فیلم، واقعیت و وهم گرایی[1]

گرگوری کوری
مترجم: ایمان آقابابایی

چکیده:
نویسنده با یک رویکرد تحلیلی به بحث آشنا و قدیمی‌موجود در فلسفه هنر می‌پردازد. رابطه سینما به عنوان یک رسانه هنری با واقعیت چیست؟ وی در ابتدای کار به انجام یکسری تمایزها در این بحث می‌پردازد. تمایز بین واقع‌گرایی و وهم‌گرایی. بین وهم‌گرایی ادراکی و وهم‌گرایی شناختی. در ادامه وی با معرفی سه روایت یا نظریه کلان در تاریخ نظریه فیلم به قضاوت درباره این سه و رابطه آنها با واقع‌گرایی در سینما می‌پردازد. هر چند وی خود متوجه این امر هست که در دام یک نظریه‌پردازی جدید و کامل نیفتد. وی در جایی متذکر می‌شود که وظیفه استدلال آوردن و نظریه‌پردازی بر عهده کسانی است که این رسانه را رسانه‌ای وهمی دانسته‌اند. و در ادامه با قبول این مسئله که برخی مفاهیم اساسی سینما از جمله مفهوم حرکت و زمان مفاهیمی‌هستند که از جنس مفاهیم وابسته به مخاطب می‌باشند، لیکن با کمک گرفتن از فلسفه تحلیلی و یافته‌هایی در علوم‌شناختی تأکید دارد که صرف این وابستگی به واکنش و فهم مخاطب فیلم، دلیلی بر وهمی‌شدن سینما نمی‌باشد. در نتیجه‌گیری آخر مقاله نیز نوع نگاه وی به مفهوم حرکت با سنت فلسفی فاصله اساسی می‌گیرد.

واژگان کلیدی: واقع‌گرایی، وهم‌گرایی، بازنمایی، واقع‌گرایی ادراکی، واقع‌گرایی شناختی، حرکت، زمان.

***

مقدمه

گفته شده است که فیلم رسانه‌ای هم واقع‌گرا و هم وهم انگیز(illusionistic) است؛ در واقع، این ادعاها اغلب به گونه‌ای تمایز ناپذیر مورد بحث قرار می‌گیرند. هدف من این است که آنها را جدا از یکدیگر در نظر بگیریم، زیرا معتقدم که فیلم- به معنایی مشخص- رسانه‌ای واقع‌گرا است. من می‌خواهم گونه‌ای واقع‌گرایی را در باب سینما با دقت شرح داده و از آن دفاع کنم، هم چنین قصد دارم دو گونه توهم‌گرایی در این زمینه را توضیح دهم و با هردو، مخالفت کنم. در سالهای

اخیر این مباحث عموماً در چارچوب اصول مارکسیستی، روانکاوی یا نشانه‌شناسی مورد بحث قرار گرفته‌اند. من در عوض، در پرتو فلسفه انگلیسی – آمریکاییِ ذهن و زبان اخیر، که بحثهای قابل توجهی در باب سرشت و امکان حیاتِ واقع‌گرایی در آن هست، بحث خواهم کرد. از آنجا که دل مشغولی من سینماست می‌خواهم از یک صورتِ به ویژه بازنمایاننده (representational) واقع‌گرایی که بر سرشت فیلم(وبالعرض بر دیگر حالتهای [تصویری] بازنمایی) پرتو می‌افکند، بحث کنم. همچون دیگر نویسندگان این مجلد به هیچ وجه هدف ارائه نظریه‌ای نظام‌مند درباب سینما را ندارم. در عوض نیت من آن است که نشان دهم چگونه راه‌های اندیشیدن درون سنت گسترده فلسفه تحلیلی می‌تواند ما را در فهم مباحث واقع‌گرایی و توهم در نسبت با فیلم یاری رسانند. کار را با یک شیوه خوب تحلیلی، با برخی تمایزها شروع می‌کنم. امیدوارم بحث را با امری بیشتر نظری و مناقشه برانگیز به پایان برسانم. بحث خواهم کرد که ما حرکت را بر پرده سینما به همان معنایی می‌نگریم که به رنگها در اشیاء معمولی، در جهانِ تحت شرایط عادی، می‌نگریم. به معنای واقعی کلمه دیدن حرکت بر پرده سینما همچون دیدن رنگ است. رنگها واقعی‌اند، در نتیجه حرکت سینمایی نیز واقعی است. از این رو"توهمِ" حرکت وجود ندارد و فیلمها به معنای واقعی کلمه تصاویر متحرک می‌باشند.

ورانمایی، واقع‌گرایی و وهم‌گرایی

اجازه دهید با تمایز گذاشتن میان سه آموزه درباب سینما که هر سه"واقع‌گرایی" نامیده می‌شوند، شروع کنیم. این سه کاملاً متمایز از هم بوده و برای تاکید کردن بر تمایزشان من فقط یکی را "واقع‌گرایی" می‌نامم. ادعای نخست این است که فیلم، به دلیل استفاده‌اش از روش عکاسی بیشتر به باز تولید جهان واقعی می‌پردازد تا به بازنمایی آن. مشهور است که این نقطه نظر با آراء اندره بازن پیوند دارد[۲] و به پیروی از کندال والتون[۳] من نیز این آموزه را "ورانمایی"(transparency) می‌نامم. همان گونه که ما تصویری را از خلال یک پنجره یا یک لنز می‌بینیم، فیلم نیز در نمایش آنچه که از "خلال" آن به تصویر در می‌آید و در راستای جهان واقعی، به گونه‌ای شفاف و آشکار عمل می‌کند. ایده بعدی این است که، تجربه فیلم‌بینی، نزدیکی بسیار دارد با تجربه ادراک ما از جهان واقعی. می‌شود این ایده را واقع‌گرایی ادراکی بنامیم، زیرا چنین می‌گوید که فیلم در باز سازی خود از تجربه جهان واقعی واقع‌گرایانه هست یا می‌تواند که چنین باشد. این آموزه نیز در ارتباط با شیوه برداشت بلند و وضوح عمیق از سوی بازن مطرح شد. لیکن آنگونه که من استدلال می‌آورم، این نوع از واقع‌گرایی مسئله‌ای ذومراتب محسوب می‌شود و شیوه برداشت بلند، صرفاً بدین معنا، از شیوه مونتاژی واقع‌گرایانه‌تر است. واقع‌گرایی ادراکی، به عنوان یک نظریه درباره سینما، نظریه‌ای است که معتقد است که به طور کلی فیلم، نسبت به دیگر شیوه‌های بازنمایی، واقع‌گرایانه‌تر است. در آخر، این ادعا مطرح است که فیلم واقع‌گرایانه است اما، در قابلیتها و توانایی‌های خود، در ایجاد کردن توهمی از واقعیت و ارائه حوادث و شخصیتهای ساختگی و جعلی تواناتر است. اجازه دهید تا این ایده را، که

به نظر می‌رسد از سوی نویسندگان مبلغ است و دیویی و همینطور از سوی منتقدین سرسخت مارکسیست فیلم هالیوودی نیز مورد قبول است وهم‌گرایی بنامیم.

قسمت اعظم تاریخ فیلم و تاریخ نظریه فیلم را می‌توان حول مباحثه درباره ارتباط میان این سه آموزه بازسازی کرد. برخی نظریه‌پردازان – که به نظرم مونتاژگرایان اولیه و، در دوره جدیدتر هواداران گدار جزو آنها هستند– استدلال آورده‌اند که ورانمایی از ما می‌خواهد تا واقع‌گرایی ادراکی را که ناشی از خود فیلم است را کم اهمیت جلوه دهیم؛ فیلم هنگامی‌در مقام هنر قرار می‌گیرد، که مکانیزم‌های مخصوص، به منظور رفتن به چیزی فراتر از صرف باز سازی واقعیت را به کار می‌گیرد. نظریه‌پردازان دیگر مثل بازن، می‌گویند که وابستگی فیلم به ورانمایی، کارگردان را وامی‌دارد تا از همه امکانات ممکنه به منظور واقع‌گرایی ادراکی ِمستتر ِدرون فیلم بهره برداری کند. فیلم، جهان واقعی را بازنمایی می‌کند و نمایش می‌دهد، در نتیجه می‌بایست که به طریقی عمل کند تا به بیشترین حد ممکن به تجربه ما از این جهان واقعی نزدیک باشد. برخی نظریه‌پردازان در این باره که واقع‌گرایی ادراکی در شکل گیری وهم‌گرایی موثر است توافق دارند. به بیانی دیگر توافق دارند که هر چه تجربه فیلم‌بینی به تجربه ما از جهان واقعی نزدیکتر باشد فیلم به گونه‌ای مؤثرتر قادر است تا در بیننده این توهم را که، وی واقعاً در حال دیدن جهانی واقعی است را ایجاد کند.[۴] بین این نظریه‌پردازان عدم توافق روی این مسئله است که، آیا این، یک هدف مطلوب است یا خیر؟ نظریه‌پردازان دیگر دیدگاهی بسیار رادیکال‌تر اتخاذ کرده‌اند و استدلال می‌کنند که مفهوم چند پهلو واقعیت در فیلم، مورد شک و شبهه است.

اگر شرح بسیار مختصر من از تاریخچه نظریه فیلم مقرون به صحت باشد، دید غالب ِفعلی، بر وجود ارتباط وثیق بین این سه آموزه است. از سوی دیگر من، این سه آموزه را هم به لحاظ منطقی و هم به لحاظ علّی مستقل از هم می‌دانم. با قبول یکی، ما آزاد خواهیم بود تا دو تای دیگر را نیز قبول یا رد کنیم. من وهم‌گرایی را باطل می‌دانم، واقع‌گرایی ادراکی را می‌پذیرم، و به منظور اهداف فعلی درباب ورانمایی هر چند که در جایی دیگر درباره آن سخن گفته‌ام،[۵] موضعی خنثی دارم. قصد دارم تا از واقع‌گرایی ادراکی، که برای مدت زمانی طولانی از سوی افراد مختلف، افرادی که مفهوم شباهت یا هم شکلی ما بین تصاویر و اشیائی که تصویر آنها را در اختیار داریم را نادرست می‌دانستند و رد می‌کردند و کسانی که به جای صناعت سینما بر مفهوم قراردادی بودن سینما تأکید داشتند دفاع کنم. اما می‌خواهم تا از یک بد فهمی‌نسبت به ادعایی که در اینجا می‌خواهم داشته باشم جلوگیری کنم. دفاع من از واقع‌گرایی ادراکی یک دفاع متافیزیکی است و نه یک دفاع زیباشناختی. من بر این نظر نیستم که فیلم سازان شیوه‌هایی را به مانند برداشت بلند یا وضوح عمیق را در فیلم به منظور بهره برداری از امکانات واقع‌گرایی ادراکی به کار می گیرند. بلکه استدلال من در این راستا است که واقع‌گرایی ادراکی یک نظریه منسجم است و امکان دستیابی به درجه قابل قبولی از این نوع از واقع‌گرایی امکان‌پذیر است.

دو چیز را می‌خواهم درباره وهم‌گرایی بگویم. اول اینکه، استدلال خواهم کرد که این نظریه یک آموزه اشتباه است. و دوم، می‌خواهم تا یک حدس متهورانه بزنم در باره این امر که چرا

این آموزه که تا این حد به نظر من ناکافی و غیر مقبول می‌باشد به این گیرایی و محکمی در ذهن بسیاری افراد که فیلم و سینما مورد توجه‌شان است لانه کرده. فرض من بر این است که این نظریه بخشی از قدرت خود را (و تنها بخشی از آن را) با هم آمیزی با آموزه‌ای دیگر که مقبولیتی بیشتر دارد بدست آورده است. این همان نظریه‌ای است که [می‌گوید]مکانیزم اساسی فیلم توهمی از حرکت را خلق می‌کند. دسته‌بندی این دو آموزه ما را به این امر رهنمود می‌کند تا یک تمایز بین توهم‌های ادراکی و شناختی قایل شویم.

واقع‌گرایی ادراکی

اجازه دهید بگوییم که یک شیوه بازنمایی و نمایش هنگامی‌واقع‌گرایانه است اگر که همان قابلیتها یا ظرفیت‌هایی را که در شناسایی (نوع) اشیائی را که بازنمایی می‌کند به کار می‌گیریم، همان قابلیت‌ها و ظرفیت‌ها را نیز به گونه‌ای کامل یا تا حدی، در شناسایی محتوای بازنمایی کننده‌اش نیز به کار بریم. مثلاً یک تصویر خوش کیفیت، با فاصله‌ای نه دور و نه نزدیک و با زوم مناسب از یک اسب به معنای زیر، واقعی است: شما توانایی بینایی خود را برای شناسایی اسب بدین منظور به کار می‌گیرد تا تشخیص دهید که در واقع این یک تصویر از اسب است. به طور کلی شما می‌توانید یک تصویر یا یک تصویر سینمایی، و یا دیگر انواع تصاویر یک اسب را شناسایی کنید، اگر و تنها اگر بتوانید که یک اسب را شناسایی کنید.[۶] در عوض به این معنای خاص، توصیف زبانی یک اسب واقع‌گرایانه نمی‌باشد، زیرا [که در توصیف زبانی] قابلیت دیداری به منظور شناسایی اسبها، برای اینکه شما بتوانید توصیف خاصی را به عنوان وصف یک اسب بشناسید نه شرط لازم محسوب می‌شود ونه شرط کافی؛ تشخیص یک توصیف زبانی نیازمند آگاهی داشتن بر قراردادهای زبان است.

واقع‌گرایی از آن نوعی که من در این جا مد نظر دارم چیزی ذو مراتب است. فرض کنید که یک بازنمایی از شیء A داریم، با نماد R، و A ، R را به گونه‌ای بازنمایی می‌کند که واجد ویژگی های F و G می‌باشد. R ممکن است که F را به گونه‌ای واقع‌گرایانه بازنمایی کند، ولی G را به گونه‌ای دیگر. R ممکن است طوری باشد که شما به واسطه توانایی و قابلیت بینایی خود متوجه شوید که R خاصیت F بودن A را بازنمایی می‌کند. درست همانگونه که وقتیA را می‌بینید خاصیت F بودن آن را درک می‌کنید. اما شما اینکه R، خاصیت G از A را بازنمایی می‌کند را به واسطه آگاهی از دانش خود از برخی قراردادهای زبان، یا توسط آگاهی‌تان از نیت یک نفر تشخیص می‌دهید[توصیف زبانی]. در این حالت، هنگامی که می‌گوییم این بازنمایی یا این شیوه از بازنمایی، واقع‌گرایانه است و آن دیگری واقع‌گرایانه نیست، منظورمان این است که این یکی بیشتر از آن دیگری واقع‌گرایانه است.

در این معنا از واقع‌گرایی– معنایی که در قالب " واقع‌گرایی ادراکی" بیان کردم– است که فیلم یک رسانه واقع‌گرایانه می‌شود و شیوه وضوح عمیق و برداشت بلند یک شیوه واقع‌گرایانه خاص در این رسانه محسوب می‌گردد. ما متوجه می‌شویم که مردم، خانه‌ها و ماشینها بر روی پرده با

استفاده و به کار گیری قابلیت‌ها و ظرفیت‌هایی که ما برای شناسایی این اشیاء داریم، بازنمایی و بازسازی شده‌اند. یعنی برای پی بردن به این بازنمایی، نیازی به آموختن مجموعه‌ای از قرار دادها که شاید بین خود اشیاء و بازنمایی آنها روی پرده وجود داشته باشد نخواهیم داشت. (به بیانی دیگر در سینما چیزی مشابه با آموزش و یادگیری کلمات یک زبان وجود ندارد.)[۷] و هنگامی که اشیاء و رخدادها روی پرده و درون یک شات واحد بازنمایی شدند و به نمایش درآمدند؛ اینکه فیلم چه روابط زمانی و مکانی را بین آن اشیاء و رخدادها بر قرار کرده است را با استفاده از ظرفیتهای بالفعل خودمان برای تشخیص و قضاوت درباره روابط زمانی و مکانی بین خود اشیاء و رخدادها متوجه می‌شویم. روابط مکانی بین اشیاء بازنمایی شده در یک شات را با دیدن اینکه آنها به لحاظ مکانی در چه رابطه با یکدیگر قرار گرفته‌اند تشخیص می‌دهیم. و به همین منوال روابط و خصوصیات زمانی بین رخدادها که در یک برداشت بازنمایی شده‌اند را نیز با توجه نوع قرار گیری رخدادها و اینکه کدام یک اول و کدام یک دوم اتفاق افتاده‌اند فهم می‌کنیم.

بدین‌گونه است که دقیقاً ما خصوصیات زمانی و مکانی چیزها و رخدادها را همان گونه که آنها را در دنیای واقعی ادراک می‌کنیم، تشخیص می‌دهیم. بدین طریق، شیوه برداشت بلند [نمایی منفرد و بدون انقطاع با حرکات پیچیده دوربین برای مدتی نسبتاً طولانی. از تدوین و مونتاژ استفاده نمی‌شود و این شیوه در مقابل سینمای مونتاژی قرار می‌گیرد.مترجم.] و وضوح عمیق باعث بسط دادن امکانات به منظور واقع‌گرایی ادراکی فیلم می‌شود. (آنگونه که بوردول به من گفت، طول برداشت و عمق میدان مستقل از هم می‌باشند و همواره همراه هم نیستند. ما اگر درباره ظرفیتهای آنها به منظور افزایش واقع‌گرایی ادراکی در فیلم، درست فکر کرده باشیم، ترکیب این دو خاصیت چیزی شبیه به " انواع طبیعی" شیوه‌گرایانه را شکل می‌دهد.)

از سوی دیگر در روش مونتاژ، جایی که بین چشم‌اندازهای کاملاً متفاوت مکانی (و گاهاً زمانی) برش‌های سریع داده می‌شود، روابط و خصوصیات زمانی و مکانی به تصویر درآمده می‌بایست تا با شدتی بیشتر، با استفاده از کلیت ساختار دراماتیک فیلم، مورد داوری و قضاوت قرار گیرد.

همان‌گونه که پیشتر اشاره کردم، این یک مسئله ذو مراتب است؛ شیوه برداشت بلند و وضوح عمیق [تکنیکی برای دست یافتن به عمق میدان در یک نما. در این تکنیک اشیاء نزدیک و دور از دوربین به یک نسبت از وضوح کافی برخوردار می‌باشند و به کارگردان اجازه می‌دهد تا ترکیب‌بندی خود را به همه اجزای قاب تصویرش اعمال کند. مترجم.] واقع‌گرایانه تر از شیوه مونتاژ بوده، و خود شیوه مونتاژ را نیز می‌توان گفت که از دیگر شیوه‌های بازنمایی، واقع‌گرایانه‌تر است: مطمئناً واقع‌گرایانه‌تر از توصیف زبانی می‌باشد.

این ادعا که شیوه برداشت بلند و وضوح عمیق واقعی‌تر می‌باشند، می‌بایست که به گونه‌ای ضمنی در نسبت با طبقه‌ای از شیوه‌های هنری قرار گیرد. یعنی شیوه‌های سینمایی دیگر، درست همانگونه که این ادعا که فیلها بزرگ هستند در نسبت با طبقه پستانداران فهمیده می‌شود. غالباً

اشاره می‌شود که تصویر حاصل از روش وضوح عمیق با اشیاء درون آن که به طور هم زمان که در یک فوکوس دقیق و واضح می‌باشند، یک تصویر نا واقعی است. زیرا آن اشیاء با اینکه در فواصل متفاوتی از دوربین قرار دارند، در تصویر مورد بحث در کنار هم و در فوکوسی واضح و آشکار نشان داده می‌شوند، در حالی‌که اشیائی که در فواصل مختلف از چشمان ما قرار دارند نمی‌شود که در چنین فوکوسی با یکدیگر قرار گیرند.[۸] اما این مسئله نمی‌تواند به گونه‌ای جدی به خصلت واقع‌گرایی ادراکیِ شیوه وضوح عمیق خدشه‌ای وارد کند. وضوح عمیق به خصوص هنگامی‌که آن را هم راه با یک پرده عریض به کار می‌بریم، ما را قادر می‌سازد تا توجه جدی خود را روی یک شیء و سپس روی یک شیء دیگر متمرکز کنیم، همانگونه که در عالم واقعی قادر به ادراک و انجام آن می‌باشیم.

از آنجایی‌که ما خیلی به فوکوس مجدد چشممان آگاه نیستیم، در نتیجه، مشابهات بین تماشا کردن به روش وضوح عمیق و ادراک جهان واقعی، قابل ملاحظه‌تر است تا تفاوتهای بین آنها. از سوی دیگر با روش مونتاژ، ما به گونه‌ای جدی از طرف طول شات و عمق میدان محدود می‌شویم. [در این شیوه] ما در تواناییهای خود به منظور عطف توجهمان از یک شیء به یک شیء دیگر، به دلیل مواردی که در بالا به آنها اشاره شد محدود می‌شویم.

تشریح ایده واقع‌گرایی ادراکی به این طریق، به ما در اجتناب از یک خطا، که همواره در نظریه‌پردازی سینما انجام می‌شود کمک می‌کند: واقع‌گرایی در فیلم می‌تواند بر حسب ادله متافیزیکی مورد حمله واقع گردد، زیرا که جهانی مستقل – ناظر را به عنوان یک اصل موضوع بر می‌گزینند، ایده‌ای که بیشتر توسط برخی نظریه پردازان که به لحاظ نقطه نظر سیاسی محافظه کار و مطیع جریان رایج می‌باشند، مورد استفاده واقع می‌شود. اما واقع‌گرایی ادراکی آنگونه که در اینجا شرح داده‌ام به چنین اصل موضوعی، یعنی یک جهان مستقل – ناظر نیازی ندارد (هرچند ممکن است شخص بگوید که چنین اصل موضوعی هم به لحاظ فلسفی قابل قبول است و هم به لحاظ سیاسی موضعی بی طرف دارد). ادعای واقع‌گرایی ادراکی این نیست که سینما رخدادها و اشیاء را به گونه‌ای هم شکل (isomorphic) با مابه‌ازاهای آنها در یک جهان مستقل– ناظر به ما نشان می دهد، بلکه می‌گوید که، تجربه فیلم بینی شبیه است به تجربه ادراکیِ معمولی از جهان، بدون توجه به اینکه آیا این جهان، فی نفسه مستقل از تجربه ما است و اینکه اگر هم هست تا چه حد مستقل از تجربهِ ما از آن می‌باشد. هنگامی که می‌گویم "تجربه فیلم بینی شبیه به تجربه ادراکی معمول ما از جهان است" منظورم این است که تجربه ما از فیلم‌بینی شبیه است به تجربه ادراکی معمول ما از جهان. می‌شود که موجوداتی وجود داشته باشند که به همان اندازه که ما واجد هوشمندی و قدرت تشخیص هستیم آنها نیز دارای هوشمندی و قدرت تشخیص باشند، اما تجربه آنها از جهان، متفاوت از تجربه ما از جهان باشد. ممکن است آنها نتوانند قابلیت‌های شناسایی طبیعی‌شان را به منظور نایل آمدن به آنچه در فیلم و یا در دیگر اشکال بازنمایی تصویری ما، نمایش داده می‌شود، بسط و گسترش دهند.

ریچارد داوکینز احتمالاتی را مطرح ساخت مبنی بر اینکه جغدها ممکن است تجارب

بصری با کیفیتی شبیه به کیفیت بصری ما داشته باشند، لیکن، توسط سیستمهای ادراکی بسیار متفاوت‌شان، که به امواج صوتی برآمده از اشیاء سخت وابسته می‌باشند.[۹] متوجه‌ام که کاملاً نمی توان شبیه به یک جغد بود،[۱۰] اما می‌توانیم موجوداتی شبیه جغدها را تصور کنیم که آنقدر پیچیدگی داشته باشند که این داستان به نظر قانع کننده بیاید. آنها (جغدها) نمی‌بایست در رصد کردن خصوصیات مکانی اشیاء آنگونه که روی یک صفحه مسطح بازنمایی شده باشند، خیلی موفق باشند و در نتیجه فیلم می‌بایست برای آنها رسانه ای با جاذبه‌ای اندک باشد. پس از نظر من، نسبیتی معین درباره مفهوم واقعیت وجود دارد: "آنچه برای ما واقع‌گرایانه است ممکن است برای مخلوقات دیگر نباشد". مراد من از مفهوم واقع‌گرایی، آن چیزی است که امروزه نزد مردم یک مفهوم وابسته به واکنش مخاطب نامیده می‌شود؛ مفهومی‌قابل کاربرد برای چیزها به نسبت پاسخها یا واکنشهای ابراز شده در برابر آنها از سوی سطح خاصی از هوش عاملین(agents)یعنی سطح هوشمندی خودمان.[۱۱] این مفهوم مانند مفهوم خنده دار بودن یا قرمزی است. چیزها خنده دارند اگر که مردم در واکنش به آنها به شیوه خاصی عمل کنند(اینکه دقیقاً بتوان گفت به چه طریقی، سخت است)، چیزها قرمزند اگر به نظر انسانهای عادی در شرایط عادی، به نظر قرمز به نظر برسند. برخی افراد این مفهوم نسبی‌انگارانه از واقعیت را دوست نداشتنی می‌دانند، به نظرشان شاید، نوعی نقض غرض (oxymoronic) باشد. بین این افراد کسانی هستند که – قبلتر هم اشاره کرده‌ام – به واقع‌گرایی، نقد وارد می‌کنند؛ زیرا بر این گمانند که واقع‌گرایی، برخی انواع مطلق‌گرا از مفهوم جهان با تمام جوانب آن را پیش فرض می‌گیرد. آنها فکر می‌کنند واقع‌گرایی، یک جهان قابل توصیف را بدون ارجاع به هیچ نقطه نظر سوبژکتیو، بدیهی می‌انگارد، اما این اشتباه است. رنگها خواص نسبی و واقعی اشیاء هستند: خصوصیاتی که در ارتباط با عکس‌العمل های ما به نسبت به آنها می‌باشند. هنگامی که درباره فرض توهم حرکت در فیلم بحث می‌کنیم سر و کله مفهوم وابسته به واکنش بودن(response-dependent) مجدداً پیدا می‌شود.

برای روشن شدن مطلب می‌بایست تا خصوصیات دقیق واقع‌گرایی ادراکی را متذکر شویم: بازنمایی r در بازنمایی‌های خود از ویژگیهای f مخلوقات از نوع c واقعگرایانه است اگر و تنها اگر :

۱– r چیزی که حاوی f است را بازنمایی کند.

۲– c ها به منظور شناسایی مواردf ، واجد قابلیت ادراکی خاصp می‌باشند.

۳– c ها با بکار گیری ظرفیت‌ها و توانایی‌های p تشخیص می‌دهند که r چیزی که دارای f است را بازنمایی می‌کند.

هنگامی‌که این توصیف از واقع‌گرایی در مورد فیلم به کار رود نتایج مهمی به همراه دارد. یک نتیجه این است که این ادعا که فیلم، هم یک رسانه زمانمند و هم یک رسانه مکانمند است واجد معنا می‌باشد. فیلم، مکان را با ابزار مکان و زمان را با ابزار زمان بازنمایی می‌کند. این خصوصیات زمانی و مکانی یک بازنمایی سینمایی است که ما مشاهده می‌کنیم. و به منظور سر در آوردن و فهم خصوصیات و ویژگی‌های رخدادها و شخصیت‌های داستانی به تصویر درآمده،

روی آنها حساب می‌کنیم.

به درستی گفته شده که نقاشی و عکاسی قابلیت بازنمایی زمانی را دارند. می‌توانند به انحاء مختلف این کار را انجام دهند، با ترغیب کردن بیننده به استنتاج از چیزی که صریحاً به نمایش در آمده، به چیزی که پیشتر بوده و چیزی که بعد از آن خواهد آمد؛ یا با کنار هم گذاری تصاویر ایستای متمایز از هم، همانگونه که ما یکسری از عکس‌هایی که به لحاظ زمانی مرتبط به هم هستند را نمایش می‌دهیم یا با منتقل ساختن ویژگی‌های زمانی به ویژگی‌های مکانی، یا با تکنیک‌های ویژه، مثل محو کردن و نور دهی‌های چندگانه. اما این امکانات دلیلی بر اینکه نقاشی و عکاسی را هنرهای زمانی/ وابسته به زمان، آنگونه که سینما هست بدانیم، نمی‌باشند. زیرا زمان در این هنرها توسط ابزار زمان بازنمایی نمی‌شود.[۱۲]

وهم‌گرایی

با گفتن اینکه فیلم جایی که قابلیت‌ها و ظرفیت‌های باز شناسایاننده طبیعی ما را به کار می‌گیرد واقع‌گرایانه است، ممکن است به نظر آید که گویا بدین وسیله مرتکب وهم‌گرایی شده‌ام.

اگر یک تصویر سینمایی از یک اسب موجب فعال شدن ظرفیت‌ها و قابلیت‌های شناختی یک اسب در من شود، آیا این بدان معنا نیست که به این وسیله من که آن تصویر را یک اسب می‌انگارم قربانی یک توهم شده باشم؟ خیر. من می‌گویم که قابلیت‌های شناسایی اسب در من و توانایی من در قضاوت در این باره که آیا یک اسب جلوی من هست یا خیر (به جای آنکه بگویم یک تصویر اسب جلوی من هست یا نه) دو چیز متفاوت است. در واقع آنها در سطوح شناختی گوناگونی عمل می‌کنند.

این قضاوت که اسبی، رو به روی من است، کاری است که من می‌کنم و این در سطح فردی اتفاق می افتد. وارد عمل شدن ظرفیت یا قوای شناختی من برای شناخت یک اسب – توسط یک اسب یا تصویری از یک اسب– چیزی است که درون من در سطح سیستم فرایند بصری من رخ می‌دهد، این فرایندی است که در حوزه فردی شخص رخ می‌دهد. از آنجایی که بین این قابلیت‌ها و سطوحی که در آنها عمل می‌کنند، تمایز قایل می‌شویم، می‌توانیم قایل به واقع‌گرایی ادراکی باشیم بدون آنکه در دام وهم‌گرایی بیفتیم.

پس ممکن است که من یک واقع‌گرای ادراکی باشم و منکر این که فیلم وهم‌گرایانه است. من منکر این نیستم که برای فیلم محتمل است که باعث و بانی این نوع از وهم گرایی در خصوص بیننده باشد. با یک نگاه احتمالاتی و به اندازه کافی لیبرال، این امکان وجود دارد تا هر چیز موجب خلق توهم درباره چیز دیگر شود. اما افراد وقتی مدعی می‌شوند "فیلم" [رسانه ای] وهم‌گراست صرف این احتمال منظورشان نیست. بلکه آنها ادعا می‌کنند که مکانیزم استانداردی که فیلم از طریق آن مکانیزم، بیننده را سرگرم و مشغول می‌کند وهم‌گرایانه است و این‌که ایجاد توهمی از واقعیت، خاصیت استاندارد تراکنش بین فیلم و بیننده است.[۱۳] این آن چیزی است که

من منکر آن می‌باشم.

این ادعا که فیلم توهمی از واقعیت مخلوق خود را خلق می‌کند می‌تواند چند شکل به خود بگیرد. تا آنجا که من می‌بینم نظریه پردازان فیلم تمایل به خوانشی قوی از این ادعا دارند. آنها برانند تا بگویند که توهم، صرف اینکه، رخدادهای خیالی واقعیت دارند نمی‌باشد. بلکه بیننده در آن رخدادها حضور دارد، آنها را درون دنیای خیالی مشاهده می‌کند، اندیشه وی آن رخدادها را با چشم‌انداز بصری دوربین تجربه می‌کند. خوانش‌های معتدل‌تر از توهم‌گرایی نیز هست که شخص می‌تواند آنها را قبول داشته باشد لیکن بر این باورم که در انتها، از این خوانش‌های معتدل نیز استفاده‌ای بیشتر از خوانش‌های قوی‌تر نخواهیم کرد. به هر حال آنچه که من روی آن بحث خواهم کرد خوانش قوی‌تر است.

به این ایده که فیلم محرک و تولید کننده توهم است و اینکه رخدادهای خیالی واقعی‌اند و بیننده مستقیماً شاهد آنها می‌باشد دو سری انتقاد وارد است: اولی از یک دید کارکردگرایانه درباره طبیعت باورها نشأت می‌گیرد: اینکه باورها اساساً علت به جا و در خوری برای اعمال ما می‌باشند.[۱۴] هر چند می‌دانیم که بین باوری خاص داشتن و عمل به صورتی خاص، رابطه‌ای ساده و ثابت، وجود ندارد. اما می‌توانیم اینطور بگوییم: باورهایی خاص وجود دارند، به گونه‌ای که جایی که با رفتار مربوطی همراه نباشند، عدم ارتباط آنها با رفتار مربوط، با تمسک به دیگر باورهای تعدیلی و جبران کننده قابل توضیح است. کسی باور دارد که ممکن است در خطرها اقدام به فرار نکند، لیکن این [عکس العمل] با ارجاع به باورهایی دیگر قابل توضیح می‌باشد: اینکه فرار بر اساس ارزیابی‌های انجام شده هزینه‌های غیر قابل پذیرش دارد، یا اینکه ماندن بهترین راه برای جلوگیری از خطر است و غیره. حال بینندگان فیلم مانند افرادی که واقعاً باور دارند یا حتی بر این گمان‌اند که، در معرض خطر هیولای تخریب‌گر جهان، قاتلین تبر به دست یا انفجار اتمی قرار دارند، وقتی که در معرض دیدن چنین فیلم‌هایی هستند به مانند آنها عمل نمی‌کنند. در خصوص آنها، متمسک شدن به انواع باورهای جبرانی که پیشتر ذکر شد به نظر پوچ می‌رسد. دلایل اصلی که مردم در سالن سینما یا جلوی تصاویر فیلمهای ترسناک می‌مانند برای مثال چنین است که، چون می‌خواهند بقیه فیلم را ببینند یا چون که پول پرداخت کرده‌اند یا می‌خواهند حس ترس را تجربه کنند. برخی اوقات افراد اذعان دارند که واقعاً در معرض خطر، فاجعه یا حوادث تراژیک می‌باشند لیکن هیچ‌کدام از این توصیفها با دیدگاهی که هواداران سینه چاک سینما بدان باور دارند به آسانی جور در نمی‌آید. تشریح واکنشهای ما به قصه‌های جعل شده سینمایی بر حسب باور، تنها تا جایی به کار می‌آید که ما مفهوم باور و ارتباطاتش با رفتار را جدی نگیریم.[۱۵] مطمئناً درباره واکنشهای گاهاً پر شور و حرارتمان به فیلم نیازمند یک تبیین روانشناختی نمی‌باشیم. در غیاب یک تبیین از جنسی دیگر، تبیینی که از مفهوم باور استفاده می‌کند، علی‌رغم موانع و محدودیت‌های آشکارش می‌تواند راضی کننده باشد. جایی دیگر شرحی از واکنشهای‌مان نسبت به پندارها بر حسب تصویر سازی داده‌ام.[۱۶] اینجا تنها به همین بسنده می‌کنم که باور دارم این شرح به همان خوبی که برای دیگر انواع پندار کار می‌کند به درد سینما نیز می‌خورد.

ایراد دوم من به وهم‌گرایی این است که با بسیاری تجارب فیلم‌بینی مغایرت دارد. ملاحظه کنید که چه چیزی می‌بایست در باور بیننده فیلم باشد تا باور داشته باشد که مشغول دیدن رخدادهایی واقعی است. بیننده می‌بایست فرض کند که نقطه دید وی همان نقطه دید دوربین است و وی در موقعیت دوربین قرار گرفته و همراه حرکت های دوربین در فضا و مکان فیلم به حرکت می‌پردازد. در واقع در جهت این استدلال که بیننده با دوربین این همان می‌شود سعی و تلاشهای زیاد و دقیقی انجام شده. کریستین متز(cristian mets) تا آنجا این سخن را پیش می‌برد که می‌گوید: با عدم وجود این همانی، فهم فیلم غیر ممکن است.[۱۷] اما این به لحاظ روان‌شناختی قانع کننده نمی‌باشد. همذات‌پنداری با دوربین به صورت مداوم از ما می‌خواهد که خودمان را در مکانهای بعید یا عجیب تصور کنیم یا حرکاتی را که بیش از حد توانایی فیزیکی ما است انجام دهیم. به نظر نمی‌رسد هیچ یک از اینها بخشی از یک تجربه فیلم‌بینی معمول باشند. نظریه‌پردازان فیلم در تلاش به منظور ایجاد پیوند بین بیننده و آنکه بیننده می‌تواند با وی، درون دنیای نمایش و حرکت، همذات پنداری داشته باشد، تا حدی در این موضوع اغراق کرده‌اند که گفته‌اند شاتهای درون یک فیلم را می‌توان به گونه شاتهای چشم‌اندازگونه در نظر گرفته شوند و حتی نیز به گونه‌ای خیلی فی البداهه، گفته‌اند که یک راوی غیر مشاهده پذیر هست که تصویر و فیلم از جایگاه وی به نمایش در می‌آیند و بیننده با وی احساس یکی شدن یا همذات پنداری می‌کند. به عنوان مثال ژاک امونت(Jacque amount) قاطعانه اظهار می‌دارد که "فریم در سینمای روایی همیشه کم و بیش بازنمایی یک نگاه خیره است، نگاه خیره کارگردان یا نگاه خیره شخصیت‌ها".[۱۸] من بر این باورم که در اینجا ما دستخوش یک نظریه اشتباه هستیم. بهتر است که شاتهای سینمایی را تنها در مواردی معدود از نقطه نظر روانشناختی در نظر بگیریم و همینطور این ایده را نیز که می‌گوید بیننده با یک [منبع] هوش و فهم که جایگاهش همان دوربین است همذات‌پنداری می‌کند را رها کنیم.

گونه‌ای از وهم گرایی که ممکن است گمان شود بتواند برخی از ایرادها را پاسخ گوید چنین می‌گوید که وضعیت بیننده فیلم مشابه وضعیت یک شخص در حال دیدن رؤیا است. در خلال رؤیایتان وقتی که از واقعیت رؤیا مطمئن هستیم به لحاظ فیزیکی منفعل و بی‌اراده می‌مانیم. در این خصوص دوربین به یک چشم درونی شبیه می‌شود که بوسیله آن تصاویر رؤیاها را می‌بینیم. این تمثیل در جهت رشد نظریات روان‌کاوانه فیلم و تجارب فیلم بسیار موثر بوده است. در حقیقت همان گونه که نوئل کارل(noel carroll) نشان داده است، مقایسه این مسئله با رؤیا، ناشی از یک نقص سیستماتیک به منظور یک مقایسه عین به عین می‌باشد.[۱۹] رؤیابینها مانند تماشاگران فیلم، معمولاً در حین دیدن فیلم یا رؤیادیدن، به لحاظ فیزیکی منفعل و بی اراده‌اند. اما تجربه رؤیابینی معمولاً حاوی حرکت – برخی اوقات بی فایده – از سوی رؤیابین می‌شود در حالیکه تجربه فیلم‌بینی، جدای از پاسخهای واکنشی ما[به فیلم]، به ندرت ما را وادار به انجام حرکتی می‌کنند. از طرف حامیان مقایسه رویا/فیلم این تجربه فیلم‌بینی و تجربه رؤیابینی است که شبیه به یکدیگرند. این حقیقت نیز که هر دوی رؤیابینی و فیلم‌بینی به لحاظ فرمی‌در تاریکی

رخ می‌دهند نیز یک مسئله نامربوط دیگر است زیرا که تاریکی علی‌رغم اینکه غالباً بخشی از عناصر تشکیل دهنده تجربه فیلم‌بینی می‌باشد اما همواره بخشی از تجربه رؤیابینی نمی‌باشد. تفاوت‌های قابل ذکر دیگر نیز بین فیلم‌بینی و رؤیابینی وجود دارند؛ در رؤیا اعمال و گرفتاریهای خودمان در مرکز توجه می‌باشند اما تجربه فیلم‌بینی ما را به طور کامل از خودمان غافل ساخته و متوجه تقدیر و عاقبت شخصیت‌های فیلم می‌کند. ممکن است در جاهایی نیز فیلم‌بینی، مشابه رؤیابینی باشد. می‌شود که هر چیزی به نوعی شبیه چیز دیگر باشد. به نظر نمی‌رسد که هیچ شباهت جوهریِ جدی یا سیستماتیکی بین تجربه فیلم‌بینی و رؤیابینی وجود داشته باشد.

توهم‌های ادراکی و شناختی

خوانشی که من تا اینجا از وهم‌گرایی عرضه کرده‌ام خوانشی قوی از این ایده است؛ این برداشت به شخصِ قایل به این نظریه اجازه می‌دهد تا معتقد باشد، که تماشاگر فیلم به طور سیستماتیک تحت تاثیر باورهای کاذب می‌باشد. استدلال به منظور اثبات درستی یک دیدگاه قوی‌تر، جالب‌تر است تا اینکه بخواهیم نادرست بودن آن را نشان دهیم [زیرا] بنا به تعریف احتمال کذب دیدگاه‌های قوی تر نسبت به دیدگاه‌های ضعیف‌تر غالباً بیشتر است. حال آیا ممکن است یک برداشت ضعیف‌تر اما قانع کننده‌تر از توهم‌گرایی وجود داشته باشد؟ اگر چنین باشد و ما نیز بتوانیم نشان دهیم که این برداشت ضعیف‌تر نیز نادرست است آنگاه به نتیجه‌ای قابل توجه رسیده‌ایم. باور من بر این است که یک دیدگاه ضعیف‌تر و قانع کننده‌تر از توهم‌گرایی هست و می‌بایست که علیه آن اقامه دعوی کنم.

ابتدا می‌بایست بین دو نوع از توهم، تمایزی قائل شوم: توهمهای ادراکی و توهمهای شناختی. منظور من از توهم شناختی یک موقعیت ذهنی است که به گونه‌ای اساسی شامل یک باور کاذب می‌باشد. بنابراین اگر شخصی در صحرایی یک آبادی را مشاهده کند و در واقع آبادیی در آنجا نباشد (حداقل آنجا که به نظر می‌رسد هست نباشد) و به نادرست، باعث این باور شود که آبادی در آنجا هست، آن شخص در معرض توهم شناختی قرار دارد. به طور مشابه، هنگامی‌که شخصی دو خط را که طول یکسان دارند ولی دارای پیکانهایی در جهات مختلف هستند را با طولهای مختلف می‌بیند و باور می‌کند که این دو خط اندازه‌های مختلف دارند نیز همین مسئله بر قرار است. اما تمام توهم‌ها شناختی نیستند. ممکن است بدانید دو خط هم اندازه هستند لیکن هنوز در معرض توهمی با عنوان توهم مولر – لیر muller-lyer که شرحش را آوردم باشید: خطها تنها به نظر می‌رسند که طول‌های مختلف دارند. اصطلاح "به لحاظ شناختی لاینحل" را زنون به منظور تشریح فرایندهای ذهنی که به صورت مستقل از باورهای ما عمل می‌کنند به کار برده است. برای مثال اگر شخصی مشت خود را به سرعت به سمت صورت شما حرکت دهد حتی اگر بدانید که به شما ضربه‌ای نخواهد زد با زهم جا خالی می‌دهید. توهم‌های بصری شامل فرایندهایی‌اند که به لحاظ شناختی غیر قابل درک یا لاینحل‌اند: باور هیچ نقشی در نوع به نظر رسیدن پدیده وهمی ایفاء نمی‌کند.

توهمی‌از این نوع، که می‌خواهم آن را یک توهم ادراکی نام نهم، هنگامی رخ می‌دهد که تجربه، جهان را به گونه خاصی بازنمایی می‌کند که در واقع جهان به آن شکل نیست و خود سوژه نیز از این مسئله آگاه است. تجربه ممکن است جهان را به گونه‌ای که نیست تصویر کند، همان گونه که زمانی دو خط را با طول‌هایی نا برابر هم نشان می‌دهد، هرچند اگر سوژه نظاره‌گر هم بداند که آزمون، تصویر معوج و نادرستی از جهان را نشان می‌دهد.[۲۰]

اکنون ممکن است شخصی ادعا کند که سینما به این معنای ادراکی وهم‌گرایانه است و نه در معنای‌شناختی آن که تا اینجا آن را شرح داده‌ام. استدلال‌های من در برابر توهم‌گرایی که تا به اینجا ارائه شد در برابر وهم‌گرایی ادراکی نامؤثر است زیرا این استدلال‌ها به منظور اثبات این امر بوده‌اند که ما در باورهای لازم، به منظور قبول وهم‌گرایی شناختی دچار کمبود و فقدان می‌باشیم. پس من اگر می‌خواهم که با وهم‌گرایی ادراکی مقابله کنم استدلال‌هایی به کل متفاوت نیاز دارم. اما می‌بایست یک نکته که پیشتر مطرح کردم را در نظر داشته باشیم: وهم‌گرایی ادراکی در باب سینما نسبت به نظریه شناختی، آشکارا نظریه‌ای ضعیف‌تر محسوب می‌شود. همینطور با نتایجی به کل متفاوت. فکر می‌کنم، گرایش در قبول این مسئله بوده است که صدق وهم‌گرایی ادراکی به نحوی به نفع و در دفاع از وهم گرایی شناختی می‌باشد. شاید که وهم‌گرایی ادراکی اسب تروا است که به وسیله آن قایلین به وهم‌گرایی شناختی امید به پیروزی دارند. لازم به ذکر است که وهم‌گرایی ادراکی، حتی در صورت صحت، فی نفسه استدلالی به سود وهم‌گرای شناختی نمی‌باشد. هرچند ممکن است در هم نشینی با یک سری مقدمات دیگر، چنین استدلالی را دست و پا کند. حال در خصوص نکته مورد نظرِ من، در تقابل با وهم‌گرایی شناختی، مخالفت با وهم‌گرای ادراکی امری اساسی نمی‌باشد، لیکن با این حال برآنم تا با وهم‌گرایی ادراکی نیز مخالفت کنم. ادعا نمی‌کنم که می‌توان آن را ابطال کنم [بلکه]حداکثر بذرهای شک را در آن خواهم کاشت.

چه توهم ادراکی خاصی است که سینما می‌بایست آن را به وجود آورد؟ یک دیدگاه متداول این است که مکانیسم تکنیکی که فیلم به کار می‌برد، خود فی‌نفسه، مولد توهم است– این دیدگاه، توهم را چنین می‌داند که بیننده تصویری متحرک یا رشته‌ای از چنین تصاویری را می‌بیند، هنگامی‌که در واقع هیچ تصویر متحرکی برای دیدن وجود ندارد. تنها چیز واقعی که وجود دارد نوری است که از میان روزنه‌ای باریک و به گونه‌ای متوالی و پشت سر هم به پرده مقابل تابانده می‌شود، رشته‌ای از عکس‌ها (نرخ استاندارد این توالی ۲۴ فرم در ثانیه است). پس آنچه ما می‌بینیم تنها یک سری تصاویر ثابت ِتابانده شده روی پرده است و نه تصاویر متحرکی که به نظر ما می‌آید. فرانسیس اسپارشات می‌نویسد: "یک فیلم رشته‌ای از تصاویر ایستای تابانده شده روی یک پرده است، آنقدر سریع که در ذهن هر که مشغول دیدن ِپرده است تأثیر حرکتی پیوسته را خلق و حک می‌کند." – تأثیری که اسپارشات در ادامه چنین می‌نامد "توهم اساسی حرکت".[۲۱] بنابراین دید، تجربه ما هنگام دیدن یک فیلم، جهان را به گونه‌ای که در بردارنده نوع خاصی از حرکت است باز نمایی می‌کند: حرکت تصاویر. و این طبق نظر اسپارشات و دیگران

یک توهم است، زیرا که جهان در واقع چنین تحرکی از تصاویر را در خود ندارد بلکه تنها توالی یکسری از تصاویر و عکس‌های ثابت وجود دارد.

به عبارت دقیقتر تصویر سینمایی شامل تمام نواحی روشن روی پرده در حین تاباندن نور روی پرده است. همه متفق‌القول هستیم که [تصویر]حرکت نمی‌کند مگر اینکه تجهیزات نمایش فیلم حرکتی داشته باشند. طبق توصیف من، آنچه حرکت می‌کند بخش یا بخشهایی از تصویر است؛ اگر که در حال دیدن یک شات از مردی که در حال قدم زدن در امتداد یک خیابان است باشیم، تنها بخشی از تصویر که مرد را نمایش می‌دهد از یک سوی پرده به سوی دیگر حرکت می‌کند. این نوع از حرکت، که در اینجا محل توجه من است، می‌بایست تا از حرکتی که در نتیجه یک تغییر پیوسته در موقعیت دوربین حادث می‌شود متمایز گردد. این نوع آخر از حرکت ملاحظات پچیده‌ای را پیش می‌کشد که من در اینجا قصد پرداختن به آنها را ندارم. همچنین آن نوع از حرکت را که من در اینجا بدان می‌پردازم می‌بایست از [آن نوع] حرکتِ کاملاً ناپیوسته که در امتداد شاتها رخ می‌دهد جدا شود: در یک شات ما تصویر مردی را در جایی از پرده و در شات بعدی در جایی دیگر از پرده می‌بینیم. همه ادعای من در اینجا این است که آنچه واقعی است حرکت در یک تک‌شات بر گرفته از یک چشم‌اندازِ ثابت و ساکن است. [اثبات ادعای بالا] برای نشان دادن نادرستی این ادعا که حرکت در فیلم را توهمی می‌داند که حاصل کنار هم قرار گرفتن یکسری تصاویر ایستا و ثابت است کافی خواهد بود.

شخصی ممکن است چنین استدلال کند که توهم فرض گرفته شده برای حرکت سیستماتیک صرفاً یک وهم ادراکی نبوده و یک توهم‌شناختی نیز می‌باشد، چون بیشتر افرادی که فیلمها را تماشا می‌کنند به واقع باور دارند که در همان حال مشغول دیدن تصاویر متحرک هستند. تنها وقتی شخص درباره مکانیزم‌های تکنیکی سینما تأمل می‌کند متوجه این مسئله می‌شود که مسئله این نیست. حقیقت این است که ظاهر حرکت سینمایی برای آن دسته از افراد که خود را قانع کرده‌اند که این حرکت توهمی بیش نیست از بین نمی‌رود یا محو نمی‌شود. اگر حرکت سینمایی حرکتی وهمی است پس، اساساً یک توهم ادراکی است، و تنها به گونه‌ای اتفاقی یک توهم‌شناختی نیز قلمداد می‌شود. این است که به سادگی آن را [حرکت سینمایی را] به عنوان یک توهم‌شناختی قلم‌داد می‌کنم.

پیش از آنکه موضوع توهم ادراکی را مورد بررسی قرار دهم بحثی راجع به پیش زمینه متافیزیکی موجود خواهم داشت. استدلال درباب حرکت و به طور کلی درباره تغییر، بعضی اوقات پرسش‌هایی عمیق درباره این که حرکت و تغییر واقعاً چه هستند را پدید آورده است. دو نقطه نظر اساسی و ناسازگار با یکدیگر در این مورد وجود دارد. یکی که می‌خواهم نامش را سه بعدی‌گرایی بگذارم؛ چنین می‌گوید که، تغییر زمانی اتفاق می‌افتد که یک چیز در زمانی واجد یک ویژگی یا خصلت باشد، و همان چیز، در زمانی دیگر فاقد آن ویژگی باشد. دیدگاه دیگر، چهار بعدی‌گرایی، می‌گوید که تغییر زمانی حادث می‌شود که یک برهه زمانی مشخص واجد یک ویژگی و برهه زمانی دیگر فاقد آن ویژگی باشد. شخصاً باور ندارم که در باور مشترکمان

درباره تغییر، چیزی وجود داشته باشد که بتواند بین هر کدام از این دو دیدگاه حجت و تعیین کننده باشد و من نیز درباره اینکه حرکت سینمایی در اینجا طرف کدام یک را خواهد گرفت صحبتی نمی‌کنم.[۲۲] پس مادامی‌که می‌خواهم تا از تجربه سینمایی‌مان صحبت کنم؛ تجربه‌ای که به گونه‌ای برایمان بازنمایی را انجام می‌دهد که گویی یک تصویر از یک مکان به مکان دیگر حرکت می‌کند، می‌بایست در نظر داشت که این تجربه بین دو دیدگاه زیر به گونه‌ای خنثی و بی طرف تلقی گردد. یعنی بین این دیدگاه که چیزی هست که در زمانی در جایی هست و در موقعی دیگر درجایی دیگر می‌باشد و این دیدگاه که بخش‌های زمانی متمایز، که به گونه‌ای مناسب مرتبط با هم نیز بوده‌اند و در مکان‌های مختلفی وجود دارند [یعنی بین سه بعدی‌گرایی و چهار بعدی گرایی]. هر دو برداشت به گونه‌ای واضح، با این دیدگاه که واقعاً هیچ حرکتی از تصویر روی پرده وجود ندارد نا سازگار می‌باشند.

به منظور استدلال درباب اینکه حرکتی واقعی از تصاویرِ سینمایی وجود دارد یک راه این است که این استدلال بر معیاری لیبرال و باز از واقعیت منطبق باشد. مخصوصاً، اگر می‌توانستیم این مسئله را به خودمان بقبولانیم که هیچ تمایز واضحی بین آنچه گفتنش برای ما مفید است و آنچه گفتنش صحیح یا حقیقت است وجود ندارد، آنگاه شکل دادن به واقعیت حرکت سینمایی را به نسبت آسان‌تر می‌یافتیم. با این همه در توصیف یک فیلم با ارجاع به حرکت تصاویری که به ما عرضه می‌کند نفع غیر قابل انکاری نهفته است. دانیل دنت اخیراً یک واقع‌گرایی متسامح‌تر و معتدل‌تر را طرح و از آن دفاع کرده، که به ما اجازه می‌دهد تا بگوییم همه انواع چیزها واقعی‌اند، اما بر حسب سودمندی شان.[۲۳] افرادA وb هر دو مدعی‌اند که در یک آنتن یا گیرنده واحد، مدل‌های مختلفی را رصد می‌کنند، تفاوت بین این دو در نسبت پیام‌های درست و پارازیت‌هایی است که مدعی‌اند در یک آنتن واحد رصد می‌کنند، می‌باشد. هر دو با اطمینان و قوت در پیش بینی مصداق‌های مجموعه عمل می‌کنند و مدل‌های گوناکون خراب و معیوب خود را نیز به حساب پیش فرض‌های خاص خود در باره پارازیت می‌گذارند. حق با کدام است؟ دنت می‌گوید هر دو و حتی هر کس دیگری که بتواند به گونه‌ای قابل مقایسه [با a و b] یک مدل دیگر در آنتن را رصد کند. گفتن اینکه :"بله می‌دانم که آنها مشغول پول در آوردن از سیستم‌های خودشان‌انند اما الگوی کدام یک درست است ؟" صحیح نیست. به نظر دنت [این سؤال] حاکی از یک واقع‌گرایی بیمارگونه و بی‌رحمانه از مد افتاده و انعطاف ناپذیر است. وی می‌خواهد این واقع‌گرایی را که – ما آن را واقع‌گرایی آغازین first-strike می‌نامیم با نوعی دیگر از واقع‌گرایی جایگزین کند. در اینجا نمی‌توانم حق مطلب را در مورد استدلال پیچیده و مطمئناً نه چندان زیرکانه دنت ادا کنم. در انتها می‌خواهم که بر تمایز بین سودمندی و حقیقت که در جاهایی دنت این تمایز را مغشوش می‌کند تاکید کنم. بنابراین برای نشان دادن واقعیت حرکت تصاویر سینمایی به این سادگی استدلال نخواهم کرد که چون فکر کردن و صحبت از این مسئله برای ما مفید و سودمند است پس واقعیت داشتن این حرکت نیز درست است. پس من یک واقع‌گرای آغازین (first-strike) باقی می‌مانم.

بنابراین نظر من این است که یک نوع مشخص و محدود از حرکت ظاهری در سینما، در واقع، صرفاً ظاهری و صوری نبوده بلکه واقعی نیز هست. این نوع از حرکت را، "حرکت سینمایی" می‌نامم. اما در جستجوی یک استدلال مثبت در خصوص واقعیت حرکت سینمایی نمی‌باشم. در بحث‌ها و مشاجرات مربوط به اینکه آیا برخی انواع تجارب توهمی هستند یا خیر، به نظر من می‌رسد که مسئولیت اثبات مدعا یا استدلال، بر عهده آن بخشی است که مدعی است تجربه مورد بحث توهمی‌است. همان‌گونه که این وظیفه بر عهده کسی که مدعی کاذب بودن یک باور خاص است نیز می‌باشد. در هر دو مورد – باور و ادراک حسی– این زمینه آماده است که به گونه‌ای نا متقارن با حالت‌های واقعی و غیر واقعی، هر دو سرو کار داشته باشیم، زیرا که حالات باورها و ادراک، حالات و کیفیاتی است که ما داریم زیرا تمایل به واقعی بودن دارند. در این خصوص می‌بایست بپذیریم که تجربه حرکت سینمایی واقعی و درست است مگر اینکه حجمی‌قابل قبول از شواهد و استدلال‌ها در برابر این نظر وجود داشته باشد. به نفع این ادعا که تجربه سینما در بر دارنده یک توهم ادراکی از حرکت است، چه استدلالی وجود دارد؟ عقیده من این است که این استدلال برخی اوقات با این واقعیت سر و کار دارد که هیچ حرکتی در فیلم سینمایی وجود ندارد. بلکه تنها رشته‌ای از تصاویر ایستا وجود دارد. این درست است، لیکن نا واقعی بودن حرکت سینمایی را ثابت نمی‌کند. با این همه، هنگامی که به یک نوار کاست یا دیگر انوا ع ضبط کننده صدا گوش می‌دهیم به معنای واقعی کلمه، صدایی روی خود نوار نیست، آنچه روی خود نوار است تنها، نقشی مغناطیسی شده یا چیزی در این حدود است، اما نتیجه نمی‌گیریم که وقتی به یک نوار کاست گوش می‌دهیم در معرض یک توهم شنوایی قرار داریم. ادعای وهم‌گرایی ادراکی این ادعا است که هیچ حرکتی "روی پرده" وجود ندارد.

یک استدلال که ممکن است باب طبع وهم‌گرایی ادراکی باشد چنین است: حرکتی که فرض شده روی پرده هست، محصول سیستم ادراکی خود ماست، و نمی‌شود که به گونه‌ای مستقل از این سیستم وجود داشته باشد. فرض کنید که شما جریانات روی پرده نمایش را از نوعی نقطه نظر ابژکتیو که ما در علوم فیزیکی سعی در استفاده از آنها داریم شرح و توضیح داده‌اید. شما به طور جامع و کامل تاثیر ذرات و امواج نور بر روی پرده را شرح می‌دهید، و بنابراین شما تمام حوادث و جریانات فیزیکی روی سطح پرده را توضیح می‌دهید؛ لیکن هیچ حرکتی از نوعی که ما مدعی مشاهده آن هستیم را شرح نمی‌دهید؛ هیچ شئ را به گونه‌ای که از یک سمت پرده به سوی دیگران حرکت کند توضیح نداده‌اید. پس به سادگی، هیچ حرکتی در اینجا وجود ندارد، زیرا که توصیف عینی، تمام داده‌های فیزیکی مربوطه را به فهم در می‌آورد، اما حرکتی را شرح نمی‌دهد. تنها هنگامی‌حرکت وارد توصیفات شما می‌شود که نقطه دیدگاهی سوبژکتیو اختیار کرده و تجربه سوبژکتیو بیننده از پرده را نیز در آن توصیفات بگنجانید. امیدوارم که تا حالا زنگهای خطر در همه جا به صدا در آمده باشند. این استدلال به موازات دسته‌ای از دیگر استدلالات است که طبیعت توهم تمام تجارب ما را که کیفیات ثانویه نامیده می‌شوند را پایه گذاری می‌کنند. موضوع رنگ را در نظر بگیرید: یک شئ را از یک نقطه نظر فیزیکی به گونه‌ای کامل شرح می‌دهیم،

شامل همه چیز درباره باز تابشِ طیفیِ سطح آن، اما چیزی در این باره که چگونه به نظر می‌رسد نمی‌گوییم؛ رنگ تنها هنگامی به دایره لغات ما وارد می‌شود که ما جایگاه سوبژکتیو بیننده را در موضوع وارد می‌کنیم. اکنون هستند کسانی از جمله پل بو غوسیان و دیوید(velman) که مشتاق به نتیجه گیری می‌باشند و می‌گویند که تجربه رنگ در واقع [تجربه‌ای] وهمی‌است؛ تجربه، چیزها را طوری بازنمایی می‌کند که گویی واجد ویژگی رنگ می‌باشند. هر چند که در واقع فاقد چنین ویژگی می‌باشند.[۲۴] اما فیلسوفان در کل در تقابل با چنین جمع بندی‌های به شدت تجدید نظر طلبانه قرار می‌گیرند، و من نیز در کنار آنها می‌باشم، آنچه یک واقع‌گرا می‌بایست درباره رنگ بگوید همان است که ما پیشتر گفتیم: رنگها و دیگر کیفیات ثانویه واقعی می‌باشند، اینها کیفیاتی از اشیاء هستند که وابسته به واکنش مخاطب می‌باشند. پس شاید "حرکت ظاهری" فیلم روی پرده نیز صرفاً ظاهری نیست؛ شاید که واقعی باشد؛ حرکتی وابسته به واکنش.

یک اندیشه متداول و طبیعی در پاسخ به این پیشنهاد آن است که این پیشنهاد تنها می‌تواند به قیمت از بین رفتنِ تمایز بین پدیده واقعی و پدیده صرفاً ظاهری به موفقیت برسد و یا اینکه حداقل، به قیمت گسترش بی‌نهایت دسته پدیدارهایی که می‌بایست آنها را به عنوان پدیده‌های واقعی به شمار آوریم تمام می‌شود. مشاهده نادرست بودن این نتیجه ارزشمند است. در ابتدا شخصی ممکن است ادعا کند که توسط استدلالی به موازات آن استدلالی که من به منظور واقعیت حرکت سینمایی ارائه داده‌ام، قادر هستیم تا واقعی بودن تجربه‌ای که توسط پدیده مولر- لیر شکل گرفته بود را نشان دهیم. وی می‌گوید که در آن دسته از تجربیات که به عنوان مثال توهم مولر- لیر از آن بین برگزیده شده، آنچه تجربه باز نمایی می‌کند حفظ ارتباط [مفاهیم] بلندتر بودن از میان دو خط است جایی که [مفهوم] طول یک ویژگی متریکال از شیئی که ما آن را با ابزار دقیق اندازه می‌گیریم نیست، بلکه طولی است وابسته به واکنش [مخاطب]: یک طول که در تقابل با طول متریکال قرار می‌گرد، همانگونه که حرکت وابسته به واکنش مخاطب که آن را شرح داده‌ام در تقابل با حرکت وابسته به سنجش دقیق یا با متر کردن فواصل اشیاء روی پرده قرار می‌گیرد. در این حالت دیگر توهمی در پدیده مولر-لیر وجود ندارد بلکه صرفاً تجربه‌ای صادق از یک خط بلند تر از خط دیگر می‌باشد.

این ایراد منتفی است. تجربه ما در توهم مولر-لیر خطها را به گونه‌ای که در رابطه، بلندتر از، باشند بازنمایی می‌کند و نه در رابطه بلندتر از شکل قابل رویت خطها چنین می‌گوید که اگر آنها را به طریقی قرار دادی و متعارف‌اندازه گیری کنیم، نتیجه آن خواهد شد که یکی از خط‌ها به گونه‌ای قابل سنجش بلندتر از دیگری است. بدین خاطر است که این مورد یک مثال مسلم از توهم است هر چند، در خصوص تجربه تماشای پرده، شک هست که آیا حرکتی که تجربه‌مان آن را باز نمایی یا نمایش می‌دهد از آن نوعی است که با بازبینی‌های مستقلی مانند اندازه گیری‌هایی که ما در خصوص مورد توهم مولر-لیر انجام می‌دهیم، تضعیف و سست شود یا خیر. برای مثال، فکر نمی‌کنم که تجربه ما از مشاهده پرده، به گونه تجربه برآمده از محتوای بازنمایی‌شده‌اش باشد: اشیاء فیزیکی وجود دارند که قابل شناسایی‌اند و در جلوی چشمان ما

حرکت می‌کنند. بلکه محتوای آن این‌گونه است: تصاویر اشیاء فیزیکی قابل شناسایی مجددی وجود دارند که جلوی چشمان ما به حرکت در می‌آیند. در این خصوص به نظر می‌رسد که تجربه با گردآوری اطلاعات از دیگر منابع تضعیف نشود، و بنابراین به طور حتم متفاوت از آنچه از پدیده مولر – لیر حاصل می‌شود باشد.

ممکن است شخصی چنین ایراد گیرد که متوسل شدن من به [ویژگی‌های] وابسته به واکنش مخاطب در خصوص [ویژگی‌های] فیلم، این نتیجه اشتباه را به همراه دارد که پس، در ادراکات ما از حرکت یک موج هیچ توهمی وجود ندارد. ادراک ما از پدیده موج چنین می‌گوید که چیزی هست، یعنی یک موج، که از مرکز اختلال و آشوب به بیرون حرکت می‌کند. اما، اگر که مسئله را دقیق‌تر بررسی کنیم می‌یابیم که هیچ شی ائی فیزیکی به گونه‌ای تک و واحد وجود ندارد، بلکه موجی که به حرکت در می‌آید توده‌ای قابل شناخت از آب است که به خارج پخش می‌شود. هر آنچه هست، تنها انتقال انرژی از یک ملکول به ملکولی دیگر است. به گونه‌ای که می‌شود با قرار دادن یک شیء شناور روی سطح موج دید که آن ذره در جهت محور افق در حالت ثابت و بی‌حرکت باقی می‌ماند. اما به نظر می‌رسد که استدلال من به منظور واقعیت داشتن حرکت تصاویر سینمایی به گونه‌ای همسان، برای حرکت موج نیز قابل استفاده است، بر خلاف همه موارد، در حالی که می‌بایست به نادرستی این ادعا که هیچ توهمی‌از حرکت در مورد موج وجود ندارد اذعان کنیم.

اما به نظر من بین مورد تصویر سینمایی و مورد موج تفاوتی وجود دارد. در خصوص موج، یک شیء فیزیکی، یعنی توده آب، وجود دارد که ادراک ما آن را به شکل حرکت رو به بیرون برای ما بازنمایی می‌کند. اما ادراک ما از حرکت تصاویر سینمایی حاکی از آن نیست که ذره فیزیکی خاصی وجود دارد که وقتی تصویر سینمایی حرکت می‌کند آن نیز حرکت می‌کند. به این خاطر است که در خصوص ادراک حرکت موج، یک توهم ادراکی یا حداقل یک خطای ادراکی هست که در خصوص ادراک تصاویر سینمایی چنین نمی‌باشد.

شمار دیگری از حرکات ظاهری دیگر نیز می‌باشند که بطور معمول به عنوان صرفاً ظاهری طبقه بندی می‌شوند، بنا به شرح من، این حرکات حالت صرفاً ظاهری خود را حفظ می‌کنند. برای مثال روان‌شناسان از حرکت القایی [یا سببی] (induced) صحبت می‌کنند، یک پدیده قابل توجه هنگامی است که می‌بینیم ابرها در حال گذر از مقابل ماه هستند؛ اگر ابرها به آرامی به سمت چپ حرکت کنند به نظر می‌رسد که ماه به سمت راست حرکت می‌کند. و یا ساختمان‌های بلند که وقتی در پس زمینه‌شان حرکت ابرها را می‌بینیم به نظر می‌رسد که می‌خواهند فروریزند.[۲۵] در چنین مواردی ما یک توهم ادراکی از حرکت داریم: تجربه چیزی متحرک را بازنمایی می‌کند که در اصل حرکتی نمی‌کند. اما این موارد شبیه به مورد حرکت سینمایی نیستند. انواع حرکت هست که سینما برخی اوقات آنها را به جای حرکتهای واقعی به ما تحویل می‌دهد که یا موهوم‌اند و یا می‌توانند موهوم باشند. برای مثال فیلمهای سه بعدی توهمی از عمق را نمایش می‌دهند و تجربه ما از تماشای فیلم‌های سه بعدی تجربه‌ای است که در حالی که شیء متحرکی به سوی بیننده

نزدیک و یا از وی دور نمی‌شود لیکن همین نزدیک یا دور شدن یک شیء برای بیننده بازنمایی می‌شود. حرکت سینمایی که من مدعی هستم که واقعیت دارد، به آن نوع از حرکت متعلق است که روان‌شناسان آن را "حرکت درسطح بیرونی" می‌نامند.

اما، حتی در چنین دسته کنترل شده‌ای از پدیده حرکت می‌توانم تمایزی قایل شوم، زیرا تمام حرکات در سطح بیرونی به عنوان حرکت واقعی به حساب نمی‌آیند. برای مثال مشهور است که اگر شخصی در محیطی که از هر سو تاریک است به یک منبع نور نقطه‌ای نگاه کند به نظر می‌رسد که نقطه نور در حال چرخش است در حالی که، در حقیقت منبع نور ساکن و ثابت است. به نظر می‌رسد که شرح آن چنین باشد؛ نمودار شدن حرکت، محصول حرکات نامنظم و فاقد تعادل چشم است که آن هم علتش در این است که بیننده هیچ قاب یا چارچوب بصری مرجعی به غیر از خود منبع نور در اختیار ندارد. حال فرض کنید که به جای مستقیم نگاه کردن به خود منبع نور، بیننده به تصویر منبع نور که روی پرده تابانده شده است نگاه کند. آنگاه تصویر تابانده شده به نظر می‌رسد که می‌گردد یا حرکت دورانی دارد. درست همان‌گونه که خود منبع نور چنین می‌باشد. و ادعای من این است که این یک نمونه فریبنده حرکت روی پرده است و نه حرکتی واقعی روی پرده. نکته‌ای که در زیر می‌آید شرط لازمی است برای اصیل بودن حرکت یک تصویر: در هر جای پرده که توسط تصویر اشغال شده است و به حرکت در می‌آید می‌بایست نوری در آن نقطه (و در زمان مربوطه) روی پرده وجود داشته باشد اما در موردی که در حال حاظر تحت بررسی داریم تنها یک نقطه ساده و بی‌حرکت روی پرده می‌باشد که روشن شده است و در بسیاری جاهای دیگر روی پرده جایی که به نظر می‌رسد تصویر هست نوری نخواهد بود. بنابراین در اینجا به نظر می‌رسد که حرکت تصویر را می‌بینیم، اما در حقیقت هیچ تصویر متحرکی در کار نیست. اما در خصوص آنچه به گونه‌ای قراردادی تصویر متحرک فیلم نام گرفته، جایی که به نظر می‌رسد که تصویر حرکت می‌کند، چیز واقعاً موجود نور روی پرده می‌باشد.[۲۶]

پس حرف من این است که بخشی از محتوای تجربه سینمایی شامل این است که حرکت تصاویر وجود داشته و این حرکت واقعیت دارد. ما تصویر سینمایی یک انسان را می‌بینیم و می‌بینیم که در جایی روی پرده می‌باشد و چند لحظه بعد می‌بینیم که در جایی دیگر است؛ در واقع می‌بینیم که – واقعاً می‌بینیم که– آن تصویر از جایی از پرده به جایی دیگر از پرده حرکت می‌کند. آن تصویر با یکسری ایژه فیزیکی خاص شناخته نمی‌شود. این تصویر به مانند یک تصویر در نقاشی، که مرکب از در هم آمیزی یکسری رنگ مایه‌های فیزیکی است حداقل تا حدودی در طول یک زمان خاص ثابت و بر قرار است نمی‌باشد. بلکه [تصویر سینمایی] تصویری است که با تاثیر مداوم نور بر سطح پرده حفظ می‌شود و هیچ موج نور خاص یا ذره نور خاصی تاثیری ویژه بر آن ندارد. به هر حال این تاثیر، چیزی خاص و قابل شناسایی است که حرکت نیز می‌کند.

حرکت، حداقل شامل تغییر در بستر زمان در جایگاه یک شیء قابل بازشناسی می‌باشد. اگر حرکت سینمایی واقعیت دارد آنگاه شناسایی تصاویر سینمایی در بستر زمان می‌بایست

ممکن باشد؛ اما چگونه؟ پاسخی که شاید در ابتدا قانع کننده به نظر آید، این است که تصاویر شرایط شناسایی خود را از پیشینه‌های علّی‌شان می‌گیرند. این تصویر و آن تصویرِ دیگر هر دو تصاویر سینمایی یک انسان واحدند، پس یک تصویر شبیه یا واحد خواهند بود. اما این پاسخ به نظر من ناموجه می‌نماید. اول این‌که همین ادعا را می‌توان برای واقعیت حرکت در کارتونهای انیمیشنی نیز داشت و اینکه وجود استدلالی حاکی از پیشینه‌های علی مشابه و عین هم، به ما اجازه بازشناسی تصاویر در بستر زمان را نمی‌دهد: تصاویر کارتونی آن نوع از پیشینه علمی را که پیشتر برای استدلال‌مان می‌خواستیم را ندارند. معیار بهتر برای شناسایی تصاویر سینمایی در بستر زمان، رابطه آنها با حالت ذهنی بیننده است. دو تصویر مشابه هم هستند، زیرا هر دو به وسیله بینندگان نرمال و در شرایطی نرمال می‌توانند مورد شناسایی واقع شوند. در اینجا نیز به مانند مورد رنگ، مفهومی‌که ما بدان متوسل شده‌ایم، مفهومی‌وابسته به واکنش مخاطب می‌باشد. این همانیِ بین تصاویر، فی نفسه یک مفهومِ وابسته به واکنش مخاطب است زیرا، پرسش‌ها در این مورد که بازشناسی تصاویر در بستر زمان را چگونه انجام دهیم با توسل به حقایقی درباره پاسخ‌ها و واکنش‌های روان‌شناختی بیننده به آن تصاویر پاسخ داده می‌شوند. اما به گونه‌ای که در مورد [مسئله] رنگ‌ها گفته شد، این وابستگی به واکنش مخاطب به طور کامل با واقعیت تصاویر سازگار و هم‌خوان است.

در استدلال علیه وهم‌گرایی ادراکی، تاکید داشتم که حرکت سینمایی واقعی است، استفاده از این کلمه طبیعتاً برای مخالفت با "وهمی" بودن کافی است. ممکن است گمان کنید این رده‌بندی خیلی شسته و رفته نمی‌باشد. به هر حال ما به طور معمول واقعیت را در تضاد با جنبه ظاهری می‌دانیم. تقسیم بندی دو تایی من، ما را قادر می‌سازد تا مشخص کنیم که چه مفهومی به قلمرو پدیدارهای صرف تعلق دارد یا اینکه کدام موهوم است. چنین چیزی به ظاهر خیلی سخت می‌آید. نمی‌بایست در این نظریه که رنگها و دیگر کیفیات ثانویه به حوزه ظواهر و پدیدارها تعلق دارند شک کرد اما آنچه قابل شک است آن است که بخواهد، تجربه رنگ و دیگر کیفیات ثانویه را موهومی تلقی کند. مطابق آن ایده، چیزی واقعی در تقابل با موهومی و ظاهری قرار می‌گیرد. می‌توانیم بگوییم که دو معنای مترادف از "واقعی" وجود دارد: یک معنای ضعیف که حدی از ملحقات بسط یافته خود را نیز دارد؛ یعنی؛ موهومی و ظاهری که ما می‌توانیم آنها را تحت عنوان "ناواقع‌گرایی" گردهم آوریم. اگر این عنوان دهی را بپذیریم، نظر من این است که حرکت سینمایی واقعی است اما به معنای ضعیف آن. سپس می‌توانم بپذیرم که در معنای قوی و متافیزیکی کلمه می‌بایست درباره حرکت سینمایی ناواقع‌گرا باشیم و همینطور شاید هم درباره رنگها. اما به تمایزی نیاز پیدا خواهیم کرد تا بین مفاهیم ناواقع‌گرایی در جایی که در قلمرو صرف ظواهر هستیم و مفهوم ناواقع‌گرایی در جایی که در قلمرو توهم کاربرد دارد برقرار کنیم. نظر شما درباره رنگ هرچه باشد، مطمئناً تفاوتی وجود دارد. برای مثال مطمئناً ما بین اسناد آبی بودن به یک صندوق پست آمریکا و اسناد سبز بودن (اگرچه در واقع سفید است) به علامتهای نشان داده شده در آزمایش after-effect مک کولا (McCullough) تفاوتی وجود دارد. به نظر من

تفاوتی که وجود دارد این است که در مورد دوم و نه در خصوص مورد نخست، شما در معرض یک توهم قرار دارید. بنابراین اگر تشبیه من بین حرکت سینمایی و رنگ، شما را قانع نکند تا یک واقع‌گرا به معنای قوی کلمه درباره حرکت سینمایی باشید، معذالک شاید، برای رفع و دفع توهم‌گرایی درباب حرکت سینمایی کافی باشد.

برای تاکید بر نکته آخر، اجازه دهید به یک ویژگی از مفاهیمی‌که به واکنش مخاطب وابسته هستند توجه کنیم که برخی اوقات گمان می‌شود می‌تواند بستری باشد برای آنکه درباره چنین مفاهیمی یک ناواقع‌گرا بود. واقع‌گرایان برخی اوقات بر این ادعا تاکید می‌کنند که در حوزه‌هایی که واقع‌گرایی در آنها حاکم است یک خطاپذیری بنیادین درون باورهای ما وجود دارد؛ اگر چنین چیزی باشد، حتی تحت نتایج معرفتی ایده‌آل، برای ما هم اینکه در آن حوزه‌ها دچار اشتباه در باورهای خود باشیم برای ما نشانه‌ای است، حاکی از این‌که در حوزه واقعیت می‌باشیم. اما با انواع مشخص مفاهیمی که به واکنش مخاطب بستگی دارند، دیگر خطاپذیری بنیادین از عرصه خارج می‌شود.[۲۷] اگر یک مشاهده‌گر نرمال در شرایطی نرمال چنین قضاوت کند که چیزی قرمز است، آن چیز قرمز است؛ بطور مشابه اگر شخصی که به لحاظ بینایی سالم است در یک سینمای تاریک، در یک فاصله مناسب بنشیند و به پرده توجه کند، حکم می‌کند که تصویر سینمایی در حال حرکت است. آن‌گونه که گفتم، این مسئله ممکن است دلیلی باشد تا واقع‌گرایی متافیزیکی در باره رنگ و تصویر سینمایی را باطل بدانیم. اما این مسئله نمی‌تواند دلیلی تلقی گردد تا فکر کنیم که حرکت سینمایی یک توهم است. جایی که هیچ امکان خطایی وجود ندارد، توهمی نیز نمی‌تواند باشد.

نتیجه گیری

تئوریهای بزرگ فیلم– مانند تمام تئوریهای بزرگ چیزهای دیگر– همواره مستعد خطاهای فاجعه‌آمیز می‌باشند: اشتباه کردن در مفاهیم اولیه و روابط آنها، و تخریب کل سیستم. به باور من این چیزی است که، در باره نظریه‌های فیلم با محوریت روانکاوی و نشانه‌شناسی درست بوده است. این نظریه‌ها به سادگی پیش فرض گرفته‌اند که فیلم به جهاتی یک رسانه وهم‌گرایانه است. بحث من در این مقاله این بود که مفهوم توهم برای فهم طبیعت و کارکرد فیلم در واقع، چیزی کاملاً بی‌ربط است. این واقع‌گرایی است که می‌بایست در نظریه فیلم نقشی اساسی را بازی کند و نه وهم‌گرایی. لیکن واقع‌گرایی که ما بدان نیاز داریم تنها یک واقع‌گرایی ضد توهم‌گرایانه نیست بلکه، همچنین یک واقع‌گرایی ضد مطلق‌گرایی نیز می‌باشد؛ واقع‌گرا نیازی به این باور ندارد که جهان کاملاً توصیف‌پذیر است.

نتیجه‌گیری‌های این مقاله به منظور در بر گرفتن متافیزیکی عام‌تر به فراسوی نظریه فیلم می‌رود. پذیرفتن حرکت به عنوان یک کیفیت اولیه، تا در برابر آن دسته از کیفیات ثانویه که وابسته به واکنش مخاطب می‌باشند، مانند رنگ‌ها، قرار بگیرد، یک چیز سنتی و کهنه است. اگر آنچه در اینجا درباره حرکت سینمایی آوردم صحیح باشد، می‌بایست به وجود نوعی از حرکت،

که در بین کیفیات ثانویه قرار می‌گیرد اذعان کنیم.

***

پی نوشتها:

۱. نسخه اولیه این مقاله در سمینار تحقیقاتی:

Adelaide – Flinders , march 1994

و همینطور در سمپوزیوم فلسفه و فیلم در کانزاس :

American Philosophical Association Central Division Annual Meeting in may 1994.

ارائه شده است. با تشکر مخصوص از دیوید بوردول، نوئل کارول، مری دیویس و برایان مدلین.

۲. برای مثال نگاه کنید به :

Andre bazin, what is cinema?vol.1trans. and ed.Hugh gray(berkly: university of californiapress,1971)

به منظور تحلیل آراء بازن و دیگر جنبه های مرتبط با تاریخچه نظریه فیلم نگاه کنید به:

Noel carroll philisophicall problems of classical film theory(princton:pricton university press,1988)

3.Kendall Walton»,transparent pictures:on the nature of photographic realism» critical inquiry11,2(1984):246-77.

به نظر والتون و هم چنین بازن، ورا نمایی فیلم پی آمد خصلت مکانیکی آن است، یک نظریه که والتون آنرا بر حسب مدلهای وابسته گی به شکل **counter factual** بین عکس و صحنه‌ای که از آن عکس برداری شده که‌این دو مستقل از حالتهای ذهنی عکاس می‌باشند. برای پی گیری برهان از مکانیکی بودن تا ورانمایی به مقاله من با مشخصات زیر نگاه کنید:

«photography,painting andperception», journal of Aesthrtics and art criticism49(1991):32-39

۴. به عنوان مثال کریستین متز در این باره که چگونه فیلم «یک درجه معینی از باور را درونِ واقعیتِ جهان تصویر شده « خلق می‌کند در مقاله زیر صحبت می‌کند:

The imaginiary signifier:psychoanalysis and the cinema.blooming:Indiana university press,1982,pp.118 and72.

و یا

Robert b Ray,Acartain Tendency of the Hollywood cinema(princton:princton universitypress, 1985), p.38.

فرمول بندی متز به‌این اشاره می‌کند که یک دودلی و تردید ویژه در باره‌اینکه دقیقا چه مقدار باور در اینجا جای دارد. شک و تردید در اظهار نظری دیگر از وی با همین موضوع باز هم بیان شده:»یک جایی شخص درون خودش باور می‌کند که [حوادث داستان] حقیقتا درست‌اند».

Imaginary Signifier,p.72

5. «photography,painting and perception»

۶. فکر می‌کنم نوئل کارول نخستین شخصی بود که‌این توصیف از واقع‌گرایی را ارائه داد. مقاله وی با مشخصات زیر را ببینید:

«the power of movies»daedalus114,4(1985):79-103.

هم چنین نگاه کنید به:

Flint Schier,Deeper in to pictures(new york: Cambridge university press,1986).

۷. برای مطالعه بیشتر در این باره نگاه کنید به مقاله من :

«the long goodby:on the imaginiary language of film»british journal of Aesthetics 33(1993):207-19.

۸. نگاه کنید به :

Patrick Ogle,»Technilogical and Aesthetic influence on thedevelopment of deep – focus cinematography in the united state» in movies and methods, vol.2,bill Nichols(Berkeley:university of californiapress,1985.

9. Richard Dawkins , the blind watchmaker (Harlow:Longman scientific andTechnical,1986).

10. KathleenA.Akins, «what is it like to beboringandMyopic?» in dennett and his critics:Dmystifying Mind. Ed.b.Dalhbom(oxford:basil blakwell,1993).

۱۱. واژه «وابسته به واکنش» مرتبط با آراء مارک جانسون است. نگاه کنید به:

«Dispositional Theoris of value» proceedings of the Aristotelian Society, supplementaryvolume, 63(1989):139-74.

هم چنین نگاه کنید به :

Philip Pettit,» realismresponse – dependence» , mind 100 (1991):587-623,

Mark Jonston ,» Objectivity Rfigured»

Crispian Wright ,»Order of determination, response – dependence and the Eurythro contrast « , bothe in realism and reason,ed. J.Haldaneand C.Wright(oxford:basil blakwell, 1992).

۱۲. نگاه کنید به کتاب من :

Image and Mind:film, philosophy and cognitive science(new york:Cambridge university press,), cahapter 3 : and Jrrold Levinson and Philip alperson, « what is a temporal art?»in midwest studies in philosophy,vol.16,philosophy and the arts, ed.P.French, T.Uehling, and H. Wettstein(Notre Dame:notre dameuniversity press , 1991).

۱۳. «اسطوره مسلط سینما در دامان خود سینما شکل گرفته، بدین گونه که تصاویر و اصواتش واقعیت را نمایش می‌دهند» :

(John Ellis, visible fiction:cinema, Television Video[London : Routledge and kegan Paul, 1982], P.77).

«.. شرایط به نمایش درآمدن تصویر و قراردادهای روایت به بیننده، توهم سرک کشیدن به یک جهان خصوصی را می‌دهد» :

Laura Mulvey,»visual pleasure and narrative cinema» in film theory and criticism4th ed., edited by Gerald mastMarshall cohen and Leo baudry(oxford:oxford university press, 1992)p.749.

«دوربین سازو کاری می‌شود برای توهم خلق مجدد فضا»:(p.,ibid.۷۵۷).

۱۴. کارکردگرایی در فلسفه ذهن مهمترین رقیب برای رفتارگرایی محسوب می‌شود. رفتارگراها معتقدند که حالتهای ذهنی عنوانهایی هستند برای رفتارها یا به یک بیان مفهومی‌پیچیده تر، گرایشاتی به سمت رفتار هستند. کارکردگرا این ایده را رد می‌کند. اما این ایده را که رفتار، شکل‌دهنده و برسازنده حالت‌های ذهنی است را می‌پذیرد. برای مثال یک کارکردگرا درد را بدین گونه تعریف می‌کند که درد، حالت ذهنی است که به لحاظ نوعی به خاطر یک صدمه یا جراحت جسمی‌به وجود می‌آید و باعث رفتار خاصی می‌گردد.

۱۵. بسیاری از نظریه‌پردازان فیلم بر طبیعت خاص توهمی‌که توسط فیلم خلق می‌گردد و اینکه‌این توهم چگونه بر سر توهم بودن خود با معرفت ما به رقابت بر می‌خیزد. برای مثال Jean – louis Comolli چنین می‌گوید که : «ما هم می‌خواهیم فریب سینما را بخوریم و هم نمی‌خواهیم فریب آن را بخوریم. همینطور به آراء مشابه متز در منابع مورد اشاره در بالا. اما چنین اظهاراتی ناتوان از آنند تا دید توهم‌گرایانه را مقبول جلوه دهند. بینندگان فیلم به مانند افرادی که حتی تا حدی به واقعیت آنچه می‌بینند باور دارند، رفتار نمی‌کنند.

نگاه کنید به:

Kendall Walton,»fearing fiction» Journal of philosophy 75(1978):5-27

۱۶. نگاه کنید به کتاب من:

The nature of fiction(new york: Cambridge university press,1990).chapter 5

و به :

«Imagination and Simulation:Aesthetics meets cognitive science»in mental simulation.ed.M.davis and A.stone(oxford: basil blakwell,1994).

Kendal Walton,mimesis as make-belive:on the foundation of the representation arts(Cambridge: Harvard universitypress,1990).

. William Rothman,»Againstthe system of the structure,»in movies and methods,vol.1,ed. Bill Nichols(Berkeley: university of California press,1976).

۱۷. [بیننده] حتما می‌بایست همذات‌پنداری داشته باشد..اگر نداشته باشد فیلم غیر قابل فهم خواهد شد»:

(Mets, the imaginiary signifier,p.46).

See also Nick brown, the rhetoric of filmic narration(Ann arbor, mich:UMI research press,1976) chapter 1.

18. Jacques Aumont,«the point of view» Quarterly review of film and video11(1989), p . 2 .On shot/ reverse shot editing as a means of maintaining the illusionism of film , see Kaja,the subjects of semiotics(new york: oxford university press,1983)p . 202.

19. Noell Carroll, mystifying movies:fads and fallacies in contemporary film theory(new york:Colombia university press, 1989).

20. Christopher Peacocke, sense and content:experience, thought, and its relations(oxford:clarendon press,1983),pp.5-6.

21. «basic film aesthetics» in film theory and criticism. See also Haig Khatchadorian, «remarks on the

cinematic/uncinematic destinction in film art « in his music , film , and art(new york:Gordon and breach , 1985),p.134:

یک فیلم ضرورتا توالی از تصاویر بصری است که توهم حرکت را ایجاد می‌کند» .

22. Frank Jackson ,» metaphysics by possible cases « in 1992ANU metaphysics conference,ed. Brian garrette and Peter menzies. Working papers in philosophy no.2, research scool of social sciences, Australian national university (Canberra,1992).

23. «real patterns»Journal of philosophy 88(1991):27-51.

24. Paul A.Boghossian and J.David velleman,»colour as a secondary quality»mind98(1989):80-103.

25. Stuart anstis, «motion perception in the frontal plane» in handbook of perception and human performance,vol.1,ed.K.Boff, L.Kaufman, and J. Thomas(new york:wiley,1989).

۲۶. از Dan gilman و Sue feagin به خاطر لطفی که به من در یافتن این نکته کردند سپاسگذارم. توهمی‌که در اینجا توضیح داده شد حرکت autokinetic نامیده می‌شود. نگاه کنید به:

E .L.Brown and K. Defenbacher, perception and the senses(new york:oxford university press,1979),pp. 412-15

27. see Richard Holton, «intention, response – dependence, and immunity from error,» in response – dependent concepts ,ed.Peter menzies(research school of social sciences , Australian national university :Canberra,1991).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی