وقتی فیلم می‌بینیم

بررسی چهار نظریه فلسفی درباره دیدن

ریچارد آلن

وقتی فیلم می‌بینیم، چه می‌بینیم؟ این یک پرسش بنیادین است که در تمامی نظریه‌های سینمایی مطرح شده و خود یادآور پرسشی قدیمی‌تر است: وقتی به عکسی نگاه می‌کنیم، چه می‌بینیم؟ اما پاسخ به این پرسش منوط به این است که خود فعل «دیدن» را بفهمیم.

ماهیت «دیدن» در چارچوب نظریه‌های فلسفی مربوط به «درک معمولی» (casual) در درک جهان بسیار مهم است و در واقع ارتباط فیزیکی بین ارگان‌های حسی و آنچه را که درک می‌کنیم، شکل می‌دهد. ما فقط قادریم چیزهایی را که رنگ، شکل یا اندازه خاصی دارند مشاهده کنیم. اما نظریه غیررسمی درک، دو ادعای دیگر هم دارد. اول اینکه اشیا با تأثیری که بر حواس ما به جا می‌گذارند، سبب می‌شوند که به یک تجربه بصری برسیم؛ دوم اینکه این ارتباط، فارغ معرفت ما نسبت به جهان مادی نیست، بلکه تنها بخشی از فرایند عادی درک ماست.

در ادعای اول، شاهد تفاوتی بارز میان دنیاهای «ذهنی» و «مادی» هستیم تا بعد بتوانیم به یک رابطه عادی میان این دو قائل شویم. ادعای دوم که می‌خواهد چنین تفاوت بارزی را نفی کند، بر این نکته اصرار دارد که فکر ارتباط غیررسمی در مفاهیمی مندرج است که در تشریح ارتباط متقابل با جهان، و در این مورد در مفهوم درک، به کار می‌بریم. وینگنشتاین در بحث‌های متأخر خود هر دوی این ادعاها را مورد چالش قرار داد. او در آغاز مدعی می‌شود که دو جهان «ذهنی» و «مادی» وجود ندارد که به هم مربوط باشند، بلکه فقط یک جهان مادی وجود دارد که از ارتباط‌های غیررسمی تشکیل شده است. دوم اینکه بین جست‌وجوی مفهومی و تجربی، تفاوت‌های بارزی وجود دارد. من این مقاله را با برخی بحث‌های متأثر از وینگنشتاین، از جمله بحث از اینکه چرا نظریه رایج درک ناکامل است، آغاز می‌کنم. اما در عین حال این نکته را نیز خاطرنشان می‌کنم که هدف اصلی من کاوش در نتایج و پیامدهای فهم تصویری مندرج در مفهوم درک در چارچوب این نظریه غیررسمی است.

وقتی برداشت متداول ما از فهم در قالب وجود ارتباطی غیررسمی میان شیء درک شده و تجربه حسی ما از آن شکل می‌گیرد، این امر پارادوکسی پدید می‌آورد. وقتی ما به یک تابلوی نقاشی، عکس یا فیلم می‌نگریم، آنچه روبروی ما شکل می‌گیرد، تصویر دو بعدی رنگ روی بوم یا بازتاب نور بر یک کاغذ حساس یا تصویر سینمایی روی پرده‌هاست که به صورت اشیایی با اشکال قابل شناسایی متجلی می‌شود. طبق نظریه غیررسمی رایج، «تجربه بصری» من از هر عکس، از نگاه من به این تجلیات دو بعدی ناشی می‌شود. اما وقتی به تابلوی نقاشی، عکس یا فیلم می‌نگریم و به «تجربه تصویری» خود رجوع می‌کنیم، معمولاً فقط حضور رنگ بر بوم یا مجموعه‌ای از بازتاب‌های نور، یا آنچه را بر پرده سینما شکل گرفته است شاهد نیستیم. این امر به ویژه موقعی بارزتر است که تجربه خود را از یک عکس، برنامه‌ای تلویزیونی یا فیلمی سینمایی بازگو می‌کنیم. مثلاً چنین به نظر می‌آید که ما «ویلیام شاتنر» آبازیگر مجموعه تلویزیونی و بعدها مجموعه فیلم‌های سینمایی «پیشتازان فضا» در مجموعه تلویزیونی «پیشتازان فضا» را می‌بینیم و نه تجلی‌ای از او را و بعد که او را در فیلم سینمایی «پیشتازان فضا» می‌بینیم، به خود می‌گوییم که چقدر پیر شده است. اما در مواجهه با یک تابلوی نقاشی از او نیز می‌گوییم که «ویلیام شاتنر» را دیده‌ایم، هر چند شاید این احساس به ما دست دهد که تجربه ما از مشاهده تابلویی از صورت او، با تجربه مشاهده عکس او متفاوت بوده باشد. تا آن جا که برداشت متداول ما از دیدن اجازه می‌دهد تا از دیدن آنچه در فیلم سینمایی به چشم می‌آید صحبت کنیم، درک عادی ما از سینما با نظریه غیررسمی درک در تضاد قرار می‌گیرد، چون در غیر این صورت چگونه می‌توانیم بگوییم که «ویلیام شاتنر» را دیده‌ایم وقتی که «تجربه بصری» ما صرفاً به تجسمی از «ویلیام شاتنر» محدود بوده است.

نظریه پردازان تجربه بصری کوشیده‌اند تا این پارادوکس فهم تصویری را به شیوه‌ای که با نظریه غیررسمی درک هماهنگی دارد حل و فصل کنند. دست کم چهار نظریه مختلف در عرصه مشکل فهم تصاویر متحرک وجود دارد: نظریه توهم، نظریه شفافیت، نظریه تخیل و نظریه تشخیص.

طبق نظریه توهم فهم تصویر، از آن رو در تصویری چیزی می‌بینیم که آن تصویر در ما یک تجربه بصری ایجاد می‌کند که مشابه همان تجربه بصری است که در هنگام مشاهده عین آن شیء به تصویر درآمده تجربه کرده بودیم. نظریه‌های توهم در نظریه‌های سینمایی دهه ۱۹۷۰ و اوایل دهه ۱۹۸۰ که طی آن نظریه‌پردازان می‌کوشیدند تا قدرت خاص سینما در شکل‌دهی به تخیل را توضیح دهند بسیار مؤثر بودند. نظریه شفافیت با سنت واقع‌گرایی در نقد و تحلیل فیلم نزدیکی دارد که مورد علاقه نقادان و نظریه‌پردازانی چون آندره بازن، زیگفرید کراکائر و کاویل بود. این عده مدعی هستند که ویژگی‌های یکتای تصویر فیلمبرداری (عکسبرداری) شده به ما اجازه می‌دهد تا واقعاً عین آن شیء را ببینیم. در این جا آن چیزی که از آن فیلمبرداری (عکاسی) شده غایب نیست، بلکه به طور غیرمستقیم از طریق عکس یا فیلم عیناً حضور می‌یابد.

نظریه‌های تخیلی و تشخیصی، نظریه‌های تازه‌تری هستند و با چرخش به سوی رویکردهای شناختاری (Cognitive) درک فیلم و در چارچوب نظریات سینمایی، هماهنگی دارند. هواداران نظریه تخیل این واقعیت را منکر می‌شوند که ما آنچه را بر پرده سینما می‌افتد می‌بینیم و در واقع خیال می‌کنیم که آن را می‌بینیم و در واقع نمی‌بینیم. هواداران نظریه تشخیص، همانند هواداران نظریه تخیل، پارادوکس درک تصویری را به این ترتیب حل می‌کنند که به کلی منکر دیدن آنچه در تصویر متعکس است می‌شوند و بر این عقیده‌اند که آنچه به چشم می‌آید، مجموعه‌ای از رنگ بر سطحی صاف است که به صورت کلید تشخیص آن شیء عمل می‌کند.

به این ترتیب به یک جمع‌بندی می‌رسیم: ما یا چیزی را که تصویر معرف آن است می‌بینیم چون عین آن چیز یا وهمی از آن را می‌بینیم، یا اینکه آن چیز را نمی‌بینیم و در عوض یا خیال می‌کنیم که آن چیز را دیده‌ایم یا اینکه ذهن ما چیزی را که شبیه آن تشخیص می‌دهد، می‌بیند. اما حرف من این است که هیچ کدام از این راه‌حل‌ها رضایت‌بخش نیست. شاید و ما به درکی از دیدن تصویر (عکاسی یا سینمایی) نیاز داریم که برخلاف نظر هواداران نظریه‌های تخیل و تشخیص، به این واقعیت احترام بگذارد که دیدن تصویری از چیزی عین دیدن آن نیست بدون اینکه خود را مقید به این بکند که آنچه می‌بینیم، عین خود آن چیز یا وهمی از آن چیز است. چنین درکی بر اساس نفی نظریه غیررسمی درک بنا می‌شود و در نتیجه حتی نافی آن پارادوکسی است که در آن ریشه دارد. وقتی من تصویری از «ویلیام شاتنر» در یک تابلوی نقاشی یا فیلم می‌بینم، خود ویلیام شاتنر را می‌بینم. نفی نفش نظریه غیررسمی درک، البته به معنای نفی وجود ارتباطی فیزیکی و مادی بین نقاشی یا فیلم و ارگان‌های حسی بیننده نیست. اما ادعای خودم را در این مورد که درک تصویر (عکس یا فیلم) مورد اصیلی از دیدن است، چگونه توجیه می‌کنم؟ قصد من این نیست که نظریه بدیلی در این مورد که وقتی به فیلم سینمایی نگاه می‌کنیم چه می‌بینیم، ارائه دهم. در عوض، استراتژی من این خواهد بود که در پایان این چه عاملی است که نظریه‌پردازان را به این سمت سوق می‌دهد که اصرار بورزند در بحث ما از دیدن چیزی که در فیلم سینمایی به نظر می‌آید نکته غریبی نهفته است.

در تأیید نظر وینگنشتاین، این بحث را مطرح خواهم کرد که محتوای برداشت‌های ادراکی یا

تئوری، تشخیص و تعریف نمی‌شود بلکه بر اساس برداشت ما از آنچه می‌بینیم شکل می‌گیرد. ویتگنشتاین در کتاب «بررسی‌های فلسفی» خود بحث ادراک تصویری، حاوی مشاهده یک خانه را مطرح می‌کند و از جمله به تصویر مشهور «خرگوش اردک» یا «اردک خرگوش» می‌پردازد. این تصویر یک شباهت خانوادگی اشاره دارد با تصویر «خرگوش اردک» تصویری دوپهلوست که بسته به اینکه از کدام سو به آن نگاه کنیم یا ابتدا یکی از این دو را می‌بینیم و بعد متوجه می‌شویم که تصویر دیگری هم در آن می‌توان دید. آنگاه‌ای که این جا مطرح می‌شود این است که اگر پیشتر در تصویر «خرگوش اردک» مورد نظر، خرگوش را دیده بودیم، حالا آن را شبیه اردک می‌بینیم و نمی‌توانیم این تغییر را توضیح دهیم. شاید این وسوسه در ما ایجاد شود که این تغییر از اردک به خرگوش را به عنوان تغییر توجیه کنیم، اما وقتی که برای اولین بار با آن روبرو می‌شویم، در موقعیتی نیستیم که آنچه را می‌بینیم «انتخاب» کنیم و ادراک ما از تصویر دوپهلوی «خرگوش اردک» بر ما تحمیل می‌شود.

من در ادامه، این بحث را مطرح خواهم کرد، که ادراک تصویری، در حالت کلی، موردی از «جنبه‌ـ ـ دیدن» است، اما یک بار دیگر خاطر نشان می‌کنم که این امر به معنای نفی وجود یک رابطه غیررسمی و ـ ـ اده میان چیزی با ویژگی‌های مادی مشخص و ارگان حسی ناظر نیست، بلکه به معنای نفی این امر است که هر گونه تصریح ویژگی‌های مادی هر شیء می‌تواند به کار مشخص کردن آنچه واقعاً می‌بینیم بیاید. و در نتیجه حامی این انکار باشد که ما آنچه را در تصویری ارائه شده، واقعاً می‌بینیم.

آنچه برای من اهمیت دارد این است که به پارادوکس نگاه کردن به تصویر بپردازم. اما مسأله‌ای که این جا وجود دارد، طبقه خاصی از تصاویر است که آن را می‌توان «تصاویر خیالی» نام نهاد. اشیاء خیالی وجود خارجی ندارند. چگونه می‌توان آنچه را که وجود خارجی ندارد به تصویر درآورد و وقتی چیزی به تصویر کشیده شده چگونه می‌توان عکس یا فیلمی از آن گرفت؟ این فکر که می‌توان اشیاء خیالی را ـ ـ اهده کرد، حداقل فکری بی‌معناست. رویکرد من به مسأله درک ما یا خیالی این است که اگر فرض را بر این بگذاریم که می‌توان ا ـ ـ اء خیالی را به تصویر درآورد، در آن صورت بحثی کلی که در مورد نگاه به تصاویر مطرح می‌کنم در مورد اشـ ـ ای خیالی هم مصداق دارد.

نظریه غیررسمی درک، تحت تأثیر دو بحث، ظاهراً مورد قبول همگان در درک بصری قرار دارد. بحث اول، مشاهده معمول را در برابر توهم و تجسم لوهام قرار می‌دهد. دشنه‌ای که «مکبث» خیال می‌کند می‌بیند، وهمی بیش نیست. اما فرض کنیم در حالی که «مکبث» وهم دشنه را می‌بیند، دشنه‌ای واقعی نیز درست شبیه همان دشنه‌ای که او در خیال خود تصور می‌کرده، در برابر او قرار گیرد. با این همه، باز هم ادعا نمی‌کنیم که «مکبث» دشنه را دیده و به نظر موجه می‌آید که این نکته را چنین توضیح دهیم که دلیل عدم مشاهده دشنه از سوی «مکبث» به این علت است که دشنه در او تجربه بصری ایجاد نکرده است. این وسوسه در ما ایجاد می‌شود که فکر کنیم درک یک چیز و داشتن توهمی خود از آن، نکته مشترکی دارند و آن هم تجربه ادراکی یا بصری است. تفاوت میان درک اصیل و درک توهمی ظاهراً در این واقعیت رخ داده که دو درک اصیل، تجربه بصری من متأثر از حضور آن عنصر در میدان دید من است.

مواردی که ذکر شد، ظاهراً راه‌های متقاوتی را نشان می‌دهند که تأثیر بصری در اثر آنها شکل می‌گیرد. این تأثیر بصری می‌تواند از خیال یا وهم ناشی شود یا ناشی از درک لایتقطع چیزی باشد. اما موارد فوق به خودی نشان نمی‌دهند که مفهوم ادراک شامل ارتباط غیررسمی بین محیط و تجربه ما از آن نیز هست، ولی این را نشان می‌دهد که وقتی چیزی را دیدیم، دیگر هیچ چیز نمی‌تواند مانع از شکل‌گیری تجربه ذهنی آن شود. این بحث‌ها در عین حال زمینه را برای ما فراهم می‌آورند تا محتوای درک خود را در ارتباط با جهانی ببینیم که ما را احاطه کرده است. این نتیجه‌گیری با بحث دومی حمایت می‌شود که بر این مبنا قرار دارد که درک یک قوم شناختی است یا به عبارت دیگر، راه شناخت جهان اطراف ماست.

ما از ادراک به عنوان راهی، در واقع اساسی برای راه برای مطلع ساختن خود از جهان اشیاء قائم به ذات و ـ ـ تقل رفتار می‌کنیم، به عبارت دیگر ما به تجارب ادراکی خود اعتماد می‌کنیم در مورد رؤیا و توهم آن را خوب نمی‌دانیم و به همین خاطر است که می‌گوییم دیدن لوهام، مورد اصیلی از دیدن نیست. اما اگر بگوییم که واقعاً چیزی را می‌بینیم که به دشنه شباهت فراوان دارد. پس به این ترتیب تجربه بصری مشترک میان وهم و درک واقعی که به ما فرصت می‌دهد تا درک معمول و متداول را مشتمل بر تجربه بصری بدانیم، چه چیزی است؟

حال بیایید خیال وهم را از منظر شخصی مورد ملاحظه قرار دهیم که بر خلاف مکبث متوجه نمی‌شود که توهمی از دشنه را می‌بیند. طبعاً این شخص خیال می‌کند که واقعاً در حال مشاهده دشنه‌ای است و دشنه در خیال او جا ندارد و واقعی است. به عبارت دیگر، از منظر این شخص بین وهم و واقعیت تفاوتی وجود ندارد. اما چه وجه مشترکی میان دو مورد فوق وجود دارد؟ شخصی که باور دارد دشنه‌ای می‌بیند بر این باور است که با شخصی که واقعاً دشنه را می‌بیند دارای تجربه بصری مشخصی است. اما در نزد شخصی که وهمی را تجربه می‌کند هم باور کردن اینکه او نیز همان تجربه را احساس می‌کند، به این معنا نیست که او واقعاً همان تجربه را دارد. به بیان دیگر، فردی که دشنه‌ای نمی‌بیند یا خیال می‌کند که می‌بیند، گر چه دیدن دشنه را حس می‌کند اما عملاً آن را نمی‌بیند. اگر چه تفاوت آشکاری میان توهم دیدن چیزی و واقعیت دیدن آن چیز وجود دارد، فردی که آن چیز را در وهم خود می‌بیند، در موقعیتی نیست که آن را ترسیم کند. بنابراین، ناتوانی او در شناسایی میان وهم و درک واقعی، به این معنا نیست که تجربه‌های او واقعی هستند.

محتوای برداشت‌های ادراکی با تئوری، تشخیص و تعریف نمی‌شود، بلکه بر اساس برداشت ما از آنچه می‌بینیم شکل می‌گیرد

میان موارد اصیل ادراک و مواردی که در آن صرفاً به ما چنین احساسی دست می‌دهد که ظاهراً چیزی دیده‌ایم، هیچ تجربه بصری مشترکی وجود ندارد. لازم مقایسه میان ادراک و توهم دشوار خواهد بود و زیربنای خوبی برای این مقایسه وجود نخواهد داشت. از آن جا که نظریه غیررسمی و معمولی ادراک، پیش‌فرض قابل فهم بودن این اندیشه منوط است که تجربه بصری ما از چیزی می‌تواند از توانایی‌های ادراکی ما جدا شود تا رابطه‌ای میان تجربه بصری و آنچه را که دیده شده تثبیت کند. ناکامی در تثبیت چنین تجربه مشترکی بین مورد ادراک اصیل و توهم موجب خواهد شد تا خود نظریه ادراک هم نامفهوم و گنگ جلوه کند. نظریه غیررسمی ادراک خواهان آن است که ما بتوانیم عنصر ذهنی ادراک را از عنصر مادی و فیزیکی آن جدا کنیم تا فضایی برای توصیف ارتباط غیررسمی میان آن دو فراهم آید. اما وقتی اجزای ذهنی و فیزیکی در هم بافته شده باشند، چنین فضایی امکان بروز پیدا نمی‌کند.

نظریه توهم بازنمایی تصویری یا نظریه‌های امروزی در مورد سینما همگام است. هر چند که ریشه‌های آن را باید در اسطایر یافت. بطلان این نظریه که تصاویر، توهمات شناختاری بصری معرفتی هستند که سبب می‌شوند تا ما به اشتباه باور کنیم که آنچه می‌بینیم واقعی است، مدال‌هاست اثبات شده و این نظریه از دور خارج شده است. اما من می‌کردم تا به دفاع از بدیل ضعیف‌تری از این نظریه مبادرت کنم و در نتیجه این نکته را مطرح می‌کنم که سینما و دیگر هنرهای نمایشی و تصویری، می‌توانند به عنوان شکلی از توهم ادراکی یا حسی که آن را «توهم برون افکنانه» نام می‌نهیم عمل کنند. چنین این توهم برون افکنانه را به چیزی مشابه تماشای «خطوط مولر لایر» تشبیه کردهام که در آن دو خط مساوی و هم اندازه به خاطر وجود پیکان‌هایی (فلش‌هایی) رو به بیرون در دو سر یکی و رو به درون در دو سر دیگری، نامساوی به نظر می‌رسند و تو گویی که آنهایی که پیکان‌های رو به بیرون دارند، بزرگ‌تر از خطوط دارای پیکان‌های رو به درون هستند. در این جا ما می‌دانیم که آنچه می‌بینیم توهم است، ولی باز هم حس بینایی ما اغفال می‌شود.

اندیشه «توهم برون افکنانه» هم به لحاظ تجربی و هم به لحاظ ادراکی دچار مشکل است. ویژگی توهم این است که چنان شکل می‌گیرد که حس‌های ما را به اشتباه می‌اندازد. برای نمونه در خط وط مولر لایر» به نظر می‌آید که دو خط تا ـ اوی می‌بینیم، هر چند می‌دانیم که این دو خط با همدیگر مساوی هستند. ما چون آنها را نا ـ ساوی می‌بینیم، پس نامساوی می‌پنداریم. در واقع چون آنها را مساوی نمی‌بینیم، نمی‌توانیم غیر از این بیندازیم. بحث من این است که اصلاح موقعی، صورت می‌پذیرد که من بتوانم درک خود را از آنچه که می‌بینم تغییر دهم. اگر نظریه توهم غلط است، به این ترتیب باید توضیح اینکه تجربه بیننده از توهم چگونه شکل گرفته است نیز غلط باشد.

به نظر من ابهامی که در نظریه‌ام وجود دارد، مشابه ابهام در سایر نظریه‌های وهم است. اما با این همه، تشخیص موضوع نگاه کردن به تصاویر متحرک (سینما) که نظریه‌های وهم در پی شرح آن هستند اهمیتی خاص دارد. هواداران نظریه‌های وهم این واقعیت را که صحبت از نگاه به آنچه از تصاویر سینمایی برمی‌آید پرمعناست جدی می‌انگارند. اما با این همه، همین عده به این نتیجه غلط می‌رسند که پس باید با تصویر به صورت وهم برخورد کرد و علت هم این است که آنان فرض را بر این می‌گذارند که برداشت‌های ادراکی ما باید ناشی از تجربه‌ای بصری باشد که مسبب آن چیزهایی است که می‌بینیم.

باید به این نکته اشاره کنم که نظریه ادراک به غلط بر این فرض تکیه می‌کند که:

الف) محتوای «تجربه بصری» را می‌توان از آنچه که می‌بینیم جدا کرد.

ب) اینکه خیال، وهم و واقعیت دیدن، تجربه‌های بصری مشابهی هستند.

همین اندیشه‌های غلط است که منجر به ـ ـ ازی بین تصویر و وهم را به دنبال می‌آورد. آنان می‌گویند که در هنگام نگاه کردن و دیدن تصویر یک چیز، به همان تجربه بصری می‌رسیم که در مشاهده عین خود آن شیء درک کرده‌ایم. اما همان‌طور که دیده‌ایم، این فرضیات درست نیستند. عنصر مشترک بین دیدن وهم یک چیز و مشاهده خود آن، صرفاً این باور را تقویت می‌کند که مشغول مشاهده چیز مشابهی هستیم. آشکار است که در هنگام مشاهده تصویر چیزی، به غلط بر این باور نیستم که خود آن چیز را می‌بینم، ولی در ضمن هیچ حس دیگری هم به من نمی‌گوید که مشغول ـ ـ اهده چیز دیگری هستم. به این ترتیب است که این بحث که مشاهده تصویر چیزی شبیه وهم آن چیز است، جذابیت خود را از دست می‌دهد.

کندال والتن برداشت تازه و قابل دفاعی از ادعای اصلی هواداران سنت واقع‌گرایی (رئالیسم) در سینما مطرح کرده است. او می‌گوید که آنچه در هر عکس یا فیلم می‌بینیم، صرفاً تجلی آن چیز در جهان واقع نیست، بلکه اصلاً خود آن است. آنچه بازن مدعی شده بود که «تصویر سینمایی» فارغ از این که چقدر ناشفاف، نارسا یا بی‌رنگ به نظر برسد، با آن چیزی که به ما نشان می‌دهد، وجوه مشترکی دارد. والتن ادعای بازن را چنین باز گویی می‌کند که وقتی به عکس یا فیلمی می‌نگریم و چیزی در آن می‌بینیم

در واقع همان چیز جلوی دوربین عکاسی یا فیلمبرداری قرار داشته است به این ترتیب، آن چیزی که از آن عکس یا فیلم گرفته شده است، طوری عرضه می‌شود که یادآور آن است که به چیزی از خلال عینک یا دوربین یا دوربین بنگریم. بنابراین نظریه، وقتی به فیلم «بیشتر از قضا فیلم سینمایی» نگاه می‌کنیم، در واقع خود ویلیام شاتنر را می‌بینیم، اما او در سالن سینما حضور ندارد، ولی این امر بدان معنا نیست که او به صورت توهم در برابر ما حضور پیدا کرده است.

والتن این بحث را مطرح می‌کند که به این علت می‌توانیم آنچه را که در عکس یا فیلمی به نمایش درآمده ببینیم، چون آن عکس یا فیلم نوعی «وابستگی خلاف واقع» بین تصویر به عکس درآمده و آنچه که تصویر معرف آن است، در خود دارد که مستقل از باورهای عکاس یا فیلمبردار نسبت به سوژه عکاسی است، به عبارت دیگر، عکاس هر اعتقاد و باوری که داشته یا نداشته باشد، این امر بر عکسی که می‌گیرد تأثیری نخواهد نهاد. «وابستگی خلاف واقع» عکس به سوژه، به این معناست که اگر سوژه تغییر کند (رخدادی خلاف واقع)، عکس هم عوض می‌شود و این امر ربطی به عکاس یا اعتقادات و برداشت‌های او ندارد. اما در مورد نقاشی وضع فرق می‌کند. آنچه نقاش می‌کشد و ما می‌بینیم، دقیقاً حال و هوای نقاش را به نمایش می‌گذارد و ربطی به سوژه ندارد. به عبارت دیگر، می‌توان گفت که «وابستگی خلاف واقع» در عکاسی امری «طبیعی» است، نه «عمدی». از نظر والتن، وقتی به تصویری نقاشی شده یا سینمایی می‌نگریم، در خیال خود اصل آن سوژه را مشاهده می‌کنیم.

اما بحث والتن در مورد «وابستگی خلاف واقع طبیعی» برای تشخیص تمایز دقیق میان آنچه در عکس می‌بینیم و آنچه در نقاشی مشاهده می‌کنیم، به خودی خود کامل نیست و اگرچه به این تفاوت میان نقاشی و عکاسی اشاره دارد، اما بحث‌های مکملی هم باید باشند تا رابطه میان ماهیت این «وابستگی خلاف‌واقع طبیعی» را با وابستگی خلاف‌واقعی که در مشاهدات روزمره شاهدهستیم، تثبیت کنند. والتن در این باره چنین می‌نویسد «چطور است که وقتی به تصاویری از ابراهام لینکلن نگاه می‌کنیم، لینکلن را می‌بینیم، اما وقتی به نابلویی از چهره او خیره می‌شویم، او را نمی‌بینیم؟» پاسخ به این پرسش به بررسی امر دیدن نیاز دارد و من به برداشت تازه‌ای از نظریه غیررسمی درک اعتقاد دارم. دیدن چیزی نیازمند تجربه‌های بصری نظیر آن چیز است که به شیوه‌ای خاص حاصل می‌شود. لینکن این تصویر عکاسی را پدید آورده و در نتیجه بر تجربه بصری بینندگان آن اثر گذاشته است. به تعبیر والتن، عکس، برداشتی طبیعی و نقاشی، برداشتی آگاهانه و آخر کسی است. این تفاوت میان نقاشی و عکاسی در درک سرشت آشکار از عکس و فیلم اهمیتی اساسی دارد. عکس می‌تواند به نحو قابل اطمینانی به ما نشان دهد که هر چیز در زمان و مکان مشخص کجا قرار داشته و چگونه به نظر می‌آمده است. اما این تفاوت را نمی‌توان در مورد مشاهده اصیل و توهم نیز به کار برد. از سوی دیگر، این واقعیت که عکس‌ها و فیلم‌ها را می‌توان معرف، ماهیت دقیق آنچه نمایش می‌دهند به حساب آورد نمی‌تواند به ما حکم کند که وقتی به عکسی یا فیلمی می‌نگریم، دقیقاً می‌توانیم بگوییم که چه چیزی را به نمایش می‌گذارند. همان‌طور که پیشتر هم به آن اشاره کرده بودیم، دلایل خوبی برای رد نظریه غیررسمی درک وجود دارد.

من پیشتر به این نکته اشاره کرده‌ام که نظریه‌پردازان هوادار توهم و شفافیت در اینکه به جد باور دارند آنچه را در تصویر به نظر می‌رسد واقعاً می‌بینیم، محق هستند، اما آنان به اشتباه می‌کوشند تا توضیح خود را در باب اینکه چه می‌بینیم در چارچوب نظریه غیررسمی درک بگنجانند و از همین جاست که مشکلات و اشتباهات آغاز می‌شود. عکس شبیه وهم نیست و نیز شفافیت بین نگاه کردن به نقاشی و نگاه کردن به عکس تفاوت‌هایی بارز قابل است. اما نمی‌توان با این نقد نظریه‌های توهم و شفافیت توافق داشت، بی آنکه این نکته را بپذیرفت که دلیل اصلی شکست و ناکامی آنها در این واقعیت نهفته است که نظریه‌های مزبور بر برداشت خاصی از درک تکیه می‌کنند. حال آنکه شاید چنین به نظر برسد که دلیل شکست آنها در این فرض غلط است که وقتی به چیزی که در تصویری به نظر می‌آید نگاه می‌کنیم، عملاً آنچه را تصویر نشان می‌دهد می‌بینیم.

همان‌طور که دیدیم، والتن این بحث را مطرح می‌کند که چیز در موردی که به تصویر استنادکردنی از یک شیء غیرخیالی نگاه می‌کنیم، نگریستن به آنچه در تصویری به نمایش درمی‌آید، نوعی دیدن خیالی است نه دیدن واقعی. نظریه والتن در مورد دیدن خیالی به عنوان یک نظریه کلی در مورد دیدن تصاویر، نظریه پیشرفته‌ای است. او در این مورد به برداشت‌های ویتگنشتاین (به ویژه در «بررسی‌های فلسفی» او) تکیه می‌کند. هر چند باید اعتراف کرد که بحث‌های ویتگنشتاین به مراتب پیچیده‌تر و بغرنج‌تر از حرف‌های والتن هستند.

گرگوری کیوری تفصیل مشروح و دقیقی در مورد نظریه تشخیص ارائه داده است. او می‌نویسد «تصاویر سینمایی، همتای تابلوهای نقاشی، معرف هستند و وقتی به تصاویر سینمایی می‌نگریم، این معرف‌ها را می‌شناسیم». اما مواردی هم هست که ما به تصویری نگاه می‌کنیم، اما نمی‌توانیم بفهمیم که عکس چه چیزی است. مثلاً عینک ما بخار گرفته یا اتاق تاریک است و شکلی مستطیلی را بر دیوار می‌بینیم، اما نمی‌توانیم ببینیم که طبیعت، بیجان است یا چیزی دیگر. تفاوت میان دیدن تصویر و مشاهده اینکه معرف چه چیزی است، معیار و مبنای تشخیص اصل تصویر است. برتری آشکار مفهوم تشخیص این است که به ما اجازه می‌دهد تا وجه مشترک بین دیدن یک شیء و عکس آن را

به شیوه‌ای که با نظریه غیررسمی درک هماهنگی دارد، بشناسیم. وقتی انسانی می‌بینیم، مشاهده این اسب نیازمند این تشخیص است که به اسبی نگاه می‌کنیم، وقتی به تصویری از اسبی می‌نگریم، از نگاه به این تصویر پی می‌بریم که تصویر از اسبی گرفته شده است، وجه مشترک بین دیدن اسب و تصویر اسب این است که در هر دو فعالیت توانایی تشخیص اسب به کار رفته است، اما در یک مورد اسبی دیده‌ایم و در مورد دیگر به تصویر اسبی نگریسته‌ایم.

فلینت شایر در این مورد معتقد است که مغز انسان دارای نظام‌های فرعی خودمختار (Autonomous Subsystems) است به طوری که وقتی خود شیء یا تصویری از آن را می‌بینیم، ورودی‌های تصویری از شیء را قبل خود آن شیء دسته بندی می‌کنند. چندی بعد، وقتی آن شیء یا تصویری از آن را می‌بینیم، اجزای حساس مغز بین آن و تصویری که در خاطره وجود دارد، ارتباط برقرار می‌کند. شایر اذعان می‌کند که این فرایند حاوی توصیف پندارگرایی در مورد تصاویر است، اما این پندارگرایی قابل قبول و قابل تحمل است و در واقع اجازه می‌دهد که وقتی به تصویر اسبی نگاه می‌کنیم، بدون اینکه به خود اسب بنگریم، آن را بشناسیم.

من کوشیدم تا چهار بحث نظریه‌پردازان و آیلسوفان را در این مورد مطرح کنم که وقتی به عکسی یا فیلمی می‌نگریم، چه چیزی می‌بینیم. هر چهار نظریه، به طور انفرادی، دارای نقاط ضعف و کاستی‌هایی هستند، اما مشکل زیربنایی آنها فرضی است که همه در آن شریک هستند و آن نظریه غیررسمی درک است. اگر بنا باشد که ما برداشت، ادراکی خود را به دو مقوله ذهنی و مادی (فیزیکی) تقسیم کنیم، برداشت و درک ما از آنچه ما به آن در تصویری نگاه می‌کنیم، دچار محدودیت‌های شدیدی می‌شود. آنچه موقع نگاه کردن می‌بینیم باید به صورت یک شیء مادی که در ما احساسی بصری ایجاد می‌کند قابل تشخیص باشد. این امر بر درک ما اثری منفی می‌گذارد. چون وقتی به عکسی نگاه می‌کنیم، در واقع عکسی، تصویری یا فیلمی می‌بینیم که آنچه را که در آنها به نمایش درآمده است نظریه توهم این عرضه می‌دارد که باید این فکر را که وقتی به فیلمی نگاه می‌کنیم، عین شیء به نمایش درآمده را می‌بینیم، جدی بگیریم. اما مشکل این نظریه از آن جا ناشی می‌شود که ادعا می‌کند تجربه بصری ما از دیدن عکس یا فیلم از چیزی، عین تجربه بصری ما از دیدن خود آن چیز است. والتن حق دارد تشخیص دهد که در نحوه نگاه ما به نقاشی و فیلم، تفاوت‌هایی وجود دارد، اما نظریه شفافیت سرشت ویژه و متمایز نمایش سینمایی را آن جا که مدعی می‌شود ما در عکاسی و سینما، از خلال فرایند عکاسی و فیلمبرداری، خود آن شیء را می‌بینیم، غلط تعبیر می‌کند. نظریه دیدن تخیلی بر این باور است که دیدن عکس حاوی فرایندهای به‌مراتب بیشتر و پیچیده‌تری از صرف تشخیص محتوای آن است، اما این نظریه نیز به غلط فرض را بر این می‌گذارد که دیدن عکس یا فیلم، خود نوعی فعالیت ذهنی مزید بر فعالیت نگریستن است. سرانجام اینکه، نظریه تشخیص یا نمی‌تواند توضیحی در مورد اساس تشخیص تصویری ارائه دهد، یا اینکه این کار را با توسل به نظریه توهم انجام می‌دهد.

اما بالاخره یکی از این نظریه‌ها، یا نظریه‌ای شبیه به آن، باید درست باشد. آیا این ادعایی واهی و مبهم نیست که گفته شود وقتی به عکسی نگاه می‌کنیم می‌توانیم آنچه را که به نمایش می‌گذارد ببینیم؟ این گزاره گویی است که مدعی بشویم وقتی به آنچه در تصویری به نمایش درمی‌آید خیره می‌شویم، چیزی که غایب است و در آن جا حضور ندارد، پیش چشم ما شکل می‌گیرد. اما در آن صورت چگونه می‌توانیم مدعی شویم که آنچه را در تصویر به نمایش درآمده است می‌بینیم؟ ویتگنشتاین در این باره می‌گوید که مشکل بر سر فعل «دیدن» است و اینکه «دیدن» کاربردهای فراوانی دارد و ما به این خاطر از دیدن چیزی در نقاشی یا عکسی حرف می‌زنیم چون نسبت به آن چیزها به همان صورت خودانگیخته‌ای واکنش نشان می‌دهیم که در مواجهه با اصل همان چیزها نشان می‌دادیم.

عکس، همتای تابلوی نقاشی، سطحی دارد اما عناصر عکس بر خلاف نقاشی، رنگ نیستند که روی سطحی قرار داده شوند. افزون بر آن، تصویر افتاده بر دیوار تیزه، جز دیواری که تصویر را نمایش می‌دهد، سطح دیگری ندارد. جنبه‌هایی از سطح عکاسی، نظیر دانه‌درشت بودن تصویر، به چشم می‌آیند اما جزء سازنده‌ای از آنچه عکس نشان می‌دهد نیستند. اختلاف رابطه میان سطح و تصویر در نقاشی با طراحی یا عکس یا فیلم، این نکته را نشان می‌دهد که می‌توانیم از نظریه شفافیت والتن، سوای این بحث او که وقتی به عکس یا فیلمی می‌نگریم خود آن چیز به تصویر درآمده را می‌بینیم، استفاده کنیم. عکس شفاف است، چون از علایم و نشانه‌هایی که روی سطحی گذاشته شده باشد تشکیل نمی‌شود. فیلم هم همین خاصیت را دارد اما نقاشی فاقد این شفافیت است. هر چند نقاشی‌هایی که می‌کوشند ادای عکاسی را در آورند، به شفافیت می‌رسند. این برداشت از شفافیت، این مزیت واضح را دارد که به نحوه شکل‌گیری عکس (مکانیکی یا دیجیتال) و فیلم (نقاشی متحرک یا زنده) وابسته نیست ◇

■ ترجمه: آرش مهرداد

■ منبع:

http://www.film-philosophy.com/vol5-2001/n25allen