است. «اولش» می‌میرد، اما در آرامش مطلق است و خود را فدای همقطاران خود می‌کند. در بحث از حقیقت متافیزیکی جنگ، «حق» با کدام بود؟ این پرسش را پاسخی نیست و دوپهلو بودن تجربه جنگ، دقیقاً حرف اصلی مالیک در «خط باریک قرمز» است. جنگ روح را مسموم می‌کند اما در عین حال شوکت و عظمت هم همراه می‌آورد.

در نظر کریچلی، این تفکرات متافیزیکی در باره حقیقت فناپذیری و اندیشه عوامل و عواملی هستند که سبب می‌شوند تا فیلم مالیک به یک اثر فلسفی بدل شود. او معتقد است که کلید درک این فیلم و کلاً کلید درک آثار سینمایی مالیک، «آرامش» است. آرامش پذیرش مرگ و قبول فناپذیری این جهانی؛ آرامشی که نه تنها در مضمون روایی، اثر حضور دارد بلکه عنصری از زیبایی‌شناسی سینمایی آن هم هست. آن‌طور که کریچلی می‌گوید شخصیت‌های اول مذکر فیلم‌های مالیک، ظاهراً می‌توانند مرگ خود را پیش‌بینی کنند و حتی برای آن که مسروقته به قرار ملاقات با مرگ برسند تلاش می‌کنند. «ویست» یکی از این شخصیت‌هاست که بی‌مهابا خود را در موقعیت‌های خطرناک و در عین حال مهلک قرار می‌دهد و مجذوب حضور و نزدیکی مرگ است و این مجذوبیت، نه ترس، بلکه برای او آرامشی خاص به همراه می‌آورد.

در اوایل فیلم «خط باریک قرمز»، «ویست»، واکنش هراسناک خود را از مواجهه با مادرش در بستر مرگ، چنین توصیف می‌کند: «نمی‌گریستم به او که در آستانه مرگ بود. دست بزنم. در بازگشتش به پیشگاه پروردگار هیچ نکته زیبا یا روحیه بخشی نمی‌توانستم ببینم. می‌شنوم که بعضی‌ها در باره فناناپذیری حرف می‌زنند ولی من از آن سر در نمی‌آورم.» «ویست» سپس با خود فکر می‌کند که مرگ خود او چگونه خواهد بود و می‌پرسد: «چه احساسی خواهی داشت که بدانی همین نفسی که می‌کشی، آخرین نفسی است که فرو می‌دهی.» و درست همین جاست که پاسخ خود را در مورد رابطه میان فناپذیری و فناناپذیری پیدا می‌کند: «من فقط امیدوارم که بتوانم به همان صورتی که مادرم با مرگ روبرو شده بود، با آن روبرو شوم، در کمال آرامش، چون فناناپذیری همان چیزی که هرگز ندیده‌ام، در این آرامش درونی نهفته است.»

کریچلی اشاره می‌کند تفکری که مالیک در این جا عرضه می‌کند، مبتنی بر این است که فناناپذیری را تنها می‌توان در این آرامش پیش از مرگ، در آن لحظه‌ای که انسان با مرگ مواجه می‌شود، پیدا کرد. نیز تردید کسی که با افکار هایدگر آشناست، با خواندن این اشارات به آنچه که هایدگر آن را «تناهی اصیل و ممتنع» می‌نامد، توجه می‌کند. در واقع خود کریچلی به تشابهاتی میان این صحنه و مفهوم «بودن منتهی به مرگ» مورد نظر هایدگر، «دشویش» ی که می‌توان به صورت نوعی آرامش یا سکون تجربه کرد، اشاره می‌کند اما او در عین حال هشدار می‌دهد که باید مراقب یکی از آن سه «ویست موز هرمنوتیکی» که پیش‌تر به آنها اشاره کرده بودیم نیز باشیم.

آیا می‌شود از چنین نگرش هرمنوتیکی اجتناب کرد؟ به عقیده من، نمی‌توانیم و حتی شاید کوششی هم در این زمینه به خرج دهیم، چون حال و هوای هایدگری در فیلم «خط باریک قرمز» حضور دارد و ما چه آن را بپذیریم یا از آن دوری بجوییم، نمی‌توانیم منکر آن شویم. در این تردیدی نیست که هایدگر تأثیری مانند گار و انکارناپذیر بر افق تفکر فلسفی جهان برجا گذاشته است. به اعتقاد من، تأملات مطرح شده در فیلم «خط باریک قرمز» در باب مرگ، فناپذیری، تباهی، در رابطه با طبیعت و پروردگار، تا حدودی بر پایه دیدگاه‌های هایدگری بنا نشده‌اند و از این نظر، تأویل صرفاً «طبری گرایانه» کریچلی از این فیلم سبب می‌شود تا تأثیر هایدگر بر فیلم مورد غفلت قرار گیرد و بخش عمده‌ای از دیدگاه‌های نظری و متافیزیکی فیلم ناقهمیده باقی بمانند.

این دشواری در آمیختگی تأثیر هایدگر در اشارات پایانی کریچلی که حول محور اهمیت اخلاقی «خط باریک قرمز» دور می‌زند، کاملاً هویدا می‌شود. در این مورد، مضمون اصلی فیلم مورد نظر، گستردگی به طبیعت است و اینکه اجازه بدهیم هر چیز همان طوری باشد که هست و در واقع رویکرد «رهایی» و «خلاصی»، چه از نظر اخلاقی و چه از نظر زیبایی‌شناسی را در پیش بگیریم. در آرامش «ویست» در حضور خطراتی که بقای او را تهدید می‌کنند، در چارچوب حضور سنگین و پررنگ طبیعت مطرح می‌شود که موقعیت خطیر انسانی در جنگ، خشونت فیزیکی و تقابل تاریخی را حقیر جلوه می‌دهد. این بی‌تفاوتی زیبایی‌طبیعت را شاید بتوان به نوعی تقدیر گرایی در مالیک نسبت داد. به زعم کریچلی، این تقدیر گرایی، که به نوعی در بی‌تفاوتی به علایق انسانی خودنمایی می‌کند، از برداشت ناتورالیستی مالیک از مفهوم ذاتی طبیعت ناشی می‌شود. طبق این نظر، آنچه در فیلم‌های مالیک می‌بینیم، جایی هستند که باید باشند و ما هم جزئی از این طبیعت یا اشیا هستیم. در ظاهر آنها هیچ شکوه و جلالی ندارند. از بطن خودشان بر نمی‌خیزند. دوربین مالیک، عنصری خنثی است و در نهایت آرامش، حضور هر چیز را نه برای ما، بلکه به خاطر صرف، وجود آنها علی‌رغم ما، نشان می‌دهد.

به این ترتیب، مالیک با شاعری چون «والاس استیونس»، قرابت بیشتری پیدا می‌کند تا با فیلسوفی چون هایدگر. اما کریچلی سرشت این ارتباط را روشن‌تر نمی‌کند. در نهایت قرائت کریچلی از «خط باریک قرمز» بیشتر تحت تاثیر استیونس است. در مورد حال و هوای شاعرانه فیلم که بر تفکرات فلسفی آن چیره می‌شود، بیشتر به سوی استیونس متمایل می‌شویم تا به تفکرات متاخر هایدگر.

البته این را هم باید اضافه کرد که حتی با طرح چنین نکاتی، تماشاگر مشتاق به فلسفه نباید بگوید که اینها درست همتای دیدگاه‌های هایدگر در مورد «آرامش» است و اینکه ما جز حضور اشیا و ظاهر پر جلال آنها و آشکارسازی جهانی هستیم که از آن، نه به طور کامل، سر در می‌آوریم و نه بر آن کنترل داریم. حالا این یک «ویست موز هرمنوتیکی» هست یا نه به کنار، ولی به واقع، دشوار بتوان از سینمای فیگنار همه چیز همان طوری باشد که هست، جز آن که به برداشت‌های هایدگری از «آرامش»، دست کم به طور ضمنی، اشاره‌ای نکرد. اما حالب این جاست که کریچلی در آن زمینه هیچ چیزی نمی‌گوید. آیا برداشت کریچلی حتی سرسوزنی هم هایدگری نیست؟ در این تردیدی وجود ندارد که در بحث او، فیلم از مرگ، تباهی و رابطه ما با وجود و طبیعت سخن می‌گوید. در حالی که مقاله فورستنا و مکنایووی با این خطر روبرو هستند که فیلم را کریک قالب صرفاً هایدگری بگنجانند، اجتناب کریچلی از چنین جار چوبی را شاید بتوان به نوعی اجتناب از مساله رابطه میان هایدگر و سینما، حتی در مورد مشخصی چون سینمای مالیک که ذهن انسان را به صراحت به سوی تفکر در این باره می‌کشاند، ارزیابی کرد.

شعر سینمایی؟

در خاتمه قصد دارم که راه دیگری برای برخورد با مساله «تمامی هایدگری» پیشنهاد کنم. همان طور که پیشتر مطرح شد، دیدگاه هایدگر نسبت به سینما، دیدگاهی منفی است. بنابراین اگر از این منظر مثالی و «پایان هنر»ی هایدگر به سینما نگاه کنیم، در آن صورت می‌توان آن را یک منبع زیبایی‌شناسانه در جهت شدت بخشیدن به حس لمسی و عنایت بخشیدن به وجود تحریک کرد. اما در ضمن باید پرسید که در عصر تکنولوژی، کدام هنر است که با اصل و جوهر این عصر قرابت بیشتری دارد؟ بلاشک واضح است سینما (و خوب، اتود، از دیکش، عکاسی، اما سینما در عین حال که مناسب‌ترین قالب هنری در عصر تکنولوژی به حساب می‌آید، در مورد آرایه واقعیت دچار کمبودهایی است.

شکایت کلی و عمومی هایدگر علیه سینما، حاکی از آن است که این هنر، از این نظر که انسان را در یک قالب کلی نشان می‌دهد، «دیگر و جهانی» است، در عین حال به عقیده من، فیلم‌های مالیک عملاً جواب شکایت‌های هایدگر را می‌دهند و در واقع راه چاره را عرضه می‌دارند. «خط باریک قرمز» به این تعبیر یک شعر ناب سینمایی است و شیوه‌های مختلفی را که می‌توانیم به واسطه آن فناپذیری، تباهی و شکوه طبیعت را درک و دریافت کنیم به نمایش می‌گذارد و در عین حال چشم اندازهای شخصیت‌های مختلف تجربه از دست دادن دوست یا یار، خشونت، انسانیت و اینکه اساساً بگذاریم هر چیز همان جوری که هست باشند، نیز به خوبی نمایش می‌دهد. این نمایش فقط در سطح محتوای روایی یا سبک تصویری فیلم نیست، بلکه از تمامی امکانات سینما برای بازپیدارسازی تمامی احساسات و روحیات تماشاگر، از خلال کاربرد هنرمندانه صدا و تصویر استفاده می‌کند.

همان طور که شاید انتظار داشته‌ایم، در خورد «هایدگری» با سینمای مالیک می‌تواند اشکال وجودی مختلفی، از مضمونی و بازتابی گرفته تا فلسفی و شاعرانه، به خود بگیرد. اما تمامی این رویکردها فرض اولیه را بر این می‌گذارند که ما پیشاپیش مساله ماهیت و سرشت تصویر سینمایی و استعداد و ظرفیت آن برای تحریک تفکر را مسلم فرض کرده‌ایم، حال آنکه اینها مسائلی هستند که هنوز مانده تا جواب قاطعی برای آنها پیدا شود. یکی از جالب‌ترین دستاوردهای مالیک در فیلم «خط باریک قرمز» این است که او این بحث‌ها را در قالب سینما مطرح می‌کند و جا را برای بحث باز می‌گذارد.

«خط باریک قرمز» فیلمی است که نمایشی سینمایی از جهان عرضه می‌دارد و در واقع تفاوت شاعرانه بین گفتن و نشان دادن را به منصه ظهور می‌گذارد و در عین حال خشونت زندگی در عصر مدرن را به چالش می‌کشد. این گشودگی بودن «ویست» به جهان و آرامش عمیق او در پذیرفتن مرگ نشان می‌دهد که حتی در اوج ویرانگری و انهدام نیز راه بدیلی برای بودن که در آن می‌توانیم شاهد درخشش همه چیز باشیم وجود دارد.

ترجمه: رحیم قاسمیان

منبع:
http://www.film-philosophy.com/2006v10n3/sinnerbrink.pdf