Archive of SID.ir

1st International Conference on Art, Culture and Media Studies
September 19, 2024
Georgia
WWW.CONFART.IR

تحلیل پدیدارشناسانه‌ی فیلمنامه‌های: آبی، سفید و قرمز نوشته‌ی:کریستوف کیشلوفسکی؛با تاکید بر آراء: موریس مرلوپونتی

احسان علیرضایی[۱]، امیرحسین محمدخانی[۲]

۱-دکترای فلسفه هنر، استادیار دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات تهران، ایران.

۲-دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات تهران، ایران.

چکیده

"پدیدارشناسی" ریشه در اندیشه و گفتارهای فلاسفه‌ای چون دکارت، هگل و هوسرل دارد. مرلوپونتی با پیروی از نگرش هوسرل و هایدگر، توانست به نظامی پدیدارشناختی در حوزه‌ی هنر برسد که برای درک، سنجش و فهم آثار هنری بسیار سودمند است. نگرش مرلوپونتی را می‌توان به شکلی آشکار در جهان سینما پی گرفت و عناصر ساختاری یک فیلم همچون فیلم‌نامه و تدوین را مورد مطالعه قرار داد. در این نگره، اثر هنری همچون یک پدیدارِ برآمده از ادراک و احساساتِ خالق‌ش و با توجه به تجربه‌ی زیسته و تنانگی‌اش مورد مطالعه و تفسیر قرار می‌گیرد. ماهیت ادراک حسی به گونه‌ای است که نه فقط خود سوژه، بلکه پیرامون‌ش را نیز دربرمی‌گیرد و آن را همچون یک تنِ زیسته در کنش‌های پیرامونی‌اش مطالعه می‌کند. در این مقاله که به تحلیل پدیدارشناختی در حوزه‌ی سینما و فیلم‌نامه‌های کریستوف کیشلوفسکی می‌پردازد، ابتدا به تاریخچه و خاستگاه‌های پدیدارشناسی به عنوان یک رویکرد فلسفی پرداخته‌ایم و چهره‌ها و متفکران شاخص آن و همچنین روش و رویکردهای مطالعاتی‌شان را توضیح داده‌ایم. در ادامه نیز به شکلی مستقل و با روش تحقیقی پدیدارشناختی، فیلم‌نامه‌ی سه‌رنگ:کیشلوفسکی را مطالعه کرده‌ایم و مولفه‌های ساختاری آن را مورد تجزیه و تحلیل قرار داده‌ایم و با تاکید بر نگاه فلسفی و سینماتیک مرلوپونتی، معیار و الگویی در راستای مطالعاتِ پدیدارشناختی در سینما به دست آوردیم.

واژگان کلیدی: پدیدارشناسی، موریس مرلوپونتی، کریستوف کیشلوفسکی.

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

مقدمه

در دوران سینمای کلاسیک، این هنر-صنعت بیشتر متکی بر اصول و قواعد ادبی و تئاتری بود و داستان‌پردازی و چگونگی آغاز کردن فرم روایی در فیلم اهمیت زیادی داشت. در دوران سینمای مدرن است که مفاهیم نقد فیلم، فرمالیسم و نشانه‌شناسی سینمایی و فلسفه‌ی فیلم وارد دوره‌ی نوینی می‌گردند و مطالعات نظری در حیطه‌ی سینما اهمیت بسیاری می‌یابند. از این راه می‌توان جوهره‌ی اثر و چیستی و هویت آن را بهتر و ژرف‌تر بررسی کرد و به کشف دوباره‌ی جهان فیلم رسید. روش پدیدارشناسی از منظر مرلوپونتی هم دقیقاً همین کار را انجام می‌دهد و در ارتباط با هنرها و مدیوم‌هایی چون: ادبیات، نقاشی، هنرهای تعاملی و تجسمی مورد مطالعه و تطابق قرار می‌گیرد. اما نکته‌ی مهم این است که ما باید یک روش یا دستگاه فکری و فلسفی را در ارتباط با هنرها و مدیوم‌هایی مورد مطالعه قرار دهیم که قرابت و همگونیِ بسیار زیادی با یکدیگر دارند. آراء مرلوپونتی در حوزه‌ی پدیدارشناسی، بیش از هر هنر و پدیده‌ای، در ارتباط با هنرهای دیداری چون نقاشی و البته هنر هفتم: سینما، کارکرد دارند و به جاست که در ارتباط با آثار سینمایی مورد مطالعه و بازنگری و بررسی تطبیقی قرار گیرند. سینمای کیشلوفسکی در نگاه فلسفی‌اش، به این نظام و روش بسیار نزدیک است و از طریق تاکید و تمرکزش بر اشیاء و استفاده از پلان‌ها و نماهایی موکد (چه در فیلمنامه و چه در کارگردانی و سرصحنه) گویی ادامه‌ی نگاهِ مرلوپونتی و هایدگر است در جهان سینما و دقیقاً در همان راستا پیش می‌رود. کیشلوفسکی با تاکید بر فردیت آدم‌ها/کاراکترهایش در حالی‌که در پیرامون‌شان اشیاء و بازتاب‌هایی از خاطرات و گذشته‌شان احساس می‌شود، همان تاکیدِ مرلوپونتی بر امر ادراک و آگاهی محیطی و شهود را برای ما تداعی می‌کند منتهی این بار از طریق خلقِ یک فیلمنامه و در جهانی کاملاً سینمایی.

روش تحقیق

این پژوهش با روش تحقیق پدیدارشناسانه و به شیوه‌ی استعلایی انجام خواهد شد. به همین منظور در ابتدا مولف با کسب داده‌ها و تبدیل آن‌ها به فیش‌ها و یافته‌های پژوهشی تلاش دارد تا پدیدارشناسی و خاستگاه‌های فلسفی و بنیان‌های نظری و سیرِ تاریخیِ آن را بیان کرده و در ادامه به روش و نظام پدیدارشناسی از دیدگاه مرلوپونتی برسد و با همین رویکرد به تجزیه و تحلیل فیلمنامه‌ی سه رنگِ کیشلوفسکی بپردازد و از این نگرشِ فلسفی برای تحلیل و کشفِ زیرمتن و لایه‌های پنهانِ فیلمنامه‌های مورد نظر برسد و رویکرد مرلوپونتی را با کیشلوفسکی در جهانِ فلسفه و سینما مورد بررسی تطبیقی، و داستان و فرم و نشانه‌های اثر را مورد واکاوی قرار دهد. روش تحقیق قیاسی در ارتباط با پدیدارشناسی و نظریاتِ مرلوپونتی و اِعمال داده‌های نظری و تطابق آن‌ها در ساختار و ساختمان فیلمنامه‌های مورد بحث، بخش اصلیِ کار را تشکیل خواهد داد. جامعه‌ی تحقیق در این پژوهش منابع کتابخانه‌ای و کتب و مقالاتِ علمی و منتشر شده در همین راستاست.

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

پدیدار شناسی

پدیدارشناسی به عنوان مکتبی فلسفی پیش از جنگ جهانی اول در دانشگاه‌های آلمان توسط ادموند هوسرل پایه‌گذاری شد. بعدتر هایدگر و سارتر این مکتب را در اگزیستانسیالیسم خود پی گرفتند. واژه‌ی پدیدارشناسی، از اثر برجسته‌ی هگل: پدیدارشناسی روح وام گرفته شده است. هگل در کتابش «این نظریه را ارائه داد که پدیده‌هایی که ما تجربه می‌کنیم و بر ما ظاهر می‌شوند، برآیند انواع فعالیت‌ها و ساختارهای مفهوم‌مند آگاهی انسانی‌اند و مربوط به فرهنگ و تاریخ. نه برای هگل و نه برای پدیدارشناسان، پدیده‌ها نمودهای اشیاء فی‌نفسه یعنی چیزهای مستقل از شیوه‌های دریافت ما از آن‌ها نیستند.» (لاوین، ۱۳۸۴: ۵۰۰) در حقیقت هگل بود که جرقه‌ی اصلی پدیدارشناسی را زد. او در نگرش ایدئالیسم و ماتریالیسم تاریخیِ خود، بحث پدیدارشناسی را از نطفه آغاز و شکل‌گیری جهان و مباحث هستی‌شناسی خود را آغاز کرد. نگرش هگل در ابتدا بر شناخت هستی و کائنات استوار بود. او مجال آن را نیافت تا بر پدیدارشناسی، به عنوان متدی پژوهشی و فکری در راستای شناخت و مطالعه‌ی پدیدارهای هنری تمرکز کند. اما جرقه‌ی فکری او، پس از او توسط دیگران به شعله تبدیل شد و تبدیل به یک نظام فکریِ مستقل و استوار در زمینه‌ی مطالعه‌ی پدیدارها شد.

ادموند هوسرل، پس از هگل پایه‌های پدیدارشناسی را محکم‌تر کرد. او با رویکردی علمی و ناقدانه و البته به شدت عقل‌گرایانه و مدرن، با انتشار نظریات خود در اروپا، به خصوص دو کشور فرانسه و آلمان، موفق شد جایگاه والای این رویکرد را به همگان بشناساند. هوسرل در کتاب مهم خود: پژوهش‌های منطقی، توضیح می‌دهد که باید ابتدا بنیانی منطق‌گرایانه برای رویکرد و نگرش خویش معرفی کنیم و سپس با آزمون و تجربه به شناسایی بپردازیم. رابرت ساکالوفسکی در کتاب: درآمدی بر پدیدارشناسی، هوسرل را پایه‌گذار پدیدارشناسی نوین معرفی می‌کند: «جنبش پدیدارشناسی همزمان با شروع قرن بیستم آغاز شد. «معمولاً کتاب پژوهش‌های منطقی ادموند هوسرل را به عنوان اولین اثری در نظر می‌گیرند که در حوزه‌ی پدیدارشناسی به چاپ رسیده است.» (ساکالوفسکی، ۱۳۸۴: ۳۵۳) بی‌شک نظریات هوسرل در این کتاب ریشه در رویکرد دکارت و هگل دارد. از طریق هوسرل می‌توان بنیان پدیدارشناسی را درک کرد. «سهم هوسرل در هرمنوتیک جنبه‌ای دوگانه دارد و در واپسین مرحله‌ی پدیدارشناسی، نقد عینیت‌گرایی به نتایج نهایی خود می‌رسد.» (ریکور، ۱۳۸۷: ۱۱۷) هوسرل، پدیدارشناسی را در مرتبه‌ی عینیت‌گرایی به بحث می‌گذارد و در این مسیر، مبحث اعیان‌اش برخورد می‌کند. یعنی همان وجوه دیداری و اشیاء قابل مشاهده و تجربه. یعنی در راستای پدیدارشناسی، به جستجوی اعیان و دیدارها می‌رود و پدیدارها را به شکلی بصری و از راه دیدن تاویل می‌نماید. تاویلی که در نهایت به کشف حقیقت پدیدارها منتهی می‌گردد. برای هوسرل، دستاورد نهایی پدیدارشناسی، در راستای کشف هستی و حقیقت موجود زنده‌ای است که در زمان معنا یافته و متبلور است. واژه‌ی تاویل در جهان زبان‌شناسانه‌ی پل ریکور، اینگونه تعریف می‌شود: «تاویل فعالیتی فکری است که مبتنی است بر رمزگشایی معنای پنهان در معنای ظاهری و آشکار ساختن سطوح دلالتِ ضمنی در دلالت‌های تحت‌اللفظی.» (همان، ۱۲۴) پس اتکاء اصلی همانا معانی پنهان و زیرمتن‌ها هستند که در یک ساختار تحقیقاتی، باید کشف و بازتعریف شوند. این رویکرد، تمامی نشانه‌ها و نمادها و عناصر اثر را هم شامل می‌شود. تاویل با نقد و آزمون تفاوت دارد و بیان نمودنِ ریشه‌های ذاتی و عناصر بنیادین در اثر هنری است. رویکرد تاویل‌گرایانه

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

در قرن بیستم به وجود آمد و گامی بود برای رسیدن به معانی پنهان و عمق اثر و پدیدارهای مرتبط با آن. رویکرد پدیدارشناسی هوسرل نیز بدونِ آنکه او نامی از تاویل یا تاویل‌گرایی بیاورد، به همین شکل است. نگرش هوسرل براساس توجه به ابژه‌هایی است که در معرض آگاهی قرار می‌گیرند. او با اتکا و تمرکز بر تجربه‌ی ناب، امکان فهم ساختاری را برای ما معنا می‌کند و این، همان روندی است که به جهت‌یافتگی آگاهی منجر می‌شود. مقصود او از آگاهی، رسیدن به شناختی است که از مجرای ادراک و فهم و احساس می‌گذرد.

هایدگر ایده‌های بنیانی هوسرل را مطالعه کرد و راه او را ادامه داد. در حقیقت هایدگر را می‌توان میراث‌دار هوسرل در روش پدیدارشناختی دانست. تاکید هایدگر بر ادراک و تخیل و تعقل، در حقیقت مبنای پدیدارشناسی هایدگری را شکل می‌دهد. هایدگر در مطالعات‌ش همواره تمایزی آشکار بین مفهوم وجود (اگزیستانسیالیستی) و پدیدار قائل می‌شود. او وجود اگزیستانسیالیستی را بسیار اصیل‌تر و درونی‌تر از پدیدار می‌داند و حتی معتقد است که حالات ناپایدار روانی، کابوس و رویا، حس نفرت و عشق و یا حالت تهوع... همه به وجود اگزیستانسیالیستی تعلق دارند و با پدیدارهایی که ما در پدیدارشناسی آن‌ها را مطالعه و تجربه می‌کنیم، متفاوت‌اند. هایدگر بیشتر مطالعات اولیه‌اش را پیرامون این پرسش‌ها شکل داد که: انسان چیست؟ ذهن چیست؟ حیات چیست؟ و ابتدا در راه پرسش معنای هستی گام برداشت و سپس این پرسش‌ها را با رویکردی التقاطی در ارتباط با معنای زندگی و گرایش انسان به فلسفه و هنر بکار گرفت. در همین راستا بود که به پدیدارشناسی هنر و امر و ذات هنری و در ادامه اثر هنری رسید. او هنرمند را انسانی می‌دید که با از آن خود کردن یک ایده/ سوژه، در جستجوی کشف حقیقت گام برمی‌دارد. وی ابتدا با مطالعه‌ی فلسفه‌ی یونانی آغاز کرد و سرچشمه‌ی پژوهش‌هایش را در یونان باستان دنبال کرد. بازخوانی او از فلسفه‌ی یونان باستان، سبب شد به درک و تعریف درستی از کلیدواژه‌های مورد نظرش برسد. «نزد افلاطون، ایده مقوم هستی هستنده است. این آن دیداری است که از طریق آن این یا آن چیز صورت ظاهر خود را نشان می‌دهد، در معرض دیدار می‌نهد و برای مثال، همچون میزی ظاهر می‌شود. این یا آن چیز از ناحیه‌ی این صورت ظاهر به ما می‌نگرد.» (هایدگر، ۱۳۸۸: ۴۰۸) هایدگر به شکلی آگاهانه در جستجوی نمود و بازنمایی سوژه‌ها و اشیاء و پدیدارها بود و قصد داشت پس از بروز وجوه دیداری، پدیدار را تعریف و درک و سپس تبیین و تحلیل بنماید.

هایدگر پدیدارشناسی را به مثابه یک کل مطالعاتی به کار گرفت و این نگرش را به بدو حیات: تولد کشاند. تولد یک پدیدار اولین رویدادی است که باعث می‌شود آن را درک و احساس نماییم. هستی یا همان حیات از نظر هایدگر اولین جرقه‌ای است که وجود یا اگزیستنس یک پدیدار را بر ما روشن می‌کند. از نگاه او، پدیدار؛ چیز/ شیء، اثر، وجود، رویداد، تجربه یا موقعیتی است که انسان بتواند آن را ببیند، لمس کند، تاثیر و حضورش را حس کند، بشناسد، درک کند و آن را بفهمد و یا حتی با آن زندگی کند. رویکرد یا نگرش پدیدارشناختی، روشی زیربنایی است که منشاء و ذات پدیده را جستجو و تحلیل می‌کند تا به حقیقت آن برسد. «چالش اصلی فراروی پدیدارشناسی تعریف انسان به گونه‌ای است که هرگونه دوگانه‌انگاری میان سوژه و ابژه را از میان بردارد.» (پورجعفر، ۱۳۹۰) ادراکات انسان در راستای پدیدارها، براساس درک و فهم او شکل می‌گیرد.

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

درک هایدگر از پدیدار، به مواجهه‌ی انسان و تصور او از آن پدیدار مربوط است. در نوشته‌های هایدگر ابتدا به این برمی‌خوریم که او سعی می‌کند باور و فهمِ ما از تصور و ادراک را ابتدا برای‌مان روشن کند و سپس مبحث پدیدارشناسی‌اش را پی بگیرد: «تصور؟ در بین ما کیست که نداند تصور چیست؟ وقتی چیزی را، مثلاً متنی را از حیث زبان‌شناختی، تصویری را از منظر تاریخ هنر یا فرآیند سوخت را در شیمی تصور می‌کنیم، در هر مورد از این برابرایستاها تصور[یا بازنمود]ای داریم و این تصوراتی که داریم در کجا هستند؟ آن‌ها در سرِ ما هستند، در آگاهی ما هستند. در نفس ما هستند. تصوراتی که داریم تصور[یا بازنمود]های برابرایستاها هستند که در درون ما جای دارند.» (هایدگر، ۱۳۸۸: ۱۳۲) علم فلسفه قرن‌هاست که این مباحث را مورد تردید و پرسش قرار داده است که آیا تصورات درونی و ذهنی با واقعیات بیرونی و پدیدارهای عینی مطابقت دارند یا نه. باید گفت که طبیعتاً امور واقع و قابل حس و تجربه، وجود داشته و رخ داده‌اند. گروهی به مانند شوپنهاور می‌گویند: جهان تصور من است. از دید اینان، اگر چیزی را ببینیم و حس کنیم و بفهمیم، قطعاً وجود دارد و رخ داده است. آگاهیِ ماست که اینجا حرف اول را می‌زند. ظهور و نمود و آزمایشِ یک رخداد و پدیده، مساوی است با قطعیت و وقوع آن. آن‌چه که در ذهن ما و پس از بروز و نمود رخ می‌دهد، گاهی دستِ ما نیست و ذهن چون حد و مرزی ندارد، می‌تواند در آن دخل و تصرف کند. چیزی که وجود دارد و رخ داده، می‌تواند ما را به مرتبه‌ی اندیشیدن و دریافت و قضاوت برساند

هایدگر در کتاب مهم خود: هستی و زمان، درباره‌ی پدیدارشناسی می‌نویسد: «عنوان پدیدارشناسی گویای سردستوری است که می‌تواند به صورت فرمول به سوی خود چیزها قانونمند شود. این سردستور برخلاف‌آمدِ همه‌ی ساختارهای پا در هوا و یافته‌های تصادفی است. این سردستور برخلاف‌آمدِ پذیرش مفاهیمی است که تنها به ظاهر مسجل گشته‌اند. این سردستور برخلاف‌آمدِ پرسش‌نماهایی است که چه بسا در طول نسل‌های متوالی خود را به نام مسائل اشاعه داده‌اند. اما در عین این همه چه‌بسا کسی از سر پاسخ دادن به مدعای ما گوید که این سردستوری است در غایت بداهت و افزون بر این، گویای آنچه مبنای هرگونه شناخت علمی است.» (هایدگر، ۱۳۸۸: ۱۱۸) از نگاه هایدگر، پدیدارشناسی یک نظام شناختی است که قواعد و زبان و دنیای خود را دارد. درست است که این یک نظام فلسفی است، اما الگو و ساختاری شناختی است و می‌توان آن را در ارتباط با تمامی پدیدارهای هستی بکار گرفت و به نتیجه رسید. نظامی علمی- شناختی که در راستای حقیقت‌گرایی بنیادین پیش می‌رود.

انسان در متن جهان

هدف مرلوپونتی در پدیدارشناسی داوری یا ارزش‌گذاری هنری نیست بلکه در این رویکرد، حس‌کردن و فهمِ اثر در اولویت است. مرلوپونتی در راستای پدیدارشناسی بر تجربه‌ی زیستی انسان تاکید دارد و در این رویکرد هرگز ایدئالیستی پیش نمی‌رود. او از ورای ذهنیت و عقل، جهان را می‌نگرد و بر تجربه‌های زیسته تاکید دارد. پدیدارشناسی برای او رویکردی شناختی و تحلیلی در راستای کشف جهان و پدیدارهایش است. او تا آن‌جا پیش می‌رود که بتواند به تحلیلی جهان‌شناختی از ورای ادراکات و احساساتش برسد. در حقیقت او بدونِ پدیدارشناسی جهان را نمی‌فهمد و درک نمی‌کند. او می‌نویسد: «حقیقت تنها در درون انسان ماوا ندارد یا به بیان دقیق‌تر چیزی تحت عنوان درون انسان وجود ندارد بلکه

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

انسان در متن جهان است. در جهان است که انسان خود را بازمی‌شناسد.» (مرلوپونتی، ۱۳۸۷: ۸۲) او انسان را در متن جهان تفسیر می‌کند و رویکردی حقیقت‌جو را در راستای کشف نظام هستی دنبال می‌کند. این نگرش در نهایت انسان و متفکر را به سوی شگفتی و ستایش پیش می‌برد.

رویکرد مرلوپونتی ارجاع به ذات و خودِ اثر است. ذات شیء در این رویکرد اهمیت می‌یابد و کنش‌های تعاملی آن مورد توجه قرار می‌گیرند. مرلوپونتی در آغاز مطالعات پدیدارشناسانه‌اش ابتدا بر نظریات گشتالت متمرکز شد. نظریات هنری و فلسفی در باب ایده‌های گشتالت بر این اساس‌اند که: «هنر یک بده‌بستان با جهان هستی است.» (اندرو، ۱۳۸۹: ۷۵) هنرمند انسانی است که در جهان زندگی می‌کند و با طبیعت و هستی رودررو است. او داده‌هایی از جهان پیرامون می‌گیرد و براساس آنها ذهنیت و ایده‌های خود را شکل داده و در یک اثر هنری متبلور کرده و نظام می‌بخشد. مرلوپونتی نیز دقیقاً همین رویکرد فلسفی را در خلق یک اثر هنری از ابتدا تا انتها مدنظر دارد. ارتباط ذهن و بدن برای مرلوپونتی مهم است و او می‌کوشد انگاره‌های خود را بر این اساس پی بگیرد. این کنش‌مندی در ادامه سیر ارسال معانی را در پی خواهد داشت و معناشناسی یکی از کارهای اصلی در چرخه‌ی پدیدارشناسی است. در این فرآیند پدیدارها از حالتِ ایستایی خارج می‌شوند و معانی و نشانه‌های خود را به ذهن متبادر می‌سازند و ادراک که عمق و اساسِ کار است، شکوفا و تحریک می‌گردد. «ادراک پدیداری بدنی است و انسان احساس خود را از امور جهان از طریق حالات بدنش تجربه می‌کند نه از طریق حالات ذهن و نه به واسطه‌ی حس‌های مجزای بدن.» (صافیان، ۱۳۹۷) در نظریه‌ی گشتالت و نگرش مرلوپونتی، ارتباط پویا و زنده‌ی بدن انسان و جهان، اساس کار قرار می‌گیرد. ارتباط اثر با بدن یک رابطه را شکل می‌دهد و راه به ادراک و فهم و هستی‌شناسی می‌برد. این ارتباط تنانه، یک امر بی‌کران و گسترده می‌شود و از ورای تنانگی به دریافت و احساس و ادراک منجر می‌گردد.

مرلوپونتی معنابخشی ارادی را جریانی دوبعدی می‌داند که هم جهان و هم آگاهی از خلال آمیزش آن‌ها شکل‌پذیرند. «مرلوپونتی براساس نظریات هوسرل، تفاوتی اساسی میان دو نوع معنابخشی قائل می‌شود:

۱- معنابخشی موردنظر اعمال، که ارائه‌ی منظور از طرف ما و قضاوت و بیان آگاهانه‌ی خود ما از عمل است هنگامی که بطور عمدی و آگاهانه موقعیتی را به خود می‌گیریم.

۲- معنابخشی عملی و موثر، که تنها از طریق تقلیل پدیدارشناسانه مشخص می‌شود.» (ابراهیمی، ۱۳۶۸) که این قسمت دوم، برای مرلوپونتی عمیق‌ترین بخش معنابخشی است.

برداشت مرلوپونتی از نگرش هوسرل، مبتنی بر دو نگره‌ی استعلایی و ذات‌نگر می‌باشد. هوسرل و مرلوپونتی، هردو بر ذات اشیاء می‌نگرند و در رویکرد پدیدارشناسی متمرکز بر امر استعلایی هستند. این دو از ماهیت خودبنیاد و قائم به ذات اشیاء دفاع می‌کنند. اشیاء به خودی خود وجود دارند و به زیست و هستی‌شان ادامه می‌دهند و در این زیست در معرض تفکرات پدیدارشناسانه قرار می‌گیرند.

مرلوپونتی در پدیدارشناسی بر امر دیالکتیک تمرکز دارد و با این رویکرد از هوسرل و هایدگر فراتر می‌رود. او در درس‌گفتاری با نام فلسفه‌ی دیالکتیکی، توضیح می‌دهد که: «دیالکتیک به مثابه تفکر دوری. زیرا نمی‌خواهد یکی را قربانی

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

دیگری کند، نه غیر تاملی و نه تاملی را؛ تفکر دیالکتیکی برای خودش در آن واحد هم به مثابه پیشروی از آنچه قبل از این بوده و هم به مثابه تخریب آن نمودار می‌شود، علاوه بر این، نتایج‌اش همه پیشرفت‌هایی که به اینجا منجر شده‌اند را در خود دارد. نتیجه حقاً چیزی جز تمامیت گام‌های پیشین نیست. بنابراین یک دیالکتیسین همواره یک آغازگر است.» (قنبری، ۱۳۹۰) دیالکتیکِ موردنظر مرلوپونتی، بر تمامیت زندگی و هستی تاکید دارد و پدیدارها و وحدت یا تناقض‌هایش را به ما نشان می‌دهد. یک دستگاه و روند فکری که در راستای کشف تفاوت‌ها و شناخت ذات پدیدارهای طبیعی حرکت می‌کند.. برخورد مخاطب با اثر هنری اصل کار در پدیدارشناسی مرلوپونتی می‌باشد. برای ورود به این بحث و همچنین روشن شدن جوهره و ذات اثر هنری و ارتباط آن با ذهن مخاطب، باید کمی به عقب‌تر برگردیم و نگرش هایدگر را مورد نظر قرار دهیم. از دید هایدگر «سرآغازِ هرچیز، برآمدگهِ ذاتِ آن است.» (هیدگر، ۱:۱۳۷۶) ذاتِ هنر و ذاتِ اثرِ هنری وابسته به ماهیت و چیستیِ آن است. این مفهوم را جدای از فرآیندِ آفرینش و خلاقیتِ هنری نمی‌توان درک و فهم کرد. هنگامی که اثر هنری خلق و ارائه می‌شود، حیاتی جدا از آفریننده‌ی خود می‌یابد و اگر ماندگاری و ارزش و پویایی داشته باشد، استقلال خود را حفظ می‌کند و دیری می‌پاید. پدیدآوردنِ یک اثرِ هنری است که در گامِ بعدی ما را به سویِ پدیدارشناسیِ آن سوق می‌دهد. نگرش هایدگر، و بعدتر مرلوپونتی در دریافت پدیدارشناسی، ذات و اصل اثر را مورد تفحص قرار می‌دهد و اثر را از بدو پیدایی و مواجهه با مخاطب تا انتها و کسب استقلالِ تاریخی‌اش دنبال می‌کند. این رویکرد نوعی حقیقت‌جویی در هنر و مفاهیم هنری نیز به حساب می‌آید: «سرآغازِ کار هنری و هنرمند، هنر است. سر-آغاز برآمدگهِ ذات است... در کار، تحققِ حقیقت به کار است.» (هیدگر، ۴۰:۱۳۷۶) ما از طریقِ ادراک و شهود هر پدیده را درک می‌کنیم و با حقیقت آن مواجه می‌شویم. پس پدیدارشناسی از دیدگاه مرلوپونتی و هایدگر و هوسرل، نوعی حرکت به سوی کمال و معرفت حقیقیِ جهان هستی است. «منشاء اثر هنری، در معنایی که هایدگر به آن توجه دارد، هنرمند نیست بلکه هنر است» (یانگ ۳۵:۱۳۸۴). این حقیقت‌جویی، جهان هنر مدرن را هم دگرگون می‌کند و معناها و نشانه‌های نوینی در آن می‌جوید.

مرلوپونتی این حقیقت‌جویی را تا مرحله‌ی پدیدارشناسی هنر و آفرینش هنری هم ارتقا می‌دهد. یعنی در پی این است که الهام هنری و گرایش هنرمند/خالق به خلق و آفرینش، رویکرد هنری او، بسط و گسترش ایده و ایماژهای کلی، نظام رمزگانی و معنایی، ساختاردهی هنرمند در اثر هنری و مواردی از این دست را هم مورد نگرش پدیدارشناختی قرار دهد. دقیقاً به همین دلیل است که این پژوهش تلاش دارد تا نگره‌های فلسفی او را در زمینه‌ی ادبیات دراماتیک و روند نگارش فیلم‌نامه جستجو کند. این کار نوعی تجزیه و تحلیل ساختاری در ارتباط با مباحثی چون فرم و محتوا نیز هست.از نگاه مرلوپونتی فرم و ساختمان و شکل، محتوا را هم شامل می‌شود. در مواجهه با اثر دراماتیک، نمی‌توان تمایزی بین فرم و محتوا قائل شد. هرچه که هست، ساختمان و ارگانیزم اثر است که دربردارنده‌ی مجموعه‌ی عناصر شکلی و بیانی و جزئی می‌باشد. این‌ها همه در شمایل نگرش وجودی هایدگر و مرلوپونتی تفسیر می‌شوند. فکر باید ظرفیت شناخت پدیدار وساختار وجودی آن را داشته باشد تا بتواند به سوی فهم حقیقتِ پدیدار حرکت کند. حتی هگل نیز که بسیار پیش‌تر از مرلوپونتی این حرکت را آغاز کرد، رویکردی این‌چنین داشت: «در حالی‌که تحقیقاتِ هستی‌شناسانه به‌طور سنتی پیرامون

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

ماهیت آن‌چه وجود دارد پژوهش می‌کند، اندیشه‌ی هستی‌شناختیِ هگل در این باب پژوهش می‌کند که کدام‌یک از اشکال فکر ظرفیت آن را دارد که حقیقت را دربرگیرد. هگل مسئله را به این طریق تعریف می‌کند چون او معتقد است که فکر جوهرِ سازنده‌ی اشیاء خارجی است.» (کافمن، ۸۴:۱۳۹۳) هگل که مرلوپونتی دنباله‌روی اوست، همواره در پدیدارشناسی، بر علیّت تاکید دارد. امر و دلیلی که وجود و ماهیت را در پی خواهد داشت، همواره برای او اهمیت اساسی دارد. مفهوم علیت، همان رویکرد تاویلی و دیالکتیکی است که راه به سوی فهم اثر و تفسیر و تاویل آن باز می‌کند.

جدا از فلاسفه‌ی متقدم، در سیر تاریخی و تکاملی فلسفه هم این رویکرد مشهود است. چنانچه فلاسفه‌ی جدیدتر هم همان میراث و نگرش را دنبال می‌کنند و در همان مسیر حرکت می‌کنند: «پدیدارشناسی مواجهه با جهان است و در عین حال به پرسش گرفتن نحوه‌ی ظاهر شدن جهان.» (لویناس، ۱۳۹۹: ۸) به بیان بهتر، پدیدارشناسی عبارت است از شناخت پدیدار و پژوهش درباره‌ی آن به شکلی که حقیقت جهان و پدیدارها مقصود ما باشد. پدیدار چیست؟ هر آنچه قابل مشاهده و تجربه باشد یا بتوان آن را درک و دریافت کرد. این تعریف عام، حتی شامل آن چیزهایی که دیدنی و قابل مشاهده نیستند هم می‌شود. ما اکسیژن و یا گرما و حرارت را نمی‌بینیم اما آن‌ها را حس می‌کنیم. پس پدیدارشناسی مطالعه‌ای است در باب پدیده‌ها و رویدادها از منظر درک و دریافت انسانی. پس در معنای کلی می‌توان به هرآنچه ظاهر و قابل مشاهده و حس است، پدیدار گفت. هر نظریه‌پرداز و فیلسوفی در این راستا اصطلاحِ خود را دارد. مرلوپونتی از واژه‌ی: «اعیان» استفاده می‌کند؛ زیرا بیشتر با پدیدارهای دیداری کار دارد. یعنی آنچه عینیت می‌یابد و به دیده می‌رسد. از این رو دیدار و حس بینایی در نگرش او جایگاه بسیار مهمی دارد. در سینما (که هنری دیداری است) نیز ما به اثر سینمایی (فیلم و فیلم‌نامه) به عنوان اثری دیداری که قابل مشاهده و مطالعه و کشف است می‌پردازیم.

جهان ادراک

پدیدارشناسی مرلوپونتی بر ادراک متمرکز است و از این راه می‌کوشد تجربه و احساس و درک مخاطب را تبیین کند. «پدیدار در کاربرد فلسفی یعنی: آن‌چه حواس یا ذهن مستقیماً متوجه آن می‌شود؛ متعلقِ بی‌واسطه‌ی ادراک.» (سینگر، ۱۰۰:۱۳۷۹) پدیدارشناسی در معنای اصلی، بررسی چگونگیِ ظاهرشدنِ چیزها به ماست. این بررسی، با شناخت و معرفت آغاز می‌گردد. شناخت و معرفتی که ریشه در ادراک دارد و برآمده از درک پیرامونی و تجربه‌ی حسی و عاطفی است.

هر فلسفه‌ای که بکوشد ما را به جهانِ ادراک بازگرداند، در حالت کلی، فلسفه‌ای تجربه‌گرا است. مرلوپونتی این حالت را این‌گونه بیان می‌کند که: «نمی‌توانیم چیزی را بفهمیم که ادراک نمی‌شود یا قابل ادراک نیست.» (مرلوپونتی، ۱۳۹۱: ۱۵) انسان با درک و احساس خود، به جهان معنا می‌دهد. این درک و شهود در ظاهر، رویکردی روان‌شناختی است اما در اصل فرآیندی است فلسفی. در این فرآیند فلسفی، البته به ما اثبات می‌شود که ادراکات روزمره‌ی ما از اشیاء لزوماً به معنای درک کلیت و ساختار بنیادین آن‌ها نیست؛ چراکه حواس انسان در برخی مواردِ نادیدنی قابل اعتماد نیست. در جهان، پدیده‌های بسیاری وجود دارند که ما آن‌ها را نمی‌بینیم و حتی ممکن است آن‌ها را تجربه و حس نکنیم، اما آن‌ها وجود دارند.

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

بازنمایی پدیدارها

در این دنیا اشیاء و پدیده‌ها آنگونه هستند که خود را به ما می‌نمایانند. آنگونه که ما می‌بینیم‌شان. برای پرداختن به اثر هنری ابتدا باید ایده‌ای واضح و آشکار از سوژه و ابژه داشته باشیم. «سوژه پدیده‌ای ذاتی و دارای آگاهی است که ابژه را مشاهده می‌کند. هنرمند در اثر خویش از طریق رویکرد و نگاهی سوبژکتیو، تلاش می‌کند ابژه را شکل دهد و در ذهن مخاطب جا بیندازد. در حقیقت چگونگی و کیفیات و بازتاب سوژه و ابژه در اثر، به عنوان پدیدارهایی قابل مطالعه مطرح‌اند. در این تعامل، بازتابی از شیء و کلیت اثر در ذهن شکل می‌گیرد و مفاهیمی ذهنی پیدا می‌کند و سوژه و ابژه کامل می‌گردند.» (هگل، ۱۳۶۳: ۴۷) از نگاه مرلوپونتی دکورهای زیبا و چشم‌نواز در سینما، دیالوگ‌های شنیدنی، بازیگران زیبا... همه و همه تله‌هایی اغواگرانه هستند که ما را از ماهیت و جوهره‌ی وجودی سینما دور می‌کنند. این موارد همگی ادراکِ ما را تحت تاثیر قرار داده و گمراه می‌کنند و این در حالی است که نگرش فلسفی با جوهره و ذات اثر کار دارد و ارتباط سوژه و ابژه را مورد مطالعه قرار می‌دهد و می‌کاود.

امانوئل لویناس در گفتگو با رائول مورتلی می‌گوید: «فکر می‌کنم سوژه و ابژه از هم جدایی‌ناپذیرند، نه به خاطر رویکرد التفاتی که یک نمود ماهوی سوژه است. تفکر صرفاً رویکرد التفاتی نیست... آن‌چه که شما به لحاظ سوژه‌یی ذهن می‌نامیدش، به نظر من نمود ماهوی نفس جای‌گیری است؛ نمود ماهوی هستی. گویی واقعیتی که خود را می‌نمایاند، نمود آشکار جای‌گیری خود بوده. این، رابطه‌ی متقابل التفاتی و نفس عینیت هستی است.» (مورتلی، ۱۳۸۴: ۲۷ و ۲۸) از نگاه لویناس، بازنمود اشیاء همانا عملی فکری و خلاقانه در راستای اثبات حقیقتِ اشیاء می‌باشد. زیرا پدیده‌ها از طریق ظهور و بازنماییِ خود (مثلاً در سینما) وجوه وجودیِ خود را اثبات می‌نمایند. سینما از زاویه‌ای بازتابِ واقعیت جهان است از طریق آشکار کردنِ سوژه و ابژه. پس این رویکرد در سینما هم همان فرآیند حقیقت‌کاوانه را دنبال می‌کند.

در پدیدارشناسی «باید میان دو رویکرد یا دو چشم‌انداز تمایز قائل شد. نخست رویکرد طبیعی که عبارت است از زمانی که ما در موضع اولیه‌ی خود، یعنی به سوی جهان قرار داریم. در این موضع ما با اشیاء، اوضاع، واقعیت‌ها و گونه‌های مختلف عین‌ها درگیر هستیم. رویکرد طبیعی یا چشم‌اندازِ پیشداشت ما، رویکردی است که تمام کارهای خود را از آنجا آغاز می‌کنیم. به عبارت دیگر، رویکرد طبیعی رویکردی است که ما به نحو آغازین در آن هستیم. بنیادی‌تر از آن هیچ چیز وجود ندارد. دوم رویکرد پدیدارشناسانه که عبارت است از اندیشیدن درباره‌ی رویکرد طبیعی و تمام روی‌آورندگی‌های موجود در آن. تحلیل‌های فلسفی در این رویکرد صورت می‌پذیرند. رویکرد پدیدارشناسانه را رویکرد فرارونده نیز می‌نامند.» (ساکالوفسکی، ۱۳۸۴: ۹۹) فرارونده به این معنا که برای درک پدیدارشناختی، باید تطابقی ماهوی میان دو موضوع و دو زمینه شکل بگیرد تا مطالعه دقیق و کامل گردد. این بحث در راستای بحث سوژه و ابژه نیز هست. به همین دلیل است که می‌توان در تحلیلِ اثر هنری با روشِ پدیدارشناسی، به دو جریان عمده اشاره کرد: پدیدارشناسی سوبژکتیو و پدیدارشناسیِ غیرسوبژکتیو. در پدیدارشناسیِ سوبژکتیوی، روش هوسرل مبتنی بر کشف زیرمتن و لایه‌های پنهانِ اثر مورد نظر است و تاکید اساسی بر مقوله‌ی آگاهی است. اما در پدیدارشناسیِ غیرسوبژکتیوی، تاثیرِ آراء هایدگر نمایان است و تاکید بر فهم و ادراک می‌باشد. مرلوپونتی از روش دوم بهره می‌برد.

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

تن‌آگاهی

مرلوپونتی بر درک پیرامونی-محیطی تاکید دارد و معتقد است ادراک آدمی، به شدت ریشه در پیرامون او، روش زندگی‌اش، تجربیات و خاطراتش و احساس و تجربه‌های عاطفی و حسی‌اش دارد. بودن در این جهان برای او وابستگی‌ها و ارتباط‌هایی مطرح می‌کند و در پی دارد. مرلوپونتی از ایده‌ی اساسی اگزیستانسیالیسم: بودنِ جسمانی در عالم واقع پیروی می‌کند. در این بودن/ واقع‌بودگی، اهمیتِ مکان بیشتر می‌شود. توجه فیلسوف/ منتقد بر مقوله‌ی مکان افزایش می‌یابد و ما از طریقِ کشف و شهود در ارتباط با مکان است که می‌توانیم ادراک و شهود و دریافت را معنا و تفسیر کنیم. حضورِ انسان – به عنوان کاراکتر- در جغرافیا و مکان، بر درک و دریافت‌ش تاثیر می‌گذارد و به آن‌ها جهت و معنا می‌دهد. «فهم نظریه‌ی مکان مرلوپونتی متوقف است بر فهم دیدگاه کلی‌ترِ او درباره‌ی ساختار روان-تنی هستی انسانی. او نه مانند دکارت است که آشکارا بر تمایز بنیادین تن و ذهن باور داشته باشد و شناخت را فقط از نتیجه‌ی عملکرد سوژه‌ی غیرمادی بداند و نه مانند هوسرل است که شناسایی را به سوژه‌ی تهی از هرگونه مفروضات و پیش‌داوری‌های علمی، روان‌شناختی و متافیزیکی نسبت دهد. برعکس به باورِ او تلاش برای تخلیه‌ی فاعل شناسایی از نسبت‌هایی که در تقویم ذهنیت او موثر بوده است، کوششی عبث و بیهوده است و از این‌رو همانند هایدگر در عالم بودن را ویژگیِ بنیادین و سلب‌نشدنی از انسان می‌داند و بر آن است که آنچه انسان را پیوسته و درهم‌تنیده با عالم می‌سازد، تن‌یافتگیِ اوست.» (شکری، ۱۳۹۵) رویکرد و نگرش مرلوپونتی در ارتباط با ادراک و شهود در مکان، از یک‌سو با مکان به شکل زیستگاه غیرتعاملی اشیاء برخورد می‌کند و از سویی دیگر با تن و حواس به عنوانِ واسطه‌ی درک و دریافتِ از مکان. ما از طریق حضور در مکان به آگاهی می‌رسیم و پدیده‌های مشروط و جزئی‌تر چون: بافت و رنگ و نور... را هم در همین روند دریافت و تحلیل و فهم می‌کنیم. پس این فرآیند، به حواسِ ما و نیز تجربیات عاطفی و احساسی‌مان ارتباط پیدا می‌کند و مدیوم سینما هم از آن‌جا که ارتباطی تنگاتنگ با تجربه و مفاهیم عاطفی و دیداری دارد، در همین زمینه بازتعریف و معنا می‌شود.

سینما به مثابه هنر

مرلوپونتی نگاهی دقیق و فلسفی به هنر سینما داشت. سینما از نگاه او رسانه‌ای دیداری-مفهومی بود که می‌بایست در راستای پدیدارشناسی مورد مطالعه قرار می‌گرفت. البته او در ذات هنریِ سینما تردید داشت و می‌گفت: «هنوز به زمان احتیاج است تا سینما فیلم‌های بسیاری به ما ارائه دهد که از ابتدا تا انتها اثر هنری باشند: شیفتگی سینما به ستاره‌ها، زوم‌های مهیج، افت و خیزهای پیرنگ داستان و دخالت‌های تصاویر زیبا و گفتگوهای هوشمندانه، همگی دام‌های وسوسه‌کننده‌ای برای فیلم هستند که موفقیتش را تهدید می‌کنند و از شیوه‌های درخور بیان سینمایی دور می‌سازند. هرچند این دلایل به خوبی معلوم می‌دارند که چرا تا به حال به ندرت فیلم‌هایی وجود داشته‌اند که سرتاپا سینمایی باشند، اما می‌توان سرنخ‌هایی از چگونگی این قبیل آثار به دست آورد.» (مرلوپونتی، ۱۳۹۱: ۸۷) تردیدِ او ذات هنری سینما را به چالش می‌کشد. سینما پدیده‌ای است که اغلب از آن به عنوان هنر-صنعت یاد می‌شود. جذابیت‌های تجمل‌گرایانه، کشش‌های داستانی و پیرنگی، رویدادهای پرمهیج و مسائلی از این دست سبب شده که سینما گاه به ورطه‌ی یک سرگرمی تفننی کشانده شود. این مسائل باعث می‌شد که بسیاری از فیلم‌ها به خودی‌خود از چرخه‌ی مطالعات پدیدارشناختی خارج شوند.

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

با توجه به تاثیرپذیریِ مرلوپونتی از هگل، رویکرد کلی هنرمند در خلق یک اثر سینمایی می‌تواند این‌گونه تفسیر و فهم گردد که: «آنچه در وهله‌ی نخست با توجه به تصور متداول ممکن است از اثر هنری بر ما معلوم شود، سه خصوصیت زیر است:

۱.اثر هنری تولید طبیعت نیست، بلکه فرآورده‌ی فعالیت انسانی است؛

۲.اثر هنری ذاتاً برای انسان پرداخته شده است، کمابیش برداشت از محسوسات و برای احساس انسان است؛

۳.اثر هنری در خود غایت‌مند است.» (هگل، ۱۳۸۷: ۲۷۴ و ۲۷۵) اثر هنری (در اینجا اثر سینمایی) توسط انسان برای انسان ساخته شده و در یک فرآیند ارتباطی و دوسویه کامل می‌شود.

تحلیل پدیدارشناسانه تریلوژی سه رنگ

رویکرد اساسی کیشلوفسکی در این سه فیلم‌نامه از طریق قرابت‌های معنایی و مکث بر نشانه‌های آشنا و آشکار جهان معاصر شکل می‌گیرد. شکل‌گیریِ این ارتباط‌ها در راستای هم‌ذات‌پنداریِ ما و باورمندیِ جهانِ اثر بسیار مهم است. خواننده و بیننده با نشانه‌هایی عینی وارد جهان فیلم می‌شود و با آن احساس هم‌سویی و تفاهم می‌کند. «هر کدام از فیلم‌ها با یک نشانه‌ی جهان معاصر آغاز می‌شود (آبی با لوله‌ی هیدرولیکی ماشین، سفید با تسمه نقاله و قرمز با یک تلفن) اما این نشانه سپس جای خود را به جهانی درونی‌تر و معنوی‌تر می‌دهد.» (مورر، ۱۳۸۸: ۱۱۸) گویی حلقه‌ی رابطِ ما با جهانِ این فیلم‌ها به پیرامون و اطراف‌مان ربط دارد. دردسرها، دغدغه‌ها و مشکلات و مسائلِ کاراکترها با ما یکی است. آن‌ها هم مثلِ ما ناچارِ از ارتباط‌اند. آن‌ها هم باید مسائل و مشکلات‌شان را خود حل کنند و در پیِ کشف راه‌حل باشند. پس از این افتتاحیه و ورود به جهان فیلم، نزدیکی و انسِ ما با کاراکترها بیشتر و بیشتر هم می‌شود. کیشلوفسکی در این راستا و برای همانندسازیِ بیشتر، پرسش‌ها و چالش‌هایی مشترک برای ما تدارک دیده است. مفاهیمی که عیناً با زندگی و تجربیات و عواطف و ادراکاتِ ما درهم‌تنیده شده‌اند: تنهایی، آزادی و مسئولیت انتخاب، مرگ و فقدان و غیاب، بیهودگی و پوچی، فردگرایی، اصالت احساس یا اندیشه، سکوت و حسرت و... که همگی ریشه در تفکرات فلسفیِ عصرِ ما دارند.

ارتباط روان‌تنی و تنانگی با کاراکتر، در هر سه فیلم‌نامه به شکلی موکد معنا دارد. کاراکترهای سه‌رنگ، در ارتباط با مکان و فضاهایی که در آن‌ها حضور دارند تعریف می‌شوند و لایه‌های فکری و وجودی‌شان گسترش و تاویل می‌یابد. مکانِ زیسته، همان مفهوم مورد نظر مرلوپونتی در این حیطه است که به شکلی آشکار از سوی کیشلوفسکی نیز لحاظ شده و گسترش یافته است. زیرا در مکان زیسته، انسان/کاراکتر، با واقعیت و پدیدارهای واقعی و تجربیات زیسته و تجربه‌شده مواجه و روبروست. تن در برخوردش با اشیاء از تجربیات حسی و عاطفی‌اش پرده برمی‌دارد و آن‌ها را کشف یا قضاوت می‌کند. ارتباط تن و مکان و پدیدارهای زیسته این‌گونه تعریف می‌شوند. بدنِ من منبع درک و قضاوت و نگرشم است و جدا از این بدن و جهانِ پیرامون، من هیچ درک و تجربه و موجودیتی نخواهم داشت. روابط بین اشیاء و پدیدارها نیز از صافی همین تن عبور می‌کند و از ذهنیت منِ نوعی می‌گذرد تا دوباره کشف و فهم و زیسته گردد.

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

آبی

آبی بلافاصله با یک نقطه‌ی عطف/ تصادف شروع می‌شود که تعادل موجود و اولیه را بر هم می‌ریزد. فیلم‌نامه‌نویس از اصلِ یک اتفاق آغاز می‌کند و می‌رود سراغ حادثه‌ی اصلی و هیچ زمانی را هدر نمی‌دهد. بر اثرِ این تصادف و مرگِ دو عزیز، تمامی اشتراکات و عواطف ژولی دچار خلائی ناگهانی می‌شود. یعنی همه‌ی آن پدیدارهای موکد و مشترک میان نگرش و ذهنیت مرلوپونتی و کیشلوفسکی دچار گسست و دگرگونی می‌گردند. حالت روانی ژولی نامتعادل شده است. او قصد دارد خودکشی کند اما نمی‌تواند! از آن پس، کارها و رفتارهایی که از او سر می‌زند، هیچ‌کدام عادی و طبیعی نیستند. از همان ابتدای فیلم‌نامه بحران و کائوس به وجود آمده است. تمام موضوع فیلم و سکانس‌ها در راستای ادراک و احساس و خاطراتی است که ژولی از شوهر و دخترش دارد و باید با این خاطرات و وضعیت فعلی کنار بیاید. در حقیقت آبی درباره‌ی پیوند انسان با گذشته است. طرح داستانیِ فیلم در این راستا شکل گرفته و ارتباطِ ژولی با جهانِ پیرامونش موضوع اصلی و مورد تاکید فیلمنامه‌نویس و کارگردان است. ژولی باید تلاش کند تا به ثبات عاطفی برسد و در حقیقت دوباره از نو متولد شود. این زایش و تولد دوباره، نقطه‌ی کانونی است و بر تمامی رویدادها و صحنه‌های فیلم‌نامه سایه انداخته است. مدتی زمان می‌برد تا ژولی با وضعیت جدیدِ خود مانوس شود و پس از آن، بیشترین تلاشِ او به قامتِ یک کاراکترِ معاصر، در راستای رسیدن به ادراکاتی نوین و شادی‌های ساده‌ای است که او را به سمت نوعی معرفتِ هستی‌شناسانه سوق می‌دهد. اشیائی که از همسر و دخترش به‌جا مانده، محیط‌های آشنا یا جدیدی که به آن‌ها رفت و آمد می‌کند، فعالیت ورزشی: شنا، موسیقی... همه و همه در این مسیر معناهایی نوین به خود می‌گیرند. او با پدیده‌های جدید و معاصر نامانوس است و به شدت احساس تنهایی می‌کند. او به مانند یک موجود معصوم و بی‌پناه است که در بین جهانی اشباع شده از مظاهرِ تکنولوژیک: تلویزیون و تلفن و اشیاء مختلف و فلز و سیم و... گیرافتاده و محصور است. وسایلی که بیشتر آن‌ها ظاهراً وسایل ارتباط جمعی هستند اما در این هجومِ اشیاء، ژولی/انسان معاصر همچنان تنها و بی‌پناه است و فقط پرسه می‌زند! این دقیقاً حس انسان معاصر شهرنشین است که مدام باید تلاش کند و در زندگی روزمره بدود تا بتواند گلیم خود را بیرون بکشد و بتواند دوام بیاورد. انسان معاصری که ارتباط خود را با اصلِ خویش، طبیعت، سکوت و آرامش از دست داده است و درگیرِ شتابِ فزاینده‌ی زندگی روزمره شده است. درواقع هرچه ابزارهای تکنولوژیک و مدرن بیشتر می‌شوند و وسایل رفاهی افزون می‌گردند، حس تنهایی و ازخودبیگانگیِ انسان هم بیشتر می‌شود و استیصالش فزونی می‌گیرد. در جهان معاصر حتی زبان و کلام نیز کارکردِ معکوس دارد! انسان‌ها برای از بین بردنِ تنهاییِ خود و برقراریِ ارتباط باید به وسیله‌ی زبان و کلام با همدیگر ارتباط برقرار کنند اما گویی هرچه بیشتر حرف می‌زنند، از همدیگر دور و دورتر می‌شوند. این رویکردِ کیشلوفسکی، با نگره‌های مرلوپونتی قرابتِ بسیاری دارد و از همین رو است که فیلم‌نامه‌های سه‌رنگ را با فلسفه‌ی پدیدارشناسی، مطابق و همگون می‌سازد.

سفید

فیلم‌نامه‌ی سفید از ازدحام و شلوغیِ شهر آغاز می‌شود و در ادامه از طریقِ یک آینه با بازتاب چهره‌ی کارول، کاراکترِ اصلی‌اش را متمایز می‌کند. کیشلوفسکی از بین جمعیت و مردمِ داخل قاب دوربین‌ش، کارول را انتخاب می‌کند و با او

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

پیش می‌رود. ما با کارول همراه می‌شویم و در سکانس بعد، در کاخ دادگستری در یک پلان ژولی (کاراکتر اصلی آبی) را می‌بینیم. از همین آغاز و در اولین نماها حلقه‌ی ارتباطیِ سفید با فیلم‌نامه‌ی آبی شکل می‌گیرد و تلاقیِ مضمونیِ این سه‌گانه برقرار می‌شود: کاراکترهای سه‌رنگ در بستری امروزین در دلِ شهر حضور دارند و هر یک داستان خود را دارند. این یکی از رویکردهای تماتیک در ارتباط با سینمای مدرن است. تاکید بر جمعیت و انتخاب یکی از بین آن‌ها و دنبال کردنِ او برای آغاز فیلم. مکاشفه‌ای معناوار از سوی نویسنده و کارگردان که در هیئت یک دانای کل و ناظر، واقف بر جهانِ پیش‌رو است و همچون پروردگار، یک انسان را انتخاب می‌کند تا زندگی و موجودیت او را به ما نشان دهد

سفید در ساختار ظاهری، رویکردی کمیک دارد و به نظر می‌رسد فیلم‌نامه‌نویس از زاویه‌ی بالا به کاراکترهایش و اعمال و سرنوشت و فرجام‌شان نگاه کرده و می‌خواهد ذات خودخواهانه و پوچِ انسان مدرن را در یک جامعه‌ی بی‌تفاوت برملا کند. شاید به همان اندازه که خودِ فرد در این راستا مقصر است، جامعه و دیگران هم گناهکار باشند. این رویکرد تماتیک، رویکردی فلسفی و مبتنی بر انگاره‌های فکری اگزیستانسیالیستی دارد. در هنر مدرن، الگوها و انگاره‌ها و طرح‌ها، قابلیت تطابق با انگاره‌ها و الگوهای فلسفی دارند. به همین دلیل است که هنر مدرن در رابطه با فلسفه‌ی مدرن مورد خوانش و نقد نوین قرار می‌گیرد. گویی انگاره‌های فکری و فلسفی در یک دگردیسیِ مضمونی و ساختاری، این‌بار به شکل الگوهای روایی و دراماتیک بازتعریف می‌شوند. بسیاری از فیلم‌نامه‌ها و نمایشنامه‌ها هستند که در ذات اصلیِ خود از این الگوها و نگرش بهره برده‌اند. یک ایده‌ی فکری و فلسفی قابلیت تبدیل به طرحی دراماتیک را دارد، به این شرط که عناصر مبتنی بر طرح و روایت در آن درست شکل بگیرند و ساختمان طرح نظامی همگون بیابد. این مسئله در همان رویکرد فکری و خلاقانه در حیطه‌ی مدیوم و تفاوت‌های فلسفه و سینما تعریف می‌شود. رویکردی که در آن می‌توان یک جمله‌ی فلسفی و فکری را به یک طرح داستانی تبدیل کرد. موقعیتِ ابزورد و کمیکی که در سفید وجود دارد، بی‌شک ریشه در اوضاع جهان در قرن بیستم و گسترش آراء فلسفی دارد. کیشلوفسکی در راستای اعتراض به وضعیت ابزورد و موقعیت اضطراب‌آمیز و هجوگونه‌ی انسان مدرن در چنین جهانی است که طرح داستانی سفید را نوشته است. رویکرد او در سفید، بیرونی‌تر و در امتدادِ همان واکنش‌های فکری و اعتراضی‌ای است که مثلاً در فیلم‌نامه‌ی آبی، خفیف‌تر و در سایه بود.

قرمز

قرمز برخلاف آبی و سفید (که یکی ملودرامی عاطفی و پرروح است و دیگری که جنبه‌های غالب کمیک دارد) فضایی جدی‌تر و تلخ‌تر و به اصطلاح فلسفی‌تر دارد و مانند نوشته‌های فلاسفه‌ی بزرگ و شاخص، عبوس‌تر و اندیشمندانه‌تر است. فیلم‌نامه‌ی قرمز از یک تماس تلفنی و ارتباط و صداهایی نامفهوم و غیرقابل تشخیص آغاز می‌شود. نماهایی با سرعت و ضرباهنگ بالا و به شکلی انتزاعی در حالی که دوربین داخل سیم تلفن حرکت می‌کند و گویی دوربین، خودِ صدا، یا وسیله‌ی برقراریِ ارتباط انسان‌ها است. تاکید کیشلوفسکی در این شروع، بر صدای انسان‌هایی است که به زبان‌های مختلف با تلفن با یکدیگر صحبت می‌کنند، شاید این حرکت در جهت ایجاد و القای یک نوع تعمیم‌پذیری باشد: اینکه اتفاق‌های این فیلم‌نامه می‌توانند برای هر شخصی با هر زبان و شخصیت و فرهنگی بیفتند. اینکه آدم‌ها برای دوری از تنهایی و بی‌کسی، ناگزیر از ارتباط و برقراریِ مکالمه‌اند. تلفن در اینجا همان پدیدار موکدی است که ارتباط بین انسان‌ها را برقرار می‌سازد.

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

در فیلم‌نامه‌ی قرمز به مانند سفید، چندبار با آینه مواجه می‌شویم و همان مولفه‌های آشنا در فیلم‌نامه‌سفید برای‌مان یادآوری می‌شوند. آینه گاه برای مشخص شدن کاراکتر استفاده می‌شود و کارکردی فرمیک در راستای میزانسن و دکوپاژِ پیشنهادیِ فیلم‌نامه‌نویس می‌یابد. در صحنه‌ای دیگر عنصری می‌شود برای ورود به عمق روح و درونِ کاراکترِ روبروی دوربین و معنایی فلسفی به خود می‌گیرد. گاه برای کشفِ حقیقت و پی بردن بر آن از آینه استفاده می‌شود: قاضی از طریق آینه متوجه خیانت زنی که قبلاً او را دوست داشته، شده است. در جایی دیگر برای خودیابی و رویارویی با ذاتِ خویشتن باز آینه را می‌بینیم. این تکرارها برای پررنگ شدنِ مفاهیم فیلمساز و معنابخشی به اشیاء اتفاق می‌افتند. نوعی نشانه‌گذاریِ موکد در مسیر تشدید مفاهیم ذهنی و یا پنهانِ در فیلم‌نامه و تکرار مولفه‌های مضمونی و ساختاری. ساختار تریلوژیکِ سه‌رنگ، این تکرارها را می‌طلبد. کیشلوفسکی در این فیلم‌نامه‌ها به شکلی دقیق و عینی جهانِ معاصرِ ما را به تصویر کشیده است. جهانی سرکوب‌گر و مدرن که انسان‌ها را از عواطف و ذات اصلیِ خود دور می‌کند. انسان در چنین جهانی مدام ناچار است نقاب بر چهره بزند و در راستای حرکت در مسیرِ جریان پیش برود. در چنین جهانی آدم‌ها آن‌قدر سرکوب شده و غریب و تنهایند که نمی‌دانند از فرط تنهایی و بیگانگی چه کنند! به چه کسی یا کجا پناه ببرند! انسان‌ها در چنین جهانی از فرطِ استیصال به عواملی خاص پناه می‌برند: یکی به موسیقی و هنر، دیگری به تن و سکس، دیگری به سرگرمی‌های مبتذل و غیراخلاقی و کثیف یا حتی استراق‌سمع! گویی کیشلوفسکی قصد دارد به ما بگوید بهای زندگی در چنین جهانی این است که انسان به مرور بیشتر و بیشتر در ابتذال و افسردگی و تنهایی فرو رفته و غرق شود و باید برای فرار از این شرایط، چاره‌ای اندیشید.

نتیجه گیری

با نگرش پدیدارشناختیِ مرلوپونتی، سینما و مولفه‌های مرتبط با آن را مورد تجزیه و تحلیل قرار دادیم و با اتکا بر آراء پدیدارشناسانی که در حوزه‌ی سینما کار کرده‌اند، به سینمای کیشلوفسکی رسیدیم. پدیدارشناسی در سینما به دنبال کشف وجود و جوهره و چیستیِ سینما است. سینما به عنوان یک هنر-صنعتِ برآمده از جهان مدرن، می‌تواند در همه‌ی حوزه‌هایش مورد تحلیل پدیدارشناختی قرار بگیرد و پژوهشگر را به شناخت بیشتر برساند. پدیدارشناسان در سینما به دنبال واقعیت تصویر و جوهره‌ی نور و حرکت و بررسی عوامل بنیادی در این هنرند. رویکرد پدیدارشناسان بیشتر ما را به سوی سینمای واقع‌گرایانه و واقع‌نمایی در تصویر متحرک سوق می‌دهد، اما پس از شکل‌گیری سینمای مدرن، می‌توان دید که حتی فیلم‌هایی که با این تز همخوان نیستند هم می‌توانند مورد مطالعات و تجزیه و تحلیل‌های پدیدارشناختی قرار بگیرند. مثلاً در مورد سینمای کیشلوفسکی، به وضوح می‌بینیم که او به مانند فیلمسازان نئورئالیست سینمای ایتالیا به دنبال واقع‌گرایی و واقع‌نمایی نیست و عناصری چون فانتزی و رویا و تخیل و هجو و ترفندهای تکنیکی سینمای صنعتی روز را هم در آثار خود لحاظ می‌کند که همه‌ی این موارد نیز می‌توانند در راستای روش و نگرش فلسفی مرلوپونتی به بحث و تفسیر گذاشته شوند.

کیشلوفسکی اتفاقاً جزو آن دسته از فیلم‌سازان است که آثارش را می‌توان با نگرش‌های فلسفی مختلفی بررسی کرد. از خلال مصاحبه‌ها و گفته‌های کیشلوفسکی به وضوح می‌توان فهمید که نگاه او به سینما با رویکرد فلسفی مرلوپونتی کاملاً

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

همگون و همخوان است؛ چراکه از اولین مرحله و ثبت ایده‌ی اصلی، تا فرآیند گسترش آن و رسیدن به داستان و بعد فیلم‌نامه، فرآیند کار خلاقه‌ی او را می‌توان با تزهای مرلوپونتی و آراءش بیشتر شناخت و کشف کرد. کلیدواژه‌هایی چون: ادراک و احساس و تجربه‌ی زیسته و مکان و تنانگی... همگی در این رویکرد مهم و کلیدی هستند و به کشف و تحلیل جهان سینمای کیشلوفسکی کمک می‌کنند. کیشلوفسکی همان رویکرد مرلوپونتی را در مدیوم سینما به کار گرفته و همچون یک کودک کنجکاو و بازیگوش، سعی می‌کند تا جهان و پدیدارهایش را از طریق تصویر و دوربین ثبت کند و به پرسش بکشد. او جهان را به شکلی پدیدارشناسانه مطالعه می‌کند و این عمل، نهایت و غایت تطابق و همخوانی بین فلسفه و سینما است.

فهرست منابع و مآخذ:

کتاب:

– ابراهیمی، پریچهر. (۱۳۶۸). پدیدارشناسی. چاپ اول. نشر دبیر. تهران.

– استوک، دانوشا. (۱۳۷۶). من کیشلوفسکی. ترجمه‌ی: حشمت کامرانی. چاپ اول. انتشارات مرغ آمین. تهران.

– اندرو، دادلی. (۱۳۸۹). تئوری‌های اساسی فیلم. ترجمه‌ی: مسعود مددی. چاپ دوم. انتشارات رهروان پویش. تهران.

– ریکور، پل و... (۱۳۸۷). هرمنوتیک مدرن: گزینه‌ی جستارها. ترجمه‌ی: بابک احمدی، مهران مهاجر، محمد نبوی. چاپ هفتم. نشر مرکز. تهران.

– ساکالوفسکی، رابرت. (۱۳۸۴). درآمدی بر پدیدارشناسی. ترجمه‌ی: محمدرضا قربانی. چاپ اول. انتشارات گام‌نو. تهران.

– سینگر، پیتر. (۱۳۷۹). هگل. ترجمه‌ی: عزت‌الله فولادوند. چاپ اول. انتشارات طرح‌نو. تهران.

– کافمن، الکساندر. (۱۳۹۳). نقد هگل بر لیبرالیسم. [مجموعه مقالاتی درباره‌ی نگاه انتقادی هگل به لیبرالیسم]. ترجمه‌ی: موسسه‌ی خط ممتد اندیشه. چاپ اول. انتشارات امیرکبیر. تهران.

– لاوین، ت.ز. (۱۳۸۴). فلسفه برای همه: از سقراط تا سارتر. ترجمه‌ی: پرویز بابایی. چاپ دوم. موسسه انتشارات نگاه. تهران.

– لویناس، امانوئل. (۱۳۹۹). نظریه‌ی شهود در پدیدارشناسی هوسرل. ترجمه‌ی: فرزاد جابرالانصار. چاپ اول. نشر نی. تهران.

– مرلوپونتی، موریس. (۱۳۹۱). جهان ادراک. ترجمه‌ی: فرزاد جابرالانصار. چاپ ششم. انتشارات ققنوس. تهران.

– مورتلی، رائول. (۱۳۸۴). مکالمات فلسفی/ گفتگوهایی با امانوئل لویناس، مونیک اشنایدر، میشل سر، ژاک دریدا. ترجمه‌ی: شیوا مقانلو. چاپ اول. نشر چشمه. تهران.

– مورر، مونیکا. (۱۳۸۸). سرشت و سرنوشت: سینمای کریشتف کیشلوفسکی. ترجمه‌ی: مصطفی مستور. چاپ دوم. نشر مرکز. تهران.

– هایدگر، مارتین. (۱۳۸۸). چه باشد آنچه خوانندش تفکر؟. ترجمه‌ی: سیاوش جمادی. چاپ اول. انتشارات ققنوس. تهران.

– هایدگر، مارتین. (۱۳۸۸). هستی و زمان. ترجمه‌ی: سیاوش جمادی. چاپ سوم. انتشارات ققنوس. تهران.

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

- هگل، گ.و. (۱۳۸۷). عقل در تاریخ. ترجمه‌ی: حمید عنایت. چاپ چهارم. انتشارات شفیعی. تهران.
- هگل، گئورگ ویلهلم فریدریش. (۱۳۶۳). مقدمه‌ای بر فلسفه‌ی هگل. ترجمه‌ی: حمید عنایت. چاپ اول. انتشارات سخن. تهران.
- هگل، گئورگ ویلهلم فریدریش. (۱۳۸۷). مقدمه‌های هگل بر پدیدارشناسی روح و زیباشناسی. ترجمه‌ی: دکتر محمود عبادیان. چاپ اول. نشر علم. تهران.
- هیدگر، مارتین. (۱۳۷۶). سرآغازِ کار هنری. ترجمه‌ی: پرویز ضیاء شهابی. چاپ اول. انتشارات هرمس. تهران.
- یانگ، جولیان. (۱۳۸۴). فلسفه‌ی هنر هایدگر. ترجمه‌ی: امیر مازیار. چاپ اول. انتشارات گام نو. تهران.

مقاله:

- پورجعفر، محمدرضا. (۱۳۹۰). پدیدارشناسی هویت و مکان در بافت‌های تاریخی. فصل‌نامه‌ی علمی- پژوهشی: شهر ایرانی- اسلامی. شماره سوم. بهار ۱۳۹۰.
- شکری، محمد. (۱۳۹۵). مکان در پدیدارشناسی اگزیستانسیالیستی مرلوپونتی. نشریه: آینه معرفت. شماره ۴۶. تهران.
- صافیان، محمدجواد- نوزاد، هما- اردلانی، حسین. (۱۳۹۷). تحلیل هنر تعاملی با رویکرد پدیدارشناسانه از منظر مرلوپونتی. نشریه‌ی هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی. شماره ۷۶. تهران.
- قنبری، مهدی. (۱۳۹۶). مرلوپونتی و گردش دیالکتیکی پدیدارشناسی. نشریه‌ی شناخت. شماره‌ی ۷۶. تهران.

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

A Phenomenological analysis of the scripts: Blue, White and Red by: Krzysztof Kieslowski with emphasis on votes: Maurice Merleau-Ponty.

Ehsan Alirezaei[1], Amirhossein Mohammadkhani[2]

1-Ph.D. in Philosophy of Art, assistant Professor, Department of Art and Architecture, Islamic Azad University, Science and Research Branch, Tehran, Iran.

2-Master's Student, Dramatic Literature, Department of Art and Architecture, Islamic Azad University, Science and Research Branch, Tehran, Iran.

Abstract

"Phenomenology" has roots in philosophers' thoughts and discourses such as Descartes, Hegel, and Husserl. Merleau-Ponty, following the perspectives of Husserl and Heidegger, developed a phenomenological system in the realm of art that is highly beneficial for the understanding, evaluation, and interpretation of artistic works. Merleau-Ponty's approach can be clearly traced in the world of cinema, where the structural elements of a film, such as the screenplay and editing, are analyzed. In this view, the artwork is studied and interpreted as a phenomenon arising from the perception and emotions of its creator, considering their lived experience and embodiment. The nature of sensory perception is in the way that it encompasses not only the subject itself but also its surroundings, investigating them as a lived body within their surrounding actions. In this manuscript, which focuses on the phenomenological analysis of cinema and the screenplays of Krzysztof Kieślowski, we first study the history and origins of phenomenology as a philosophical approach and explain its key figures and thinkers, as well as their study methods and approaches. Subsequently, we independently analyze Kieślowski's Three Colors screenplay using a phenomenological research method, as well as its structural elements. Furthermore, we provide a framework and model for phenomenological studies in cinema by emphasizing Merleau-Ponty's philosophical and cinematic perspective.

Keywords: Phenomenology**,** Krzysztof Kieslowski, Maurice Merleau-Ponty.

Archive of SID.ir