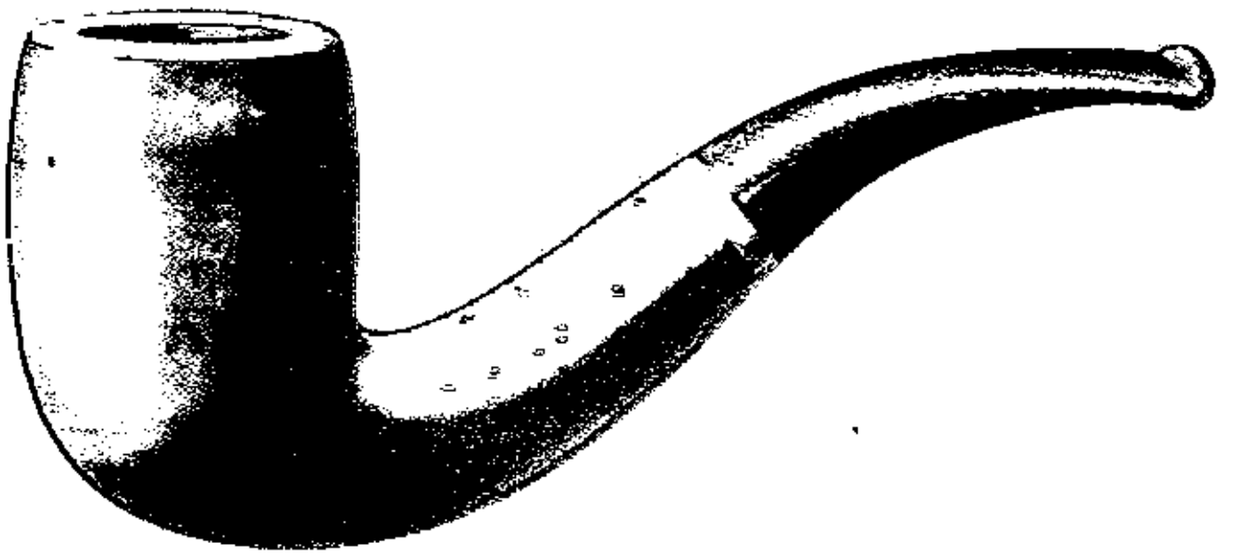

# فیلم بدون نظریه؟!

## الگوهای علمی نظریه‌پردازی و نظریه فیلم

ویژه‌نامه فیلم ۱۷

روی سخن این مقاله با نوئل کرول است. مالکم تروی در مقاله‌اش می‌کوشد با باریک‌بینی نظری‌اش، زوایای پنهان طرح کرول را برای رسیدن به یک نظریه فیلم مبتنی بر اصول فلسفه علم، آشکار کند. در این راه، او به درستی از تجارب پیشین در سایر حوزه‌های شناختی بهره می‌گیرد و بر مطلق نبودن چنین طرح‌واره‌ای اصرار می‌ورزد.

◆ مالکم تروی

*«وقتی باید هیچ نوع نظریه‌ای ارائه ندهیم، در ملاحظات ما نباید هیچ گرایشی وجود داشته باشد مسائل را تنظیم مطالبی که قبلاً می‌دانستیم حل می‌شوند، نه با طرح اطلاعات جدید. از آن جایی که همه چیز در معرض دید قرار دارد، چیزی برای توضیح وجود ندارد».*

*(لودویک ویتگنشتاین، تحقیقات فلسفی)*

طی سال‌های اخیر، وجهه نظریه به مثابه شکل یا روشی توضیحی در رشته‌های علوم انسانی به طور تصاعدی از نقاد یافته است. محققان ادبیات و هنر، هنگامی که قصد شناخت یا توضیح چیزی (مثلاً روایت یا ژانر ادبی) را دارند، دیگر آماده‌اند مدعی شوند که وجود نظریه ضرورت دارد. مطالعات فیلم، بدون استثناء یکی از این چیزهاست. تقریباً از زمان اختراع سینما در دهه ۱۸۹۰، نظریه فیلم وجود داشته است. با این وصف شمار نظریات فیلم از دهه ۱۹۶۰ افزایش یافته؛ یعنی از همان زمان که محققان فیلم، افرادی مانند کلود لوی اشتراوس (claude levi strauss)، رولان بارت (Roland Barthes) و عده دیگری را در فرانسه الگو و سرمشق خود قرار دادند. این افراد، نظریه «ساختاری» زبان را برای چند شکل فرهنگی به کار بردند و امیدشان از این اقتباس آن بود که همه انواع بازنمایی، نه تنها زبان، را با یک ساختار واحد زیربنایی توضیح دهند. این پارادایم نظریه‌ای، که معروف به نشانه شناسی یا علم نشانه‌شناسی بود و چندین پارادایم دیگر، در سال‌های بعد به سرعت به سینما تسری پیدا کردند، که از آن جمله است روانکاوی، چند نظریه زبان‌شناختی و فلسفی و شناخت‌شناسی. گرچه این پارادایم‌ها به نحو بارزی متنوع بودند، اما کاربرد آنها بر این فرض واحد استوار بود که روش‌های انسان‌گرایانه سنتی (از قبیل درک نیات فیلمسازان، تفسیر معانی فیلم‌هایشان، تشخیص قواعد شکلی و سبکی مورد استفاده آنها، و ابداعاتی که احتمالاً عرضه می‌کنند) بدون توضیحات نظریه‌ای، ناکافی و گاه نادرست و بی‌جهت هستند.

درواقع، وجهه نظریه آن قدر عظیم بوده است که کمتر کسی تردید می‌کند که در علوم انسانی، نظریه، روشی مقتضی برای توضیح موضوعات انسان‌گرایانه است.

در علوم اجتماعی، تاریخ، فلسفه، و علوم طبیعی از قرن هجده تاکنون بحث و جدل فراوان در این باره مطرح بوده است که آیا چیزی واحد و متحصر به فرد در مورد موضوع مورد مطالعه رشته‌های انسان‌گرایانه وجود دارد یا خیر؟ آیا این موضوع به اشکال توضیحی، مانند نظریه، که متفاوت از اشکال مورد استفاده در توضیح عالم طبیعی باشد نیاز دارد یا نه؟ این جدل تا امروز و مثلاً در بحث میان دو زیست‌شناس برجسته یعنی «ادوارد او. ویلسون» و «استفان جی. گولد» درباره میزان تطابق ممکن میان علوم طبیعی و علوم انسانی ادامه دارد. اما این جدل در میان محققان ادبیات و هنر به نحو دردناکی غایب بوده است.

بخشی از غیبت این جدل به خاطر آن بوده است که اصطلاح «نظریه» شدیداً مبهم است و محققان ادبیات و هنر به ندرت توضیح می‌دهند که منظورشان از این اصطلاح چیست. «نوئل کرول» (Noel Carrol) فیلسوف و محقق فیلم، تنها استثناء آموزنده‌ای است که اخیراً توصیه کرده است ما برای درک بهتر نظریه به فلسفه علم رجوع کنیم. وی می‌گوید: «فلسفه علم شمّاری از بهترین الگوها را برای درک تحقیق نظریه‌ای در اختیار ما می‌گذارد. طبق فلسفه معاصر «پسا پوزیتیویستی»، یک نظریه علمی طبیعی، مشتمل است از یک یا چند فرضیه‌ای که طی استناد دیالکتیکی قاطعی تدوین شده‌اند. تدوین نظریه براساس تاریخچه قبلی نظریه‌پردازی و نیز داده‌هایی که ممکن است نظریه‌پرورده باشند صورت می‌گیرد. نظریه‌های کنونی در بستر نظریه‌های گذشته تدوین می‌شوند. نظریه‌های کنونی، از راه نظریه‌های گذشته، در فرایندهایی از انتقاد و موشکافی دائمی، تلاش می‌کنند پاسخ‌های رضایت‌بخش‌تری برای پرسش‌هایی که فعالیت نظریه‌ای را هدایت می‌کنند پیدا کنند».

نظریه‌های بهتر عالم طبیعی با انتقاد دیالکتیکی جدی رقبا، طرح خط‌های منطقی استدلال‌های آنها، پردیسداری از داده‌های تجربی جدید، و استلزام توضیحات برتر برای شواهد موجود مطرح می‌شوند، و در نتیجه علم پیشرفت می‌کند. با این وصف این امر بدین معنی است که هر نظریه علمی طبیعی، ابطال‌پذیر است و در بهترین حالت چیزی بیشتر از تقریبی از حقیقت نیست. این تقریب نیز در آینده اصلاح و حتی مردود اعلام خواهد شد، درست به همان صورتی که خود نظریه‌های قبلی را اصلاح یا مردود اعلام کرده بود.

«اکنون این الگو ـ «پسا پوزیتیویستی» نظریه بر جریان غالب فلسفه علم، کم و بیش حاکم است. این الگو، برخلاف الگوهای پوزیتیویستی، تصدیق می‌کند که نظریه‌پردازی علمی طبیعی، بعدی تاریخی دارد اما با پیامد نسبیت‌گرایی این بعد تاریخی که چند فیلسوف مدعی آن بودند مخالفت می‌کند؛ زیرا به قول کرول:

«این امر که نظریه‌پردازی، تاریخی دارد با امکان کشف آن مورد تاریخی کنار نمی‌آید؛ زیرا آن تاریخ ممکن است متضمن چیزهای بسیار، از جمله، حذف متوالی خطا باشد. وانگهی، این امر که ما نظریه‌های خودمان را در پرتو انتقاد مداوم و شواهد جدید پیوسته مورد تجدیدنظر قرار می‌دهیم، این امکان را که نظریه‌های ما در حال نزدیک‌تر شدن به حقیقت هستند منتفی نمی‌کند».

مسلماً به نظر می‌رسد که این الگوی «پسا پوزیتیویستی» توضیح خوبی است برای این که چرا نظریه‌پردازی علمی در توضیح و پیش‌بینی جهان طبیعی آن قدر موفق بوده است. اما آیا ما باید این الگو را در مطالعات فیلم به کار ببریم؟

به نظر می‌رسد که «کرول» فکر می‌کند که ما باید این کار را انجام دهیم. گرچه وی به دقت اظهار می‌کند که «ما نباید سعی کنیم از هیچ یک از علوم طبیعی تقلید کور کورانه کنیم» و «باید نسبت به ویژگی‌های خاص حوزه تحقیقاتی خودمان هوشیار باشیم»، اما امیدوار است که آن چه که در مورد علم ادعا می‌شود بتواند در نهایت در مورد نظریه فیلم ادعا شود». چیزی که من در این جا از منظور وی متوجه می‌شوم تقریباً بدین مضمون است که گرچه مطالعه فیلم محققاً علمی طبیعی نیست اما اگر الگوی نظری علوم طبیعی را به کار ببرد بخت آن را دارد که به موفقیت‌های تشریحی آنها دست پیدا کند؛ به بیان دیگر، اگر نظریه‌های فیلم شامل فرضیات ابطال‌پذیری باشند که طی انتقاد دیالکتیکی جدی رقبا تدوین شده‌اند امکان موفقیت‌های تشریحی آنها زیاد است. کاربرد این الگوی نظریه «پسا پوزیتیویستی» در مطالعه فیلم، هدف مطلوبی است و «کرول» آن را با ثبات کمک توصیه می‌کند؛ زیرا تردیدی وجود ندارد که انتقاد دیالکتیکی جدی در پیشرفت تحقیق هر معرفتی ضروری است و همان‌گونه که «کرول» و دیگران نشان داده‌اند، انتقاد و جدل مستمر و مفصل در تاریخ نظریه فیلم نادر است (ص ۵۷). وانگهی با توجه به شأن و مقام و موفقیت‌های تشریحی فراوان علوم طبیعی، توسل به این علوم به قصد یافتن روش‌ها و اشکال تشریح و توضیح، کاملاً معقول است.

با این وصف علوم طبیعی انحصار انتقاد دیالکتیکی را در اختیار ندارند. این انتقاد در صورت تمایل شرکت‌کنندگان آن می‌تواند ویژگی هر شکل منطقی تحقیق، علمی یا غیرعلمی باشد. گرچه الگوی «پسا پوزیتیویستی» پیشنهادی «کرول» در مورد نظریه ممکن است به محققان فیلم کمک کند که برخی از چیزها را درباره سینما توضیح دهند اما من فکر می‌کنم ما باید به دقت بررسی کنیم که آیا این الگو (یا در واقع هر الگوی نظریه) می‌تواند به ما در توضیح

هر چیزی درباره آن کمک کند؟ به همین خاطر است که به قول «کرول» موضوع مورد تحقیق رشته‌های علوم انسانی، از جمله مطالعه سینما، ویژگی‌های منحصر به خود را دارد که آن را از پدیده‌های مورد مطالعه در علوم طبیعی متمایز می‌سازد، اما «کرول» این امکان را در نظر نمی‌گیرد که الگوهای مورد استفاده در علوم طبیعی و از جمله الگوی پیشنهادی وی برای نظریه، به خاطر همین ویژگی‌ها ممکن است برای تشریح موضوع، فوق‌العاده انسان‌گرایانه و منطقاً نامناسب باشند.

پیشنهاد من این است که ما قبل از پذیرش تمام‌عیار پیشنهاد «کرول» به چیزی شبیه فلسفه علوم انسانی که «جی‌اچ فن رایت» در خواست کرده نیاز داریم؛ یعنی به فلسفه‌ای مقدماتی که دقیقاً مشخص کند کدام روش‌ها برای توضیح موضوع تحقیقی ما ـ ان گرایانه ـ منطقاً مناسب است و کدام روش‌ها نامناسب تیستند.

به منظور آن که ما به چنین فلسفه‌ای دست یابیم، بهتر خواهیم فهمید که نظریه در توضیح چه نوع چیزهایی می‌تواند به ما کمک بکند و چه نوع فلسفه‌هایی ممکن است در توضیح، هیچ کمکی نکنند. البته، چنین فلسفه‌هایی در خارج از حوصله این مقاله است. من در این جا صرفاً به یک ویژگی سینما که مورد مناسبی برای تمایز آن از پدیده‌های مورد مطالعه علوم طبیعی است اشاره می‌کنم. این ویژگی با موضوع تحقیق انسان‌گرایانه، وجه مشترک دارد و هر فلسفه کلی‌تر علوم انسانی باید آن را در نظر گیرد. سپس، من استدلال خواهم کرد این ویژگی بر اساس دلایل منطقی، نظریه را به عنوان روش توضیح مردود می‌کند.

درک این امر ساده است که چرا علوم طبیعی تلاش می‌کنند پدیده‌های طبیعی را با استفاده از الگوی «پسا پوزیتیویستی» نظریه دریابند زیرا هدف علوم طبیعی مشخصاً آن است که اصول توضیحی حاکم بر ماهیت و رفتار پدیده‌های طبیعی را کشف کنند. اصولی که در مشاهدات عادی روزمره نایپدا هستند و چون این اصول نایپدا هستند ما ناگزیر هستیم تحقیق را بر عهده گیریم تا این اصول را دریابیم و دعاوی نظریه‌ای درباره آنها، ضرورتاً فرضی و ابطال‌پذیر یا در نهایت نزدیک به حقیقت هستند.

چنین ذهنیتی فقط تا زمانی پذیرفته می‌شوند که توضیحات بهتری نسبت به رقبا عرضه کنند. نظریه جاذبه اسحاق نیوتن مثالی قدیمی است. نظریه نیوتن در زمان خودش انقلابی بود، زیرا هر تجارب عادی ما درباره جهان چیزی وجود ندارد که نه‌ان دهد همان نیرویی که مسئول حفظ کره زمین حول مدار خورشید است، موجب سقوط سیب از درخت می‌شود. این نظریه تا پایان قرن ۱۹ از موفقیت فراوانی برخوردار بود، زیرا حرکت اشیایی مانند سیارات و سیب‌های مختلف را در اغلب موقعیت‌ها دقیقاً پیش‌بینی می‌کرد. اما فیزیک قرن بیستم با استفاده از شواهد آزمایشگاهی غیرقابل دسترس برای نیوتن، اثبات کرد که نظریه نیوتن در سرعت‌هایی نزدیک به سرعت نور و در سطح انرژی بنیادی چندان دقیق نیست. در نتیجه منجر به ظهور نظریه‌های رقیب، یعنی مکانیک کوانتوم و نسبیت عام شد که قوانین جدید را بهتر توضیح می‌دهند.

«کسرول» با پیشنهاد الگوی «پسا پوزیتیویستی» نظریه به محققان فیلم، برآن عقیده است که اصول توضیحی حاکم بر سینما (که این محققان قصد دارند آنها را کشف کنند) حداقل به یک طریق، مشابه اصول توضیحی حاکم بر پدیده‌های طبیعی هستند؛ یعنی ما باید با استفاده از همان الگوی «پسا پوزیتیویستی» نظریه، این اصول را دریابیم. فرض مسلم در این راه آن است که اصول توضیحی حاکم بر سینما، همانند اصول توضیحی حاکم بر پدیده‌های طبیعی، برای ما قبل از تحقیق، نایپدا و ناشناخته هستند و تنها راه ما برای دریافتن آنها از طریق طرح پیشنهادهایی به شکل فرضیات ابطال‌پذیری است که در بهترین حالت به حقیقت نزدیک هستند. اما اگر به تاریخچه نظریه فیلم نظر کنیم، یکی از واضح‌ترین چیزهایی که مشاهده می‌کنیم آن است که نظریه‌پردازان فیلم اصولاً به ندرت دعاوی خود درباره سینما را همانند فرضیات ابطال‌پذیر درباره اصول توضیحی در نظر گرفته‌اند که تا قبل از تحقیق، هیچ‌گونه شناختی از آنها نداشتیم؛ زیرا آنها اصولاً به ندرت تحقیقات سیستماتیک تجربی و آزمایه‌گاهی را درباره آن اصول انجام می‌دهند.

**گرچه مطالعه فیلم محققاً علمی طبیعی نیست اما اگر الگوی نظری علوم طبیعی را به کار ببرد که بخت آن را دارد که به موفقیت‌های تشریحی آنها دست پیدا کند**

این نظریه‌پردازان گرچه گاهی تحقیقی تجربی از علوم انسانی و طبیعی ارائه می‌کنند، اما خود داده‌ها را جمع‌آوری و تجزیه نمی‌کنند. به عنوان نمونه، هنگامی که «ایزنشتاین» استدلال می‌کند که تدوین، جوهر سینما است یا «متز» مدعی می‌شود که سینما همانند طرز خیالی» در نظریه روانکاوی ژاک لاکان است، هیچ یک از آنها چیزی بیش از شهادت مختصر داستان‌وار جهت حمایت از بیانات خود ارائه نمی‌دهند.

«کرول» احتمالاً استدلال می‌کند که این امر به دلیل آن است که این نظریه‌پردازان فیلم به قدر اندکی علمی هستند. اما اگر ما نظریه‌های جدیدتر فیلم را که به صورت رسمی‌تر تدوین شده‌اند با روحیه علمی‌تر بررسی کنیم، همان فقدان تحقیق سیستماتیک تجربی را خواهیم یافت. نظریه شناختی ساخت‌گرای «دیوید بوردول» (David Bordwell) درباره درک فیلم را که در اثر «روایت در فیلم داستانی» پیشنهاد شده است، در نظر بگیرید. «بوردول» در این نظریه گزاره‌هایی اساسی درباره سینما و نوع بشر مطرح می‌کند. مثلاً وی استدلال می‌کند که «موجود زنده (که منظورش آدمی است) از خلق و حدت لذت می‌برد» و از این گزاره خود حمایت کند که تماشاگر یک فیلم داستانی، تلاش می‌کند از درون نشانه‌های ادراکی ارائه شده در فیلم، داستانی منسجم و یکپارچه در ذهن بسازد. با این وصف، «بوردول» درباره این که تماشاگران واقعی هنگام تماشای یک فیلم از انجام چه کاری عملاً لذت می‌برند، هیچ تحقیقی انجام نمی‌دهد.

به طریق مشابه، «موری اسمیت» (Murray smith) نظریه پردازِ فیلم، در کتابش به نام «درگیر شدن ـ شخصیت‌ها، مفاهیم «بازشناسی» ـ صفارایی و وفاداری» را تدوین کرده و از طریق آنها، نظریه درگیری ما را با شخصیت‌های داستان‌های سینمایی مطرح می‌سازد. اما در این جا نیز «اسمیت» درباره تماشاگران واقعی و طریقه احساس واقعی آنها نسبت به شخصیت‌های داستانی هیچ تحقیقی انجام نمی‌دهد. اگرچه «بوردول» و «اسمیت» هردو تحقیق در علوم انسانی و طبیعی را ترسیم می‌کنند تا نظریه‌های خود را، همانند آیزنشتاین و متز تدوین کنند، اما به نظر می‌رسد که هیچ یک از آنها فکر نمی‌کنند که لازم است خود، تحقیقات سیستماتیک تجربی را برعهده گیرند. چرا این چنین است؟

اگر اصول توضیحی حاکم بر سینما شبیه اصول توضیحی حاکم بر پدیده‌های طبیعی است، چرا تحقیق سیستماتیک تجربی در نظریه فیلم وجود ندارد. اصول حاکم بر پدیده‌هایی طبیعی مخفی هستند و تحقیق، تنها راه برای دریافتن آنهاست. بخش عمده نظریه‌پردازی طبیعی، حدس و گمان است، زیر آشکارا شواهد تجربی، یا امکان کسب این شواهد وجود ندارد و نظریه‌های علمی طبیعی، تنها در صورتی اصولاً پذیرفته می‌شوند که داده‌ها سرانجام آنها را تأیید کرده یا در ابطال آنها عاجز شوند. مثلاً دلیل این که نظریه جاذبه نیوتن تا اواخر قرن ۱۹ به طور گسترده مورد قبول واقع شد آن است که تحقیقات تجربی اثبات می‌کردند که این نظریه کاملاً حرکت طیف وسیعی از اشیاء قرمحدوده وسیعی از موقعیت‌ها را پیش‌بینی می‌کند. اگر اصول توضیحی حاکم بر سینما نیز مخفی و برای ما قبل از تحقیق، ناشناخته هستند چگونه است که نظریه‌های مربوط به آنها شخص را قادر نمیسازد آن نوع تحقیقات سیستماتیکی که در علوم طبیعی می‌یابیم متقاعد می‌سازند؟ یا توجه با تقوه و تأثیر نظریه‌های «متز» و «بوردول»، چگونه است که شمار بسیاری از جمع ما به این نظریه‌ها به سرعت و به راحتی، تن در می‌دهیم؟

من تصور می‌کنم که یکی از دلایل این امر آن است که نظریه‌های فیلم، برخلاف نظریه‌های عالم طبیعی، مربوط است به چیزی که به نوع بشر از قبل می‌داند و انجام می‌دهد، و این تداعی عمده میان پدیده‌های طبیعی و سینما را نشان می‌دهد. اصول توضیحی حاکم بر پدیده‌های طبیعی، مانند جاذبه زمین، تا قبل از تحقیق برای نوع بشر ناشناخته هستند اما در مورد سینما، آدمی، تا قبل از تحقیق، مطالب زیادی می‌داند. دلیل این امر آن است که سینما آفرینش انسانی است و در نهادها و رویه‌هایی که اکثر ما با آنها مرتباً درگیر هستیم ریشه دارد. به عنوان نمونه، اکثر ما می‌دانیم که یک فیلم کمدی رمانتیک چیست و بدون انجام هرگونه تحقیق درباره کمدی رمانتیک می‌دانیم که در مقابل آن چگونه به درستی واکنش نشان دهیم. گرچه آدم معمولی شاید نتواند تمام قواعد کمدی رمانتیک را فهرست کند اما اکثر ما کمدی‌های رمانتیک را وقتی می‌بینیم می‌شناسیم و بدون فرد سر در مقابل آنها به نحو مقتضی واکنش نشان می‌دهیم.

تصور من آن است که این امر یکی از آن دلایلی است که چرا نظریه‌های فیلم اینجاب می‌کنند که در غیاب تحقیق تجربی، مستمر مورد قبول واقع شوند. ما از قبل اطلاع داریم که این نظریه‌ها درباره چه مطالبی بحث می‌کنند و به نظر می‌رسد که محکم‌ترین و معقول‌ترین آنها تا حدودی آنچه را که ما می‌دانیم و انجام می‌دهیم شرح می‌دهند. مثلاً هنگامی که کسی مانند متز، سینما را با پدیده‌هایی از قبیل رؤیا، خیال‌پردازی، تخیلات مقایسه می‌کند برخی از ما وسوسه می‌شویم با او موافقت کنیم، زیرا تصور می‌کنیم که «البته متز حق دارد». برخی فیلم‌ها شبیه رؤیاها هستند، و تجربه سینما گاهی تخیل‌گونه است. یا هنگامی که «بوردول» مدعی می‌شود که ما در تماشای یک فیلم داستانی سعی می‌کنیم داستانی منسجم بیافرینیم، برخی از ما ممکن است با او هم‌آواز شویم، زیرا تصور می‌کنیم که بله، درست است. من هنگام تماشای یک فیلم استنباط‌هایی می‌کنم و سعی می‌کنم مطالب جا افتاده را اضافه کنم و فرضیاتی را پیش‌بینی و تنظیم کنم و غیره.

با این وصف، من تصور می‌کنم این امر که ما درباره سینما بیشتر می‌دانیم نشان می‌دهد که سینما اساساً از پدیده‌های طبیعی متمایز است. دلیل این موضوع آن است که ما نیاز داریم درباره سینما بیشتر بدانیم تا بتوانیم با آن درگیر شویم، حال آن که چنین چیزی در مورد پدیده‌های طبیعی صادق نیست.

فلاسفه‌ای همچون «فن رایت» «Von wright) و «چارلز تایلور» (charles taylor) تمایل دارند این تمایز را به طریق زیر ترسیم کنند. گرچه پدیده‌های طبیعی به گونه‌ای هستند که از دانش و معرفت اصول توضیحی حاکم بر آنها مستقل هستند، اما پدیده‌های انسان‌گرایانه همچون سینما و حداقل قسمتی از آن، توسط هنجارهای انسانی و آدم‌هایی که این هنجارها را به کار می‌برند پایه‌گذاری می‌شوند. اگر این هنجارها را می‌شناختند نبودند. سینما آنچه که هست نمی‌بود. در حالی که پدیده‌های طبیعی همان چیزی که هستند و فارغ از معرفت نوع بشر درباره اصول توضیحی حاکم بر آن، خواهند بود.

«لودویک ویتگنشتاین»، این تمایز را با استفاده از «بازی» به مثابه قیاسی برای پدیده‌هایی انسان‌گرایانه روشن ساخته است. مثلاً ما در یادگیری بازی تنیس، معنی «ضربه»، «برگشت سرو»، «ضربه هوایی»، «اوت» (خارج) را یاد می‌گیریم و می‌آموزیم که نباید در اثنای بازی بر سر حریف فریاد بکشیم، چه نوع احساساتی را در چه موقعی ابراز کنیم و غیره. ما برای بازی تنیس باید بر این هنجارهای گوناگون مسلط شویم. اما تنیس با عالم طبیعی نیز شکل یافته است. مثلاً اگر نیروی جاذبه زمین شکل بارشمیخ‌تر از حال بود، تنیس، بازی بسیار متفاوتی می‌شد و توپ تنیس (از جمله وسایل دیگر آن) رفتار بسیار متفاوتی می‌داشتند. با این وصف ما برای توانمندی در بازی تنیس، نیازی نداریم چیزی درباره جاذبه زمین یا اصول توضیحی دیگری که حاکم بر رفتار توپ تنیس هستند بدانیم و جاذبه زمین فارغ از این که ما چیزی درباره آن بدانیم یا ندانیم به همین طریق عمل می‌کند. معرفت به جاذبه زمین برای بازی تنیس، امری بیرونی محسوب می‌شود؛ یعنی جاذبه زمین، گرچه تنیس را شکل می‌دهد اما امر مقوم آن نیست.

ما هنگام بازی تنیس صرفاً متکی هستیم به این واقعیت که توپ تنیس در ضربه‌ای با مقدار مشخصی نیرو و جهتی خاص به گونه مشخصی عمل خواهد کرد. به همین خاطر، تنیس قبل از آن که نیروی جاذبه و قوانین آن توسط نیوتن «کشف» شود، بازی می‌شد. اما شناخت انواع هنجارهای تنیس برای این بازی، امری درونی است؛ یعنی این هنجارها تشکیل‌دهنده آن هستند. ما بدون شناخت این هنجارها قادر نخواهیم بود تنیس بازی کنیم. هرواقع چیزی به عنوان بازی تنیس وجود نمی‌داشت. به طریق مشابه، توان ما در درک و واکنش مناسب در مقابل یک فیلم بستگی دارد (حداقل به طور جزئی) به شناخت ما از مجموعه کاملی از هنجارهایی که نسبت به درگیری ما با سینما فروش محسوب می‌شوند مانند تمایز میان داستان و غیرداستان. مسلماً سینما همانند بازی تنیس، به طرقی عمیق توسط عالم طبیعی شکل گرفته است. مثلاً فکر کنید که اگر چشمان ما می‌توانستند هر قاب فیلم را به طور جداگانه ادراک کنند یا قدرت دید ما به جای دوچشمی، سه چشمی بودند چقدر سینما متفاوت می‌شد. البته شناخت اصول توضیحی حاکم بر ماهیت و رفتار چشمان ما جنبه بیرونی نسبت به کار درگیری ما با سینما دارد. ما برای تماشای یک فیلم هیچ نیازی به شناخت نحوه کار چشمان خود نداریم تا چه رسد به یک نظریه.

اگر این تمایز میان درونی و بیرونی، معتبر باشد، بدین معناست که حداقل برخی از پرسش‌هایی که ما درباره سینما می‌پرسیم احتمالاً درباره هنجارهای درونی تشکیل دهنده آن، مانند تمایز میان خلاقیت و غیرخلاقیت یا قواعد تعریف‌کننده کمدی رمانتیک هستند. اگر چنین موردی مطرح باشد، در آن صورت، الگوی «پیاپوزیتیویستی» نظریه‌های که کارول پیشنهاد کرده است روش منطقا مناسبی برای پاسخ به چنین پرسش‌هایی نیست، زیرا این روش در علوم طبیعی به کار می‌رود تا کشفیاتی درباره اصول توضیحی مخفی، مانند جاذبه زمین، که ما قبل از تحقیق هیچ شناختی از آنها نداریم به عمل آورد. اما هنجارهای گوناگون تشکیل دهنده سینما همان‌هایی هستند که ما از قبل آنها را می‌شناسیم و به کار می‌بریم. در نتیجه، ما نیازی به طرح فرضیاتی قابل پذیرش برای دریافتن آن هنجارها نداریم، چون ما از قبل آنها را می‌شناسیم و به کار می‌بریم.

در هوش، ما برای پاسخ به پرسش‌هایی درباره آنها نیاز داریم آنچه را که از قبل می‌شناسیم و انجام می‌دهیم، مانند مفاهیم مرسوم و قواعدی که از قبل در اختیار داریم و به کار می‌بریم، روشن سازیم. تنه این که اطلاعات جدیدتری درباره چیزی که هیچ گونه دانش پیشینی از آن نداریم دریابیم. من تصور می‌کنم که پاسخ به این نوع پرسش‌ها شبیه به روشن ساختن انواع قواعد دستور زبانی است که بر کاربرد روزمره زبان ما حاکم هستند؛ زیرا ما در تمام مواقعی که صحبت می‌کنیم یا می‌نویسیم از قواعدی دستوری مانند قواعد حاکم بر محل قرار گرفتن صفات در جلوی اسم تبعیت می‌کنیم. اما ما نوعاً قادر نیستیم به وجود این قواعد، تا زمانی که توسط «نحویون» برایمان روشن نشوند، پی ببریم.

این کار همچنین، و همان گونه که «استوارد هنفلینگ» فیلسوف خاطرنشان ساخته است، شبیه به آن نوع دانشی است که زیبایی‌شناسی در پی آن است. «هنفلینگ» به ما گوشزد کرده است که این گونه نیست که تمام اشکال جست‌وجو و تحقیق، متضمن یافتن اطلاعاتی جدید درباره چیزی باشند که دانش پیشینی از آن نداریم؛ مانند زیبایی‌شناسی که یک نمونه قدیمی است. کسب دانش زیبایی‌شناختی درباره یک اثر هنری نوعاً عبارت است از معطوف ساختن توجه خودمان به ویژگی‌های آن اثر که در معرض کامل و آشکار دید ما قرار دارند اما ما به آنها پی نبرده‌ایم یا به آنها توجه نکرده‌ایم، یا به نحوی صحیح به آنها توجه نکرده‌ایم. مثال خوب این مورد عبارت است از طرح‌بندی بازیگوشانه فضا در فیلم‌های «یاسوجیرو اوزو» که «نورمن» آن را به خوبی شرح داده است. اما این طرح‌بندی علی‌رغم آن که در معرض کامل دید هر تماشاگر فیلم «اوزو» قرار دارد، تا زمانی که برای تماشاگر شرح داده نشود الزاماً قابل توجه نیست. به طریق مشابه، من تصور می‌کنم که پاسخ به پرسش‌هایی درباره هنجارهای درونی تشکیل دهنده سینما، یا هر نوع پدیده انسان‌گرایانه در این زمینه، عبارت است از معطوف ساختن توجه خودمان به مفاهیم، رسوم و قواعد گوناگونی که ما آنها را هنگام درگیری با سینما از قبل می‌شناسیم و به کار می‌بریم؛ هنجارهایی که مانند قواعد دستور زبان، چون همه روزه آنها را به کار می‌بریم در معرض کامل دید ما به یک معنایی قرار دارند. اما ما نوعاً این هنجارها را تا زمانی که برایمان شرح داده نشده باشند نمی‌توانیم مورد توجه قرار دهیم.

چند هشدار را باید گوشزد کنم. اولاً هیچ یک از مطالب مورد بحث من بدین معنی نیست که الگوی «پیاپوزیتیویستی» - نظریه پیشنهادشده از سوی کارول - هیچ کمکی به محققان فیلم نمی‌کند؛ زیرا همان گونه که قبلاً اذعان کردم، سینما مانند پدیده انسان‌گرایانه به طرق عمیقی توسط عالم طبیعی شکل گرفته است. مثلا توجه کنید به یک نمونه از هنجار سینمایی: قرارداد‌های مربوط به سیکه مانند قرار دادن مهم‌ترین مطالب در مرکز قاب یا استفاده از تدور و حرکت برای معطوف ساختن توجه تماشاگر به قسمتی از قاب. رویه‌هایی هستند که در فیلمسازی اکثر کشورها فرهنگ‌ها و زمان‌ها رخ می‌دهند. این واقعیت که این قرارداد‌ها عموما در جهان توسط فیلمسازان مورد استفاده قرار می‌گیرند احتمالاً عمدتا مربوط است به ویژگی‌های همگانی ادراک بشر در جهان که تقریباً فطری او هستند. اگر یک محقق فیلم می‌خواست در ورای شناخت شیوه‌های که این ویژگی‌های ادراکی شکل دهنده این قواعد سبکی هستند رفته و ماهیت و رفتار آنها را توضیح دهد، به او احتمالاً توصیه می‌شود که از بهترین روش موجود برای شرح پدیده‌های طبیعی، که از نظر بسیاری همان الگوی «پیاپوزیتیویستی» پیشنهاد شده توسط کارول است، استفاده کند.

با این وصف، باید خاطرنشان ساخت که تنها کاری که چنین نظریه‌پردازی‌ای می‌تواند انجام دهد این است که قیدوبندهای طبیعی استفاده از قواعد سبکی را توضیح دهد، نه آن که بگوید چرا گروه خاصی از فیلمسازان عملاً از این قواعد در موقعیتی خاص استفاده می‌کنند یا استفاده نمی‌کنند. محقق فیلم برای درک «چرایی» فوق مجبور است اقدام به تحقیقی انسان‌گرایانه ستتی کرده، ذیل آن گروه از فیلمسازان، موقعیت خاص تاریخی را که آن گروه از این قواعد در آن استفاده می‌کنند، چگونگی درک آنها از این استفاده و دلایلی که آنها برای استفاده از این قواعد سبکی دارند مورد بررسی قرار دهد. البته، چنین تحقیق انسان‌گرایانه‌ای هیچ جایگاهی در علوم طبیعی ندارد؛ زیرا هیچ گونه دلیلی برای تحقیق درباره حرکات کور ماده در فضا وجود ندارد. به قول «پی.ام.اس هکر» (P.M.S.Hacker)، «رفتار انسان باید شناخته و گاه تعبیر شود و این امر در مفهومی صورت می‌گیرد که رفتار طبیعت بی‌جان و بخش اعظم رفتار حیوان مورد بررسی قرار نمی‌گیرد. آدمی دست خود را بالا می‌برد و آن را به عقب و جلو حرکت می‌دهد، می‌توان این حرکات را از نظر فیزیولوژی (عصب‌شناسی) شرح و توضیح داد».

اما این حرکات دست، ممکن است اقدامی برای احوال‌پرسی، اخطار، یا اشاره کردن باشد، یا ممکن است علامت کسب یک امتیاز در بازی کریکت، یا بخشی از حرکت رهبر یک ارکستر، یا توضیحی برای معنای «خداحافظی کردن» و نیز صدها چیز دیگر باشد. می‌توان علامت گذاشتن بر روی یک تکه کاغذ را از نظر تورولوژی یا فیزیک توضیح داد، اما این که علامت گذاشتن و یادداشت کردن روی یک تکه کاغذ عبارت است از نوشتن نام خود یا چیزی دیگر، این که نوشتن نام خود عبارت است امضا کردن یک نامه، یک چک، یک قرارداد، یک وصیتنامه، یا درج نامی در دفترچه یادداشت شخصی، یا اعداد کتاب به یک دوست، و صدها مورد دیگر، همه مستلزم ارجاع به قوانین، قواعد و نهادهای بی‌شمار زندگی اجتماعی است که هیچ یک از آنها قابل تقلیل به موارد غیرهنجار نیستند، و همه از محصولات زندگی اجتماعی در مواقع تاریخی خاص هستند.

> نظریه‌پردازی باید قیدوبندهای طبیعی استفاده از قواعد سبکی را توضیح دهد نه آن که بگوید چرا گروه خاصی از فیلمسازان از این قواعد استفاده می‌کنند

همچنین مطالب مورد بحث من نافی استفاده از روش‌های علمی طبیعی دیگر نیستند. مثالی خوب در این زمینه عبارتست از استفاده از تحلیل آماری در تاریخچه فیلم. همان گونه که از تحلیل آماری برای تدوین احکام کلی درباره بازی تنیس استفاده می‌شود (مثلا درصد دست روهای اول که در زمین حریف خوابیده، سرعت سرو، تعداد خطاهای غیراضطراری و غیره) همان گونه نیز از این تحلیل توسط «باری سالت» (Barry Salt)، «بوردول» (Bordwell) و دیگران استفاده شده تا احکامی کلی درباره سینما، مثلاً متوسط طول تماما در دوره خاصی از سبک‌های خاص، تدوین شود. با این وصف گرچه روش تحلیل آماری ممکن است به تدوین احکام کلی مهم بسیاری درباره سینما، همانند احکامی درباره مطالعه تاریخ، اقتصاد و جامعه، منجر شود اما این احکام شبیه اصول توضیحی کشف شده در نظریه‌پردازی علمی طبیعی نیستند؛ زیرا باز هم تکرار می‌کنم، برای درک عملیات مربوط به سینما در علم آمار، مثلاً طول متوسط تماها، تحقیق انسان‌گرایانه بیشتری درباره نیات مستتر کاربرد این کلیات لازم است و مثلاً شرایط خاص تاریخی که طی آن طول‌های خاصی از تماهای فیلم مورد استفاده قرار گرفته و طرق درک فیلمسازان در استفاده از این طول تماها و دلایل آنها از استفاده از این تماها، از جمله این نیات برای تحقیق است.

باز اضافه می‌کنم که چنین تحقیقی هیچ جایگاهی در علوم طبیعی ندارد؛ زیرا در پشت تیروی جاذبه زمین هیچ گونه نیاتی وجود ندارد (مگر آن که به عالمی کیهانی که از جانب خدا انتظام یافته است معتقد باشید). تمایز میان روش‌های تشریح و نظریه بدین معنی نیز است که پاسخ‌های ما به پرسش‌های مربوط به هنجارهای درونی سینما، حداقل به طور اصولی ابطال‌پذیر نبوده و نیازی ندارد که در آینده مورد اصلاح قرار گیرند. این پاسخ‌ها در عوض، بر حسب میزان موفقیت در معقول ساختن هنجارهای مورد توضیح در این پاسخ‌ها سنجیده و ارزیابی می‌شوند؛ زیرا برخلاف اصول توضیحی حاکم بر سینما یا بازی تنیس قابل رویت هستند و اگر مرئی نبودند ما نمی‌توانستیم درباره آنها چیزی بدانیم یا از آنها استفاده کنیم. مغز انسان و تصمیم‌گیری عادی از نظر ما مخفی بود و ما می‌بایست برای فهمیدن آن فرضیات ابطال‌پذیر تدوین کنیم. ما قادر نبودیم در همان بدو امر از آن استفاده کنیم، و اکنون نمی‌توانستیم بدانیم که چگونه میان داستان و غیرداستان فرق قائل شویم. بنابراین ما به طور بالقوه می‌توانیم تمایزی را که اکنون میان داستان و غیرداستان برقرار می‌سازیم یکبار و برای همیشه روشن سازیم؛ زیرا این تمایز شامل وضوح چیزی خواهد شد که ما آن را از قبل می‌شناسیم و به کار می‌بریم.

البته تمایز میان داستان و غیرداستان درست همانند هر تمایز ذهنی، ممکن است به مرور زمان به طرق هوشمندانه و نه چندان هوشمندانه تغییر کند و در نتیجه لازم شود که ما دوباره آن را تشریح کنیم. اما تشریح‌های جدید از اصلاحشان بهتر نیستند بلکه به تشریح‌هایی از نوع تمایزات ذهنی دیگر و از رویه‌هایی هستند که در آنها تمایز میان داستان و غیرداستان به گونه متفاوتی ترسیم می‌شود، به طریق مشابه، در بازی تنیس ممکن است قواعد جدیدی به آن اضافه شود و در برداشت کلی قواعد تنیس باید تجدیدنظر صورت گیرد تا این قواعد جدید در نظر گرفته شوند اما چنین برداشتی بهتر از اصلاحش نخواهد بود، بلکه برداشتی از یک بازی متفاوت، از یک تنیس جدید اصلاح شده خواهد بود.

هیچ یک از مطالب مستدل من در این جا برای تغییر نظر کسی که به توضیحات نظریه‌های ادبیات و هنر متعهد است، احتمالاً کافی نیست. نظریه از وجهه بسیار زیادی در علوم انسانی برخوردار است و اکنون شمار بسیار زیادی از نهادها و دوره‌های تحصیلی دانشگاهی به نظریه وابسته هستند و این وجهه و این نهادها بیش از آن زیاد هستند که بتوان تغییر فوق را انجام داد. وانگهی، روش‌های انسان‌گرایانه سنتی، از جمله روشی که من در این مقاله توصیه کردم (یعنی تشریح چیزی که در معرض دید کاملا آشکار است اما تا زمانی که مورد اشاره قرار نگیرد الزاماً قابل توجه نیست) به طور وسیع، کم‌اهمیت تلقی می‌شده‌اند. از دهه ۱۹۶۰ تاکنون، محققان علوم انسانی به طور روز افزون احساس کرده‌اند که چنین روش‌هایی بدون توضیحات نظریه‌ای، ناکافی اگر نه نادرست، هستند. آنها، گرچه نوعاً در تدوین نظریه‌های خود، از صلابت دیالکتیکی نظریه‌های علمی طبیعی شکست خورده‌اند، اما همانند نظریه‌پردازان علمی طبیعی، تلاش کرده‌اند از نظریه برای برملا ساختن انواعی از اصول توضیحی ناپیدایی که در عرف حاکم بر ادبیات و هنر قلمداد شده‌اند استفاده کنند. از جمله این اصول عبارت هستند از امیال و غرایز ناخودآگاهی که محرک تمام رفتار انسانی هستند و روانکاوی، آنها را بدیهی فرض کرده است؛ تمویق بی‌پایان معنی، درون تمام اشکال معنایی که ساختارشکنی، آن را وضع کرده است؛ استنباط از نشانه‌های ادراکی ناقص که شالوده تمام فهم را تشکیل می‌دهد و روانشناسی شناختی ساختاری آن را وضع کرده‌است و غیره. اگر تلاش من در این مقاله درست باشد، آن تعداد از این نظریه‌ها که مدعی انجام کشفیاتی درباره بعد هنجاری درونی سینما هستند نادرست هستند؛ زیرا باز تکرار می‌کنم که هنجارهای درونی تشکیل دهنده سینما (یا هر پدیده انسان‌گرایانه دیگر) باید طبق تعریف هنجارهایی باشند که ما می‌شناسیم و به کار می‌بریم. این هنجارها نمی‌توانند ناپیدا بوده و منتظر بمانند تا نظریه‌ای آنها را کشف کند.

برای تغییر اذهان محققان معاصر نظریه فلسفه تمام عیاری که «فن واعظ» در زمینه علوم انسانی خوانده‌اند آن شده است لازم است فلسفه‌ای که تمایزات متقابلاً مرتبط میان درونی و بیرونی، و روش‌های تشریح و نظریه را به تفصیل توضیح دهد. فلسفه‌ای که من تلاش کردم در این جا روشن سازم، فلسفه‌ای که ممکن است به سایر ویژگی‌های موضوع تحقیق انسان‌گرایانه‌ای که مستلزم روش‌ها و اشکال توضیحی دیگری سوای علوم طبیعی هستند ناظر شود. اما حتی اگر این تمایزات نهایتاً جعلی از کار در آیند، من معتقدم بررسی دقیق این امر که آیا چنین تمایزاتی باید صورت گیرند حیاتی است؛ زیرا ما بدون انجام این بررسی نمی‌توانیم بدانیم آیا روشی که در چهل سال گذشته مطلوب رشته‌های مطالعاتی ادبیات و هنر بوده است همان روش منطقاً مناسب برای توضیح موضوع تحقیق انسان‌گرایانه است. اگر ما این بررسی را در پیش گیریم، شاید دریابیم که نظریه، حداقل در پاسخ به پرخی پرسش‌های مربوط به ادبیات و هنر، اصولا هیچ کمکی به ما نمی‌کند ◆

■ ترجمه: جمال آل احمد

■ منبع:

The Philosophy of Film: Introductory text and readings. Ed: Thomas E. Wartenberg and Angela Curran. pp.21-3