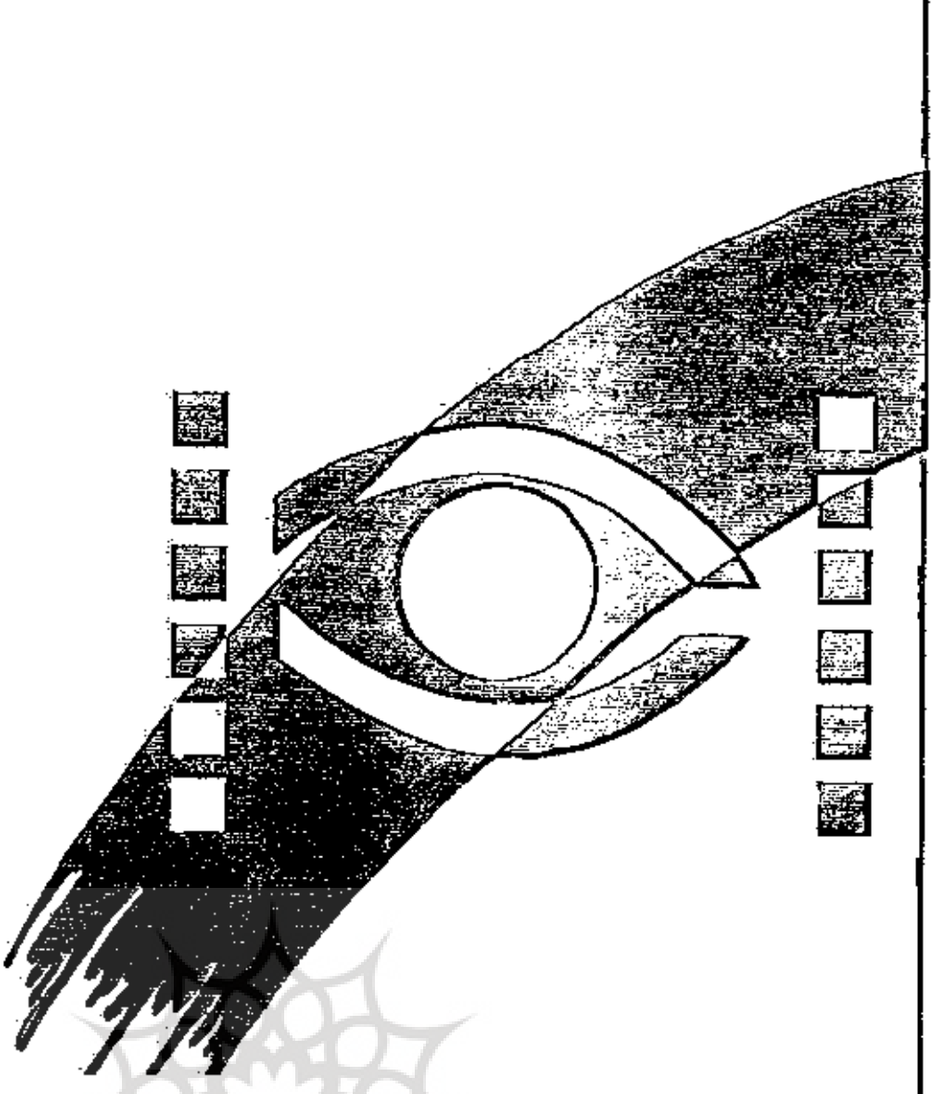

فیلم، فقط «فیلم» نیست!

ملاحظاتی درباره فلسفه فیلم

فلسفه فیلم یکی از زیر مجموعه‌های فلسفه هنر معاصر است که رشد سریعی داشته است. گرچه فلاسفه در زمره اولین محققانی بودند که مطالعات در مورد فرم هنری جدید را در دهه‌های اول قرن بیستم منتشر کردند و بدین سان این رشته گسترش پیدا کرد، اما تا دهه ۸۰ به توفیق در خوری نایل نیامد. دلایل بسیاری برای گسترش این رشته در دوره معاصر وجود دارد. در این جا کافی است بگوییم تغییرات فلسفه آکادمیک و نقش فرهنگی فیلم‌ها فلاسفه را ملزم به جدی گرفتن فیلم به عنوان یک فرم هنری، همسنگ با فرم‌های سنتی دیگر نظیر تئاتر، رقص و نقاشی کرد. نتیجه چنین موج استقبال از فیلم به عنوان موضوع تفکر فلسفی، چنین شد که امروزه فیلم حوزه مهمی از تحقیق در زیبایی شناسی است.

این مقاله حول محور شماری از موضوعات اصلی فلسفه فیلم شکل گرفته است. این موضوعات جنبه‌های متفاوت رویکرد به فیلم به عنوان یک رسانه هنری را شرح می‌دهند و برخی از ملاحظاتی را که به فلسفه فیلم رهنمون است، روشن می‌کنند.

◇ توماس وارتنبرگ

آینده فلسفه فیلم

نو خصیصه متوجه فلسفه فیلم است که پیش از تعمق در باره مسائل خاص، لازم است مورد بحث قرار گیرد. اول اینکه پژوهشگران فیلم، که فیلسوفان حرفه‌ای نیستند، مشارکت زیادی در این رشته داشته‌اند. در حالی که فیزیکدانان بسیاری مواقع در مورد فلسفه علم می‌نگارند، در حالی که رشته آکادمیک فلسفه علم تحت تئوذ فلاسفه حرفه‌ای است، اما در مورد فلسفه فیلم وضع به این منوال نیست.

نتیجتاً استفاده من از اصطلاح «فیلسوف فیلم» بسیار گسترده خواهد بود، به قصد آن که تمامی کسانی را که دستی در مباحث تئوری در مورد سینما دارند در بر گیرد.

دومین ویژگی، اینکه درون مطالعات فیلم، که خود یک حوزه تثبیت شده مطالعات آکادمیک است، زیر مجموعه‌ای به نام «تئوری فیلم» وجود دارد که دارای مشترکات بسیاری با فلسفه فیلم است، با وجود اینکه اکثریت متخصصان آن با مفروضات فلسفی بسیار متفاوتی نسبت به فیلسوفان فیلم آنگلو - آمریکایی کار می‌کنند. برای متمایل کردن این مقاله، من هر دوی این حوزه‌ها را تحت عنوان فلسفه فیلم گردهم خواهم آورد، گرچه تأکید اصلی من بر سهم تئوریسین‌های آنگلو آمریکایی است و گهگاه تمایز بین این رشته و تئوری فیلم را که در حوزه مطالعات فیلم در جریان است، متذکر خواهم شد. یکی از خصایص فلسفه به مثابه رهبرد، پرسش از طبیعت و معنای خود است. فلسفه فیلم نیز این خصوصیت را مشترکاً با فلسفه به معنای عام، دارا است. فی الواقع، اولین موضوعی که فلسفه فیلم باید برسد، پی ریختن مبنا برای وجود خود است. آیا این تنها پرسش از چگونگی این رشته را شامل نمی‌شود، بلکه همچنین این سؤال را که اصولاً آیا دلیلی بر وجود داشتن چنین رشته‌ای هست یا نه را نیز در بر می‌گیرد.

آیا تمایزی به یک رشته فلسفی جداگانه مختص به فیلم، مشاف بر مطالعات تجربی تر معطوف به مطالعات فیلم هست؟ گرچه به این سؤال از جانب فلاسفه همیشه توجه لازم مبذول نشده است، اما در حقیقت ضروری ترین آنهاست، زیرا این سؤال از فلاسفه توجیهی برای این علاقه جدیدشان به فیلم طلب می‌کند - به عنوان امری فراتر از مشارکتی فرصت طلبانه و عامه پسند فرهنگ عامه در قلمرو ایشان.

هر چند به یک معنا فیلسوفان تمایزی به توجیه علاقه‌شان به فیلم ندارند چرا که زیبایی شناسی فلسفی همیشه نه تنها با هنر به طور عام بلکه با فرم‌های خاص هنر نیز سروکار داشته است و کاری که صرف شرح طبیعت تراژدی یونانی شده است، فیلسوفان درصدد شرح شاخصه‌های ویژه هر فرم هنری مهم فرهنگشان برآمدند. از این نظرگاه، دلیل دیگری برای پرسش از وجود فلسفه فیلم باقی نمی‌ماند. از آن جایی که فلسفه موسیقی یا فلسفه نقاشی دو رشته‌ای هستند که بسیار خوب در میان توجهات زیباشناسانه پذیرفته شده‌اند از آن جا که فیلم در جهان معاصر یک فرم هنری بسیار مهم می‌باشد، فلسفه لزوماً می‌بایست مسئولیت تحقیق در ذات آن را وجهه عمل قرار دهد.

هنوز دلایلی هست که چرا یک رشته جدایی آکادمیک به نام «فلسفه فیلم» به نظر مسأله‌دار می‌رسد، چرا که مطالعه فیلم هم اکنون در آکادمی، در رشته مطالعات فیلم تثبیت شده است و به این دلیل که آن رشته یک زیر شاخه جداگانه به نام تئوری فیلم دارد، چنین به نظر می‌رسد که برخلاف ادبیات و موسیقی، گویی فیلم هم اکنون به واسطه این نهاد به خوبی مورد توجه واقع می‌شود. از این نظرگاه فلسفه فیلم (رشته‌ای) زائد است، او فضایی را اشغال کرده است که قبلاً توسط رشته‌ای جایگزین پر شده است.

مسأله این است که زیر شاخه «تئوری فیلم» در «مطالعات فیلم» تحت تأثیر دامنه‌ای از تعهدات نظری است که بیشتر فیلسوفان آنگلو - آمریکایی آنها را مفروض نمی‌گیرند. در نتیجه بسیاری فیلسوفان از این دست نه تنها به بازنگری‌های جزئی در این رشته احساس نیاز می‌کنند بلکه ترجیحاً خواستار در انداختن طرحی نو در مطالعه فیلم هستند که مفروضات مسأله‌دار تئوری فیلم را در بر نداشته باشد. به این دلیل، علاوه بر متذرجات اولیه مبنی بر نگاه به فیلم به عنوان یک موضوع موجه برای ارزیابی زیباشناسانه، این فیلسوفان احساس می‌کنند که گسترش اسلوب روشمند فلسفی برای اندیشیدن در باره فیلم دارای اهمیت است.

اما هنگامی که فلسفه فیلم به عنوان یک زیر شاخه مستقل در زیباشناسی، استقلال خود را به دست آورد، پرسش درباره شکل آن سر برمی‌آورد. بدین معنی که فلاسفه با موضوع چگونگی تأسیس فلسفه فیلم به عنوان یک رشته برای مطالعه سروکار دارند: نقش تفسیر فیلم در این رشته چیست؟ مطالعه هر فیلم خاص چگونه با مباحث تئوری چنین رسانه‌ای پیوند برقرار خواهد کرد؟ و در مورد فلسفه درون فیلم چطور؟ یعنی نحوه عاملیانه اندیشیدن فلسفی در باره فیلم؟

آیا مدل واحدی وجود دارد که بتواند خصیصه این فکر و تازه احیا شده تحقیق فلسفی را بنمایاند؟

روش عمومی اندیشیدن در باره فلسفه فیلم - که رو به افزایش است - عبارت است از مدل سازی برای آن بر مبنای نظریه پردازی علمی. اگر چه اختلافاتی در باره جزئیات دقیق چنین طرحی وجود دارد اما هواداران آن مصرّند که مطالعات فیلم چونان یک رشته علمی با ارتباطی در خور بین تئوری و شواهد این نظر و عمل انگیخته شود.

برای بعضی، این نظریات به معنای داشتن بدنه تجربی تفاسیر فیلم است، که راه به نتایج کلی نظری وسیع تر می‌برد. برای بعضی دیگر، به معنای گسترش مجموعه‌ای از نظریه‌ها در مقیاس کوچک است که سعی دارد تا وجوه متفاوت فیلم‌ها و تجربیات ما از

آنها را شرح دهد.

در این جا تأکید بر گسترش مدل‌ها و نظریه‌ها درباره خصایص گوناگون فیلم است. این ایده مدل‌سازی برگرفته علمی فلسفه فیلم، بر مبنای علوم طبیعی در میان نظریه‌پردازان شناختی فیلم بسیار مهم انگاشته می‌شود. این رویکرد که گسترش فزاینده‌ای داشته است، در مقابل تأکیدی که در تئوری سنتی فیلم بر فرایندهای ناخودآگاه وجود دارد، بر فرایند آگاهی بیننده فیلم‌ها تأکید فزاوان دارد.

این تصور که فلسفه فیلم می‌بایست مدل خود را بر مبنای مدل علمی بنا کند از سوی بسیاری دیدگاه‌ها انکارشده است. بعضی فیلسوفان، به استناد نوشته‌های پراگماتیست‌هایی نظیر ویلیام جیمز، این تصور را که علوم طبیعی راهی مفید برای اندیشیدن به اینکه فلاسفه هنگام تأملاتشان در باب فیلم چه می‌کنند را به چالش خوانده‌اند. در این جا تأکید بر خاص بودن فیلم‌ها به عنوان کاری هنری در مقابل پافشاری برای گذر به نظریه عمومی فیلم در کار است.

همچنین دیگران با استفاده از ویتگنشتاین متأخر به علاوه سنت هرمنوتیک، چنین گرایش علمی برای تأملات فلسفی در مورد فیلم را مورد پرسش قرار داده‌اند. این گروه مطالعه فیلم را رشته‌ای مربوط به علوم انسانی در نظر می‌آورند که به وسیله مشابهت‌سازی با علوم طبیعی، سوء تعبیر خواهد شد.

مباحث پیرامون اینکه فلسفه فیلم چگونه باید باشد در واقع به تازگی جمع‌آوری شده‌اند به این خاطر که تنها اخیراً مفهوم علمی از فلسفه فیلم به عنوان یک رقیب پدیدار شده است. اما به رغم عمومیت فزاینده رویکرد شناختی به فیلم، موضوعاتی بنیادی درباره ساختار فلسفه فیلم باقی می‌ماند که باید تثبیت شوند.

ماهیت فیلم

سؤالی که تحقیقات اولیه فلسفی درباره فیلم را تحت الشعاع قرار داد این بود که آیا سینما- اصطلاحی که بر ساختار نهادی تکیه می‌کند که درون آن فیلم‌ها تهیه، توزیع و تماشا می‌شوند- می‌تواند همچون فرمی هنری نگریسته شود؟

به دو دلیل به نظر نمی‌رسید سینما ارزش آن را داشته باشد که بتواند نشان افتخار هنر را دریافت کند. اول از همه شرایط اولیه نمایش فیلم‌ها بود که محل‌های برگزاری آن شامل مکان‌های تماشای رقص و آواز شهر فرنگ و نمایش جنسی سیرک بود.

از چشم فرم فرهنگی عامه، فیلم مظهر ابتذالی است که آن را برای پهلو نشینی با تئاتر، نقاشی، اپرا و دیگر هنرهای زیبا نامناسب می‌سازد.

مشکل دوم این است که به نظر می‌رسد فیلم از فرم‌های هنری دیگر، بسیار به عاریه گرفته است. برای بسیاری، فیلم‌های اولیه، چیزی بیش از ضبط ساخته‌های تئاتری و زندگی روزمره به نظر نمی‌رسید. دلیل مشکل اول این بود که فیلم‌ها می‌توانستند برای مخاطبین بیشتری که به تماشای یک اجرای زنده می‌آمدند پخش شوند، ولی در این صورت به نظر می‌رسد که فیلم تنها وسیله‌ای جهت دسترسی به هنر است و هنری مستقل برای خود نیست. از طرف دیگر دلیل مشکل دوم این بود که به نظر می‌رسید فیلم بازتولیدی بی واسطه از زندگی در قالب یک اثر هنری است، چرا که ظاهراً یک آگاهی جهت‌بخش در آن وجود داشت.

به منظور توجیه چنین ادعایی، مبنی بر اینکه فیلم استحقاق آن را دارد که یک فرم هنری مستقل به حساب آید، فیلسوفان، ساختار هستی‌شناسانه فیلم را کاویدند. امید آن بود که مفهومی از فیلم گسترش یابد که آن را واضح کند و به طریق قابل توجهی آن را از دیگر هنرهای زیبا متمایز سازد. به این دلیل، سؤال از ماهیت فیلم برای نظریه‌پردازان فیلم، در دوره‌ای که آن را «دوره کلاسیک» می‌خوانیم، نقش تعیین کننده‌ای داشته.

هوگو مونستربرگ، اولین فیلسوفی که رساله‌ای در باب فرم هنری جدید (سینما) نوشته، در پی آن بود که به واسطه امکانات تکنیکی که فیلم آنها را برای روایت خود به کار می‌گیرد، برای فیلم وجه تمایزی قایل شود. فلاش‌بک‌ها، کلوز آپ‌ها و تدوین، مثال‌هایی از وسایل تکنیکی هستند که فیلمساز برای ارائه روایت خود از آنها بهره می‌جوید و تئاتر فاقد آنهاست. در نظر مونستربرگ، استفاده از چنین امکاناتی فیلم را از تئاتر به عنوان یک فرم هنری متمایز می‌کرد.

مونستربرگ با این پرسش آغاز به کار داد که بینندگان چگونه قادر به فهم نقشی می‌شوند که این تجهیزات تکنیکی در لحن روایت‌های - یا مایی بازی می‌کنند.

او پاسخ می‌دهد که این تجهیزات همگی عینیت یافتگی فرایندهای ذهنی‌اند. برای مثال کلوز آپ قرین عمل ذهنی توجه به چیزی در حالت بصری است. بینندگان به طور طبیعی درمی‌یابند که طرز کار این تجهیزات سینمایی چگونه است، چرا که با کارکرد ذهن‌های خود مأنوس‌اند و هنگامی که عینیت یافتن کارکردهای ذهن خود را می‌بینند قادر به تشخیص آن خواهند بود. گرچه این جنبه نظریه مونستربرگ او را به فیلسوفان فیلم شناختی معاصر پیوند می‌زند، او توضیح نمی‌دهد که چگونه بینندگان می‌دانند که آن چیزی که به آن می‌نگرند عینیت یافته کارکردهای ذهنی است.

> **فلاسفه فیلم عموماً با این نگرش مخالفند که فیلم را همچون منبع معرفت و یا حتی همکار بالقوه فلسفه بینگارند**

مونستربرگ در دوران [سینمای] صامت فلم می‌زد. پیشرفت «صدای همزمان» سینمای ناطق را برای همیشه متحول کرد. شگفت‌آور نیست که این اختراع مهم عکس‌العمل‌های نظری جالبی را برانگیخت. روانشناس معروف هنگر، رودولف آرنهایم، ادعای شگفت‌آوری مطرح کرد: سینمای ناطق نمایانگر ضعفی نسبت به سینمای جالب توجه صامت است. به استناد این ایده که به منظور [حفظ] وحدت فرم هنری، فیلم می‌بایست به دقت همساز با رسانه مختص به خود باشد، آدر نتیجه] آرنهایم، سینمای ناطق را نظر به اینکه آمیزه‌ای از دو رسانه مجزای هنری است و یک کل رضایت‌بخش تشکیل نمی‌دهد، خوار می‌شمارد.

در نظر آرنهایم، فیلم صامت به واسطه تمرکز بر توانایی‌اش در ارائه اجسام متحرک یک جایگاه هنری به دست آورده است. در حقیقت، برای او، جنبه هنری سینما عبارت است از توانایی آن برای نمایاندن امور انتزاعی؛ توانایی‌ای که به هنگام اغراق برای به کار گرفتن صدای همزمان، به کلی از دست رفت. آرنهایم که در نزدیکی سپیده دم سینمای ناطق می‌نوشت تنها آن چیزی را می‌دید که ما امروزه آن را به عنوان پیشرفت طبیعی فرم هنری، تقسیماتی برای موفقیت‌های به دست آمده پیشین می‌شناسیم.

آندره بازن، اگرچه یک فیلسوف حرفه‌ای یا حتی یک دانشگاهی نبود، ارزیابی آرنهایم را در مجموعه مقالاتی که تأثیر مهمی بر این رشته دارد بالغ گفت. برای بازن دو گانگی مهم، بین فیلم ناطق و صامت نبود بلکه ترجیحاً بین آن فیلم‌هایی است که بر دو عنصر تصویر یا تدوین تمرکز کرده‌اند.

اگرچه برای کسان زیادی نظیر سرگئی آیزنشتاین تدوین همچون جنبه متمایز کننده فیلم در نظر گرفته می‌شود، بازن برای اثبات وجود وسایل جایگزین برای فراهم آوردن هنر فیلم به دورهٔ صامت رجعت می‌کند یعنی علاقه به اجازه دادن به دوربین برای فاش کردن طبیعت واقعی جهان. بازن به استناد مفهوم فیلم همچون آهنری آ که دارای خصوصیت رئالیستی است - چرا که پای در عکاسی دارد- استدلال می‌کند که خصیصه سینما به عنوان یک فرم هنری، بستگی به پیشرفت این ظرفیت برای نشان دادن «جهان بخ زده در زمان» دارد.

بازن برای پیشبرد بحثش، برای شیوه فیلمسازی که آن را رئالیسم می‌نامند ارزش بسیار قایل می‌شود- این شیوه با نماهای طولانی و فوکوس عمیق توصیف می‌شود.

ژان رنوار، ارسون ولز و نئورئالیست‌های ایتالیایی فیلمسازانی هستند که بازن آنها را همچون کسانی می‌نگرد که سنت فیلمسازی، تصویر گرا و ظرفیت حقیقی این رسانه را تحقیق بخشیدند.

نوئل کرول در خوانش ابتکاری آن چه که «تئوری کلاسیک فیلم» می‌نامید استدلال می‌کند که تعداد بسیاری از مفروضات غیرمجاز در تلاش‌های نظریه‌پردازان کلاسیک برای تعریف ماهیت فیلم وجود دارد. خصوصاً او آنها را متهم به منقوش کردن شیوه‌های خاص فیلمسازی به واسطه ادعاهای بیش از حد انتزاعی در مورد ماهیت خود رسانه می‌کند. به نظر می‌رسد حملات او در دوران تلاش‌های این چنینی برای توجیه سبک‌های فیلم سازی، به واسطه ریشه‌های موجود در خود رسانه را به پایان برد.

پژوهش‌های اخیر در باب ماهیت فیلم می‌کوشد آخرین مدعیات بازن درباره فیلم به عنوان رسانه‌ای رئالیست را موجه جلوه دهد به طرق مختلف کندان والستون و گرگوری کاری، استدلال می‌کنند که این مدعای رئالیستی قابل دفاع است، البته نه بنا بر نظر بازن که در آن فیلم به خاطر ریشه داشتن در عکاسی، یک رسانه رئالیست است. البته این پرسش که آیا فیلم یک رسانه رئالیست است همچنان محل بحث است. اخیراً پیدایش تکنولوژی‌های دیجیتال برای ساخت تصویر، سؤالات مبنایی بسیار را درباره صحت این نظریه پیش کشیده است.

فیلم و مؤلف

فیلم‌ها محصول بسیاری از کارهای فردی هستند. این مسأله هنگامی نمایان می‌شود که کسی تیتراژ پایانی یکی از فیلم‌های هالیوود را تماشا کند که صدها نام بر روی صفحه بالا می‌آید. اگر بخواهیم اصطلاحی وضع کنیم می‌توان آن را «دهکده‌ای برای ساخت فیلم» نامید.

آن گاه ممکن است شگفت‌آور به نظر برسد که در میان پژوهشگران فیلم گرایش عمده‌ای وجود دارد که فیلم را حاصل کار یک فرد می‌داند یعنی مؤلف فیلم. در این شکل از تفسیر، کارگردان فیلم، استعداد خلاقی است که تمام فیلم را همانند آن چیزی که ما در مورد نوشته شدن اثر ادبی تصور می‌کنیم، شکل می‌دهد.

ایده کارگردان به مثابه مؤلف، اولین بار توسط فرانسیس تروفو، قبل از اینکه یکی از کارگردانان مهم سینمای موج نوی فرانسه شود، مطرح شد. تروفو این اصطلاح را به صورتی مجادله‌آمیز برای کوچک شمردن سبک فیلم سازی رایج، که تأکیدش بر اقتباس از کارهای بزرگ ادبیات بود، به کار برد.

تروفو، در تلاش برای ارزشمند ساختن یک سبک فیلمسازی متفاوت، استدلال کرد فیلم‌هایی که استحقاق دارند نام هنر بگیرند، فیلم‌هایی هستند که در آنها کارگردان به واسطه نوشتن فیلم نامه و کارگردانی حقیقی بازیگران، کنترل کامل بر محصول خود دارند. تنها فیلم‌هایی که به این طریق ساخته می‌شوند شأنیت کار هنری را دارا هستند.

منتقد و پژوهشگر معروف آمریکایی فیلم، آندرو ساریس، تئوری تروفو را به منظور مشروعیت بخشیدن به مطالعات فیلم اقتباس کرد. در نظر ساریس، تئوری مؤلفه تئوری ارزیابی فیلم بود، زیرا مطرح می‌کرد کارهای کارگردانان بزرگ تنها کارهای مهم است. در استفاده تا اندازه‌ای نامتعارف از ایده [مؤلف] او حتی استدلال می‌کرد که کارهای ضعیف کارگردانان بزرگ بهتر از شاهکارهای ساخته شده توسط کارگردان‌های کوچک است.

جنبه‌ای از ادعای او که بیشتر قابل دفاع است تأکید او تنها بر اثر کارگردان است. در مطالعات فیلم تأکید بر مطالعات اجمالی بر روی کارگردانان منفرد از نسخه تئوری مؤلف ساریس مشتق شده است.

یکی از نتایج منفی مؤلف گرایی، نادیده گرفتن دیگر شرکت کنندگان مهم در ساخت فیلم است. هنر پیشه‌ها، فیلم نامه نویس‌ها، سازندگان موسیقی و کارگردانان هنری همگی مشارکت‌های عمده‌ای در فیلم دارند که تئوری مؤلف آنها را نادیده می‌انگارد. در حالی که تروفو این اصطلاح را به خوبی برای حمایت از سبک جدیدی از فیلمسازی به کار برد، نظریه پردازان بعدی گرایش به نادیده گرفتن زمینه اشارات او داشتند.

به عنوان یک تئوری کلی برای سینما، تئوری مؤلف به وضوح ناقص است. نه تمام فیلم‌ها و نه حتی بهترین آنها، نمی‌توانند نتیجه اختیار و فرمان راندن کارگردان باشند. هنر پیشگان واضح‌ترین مثال افرادی هستند که چنان تأثیر مهمی در تولید فیلمی خاص دارند که فیلم بیشتر وابسته به آنهاست تا حتی به کارگردان با نقشی به آن مهمی. گرچه فیلم‌هایی مثل فیلم‌های تروفو بیشتر حاصل تألیف خود او هستند، فیلمی از کلینت ایستوود بسیار وامدار مؤلفیتش در حضور هنر پیشه است. اشتباه است که تمامی فیلم‌ها را به سادگی محصول یک فرد بسیار مهم، یعنی کارگردان بخوانیم.

انتقاد عمومی‌تر از تئوری مؤلف این است که تأکیدش بر افراد است. بیشتر کارگردانان بزرگ که به وسیله نظریه‌پردازان مطالعه شده‌اند، درون مؤسسه‌های معروف کار کرده‌اند که معروف‌ترین آنها هالیوود است.

تلاش برای فهم فیلم‌ها جدای از جایگاه آنها در زمینه وسیع‌تر محصول، می‌تواند نقص جدی این نظریه انگاشته شود.

این نوع انتقاد از مؤلف‌گرایی در پست مدرنیسم به وسیله اعلان معروف «مرگ مؤلف» در صورت‌بندی نظری بیشتری گرفت. چیزی که این اشاره بر آن لفاظی بر آن اسرار می‌ورزد این است که کار هنرمند، که شامل فیلم نیز می‌شود، نباید به عنوان محصول فرمانروایی یک عقل منفرد انگاشته شود بلکه باید همچون محصولات زمان و زمینه اجتماعی به آن نگریسته شود.

بحث فلسفی درگیری بیننده با فیلم‌ها و یک معما: آغاز شد، چرا؟ باید به اتفاقاتی که برای شخصیت‌های داستانی اتفاق می‌افتد، اهمیت بدهیم؟

هدف نقد نباید بازسازی درونیات مؤلف باشد، بلکه باید نشان‌دهنده تفاوت متنوع زمینه‌هایی باشد که شرح‌دهنده محصول کار، و همچنین محدودیت‌های آن باشند.

گرچه زمینه عمومی ساختار، مطمئناً نقش اساسی برای درک فیلم دارد، با این وجود تئوری مؤلف فراهم کننده توجهی کارآمد به برخی تلاش‌ها در مطالعه پژوهشی فیلم است. تعیین کار انفرادی کارگردان‌ها اما، حتی این جا نیز این نگرانی وجود دارد که نظریه [مؤلف] تأکید بیش از حد بر سهم کارگردان در مقابل دیگر عوامل - هنر پیشه‌ها، عکاسان، فیلمنامه نویسان - دارد، عواملی که مشارکت‌های آنها حداقل در بعضی فیلم‌ها اهمیت برابر دارد.

■ درگیری عاطفی

بحث فلسفی درگیری بیننده با فیلم‌ها با یک معما که درباره بسیاری فرم‌های هنری وجود دارد آغاز شد. چرا باید به اتفاقاتی که برای شخصیت‌های داستانی اتفاق می‌افتد اهمیت بدهیم؟ چرا که به هر حال آنها داستانی هستند و سرنوشت آنها نباید آن گونه که سرنوشت انسان‌های حقیقی اهمیت دارد برای ما مهم باشد. از آن جا که بسیاری فیلم‌ها که علاقه ما را جلب می‌کنند داستانی هستند پاسخ این سؤال برای فلاسفه بسیار اهمیت دارد.

یک جواب که در سنت نظریه فیلم وجود دارد این است که دلیل اینکه ما به آنچه برای شخصیت‌های داستانی اتفاق می‌افتد اهمیت می‌دهیم، همزاد پنداری با آنهاست.

اگر چه یا شاید به خاطر اینکه شخصیت‌ها بسیار ایده‌آل‌اند (آنها بسیار زیبا، شجاع‌تر و مبتکرتر از چیزی هستند که یک انسان واقعی می‌تواند باشد) بینندگان با آنها همزاد پنداری می‌کنند و از این راه همچنین خود را با این موجودات ایده‌آل هم نسبت می‌بینند. اما هنگامی که ما شخصیت‌ها را بدیل‌هایی از خودمان بینیم سرنوشت آنها برای ما مهم است، زیرا خود را خلاصه داستان‌های آنها می‌انگاریم. به زعم نظریه پردازان همینیست، این ایده به این خو گرفته است که [اهمیت] فیلم‌ها را بر این اساس توضیح دهد که چگونه آنان، بینندگان را برای حمایت از جامعه مبتنی بر تبعیض جنسی حمایت کنند. تماشاگران مرد با همتایان سینمای ایده‌آل شده خود همزاد پنداری می‌کنند و از عینیت یافتگی زنان هم از طریق تصاویر سینمایی که آنها با لذت به تماشایش می‌پردازند و همچنین از طریق روایتی که در آن شخصیت مرد با، براساس همان همزاد پنداری، به دنبال تملک شخصیت زن می‌گردند.

فیلسوفان فیلم استدلال می‌کنند که همزاد پنداری وسیله‌ای بسیار خام برای تبیین درگیری عاطفی با شخصیت‌هاست، زیرا با شخصیت‌های داستانی فیلمی که به تصویر کشیده می‌شود به گونه‌های مختلف می‌توان رابطه برقرار کرد؛ و همزاد پنداری به فقط یکی از آنهاست. [حتی اگر ما بعضی از شخصیت‌ها همزاد پنداری کردیم این به هیچ رو توضیح نمی‌دهد که چرا ما به آن شخصیت‌هایی که با آنها همزاد پنداری نمی‌کنیم نیز عکس‌العمل‌های عاطفی نشان می‌دهیم.

درگیری بیشتر بینندگان عام سینما با شخصیت‌های سینمایی و فیلم‌ها در آن جایی است که ظهور آن لازم است. چهارچوب کلی جوابی که فلاسفه فیلم، برای پرسش درگیری عاطفی ما با فیلم‌ها تدارک دیده‌اند این است که اتفاقاتی که در فیلم می‌افتد برای ما اهمیت دارد، چرا که فیلم‌ها به ما امکان می‌دهند اتفاقاتی را که رخ می‌دهند تصور کنیم، اتفاقاتی که به آن اهمیت می‌دهیم زیرا همان طور که اتفاقات بر احساسات ما اثر می‌گذارند فیلم‌های داستانی نیز تأثیری عاطفی بر ما به جا می‌گذارند.

دو دلیل عمده هست که فیلسوفان در مقابل می‌دهند تا تأثیرات تخیل بر ما را توضیح دهند. نظریه شبیه سازی، فیلم کامپیوتر را به خدمت می‌گیرد و مدعی است که تخیل جریان متضمن این است که یک چیز همیشه همان پاسخ عاطفی را به یک موقعیت داشته باشد. این بدین معنی است که هنگامی که من یک پاسخ عاطفی نظیر عصبانیت به یک موقعیت خیالی دارم، همان پاسخ عاطفی است که در زمان طبیعی احساس می‌کنم، با این تفاوت که مایل به عمل به واسطه این احساس آنطور از تخیل آزاد شده، یعنی آمایل به آفریاد کشیدن یا واکنشی عصبانیت آمیز نیستم. آن گونه که اگر احساسم، احساس حقیقی بود.

چیزی که این تبیین توضیح می‌دهد، خصیصه به ظاهر تناقض آمیز تجربیات ما از فیلم است؛ این که به نظر می‌رسد ما از تماشای چیزهایی در فیلم لذت می‌بریم که در زندگی حقیقی از آنها متنفریم. واضح‌ترین محل بحث در این مورد، فیلم‌های ترسناک‌اند؛ چرا که ممکن است ما از دیدن اتفاقات و موجودات ترسناکی لذت ببریم که در زندگی حقیقی به هیچ وجه میلی به دیدن آنها نداریم. مشکلی که پیش روی نظریه پردازان شبیه‌سازی است، توضیح این مسأله است که خاموش بودن برای یک احساس عاطفی به چه معناست. گرچه این [تئوری] یک استعاره جالب است، اما مشخص نیست که نظریه پردازان شبیه‌سازی قادر به ارائه شرح کافی از این باشند که ما چگونه از آن چنین برداشتی می‌کنیم.

شرحی جایگزین از پاسخ‌های عاطفی ما به سناریوهای خیالی، «نظریه تفکر» نامگذاری شده است. در این جا تصور بر این است که ما قادریم پاسخ‌های عاطفی به تفکرات محض بدهیم. هنگامی که به من گفته شود قرارداد استخدام همکار زیر دست من ناعادلانه تمدید نشده است، دیگر همین فکر این عدالتی کافی است که مرا عصبانی کند. همین گونه هنگامی که این سناریو را از نسبت با کسی تصور کنم، که فکر محض من متوجه آن باشد، به این صورت می‌تواند عصبانیت مرا برانگیزد. فکر محض قادر است منتج به احساس واقعی شود.

■ فیلم و جامعه

بهترین راه برای فهم این مسأله که پیشرفت‌های حاصل از کار فلاسفه در فهم ما از چگونگی ارتباط فیلم‌ها و جلدهه تا چه حد بوده است، نگاه کردن به نظری است که چند سال قبل، فکر مسلط در نظریه فیلم بود.

با توجه به آن نظریه، فیلم‌هایی با روایت عامه پسند - خصوصاً تولیدات هالیوود به طور اجتناب‌ناپذیری، از ظلم اجتماعی، به واسطه نادیده گرفتن آن به یکی از طرق، حمایت می‌کنند. این گونه فیلم‌ها برای ارائه کردن هیچ چیز جز اسطوره‌هایی که از خصوصیت واقع‌گرایانه رسانه، برای عرضه آن داستان‌های خیالی استفاده کرده‌اند عرضه نمی‌شوند تا اینکه تبدیل به تصویر دقیق واقعیت شوند.

به این طریق ماهیت سلطه اجتماعی توسط این چنین نگاهی برای شایع شدن در اجتماع معاصر جعل می‌شود و با مساعدت ارائه تصویری امیدبخش از واقعیات موجود اجتماع انسانی، [حقیقت آن] تیره و تار می‌شود.

این نظریه پردازان فیلم از پایه نقد یک فیلم خاص فراتر رفتند و با بحث کردن از خود ساختار روایت فیلم بر مسأله سلطه اجتماعی تأکید می‌کنند. از این نظرگاه فائق آمدن بر روایتگری خود محتاج پیشرفت فیلم‌هاست. در مقابل چنین نگاه منفی به رابطه فیلم و اجتماع، فیلسوفان فیلم استدلال کرده‌اند که فیلم‌های عامه پسند تمایزی به حمایت سلطه اجتماع ندارند، بلکه حتی می‌توانند تجلیگاه و رویکردهای انتقادی به اجتماع باشند. برای پرداختن این استدلال، آنها گرایش نظریه فیلم به ساخت تعمیم‌های وسیع را درباره رابطه فیلم و اجتماع که بر پایه تحلیل دقیق هر فیلم بنا نشده است، اصلاح می‌کنند. در عوض بر ارائه تفسیرهایی با توجه به جزئیات فیلم تمرکز کرده‌اند که نشان می‌دهد چگونه روایت‌های آنها ارائه‌دهنده برداشت‌های انتقادی از عرف‌ها و تعهدهای گوناگون اجتماعی است. طبقه، نژاد و جنسیت در زمره عرصه‌های مختلف اجتماعی‌اند که فلاسفهٔ فیلم معتقدند فیلم‌ها می‌توانند در مورد آنها آگاهی اجتماعی ایجاد کنند و در مباحث عمومی مداخلات انتقادی داشته باشند.

یک مثال جالب از فیلم‌هایی که باعث تزلزل اوضاع سیاسی می‌شوند و صرفاً حامی شکل‌های موجود سلطه اجتماعی نیستند، آنهایی هستند که درگیر موضوع زوج‌هایی از نوع نژاد می‌شوند. بنابراین فیلم سال ۱۹۶۷ استنلی کامر، «حدس بزن کی برای شام می‌آید؟»، تصویری درباره معقول بودن پیوستگی نژادها به عنوان راه حلی برای معضلات پیش روی نژاد پرستی ضد سیاه در آمریکا ارائه کرده است.

پس می‌توانیم بگوییم فلاسفه عموماً در مقابل مصادره جملگی فیلم‌ها تحت عنوان «توانین گرایی اجتماعی» مقاومت می‌کنند و وسائل منقاوتی را که فیلمسازان برای ارائه دورنماهای انتقادی از حیطه‌های توجه اجتماعی به کار می‌گیرند، توضیح می‌دهند.

■ فیلم به عنوان منبع معرفت

از آن هنگام که افلاطون شاعران را از مدینه فاضله خود بیرون راند مخالفت در برابر هنر در فلسفهٔ شایع بوده است. در قیاس وسیع این مسأله به خاطر این است که فلسفه و گونه‌های مختلف فرم‌های هنری همچون رقیبانی برای سر چشمه‌های معرفت و باور تلقی شده‌اند. فلاسفه گرایش به حفظ نحوه منحصر به فرد مدعیاتشان در باب حقیقت را دارند.

فلاسفه فیلم عموماً با این نگرش مخالفند که فیلم را همچون منبع معرفت و یا حتی همکار بالقوه فلسفه ببینگارند. این نگرش به فیلم که توسط استنلی کاول بیان گردیده موجب کمک به پیشرفت این رشته شد. در نظر کاول، فلسفه فی نفسه به شکاکیت و راه‌های مختلفی که می‌توان بر آن فائق آمد می‌پردازد. او در کتاب‌ها و مقالات فراوان، بحث کرده است که فیلم با فلسفه از این نظر اشتراک دارد و فیلم می‌تواند حتی تعمق‌های فلسفی خود را فراهم آورد.

تا همین اواخر نیز این ایده که فیلم لزوماً رسانه‌ای فلسفی است، مدافعان کمی داشت. قسمتی از آن به دلیل این بود که ارتباط دادن فیلم به شکاکیت، توسط کاول مبنای چندان درستی نداشت. گو اینکه شرح او از شکاکیت به عنوان گزینه‌ای همچنان زنده برای فلسفه معاصر، برمبنای خوانش غیر متعارف او از تاریخ فلسفه جدید است. با این حال تفسیرهای کاول از فیلم‌های خاص و آنها را در شمار دیدگاه‌های شکاکانه آوردن بسیار راهگشا بود و بر بسیاری فلاسفه و پژوهشگران فیلم، به واسطه جذبیتی که در آنها در ارتباط با فیلم به وجود آورد تأثیر گذاشت.

با این همه اخیراً کتاب‌های بسیاری فیلم را دست کم ابزاری برای تشریح ایده‌های فلسفی دانسته‌اند تا حدی به این دلیل که ظاهراً دانشجویان میل به سمتی دارند که معمایی فلسفی را هنگامی که نقش بسته بر پرده نقره‌ای می‌بینند، همانند وقتی که در متون نوشتاری می‌نگرند جدی بگیرند و تا حدی به خاطر فلاسفه که به طور فزاینده‌ای معتقد شده‌اند که فیلم عموماً وسیله‌ای برای تفکر درباره مسائل مهم است.

همچنین فیلمسازان جدید گرایش‌های جدی به تفسیرهای فلسفی دارند به طور خاص فیلم‌هایی که «نئو-نویر» نامیده می‌شوند، معمولاً به طور استعاری، مخاطبان خود را با افشا کردن واقعیتی مهم در لنتهای فیلم بهت‌زده می‌کنند، که آن این صورت از مخاطب نیاز دارد تمام فهم خود را از آنچه دقیقاً از فیلم دریافته بود دوباره بازسازی کند. فیلم‌های دیگر با روایتهٔ آن طوری بازی می‌کنند که بار دیگر به نظر می‌رسد نیازمند توضیح فلسفی است.

هر دوی این گرایش‌ها در فیلم معروف سال ۱۹۹۹ برادران واچوفسکی «ماتریکس» تحقق یافته؛ فیلمی که بیش از هر فیلم دیگر موجب به وجود آمدن مباحث فلسفی شد. هم اکنون هزاران مقاله و تعدادی کتاب وجود دارد که در باره مدعیات فلسفی این فیلم جذاب تحقیق کرده است. مسائلی که فیلسوفان در این فیلم یافتند گستره چنین پرسش‌هایی را در بر می‌گیرد. آیا ما توسط حواس خود فریفته می‌شویم؟ یا ماهیت واقعیت؟ آیا دلایل قرارشمندی مبنی بر رد کردن خواسته‌های معنایی وجود دارد؟

علاقه به وجود آمده به واسطه این فیلم دلالت بر این دارد که فلاسفه رویکرد بسیار امیدوار کننده‌ای به این سؤال یافته‌اند که آیا فیلم‌ها می‌توانند چیزی باشند که فلسفه بخواهد توسط تکنیک‌های فلسفی خاص - که آن فیلم می‌بایست از آنها تقلید کند - در آن به تعمق بپردازد. همچنین این مسأله خاطر نشان می‌کند که فلاسفه تحقیقات خود را درباره این پرسش که «آیا فیلم می‌تواند فلسفه باشد؟» را با جذبیت بسیار در سال‌های پیش رو ادامه خواهند داد.

■ ترجمه: محمد آزاد

■ منبع:
www.plato.stanford.edu