دربارهٔ ایدهٔ فلسفهٔ فیلم؛ بررسیِ موردیِ کازابلانکا

تاگ گالاگر، ترجمهٔ امید نیک‌فرجام

نگران منطقی بودنِ چیزی در فیلم نباشید. آن‌قدر سرعتِ فیلم را زیاد می‌کنم که کسی بدان توجه نکند.
(مایکل کورتیز [کارگردانِ کازابلانکا])

۱ ـ فلسفه و فیلم

هدفِ این مقاله روشن ساختنِ انتظاراتِ منطقی از فلسفهٔ فیلم و از این رهگذر، فراهم آوردن چارچوبی است که بتواند تلاش‌های گسترده و پراکندهٔ دیگران در این باره را دربرگیرد. برای روشن ساختن تمامی نظریات و دلایلِ خود، از یک فیلم یعنی *کازابلانکا*، مثال خواهم آورد. البته *کازابلانکا* انتخابی دور از ذهن به نظر می‌رسد، اما من برای این‌که تناسب این فیلم با موضوعِ مقاله را نشان دهم، به ظاهرِ امر توجه نمی‌کنم. در سینما، فلسفه به معنای معمول و پیش‌پاافتادهٔ آن، فراوان یافت می‌شود. غالبِ آثارِ اصیلِ فلسفهٔ نظری، پیش از تولدِ سینما نگاشته شده‌اند و بنابراین، نمی‌توان انتظار داشت که به بحث دربارهٔ فیلم‌ها پرداخته باشند. با این حال برخی از آثارِ فیلسوفان فیلم و سینما را نیز بدون آن‌که به آن اشاره‌ای کرده باشند، دربر می‌گیرند.

وقتی که از فلسفهٔ زندگی یا دیدگاهِ فلسفی به امور، سخن می‌گوییم، در واقع شکل معینی از تفکر 'فلسفی' را در نظر داریم که هر چیزی زیر آسمان آبی، می‌توانند موضوع آن باشد. فیلم‌ها مملو از این تفکرات 'فلسفی'اند؛ اما این شیوهٔ تفکر بسیار کلی، فقط در انحصارِ فیلسوفان نیست. به‌راستی فیلسوف‌ها چگونه تفکری را 'فلسفی' می‌خوانند؟ یکی از پاسخ‌های این پرسش راکه بسیار خودآگاه نیز است، می‌توان به کانت یا تأثیر و نفوذ او نسبت داد. این پاسخ که «تفکر «فلسفی» همانا تفکر دربارهٔ تفکر است.» اما آیا این پاسخ دربارهٔ فیلم نیز مصداق دارد؟

بنابراین پاسخ فلسفهٔ فیلم عبارت است از تفکر دربارهٔ طرز تفکر ما دربارهٔ فیلم؛ و به بیان دیگر، فلسفهٔ فیلم فکر کردن دربارهٔ امکانِ تفکر دربارهٔ فیلم است. کانت بحث و استدلال خود را تا به آخر پیش برد و نتیجه گرفت که ناب‌ترینِ شکل فلسفه، با خودِ تفکر و به طور کلی با امکانِ تفکر دربارهٔ تمامی امور سر و کار دارد. بنابراین شک دارم که این نوع فلسفه فیلم را نیز شامل شود.

نظریاتِ من در این مقاله الزاماً به معنای تأیید آرای کانت دربارهٔ فلسفه نیست؛ اما به منظور شناخت موضوعِ فلسفهٔ فیلم، از آن به عنوان نقطهٔ آغازِ بحث بهره می‌گیرم. اگر فیلم هدف تفکر باشد، نخستین پرسشی که هنگام فکر کردن دربارهٔ آن پیش می‌آید این است که اصلاً فیلم چگونه چیزی است که ما می‌توانیم درباره‌اش فکر کنیم؟ پاسخ پرسش‌هایی که این‌گونه مطرح می‌شوند، یعنی در آن‌ها از 'چیز' سخن به میان می‌آید، ذاتاً حاوی این اطلاعات‌اند که مثلاً در این مورد، این چیز شیئی مادی است و عبارت‌است از نوار سلولوییدی که روی حلقه‌ای پیچیده شده است، طی فرایند عکاسی خلق می‌شود و از طریق فرایندی معکوس به نمایش درمی‌آید؛ یعنی به جای آن‌که نور از عدسی بگذرد و به روی فیلم بتابد، نور از فیلم می‌گذرد و پس از عبور از عدسی به روی پرده می‌تابد (این امر در مورد صدا در فیلم نیز صادق است). اما فیلم در مقام شیئی مادی، فقط یک شئ است در میان بسیاری از اشیای دیگر همچون چوب و سنگ، درخت و آدم، و موتور و دوربین؛ و هیچ مسألهٔ فلسفیِ خاصی را مطرح نمی‌کند. به همین ترتیب، *کازابلانکا* نیز به عنوان چندین حلقهٔ نوار سلولوییدِ فقط یک شئ است در میان بسیاری از اشیای مادی دیگر. غالبِ فلاسفه به شکل‌های گوناگون این نظریه را بیان کرده‌اند که توانایی ما برای تفکر دربارهٔ اشیای مادی (چیزها) از این رو قابل شرح و تفسیر است که این چیزها در دسترس حواس یا نیروهای عقلانیِ ما هستند؛ با ابزارهای طبقه‌بندیِ ما جور در می‌آیند، و از آن‌جا که دارای کیفیاتِ اولیه و ثانویه‌اند در امور مطلق سهیم‌اند. در واقع هر یک از این نظریات در حکم تلاشی است در راهِ تشخیصِ آن ویژگیِ اشیای مادی که فکر کردن دربارهٔ آن‌ها را برای ما میسر می‌سازد. فیلم نیز مانند کتاب، در مقام شیئی مادی از جذابیت برخوردار نیست، چراکه مسألهٔ خاصی برای این نظریات (پیچیده) ایجاد نمی‌کند.

پس وقتی که امکانِ تفکر دربارهٔ فیلم به طور کلی، و *کازابلانکا* به طور خاص را در نظر می‌گیریم به مادیت آن‌ها نظر نداریم. منظور ما، بیش‌تر چیزی است که آن را به طور سردستی "مربوط به" فیلم یا "موجود در" آن می‌دانیم؛ یعنی همان محتوا یا معنا و معمولاً شکلی از روایت. روایتی که موضوع تفکر ما واقع می‌شود، مادی نیست؛ اما در عین حال غیرمادی یا ذهنی هم به شمار نمی‌رود. روایت به همان اندازهٔ مناسبات و روابط، در برزخی متافیزیکی سرگردان است. انسان‌ها عینی‌اند، اما مناسبات میان آن‌ها که به اندازهٔ خودشان واقعی است انتزاعی به شمار می‌روند. داستان‌ها، پیرنگ‌ها، مضامین یا معانی، و به طور خاص محتوای فیلم‌ها نیز ابژه‌هایی انتزاعی‌اند.

بنابراین این چطور ممکن است که بتوان دربارهٔ فیلم به طور کلی، و *کازابلانکا* به طور خاص، به مثابه ابژه‌ای انتزاعی و به مثابه معنا اندیشید؟ این یک پرسش است؛ چطور به یک مسأله تبدیل می‌شود؟ چه چیز ما را از تفکر دربارهٔ ابژه‌های انتزاعی باز می‌دارد؟ اما این نوعی سوء تفاهم است. منظور از پرسش «چطور چنین تفکری ممکن است؟» این است که «چطور چنین کاری انجام می‌شود؟». بنابراین شرایطی که تفکر دربارهٔ فیلم به مثابه ابژه‌ای انتزاعی را ممکن می‌سازد، چیست؟ در مورد اشیای مادی، تفکر را می‌توان مناسبتی دانست میان فاعل تفکر و آنچه بدان فکر می‌شود. بنابراین فاعل تفکر، باید برای تشخیص و شناخت

و درک هدفِ تفکر، حایز قابلیت‌هایی باشد؛ همان‌طور که هدف تفکر نیز باید دست‌کم حایز آن ویژگی‌هایی باشد که آن را برای فاعل تفکر قابل دسترس می‌سازند. به گمان من، کسی که دربارهٔ محتوای فیلم می‌اندیشد با کسی که اندیشه‌اش ریاضیات یا اتومبیل‌هاست، تفاوتی ندارد. از آن‌جا که در حیطهٔ فلسفه نظریاتی در باب فاعل تفکر وجود دارد (مانند تجربه‌باوری، تداعی‌گری، عقل‌باوری، پدیداربارری، و کانت‌گرایی) این رشته، در مورد تفکر دربارهٔ فیلم، با مشکلی روبه‌رو نیست. اما وقتی پای هدفِ تفکر، مانند کتاب یا فیلم و *کازابلانکا* به طور خاص، به میان می‌آید، فلسفه مشکل‌آفرین می‌شود. ما در باب امور مادی یا مادهٔ فیزیکی، و ماهیت‌های ذهنی یا مادهٔ ذهنی و همین طور ساده‌سازیِ یکی به دیگری، نظریاتی فلسفی در اختیار داریم. اما زمینهٔ مناسبات، معانی و به طور کلی امور انتزاعی، از پایه زیر سؤال است، آن‌چنان‌که دربارهٔ روایت، به طور کلی کمتر نظریه‌پردازی شده است؛ به همین جهت آنچه در پی می‌آید خام و ناپرورده است.

کلی‌ترین پاسخ به پرسش «چگونه ممکن است دربارهٔ فیلم به مثابه ابژه‌ای انتزاعی فکر کرد؟» این است که محتویات فیلم، یعنی اطلاعاتی را که به شکل قابل برگشت روی نوار سلولوییدِ انباشته شده‌اند، می‌توان فعلیت بخشید؛ به طوری که آن‌هایی که فیلم را تجربه می‌کنند (تماشاگران) از آن محتوایی قابل فهم می‌سازند؛ چیزی که حتی می‌توان بدان نام "جهان" را داد. اشیا، انسان‌ها، مناسبات و امور انتزاعی جزیی از جهان واقعی‌اند؛ همان‌طور که جهان فیلم جزیی از آن است. در واقع، جهانی که در فیلم می‌یابیم، شکل جهان واقعی را به خود می‌گیرد؛ به طوری که غالباً می‌توان از شباهت و یا حتی تداوم میان این دو [جهان] سخن گفت. اما از آن‌جا که جهان فیلم فقط روی سلولوییدِ حیات دارد، از لحاظ فلسفی مهم است که روش اصولیِ مجزا ساختن این جهان خیالی از جهانی را که واقعی می‌پنداریم، بدانیم. تنها پس از مجزا ساختن جهان فیلم از جهان واقعی است که می‌توان این پرسش را پیش کشید که آیا پیش‌فرض‌های لازم برای قابل فهم ساختن محتوای فیلم برای ما با پیش‌فرض‌هایی که به طور کلی برای فهم و ادراک نیاز داریم، شباهتی دارند؟ و آیا فیلم برای فکر کردن دربارهٔ تفکر و به طور کلی معنادادن، راه مفیدی است؟

پس شرط اساسیِ فکر کردن دربارهٔ فیلم، این است که در محتوای آن، چیزی شبیه جهان بیابیم؛ چیزی که فقط شبیه جهان است و خودِ آن نیست. در این‌جا واژهٔ "جهان" گسترش معنایی یافته است: این واژه اشاره دارد به نظم (نه هرج و مرج)، محتوا (نه خلأ)، و روشنی و قابل فهم بودن (نه بی‌معنایی). بنابراین جهان فیلم را می‌توانیم دوباره چنین توصیف کنیم که این جهان، ما را قادر می‌سازد تا اشیا و امور را منظم و قابل فهم سازیم و آن‌ها را از هم تمیز و تشخیص دهیم. اما کارکردی که به جهان فیلم نسبت دادیم تنها بخش کوچکی از کارکردِ فراگیرتری است که مدام با آن سر و کار داریم؛ و آن، نظم بخشیدن و تمییز و تشخیص جهانی است که در آن زندگی می‌کنیم. پس به این دلیل که فیلم آن‌چه را که در جهان مدام با آن سر و کار داریم در مقیاسی کوچک تکرار و منعکس می‌کند، این امکان هست که ما از جهان فیلم، چیزهایی دربارهٔ فعالیت‌های خود در جهان واقعی بیاموزیم. اکثریت غالبِ امورِ قابل فهم، نیروهای نظم‌دهنده، فردیت‌ها و هویت‌هایی که در جهان فیلم به آن‌ها برمی‌خوریم همان انسان‌ها یا، به قول برخی از فلاسفه، اشخاص‌اند. هر فیلم داستانی مانند *کازابلانکا* دارای گروهی از اشخاص [بازیگران] است. اما فیلم‌ها به طور کلی نیز دارای گروهی از اشخاص‌اند، اشخاصی که در فیلمی، یکی پس از دیگری ظاهر می‌شوند؛ از داستانی به داستان دیگر، شخصیت عوض می‌کنند و متحول می‌شوند. منظور من ستاره‌های بازیگری است که همگی اشکال مهمی از مفهوم شخصیت به شمار می‌روند. در واقع درباره یکی از ویژگی‌های جهان فیلم سخن می‌گوییم که هم با جهان ما تفاوت دارد و هم بدان شبیه است. ستاره‌ها به منزلهٔ نقطهٔ تداوم و اشتراک فیلم‌ها هستند. آن‌ها می‌توانند یکی از اصول یا علل وجودی واقعیتی که به فیلم‌ها نسبت می‌دهیم و همین طور، سر نخی باشند به امکان تفکر دربارهٔ فیلم. در حال حاضر فقط به این اکتفا می‌کنم که تفکر دربارهٔ فیلم از آن‌جا امکان‌پذیر است که ما دارای آن ابزار فیزیکی و ذهنی هستیم که مصالح لازم برای ساختن چیزی بسیار طبیعی را که می‌توان نام جهان را

به آن داد، در اختیارمان می‌گذارند؛ جهانی که هم به جهان ما شباهت دارد و هم از آن متفاوت است. تفاوت عمدهٔ جهان فیلم از جهان ما این است که نه امری طبیعی، بلکه ساختهٔ دست انسان است و همگان می‌دانند که به هر حال واقعی نیست.

۲ ـ فیلم به مثابه فلسفه

حال با مصنوع و اثری هنری سر و کار داریم که دارای محتوایی با معناست و این پرسش را می‌توانیم دربارهٔ آن پیش بکشیم که آیا زیباست. این هم پرسشِ کانت است و پیش کشیدن آن به معنای بررسیِ چیزی از جنبهٔ زیباشناختی است. هنگام استفاده از این واژگان راحت نیستم، چراکه آشکارا آثاری همچون *رانندهٔ تاکسی* و ۱۹۸۴ هستند که به عنوان ابژه‌های زیباشناختی بررسی می‌شوند، اما زیبا نیستند. از سوی دیگر، از آن‌جا که فیلم‌ها آثاری نو و (نسبت به دیگر هنرها) متأخر به شمار می‌روند، ممکن است به اشکال دیگر تجربهٔ زیباشناختی شبیه نباشند و لازم باشد جداگانه لحاظ شوند و همین، ممکن است بر درک ما از دیگر هنرها تأثیر بگذارد.

پس از پرسش‌های مربوط به واقعی بودن و زیبایی فیلم ناگزیر این پرسش دربارهٔ محتوای فیلم پیش می‌آید که آیا محتوای آن حقیقت دارد. به راحتی نمی‌توان به این پرسش پاسخ داد. جهان فیلم حتی وقتی که شباهت‌هایی با جهان واقعی دارد و یا آن را با موفقیت بساز می‌آفریند، باز هم نمی‌توان گفت که همان جهان واقعی است. بنابراین اگر حقیقی بودن [محتوای آن] را به معنای همسانی با جهان در نظر بگیریم، جهانِ فیلم اصلاً حقیقت ندارد. اما این پرسش، پرسش‌های دیگری از این قبیل را پیش می‌کشد: آیا شباهت فرضیِ میان جهان فیلم و جهان ما حقیقی است؟ آیا همنوعان ما، مانند شخصیت‌هایِ جهان فیلم رفتار می‌کنند؟ آیا آرا و عقاید شخصیت‌های فیلم حقیقی‌اند؟ آیا آنچه به نظر می‌رسد پیام فیلم باشد، حقیقت دارد؟ آیا دیدگاهِ فیلم نسبت به پیام آن صحیح است؟

شاید اکنون بهترین کار این باشد که به فیلم نمونهٔ خود که هم معروف است و هم غنای محتوایی دارد، اما تا به حال تحلیلی اندیشمندانه و عقلانی از آن نشده است، نگاهی دقیق بیندازیم. در ابتدا چهار لایهٔ بیان فلسفی را در فیلم *کازابلانکا* مشخص می‌کنم که پرسش «آیا حقیقت دارد؟» را می‌توان دوبار در موردشان مطرح کرد. نخستین بار دربارهٔ تأویل و تفسیری که از فیلم داریم، و دومین بار وقتی که آن تأویل را پذیرفتنی فرض می‌کنیم. من به لایه‌های اول تا چهارم نام‌هایی می‌دهم که به ترتیب از این قرارند: جستجو، دیدگاه، رأی (تز)، چارچوب.

'جستجو' معمولاً در شکل شخصیتی اصلی ظاهر می‌شود که به دنبال پاسخی برای مسألهٔ خود است. این مسأله در فیلم *کازابلانکا* انتخاب راهی است که از نظر اخلاقی درست باشد. فیلم در برابر این مسأله و جستجوی پاسخی برای آن از سوی قهرمان فیلم 'دیدگاه' و موضوعی اختیار می‌کند که در فیلم مورد نظر ما، این دیدگاه رمانتیک ـ طنزآلود است. سپس فیلم 'رأی' یا تز خود را ارایه می‌کند. این امر در فیلم *کازابلانکا* کاملاً آشکار است. در این فیلم، کلبی مسلکی و فرصت‌طلبی به عنوان فلسفه‌هایی جذاب اما غیراخلاقی معرفی می‌شوند؛ و افرادی که بر اساس این نگرش‌ها روزگار می‌گذرانند، تنها وقتی از بند آن‌ها آزاد می‌شوند که مسأله به شکلی درست و منطقی بدان‌ها ارایه می‌شود و کسی رهبری‌شان را بر عهده می‌گیرد؛ همان‌طور که در این فیلم نیز، به واقع چنین می‌شود.

دست آخر این که هیچ یک از فراورده‌های اندیشه و در واقع هیچ یک از تولیدات فرهنگی، کلی‌ترین پیش‌فرض‌هایی را که به فرهنگ‌شان شکل می‌دهند، زیر سؤال نمی‌برند؛ کالینگ وود این پیش‌فرض‌ها را پیش‌فرض‌های مطلق نامید و من به آن‌ها نام 'چارچوب فلسفی' را می‌دهم در فیلم *کازابلانکا*، فردگرایی و عشق رمانتیک میان افراد ارزش‌هایی بی‌چون و چرا به شمار می‌رود. در مقابل، شخصیت‌های فیلم یا سازندگان فیلم ظاهراً ارتباطات خانوادگی یا اجتماعی را به هیچ می‌گیرند و فقدان آن ناراحت‌شان نمی‌کند. به بیان دیگر، ارزش‌ها مستقل از زمینهٔ اجتماعی‌اند. اما آن مردمِ واقعی که به تماشای فیلم می‌نشینند این چنین بی‌ریشه نیستند. بر اساس توانایی ما در تاب آوردن و لذت بردن از ماجراهایی که شخصیت‌های آن

افرادی بی‌ریشه‌اند، و امکان بروز تنش‌های فرهنگی میان این افراد و باقیِ جامعه، و ارزشِ اجتماعیِ خودکفایی، می‌توان به نتیجه‌ای پیچیده رسید. به علاوه تمامی شخصیت‌های فیلم به نوعی نسبت به کشور (فرانسه، امریکا، آلمان) و ملت خود وفادارند؛ این امر در شخصیت‌ها به درجات مختلف بروز می‌کند، اما زیر سؤال نمی‌رود. دیگر این‌که، آن‌ها همگی پای‌بند اخلاقیات بورژوایی‌اند؛ چیزی که در شرایطِ آن‌ها معنایی ندارد. برای مثال، آیا کسی می‌تواند بی‌هیچ موفقیتی به دوستش وفادار بماند و در عین حال جانش را بر سر آن بگذارد؟ در همان ابتدای فیلم، ریک از نشان دادنِ چنین وفاداری (به اوگارته، پیتر لوره) سر باز می‌زند؛ اما در پایان فیلم این کار را می‌کند و همه چیز خود را بر سر آن می‌گذارد و به مقامِ اخلاقی پیشین باز می‌گردد. هم قهرمانِ فیلم یعنی ریک و هم نمایندهٔ وفادار و خالی از احساسِ حکومت ویشی یعنی لوبی (در عملی نمادین) قصد مبارزه و نبرد می‌کنند. نکاتی که گفته شد، تنها برخی از پیش‌فرض‌های چارچوب [فلسفی]اند؛ بسیاری دیگر از این نکات هستند که مخصوصاً با مقولهٔ ارزش سروکار دارند. پیش از شرح و بسط این عناصرِ موجود در فیلم، لازم است برخی از نکات روش‌شناختی را خاطرنشان سازم. فلسفه، به هر مفهومی که از آن در ذهن داشته باشیم، فعالیتی شناختی است که با استفاده از زبانی استدلالی و قیاسی صورت می‌گیرد. هر فیلم، مجموعه‌ای از صدا (مثل زبان گفتاری) و تصویر (مثل تصویر گفتار و نوشتار) است. اما تصاویر و صداهای غیرزبانی نیز حاوی اطلاعات فراوان (مثل اطلاعات فلسفی)اند. فیلم از طریق صداها و تصاویرش منتقل‌کنندهٔ دیدگاه‌های بسیاری همچون عدم تأیید، تحسین، طنز، و درک در مورد شخصیت‌ها، موقعیت آن‌ها، و کنش آن‌هاست. برای مثال، مشکل بتوان اشاراتِ مبنی بر طنز، رمانس، اندوه و کلیشه را که استفاده از ترانهٔ معروف "همچنان‌که زمان می‌گذرد" در فیلم *کازابلانکا* به دنبال دارد، از یکدیگر تفکیک کرد. هنگامی که مبحث فلسفیِ مورد نظر شما نوشتاری است، این مسألهٔ [اشارات و تفکیک آن‌ها] کمتر رخ می‌نماید. درست است که افلاطون بدین منظور آثار خود را به شکل مکالمه و گفت‌وگو نوشته و از عناصر دراماتیک مهار شخصیت‌ها و عناصر بلاغی و بدیعی و اسطوره و شعر بهره گرفته است تا برخورد عقاید و آرا را میان شخصیت‌ها افزایش دهد؛ اما از سوی دیگر، برای ما مسأله‌ای حل ناشدنی به ارث گذاشته است؛ این مسأله که هرگز نخواهیم دانست که کدام رأی و سخن، به واقع از آنِ خود اوست و کدام از آنِ دیگری. افلاطون هرگز در گفت‌وگوهایی که خود نگاشته است ظاهر نمی‌شود؛ گفت‌وگوها حاویِ هیچ نظر شخصی نیستند مگر نظر شخصیت‌ها؛ و شخصیتی که بیش از دیگران نقش رهبری دارد، به نام شخصیتی تاریخی، سقراط، خوانده می‌شود. در مورد فیلم نیز با همین مسأله روبه‌روییم؛ و آن این‌که «فیلم چه وقت به سخن درمی‌آید؟»

از آن‌جا که نقد و تحلیل روشی است که در آن از واژگان برای انتقال معنا بهره گرفته می‌شود، پیش از آغاز تحلیل چهار لایهٔ جستجو، دیدگاه، تزها و چارچوب در فیلم *کازابلانکا* باید ابتدا آن را به واژگان ترجمه کنیم؛ در واقع، نه خودِ فیلم را که روی سلولوییدِ ضبط شده است، بلکه آن ماهیت معناداری را که در آن وجود دارد، به واژگان برمی‌گردانیم تا به کار تحلیل فلسفی بیاید. راه معمولِ انجامِ این کار آوردن شرح و چکیدهٔ پیرنگ و یا توصیف صحنه‌هاست، به گونه‌ای که نکاتِ تحلیلیِ موردنظر برجسته شوند. از آن‌جا که تأویل و تفسیر به فیلم افزوده [و تحمیل] می‌شود، اگر چکیدهٔ پیرنگ را با آن همراه کنیم، بعداً مجزا کردن آن از چکیده غیرممکن خواهد بود؛ و اگر نتوانیم تأویل را از چکیدهٔ داستان مجزا کنیم، سررشتهٔ کار از دستمان خارج خواهد شد. به بیان دیگر، نه خواهیم دانست که کدام چکیدهٔ داستان است و کدام تأویل آن؛ و نه خواهیم توانست در امرِ تأویل و تفسیر به پیشرفتی نایل شویم.

یکی از راه‌حل‌های این مسأله تلاش برای به روی کاغذ آوردن چکیده‌ای خنثی است؛ به بیان دیگر، به دست دادن توصیفی از فیلم که هیچ تأویلی را بر دیگری رجحان نمی‌دهد؛ درست مانند آزمایش‌های علمی که دانشمندان آن‌ها را با هدفِ رسیدن به مجموعه‌ای از داده‌ها انجام می‌دهند که برای نظریه‌های مخالف خنثی باشند؛ و در نتیجه، به کار داوریِ میان آن نظریه‌ها بیایند. هنگام جستجو

برای یافتن این گونه داده‌ها، به چند راهنمای فیلم و سینما برخوردم؛ همان کتاب‌های پرتیراژی که فیلم‌های به نمایش درآمده در تلویزیون را ارزیابی و درجه‌بندی می‌کنند. در ذیل سه نمونه از این داده‌ها می‌آید:

چکیدهٔ الف: *کازابلانکا* (۱۹۴۲) ۱۰۲ دقیقه، چهار ستاره. کارگردان مایکل کورتیز. همفری بوگارت، اینگرید برگمن، پُل هنراید، کلود رینز، پیتر لوره، سیدنی گرین استریت، کنراد ویت، دولی ویلسن، س. ز. سَکِل، جوی پیج. مولای درزِ این فیلم کلاسیکِ مربوط به کازابلانکای جنگ زده نمی‌رود. ریک (بوگارت)، صاحبِ گریز پای باشگاهِ شبانه، با معشوقهٔ قدیمیِ خود (برگمن) روبه‌رو می‌شود که به اتفاق همسرش (هنراید)، رهبر نهضت مقاومت که رازهای بسیار در سینه دارد، به کازابلانکا آمده است. رینز در نقش رییس پلیس زرنگ، خوش می‌درخشد؛ و هیچ کس نمی‌تواند ترانهٔ "هم‌چنان‌که زمان می‌گذرد" را مانند دولی ویلسن بخواند. (لئونارد مالتین)

متأسفانه این چکیده نادرست است، چراکه شهر کازابلانکا «جنگ زده» نیست. چکیدهٔ بعدی را بخوانید.

چکیدهٔ ب: *کازابلانکا* (۱۹۴۲) سه و نیم ستاره. همفری بوگارت، اینگرید برگمن، پُل هنراید. محبوبیت این فیلم از ترانهٔ "همچنان که زمان می‌گذرد" و بازیگرانِ عالی‌اش نشأت می‌گیرد؛ اما فراموش نکنید که این فیلم به طور کلی یک ملودرامِ دسیسهٔ بسیار خسته‌کننده است. فقط وقتی می‌توانید از دیدن آن لذت ببرید که چشم خود را به روی ایرادهای آن ببندید و حواس‌تان... به کنش و اعمال شخصیت‌ها باشد. برندهٔ اسکار بهترین فیلم. (کارگردان: مایکل کورتیز، ۱۰۲ دقیقه) (استیون شوئر)

این چکیده از آن یکی هم بدتر است. *کازابلانکا* «ملودرام دسیسه» نیست، و داوری‌های ارزشی («خسته‌کننده») و زیباشناختی («ملودرام») در این چکیده بر نادرستی آن می‌افزاید. از آن‌جا که چکیدهٔ ب مملو از تأویل و تفسیر است، دیگر به کار تأویل نمی‌آید.

چکیدهٔ پ: داستانِ کلاسیکِ یک محاجر [کذا] امریکایی که در خلال جنگ جهانیِ دوم در شمالِ آفریقا خود را درگیر ماجراهای عشقی و جاسوسی می‌کند. (*راهنمای فیلم‌های ویدیوییِ پنگوئن*، ۱۹۸۳)

این چکیده کوتاه است، اما مانند دو چکیدهٔ بالا حاویِ داوریِ ارزشی («کلاسیک») و فاقدِ درستی («خود را درگیر... می‌کند») است.

همان‌طور که می‌بینید یافتن چکیده‌ای خنثی که بر اساس آن بتوان به تأویل‌های مناسبی رسید چندان ساده نیست. به دو نمونهٔ طولانی‌تر ذیل توجه کنید.

چکیدهٔ ت: همفری بوگارت در نقشِ صاحبِ کلبی مسلک، اما آسیب‌پذیرِ باشگاهِ شبانهٔ ریک در کازابلانکایِ زمان جنگ جهانی دوم، درمی‌یابد که آن عضوِ نهضتِ مقاومت که او خود در پی فراری دادنش به امریکاست همسرِ معشوقهٔ سابق اوست. *کازابلانکا* تمامی کیفیات و خصوصیات فیلم‌های رُمانتیک هالیوود را دارد: این فیلم دارای پیرنگی منسجم، گفت‌وگوهایی موجز و صریح، شخصیت‌پردازی‌های قابل پیش‌بینی و راضی‌کننده، و یک گروه تولید حرفه‌ای و هماهنگ است. خصوصیاتِ خشن و مردانهٔ بوگارت در کنار زیباییِ چشمگیر اینگرید برگمن خوش می‌نشیند، و بازیِ کلودرینز در نقش پلیسِ خلاف و فریبکار فرانسوی عالی است.

جملهٔ بسیار معروف بوگارت، یعنی «دوباره بزن، سَم»، صحیح نیست؛ او در واقع می‌گوید: «بزن، سم» ... (*راهنمای فیلم آکسفورد*، ۱۹۷۶)

این چکیده طولانی‌تر، اما مملو از غلط‌های فاحش است. به نظر می‌رسد که این غلط‌ها محصول کمبودِ جا، حافظهٔ بد، و از همه مهم‌تر تأویل نادرست‌اند. در ذیل نمونهٔ دیگری می‌آید:

چکیدهٔ ث: *کازابلانکا* حال و هوا و اضطرارِ یک موقعیت دشوار در زمان جنگ را به تصویر می‌کشد؛ موقعیتی که نمایانگر پناهنده‌های سیاسی از اروپای تحت اشغال نیروهای ارتش نازی و تلاش مذبوحانهٔ آن‌ها برای کسب روادید ورود به لیسبُن و رسیدن به آزادی است. داستانِ این فیلم در کافهٔ امریکایی ریک (همفری بوگارت) می‌گذرد، مردی که زمانی با سلطنت طلبانِ اسپانیایی جنگیده و در قاچاقِ اسلحه به اتیوپی دست داشته است؛ اما دیگر حاضر نیست جان خود را فدای دیگری کند. پیرنگِ داستان حول محور ورود ناگهانی و غیرمنتظرهٔ ویکتور لازلو (پل هنراید) و همسرش ایلزه (اینگرید برگمن...) به باشگاه شبانهٔ ریک می‌گردد. ایلزه تنها زنی است که ریک به او دل داده است. رابطهٔ این دو (ریک و ایلزه) که بلافاصله پیش از اشغال پاریس توسط نیروهای نازی در همین شهر، آغاز و پایان یافته است، بار دیگر آغاز می‌شود؛ در خلال پیرنگ‌های فرعی و بی‌شمار و تا حدی مبالغه‌آمیز فیلم ادامه می‌یابد و باز هم مانند گذشته پایان خوشی ندارد؛ چرا که ایلزه و همسرش پس از بـه دست آوردن روادید خروج از *کازابلانکا*، سوار هواپیما می‌شوند و آن‌جا را ترک می‌کنند. باز هم ریک تنها می‌ماند تا کشمکش‌های درونیِ خود را با مبارزه و تلاش در راهِ صلح حل کند. (هیرش هُرن، ۱۹۷۹)

این چکیده بسیار دقیق‌تر است، اما متأسفانه مملو از تأویل و تفسیر و داوری‌های ارزشی است.

غریب‌ترین چکیدهٔ پیرنگی که در خلال پژوهشِ خود بدان برخوردم از آنِ ریچارد کورلیس است که از روی شوخی اشاره می‌کند که معنای پنهانیِ فیلم ماجرای عاشقانه‌ای میانِ ریک و لویی است. او این مطلب را چنین به پایان می‌رساند:

چکیدهٔ ج: در فیلم *کازابلانکا*، نقش‌های هاوارد و دیویس را بوگارت و رینز و نقش‌های دوهاویلند و تولز را برگمن و هنراید بر عهده دارند. بوگارت رینز را بر برگمن ترجیح می‌دهد، البته نه از آن رو که او کلبی مسلکی مانند خود را بیش از آرمانگرایی بی‌تجربه با خود سازگار می‌یابد، بلکه از این‌رو که در زمان جنگ رفاقت (یعنی وطن‌پرستیِ عملی و واقع‌گرایانه) بیش‌تر به کار مرد عمل می‌آید تا عشق (یعنی آرمانگرایی سیاسی). برای ملتی (امریکا) که تازه وارد جنگ شده بود و با میلی به آیندهٔ آن می‌نگریست، فیلم *کازابلانکا* هم بیانگر دلایل جنگ [و درگیری در آن] بود و هم وسیلهٔ تشویق مردان جوان امریکایی تا معشوقه‌های خود را در صندوق خرت و پرت‌های اتاق زیر شیروانی جابگذارند و تبسمی، البته شیطنت‌آمیز، بر لب بیاورند. نقشِ مردان

(بوگارت و رینز) در این فیلم، جنگیدن و نقشِ زنان (برگمن) و آرمان‌گرایان (هنراید) روشن‌نگاه داشتن آتشِ آزادی در خانه بود تا وقتی که مردان از نبرد بازگردند. (کورلیس، ۱۹۷۴)

گذشته از این خوشمزگی‌ها، آخرین امیدم بدین بود که تحلیل دانشگاهیِ فیلم حاویِ چکیده‌ای خنثی از آب درآید، این بود که در رساله‌ای دربارهٔ کارِ کارگردانِ این فیلم یعنی مایکل کورتیز به خلاصه‌ای از داستان فیلم برخوردم که نویسندهٔ رساله پیش از تحصیل آن آورده بود:

چکیدهٔ چ: در ماه دسامبر سال ۱۹۴۱، کازابلانکا مملو از پناهندگانی است که در به در به دنبال روادید خروج‌اند. اوگارته (پیتر لوره) که دزدی خرده پاست، دو قاصد آلمانی را به قتل می‌رساند و آن "تعرفه‌های ترانزیت" بسیار مهم را که همراه آن‌هاست، می‌دزدد. او از ریک (همفری بوگارت)، صاحب باشگاهِ شبانهٔ ریک، تقاضا می‌کند تا آن تعرفه‌ها را تا زمانی که برای آن‌ها مشتری پیدا نکرده است، نزد خود نگاه دارد؛ اما سروان رنو (کلود رینز)، رییس پلیسِ کازابلانکا، در مقابل نگاهِ حاکی از تأیید سرگرد اشتراسر (کنراد ویت) اوگارته را دستگیر می‌کند. ورود ویکتور لازلو (پل هنراید) و همسر زیبایش، ایلزه لوند، (اینگرید برگمن) ریک را که از دستگیری اوگارته ککش هم نگزیده است، دلخور و ناراحت می‌کند. یک فلش‌بک نشان می‌دهد که ایلزه و ریک در پاریس رابطه‌ای عاشقانه داشته‌اند و تصمیم گرفته بودند پیش از حملهٔ آلمانی‌ها به پاریس، به اتفاق آن‌جا را ترک کنند. اما ایلزه در پاریس می‌ماند و در نامهٔ اسرارآمیزی که برای ریک می‌فرستند به او می‌گوید که دیگر نمی‌تواند او را ملاقات کند. در کازابلانکا، لازلو از طریق فِراری (سیدنی گرین استریت) درمی‌یابد که تعرفه‌های ترانزیت احتمالاً نزد ریک جا مانده است. اما ریک از دادن آن‌ها به لازلوسرباز می‌زند. ایلزه بعداً اعتراف می‌کند که همچنان عاشقِ ریک است؛ و برای او توضیح می‌دهد که پیش از ملاقات با او در پاریس با ویکتور [لازلو] ازدواج کرده بوده، اما او را مرده می‌پنداشته است. روزی که با ریک قصد ترک پاریس را داشته است خبردار می‌شود که همسرش زنده است، بنابراین ریک را تنها می‌گذارد و به یاریِ همسرش می‌شتابد. از این رو، ریک رضایت می‌دهد که پایش را از این مثلث عشقی بیرون بکشد؛ سپس از رنو می‌خواهد تا هنگامی که تعرفه‌ها را به لازلو می‌دهد او را دستگیر کند؛ اما وقتی که رنو می‌خواهد این نقشه را عملی کند، ریک به او دستور می‌دهد تا همهٔ آن‌ها را به فرودگاه برساند. ریک ایلزه و لازلو را به همراه تعرفه‌ها سوار هواپیما می‌کند و وقتی اشتراسر سعی می‌کند از بلند شدن هواپیما جلوگیری کند ریک او را می‌کشد. رنو هم به جای دستگیر کردن ریک تصمیم می‌گیرد تا کازابلانکا را ترک کند و به اتفاق ریک به نیروهای فرانسهٔ آزاد بپیوندند. (روزن ـ تسوایگ، ۱۹۷۸)

این یکی چکیدهٔ دقیقِ رخدادهای فیلم است، نه چکیدهٔ انگیزه‌ها و حالات روحی شخصیت‌ها و نه فلسفه‌بافی دربارهٔ آن‌ها. این چکیده از جهتی دیگر نیز، درست و هنرمندانه است و آن، این‌که به زمانِ حال نوشته شده است؛ البته به استثنای فلش‌بک که طبعاً در زمانِ گذشته است. حتماً تا به حال منظور مرا از نقلِ این چکیده‌ها دریافته‌اید. همچنان که در حیطهٔ علم، هر واقعیتی تنها در زمینه و بافتِ نظریه‌ای خاص، واقعیت به شمار می‌رود، هیچ چکیدهٔ داستانی هم نمی‌تواند خالی از تأویل و تفسیر باشد؛ در واقع، بخشی از معنایِ فیلم را ما [تماشاگران] تعیین می‌کنیم. بنابراین هیچ چکیده‌ای، چه کوتاه باشد و چه بلند، خنثی نیست. آیا می‌توان نتیجه گرفت که تمامی تأویل‌ها و همین‌طور تمامی چکیده‌ها و شرح‌ها به میل و اراده یا ذوق و سلیقهٔ فرد بستگی دارند؟ آیا در فیلم‌ها "امور مسلم و واقعیت‌ها"یی نیست که بتوان چکیده‌ها را با آن‌ها سنجید و برخی از آن‌ها [چکیده‌ها] را رد کرد؟ رد و ابطال، تندترین شکلِ نقد و در نتیجه، قدرتمندترین عامل پیشرفت است؛ اما تنها شکلِ نقد نیست. همین چند چکیده‌ای که پیش‌تر نقل کردم، خود نشان می‌دهند که تأویل باعث دگرگونی و تفاوتِ آن‌ها شده است.

بنابراین بحث و گفت‌وگو دربارهٔ فلسفهٔ یک فیلم خاص، ناگزیر با تأویل و تفسیر فراوان قرین است. هنگامی که به

منظور بحثی فلسفی چکیدهٔ فیلمی را آماده می‌کنیم، باید به آن فیلم به مثابه یک کل بنگریم و تمامی عناصرِ غیرکلامی آن را در نظر داشته باشیم؛ نه این که فقط به جملات و عباراتِ شخصیت‌ها و آن چیزی بپردازیم که از شکل ظاهریِ پیرنگِ آن برمی‌آید. صرف چکیدهٔ پیرنگ، نقطهٔ آغاز خوبی است، اما کافی نیست. آوردن چکیدهٔ پیرنگ از آن‌جا نقطهٔ آغاز خوبی است که همواره یافتن 'جستجو' در فیلم بسیار آسان‌تر است از یافتن 'دیدگاه' یا 'تز' آن. اما این عمل از آن‌جا کافی نیست که چکیدهٔ پیرنگ هرگز محتوایِ فیلم و حتی جنبهٔ شناختیِ آن را به تمامی در اختیارمان نمی‌گذارد. در واقع، به گمانِ من، شرح یا چکیدهٔ پیرنگ، هرگز نمی‌تواند به تمامی لایه‌هایِ محتوایِ فلسفیِ فیلم دست یابد. ابهام در تار و پودِ آثارِ مخیل تنیده است و گه‌گاه مایهٔ قدرتِ آن‌هاست. دلیلی نمی‌بینم که بتوان بر اساسِ آن بر یک تأویلِ درست از فیلمی همچون *کازابلانکا* پافشاری کرد. برای هریک از تأویل‌ها که ممکن است با هم شباهت و همگونی نداشته باشند، می‌توان دلایل محکم و قانع‌کننده آورد. حتی شرح دقیق و درستِ پیرنگ نیز بسیار مشکل است؛ اما شگفت‌زده نباید بود که شرح چیزها و امور با استفاده از کلمات، فریبنده و گمراه‌کننده است.

۳ ـ *کازابلانکا* به مثابه فلسفه

حال به فلسفهٔ *کازابلانکا* می‌پردازیم. از پیرنگ یا دست‌کم چکیدهٔ آن آغاز می‌کنیم. لوازمِ انجامِ درستِ این کار کدام‌اند؟ ابتدا باید چکیدهٔ درستی از پیرنگ به دست داد؛ مقصودم از چکیدهٔ درست، آن است که حاویِ تأویل و تفسیرهای درست باشد تا غلط. دیگر این که باید تلاش کرد تا پیرنگ را در قالب جملاتِ جالب و ساده و روشن شرح داد. از سوی دیگر، نباید خواننده را با اصطلاحاتِ روان‌شناسی گمراه کرد.

این هم تأویل پیرنگ به قلمِ من:

چکیدهٔ ح: *کازابلانکا* داستانِ عشقِ دو نفر (ریک وایلزه، اینگرید برگمن و همفری بوگارت) است که پس از این‌که مرد فکر می‌کند زن از او دست کشیده است، دوباره به هم برمی‌خورند. آن‌ها دوباره به سوی هم جلب می‌شوند؛ اما زن، این بار باهمسرش (ویکتور لازلو، پل هنراید) سفر می‌کند که زمانِ دوستی با ریک قصور می‌کرد، مرده است. ریک که درمی‌یابد ویکتور قهرمانی ضدنازی و شایستهٔ حمایت است، علی‌رغم التماس‌های ایلزه، به این نتیجه می‌رسد که ویکتور نسبت به زن حق بیش‌تری دارد و او خود باید آرزوها و تمایلاتش را فدای آن مرد کند.

بنابر چکیدهٔ ح، اساسِ فیلم *کازابلانکا* جستجوی مرد است برای یافتنِ روش و رفتارِ درست، هم در موردِ تمایل شخصِ او به زن و هم در موردِ وضعیت جهان. ریک با اقدامی سریع هر دو مسأله را حل می‌کند. او به قهرمان نهضت مقاومت کمک می‌کند تا با همسرش بگریزد؛ یک افسرِ عالی رتبهٔ ارتش آلمان را به قتل می‌رساند؛ و می‌رود تا به اتفاق رییس پلیس به فرانسهٔ آزاد بپیوندد. اما از چند جنبه می‌توان به نقدِ این چکیده پرداخت. آن دو راهی که قهرمانِ فیلم در گرما گرم جستجوی خود بدان‌ها می‌رسد، در این چکیده به شکلی توصیف شده‌اند که با شکل نمایشِ آن در فیلم تفاوت دارند و در نتیجه غلط است. ساختار پیرنگِ این فیلم به تدریج رو می‌شود. حتماً به خاطر دارید که زمانِ زیادی صرفِ معرفیِ زمان و مکان داستان و سپس معرفیِ ریک به تماشاگران می‌شود؛ و این معرفی به شکلی صورت می‌یابد که کلبی مسلکی ظاهری او در تقابل با همنوایی و طرفداریِ او از [مردم عادی] قرار می‌گیرد (او از ورود یکی از مقام‌هایِ بانکِ آلمان به قمارخانهٔ خصوصی خود جلوگیری می‌کند؛ با سرگرد آلمانی، اشتراسر، (کنراد ویت) موش و گربه بازی می‌کند؛ اما از کمک کردن به اوگارتهٔ قاتل سرباز می‌زند). از سوی دیگر، او در مقابل عشق خونسرد است؛ از همدردی و هم داستانی با زنی که دلش را به درد آورده است، خودداری می‌کند؛ و در واقع، خلاصه بگویم، او را به کشورش بازپس می‌فرستد. او ذاتاً فردی محکم و آسیب‌ناپذیر به نظر می‌رسد. اما بزرگ‌ترین رخداد هنگامی آغاز می‌شود که ایلزه به اتفاق رهبر نهضت مقاومت، ویکتور لازلو، وارد باشگاهِ او می‌شود. ریک با این که از حضورِ دوبارهٔ زن جاخورده و به هم ریخته است به لازلو به مناسبت 'کارش' تبریک می‌گوید؛ اما خاطراتِ گذشته او را

آزار می‌دهند؛ و در این‌جا او را می‌بینیم که بطری را [روی پیشخوان] می‌کوبد؛ برای خود اظهار تأسف می‌کند و خاطراتِ مربوط به رابطهٔ خود با ایلزه در پاریس را در یاد زنده می‌سازد. آن‌ها رابطهٔ خود را از سر می‌گیرند و او تصمیم می‌گیرد به اتفاق زن از کازابلانکا بگریزد. بنابراین، آن‌چنان‌که در چکیدهٔ ح آمده است، جستجوی ریک به یک‌باره بر ما آشکار نمی‌شود.

دیگر ایرادِ وارد بر چکیدهٔ ح این است که تنها به روایت می‌پردازد و از موسیقی، فضا، بازی‌ها، کارگردانی و تدوین غافل مانده است؛ گویی این عوامل، هیچ محتوای فلسفی ندارند. این ایراد را می‌پذیرم. در واقع در این‌جا خواسته‌ام دیدگاه فیلم را از تزِ آن جدا کنم. این لایه‌ها غالباً توسط همان عواملی منتقل می‌شوند که در چکیدهٔ ح بدان‌ها اشاره‌ای نشده است. دیدگاه کلیِ فیلم نسبت به ریک و جستجویش رمانتیک است؛ بدین صورت که او علی‌رغم تمامی معایبش، در فیلم مردی بزرگ تصویر شده است که اطرافیانش را شیفتهٔ خود می‌سازد و توانایی برآمدن از پسِ موقعیت‌های دشوار را دارد. آنچه در فیلم می‌بینیم، از او مردی می‌سازد که تنها در ظاهر خشن است و در باطن، مردی مرد و احساساتی است. فیلم او را به شکل مردی واقعی و قابل تحسین نشان می‌دهد، نه فردی ضعیف و زبون و فاقد اصول اخلاقی. آن‌هایی که همچون سمِ نوازندهٔ پیانو و کارلِ پیشخدمت و کتابدار، او را به خوبی می‌شناسند از او انتقاد نمی‌کنند و او را دربست می‌پذیرند. فیلم نیز عقیدهٔ آن‌ها را رد نمی‌کند و ما را تشویق به داوریِ دوبارهٔ شخصیت ریک نمی‌کند. بنابراین وقتی در پایان فیلم ریک دست به عملی درست می‌زند (بدبختانه پس زدن ایلزه از سوی او کار درستی است) احساسات تماشاگران که کمابیش با احساسات دیگر شخصیت‌های فیلم مشابه است در نوایی تلخ و شیرین با یکدیگر هماهنگ می‌شود. در این‌جا ریک و لویی همزمان با کرینِ دوربین به طرف بالا قدم زنان پا به درون مه می‌گذارند و از ما دور می‌شوند. اکنون هر دو معضل حل شده است و آن دو، رفتاری شایسته دارند. این نما آن‌ها را از این روایت که پایان یافته است به آغازِ روایتی نو انتقال می‌دهد.

این ویژگی‌های فیلم بسیار هنرمندانه‌اند. همین طور است روش کارگردانِ فیلم در پنهان کردن کوتاهیِ قد بوگارت (که کوتاه‌تر از چند بازیگر فیلم از جمله برگمن بود) از طریق فیلم‌برداری و قاب‌بندی مداومِ او به صورتی که حضورش بر دیگران سایه می‌افکند. بوگارت در مقامِ بازیگر، به طور متناوب بی‌اعتنا و نگران است؛ و هر گاه در رخدادها درگیر می‌شود رفتاری طنزآمیز دارد، رفتاری که غالباً در این تکیه کلامش تجلی می‌یابد: «هواتو دارم، عزیز.» او همواره با لحنی خشن و بی‌احساس در گفت‌وگوها شرکت می‌کند؛ پایان جملات را می‌خورد؛ قدرتی تُک‌زبانی و با یکنواختی آهنگینی حرف می‌زند. این ادا و اصول همگی جلب توجه می‌کنند. دو شخصیتِ اصلیِ دیگر کلود رینز، در نقشِ لویی، و پُل هنراید، در نقش ویکتور، هستند. لازلو تا پایان فیلم به عنوان فردی درستکار و شجاع، اما سخت و خشک (چه هنگام پی بردن به عدم وفاداری همسرش و چه هنگام مواجهه با آلمانی‌ها) به نمایش در می‌آید. خوبی از او می‌تراود؛ در واقع او تجسم تمامی ارزش‌هایی است که ریک پیش‌تر در راه‌شان جنگیده است، اما تا پایان فیلم به ریک وابسته است. نقطهٔ مقابلِ او لویی است که توسط یکی از بازیگران انگلیسی با بی‌تفاوتی طنزآلود و خونسردی خاص آن‌ها جان گرفته است. او با صراحت، پای‌بندی به هر نوع عقیده و باوری را انکار می‌کند و می‌گوید که طرفدار حزبِ باد است. فرصت‌طلبی، فساد و اغوای زنان خصوصیاتی‌اند که از او کلبی مسلکی به تمام معنا می‌سازند. شوخ‌طبعیِ لویی او را از لازلو جذاب‌تر می‌کند. اما این لازلوست که از طریق ریک به او آبرو و وقار اعطا می‌کند. بنابراین غیرمنطقی نیست اگر ویکتور و لویی را دو رویِ شخصیتِ ریک بدانیم که هر کدام به تنهایی به میدان عمل و مبارزه کشانده شده‌اند. ریک در واقع با جانب‌داری از ویکتور، به نیمهٔ بهتر خود لبیک می‌گوید؛ لویی نیز از او الگو می‌گیرد و جانب‌داری می‌کند و با او راهیِ میدانِ نبرد برای دستیابی به آنچه صلاح می‌پندارد می‌شود. برخلاف بوگارت که با بازیِ خود هر دو شخصیت را در خود جمع می‌کند، هنراید و رینز هر یک تلاش خود را بر روی یک شخصیت متمرکز می‌سازند و تا پایان به همان اکتفا می‌کنند.

از سوی دیگر، اینگرید برگمن به ما اجازه می‌دهد که احساسات ایلزه را در صحنه‌های پاریس و صحنه‌های از سر گرفته شدن روابط او با ریک، آشکارا ببینیم؛ اما در دیگر صحنه‌ها، ایلزه به رازی سر به مهر می‌ماند. عشق مفرط ایلزه به ریک باعث می‌شود که او تجسم جنبهٔ رمانتیک شخصیت ریک نیز باشد؛ حتماً به یاد دارید که لویی در جایی می‌گوید که اگر زن بود حتماً عاشق ریک می‌شد. هیچ یک از جنبه‌هایی که تاکنون از ساز و کار این فیلم بر شمردم در چکیدهٔ ح نیامده است، بنابراین پیش از تصحیح این چکیده، تلاش می‌کنم نکات بیش‌تری را یادآور شوم.

نمی‌دانم تا چه حد می‌توان به این نکته استناد کرد، اما اشاره بدان خالی از لطف نیست که در این فیلم لازلو و ایلزه تقریباً همیشه لباس سفید می‌پوشند؛ اشتراسر لباس سیاه؛ لویی به طور متناوب لباس سیاه و لباس سفید؛ و ریک کت سفید و شلوار سیاه. اما این نکته به هر حال در مقایسه با نکات دیگر همچون موسیقی و کارگردانی که بیانگر فضای فیلم و دیدگاه کارگردان‌اند، اهمیت چندانی ندارند. پیانو نواز وفادارِ ریک و مخصوصاً ترانه‌هایی که می‌نوازد و می‌خواند، یعنی "حتماً تو بودی" و "همچنان که زمان می‌گذرد"، حکم ترجیع‌بند را دارند. این ترانه‌ها باعث پیوند بخش‌های مختلف فیلم‌اند؛ و به سم به مثابه یکی از جاذبه‌های باشگاه ریک اشاره می‌شود: رقیب ریک یعنی فراری، سعی می‌کند او را بخرد؛ سم هنگام آغاز رابطهٔ ریک و ایلزه حضور دارد؛ و دست‌آخر این‌که وقتی آن دو از او می‌خواهند تا ترانه‌هایی را که در پاریس برای‌شان می‌نواخته است، دوباره بنوازد، دست رد به سینه‌شان می‌زند. در بخش‌هایی از فیلم، او همان ترانه‌ها را روی حاشیهٔ صوتی فیلم می‌خواند؛ و در بخش‌های دیگر مکس استاینر از ملودیِ آن‌ها بهره می‌گیرد و به حال و هوای صحنه‌ها کمک می‌کند.

با این حال نه روایت، بلکه کارگردانی است که به این فیلم فضای رمانتیک چشم‌گیر و برجسته‌ای می‌بخشد. می‌دانیم که کارگردانیِ این فیلم را مایکل کورتیز بر عهده داشته است، همان کارگردانِ مجارستانی پرکار که سرعت و اشتباهات لپی‌اش زبانزد همهٔ دست‌اندرکاران سینماست. او تمام فیلم را به شکل سوم‌شخص فیلم‌برداری کرد؛ یعنی به این صورت که دوربین رو به سوی شخصیت‌ها داشت و شخصیت‌ها به کنار دوربین که (تماشاگران می‌دانند) شخص دیگری ایستاده است، نگاه می‌کردند. بوگارت تقریباً در تمامی صحنه‌ها هست؛ به استثنای صحنه‌های مصاحبه در دفترِ رنو، صحنه‌های خیابان و صحنهٔ جستجو برایِ رویدادهای خروج توسط ویکتور و ایلزه که از پاسگاهِ پلیس به باشگاهِ فراری می‌روند. این صحنه‌ها فقط آن چیزی را به ما می‌گویند که قرار است ریک را تحت تأثیر قرار دهد. علی‌رغم بهره‌گیری مداوم کارگردان از شگرد سوم‌شخص، صحنهٔ فلش‌بک به پاریس نشان می‌دهد که زاویهٔ دید اصلیِ فیلم همان زاویهٔ دید ریک است؛ فلش‌بکی که هنگام مستی و دل سوزاندنِ او به حال خودش می‌آید.

بنابراین شیوهٔ کارگردانی کورتیز قاطع و مناسب است؛ به بیان دیگر، کورتیز برای پیشبرد روایت دست به هر کاری می‌زند و از به کارگیری کلیشه‌ها و نمادهای گوناگون (قطرات باران روی نامه [پایانِ فلاش‌بک]، لیوان‌های واژگون، ترانه‌های روز، لباس‌ها، نماهای متهورانه از چهرهٔ مردم هنگام رخ نمودنِ احساسات در آن‌ها، تکیه کلام‌ها و حتی به کارگیری بی‌شرمانهٔ برج و نور افکنِ روی آن به مثابه نمادِ پیوندِ جنسی دوبارهٔ ریک و ایلزه) و، مهم‌تر از همه، قدرت و شخصیت‌های تثبیت شدهٔ ستارگانش، ابایی ندارد. هنگامی که کلیشه‌ها و شگردهای پیش‌پاافتاده ترکیب و تشدید می‌شوند، به ابزار برانگیختن ماهرانهٔ احساساتی پیچیده در مخاطبان تبدیل می‌شوند؛ بدین ترتیب آن‌ها به تداعیِ معانیِ بسیار در مخاطب دامن می‌زنند و در نتیجه تأثیری فزاینده می‌یابند.

سبکِ تدوین این فیلم از نوع بدون درز (Seamless) است. به بیان دیگر، برش‌ها در پایانِ منطقی و طبیعیِ صحنه‌ها صورت می‌گیرد؛ و صحنهٔ پس از برش معمولاً با نوشتار آغاز می‌شود (مثل نمایی از دستِ ریک که صورت حسابی را امضا می‌کند یا تابلوی نئون باشگاهِ ریک). برش‌های درون صحنه‌ها بر اساس نماهای کنش ـ واکنش صورت می‌گیرد: به این شکل که شخصیتی در حال نگاه کردن به دیگری سخنی معنادار می‌گوید و سپس به نمای مشابهی از آن دیگری برش می‌شود؛ و خطوطِ دید و معمولاً فاصلهٔ بین

شخصیت‌ها بر یکدیگر مطابقت دارند. از نمونه‌های جالب توجهِ این برش‌ها، برش بر روی نگاه‌های معناداری است که میان ریک و سر پیشخدمتش رد و بدل می‌شود و به این ترتیب به سر پیشخدمت می‌فهماند چه کسانی را به قمارخانه راه بدهد؛ برش بر روی نگاه‌های ریک و رهبر ارکسترش در مورد نواختن سروده "مارسیز" و صد البته برش بر روی نگاه‌های زن و شوهر، عاشق و معشوق و حتی نوازندهٔ پیانو و مشتری است. تماشاگران از این برش‌ها و نماها پی می‌برند که ریک به شیوه‌ای که تنها بر خود و زیردستانش آشکار است، بر اوضاع مسلط است؛ و این نکته را به رخ می‌کشند که در تمام مدت زاویهٔ دید فیلم از آنِ او، برای او و علیه اوست. تدوین بدون درز بیانگر آن است که "دیدگاه" و "تز" فیلم پنهان و تلویحی و در خدمتِ روایت‌اند؛ بنابراین فیلم *کازابلانکا* در کل خود دارای سبکی یگانه است. از ویژگی‌های جالب توجه این سبک چیزی است که می‌توان به آن نام نگاهِ متهورانه را داد که علی‌رغم مبتنی بودن بر زاویهٔ دید یک نفر، سوم‌شخص به شمار می‌رود. کارگردان و تدوین‌گر با این شیوه به ما اجازه می‌دهند تا به شخصیت‌ها در لحظات شکل‌گیری روابط بسیار نزدیک و یا بروز تنش میان آن‌ها چشم بدوزیم؛ می‌دانید که در زندگی لحظاتی هست که ما همواره از دیدن یا درگیر شدن در آن‌ها اکراه داریم. این شگرد سینمایی که به ما امکان می‌دهد به افراد، بیش از آنچه که فرهنگ‌مان اجازه می‌دهد نزدیک شویم، به معنای نامریی بودنِ ما و در نتیجه حضور شبح‌وار ماست. ما از آن‌جا می‌توانیم تا این حد به شخصیت‌ها نزدیک شویم که آن‌ها ما را نمی‌بینند؛ و از آن‌جا که نمی‌توانیم در امور و اعمالِ آن‌ها دخالت کنیم، بر روندِ رخدادها نیز تأثیری نخواهیم گذاشت. بدین ترتیب، این پندار در ما قوت می‌گیرد که نگاه خیرهٔ ما به روی پرده، حضورمان را در همه جا و هنگام بروزِ تمامی رخدادها میسر می‌سازد؛ اما واقعیت آن‌ها از آن‌جا برای ما ملموس و عینی است که روند آن‌ها آن‌چنان صورت می‌گیرد که گویی ما در آن‌جا حضور نداریم.

درکِ نکاتِ فوق دشوار نیست. رخدادهای پیرنگ به مثابه واقعیت و به مثابه جهانی ممکن که خود به خود متحقق می‌شود، برای ما به نمایش در می‌آیند. بهره‌گیری از نقشه‌ها و روایت روی تصویر و گزارش‌های خبری در این فیلم به زمان و مکان سندیت می‌بخشد. ساختارِ روایت نیز به نوبهٔ خود، با نشان دادن روابطِ علت و معلولی میان کنشِ شخصیت‌ها، این جهانِ ممکن را از لحاظِ علی خودبسنده می‌سازد. دوربین و در نتیجه مخاطب، از عواملِ علی نیستند؛ و تمرکزِ "جستجو" و "دیدگاه" فیلم بر ریک، از او اصلی علی می‌سازد. او که در ابتدایِ فیلم ناتوان به نظر می‌رسد، در میانهٔ آن به کانون آشفتگی تبدیل می‌شود، و پس از آن آشکارا در مقام کسی جای می‌گیرد که مسؤولیت یافتن چاره را بر عهده دارد.

حال می‌خواهم فلسفهٔ ضمنیِ فیلم را روشن کنم. این فیلم "جستجو"ی قهرمان را بزرگ جلوه می‌دهد و در عین حال آن را به طنز می‌گیرد. او قهرمان و قابل تحسین است، اما در عین حال آشفته و سردرگم نیز دیده می‌شود. همچنان که از آشفتگیِ او کاسته می‌شود کمتر رمانتیک و جذاب به نظر می‌رسد؛ گرچه او اکنون قدم به مرحله‌ای از زندگی می‌گذارد که زنان در آن جایی ندارند. درست است که زنان ممکن است مرد را از راهِ رسیدن به اهداف واقعی‌اش منحرف کنند و او را به دل سوزاندن به حال خودش وا دارند، اما از سوی دیگر آن‌ها به مرد در انبساط ذهن و تعادل یافتن کمک بسیار می‌کنند.

فیلم *کازابلانکا* در سال ۱۹۴۲ نوشته و فیلم‌برداری شده است؛ و تنها تاریخ روشن و واضحی که در فیلم به آن اشاره می‌شود دوم دسامبر ۱۹۴۱ است که ریک در ابتدای فیلم روی صورت حسابی می‌نویسد. واقعهٔ پرل هاربردر تاریخ هفتم دسامبر ۱۹۴۱ صورت گرفت. تصمیم ریک و لویی مبنی بر جانب‌داری از متفقین دقیقاً در همان روزی صورت می‌گیرد که کشور امریکا مجبور به دخالت در جنگ می‌شود. در صورت تأویل و تفسیر فیلم برحسب رخدادهای آن زمان (نقشه‌ها و گزارش‌های خبری ابتدای فیلم ما را به انجام این کار ترغیب می‌کنند) فیلم *کازابلانکا* به درام انزواطلبی تبدیل می‌شود. ظاهراً انزواطلبی موضعی عاقلانه است؛ و با فردگرایی موجود در این جملهٔ ریک که می‌گوید «من جانم را برای هیچ کس به خطر نمی‌اندازم» هماهنگ است. اما خیلی

زود آن رخدادهای مهم و بزرگ خود را بر آن فرد انزواطلب یا خنثی تحمیل کردند؛ و او را به جانب‌داری و پیروی از ارزش‌های درست و واقعی وا داشته‌اند. نه فردگرایی و نه عشقِ مفرط، هیچ کدام مهم‌تر از چنین تصمیمی نیستند.

این‌ها حاکی از فلسفه‌ای بسیار پیچیده‌اند. فردگرایی و رمانتیسم در این فیلم به شدت خود را به رخ می‌کشند؛ اما در پایان به تناقض می‌رسند. صحنهٔ پایانی فیلم نیز بیان‌گر انکارِ رمانتیسم آن است. در واقع ریک در این صحنه به ایلزه می‌گوید که آن‌ها به یکدیگر عشقی مفرط دارند، اما این عشق بالاخره رنگ می‌بازد؛ و اگر او اکنون تسلیم خواستهٔ ایلزه شود (یعنی بگذارد که او از ویکتور جدا شود و در کنار ریک بماند) خودِ ایلزه بعداً از این خواسته پشیمان خواهد شد. او اکنون به راهی می‌رود که ایلزه نمی‌تواند همراهی‌اش کند؛ او به فکر هر دویشان و همه است؛ و در واقع، عشق و آرزو را کنار می‌گذارد و به آینده می‌اندیشد. این گفت‌وگو یادآور یکی از معروف‌ترین گفت‌وگوهای بوگارتی است که در فیلم *شاهین مالت* رخ می‌دهد. بوگارت در آن فیلم به قهرمانِ زنِ فیلم می‌گوید که گرچه عاشقِ اوست (و شاید دقیقاً به این دلیل که عاشقِ اوست) می‌خواهد او را به جرمِ قتل شریک خود [بوگارت] به دست پلیس بسپارد.

از آن‌جا که اکنون به چند تناقض در این فیلم رسیده‌ایم، بهتر است به دیگر تناقض‌های آن نیز اشاره کنیم؛ چراکه مارکسیست‌ها بر این باورند که تمامی فیلم‌های محصول سرمایه‌داری، به هر حال تناقض‌های نظام سرمایه‌داری را به تصویر می‌کشند. هیچ یک از شخصیت‌های این فیلم گذشته یا رابطه‌ای با شبکه‌های گسترده‌تر جامعه و خانواده ندارند. اما به هر حال قدرت داستان در این است که تمامیِ آن‌ها مورد تعقیب بی‌وقفهٔ گذشتهٔ خویش‌اند. بنابراین آن‌ها گذشته‌ای ندارند و هم این‌که از گذشته فراری‌اند. این پیامی مارکسیستی است. گذشته‌ای که دوست داریم خود را از آن رها سازیم، به دنبال ماست و بر ما تسلط دارد. دیگر تناقض موجود در این فیلم، این است که شخصیت‌های آن در دام اخلاقیات بورژوایی‌اند و در تمامی مراوداتِ خصوصیِ خود باید بر اساس آن رفتار کنند؛ اما این اصول و اخلاقیات بی‌ثمرند، چراکه در شرایط جنگی پیچیده و غیرمعمول کازابلانکای نیمه‌خنثی نمی‌توانند راهبر شخصیت‌ها باشند. (حتی رابطهٔ ایلزه باریک نیز با اخلاقیات بورژوایی جور درمی‌آید، چراکه وقتی آغاز می‌شود که ایلزه ویکتور را مرده می‌پندارد). تناقض دیگر فیلم در این است که تلویحاً چنین به نظر می‌رسد که دربارهٔ سیاست است؛ اما در واقع این فیلم دربارهٔ انتخاب راه زندگی و جانب‌داری است. از نقطه‌نظر مارکسیستی، جنگ جهانی دوم نبردی ضدفاشیستی بود، نه ائتلاف سیاسی موقتی و پیچیده‌ای میان سه ملت امریکا و روسیه و بریتانیا که هر کدام اهداف سیاسی گوناگونی داشتند. مارکسیسم ذاتاً و مشخصاً ضد سیاست است؛ و صد البته تضاد میان اخلاقیات بورژوایی و اخلاقیات سیاسی، قلب فیلم به شمار می‌رود و در این میان، سیاست پیروز می‌شود؛ ایلزه بنابر دلایل سیاسی باید به همسرش وفادار بماند. در جنگ جهانی دوم، هنگامی‌که غرب بورژوا در نبرد ضدفاشیستی به اتحاد جماهیر شوروی پیوست مارکسیست‌ها از گناهانش گذشتند؛ و بدین ترتیب اخلاق و سیاست تناقض خود را حل کردند و جامعهٔ بورژوایی دست‌کم برای مدتی آمرزیده شد. در این‌جا بینش رمانتیک برنده است؛ بدین ترتیب که روزگار سخت همواره برای ما این فرصت را ایجاد می‌کند تا از خود بگذریم.

بنابراین در این‌جا دو لایه از فلسفه داریم: "جستجو"ی قهرمان فیلم برای یافتن راه درست هنگامی‌که عشق تبدیل به ترحم نسبت به خود می‌شود و عشق دوباره در تضاد با وظیفه قهرمان قرار می‌گیرد. راه درست در این‌جا مشخص کردن اولویت‌ها، فکر کردن به همهٔ امور و دست‌آخر، پذیرش این است که او باید از بعضی چیزها گذشت کند. دیدگاه ضمنی فیلم بزرگ جلوه دادن این دو راهی و دامن زدن به غم و اندوه در تماشاگران و قبولاندن این است که آن‌ها باید نتیجهٔ کار را بپذیرند "تز" فیلم *کازابلانکا* بیش‌تر دچار ابهام است. همان‌طور که پیش‌تر نیز گفته‌ام این فیلم می‌تواند تمثیلی باشد از وضع اسفبار آن امریکایی انزواطلب؛ و معنای ضمنی آن این است که وقتی رخدادهای بسیار بزرگی پیش رو دارید و نیروی شر به جنگ انسان‌ها می‌آید، دیگر نمی‌توانید در انزوا باقی بمانید. از سوی دیگر، می‌توان چنین برداشت کرد که این فیلم از جنبه نمایشی

بیانگر یکی دیگر از تناقض‌های نظام سرمایه‌داری است. ریک و ایلزه در دام اخلاقیات بورژوایی خود گرفتارند: ایلزه در ابتدا به عشق ریک خیانت می‌کند (البته این فقط ظاهر قضیه است) و سپس به پیوند زناشویی خود با ویکتوریا (این امر در پاریس غیرعمدی و در کازابلانکا عمدی است). در عین حال ریک گرفتار در موقعیتی (نبرد ضدفاشیستی) است که اخلاقیات بورژوایی برای حل آن به کارش نمی‌آیند. برای مثال، ریک عملاً اوگارته را تحویل پلیس می‌دهد، همان کسی که بعداً می‌فهمیم در زندان به قتل رسیده است؛ و لویی دست روی دست می‌گذارد و تنها فکرش این است که مرگ او را خودکشی بنامد یا فرار از چنگ قانون. ریک و لویی علی‌رغم چنین رفتاری در سراسر فیلم نکته‌سنج و قابل تحسین‌اند؛ و در پایان فیلم گناهان‌شان کاملاً پاک می‌شود. این یکی از اصول جالب اخلاقیات غیربورژوایی است: یعنی حتی کسانی که مرتکب قتل می‌شوند و فاسدند (مانند لویی که رشوه‌های پولی و جنسی می‌گیرد و ریک که از قمار پول درمی‌آورد) در شرایط مناسب می‌توانند آمرزیده شوند. این شرایط مناسب چیزی نیست جز این‌که ریک یک آلمانی را به قتل می‌رساند و لویی بر روی این قتل سرپوش می‌گذارد.

دربارهٔ فلسفه این فیلم می‌توان این پرسش‌ها را پیش کشید. آیا این فلسفه درست است؟ آیا اصول اخلاقی آن واقعاً اخلاقی است؟ و آیا استدلال‌هایی که در این فیلم ارایه می‌شود معتبرند؟ دیدگاه رمانتیک و اغراق‌آمیز این فیلم هم خوشایند است و هم زننده. از آن‌جا که همهٔ ما وقتی درگیر عشق می‌شویم یأس و تنش بسیاری را تجربه می‌کنیم، می‌توان گفت که وجود فیلمی که بر احساسات ما و ضعف و حماقت ما مهر تأیید بزند به خودی خود خوشایند است. اما از سوی دیگر تضادی که میان عشق و وظیفه، و تمایل و کار ایجاد می‌شود بر این امر متکی است که در این فیلم زنان به مثابه مفعول عشق و تنها دستیار مردها تصویر شده‌اند، نه کسانی که خود می‌توانند بی‌واسطه، وظیفه و کاری را به انجام رسانند. در واقع به زنان باید عشق ورزید، اما این‌عشق‌ورزی خطرناک است، چراکه آن‌ها ممکن است باعث سقوط و شکست شما شوند و شما را از کار و وظیفه‌تان باز دارند. بنابراین مرد تنها وقتی که به این سوء تفاهم پی می‌برد قدرت عمل خود را باز می‌یابد. چنین فلسفه‌ای در بهترین حالت توأم با ناکامی است. این نظریه که فشار وقایع، مرد را دوباره به راه راست هدایت می‌کند، تلاش حکومت‌های آلمان و ویشی برای دستگیر کردن یا کشتن ویکتور، ریک را به جنب و جوش می‌اندازد و پرل هاربر هم امریکا را به هیجان می‌آورد، پست و فاسد است. این‌که «تنها وقتی شخصاً تحت تأثیر و در معرض امور و وقایع قرار بگیرید، می‌توانید تمایلات خود را با اعمال‌تان همساز کنید» اصل اخلاقیِ والا و برجسته‌ای نیست. سکانس ابتدایی فیلم که با نمای کرهٔ زمین و پناهندگان آغاز می‌شود و سپس با کشته شدن آن آزادی‌طلب فرانسوی و دسیسه‌هایی که در باشگاه رخ می‌دهد ادامه می‌یابد، بیانگر این است که مسایلی سیاسی و جهانی در کار است. سپس رخ روایی فیلم بر آن داستان عاشقانه متمرکز می‌شود و ما را ترغیب می‌کند که تمام توجه خود را به آن معطوف کنیم. بنابراین مسایل جهانی در سطح و مسایل شخصی در عمق این فیلم قرار دارند؛ اما فیلم نمی‌تواند به این هر دو فلسفه و نگرش بپردازد.

کازابلانکا در دسامبر ۱۹۴۲ در نشریه *روایتی* نقد و بررسی شد؛ و در سال ۱۹۴۳ اسکار بهترین فیلم و بهترین کارگردانی را از آن خود کرد. سی سال بعد، این فیلم دیگر به بخشی از خودآگاهیِ مردم تبدیل شده بود تا آن‌جا که وودی آلن یک نمایشنامهٔ تمام و کمال را بر اساس آن نوشت (*دوباره بزن، سم*) و حتی در نسخهٔ سینمایی این نمایش‌نامه بخش‌های کوتاهی از فیلم را گنجاند. این نکته ما را به سوی "چارچوب فلسفی" فرهنگ‌مان سوق می‌دهد؛ همان جنبه کلی که می‌توان فلسفهٔ فیلم را بر اساس آن تحلیل و بررسی کرد (البته فن آن را در تحلیل *کازابلانکا* به کار نگرفتم). حال این پرسش پیش می‌آید که آن پیش‌فرض‌های فلسفی که در این فیلم بدیهی انگاشته شده‌اند، چیست‌اند. با دیدگاه‌های گوناگون می‌توان به این پرسش پاسخ‌های گوناگونی نیز داد. یکی از آن‌ها متافیزیک فرد، متمایز از ماشین، است که دارای آزادی عمل و مؤثر در روند تاریخ به شمار می‌رود. ریک، کار لازلو را می‌ستاید؛ و اصلاً به این نکته اشاره نمی‌کند که

تاریخ، محصول نیروهای بسیار بزرگ‌تری از فرد است. پاسخ دیگر، آرمانشهری بی‌طبقه است، یعنی همان جایی که خوردن و نوشیدن و قمارکردن و ماجراهای عشقی، بخش طبیعی و جدانشدنی زندگی افراد درست‌کار و جنایتکاران به شمار می‌رود. پیش‌فرض دیگر این است که تمامی نقاطِ جهان با یکدیگر پیوندی تنگاتنگ دارند؛ رخدادی که در پاریس یا کازابلانکا صورت می‌گیرد، در جایی دیگر می‌تواند عواقب و نتایجی به بار آورد. بنابراین گرچه در این فیلم شخصیت‌ها گذشته‌ای ندارند، اما همهٔ آن‌ها در گستره‌ای جهانی گرفتارند. پیش‌فرض دیگر، متافیزیک عشق است که بیانگر اهمیت و لذت و تعب احساسی شدید میان زنان و مردان است که نه تحت انقیاد ازدواج و نه تحت انقیاد جنگ جهانی است. در این فیلم با جهانی از دولت ـ ملت‌ها و مستعمره‌ها سر و کار داریم که در پناه احساسات شدید میهن‌پرستانه‌اند، جهانی که در آن نه از دولت خبری است و نه از سیاست. در این فیلم با تضادی جهانی روبه‌رو می‌شویم که در آن نه از کمونیسم سخنی به میان می‌آید و نه از یهودیان. جهانی که رو به سوی آینده دارد. شخصیت‌های این فیلم، بدون این‌که دست کمک به سوی سیاستمداران یا کشیش‌ها دراز کنند و یا حرفی از خدا بزنند، می‌دانند که عمل درست کدام است.

نکاتی که در بالا آمد نه تز فیلم، بلکه مقدماتی‌اند که فیلم بدون آن‌ها نمی‌توانست به تز خود برسد. بنابراین هدف از اشاره به آن‌ها تنها نشان دادن گسترهٔ وسیع مسایل فلسفی است؛ و این‌که بسیاری از اعمال و افکار و تفریحات ما به طور بدیهی دارای پیش‌زمینه‌ای فلسفی‌اند.

۴ ـ نتیجه

از آن‌جا که هیچ تئوریِ محکمی در باب چگونگی امکان تفکر و همین‌طور امکان تفکر دربارهٔ فکرکردن فیلم در اختیار نداشتم، در ابتدا تلاش کردم تا نشان دهم که فیلم به مثابه شیئی مادی برای فلسفه بیانگر مسأله خاصی نیست و در واقع به کار آن نمی‌آید. اما ظاهراً فیلم به مثابه امری انتزاعی شامل فلسفه نیز می‌شود، به طوری که می‌توانیم درباره آن به تفکر فلسفی بپردازیم. نشان دادن محتوای فلسفی *کازابلانکا* و تفکر دربارهٔ آن، نه چگونگی این تفکر فلسفی، بلکه فقط امکان آن را نشان می‌دهد. به طور کلی فلسفه‌پردازی درباره فیلم‌ها از سطح بالایی برخوردار است؛ و این نباید مایه شگفتی باشد، زیرا کمتر پیش می‌آید که افراد دارای گرایش‌های فلسفی، فیلم را به عنوان محمل نظریات خود انتخاب کنند. پس چرا نویسندگان و کارگردانان و غیره در فیلم‌های خود از فلسفه بهره می‌گیرند؟ پاسخ این است که آن‌ها اصلاً چنین کاری نمی‌کنند، بلکه 'فلسفه' خود در فیلم‌های آن‌ها ظاهر می‌شود'. به بیان دیگر آثار سینمایی همواره حاوی پیش‌فرض‌های شخصی یا فرهنگی درباره واقعیت، اخلاقیات و غیره‌اند که در افکار و اعمال ما ریشه دارند. یکی از وظایف فلسفه، آشکارکردن و نقد این پیش‌فرض‌هاست. ❑

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی