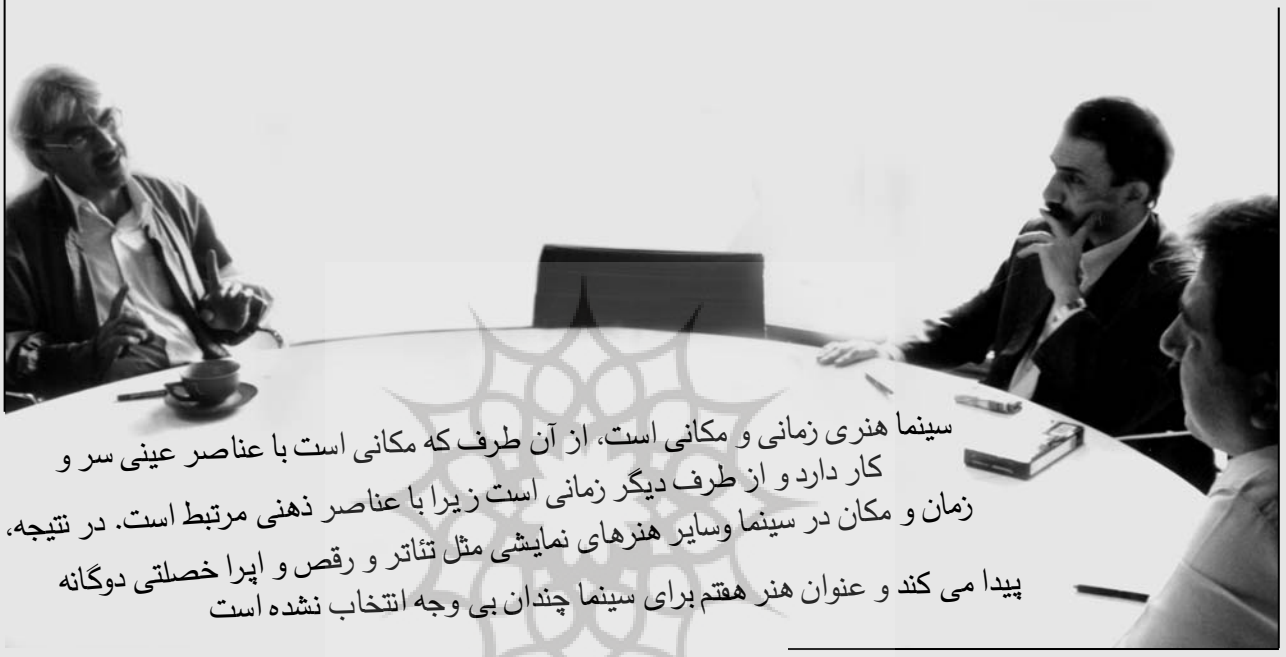
دخالت دارد بهره می‌گیرند، معمولاً موضوع‌هایی‌را که مورد مطالعه فلاسفه هستند، اغلب در آرامی آنان می‌توان یافت. اگرچه هنرمندان به طور عام وسینماگران به طور خاص به این موضوع‌هانمی‌پردازند ولی درباره‌ی آنها تفکر و اندیشه‌می‌کنند، اما نکته اینجاست که لزوماً روش اندیشیدن آنها با فلاسفه یکسان نیست. فلاسفه معمولاً بامفاهیم کلی و بیانی بسیار انتزاعی با ما سخن‌می‌گویند در حالی که هنرمندان به ویژه سینماگران ازبیان عاطفی استفاده و بیشتر موضوعات عینی وملموس را ارائه می‌کنند. البته من اعتقاد دارم که‌سینماگران از مسیری که فلاسفه و رویکرد فلسفی آنان به جهان معاصر ایجاد می‌کند، نمی‌توانندحرکت کنند.

یافته‌ها و آموزه‌های علمی درفیزیک و حتی روان‌شناسی بهره گرفته است. امااندیشه‌های فلسفی یا دقیق‌تر بگوییم تأثیر پذیرفتن‌و یا طرح کردن آرای فیلسوفی خاص درباره زمان رافقط در برخی فیلم‌ها می‌توان سراغ گرفت. در تاریخ‌سینما فیلم‌سازانی ظهور کرده‌اند که فیلم‌های‌متفکرانه ساخته‌اند و نگره‌هایی نزدیک به‌بحث‌های فلسفی داشته‌اند؛ به طورمثال‌فیلم‌سازهایی بوده‌اند که به اگزیستانسیالیسم توجه‌کرده‌اند و از دهه‌ی شصت میلادی به هر دو رویکردمذهبی و غیرمذهبی اگزیستانسیالیسم گرایش‌داشته‌اند و برخی از آنها از غیرمذهبی شروع کرده‌اندو در تحول کارشان به رویکردهای مذهبی رسیده‌اند.برای نمونه می‌توان به ویم وندرس اشاره کرد که ازرویکردهای



سینما هنری زمانی و مکانی است، از آن طرف که مکانی است با عناصر عینی سر و کار دارد و از طرف دیگر زمانی است زیرا با عناصر ذهنی مرتبط است. در نتیجه، زمان و مکان در سینما وسایر هنرهای نمایشی مثل تئاتر و رقص و اپرا خصلتی دوگانه پیدا می کند و عنوان هنر هفتم برای سینما چندان بی وجه انتخاب نشده است

فیلم‌هایی هستند که خیلی گسترده از مسائل‌بشری بحث می‌کنند. سازندگان این گونه فیلم‌هااغلب کسانی هستند که هر چند فیلم‌های بزرگ‌می‌سازند امّا آنها دغدغه‌های حسی خودشان را ازرویدادها و تجربیات درونی‌شان بیان می‌کنند. ماموقعی که به فیلم‌سازهایی رجوع می‌کنیم که‌انگاره‌های فلسفی در آثارشان وجود دارد، متوجه‌می‌شویم که آنها تجربیات و تعابیر خودشان را ازعالم هستی و از طریق فیلم بیان کرده‌اند. به نظر من‌در سینما می‌بایستی به تماشاگر فرصت دهیم که‌اطلاعات فرامتنی خودش را به کار بگیرد؛ یعنی ازفیلم بیرون بیاید و مطالعه‌ی دیگری مثلاً فلسفی‌داشته باشد تا بتواند انگاره‌های فلسفی فیلم‌سازها رادرک کند. در نتیجه به عقیده من دو رویکرد اساساًمتفاوت به وجود می‌آید؛ یکی، فیلسوفان هستند که‌به نحو ویژه‌ای به عالم هستی نگاه می‌کنند و دیگرفیلم‌سازها، بررسی موضوع زمان که عامل تشکیل‌این میزگرد هست نیز از آن موضوع‌هایی است که‌هم فلاسفه و هم سینماگران به آن پرداخته‌اند امّا رویکرد و نیز مسیرشان با یکدیگر متفاوت است درسینما شاخص‌ها و گونه‌هایی داریم که ما را به‌مفهوم زمان نزدیک می‌کند. معمولاً در گونه‌هایی‌سینمایی که به علم‌گرایی (Scientism) مربوط هستندخیلی بحث از زمان در آنها دیده می‌شود. مثلاًفیلم‌های علمی-تخیلی از این زاویه به بحث زمان‌بسیار نگاه کرده‌اند. از دهه‌ی شصت میلادی به این‌طرف بحث از زمان در فیلم‌های پرطرفدار علمی‌تخیلی به طور کامل از غیرمذهبی شروع و به رویکردهای‌مذهبی رسیده است. همچنین، فیلم‌سازهایی راداریم که رویکرد مذهبی دارند مثل آنجلوپلوس که‌زیرساخت کارهای او متون مقدس است. آثار این‌فیلمساز سرشار از بحث‌های فلسفی عمیق است. به‌هر حال سینما هنری است که بیشتر جنبه‌ی عینیت آن برای مخاطب حائز اهمیت است. برای او آن‌چیزی که می‌بیند و دریافتی که در یک نشست‌زمانی، تحت عنوان زمان فیزیکی فیلم با آن برخورددارد مهم است بنابراین اینکه بخواهیم بگوییم‌پیچیدگی‌هایی در ارتباط با رویکردهای فلاسفه وپدیدارشناسانه در فیلم‌ها بیابیم که مخاطب بخواهدبر اساس آنها به مسائل نگاه کند کمتر می‌توان سرغ‌گرفت. ما نمی‌توانیم این مقایسه را خیلی تعمیم‌دهیم و بگوییم فیلم همانند فلسفه است.

نکته دیگری که باید بگویم آن است که موضوع‌زمان در سینما فارغ از تأثیرات فلسفی، در بحث ازابزار و عناصر سینمایی، به ویژه در چگونگی روایت‌مطرح است. شیوه‌ی روایت خطی می‌تواند حالت ارتباط عمودی یاافقی رویدادهای داستان را بیان کند. همچنین، شیوه‌دایره‌ای (Cyclic) در روایت سینمایی نیز مطرح است.فیلم‌هایی داریم که رویدادها از زمان حال شروع‌می‌شود و به طور مرتب به گذشته می‌روند، ما وقایع رامی‌بینیم سپس دوباره بر می‌گردیم به زمان حال.روایت را می‌توانیم از میانه‌ی یک واقعه شروع کنیم وبعد به زمان آینده و حتی زمان قبلی‌اش توجه کنیم.موارد ذکر شده را

میزگرد بررسی زمان در فیلم و فلسفه

● دکتر محمدرضا ریخته‌گران
(استادیار گروه فلسفه‌ی دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران)

● دکتر شهاب‌الدین عادل
(عضو هیات علمی دانشکده سینما ـ تئاتر، دانشگاه هنر)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کتاب ماه هنر: از اینکه دعوت ما را برای شرکت در این‌میزگرد پذیرفتید. متشکریم. بحث امروز، گفت‌وگویی پیرامون موضوع زمان است. بی‌مقدمه‌نخستین پرسش خویش را با آقای دکتر عادل‌مطرح می‌کنیم که به نظر شما، آیا سینما می‌تواندجایگاهی برای طرح موضوعی به نام زمان باشد که قرن‌هاست مشغله فکری فلاسفه بوده است؟

شهاب‌الدین عادل: اصولاً من هیچ‌وقت به‌دنبال این نبوده‌ام که مفاهیم مشترکی را بین فلسفه‌و سینما پیدا کنم و فکر می‌کنم که دیدگاه هر یک ازاینها نسبت به جهان یا هستی کاملاً با یکدیگرمتفاوت است؛ یعنی فیلم و فلسفه از مسیرهای‌متفاوتی برای شناخت عالم هستی و عواملی که در آن

عینی سر و کار دارد و از طرف دیگر زمانی است زیرا با عناصر ذهنی‌مرتبط است. در نتیجه، زمان و مکان در سینما وسایر هنرهای نمایشی مثل تئاتر و رقص و اپرا خصلتی دوگانه پیدا می‌کند و عنوان هنر هفتم برای‌سینما چندان بی‌وجه انتخاب نشده است. از سال۱۹۲۰ میلادی ریچیوتو کانودوی ایتالیایی به عنوان‌نخستین نظریه‌پرداز مهم سینما، راجع به سه بعدزمان، مکان، فضا در هنرها بحث می‌کند. فضایی راکه او بیان می‌کند در واقع تلفیق بین زمان و مکان رامورد بحث قرار می‌دهد تا رابطه‌ی میان زمان ومکان در سینما را. در دهه هشتاد میلادی توسط‌دیوید بُردول به عنوان یک نظریه پرداز که ادراک‌تماشاگر از زمان و مکان را در چارچوب شیوه روایت‌مطرح می‌کند، تعداد زیادی فیلمساز و منتقد ونظریه‌پرداز دراین باره قلمفرسایی کرده‌اند و این‌نشانگر آن است که سینماگران همانند فیلسوفان‌دغدغه اندیشیدن به این موضوع را داشته‌اند.

آقای دکتر ریخته‌گران شما به عنوان کارشناس فلسفه، لطفاً تعاریف مهمی را که در تاریخ فلسفه‌توسط فیلسوفان زمان اظهار شده است، بیان‌بفرمایید.

محمدرضا ریخته‌گران: از قدیم‌الایام، متفکران‌درباره‌ی ماهیت و مفهوم زمان اندیشیده و آرایی‌اظهار کرده‌اند. یکی از قدیمی‌ترین این اظهارات‌توسط افلاطون در رساله تیمائوس آورده شده است.از دیدگاه افلاطون، زمان، تابع ابدیت است، زمان دراین عالم کون و فساد، متغیر است، اما بنیاد همین‌زمان متغیر به زمان ثابت ارجاع دارد که در عالم مثل‌است. ارسطو تقریباً مثل همه‌ی مواردی که دیدگاه‌این جهانی اختیار کرده است، نظرش بیشتر معطوف‌به زمانی است که در این عالم جریان دارد. البته این‌متفکر، منکر ابدیتی که افلاطون به آن قائل بود نیست. ولیکن او کسی است که در صدد بیان عقلانی آن بر می‌آید. سخن افلاطون تعبیر بسیار جالبی است زیرا او به ناتوانی عقل انسان برای توصیف‌ماهیت زمان اشاره دارد و از سوی دیگر هم ویژگی‌دوگانه زمان را بر ما آشکار می‌کند. آگوستین، میان‌زمان و یک آن جاویدان، آن جاویدانی که در واقع‌فراتر از زمان ملموس است و گذشته و آینده ندارد، تمایز قائل می‌شود. به نظر او گویی همه ساخت‌های‌زمانی در یک نقطه جمع می‌شوند و آن نقطه،جاویدان (eternity) و دائم است. کانت در قرن‌هیجدهم میلادی به طور ناگهانی ما را به عرصه‌ی‌هنر می‌برد و به بیان امروز به ساحت سینما نزدیک‌می‌کند. به نظر کانت زمان، صورت پیشین (riori-ap)هر ادراک حسی است؛ یعنی آدمیزاده در مقام ادراک‌حسی (Sensation) همواره زمان را به عنوان صورت‌پیشینی از ناحیه‌ی ذهن (mind) خودش الهام‌می‌گیرد. از این رو، هیچ ادراک حسی در عالم صورت‌نمی‌گیرد، الا اینکه ذهن ما صورت پیشینی زمان رابر آن القا کند. بنابراین، زمان، حیثیتی ذهنی(Subjective) پیدا می‌کند و نه عینی (Objective).

در نتیجه، زمان به حیات ادراکی سوژه یا آدمی‌وابسته می‌گردد که با بحث قدما که زمان را به حرکت‌وابسته می‌کردند، تفاوت دارد. در واقع، کانت، انقلابی‌در فلسفه پدید آورد که خودش آن را با انقلاب‌کوپرنیک در فیزیک مقایسه کرده است. به این‌ترتیب، فاعل شناسایی (سوژه) عامل اساسی درطرح موضوع زمان می‌شود. البته توسط هوسرل،نگاه تازه‌ای به زمان مطرح می‌شود که پس ازشنیدن سخنان آقای دکتر عادل به آن اشاره خواهیم‌کرد.

شهاب‌الدین عادل: در حقیقت این تعاریف که‌شما بیان کردید به نظر من خیلی مهم است. تعریف‌زمان از دیدگاه ارسطویی آن بود که حرکت، زمان رابه وجود می‌آورد.

صحت این تعریف ارسطو را در رسانه فیلم به‌خوبی می‌توانیم دریابیم. از نقطه نظر زمان‌مند بودن‌یا غیرزمان‌مند بودن رشته‌های مختلف هنری،سینما هنر زمان‌مندی است؛ به دلیل اینکه ویژگی‌مشخص آن حرکت است. جالب آن که واژه سینما ازکلمه‌ی لاتینی Kinesis به معنای حرکت گرفته شده‌است. اتفاقاً تعریف ارسطو که از تعاریف پایه‌ای درتاریخ فلسفه به شمار می‌آید، ارتباط مستقیم با هنرسینما دارد زیرا داشتن تصاویر متحرک و زمان‌مندبودن از مشخصه‌های اصلی سینما است. تا پیش ازپیدایش سینما، آنچه را که هنرهای پلاستیک یاتجسمی می‌نامیدند، همه در واقع هنرهایی بودند که به لحظه‌ای از زمان تعلق داشتند. مثلاً عکاسی وپیش از آن نقاشی مرحله‌ای (Phase) از یک حرکت یا لحظه‌ای از زمان را نشان می‌دادند. در واقع در این‌هنرها سیلان زمان در برهه‌ای از حرکت، منجمد وحبس می‌شد. گاهی عکاسان و نقاشان می‌کوشیدنددر همان قاب تصویرشان به گونه‌ای حرکت یک‌موضوع را القا کنند و بعضی از هنرمندان بزرگ نیزهدف‌شان این بود که مفاهیم زمان را منتقل کنند.مثلاً ما در آثار عکاسان، طراحان و حتی نویسندگان‌فوتوریست می‌بینیم که آنها می‌خواستند از طریق‌نمایش تکرار شکلی یا ضرب‌آهنگ (rhythm)، به طورغیرمستقیم حرکت را القا کنند. البته از سطح دوبعدی یک اثر هنری مثل عکس یا یک تابلو به‌مفهوم حرکت رسیدن خیلی پیچیده و مشکل و دراغلب مواقع غیرممکن به نظر می‌رسید. با این حال آنها گاهی موفق و در مواردی هم ناموفق بودند.نمایش حرکت در سینما به سادگی امکان‌پذیر است‌و کاملاً معمولی به نظر می‌رسد و به ترفندهای فنی وگاهی، دشوار نیازی ندارد. فوتوریست‌ها با استفاده ازیک سطح دو بعدی می‌خواستند با تکرار شکل‌ها وبهره‌گرفتن از تکنولوژی، لحظه‌ای از حرکت را در بعدزمان نمایش دهند؛ مثلاً آنها در عکس‌هایشان ازروش خاصی استفاده می‌کردند که در آن روش، شاتردوربین عکاسی را برای مدتی باز نگه می‌داشتند و بااستفاده از فلاش الکترونیک مخصوصی که درفواصل زمانی بسیار کوتاه خاموش و روشن می‌شد،به موضوع نور می‌تاباندند؛ در نتیجه، عکسی به‌دست می‌آمد که در آن، لحظات پی در پی حرکت‌دست یا پای یک فرد ثبت شده بود. در آثارجیاکومتی که از بزرگان پیکره‌ساز فوتوریست ایتالیا بود، تکرار یک شکل را داریم که از این تکرار یک‌فرایند حرکتی القا می‌شد و طی آن، موضوع متحرک از یک نقطه، حرکتی را شروع و بعد در نقطه‌ای دیگربه پایان می‌رساند.

مشاهده فرم‌های تکراری در هنرهای تجسمی‌معنی انتقال زمان را دارد اما در سینما که‌پیوستگی‌هایی با هنرهای تجسمی دارد مستقیماً باهنری سروکار داریم که زمان‌مند است. به جز آن،زیرساخت ادبی سینما نیز در بحث از زمان حائزاهمیت است. در نظریه ادبی، بحث از زمان باموضوع شیوه روایت مرتبط است. آنچه در ادبیات به‌عنوان طرز تلقی ما از زمان آمده به مرور تکامل پیداکرده است. در سینما هم به دلیل پیوستگی‌زیرساخت ادبی آن که به شیوه روایت دارد، همین‌ارتباط به نحوی دیگر مطرح است. به طور مثال،راوی دانای کل را که در ادبیات مطرح است در سینما نیز می‌توان مشاهده کرد؛ یا راوی

باید در زمره‌ی شیوه روایت دایره‌ای قرار دارد. درشیوه‌ی روایت خطی، می‌توانیم رویدادهای داستان را بر اساس زمان حال‌ادامه دهیم و کم‌کم ماجرا را به پیش بریم. در این‌شیوه، مخاطب، ماجرا را به طور کامل در یک زمان‌حال مشاهده می‌کند هر چند که از کودکی تا مرگ یک نفر را هم شاهد باشد.

گونه‌ای روایت جریان سیال ذهن هم که ازادبیات فرانسه دهه‌ی پنجاه آغاز و سپس به سینماوارد شد، شیوه روایتی است که وجود دارد. در این‌شیوه، زمان‌های گذشته، آینده و حال از یکدیگرمتمایز نیستند. شخصیت زن در فیلم سال گذشته درمارین باد خاطراتی را به یاد می‌آورد که گویی اتفاقی‌بوده که در اینجا رخ داده است. امّا او آن را فراموش‌کرده است. چگونگی بیان داستان یا چگونگی طرح‌داستان، مفهوم زمان را با حرکت در زمان تعبیرمی‌کند. در هر حال، بحث از زمان در سینما باچگونگی روایت و روایت‌شناسی مرتبط است. از این‌شیوه‌های روایت ما در سینما استفاده می‌کنیم برای‌این‌که بتوانیم نقش زمان را دقیق‌تر به مخاطب‌منتقل کنیم.

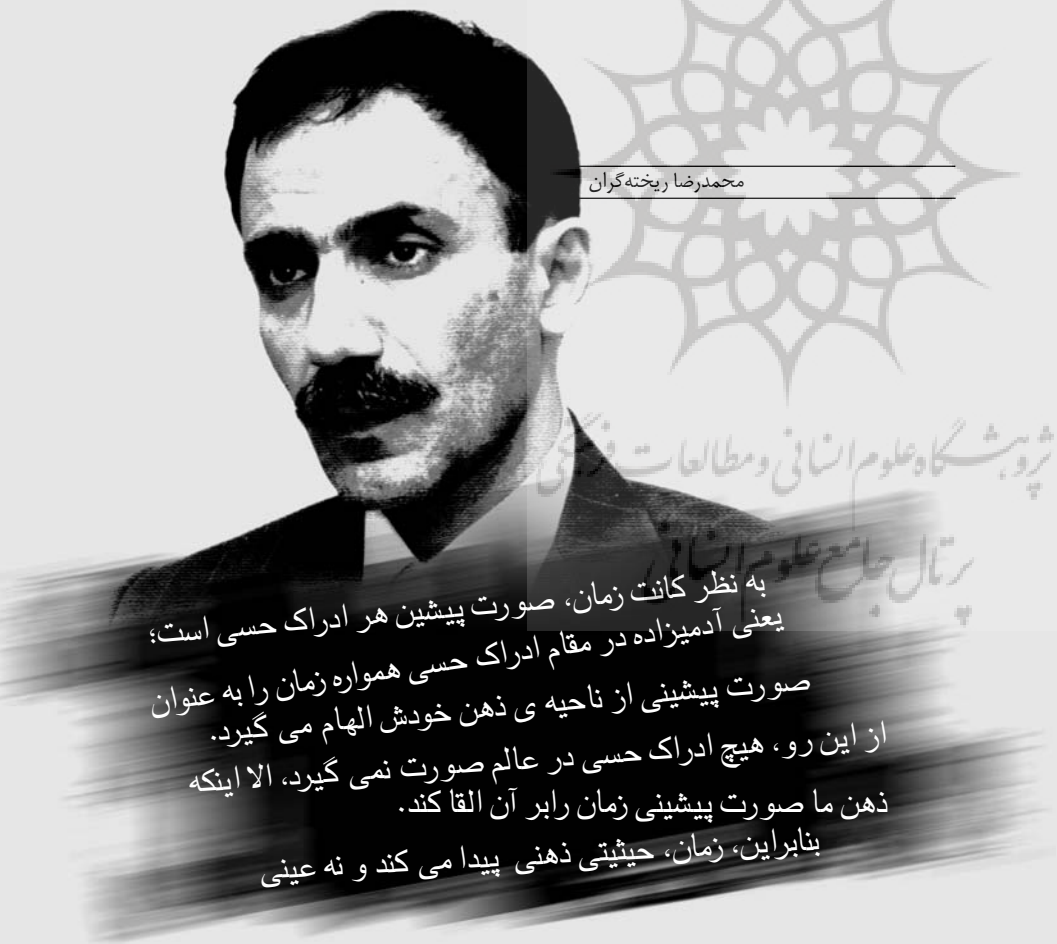
از طرف دیگر گرچه بسیاری از فیلم‌سازها را بایدفیلسوف‌های معاصر دانست ولی تصور من این‌نیست که سینما همانند فلسفه است و موضوعات ومباحث فلسفه را می‌توان در فیلم‌ها جست‌وجو کرد.

کتاب ماه هنر: اما برای اهل فلسفه، سینما یک‌موضوع فلسفی. به عنوان مثال از نظر زبان‌تصویری، برای کسانی‌که به فلسفه زبان علاقمندهستند یا فرضاً موضوع شک و یقین که در فلسفه مطرح است، در فیلم‌های نوآر (noire)[1] قابل مشاهده‌است.

شهاب‌الدین عادل: البته باید بگویم که درجهان امروز، بسیاری از فلاسفه‌ی معاصر را دیده‌ایم‌که راجع به سینما دیدگاه‌هایی داشته‌اند، از پساساختارگرایان گرفته تا بعضی از نظریه‌پردازان‌مکتب فرانکفورت. تا به حال فیلسوفان معاصر فرانسه به سینما به عنوان یکی از هنرهای مهم اشاراتی دارند و البته این به آن معنی نیست که مابگوییم با فیلم‌سازانی به عنوان فیلسوفان ابزارشناسی سینما سرو کار داریم، نه، من جایی‌ندیدم که به این شکل تعبیر کنند.

کتاب ماه هنر: در تاریخ فلسفه، به نظر ارسطو، زمان عبارت از مقدار حرکت است. یعنی ارسطو، زمان را به مقدار حرکت بازگشت می‌دهد. بنابراین زمان‌تابعی از حرکت می‌شود، حرکتی که در عالم است زمان را پدید می‌آورد. یعنی اگر این عالم ساکن بود وهیچ‌گونه حرکتی در آن نبود، زمان پدید نمی‌آمد.اگرچه این قول، سخن مهمی در یونان‌باستان است‌ولی اگر ما بخواهیم از دیدگاهی پدیدارشناسانه نسبت به زمان بنگریم باید به آگوستین در قرون‌وسطی و سپس کانت در روزگار جدید و بالاخره،هوسرل در زمان معاصر اشاره کنیم. برای آگوستین،زمان آن حقیقتی است که به گفته‌ی خودش وقتی‌سکوت کنیم، آن را می‌فهمیم اما وقتی که بحث از ریتم می‌کنیم، می‌گوییم که ریتم در برخی از هنرها هم جنبه‌ی عینی و هم جنبه ذهنی دارد. به طورمثال فرض کنید عناصری که یک مجسمه را تشکیل داده کاملاً عینی است یا فرض کنید یک‌ساختمان معماری از احجام، سطوح فرم‌ها تشکیل‌شده و اینها با همدیگر رابطه دارند، اینها در زمان‌پایدارند، بنابراین ریتم در اینجا، ریتم عینی تلقی‌می‌شود اما در مورد سینما مسأله متفاوت است. ریتم‌در سینما از یک سو همانند شعر و موسیقی، کاملاًذهنی است و از سوی دیگر مثل هنرهای تجسمی،معماری، مجسمه‌سازی، نقاشی و... عینی است.بنابراین ریتم که در زمان معنا پیدا می‌کند، در سینماکه هم جنبه عینی دارد و هم ذهنی، ویژگی خاصی‌می‌یابد که از آن به ریتم درونی و بیرونی تعبیرمی‌کنند. ویژگی زمان در هنرهایی که مکانی هستند مثل مجسمه‌سازی که در آن زمان در مکان حبس‌می‌شود، با هنرهایی مثل موسیقی که ذهنیت کامل‌است، تفاوت دارد. در هنرهای ذهنی، مکان در قالب‌زمان است اما در هنرهای عینی، زمان در قالب مکان قرار دارد.

سینما که هنری زمانی و مکانی است، از آن‌طرف که مکانی است با عناصر



محمدرضا ریخته‌گران

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

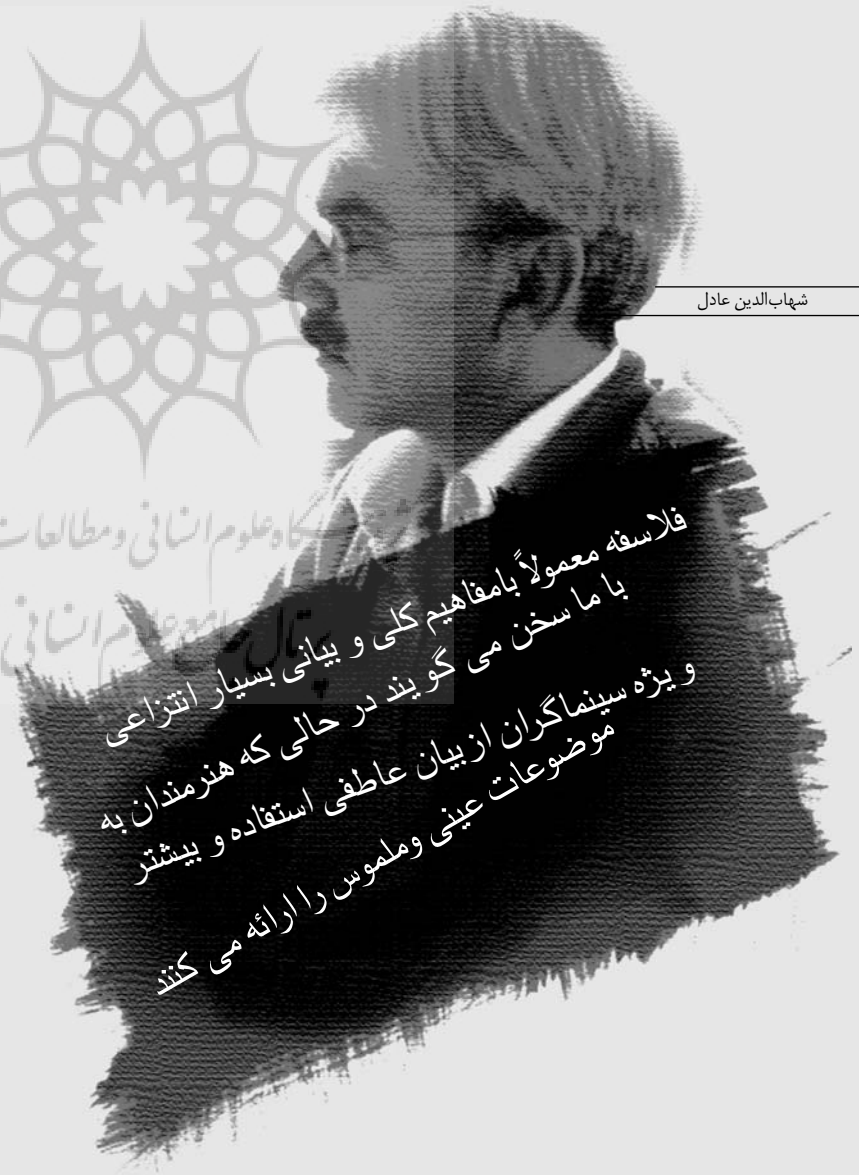
تصویربعدی و ادراک آن، با درهم آمیختن پسماند تصویرقبلی صورت می‌گیرد و فاصله زمانی میان این[1] تصاویر را زمان ظاهری می‌گویند.

تقریباً قریب به اتفاق کسانی که در زمینه سینماکار کرده‌اند، هر یک به نحوی از این انواع پنجگانه‌زمانی استفاده برده‌اند از کلاسیک‌هایی مثل **ایزنشتاین** گرفته تا فیلم‌سازانی جدیدی مثل **آنجلوپلوس** و **تارکوفسکی** که با الهام از متون دینی‌فیلم ساختند. از فیلم‌سازانی که از فلسفه‌اگزیستانسیالیسم متأثر بودند مثل ویم وِندرس که‌قبلاً نام بردم، بیشتر رویکردی ذهنی به بحث گذشت زمان دارند تا رویکردی عینی؛ نمونه برجسته‌اش را درفیلم پاریس ـ تگزاس ساخته همین فیلمسازمی‌بینیم. سیر و سفر شخصیت اول این فیلم نشان‌می‌دهد که او به دنبال خویشتن خود به یک سفرمی‌رود اما این سفر نوستالژیک است. این سفربریدگی او از عالم هستی است. او می‌خواهد خودش‌را پیدا کند و این را از طریق سفر به گذشته ذهنی‌خودش انجام می‌دهد و با حرکت در خاطرات‌گذشته‌اش، احساس‌هایش را تجدید و نسبت به آنها قضاوت می‌کند.

پیش‌تر، **آلن رنه** در فیلم سال گذشته در مارین‌باد همین کار را به شکلی متفاوت‌نمایش داده بود. در فیلم او، زنی است که زمان حال او با گذشته‌اش‌معنی پیدا می‌کند؛ برای همین **آلن رنه** مرزهای‌زمانی را از طریق فرآیند مونتاژ با همدیگر ادغام‌می‌کند. او معتقد است که تفکر و اندیشه انسان فراتراز زمان حرکت می‌کند، در نتیجه ما به عنوان‌مخاطب فیلم او به دنبال اندیشه‌ی شخصیت‌هاحرکت می‌کنیم و نه موقعیت شعصیت‌ها در بُعدزمان. البته چنین فیلم‌هایی هم به لحاظ ساخت وهم ادراک تماشاگر بسیار پیچیده‌اند.

از سوی دیگر، وقتی ما با فیلمی برخورد می‌کنیم که ویژگی شاعرانه دارد، از موقعیتی که به عنوان مخاطب روی صندلی داریم، جدا شده و در جهان شخصیتی که‌فیلم‌ساز برای من خلق کرده است وارد می‌شویم، آن‌شخصیت در جهان یا در زمانی که سیر می‌کند، آن‌جهان و آن زمان، جهان و زمان واقعی ما نیست. اما ما در آن استحاله پیدا می‌کنیم. شاید بهترین‌نمونه‌ای در فیلم سولایس ساخته‌ی **آندری تارکوفسکی** وجود دارد. در این فیلم فضانوردی باموجودی برخورد می‌کند که فراتر از یک موجودطبیعی است؛ موجودی است که جسم‌اش در عالم‌هستی معنی دارد. موقعی که فضانورد در موقعیت‌زندگی واقعی قرار می‌گیرد، باز هم در آن زمان‌پیشین سیر می‌کند. فیلم‌ساز می‌خواهد من را به‌عنوان تماشاگر به درون آن زمان پرتاب کند. از نظرقالب روایی، بهترین چیزی که می‌تواند به‌فیلمساز کمک کند فرض غنایی یا تغزلی و بهره‌گرفتن از بیان شاعرانه است. در فیلم مذکور از عناصرفنی به نحوی استفاده می‌شود تا حرکت سیال و نرم‌دوربین، حرکت افراد و طبیعتی که در نماها حضوری‌شاعرانه دارند، مخاطب را به آن فضا و زمان بکشاند.

یکی از ویژگی‌های مهم شعر تصویرسازی‌است. ما به ازای خیلی مهم شعر، طبیعت است وطبیعت جایی است که انسان در آن قرار می‌گیرد؛ درحقیقت مسحور و مبهوت فضایی می‌شود که دور وبرش وجود دارد و خودش هم جزء آن است، سیری‌که در آن می‌کند برایش پیچیده است. فیلم‌سازان‌شاعر از این خصوصیت کمک می‌گیرند و نه فقطوزن و تصاویر فیلم را به سمت یک نوع شعر پیش‌می‌برند بلکه از تصاویر طبیعت هم برای این منظوراستفاده می‌کنند. به نظر من زمان روانی سینمای‌شاعرانه به خاطر ویژگی ذاتی شعر، عامل اصلی‌استحاله مخاطب با فضا و شخصیت درون فیلم‌است. بنابراین در بحث از زمان در سینما می‌بایستی‌به جدا شدن مخاطب از قالب جسمانی و زمان‌واقعی‌اش توجه کرد؛ تماشاگر، موقعیت عادی وهمیشگی خودش را فراموش می‌کند و از طریق‌پیوستن به زمان روانی فیلم، عالم



شهاب‌الدین عادل

فلاسفه معمولاً بامفاهیم کلی و بیانی بسیار انتزاعی با ما سخن می گویند در حالی که هنرمندان به ویژه سینماگران ازبیان عاطفی استفاده و بیشتر موضوعات عینی وملموس را ارائه می کنند

اول شخص و تکنیک داستان‌گویی معروف به جریان سیال ذهن در ادبیات مدرن به ویژه در آثار ویرجینیا وولف، ناتالی‌ساروت، جیمز جویس و مارسل پروست گرفته تانویسندگان دهه‌های ۵۰ و ۶۰ میلادی در فرانسه‌مثل آلن رب ـ گریه، مارگریت دوراس که به‌نویسندگان رمان نو معروف بودند در سینما هم‌مشابهاتی دارد. تازه سینما در قیاس با ادبیات ازجنبه‌ی نمایشی و تصویری بسیار قوی‌تری برخورداراست. **نیچه**، فیلسوف آلمانی در اواخر قرن نوزدهم، نیز چنین رویکردی را در ارتباط با زمان دارد و به‌همین دلیل می‌گویند که هنرمندان مدرن از افکار **نیچه** متأثر هستند. **نیچه** بحث تمایز هنر آپولونی را از هنر دیونیزوسی مطرح می‌کند به این ترتیب که‌هنر آپولونی خیلی منسجم، هندسی و ریاضی‌واراست. در برابر آن، هنر دیونیزوسی قرار دارد که‌سرشار از طغیان، آشوب، هرج و مرج و در هم‌شکستن قراردادهاست؛ چنین ویژگی را به فراوانی‌در هنر مدرن می‌توان مشاهده کرد. از این روست که زمان در هنر دیونیزوسی، مثل ادبیات و هنرهای‌تجسمی مدرن، برخلاف هنر.

آپولونی، مانند هنر کلاسیک، مقوله‌ای درونی وکاملاً درهم ریخته و سیال است؛ گذشته و حال و آینده به هیچ‌وجه منظم و مرتب شده همانند ادبیات‌و هنرهای تجسمی کلاسیک نیستند بلکه جابه‌جاشده هستند. شیوه روایت ادبی یا سینمایی جریان‌سیال ذهن نیز که همانند کنار هم گذاشتن قطعات‌یک پازل است، از همین الگوی درهم ریختگی‌پیروی می‌کند.

محمدرضا ریخته‌گران: نیچه در آثار کلاسیک‌یونانی‌ها دقت کرد که در آنها فیض دیونیزوسی وفیض آپولونی با هم جمع شده‌اند. اساساً، **نیچه** مقام‌آدمی را ساحتی می‌دانست که دیونیزوس و آپولون به‌یکدیگر می‌رسند. یعنی آن بی‌خوشی‌های‌دیونیزوسی مثل غزل‌خوانی‌ها، دیترامب‌ها، شور وسرمستی‌ها، در یک کلام، روح موسیقی توسط‌هشیاری آپولونی نظم می‌گیرد، شکل می‌پذیرد،قالب صورت و فرم قاعده‌مند می‌شود.

بنابراین هنر، صرفاً فیض دیو نیزوسی نسیت چون اگر چنین بود، اثر هنری شکل نمی‌گرفت و همچنین، از سوی دیگر، فیض صرفاً آپولونی هم نیست چون اگرچنین بود فقط صنعت می‌شد. پس هنر آنجاست که‌این دو تا، دیونیزوس و آپولون، با هم جمع و یکی‌می‌شوند.

سینما از یک سو همانند سایر هنرها دارای‌جنبه‌های خلاقه‌ای است که آن را با نیروی برهم‌زننده‌ی نظم، یعنی دیونیزوس مرتبط می‌سازد، اما ازسوی دیگر، سینما به دلیل آن که ویژگی فنی خاصی‌دارد، نیازمند هشیاری آپولونی است. بحث از زمان‌در سینما که هر دو قلمرو ذهنی و عینی، بودن درونی‌یا بیرون بودن را شامل می‌شود نیز به همین‌دوگانگی معنای هنر مرتبط است.

به نظر من، بحث از تقسیم‌بندی انواع زمان درسینمای صامت و ناطق کمی با یکدیگر تفاوت دارد.در سینمای صامت که بیشتر با عنصر تصویر سروکارداریم، زمان بسیار پیچیده‌تر است، یعنی از عوامل‌بصری مثل سرعت و ضرب‌آهنگ و یک سری عوامل‌فنی و در عین حال زیبایی‌شناختی برای‌القای مفهوم گذشت زمان استفاده می‌شد اما در فیلم‌های‌ناطق به دلیل افزوده شدن صدا به تصویر، سینما به‌واقعیت نزدیک گشت که این به معنای غلبه‌زیباشناسی مبتنی بر واقع‌گرایی (realism) برصورتگرایی (Formalism) سینمای صامت است.بنابراین صورتگرایی کمک کم تسلط خودش را ازدست می‌دهد اما همچنان در بخش‌هایی از ساختارفیلم ناطق اهمیت خود را حفظ می‌کند.

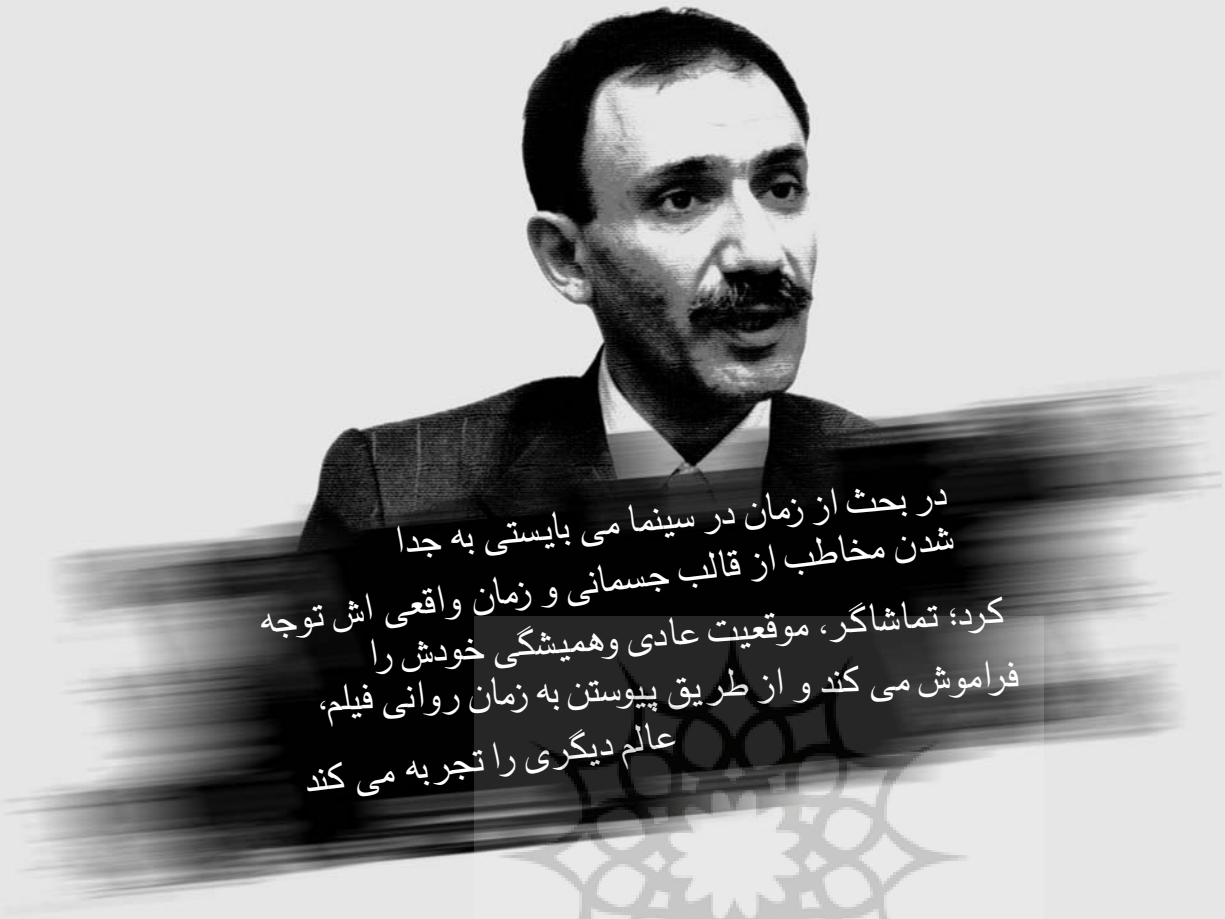
در سینمای ناطق، امکان آن که احساس زمان رادر نزد شخصیت‌ها با استفاده از صدای سکوت، بیان‌کنیم وجود دارد اما چنین امکانی در سینمای صامت‌وجود نداشت. ما در بسیاری از فیلم‌های امروزی‌متوجه می‌شویم که لحظات سکوتی وجود دارد که‌این سکوت، سنگینی گذشت زمان را به ما القامی‌کند. از نظر فنی تمهیدات ویژه‌ای برای‌صدابرداری وجود دارد که به راحتی چنین سکوتی راکه دارای صداهای گنگ و ضعیف از محیط است، امکان‌پذیر می‌کند.

به این ترتیب احساسی بسیار غنی از گذشت‌زمان در ارتباط با محیطی که شخصیت در آنجا قراردارد، به دست می‌آید. در یک تقسیم‌بندی اولیه، دوزمان تحت عنوان زمان حقیقی و زمان مجازی‌داریم که خوب، این تقسیم‌بندی خیلی کلی است.علاوه بر این دو گونه زمان حقیقی و مجازی، یک‌تقسیم‌بندی کلی می‌توان از تقسیمات جزئی‌تری‌هم نام برد که به وضوح بیشتری متناسب با امکانات‌بیانی سینما باشد.

نخستین نوع زمان، زمان فتوگرافیک(photographic time) یا زمان عکاسی شده است.زمان عکاسی شده همان زمانی است که طی آن یک فر آیند، رویداد یا کنشی که در مقابل دوربین‌فیلمبرداری رخ می‌دهد، ثبت می‌شود. مدت زمان‌طول کشیدن انجام این کنش بر پرده سینما دقیقاًمعادل همان زمانی است که به طور واقعی طول‌می‌کشد. زمان نوع دوم بسیار حائز اهمیت است،چون زیرساخت روایت ادبی دارد و به آن زمان‌نمایشی (dramatic time) می‌گویند. ممکن است‌حادثه در واقع خودش چندین سال به طول انجامیده‌باشد اما در یک فیلم دو ساعته، این چندین سال‌به‌طور فشرده شده به نمایش درمی‌آید. در واقع، باکاستن از زمان واقعی به یک زمان نمایشی دست‌پیدا می‌کنیم؛ مثلاً یک تاریخ چند صد ساله در دوساعت فیلم می‌تواند فشرده شود.

نمایشی کردن یک رویداد موجب تمایز زمان‌نمایش از زمان عکاسی شده می‌شود، چون زمان‌عکاسی شده ثبت کامل و لحظه به لحظه‌ی یک‌حرکت و زمان سپری شدن آن است. در اینجا لازم‌است که اشاره کنیم، مشاهده داستان فیلم در طی‌یک زمان نمایشی هنگامی ممکن است که تماشاگردر مدت زمانی که نمایش فیلم به طول می‌کشد،کنش مشاهده را انجام دهد. این مدت می‌تواند کوتاه یا بلند باشد و به طور کلی بستگی به طول نمایش‌فیلم دارد. باید از این مدت طول کشیدن نمایش فیلم به عنوان سومین نوع زمان در سینما یاد کنیم که ازنظر اصطلاحات سینمایی به آن، زمان فیزیکی(physical time) هم می‌گویند.

چهارمین نوع زمانی که در سینما وجود دارد زمان روانی (psychologic time) است. زمان روانی آن‌چیزی است که در ذهن شخصیت فیلم می‌گذرد وبیننده فیلم از طریق همذات پنداری (identification) با آن شخصیت، به کیفیت این زمان شناخت پیدا می‌کند. تصور کنید که شخصیت یک فیلم، غمی سنگین را احساس می‌کند و ما به عنوان مخاطب، چون با اوهمدلی پیدا کرده‌ایم، برای لحظاتی خودمان را به‌جای او تصور می‌کنیم و قادریم با تجربه زمانی او نیزاشتراک ذهنی پیدا کنیم. یک زمان دیگر هم داریم‌که به فیزیولوژی چشم انسان مربوط می‌شود و برخی‌نظریه‌پردازان سینما مانند استفان شارف از آن به‌نام زمان ظاهری (apparent time) یادکرده‌اند این‌زمان، عبارت است از احساس زمانی که در نتیجه‌ی‌برخورد تصاویر بر چشم و ذهن تماشاگر ایجادمی‌شود. در واقع، ادراک حرکت پس از مشاهده‌تصاویر سینمایی، حاصل نوعی اتصال یا فرایندالحاق تصاویر ثابت و عکاسی شده‌ای است که به‌دلیل فیزیولوژی چشم انسان که از آن به نام پدیده‌ی‌فای (phi) یا پسماند شبکیه چشم انسان نام می‌برندبه وجود می‌آید. وقتی ما تصویری را می‌بینیم این‌تصویر به سرعت از مقابل دیدگانمان می‌گذرد اماتأثیر آن همچنان بر سلول‌های شبکیه چشم، برای‌کسری کوتاه از ثانیه باقی می‌ماند. مشاهده



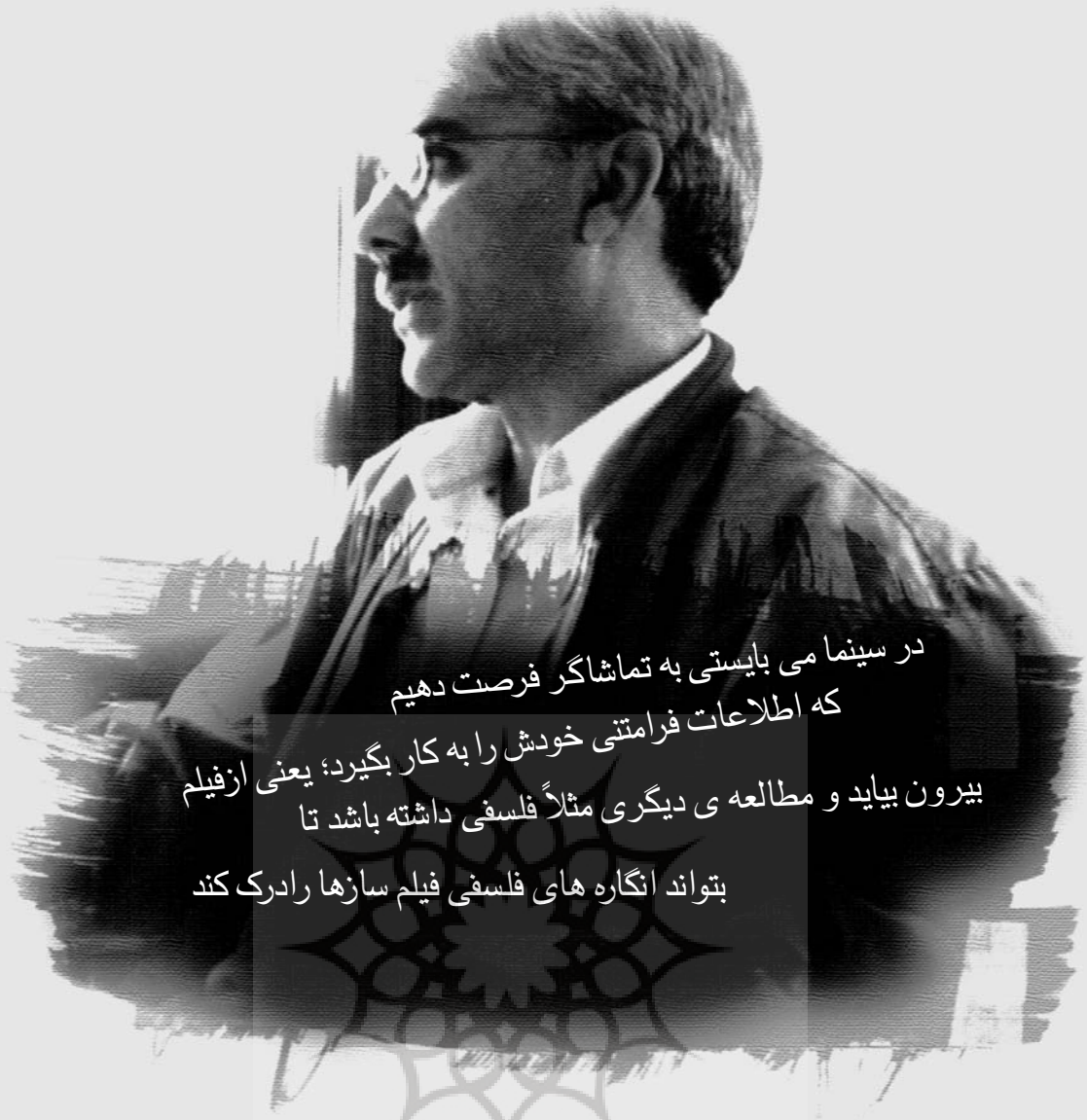
در بحث از زمان در سینما می بایستی به جدا شدن مخاطب از قالب جسمانی و زمان واقعی اش توجه کرد؛ تماشاگر، موقعیت عادی وهمیشگی خودش را فراموش می کند و از طریق پیوستن به زمان روانی فیلم، عالم دیگری را تجربه می کند

نه فقط حقیقت زمان «استمرار» است بلکه حقیقت نَفس ما هم به جز استمرار چیز دیگری‌نیست یعنی نفس ما هم جز زمان، چیزی نیست.

ما در سینما هنگام بحث از انواع زمان باتصویرسازی تخیلی (imagination) یا صور خیالی‌سروکار پیدا می‌کنیم تصویر در ما به عنوان بیننده‌ی‌یک اثر پدید می‌آید؛ به زبان خیلی ساده، صورتی درخیال ما نقش می‌بندد که فارغ از زمان است! یعنی‌دیدن برای آدمیان، لزوماً با یک فرآیند زمانمندی(temporality) همراه است. در واقع دیدن تصاویر درما عبارت از فرآیند زمانمند کردن است. البته زمانمندکردن، بازگشت به صور پیشین **کانت** نیست که‌می‌گفت، همه‌ی ما با پوشاندن صورت زمانی ومکانی به اشیاء آنها را درک می‌کنیم، بلکه این‌زمانمندی با شهود ارتباط دارد و نه فاهمه. زمان‌برای **کانت**، صورت پیشینی ادراک حسی است؛ یعنی‌هیچ تجربه‌ی حسی برای ما به وقوع نمی‌پیونددمگر اینکه از ناحیه فهم ما، صورت زمان و مکان به‌آن افاده شده باشد.

برای **هوسرل** مسأله به گونه دیگری در ادامه‌ی‌شهودی بودن ادارک زمان آنچنان که **برگسون**می‌گفت، مطرح می‌شود. **هوسرل** نیز کوشید خود را اززمان کاملاً ذهنی کانتی دور کند و به مبنای عینی‌زمان التفات داشته باشد. برای او زمان، چیزی است‌که به ما افاده می‌شود نه اینکه از ناحیه‌ی ذهن ماپدید بیاید. به بیان دیگر **هوسرل**، بنای ادراک ما اززمان را شهودِ مقوله‌ای (cotegoric intuition)می‌دانست. شهود مقوله‌ای این تفاوت را با شهودحسی (Sensation intuition) دارد که مبنای تمامی‌تجربه‌های آدمی است. شهود حسی ما را به جانب محسوسات می‌راند اما در نظر **هوسرل**، برخلاف **کانت** که مقولاتی مثل زمان و مکان را به عقل و قوه‌فاهمه انسان نسبت می‌داد، معتقد است که ما نسبت‌به این مقولات شهود داریم. کلمه شهود با مشاهده ودیدن نسبت دارد بنابراین ما معنای مقولاتی مثل‌زمان را در وجود خود می‌یابیم و می‌بینیم. در واقع‌شهودِ مقوله‌ای منشاء همه تجربه‌های ماست. **گادامر** در بیان این نکته، اصطلاح افق را می‌آورد.برای توضیح ساده آن مثالی می‌توان ذکر کرد؛ وقتی‌ما به چیزی نگاه می‌کنیم بینایی ما معطوف به آن‌چیز است. مثلاً به یک لیوان می‌نگریم، اما این لیوان‌در یک افق قرار دارد و دیده می‌شود و اگر این افق‌نبود، امکان دیدن لیوان هم نبود یعنی این افق شرط‌امکان تحقق همه تجربه‌های ما و مبنای پیوستگی‌تجربیات حسی ما نسبت به این لیوان است. مقوله‌زمان در واقع همان افق است یا به تعبیری دیگر،افق هستی، زمان است و اگر بخواهیم نظر **هایدگر** راهم اضافه کنیم باید بگوییم که زمان، با عالم یکی‌است و در نتیجه، زمان با هستی یکی است.

کتاب ماه هنر: اگر بخواهیم نظریه‌های استادان‌بزرگوار را بنابر بر استنباط خویش، جمع‌بندی ونتیجه‌گیری کنیم باید بگوییم که طرح مسأله زمان ازجانب **هوسرل** به عنوان مقوله‌ای که بدان شهوددارایم (شهود مقوله‌ای)، آن تقابل سنتی که میان‌عین و ذهن، زمان حقیقی و مجازی، زمان کمّی وکیفی از ابتدای



دیگری را تجربه‌می‌کند. فکر می‌کنم تمام فلسفه‌ی اگزیستانسیالیسم‌را می‌توان در این گونه سینما تجربه کرد. سینما نسبت به سایر هنرها با قدرت بیشتری برای‌مخاطب، تجربه چنین سفرهایی را امکان‌پذیرمی‌سازد.

کتاب ماه هنر: من بار دیگر به همان‌تقسیم‌بندی کلی از زمان در سینما باز گردم تا زمینه‌بحث مشترک بیشتری با فلسفه را پیدا کنیم. تقسیم‌کلی زمان در سینما به حقیقی و مجازی را می‌توان باتقسیم‌بندی آرای برخی فلاسفه از زمان به کمی وکیفی مشابه دانست. توضیح مختصر آن که زمان‌کمّی قابل اندازه‌گیری است و اجزایش با یکدیگرمتساوی هستند اما زمان کیفی محاسبه‌پذیر نیست‌بلکه از شدت و ضعف برخوردار است. در مجموع‌می‌توان گفت که در زمان کمّی، مقوله زمان، امری‌عینی است و در بیرون از ذهن ما قرار دارد. ابزاری به‌نام ساعت که دارای ساز و کاری مهندسی شده‌است، گذشت زمان کمّی را برای ما اندازه‌گیری ونشان می‌دهد. اما زمان کیفی، امری درونی و ذهنی‌است. زمان روانی که در سینما به آن اشاره شد، درواقع زمان کیفی است و به گذشت زمان در ذهن فرد مربوط می‌شود ونمی‌توان برای اندازه‌گیری از آن ساعت استفاده کرد.این طور به نظر می‌رسد که زمان نمایش یعنی‌زمانی‌را که داستان در آن سپری می‌شود هم‌می‌توان از نوع زمان کیفی دانست زیرا انتخاب وگزینش قطعاتی از رویدادهای مختلف در کناریکدیگر به نحوی که بیشترین تأثیر نمایشی وعاطفی را داشته باشد، چیزی جز برداشت و داوری‌ذهنی فیلمساز از روند و وقوع رویدادهای داستان‌نیست.

آقای دکتر ریخته‌گران، لطفاً شما از منظرفلسفه این موضوع را بیان بفرمایید.

محمدرضا ریخته‌گران: اگر اجازه بفرمایید درابتدا به نظر **برگسون** اشاره کنم که میان دو ساحت آدمی تفکیک قائل بود. به عقیده او گرایش غالبی درما آدمیان وجود دارد که به معنای حقیقی زمان ومکان التفات ندارد. توضیح آن که **برگسون** معتقد بود جانوران بر اساس غریزه (insect) عمل می‌کنندااما آدمی به واسطه آن که از هوش (inteligence)برخوردار است فهم و ادراک متفاوتی با جانوران دارد.همچنین به نظر **برگسون** این هوش، چنان که براساس مبنایی زیستی زمان را بخواهد درک کند، قادر به فهم حقیقت آن نیست. بلکه آن را به حرکت‌تأویل می‌کند؛ به عبارت دیگر، زمان را برحسب‌حرکتی که در مکان است، درک می‌کند. به عقیده‌برگسون ادراک زمان حقیقی که از آن مترجمان ما به‌دیرند، تداوم یا استمرار (duration) تعبیر کرده‌اند،فقط توسط شهود امکان‌پذیر است. یعنی در ذهن ماایین تمایل هست که وقتی زمان را بخواهیم با هوش،فهم کنیم آن را به حرکت مکانی تحویلش می‌کنیم ودر واقع حقیقت آن را منهدم می‌کنیم. در حالی که اگربخواهیم حقیقت زمان را درک کنیم بایستی به شهودتوجه کنیم. در مقابل شهود همه‌ی پیوندهای با عالم‌قطع می‌شود و به صرف توجه به «استمرار»، به حقیقت زمان می‌رسیم به این ترتیب،

تاریخ فلسفه در غرب به وجود آمده‌است را برطرف می‌کند و نسبت میان عین و ذهن به‌جای تقابل، تضایف می‌شود. بنابراین، عین و ذهن‌بدون یک دیگر معنا نخواهند داشت، درست مثل‌نسبت تضایف بین پدر و پسر که هیچ یک بدون‌دیگری وجود ندارد. بر این اساس، با رجوع ذهن مابه ذات (eidos) اشیاء، قادریم به یک شناسایی‌ویژه‌ای از تعینات دست پیدا کنیم که شهودی است واز این رو آن را شهود ذات (intuition eidetique) نامیده‌اند. در این شناسایی، خیال نقش دارد زیرا امرخیالی، عنصر اصلی معرفت به ذات است و از طریق‌تخیل است که شناخت حقایق اصلی و ذوات‌امکان‌پذیر می‌شود[۲].

حال به سینما باز می‌گردیم؛ در فیلم مستند نانوک شمال (۱۹۲۴) ساخته **رابرت فلاهرتی** بامعنایی از زمان روبه‌رو هستیم که با آنچه **هوسرل**،شهود مقوله‌ای می‌خواند، هماهنگی دارد. نماهایی‌بلند و طولانی در این فیلم باعث می‌شود، که تماشاگربه گونه‌ای بی‌واسطه با واقعیت روبه‌رو شود. سبک‌مونتاژ در فیلمسازی که در دوره‌ی سینمای صامت،موجب غلبه صورتگرایی در بیان هنری فیلم شده بود، در فیلم نانوک شمال، دخالت چندانی ندارد. درصحنه‌ای، مرد اسکیمو (نانوک) حفره‌ایی در سطح‌یخ‌زده دریاچه ایجاد می‌کند و سپس قلاب را به‌داخل آب می‌اندازد و آنقدر منتظر می‌ماند تا ماهی درقلاب گیر کند و در پایان با مهارت شکار صیدشده‌اش را به دست می‌آورد. برای این نمایش‌رویدادی که در این صحنه رخ می‌دهد، از قطع‌های‌متعدد، تغییر زوایای دوربین و اندازه نماهای مختلف‌که از ویژگی‌های سبک مونتاژ است، به هیچ وجه استفاده نشده است بلکه در یک نما همه‌ی مراحل‌شکار به نمایش در می‌آید. در این نمای طولانی که‌بنابر اصطلاحات‌سینمایی، «نما-فصل»(shot-sequence) خوانده می‌شود، زمان عینی و واقعی‌با زمان نمایشی یکسان است. در واقع، صحنه و رویدادی که در آن رخ می‌دهد، دارای زمان و مکان‌مختص به خود است و ذهن فیلمساز از خلال عدسی‌دوربین و سپس، ذهن تماشاگر که ناظر نمایش فیلم‌بر روی پرده است هیچ جدایی و تقابلی با واقعیت‌عینی رویداد ندارد. به این ترتیب، رجوع به ذات‌اشیاء که آموزه **هوسرل** بود، نمونه بسیار مشخصی درسینمای مستندی پیدا می‌کند که عوامل فنی به ویژه‌مونتاژ که دستکاری (manipulation) در زمان و مکان‌واقعی به منظور دستیابی به زمان و مکان نمایشی‌است، کنار گذاشته شده است.

در پایان، از اینکه قبول زحمت فرمودید ودیدگاه‌های خویش را در بحث از زمان در فیلم وفلسفه بیان کردید، سپاسگزاریم.

پی‌نوشت:

۱- عبارتی فرانسوی به معنای فیلم سیاه که‌مشخص‌کننده نوع خاصی از فیلم است که در اواخر دهه چهل‌و اوایل دهه پنجاه میلادی در هالیوود تولید می‌شد. این‌فیلم‌ها، دنیای سیاه، تلخ و خشن تبهکاران را به نمایش‌می‌گذاشتند.
(فرهنگ کامل فیلم، **ایراکنینگزبرگ**، ترجمه: **رحیم‌قاسمیان**، پژوهشکدهٔ فرهنگ و هنر اسلامی حوزه هنری،تهران، ۱۳۷۹، ص ۲۹۷.)

۲- نگاهی به پدیدارشناسی و فلسفه‌های هست‌بودن. **روژه ورنو، ژان وال**، ترجمه: **یحیی مهدوی**،انتشارات خوارزمی؛ تهران، ۱۳۷۲، ص ۴۱.

■ پدیدارشناسی و فلسفه اگزیستانس
به انضمام‌شرح رساله‌ای از مارتین هیدگر
■ محمدرضا ریخته‌گران،
■ نشر بقعه

کتاب حاصل دو سخنرانی است از محمدرضاریخته‌گران که در سال ۱۳۷۸ ایراد شده است.«پدیدارشناسی و فلسفه‌های اگزیستانس» و«ساختن، سکنی گزیدن، تفکر کردن» عناوین این‌دو سخنرانی است. سخنرانی دوم در اصل نام کتابی‌است از مارتین هیدگر و بحث اصلی وی در این کتاب‌آن است که مشکل انسان در حال حاضر مشکل‌مسکن نیست، مشکل انبوه‌سازی و ساخت نیست،موضوع این است که بشر سکنی گزیدن را فراموش و از خانه ذات خویش دور شده است. به نظر هایدگر تفکر و اندیشیدن است که بار دیگر می‌تواند ما را به‌خانه ذات خودمان راهبر شود و ما را از بی‌خانمانی‌امروز نجات دهد.

■ سی و دو هزار سال تاریخ هنر (نقاشی،پیکرتراشی، معماری)
■ فردریک هارت
■ ترجمه گروه مترجمان
■ نشر پیکان ۱۳۸۲

ترجمه حاضر که از روی ویراست چهارم کتاب‌انجام شده است، ابتدا در سال ۱۹۷۶ منتشر شد.فردریک هارت در فاصله‌ی سال‌های ۹۱ـ۱۹۱۴، از تاریخ‌نگاران ممتاز هنر و استاد دانشگاه ویرجینیابه شمار می‌رفت. قصد او در این اثر آشنایی خواننده‌با تاریخ هنر است. کتاب به صورتی سلیس نوشته‌شده و از دورترین زمان، آغاز و تا دوران معاصر ادامه‌پیدا می‌کند. کتاب ۱۴۱۶ تصویر دارد که حدود ۴۶۲قطعه از تصاویر، رنگی است. ویراستار ترجمه‌ی‌فارسی این اثر هرمز ریاحی است که در ترجمه نیزهمراه با نسرین طباطبایی، فریبرز مجیدی، فرشته‌مولوی و مجدالدین کیانی مشارکت داشته است.

به نظر می‌رسد اثر حاضر با توجه به ترجمه‌تاریخ هنر جنسن که با ترجمه‌ی پرویز مرزبان همراه‌بود و ۲۵ سال پیش منتشر شد می‌تواند با توجه به‌تصاویر رنگی مورد استفاده، جایگاهی درخور میان‌مشتاقان تاریخ هنر بیابد.

کتاب حاضر شامل واژه‌نامه انگلیسی با برابر فارسی است و جهت بیشتر واژه‌ها شرح و توصیفی‌درخور برای استفاده‌ی خواننده آمده است.