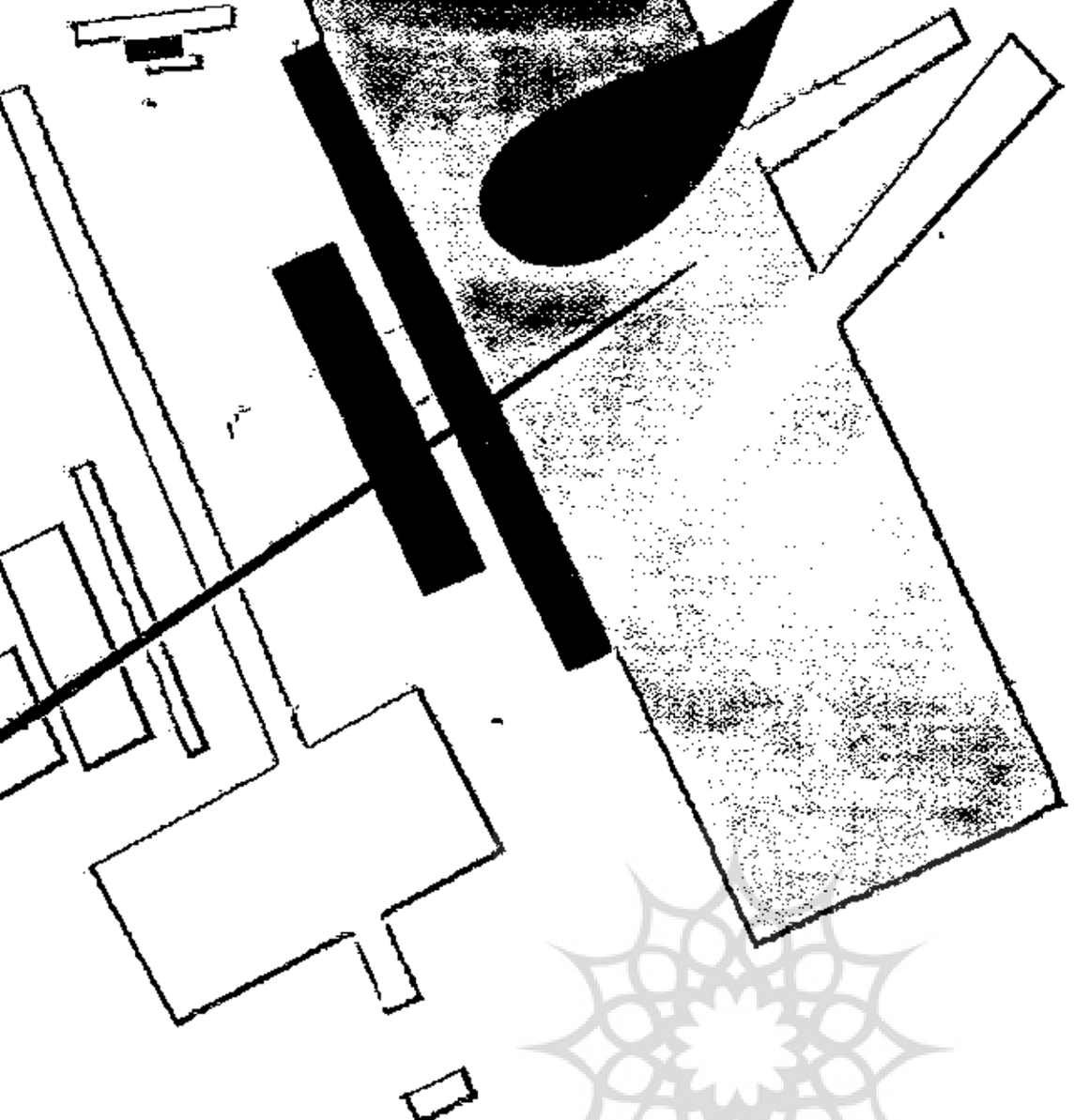

طرح: الکساندر رادچنکو

فیلموسوفی: رنگ

◆ دانیل فرامپتون

در تاریخ مطالعات فیلم، فلسفه نقش چندانی ایفا نکرده است. رشته‌هایی همچون ادبیات، جامعه‌شناسی و روان‌شناسی تحلیلی، دوشادوش سینما پیش رفته‌اند اما ارزیابی فلسفی تصاویر متحرک همواره نادیده گرفته شده و در حاشیه مطالعات فیلم واقع شده است.

دلیل معرفی اصطلاح جدید «فیلموسوفی» آن است که نظریات مطرح در این مقاله حول برخی حوزه‌های نظری مشخص قرار دارند؛ در عین حال، این کار را نمی‌توان به هر یک از آنها محدود کرد.

افزون بر این، واژه سازی به طور کلی، ویژگی مهم این پروژه است؛ این بدان معناست که مطالعه فیلم برای بقای خود نیازمند پیشرفت مفهومی است. فیلموسوفی مؤلفه‌های متنوعی را دربرمی گیرد: فهم تدوین فیلم همان گونه که ذهنیت فیلم آن را جهت می دهد و در واقع، اینکه چگونه فیلم در مورد موضوعات خود، تصمیم گیری می کند و به آنها توجه دارد؛ نوع تفکر باز و متأملانه تجربه کننده فیلم؛ ایجاد اصطلاحات فیلموسوفی با استفاده از کلمات رایج یا ابداعی که هدف فیلموسوفی را محقق می کنند؛ این هدف، همانا نگارش شاعرانه و عملی تحلیل‌هایی است که می کوشند قدرت بهشا فلسفی تصاویر متحرک را دریابند؛ استفاده فیلم‌ها از انواع اندیشه‌ها به هنگام تدوین (اندیشه‌های فیلمی که براساس استاندارد رایج ساخته شده را می توان مورد مطالعه قرار داد؛ حال آن که فیلم‌هایی نظیر آثار آنتونیونی و کیشلوفسکی را باید از نگاه فیلموسوفی مورد بررسی قرار داد.)

به علاوه، فیلموسوفی اهمیت فلسفی تفکر تصویر متحرک، احتمال استفاده از این تفکر غیرمفهومی برای فلسفه و تعلیم ادبیات تصویری و سینمای خانگی جدید (دوربین ویدئو) را نیز دربرمی گیرد.

نخست، تفکر ما مطرح است. ما زندگی را با کیفیت تولید خود در می آمیزیم، برخی چیزها را به سود چیزهایی دیگر می پذیریم و درک می کنیم و دائما در حال تفسیر آنها هستیم.

تجربه ساده همواره عبارت است از حاصل تفکر (چه خودآگاه و چه ناخودآگاه). تفکر واقعیتی است که ما (طی آن) هر کاری را می توانیم انجام دهیم. مارتین هایدگر گفته است: «حوزه دید، حوزه‌ای باز است اما گشودگی آن ناشی از دید (نگاه) ما نیست.» (۱)

چشم‌های ما سرخود کار نمی کنند. تفکر ما چیزی است که اشیاء را بر ما می نمایاند. (شاید بتوان گفت آگاهی از این «تفسیر»، استدلال فلسفی آن تجربیات است.) من در دنیای صدایی، خود می توانم بر منابع خاصی تمرکز کنم و به صداهای خاصی فکر کنم؛ می توانم درباره صدای عبور و مرور در پایین خیابان مملو یا به طور ناخودآگاه والبته همواره به گونه‌ای معنادار بیندیشم. می توانم گوشم را به صدایی جلب کنم که قصد شناسایی آن را دارم؛ مثلا صدای یک ماشین.

پس ما می اندیشیم؛ ما در صورت احساس نیاز، در برخی اوقات می اندیشیم. من سرمیز خود می نشینم و به سراغ برخی کلمات کلیدی درباره «اندیشه‌ای» می روم که برای توضیح موضوع نگارشم مناسبند. من به طور قتراعی در این مورد و البته در دیگر موارد، برای کمک به رشته تفکراتم تصاویر را به خدمت می گیرم. البته تصاویری که به لحاظ زبانی قابل فهم باشند. تصویرسازی، بخشی از تفکر است؛ تفکری خلاق، غیرمتمرکز، آزاد و به تصویری خیال‌پردازی، یادآوری، توجه (دقت)، تمرکز، باور، استدلال، تأمل، غور، همگی انواع تفکرات روزانه ما را تشکیل می دهند.

ژیل دلوز در اثر دو جلدی خود سینما، می گوید نوع خاصی از سینمای معاصر سبب پیدایش «تصاویر ذهنی» می شود. «موضوع مناسب تصویر، یک تصویر روشن و خاص همراه با ویژگی های خاص آن است که ایزه‌های تفکر در نظر گرفته می شوند. ایزه‌هایی که وجودی خارج از اندیشه دارند. همان گونه که ایزه‌های انراکسی، وجودی خارج از ادراک دارند. این تصویری است که همانند ایزه‌هایش، روابطش، عملکردهای نشانه‌یش و دریافت‌های فکری‌اش در نظر گرفته می شود.» (۲)

این بدان معناست که این تصویر بیانگر تفکرات مشخص است و نیز بدان معناست که این تصویر به طور مستقیم با تفکر در ارتباط است. از نگاه دلوز یک تصویر اگر با ایزه ارتباط یابد، عبارت است از تصویر ذهنی؛ یعنی اگر مستلزم آن باشد که ما آن را «تفسیر» کنیم و در پی شناخت ارتباط آن تصویر با چیزی باشیم. هدف دلوز از تصویر ذهنی شکل بخشیدن به دو «رویه» تصویر است: یک رویه ناظر به کاراکترها، ایزه‌ها و حرکات است و روی دیگر ناظر به کلیشی است که به موازات پیشرفت فیلم تغییر می کند. (۳) اندیشه ضمن هدایت دانش ما از رویدادها کاملا بر روابط کلی فیلم نیز تسلط و نظارت دارد. به گفته دلوز این تصویر جدید و این دگرگونی جدید سینما می کوشد به اندیشه و تفکری حقیقی تبدیل شود حتی اگر دشوار باشد. (۴) اهمیت واقعی تصاویر با سکانس‌های جدید از نظر دلوز، قدرت آنهاست، قدرت صدا و تصویر محض در جایگزینی، محو و باز تولید خود ایزه و ایجاد عملکرد تصویری (دیدنی). (۵) این جا دلوز به صراحت می گوید تصویر می تواند تلقی ما را از ایزه جهت دهد.

دلوز در این سینمای فکری جدید، نوعی آگاهی تصویری کشف می کند که نمی توان آن را با حرکاتی که خود پدید می آورد تعریف کرد، بلکه باید آن را با ارتباطات ذهنی‌ای که وارد آن می شود تعریف نمود. و این آگاهی بر طبق فهرست بازی از حروف ربط منطقی («یا»، «بنابراین»، «اگر»، «زیرا»، «واقعا»، «اگرچه») (۶) به پرسش، پاسخ، پذیرش، انکار، آزمایش و نظریه پردازی تبدیل می شود.

فیلموسوفی، کل فیلم را به مثابه تفکری برمی نماید که برخلاف نظریه دلوز، هیچ گونه ارتباط نشانه شناختی‌ای با اندیشه بیننده ندارد. این تفکر همواره آشکار است و هیچ گاه سرّی و پوشیده نیست.

زمانی که فیلمی را تماشا می کنیم یا به آن گوش می دهیم دقیقا چه روی می دهد؟ آیا این فیلم تصاویر خاص خود را نمی گیرد؟ تصویر یک صحنه، تغییر تمرکز از یک کاراکتر به کاراکتر دیگر، بالا رفتن از یک طرف یک ساختمان، از یک اتاق از یک زاویه؛ بیست، همگی اندیشه‌های یک ذهن فیلمی (ذهن- فیلم) هستند؛ زمانی که شما فیلمی را با عنوان یک اندیشه تماشا می کنید، هیچ چیز هدر نمی رود و همه چیز از حیث اهمیت در یک سطح است.

این مطلب به معنای دست کم گرفتن سازندگان سینما، کارگردان، نویسنده، فیلمبردار نیست، بلکه به معنای در نظر گرفتن فهم سیال‌تر و شاعرانه‌تر فیلم است.

گفته‌ها و نظرات سازندگان (فیلم) اهمیت دارد. این نظرات را می توان به سخن شاعرانه‌تر مان درباره فیلم و در نتیجه تجربه فیلم «ترجمه» کرد.

تمام فیلم‌ها، خواه آرام و پنهان، ملال آور و هیجانی و خواه گیج کننده، «می اندیشند». فیلمی که آشکارا می اندیشد ذاتا بهتر از فیلمی نیست که درست می اندیشد. یک فیلم می تواند به گونه‌ای شایسته و هوشمندانه (یعنی با سوژه و به نحوی جالب) بیندیشد. یا می تواند فیلمی خسته کننده و ملال آور باشد. فیلمی که تقریبا توانایی تفکر را از دست داده است و صرفا به پیشروی می اندیشد. تلقی‌ها بیدگر از تفکر در این جا جالب است. او می نویسد: «انسان یک اندیشه (یعنی یک تأمل) است.» (۷) اندیشه، خلاصه فیلم نیست، بلکه ابزار تشکیل دهنده آن است. یک بازیگر می تواند بدون فیلم بازی کند

اما یک فیلم نمی‌تواند بدون اندیشه پدید آید یا وجود داشته باشد. «فیلم» یک اندیشه است، اندیشه زمینه دنیای فیلم و بستر حیات فلسفهٔ فیلم است.

قرن‌ها گذر زمانی نوشت: رنگ یک، ضرورت اجتناب ناپذیر است. رنگ ماده خاصی است که همچون آب و آتش برای زندگی ضروری است. وجود انسان بدون قضایی از رنگ غیر قابل تصور و غیر ممکن است.(۸) توصیف رنگ سه جنبه اصلی دارد: «نه رنگ(سایه)» که تنوع یا سایهٔ یک رنگ است، رنگ‌مایه که تیرگی یا روشنی رنگ است، و اشباع که عبارت است از میزان تزدیکی یک رنگ خاص به تیره‌ترین و روشن‌ترین نوع آن.(۹) مشاهده بخشی از تفکر است؛ این دو هرگز از یکدیگر جدا نمی‌شوند و از این رو رنگ عبارت است از اندیشیدن ما.

مثلاً یک کتاب قرمز را ما «تفسیر» می‌کنیم، نه این که بگوییم این کتاب رنگی واقعاً (فیزیولوژیک) دارد که ما صرفاً به آن پاسخ می‌دهیم؛ واکنش نشان می‌دهیم. کتاب رنگی است که ما احساس می‌کنیم که باید آن رنگی باشد.

نور، رنگ و تصویر، رنگ‌های مختلفی دارند اما همگی حول سه رنگ قرمز، آبی و سبز می‌گردند. چگونه رنگ در زندگی ما تأثیر می‌گذارد؟ میزان «تأثیر» به هنگام تجربه فیلم (به نوعی به لحاظ زیبایی‌شناختی) تا چه اندازه متفاوت است؟ روان‌شناسان رنگ‌ها را محرک می‌دانند و بنابراین از رنگ‌ها در بسته‌بندی‌ها و تبلیغات در ادارات و دفاتر و میادین بازی استفاده می‌شود. هر رنگی می‌تواند برای هر شخصی بسته به تجربه پیشینی‌اش هر معنایی داشته باشد، اما این مسأله در تحلیل فیلم قابل توجه نیست و نباید آن را بیان کرد. آنچه را که ناگفتنی است نباید سعی کنیم به زبان آوریم. قرمز، آبی، سبز... چه می‌مانند؟ اما در سینما باید پرسید چه نوع قرمزی، چه نوع آبی‌ای؟ این رنگ‌ها روی پارچه و لباس‌اند؟ روی دیوارند؟ ما آنها را روی چه نظم و ترتیبی مشاهده می‌کنیم؟ نوع رنگ مهم نیست، بلکه آنچه اهمیت دارد زمان، محل، و نحوه (دینامیک یا ثبات) رنگ است.

دیدن یک رنگ در جایی که واقعاً شایسته نیست در فیلم با رنگی که مناسب اوژه است، پاسخی کاملاً متفاوت ایجاد می‌کند. در فیلم willy wonka و chocolate factory (ساخته مل استوارت، ۱۹۷۱)، عملاً تمام رنگ‌های کارخانه با اوژه‌ها بی‌ارتباط بودند مثلاً لباس آبی که یکی از بچه‌ها مصرف می‌کند و چاشنی‌های یک وعده کامل غذایی.

تمام رنگ‌های اصلی پیوندهای تاریخی و اجتماعی دارند مثلاً قرمز همراه با مشکی و سفید طولانی‌ترین تاریخ را دارند از نشان دادن طبقه توسط رومی‌ها تا بازجنسی مفاهیم که امروزه مطرح است؛ شهوت شدید، برافروختگی، گناه، قربانی، خون. آبی محبوب‌ترین و مطلوب‌ترین رنگ در اروپاست. این رنگ واسطه معمولی بین تیرگی و رنگارنگی (پررنگی) است. زرد تاریخ بسیار مستندی دارد و نشانگر دیوانگی و بیماری، حماقت، ترس و حسد، تهمت و جنین است. اسحاق نیوتن سفید را عنصر مبنایی و حقیقی عالم می‌دانست و این رنگ به معنای دقیق کلمه باید رنگ هدایت‌گر زندگی باشد. آیین رنگ با تمدن و فرهیختگی در ارتباط است و رنگی طبیعی و خالص است. قرمز حال سیاه با منفی‌نگری و مرگ ارتباط دارد. اما سرگئی آیزنشتاین می‌گوید: «تا به امروز تلاش‌ها در این راستا بوده است که احساسات درونی و عمدتاً شخصی را به صورت روابط معنادار در آورند.»(۱۰)

در این جا آیزنشتاین در مقاله‌اش با عنوان «رنگ و معنا» دایره‌المعارفی از معانی رنگ‌ها در کفر و هنر به دست می‌دهد که همگونی و ناهمگونی پیوندها را بررسی نماید. معانی رنگ‌ها متونه‌ای است که با فرهنگ‌ها در ارتباط است اما به هیچ وجه ثابت و لایتغیر باقی نمی‌ماند.

مسأله در این جا همانی است که «جان گیج» مطرح کرده است؛ یعنی «تعریف» خود فرهنگ. کدام بخش از یک جامعه مد نظر است؟ کدام شغل؟ کدام طبقه؟ کدام جنس؟ و کدام گروه سنی در این جا مد نظر است؟(۱۱) تنها راه تفسیر رنگ در شرایط واقعی، در نظر گرفتن موقعیت آن است؛ یعنی همان گونه که آیزنشتاین می‌گوید تنها منبع نظامی(۱۲)

پیش از آن که سینمای رنگی پدید آید، فیلم‌ها بعضاً با دست رنگ‌آمیزی می‌شدند. در برخی فیلم‌های اولیه شش رنگ به هر فرم اضافه می‌شد یا از tint یا از toning استفاده می‌شد که به سراسر صحنه اضافه می‌شد(۱۳). ویلیام جانسن از صحنه قرمز رنگ تأثیر گذار بابل، هنگامی که در آتش می‌سوخت در فیلم Intolerance ساخته دی. دبلیو. گریفیت(۱۴)(۱۹۱۶) یاد می‌کند. در فیلم «مسافر» ساخته الفرد هیچکاک(۱۹۲۶)، داخل ساختمان کرم رنگ است و شب آبی ملایم است. در حالی که کلوب زرد است و مسافر خانه رأس قرمز با رنگ قرمز و عشق پایان می‌پذیرد.

برای فیلسوفان فیلم آنچه مسلم می‌بینیم اهمیت دارد. میزان نوآوری تکنولوژیکی در تاریخ توسعه فیلم رنگی حیرت‌انگیز است. به نظر می‌رسد تقریباً هر هفته یک پیشرفت جدید یا یک توانایی جدید به حوزه فیلم افزوده شده است. بنابراین، سؤالی که به ذهن می‌رسد، میزان تأثیر داشتن این واقعیت‌های موجود بر تلقی و درک ما از نحوه اندیشیدن فیلم‌ها (خاصه فیلم‌های اولیه) است. در فیلموسوفی، فناوری صرفاً تا آن جایی جذاب است که تمام زیبایی‌های ممکن را بیان کند.

اما بحث صرف از فناوری می‌تواند موجب مرگ فیلم شود و روح فیلم را از میان ببرد. من بیشتر ترجیح می‌دهم آنچه را فیلم انجام می‌دهد ببینم تا این که چگونه «دوربین» دیدنی‌های مرا خلق می‌کند. دانستن نحوه عملکرد فیلم (سینما) مفید است. اما تصمیم بر بحث از حقایقی که فیلم بیان می‌کند، مسأله مخاطب و سبک کار است.

اندیشه‌های ضعیف فیلم را نباید به قوانین و ضعف‌ها و نقص‌های تکنولوژی تحویل کرد. تفکر فیلمی چیزی بیش از تفکر ماست و تصمیماتی که یک فیلم در خصوص رنگ اتخاذ می‌کند اولین نمونه از امتیازات آن است. ما نمی‌توانیم در تصویری کاملاً مبهم و سفید (تک رنگ)، ناگهان کوررنگ شویم و یک صحنه را تنها با خارج کردن چند منظره رنگی تنظیم کنیم. فیلم برای ورود به هر رنگی از آزادی اندیشه برخوردار است. فیلم در خصوص استفاده از رنگ آزاد است و می‌تواند به هنگام سقوط یک کلاه کابویی به صحنه، رنگ پاسایه بدهد. اگر مجزاترین جلبه فیلم در میان هنرها، زمان است باشد، در این صورت اندیشه موقتی رنگ‌ها در یک فیلم واحد را می‌توان سینمایی‌ترین اندیشه در نظر گرفت. داشتن صحنه‌ها، طرح‌ها و تورپردازی مهیج مطلوب است. اما اگر آنها واحد و ایستا (ثابت) بمانند، یک جریان خاص از میان می‌رود. یک فیلم به آسانی می‌تواند به جای آن که «سینمایی» باشد خوش منظره، جذاب یا تصویری باشد. فیلموسوفی بیش از آن که با پژوهش در خصوص تأثیر رنگ‌ها مرتبط باشد با رنگ فیلم، استفاده از رنگ و نحوه رویکرد ما به این نوع کاربرد در ارتباط است.

سرگئی آیزنشتاین در آثارش در باب رنگ می‌توسعه پیش از آن که بگوییم بیانوزیم سه نوع نارنجی را در قسمتی از چمن (زمین) هم به عنوان سه شیء در چمن و هم به عنوان سه لکه نارنجی روی یک زمینه سبز تشخیص دهیم، جرأت این را باید داشته باشیم که به ترکیب رنگ بیندیشیم. اولین شرط استفاده از رنگ در یک فیلم آن است که آن رنگ باید لزوماً و بالذات عاملی درام‌اتیک باشد.»(۱۵)

در باب عمق و جدیت استفاده از رنگ می‌توان به نظر هایدگر مراجعه کرد. او بین تفکر «حسابگرانه» و «متأملانه» تمایز می‌نهد و معتقد است تفکر برخورد با تفکر رنگی همین کار را می‌کنیم. تفکر متأملانه تفکری است که به معنای مشخص است که بر همه چیز حاکم است.(۱۶) تفکر حسابگرانه آن نحوه تفکری است که صرفاً احتمالات را از حیث اقتصادی محاسبه می‌کند(می‌یابد) «جدیتی» که هرگز بازنمی‌ایستد و هیچ گاه خود را جمع نمی‌کند.(۱۷)

من بین تنوع تفکر رنگی در Dick TRACY (بازن بیتی، ۱۹۹۱) و تفکر رنگی در «فیلمی کوتاه درباره قتل» (ساخته کیشلوفسکی، ۱۹۹۰) تمایز قائلم. فیلم دوم با تفکر خود ما را به درون می‌کشد و متأملانه فیلم را با ذهن قهرمان آن که از دنیا خسته شده و در پی قربانی می‌گردد رنگ‌آمیزی می‌کند.

فیلم Dick Tracy تفکر حسابگرانه را به خدمت می‌گیرد. در این فیلم رنگ‌های اصلی به عنوان نشانه‌های حضور بسیار ساده انگارانه شر یا عشق با خطر عمل می‌کنند. به نظر می‌رسد ما با فیلم‌هایی که تقریباً توانایی اندیشیدن با رنگ را از دست داده‌اند این مرحله را پشت سر نهاده‌ایم.

«باید گرفته است» ان امروزه در حال دور شدن از اندیشه است(۱۸) و می‌توان گفت بخش قابل توجهی از فیلم علمه پسند امروز منکر جدیت و حالت تفکرآمیز است؛ احساسات هیجانات و... اما اندیشه در آن چشمگیر نیست.

«هوارد براتیگام» معتقد است اغلب نظریه‌پردازان رنگ بر این باورند که رنگ نه واجد معنای ادراکی مطلق است و نه معنای مطلقی (اجتماعی یا فکری) دارد. رنگ به روابط و شباهت‌ها (مقایسه‌ها) بستگی دارد.(۱۹) تنها مشکل آن است که «براتیگام» هرگز از این سخن خود بازنگشت و همانند اغلب نظریه‌پردازان می‌خواهد چیز دیگری بگوید اما در می‌یابد که نمی‌تواند. او مجدداً همانند بسیاری، سرانجام صرفاً برخی کاربردهای رنگ را فهرست می‌کند.

فیلموسوفی از ما می‌خواهد که حرکت خود را از فهرست کردن رنگ‌های یک فیلم آغاز کنیم و سپس کلماتی را بیابیم که ممکن است حتی تا اندازه‌ای حضور آنها را ترجمه کنند.

تجربه آنها بسیار مهم است و ما فهرستی از رنگ‌ها را تجربه نمی‌کنیم و تأثیرات آنها به حد محاسبه نمی‌رسد. امکان سخن گفتن در مورد رنگ پیش از آن که در ماهیت رنگ نهفته باشد، در فهم این نکته نهفته است که ما در برخورد با رنگ، چه عملی انجام می‌دهیم و از این مهم‌تر این که چگونه فیلم با رنگ‌ها کار می‌کند.

آنچه فیلموسوفی برای ما به همراه دارد، استفاده از هر نوع رنگ است و نه استفاده از یک رنگ در موقعیتی خاص. ما روشهایی امکانات استفاده از رنگ را فراهم آوریم، در این صورت از آنی آسان‌تر می‌توان در حالت‌های بودی یا غم و اندوه استفاده کرد. از قرمز، آسان‌تر می‌توان برای حالت‌های خطر و حاد (بحرانی) و... استفاده کرد و این مسأله خود دلایل عرفی و روان‌شناختی دارد اما آبی همواره با مردی (بی‌روحی) همراه نیست. اتاقی را در نظر بگیرید که از کف تا سقف با قرمز رنگ شده. اگر آبی بود چه احساسی داشتید؟ برانیگن به درستی معتقد است که ما تنها پس از حصول (فراگیری) مقولات فرهنگی مربوط به مشاهده است که می‌توانیم بپیتیم(۲۰) در واقع ما تنها «با» زبان می‌بینیم. آیا تجربه روان‌شناختی ما از آبی در تمام معانی فرهنگی مختلف یکسان است؟ آیا یک معنای عمیقاً تثبیت شده واکنش‌هایی فیزیکی ما را تغییر می‌دهد؟ آنچه برای فیلسوفان فیلم اهمیت دارد قدرت استفاده از رنگ در فیلم‌های خاص است. آیزنشتاین می‌گوید: «به طور کلی تفسیر روان‌شناختی رنگ کاری بسیار دشوار و حساس است. در حوزه هنر، روابط و پیوندهای مطلقی وجود ندارند که تعیین کننده باشند، اما روابط اختیاری و خودسرانه درون نظامی از تصاویر توسط یک اثر هنری خاص تعیین می‌شوند.»(۲۱)

«ویتوریو استورارو» معتقد است رنگ‌ها معانی قابل شناختی دارند. سینما زبان تماشاپوری است که توسط نور و تاریکی و عناصر درونی رنگ‌ها شکل می‌گیرند و از طریق آنها داستان‌ها را باید تفسیر نمود(۲۲). سینما ناخودآگاه است. قرمز پرجسته‌ترین تماد و نیروی حیاتی است. نارنجی، رنگ خانواده و صمیمیت است. سبزه زرد، رنگ ورود آگاهی و هشیاری است. سبز، نشان علم و معرفت است. آبی، تماد شعور و درک ما به مثابه انسان است. سفید رنگ نهایی، رنگ قدرت ماست و سفید مجموعه‌ای از تمام این رنگ‌ها است. شب (رنگ) تعادل و توازن این که گذاری ساده انگارانه رنگ‌ها (معانی که برای فیلم به کار می‌رود از تأثیر آن می‌کاهد. فیلم تحت یک تجربه زیباشناختی است نه تحت یک تجربه آزمایشگاهی و حتی اگر آزمایش‌ها رویدادها را در آزمایشگاه نشان دهند در سینما و در خود فیلم، توجه اندیشه، توجهی کاملاً متفاوت است. سیاه با نگاه منفی و شر و بدی در ارتباط است. این که این رنگ به معنای آن چیزهاست اهمیت ندارد. (بلکه) مهم آن است که این رنگ برای آن چیزها به کار می‌رود. در فیلم مخمل آبی (ساخته دیوید لینچ، ۱۹۸۶) رنگ آبی تمام «دوروتی» حسی را برای ما آشنایی ندارد بلکه سبب بروز یک اندیشه می‌شود. ارتباط رنگ با کار اکثر دانستان فیلم فیلموسوفی به فیلم استقلالی می‌دهد که محلی را به عنوان مثال اتاق قهرمان اصلی داستان انتخاب می‌کند. فیلم می‌تواند روز، سال، ساعت روز و آب و هوا را تعیین کند. پس، فیلم می‌تواند انتخاب کند که کدام رنگ‌ها را به ما نشان دهند رنگی را تقویت کند، از تأثیر رنگی بکاهد و آن را در کانون توجه ما قرار دهد. براتیگن به استراتژی‌های «گودمن» در خصوص رنگ‌ها و «نظام متنی رنگ‌ها»ی آیزنشتاین اشاره می‌کند.(۲۳)

فرد می‌تواند رنگ‌ها و کاراکترها را تشابه‌گذاری کند. اما نکته آن است که آیا اندیشه چیزی در ما پدید می‌آورد؟

نظریه‌پردازان اغلب معتقدند که کارگردان احتمالاً برای منظور خاصی از این رنگ برای این افراد و در این نقطه استفاده کرده یا این که هدف او از به کارگیری فلان رنگ، آن منظور خاص بوده است. البته احتمال دارد که تا اندازه‌ای حق با آنها باشد. آنچه این تحلیل‌ها

فلسفه فیلم از ما می‌خواهد حرکت خود را از فهرست کردن رنگ‌های فیلم آغاز کنیم و کلماتی را بیابیم که حضور آنها را ترجمه کنند.

فاقد آن هستند. سلامت بیان و در نتیجه استفاده از رنگ در فیلم‌های Alexander Nersky (ساخته آیزنشتاین، ۱۹۳۸) و Devx ov trois choses jre je sais delle (ساخته گودار، ۱۹۶۷) بسیار بیشتر و قوی‌تر از حد تصور است.

برانیگن زمانی که می‌گوید یک نظام متنی از رنگ‌ها- به مثابه گفتمانی که با تکرار، تغییر و تبدیل و جابه‌جایی در ارتباط است- ممکن است در عمل رامه‌ای جدید رنگ خوانی و سازماندهی رنگ‌ها را پیش رو نهد و بنابراین ممکن است به صورت‌بندی‌های فرهنگی شکلی تازه دهد، تقریباً در اشتباه است(۲۴). اما تحلیل وی از فیلم Devx ov... در پس توصیف‌های یکنواخت و ملال‌آور خوارها» و «کلیشه‌های» رنگی نهفته است.

فیلم می‌تواند توجه ما را به لنس یا دکور جلب کند و با مونتاژ یا حرکت آنها را حائز اهمیت جلوه دهد. فیلم ویتگنشتاین (ساخته درک یارمن، ۱۹۹۳) رنگ‌هایش را در برابر سیاهی، محقق کرده و افزایش می‌دهد.

اگر ما نتوانیم به طور کامل رنگ‌ها را تعریف کنیم، همان گونه که ویتگنشتاین خود دریافت در این صورت اندیشه ویتگنشتاین، اندیشه‌ای است که همزمان با وضوح و ابهام آنها بازی می‌کند.

دو فیلم Good fellas (ساخته مارتین اسکورسیزی، ۱۹۹۱) و ماتکوم ایکس (ساخته اسپایک لی، ۱۹۹۲) فوق‌العاده جدی و متفکرانه‌اند. از آغاز تا پایان به تاریخ خود می‌اندیشند. هر دو فیلم، اندیشه‌ای هستند در تاریخ با تصاویر رنگی؛ اندیشه‌ای که مفاهیم خود را از تاریخ سینما می‌گیرد. هر دو فیلم با تصاویر مهم آغاز می‌شوند. این دو فیلم تمام رنگ‌ها را در طیف‌های دو رنگ تاریخی و قهوه‌ای می‌ریزند. از لحاظ فیلموسوفی، آنها در این پندارند که چگونه گذشته برای همیشه خاطره‌ای مبهم است؛ رویدادی که با شک و تردید، عمل یادآوری تلقی می‌شود، فرایندهای فکری خود را از نحوه نگاه سینما به تاریخ می‌گیرد و گذشته‌ای است که از طریق تصاویر سینمایی یادآوری می‌شود.

فیلم «لاندو» (ساخته سالی پاتر، ۱۹۹۲) گزارش مستقیم‌تری از رنگ تصویر است که خود تاریخی از سینماست و در این فیلم عملاً تاریخ، نمایش ملودرام است. آبی ملایم در این فیلم نشانه ورود مالکوم ایکس به دانش از طریق یک فرهنگ لغت است و به هنگام خروج نوعی نوری کادر را پر می‌کند. تنها زمانی که صحنه از رنگ‌های سبز و زرد پر می‌شود زندگی او پایان می‌یابد.

آنچه برای فیلموسوفی اهمیت دارد عبارت از آن است که ما به هنگام تجربه فیلم چگونه می‌اندیشیم و چگونه اندیشه‌های فیلم به کلمات «ترجمه» می‌شوند و چگونه این کلمات در گفتار فیلموسوفی، نظم و ترتیب می‌یابند. تماشای فیلم همواره اندکی با احساسات روزانه ما تفاوت دارد. به دست آوردن تجربه‌ای اصیل، انعطاف‌پذیر، شهودی و بی‌نظیر نیازمند ابزارهای جدید است. ما در تفکرمان در باب اندیشه فیلم همزمان با فیلم، آمیزه‌ای از «اندیشه‌های» آن را تراوش می‌کنیم. ما رنگ‌هایی که فیلم (یعنی ما) می‌اندیشد را ترکیب می‌کنیم. نحوه ترکیب رنگ‌ها به زبان ما و در نتیجه زمانی که به هنگام نوشتن یا سخن گفتن از تجربه فیلم به کار می‌گیریم، بستگی دارد(۲۵).

آنچه اهمیت دارد «حرکت» به سوی آن هدف است، نه نظریه‌پردازی درباره رسیدن به آن. هیچ گونه تمایز مشخص و پنهانی وجود ندارد و همه چیز دیدن اندیشیدن است. در واقع، این فرایند همانند «تداوم» فیلم در کلمات (گفتار) عمل می‌کند و در واقع، استفاده‌ای است از طریق حرکت ممتد سخن گفتن درباره فیلم، در این جا عملکرد بعضی از دیالوگ‌های فیلمی خاص، عملکردی سازنده و بنیادی است و باید دقیقاً همانند رنگ باشد و هنگامی که با طرف گفت‌وگوی خود در تماس قرار می‌گیرد، رشد کند و قریه شود. در واقع این نوع عملکرد از صحنه‌پردازی‌های کسل کننده و علائم معلق بهتر و موثرتر است. آنچه مهم است تعامل سازنده بین فیلم و دیالوگ است.

فیلمنامه تویسی معاصر بی‌محتوا و حجیم است و وحشیانه به آنچه اصطلاحاً معنای عمیق‌تر فیلم نامیده می‌شود، متوسل شده است. این فیلم نامه‌نویسی از فیلمسازی دستی نظیر شات(پلان بندی)، نمای درشت، دوپلان و فوکوس عمیق استفاده می‌کند.

به علاوه، انبوهی از تحلیل‌ها در خصوص فیلم وجود دارد. این تحلیل‌ها از این بابت به خود می‌بالند که بسیار به تصویر توجه دارند و همه چیز را به اجزاء مشخص، معنادار و قابل فهم می‌کنند. این قرائت‌های نزدیک به هم همانند چرخ‌های قطار وارد فیلم می‌شوند و توجه ما را جلب می‌کنند؛ لکه‌های قرمز، شعاع‌های نور، قاب‌های ضربدری که به چپ یا بالا و یا خارج از چهارچوب حرکت می‌کنند. با وجود این، اصطلاحات زیباشناختی کلاسیک چندان مناسب نیستند.

> دیدن یک رنگ، در جایی که واقعاً شایسته نیست از قیاس با رنگی که مناسب ابژه است، پاسخی کاملا متفاوت ایجاد می‌کند

فیروی پیش برنده در فیلموسوفی عبارت است از احیای زبان فیلم، ایجاد کلماتی که وقایع فیلم را درک کنند و امتداد تجربه(زیباشناختی و فکری). فیلموسوفی نشان می‌دهد که چگونه تماشای یک فیلم از طریق چهارچوب فکری برخاسته از دانش پیشین، به طور خلاق تنظیم و تعدیل می‌شود. تماشای یک فیلم به مثابه اثر مستقیم (بی‌واسطه) سازندگان و فناوری‌های آنها (تورین‌ها، شات‌ها، پردهها، تدوین‌ها) گونه خاصی از توجه را پدید می‌آورد، گونه‌ای که دائماً به واسطه ترجمه فیلم به اثر بی‌واسطه انسان و تکنولوژی، دچار تأخیر می‌شود. این تأخیر دائمی برخلاف ماهیت شاعرانه فیلم عمل می‌کند. انسان و تکنولوژی خارج از تجربه دیداری به مثابه دانش، اهمیت دارند. اما تحلیل مستقیم فیلم می‌تواند پیش از آن که فیلم را تماشا کنیم عمل ترجمه را انجام دهد. فیلموسوفی، ترجمه فناوری و انسان، به شعر متفکرانه و جدی فیلم است.

فیلموسوفی می‌کوشد تفکر ما و اندیشه فیلم را توضیح دهد. گفتار حاصله در واقع ترجمه شعری آن اندیشه‌های «مشترک» است. هیچ اثری از اصطلاحات تکنولوژیک وجود ندارد. اما آنچه که فیلم را جذاب‌تر می‌کند، اندیشه نهفته در آن است و نه ابزار آلات و تجهیزات فنی.

فلسفه‌های فیلم باید به خود فیلم باز گردند تا اجازه دهند کل صدا شنیده شود. مطالعه فیلم نیازمند این مفاهیم جدید است و به یک معنا این مطالعه باید مطالعه‌ای فلسفی باشد. فلسفی یعنی بررسی مفاهیم و اصطلاحاتی که از گذشته به ما رسیده، و تحلیل مبنای مرجع آنها و آزمودن مؤلفه‌ها و مفاهیم جدیدی که به نحو مطلوب‌تری محورهای پژوهشی را مجدداً ترسیم و مشخص می‌کنند. فلسفه همچنین می‌تواند مباحث تفسیری مربوط به حقیقت و تفسیر و نیز احتمالات معنایی یا افق‌های معنا در فیلم را بازتفسیر کند. این حرکت خود، مستلزم نوعی شیوه اندیشیدن است که باید گر می‌کوشید آن را توضیح دهد اندیشه‌ای که در عمل جریان می‌یابد و به سوی درک و فهمی انتقادی‌تر حرکت می‌کند؛ درکی که بیشتر با خود ما در ارتباط است تا با دستگاه‌ها و تدارکات.

این مفاهیم و فلسفه‌های فیلم جدید - حتی اگر به لحاظ کاربرد و قدرت اقناعی متزلزل و بی‌ثبات باشند- باید صداهایی آیجاد کنند که شنیده شده و در نتیجه در حوزه دانش، تشریحات علمی و در رسانه‌ها به چالش کشیده شوند. همان گونه که دلوز و فلیکس گواتاری می‌نویسند «مفهوم هرگه ثمی‌شود بلکه تولید می‌شود. مفهوم باید تولید شود. مفهوم خود را در خود پیدا می‌کند». مفهوم مقوله‌ای «خودیاب» است. تولید و خودیابی متقابلاً یکدیگر را ایجاب می‌کنند چرا که آنچه حقیقتاً از موجود زنده تا اثری هنری تولید می‌شود از خودیابی خود یا ویژگی شاعرانه (شعری) خود که به وسیله آن شناخته می‌شود، لذت می‌برد.

واژه جدید(یا واژه‌ای که کاربرد جدیدی پیدا می‌کند) در فیلموسوفی، عمل تولید است؛ تولیدی معجزه‌آسا که بلافاصله خود را از دیگران جدا می‌کند و تمام پروژکتورها را هرچقدر دور باشد متوجه خود می‌کند. به عنوان مثال، رنگ‌ها اسامی ساده‌ای دارند، اما در اشاره به زمین، یا رجه یا موادشیمیایی یا مایعات، عمق می‌یابند و نام‌گذاری اولیه برخی رنگ‌ها ایده‌های جدیدی برای سخن گفتن از آنها در این فیلم به ذهن ما متبادر می‌کنند؛ اینکه رنگ‌های قهوه‌ای از زمین و پوست درخت می‌آیند و اینکه چگونه یک رنگ خاکستری- قهوه‌ای، نام Landon Smoke می‌گیرد. همچنین تعامل تصویر با رنگ فیلم بسیار حائز اهمیت است. سؤال این جاست که کدام یک از این دو، فیلم را متجلی می‌کند و کدام یک در خود فیلم، جاری و ساری است؟

ما فیلم را می‌بینیم که همچون یک «ذهن»، یک «دنیا» و یک «زندگی»، تصاویر و صداهای خود را اداره و تنظیم می‌کند. این فیلم همچنین، احتمالات را نیز منظر دارد. آنچه بی‌نظیر است آن است که فیلم می‌تواند بدون توسل به زبان، بلافاصله آنچه را که می‌اندیشد تفسیر کند. این عمل، عملی است که از پیش درباره آن تأمل شده است. (به تعبیری ثبت فیلم است) بدون آن که عملاً «متنی» در پس آن نهفته باشد. هرچند فیلم همانند خود ما می‌تواند وارد عمل فکری مستقلی گردد (که از آن به «اراده فیلم» تعبیر می‌شود). یک فیلم ممکن است با تصاویر متأثر داشته باشد یا کاراکتری را به گونه‌ای قرار دهد که معنایی دقیق و ظریف را برساند و در عین حال به هیچ ابزار زبانی و زبان‌شناختی‌ای نیاز نداشته باشد و به یک معنا فارغ از مفاهیم، رو در روی دنیا قرار گیرد. ایده‌ها، اندیشه‌ها و مفاهیم آن دقیق و مجزا نیستند بلکه زیباشناختی، احساسی و نشانه‌ای هستند. البته ما به طور خود کار اندیشه‌های فیلم را تفسیر می‌کنیم؛ در واقع ما تفکر آن را تا حد تفکر خود تقلیل می‌دهیم.

این رویکرد فلسفی به فیلم، سرنخ‌هایی برای فکرهای احتمالی ما، فراتر از زبان، در اختیارمان می‌نهد؛ در واقع، فیلم نوع دیگری از هوش مصنوعی است. چگونه افراد پیش از پیدایش زبان، معنی اندیشیدند؟ فلاسفه از طریق حالات ذهنی به کاوش در «ذهن» می‌پردازند به یک معنا ذهن همه کاره است و ذهن یعنی مغز(که یک بافت نرم است) فرضی و خیالی باقی می‌ماند.

به یک معنا مغز «کلمه» است. در حالی که ذهن همچون تصویری سرگردان در مجموعه‌ای از معانی می‌چرخد. فیلم، ذهن است؛ در واقع، تفکری متافیزیکی است که می‌تواند به لحاظ فلسفی شیوه‌های تفکر ما را همچون آینه منعکس کند و بنمایاند. فیلم می‌تواند دنیایی در یک بازی متافیزیکی باشد. فیلم یک متافیزیک جدید با حقایق کلی و انتزاعی خاص خود است. فیلم، ذهنی است که آزادانه هر چیزی را می‌سازد خواه رنگ محض (همانند فیلم «آبی» ساخته درک یارمن، ۱۹۹۳) و خواه دایناسورهای زنده (همانند فیلم پارک ژوراسیک ساخته استیون اسپیلبرگ ۱۹۹۳)؛ بنابراین، به ما کمک می‌کند تا محدودیت‌های تفکرمان را درک کنیم. پس، فیلم به مثابه تفکر می‌تواند تفسیرگر باشد و ما می‌توانیم فیلم را مقوله‌ای در نظر بگیریم که همچون هر چیز فلسفی، به لحاظ فکری خلاق است، هرچند که ممکن است همچون فلسفه واجد مفاهیم سخت و دشوار و دقیق نباشد.

در فلسفه فیلم، تفکر ما در مورد فیلم عملی است که رقابت ما با وجود را تعدیل می‌کند؛ یعنی مستلزم عمل تقلیل تجربه به زبان است. فیلموسوفی در این جا می‌تواند با تلاش جهت یافتن راه‌های مناسب و دقیق تعلیم ادبیات تصویری، ارتباط یابد.

باید کودکان و بزرگسالان را به گونه‌ای مناسب آموزش داد تا بتوانند انتقادی دیدن را وارد عادت‌های دیداری خود کنند. این آموزش باید شیوه اندیشیدن را به سازندگان سینمای خلاقی بیاموزد تا بتوانند از طریق آن فیلم را درک و تفسیر کنند و محیط اطراف خود، زندگی و اعمال خود را به کلی تغییر دهند و آن را زیر و رو کنند.

ترجمه: علیرضا رضایت

پانوشت‌ها:

۱- مارتین هایدگر، «هیچی در باب تفکر»، ترجمه جان اندرسون و ای. هاس، فرونه‌تیپوگرافیا هلدر و پولر، ۱۹۶۹، ص ۴۶.

۲- ژیل دلوز، سینما ۱: تصویر متحرک، ترجمه هوگ تامیلسون و باربارا هابرجام (لندن، انتشارات آتلون، ۱۹۸۶) ص ۱۹۸.

۳- همان، ص ۲۰۳.

۴- همان، ص ۲۱۵.

۵- ژیل دلوز، سینما ۲: زمان- تصویر، ترجمه هوگ تامیلسون و رابرت گالتا (لندن، انتشارات آتلون، ۱۹۸۹)، ص ۱۲ و ۱۹.

۶- همان، ص ۲۲.

۷- هایدگر، «هیچی در باب تفکر»، ص ۴۷.

۸- فرانسیس گراو، کارکردهای رنگ (لندن، تامس و هادسن، ۱۹۷۳) ص ۱۱۹.

۹- دلوز، سینما ۱، ص ۴-۵۳.

۱۰- سرگئی آیزنشتاین، «این»، هنرهای فیلم، ترجمه جی. آیدلاند، فابر و فابر، ۱۹۶۲) ص ۹۰.

۱۱- جان گیبه، The spectrums shadesof meaning، شماره آموزش نشریه Times، ش ۱۰۸۳، ۶ اکتبر ۱۹۹۳، ص ۱۵.

۱۲- آیزنشتاین، معنای فیلم، ص ۱۰۲ و ۱۱۲.

۱۳- نیک ادوارد برانیگان، «رنگ و سینما: مشکلات تکاملی تاریخ»، نشریه فیلم، ش ۴، ۱۹۷۹، ص ۲۰.

۱۴- ویلیام جانسون، «تأملی بر رنگ»، فصل نامه فیلم، ج ۲۰، ش ۱، پاییز ۱۹۶۶، ص ۳.

۱۵- سرگئی آیزنشتاین، «توضیحاتی در باب کارگردانی فیلم»، تئوبورکه دلوز، ۱۹۷۰، صص ۱۲۷ و ۱۲۱.

۱۶- هایدگر، «هیچی در باب تفکر»، ص ۴۶.

۱۷- همان.

۱۸- همان، ص ۴۵.

۱۹- ادوارد برانیگان، «رمزش در یک نظام فیلمی»، Wide Angle، ج ۱، ش ۳، ۱۹۷۶، ص ۲۱.

۲۰- همان.

۲۱- آیزنشتاین، معنای فیلم، صص ۱۰۶ و ۱۱۲.

۲۲- ویلیام لستر اورلی، در فیلم خداگونه باد، ورود به کارگردانی دیوید تامسون، Happy Vally Films، ۱۹۹۲.

۲۳- برانیگان، «گردش رنگ در یک نظام فیلمی»، ص ۲۰ و ۲۱.

۲۴- همان، ص ۲۱.

منبع:

http://filmosophy.org/articles/colour