هستی شناسی تصویر متحرک

این مقاله بنیاد هستی‌شناختی تصاویر متحرک را پی می‌ریزد. در این راستا، نقدی به مباحث حاضر در باب ماهیت فیلم می‌زند و سپس پرسش کلیدی فلسفهٔ فیلم را مطرح می‌کند: سرشت فیلم چیست؟ پاسخ کرول منتهی به چهار شرط منطقی معروف او می‌شوند که بنا بر ادعایش لازمهٔ هر تصویر متحرکی هستند.

نوئل کرول

مقدمه

هدف این مقاله تکرار پرسش دیرپای «سینما چیست؟» از عنوان مقاله پیداست، که برای پاسخ‌گویی به این سؤال باید تا حدی موضوع تحقیق دست‌کاری شود. به سراغ سؤالی می‌رویم که با کمی تفاوت به همان موضوع اصلی مربوط می‌شود: «فلم متحرک چیست؟»

در تئوری کلاسیک فیلم، روال معمول این است که پرسش‌هایی درباره چیستی فیلم مطرح کنند، انتظار ما از این سؤال‌ها تمییز خصیصه یا خصوصیات ماهوی سینماست تا در پایان مناسب‌ترین سبک یا مناسب‌ترین گزینه‌های سبک‌شناختی برای مدیوم کدام‌ها هستند. چنین طرز فکری را «ذات‌باوری» خواهیم نامید. بر طبق این نظر ماهیت مدیوم و نزد ما ماهیت فیلم است که تعیین می‌کند چه سبکی باید در مدیوم رواج یابد. آندره بازن می‌نویسد: «رئالیسم سینما از ذات عکس گونه بودن آن نشأت می‌گیرد.» در اقراطی‌ترین شکل ذات‌باوری، به مدیوم‌هایی هنری همچون گونه‌های طبیعی نگاه می‌کنند. این گونه‌ها مثل ژن‌ها به سازوکارهایی غیرقابل تغییر مجهز شده‌اند تا سرنوشت خویش را در راستای پیشرفت سبک‌شناختی رقم زنند. اما به دو دلیل چنین پیش‌فرضی نادرست است. زیرا اولاً مدیوم‌های هنری عموماً می‌توانند پروژه‌های سبک‌شناختی چندسویه و غیرهمگرا و حتی بالقوه متضاد را بپذیرند؛ مثلاً مونتاژ، در مقابل عکاسی برداشت بلند یا فوکوس عمیق قرار می‌گیرد و ثانیاً مدیوم‌های هنری، گونه‌های طبیعی نیستند. آنها برای برآورد کردن اهداف بشر و ساخته دست بشر هستند. از این رو، مدیوم‌های هنری غیرقابل تغییر هم نیستند. مدیوم‌های هنری قطعاً به منظور برآورده کردن اهداف سبک‌شناختی بارها اصلاح شده‌اند و تغییر کرده‌اند؛ یعنی دقیقاً در نقطهٔ مقابل پیش‌بینی‌های ذات‌باورانه ایستاده‌اند.

پیانو زمانی توسعه یافت که آهنگسازان به اوج گرفتن صدا علاقه پیدا کردند. ثابت شده که اشتیاق بتهوون برای گسترش دامنه نت‌ها در بازه‌های هوائی بالاتر، بر طراحی پیانو تأثیر گذاشته است. در چنین مواردی، تجهیزات موجود سبک را محدود نمی‌کنند، بلکه این بلندپروازی‌های سبک‌گرایانه هستند که به مدیوم شکلی تازه می‌بخشند. علی‌رغم تصورات ذات‌باورانه، این شکل موجود مدیوم نیست که سبک را دیکته می‌کند، بلکه این سبک است که ساخت و شکل مدیوم را تعیین می‌کند.

اذکار نمی‌کنم که دیدگاه موشکافانهٔ یک هنرمند به مدیوم می‌تواند شدیداً راهگشا باشد. برای پیشرفت سبک‌ها بگذارید من تنها منکر فرض اصلی ذات‌باوران هستم که به اختصار معتقدند همواره ذاتی یک مدیوم معین می‌کند که چه سبکی مناسب آن است؛ یعنی این که سبک‌شناسی تأثیرگذاری همیشه یک گام از سبک‌شناختی رقم‌زنندهٔ مدیوم هنری ممکن است جلوتر بیفتد و سبک نیز ممکن است شکل آن مدیوم را تعیین کند.

گرچه نظر سینماگران ذات‌باور در مورد رابطهٔ سبک و مدیوم را رد کردیم، اما همچنان به جست‌وجو در باب ذات فیلم علاقه‌مندیم. آیا فیلم ذاتی دارد؟ و آیا فیلم دارای مجموعه‌ای از ویژگی‌های ذاتی است؟ و آیا شروط لازمی وجود دارند که با به همپیوستنشان تعریف نوعی فیلم را به دست دهند؟ قطعاً ذات‌نمایندن فیلم هیچ‌گاه معین نمی‌کند که چه سبک‌هایی مناسب فیلم هستند. ذات‌باوری، چنان که توصیف شد، نادرست است. با این وجود احتمال دارد که برخی از ویژگی‌های عمومی فیلم به تمییز آن از سایر مدیوم‌های هنری مشابه کمک کنند. در آنچه پس از این خواهد آمد سعی می‌کنم چهار شرط لازم برای یک فیلم را معرفی کنم.

ابهای نامعلوم

یکی از زاویه‌های استنباط ذات فیلم، تمرکز بر عکس گونگی تصویر سینمایی است. از این رو به صورت عکس ذاتاً از انواع دیگر تصویرسازی و به ویژه نقاشی متفاوت است. رابطه میان یک نقاشی و ابژه‌ای که به تصویر کشیده شده چیزی مثل تشابه است. حال آن که رابطه بین یک عکس و ابژه آن این‌همانی است. بازن ادعا می‌کند که تصویر عکاسی و یا تصویر سینمایی، اشیاء، اشخاص و رخدادها را بازنمایی می‌کند. او می‌نویسد: «تصویر عکاسی خود ابژه است. عکس با همان فرایند پدیدارشدنش پخش می‌شود، تبدیل شدن به مدلی از چیزی که خودش «بازتولید» همان است. عکس یک مدل است.»

گرچه مفهوم بازنمایاندن بازن کمی مبهم است و مورد نقد هم قرار گرفته، با این حال چندی از فلاسفهٔ معاصر همچون استنلی کاول، راجر اسکروتن و کندال والتن در دفاع از این دیدگاه برداشت‌های شخصی خودشان را مطرح کرده‌اند. ما این دیدگاه‌ها را «رئالیسم تصویری» می‌نامیم. از آن جا که استدلال والتن از همه پیچیده‌تر است، بگذارید همان را مطرح کنیم.

هرگاه ما از درون یک تلسکوپ یا میکروسکوپ به یک آینه نگاه می‌کنیم، می‌گوییم ما اشیائی را می‌بینیم که به وسیله این ابزارها در دیدرس ما قرار می‌گیرند. این ابزارها مانند اندامی مصنوعی به بینایی ما کمک می‌کنند. وقتی عینک ایرای خود را بر روی رقصنده بالـه متمرکز می‌کنیم، رقصنده بالـه را می‌بینیم نه بازنمودی از یک رقصنده بالـه. چنین ابزارهایی قدرت بینایی ما را افزایش می‌دهند. آنها به ما امکان می‌دهند تا میکروب‌ها را ببینیم. در حقیقت این ابزارها با عدسی‌های عینکی که چشم را با نزدیک‌بینی یا بازگار می‌کنند، تفاوت چندانی ندارند. بنابراین این امکان را به ما می‌دهند تا جهان را به درستی ببینیم. بر این اساس، عکاسی همانند یک عضو مصنوعی بدن است. به من کمک می‌کند تا پدربزرگ مرحومم را در سن جوانی ببینم یا اگر در حال تماشای «پیروزی اراده» هستم باعث می‌شود آدولف هیتلر را ببینم.

عکس‌ها شفاف‌اند. از درون آنها اشیاء، اشخاص و رویدادها را می‌بینیم. به راستی آن‌چه یک عکس، تصویر آن به شمار می‌رود، به شکلی واقعی وابسته به اشیاء، اشخاص و رخدادهایی است که سبب پیدایش عکس شده‌اند. بدین معنا که اگر ویژگی‌های ادراکی ابژه‌های مربوطه متفاوت می‌بودند، عکس هم متفاوت می‌شد. از این نظر، عکس‌ها مانند بینایی عادی هستند. آنچه می‌بینیم به شکلی حقیقی وابسته به ویژگی‌های دیداری چیزهایی است که به آنها برمی‌خوریم.

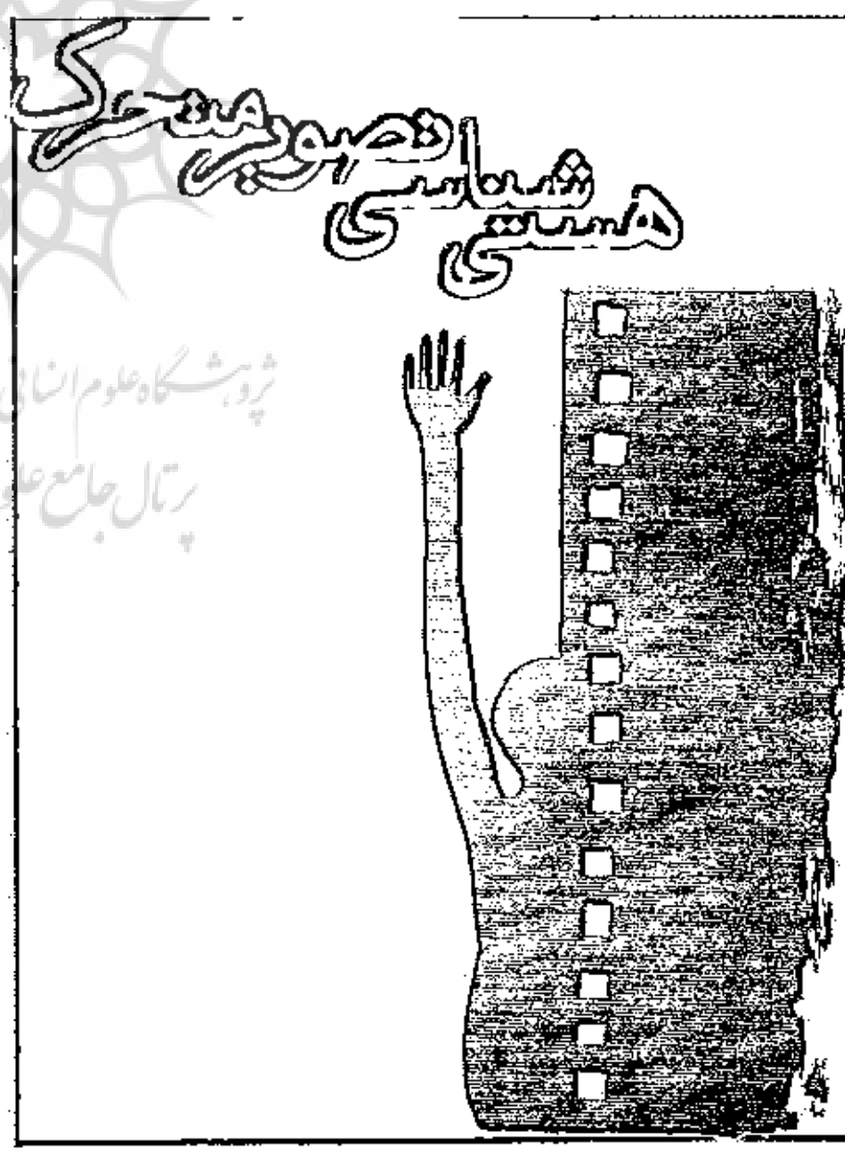
از این منظر، نقاشی شفاف نیست. نقاشی‌ها به صورت حقیقی وابسته به ویژگی‌های دیداری ابژه‌ها نیستند. آنها به اعتقادات نقاش درباره آن ابژه‌ها وابسته‌اند. یک نقاش، بازآموده یک ابژه را نقش می‌کند. حال آن که یک تصویر عکاسی و یا یک تصویر سینمایی، ما را در ارتباط با ابژه قرار می‌دهد. درست همان گونه که یک تلسکوپ قدرت بینایی ما را بالا می‌برد، تا ستاره‌های دور را ببینیم، چنان که گویی به نزدیک ما آمده‌اند.

از نظر یک رئالیست تصویری، شرط لازم برای یک تصویر عکاسی ناب یا یک تصویر سینمایی این است که از درون آنها بتوان ابژه‌ها را دید. علاوه بر آن، ویژگی شفافیت، یک وجه تمایز حساس بین تصاویر نشأت گرفته از عکاسی و سایر گونه‌های تصویری، مثلاً نقاشی، است. در نقاشی، ما ابژه را به معنای لغوی کلمه نمی‌بینیم.

پیش از آن که یافته‌های مقبول و متعارف رئالیست‌ها را بپذیریم، باید کمی درنگ کنیم تا ببینیم آیا واقعاً عاقلانه است که بگوییم ما از درون تصاویر عکاسی یا سینمایی ابژه را می‌بینیم؟ در دفاع از این نتیجه‌گیری، تشابهی بین عکس و فیلم از یک سو و میکروسکوپ و تلسکوپ از سوی دیگر پیدا می‌شود. اگر منظور ما نگریستن از درون تلسکوپ باشد، چرا باید عکس‌ها را مستثنا کنیم؟ عکاسی تنها شکل دیگری از یک عضو مصنوعی است. بفرمایید، آیا اصولاً میان عدسی‌های تلسکوپ و عدسی‌های دوربین فیلم‌برداری تفاوت معناداری وجود دارد؟

هرگاه من به وسیله عینک آبی‌ام بازیگر بالـه‌ام را نگاه کنم، گرچه داده‌های بصری من بزرگ‌نمایی شده، اما با این حال هنوز به بدن من وابسته است؛ یعنی اگر بخواهم می‌دانم چگونه به مکان مورد نظر برسم می‌توانم از نظر فضایی موقعیت مکانی بدنم خودم را نسبت به رقصنده بالـه پیدا کنم. همین نکته در مورد یا کنترل‌هایی که از درون میکروسکوپ می‌بینم هم صادق است. به طور تقریبی می‌توانم وضعیت بدنم را با آنها تنظیم کنم.

اما چنین چیزی در مورد داده‌های بصری عکس یا تصویر سینمایی صادق نیست. فرض کنید من در حال تماشای «کینگ کنگ» هستم یا در حال نگاه کردن به دیوار بزرگ در «جزیره جمجمه». در این حالت نمی‌توانم موقعیت مکانی بدنم را نسبت به دیوار پیدا کنم. من نمی‌دانم چگونه بدنم را روبه‌روی دیوار یا پشت به آن بگردانم. فاصله بین دیوار بزرگ چنان که بر روی پرده می‌افتد نسبت به موقعیت مکانی بدن من پیوسته نیست. فضای



دیوار اگرچه به شکل بصری در فیلم وجود دارد، اما به لحاظ پدیدارشناختی از فضایی که من در آن زندگی می‌کنم گسسته است.

فرانسیس اسپارشات این ویژگی سینما را «منظره بیگانه» می‌خواند. معمولاً احساس ما از این که کجا هستیم به احساس تعادل و حواس جنبشی ما بستگی دارد. آنچه ما می‌بینیم با چنین زمینه‌هایی ادغام می‌شود تا احساس کنیم کجا قرار گرفته‌ایم. اما اگر آنچه بر روی پرده سینما می‌بینیم یک «نما» باشد، قطعاً نمایی ناشناخته است.

من یک ترکیب بصری را می‌بینم، اما نسبت به این که فضای به تصویر کشیده شده در قیاس با بدن من کجا قرار گرفته هیچ گونه احساسی ندارم؛ در حالی که با اعضای مصنوعی اندراکی مانند انواع تلسکوپ‌ها، میکروسکوپ‌ها، پریسکوپ‌ها، آینه‌ها و دوربین‌های دوچشمی و عینک‌ها می‌توانم موقعیت فضایی بدنم را نسبت به اشیائی که این ابزارها به من نشان می‌دهند پیدا کنم. در واقع، من وقتی از دیدن ایژه‌های مورد نظر دستخوش می‌گویم که بتوانم بدنم را از نظر مکانی با آنها مرتبط کنم و بدانم که آنها نسبت به مکانی که من در آن حضور دارم کجا هستند.

بنا به این شرط مسلماً من به معنای واقعی کلمه ایژه‌های تصاویر عکاسی یا سینمایی را نمی‌بینم. آنچه به طور قطع می‌بینم بازنمایی یا بهتر بگویم جلوه‌هایی است که به فضای مجازی آن از فضای تجربه من جدا مانده است. اگر قرار باشد تصاویر سینمایی را به عنوان بازنمایی یا جلوه به حساب آوریم، پس بهتر است در کنار نقاشی‌ها و تابلوها دسته‌بندی شوند تا تلسکوپ‌ها و آینه‌ها. بنابراین، رئالیسم تصویری نوعی سوء تفاهم است. تصاویر عکاسی و سینمایی را نمی‌توان ابزاری در نظر گرفت که اجسام دوردست را بهتر می‌نمایاند.

پیشنهاد رئالیسم تصویری در مورد شرط لازم نیز با مشکل روبه‌رو شد، اما همین مشکل آشکار کرد که تمامی تصاویر عکاسی و سینمایی به نحوی نشان‌دهنده منظری بیگانه، دیدگاهی ناشناخته یا جلوه‌ای گونه هستند. تمامی تصاویر سینمایی عموماً به گونه‌ای هستند که برای تماشاگران، که در موقعیت ناشناختنه‌ای نگه داشته شده‌اند، بسیار دشوار یا حتی ناممکن است که بتوانند خود را با فضاهای واقعی روی پرده تطبیق دهند.

به هر حال، اگرچه این ویژگی به عنوان مشخصه‌ای لازم برای فیلم پذیرفتنی است، اما سینما را مثلاً از نقاشی یا سایر مدیوم‌های تصویری مشابه آن متمایز نمی‌کند. برای شناخت این تفاوت‌ها باید ویژگی‌های دیگر فیلم را بررسی کنیم.

تصاویر ذهنی متحرک

در مقاله «تصاویر متحرک»، دانتو از تباین میان حرکت و تفاوت ماهوی آنچه شبیه فیلم است را با نقاشی و سایر تکنیک‌های تصویری مورد توجه قرار داده. دقت کنید که گفتم «آنچه شبیه فیلم است»، زیرا آن گونه که عنوان دانتو نشان می‌دهد او تنها در مورد سینما بحث نمی‌کند، بلکه در مورد دسته بزرگ‌تری از تصاویر متحرک بحث می‌کند که علاوه بر سایر چیزها، فیلم و ویدئویی را هم در بر می‌گیرد. به عقیده من، عمومیت بخشیدن به موضوع مورد بررسی، یعنی در نظر گرفتن تصاویر متحرک به طور کلی، مفید است چون به گمان من سینما و همچنین ویدئو و تلویزیون تنها بخش کوچکی از آن چیزی هستند که در آینده با آن مواجه خواهیم شد.

همین که این چیزها را از پیش، تصاویر متحرک می‌خوانیم خودش سرنخی از نقش حرکت در تعریف آنها به دست می‌دهد. البته چنان که دانتو متذکر می‌شود باید نسبت به چگونگی بهره بردن از این سرنخ دقت کرد. مثلاً نباید مثل رومن ایگارتن ادعا کرد که تفاوت میان نقاشی و فیلم در این است که فیلم همیشه در حال رخ دادن است در حالی که نقاشی‌ها، طراحی‌ها، اسلایدها و چیزهای شبیه این‌ها ساکن و ایستا هستند. فیلم‌هایی ساخته شده است که در آنها هیچ حرکتی نیست. «دارودسته تینجاها» اثر آشیما (فیلمی به شکل یک کمیک استریپ)، «یک لحظه در مونترئال» (فیلمی از عکس‌ها) و «همین طور است» (فیلمی از جملات) اثر مایکل اسنو، «عدالت شاغرانه» اثری از هولیس فرامپتون (فیلمی از نوشته‌ای که بر روی میز پرتاب می‌شود)، «نامه به جین» اثر گدار و گورین (فیلمی از عکس‌ها) و «۱ در ۱۰» اثر تاکاهیکو ایمورا (فیلمی از جداول جمع و تفریق).

شاید جدیدترین نمونه فیلم‌هایی که تقریباً در آنها حرکتی وجود ندارد Lisa Tetee اثر کریس مارکر باشد. داستان علمی-تخیلی بلندی درباره سفر زمان که با نمایش عکس‌هایی ثابت روایت می‌شود. باید اعتراف کرد که یک حرکت در این فیلم وجود دارد اما به سادگی می‌توان تصور کرد که چنین فیلمی فاقد هر گونه حرکتی است بدون شک تصور فیلم‌های (movies) بدون حرکت (movement) ممکن است به عقیده بعضی از خوانندگان ترکیبی متضاد و یا حتی متناقض باشد. ممکن است بپرسند که «چه تفاوتی میان «فیلم بدون حرکت» و نمایش اسلاید هست؟» به راستی آیا ممکن است کسی شک کند که فیلم بدون حرکت در واقع همان نمایش اسلاید است که به خاطر راحتی در به نمایش درآوردن آن بر روی celluloid چاپ شده؟

باز هم اختلاف عمیقی میان یک فیلم بدون حرکت از چهره جین فاندا و اسلایدی از چهره جین فاندا وجود دارد. اگر بدانیم آنچه می‌بینیم یک فیلم است، حتی اگر مثل یک عکس به نظر برسد، همواره این تصور که تصویر «ممکن است» حرکت کند، توجیه‌پذیر است. از طرف دیگر، اگر بدانیم که شاهد نمایش اسلاید هستیم و بدانیم که اسلاید چیست، بی‌دلیل و غیرمنطقی است که انتظار داشته باشیم تصویر حرکت کند.

فقط با معجزه ممکن است اسلاید به حرکت درآید. حرکت در فیلم همیشه گزینه‌ای هنرمندانه و تکنیکی محسوب می‌شود. پیش از آن که نمایش «دارودسته تینجاها» به آخر برسد اگر تماشاگر بداند که در حال تماشای یک فیلم است، منطقاً فرض می‌گیرد که ممکن است حرکتی روی دهد اما اگر بداند که در حال تماشای اسلاید است حتی احتمال حرکت را هم قبول نمی‌کند.

چنین تفاوتی میان فیلم و اسلاید به طور کلی ویژگی متفاوت تصاویر ثابت و تصاویر متحرک نیز هست. بنا به تعریف اگر شخص در چیزی که می‌داند یک تصویر ثابت است توقع حرکت داشته باشد، از لحاظ مفهومی دچار تناقض شده. در حالی که اگر او در یک فیلم انتظار دیدن حرکتی را داشته باشد انتظارش کاملاً معقول است، نه به این خاطر که بیشتر فیلم‌ها حرکت می‌کنند بلکه حتی در فیلم‌های ساکن هم تا زمانی که آخرین حلقه فیلم تمام نشده و چراغ‌های سالن را روشن نکرده‌اند، امکان حرکت کردن سوژه وجود دارد.

اگر کسی یکبار از اول تا آخر یک فیلم بدون حرکت را ببیند دیگر عاقلانه نیست که دوبار دوم هم انتظار دیدن حرکتی را داشته باشد، مگر این که خیال کند فیلم پیش از آن دستکاری شده. هیچ کس نمی‌تواند در اولین مشاهده مطمئن باشد که فیلم کاملاً بدون حرکت است. بنابراین احتمال حرکت در اولین مشاهده فیلم‌های بدون حرکت امری عاقلانه است، اما توقع حرکت در یک اسلاید یا یک نقاشی به لحاظ مفهومی گیج‌کننده و متناقض است.

می‌توان اسلایدی از یک ژه نظامی و یک فریم ثابت سینمایی از همان لحظه را با هم مقایسه کرد. از نظر ذهنی، در عمل هر دو تصویر از یکدیگر غیر قابل تشخیص‌اند، ولی با این وجود به لحاظ متافیزیکی این دو تصویر از هم متمایزند زیرا اگر تماشاگر بداند که با کدام نوع مواجه است وضع معرفت‌شناختی متفاوتی خواهد داشت. انتظار حرکت در تصاویر متحرک، همواره از نظر منطقی مجاز است، اما انتظار حرکت در تصاویر ثابت هرگز منطقی نیست.

> ماهیت تصاویر متحرک تنها متشکل از شروط لازمی نیست که در کنار هم فقط برای مشخص کردن گستره تصاویر متحرک کافی‌اند

شرط مذکور همانند بسیاری از استدلال‌های دانتو استلزامی است. او جفتی از دو ایژه غیرقابل تشخیص را در برابر ما قرار می‌دهد، مثلاً قیلمی از صفحه اول کتاب جنگ و صلح و اسلایدی از همان صفحه را. مثال می‌زند و سپس برای توضیح این اختلاف، غیر قابل مشاهده اما واقعی به استقبال چند فرضیه می‌رود.

دانتو می‌خواهد بر اساس این گمانه‌زنی‌ها نتیجه بگیرد که شرط لازم برای این که X تصویری متحرک باشد این است که انتظار دیدن حرکتی در X منطقی یا موجه جلوه کند و یا دست کم احتمال حرکت در X بیهوده نباشد. این ویژگی تمامی تصاویر متحرک را از تصاویر ثابتی همچون نقاشی متمایز می‌کند.

برای شیوه دانتو در تمییز فیلم و تصاویر متحرک از اسلاید و تصاویر ثابته یک مثال نقش معروف وجود دارد: اثری هنری از مایکل اسنو با عنوان «فروکشی در قفسه». این اثر اسلایدی است از نمای روبه‌رویی یک قفسه کارخانه‌ای که از مواد نقاشی انباشته شده. وقتی اسلاید بر روی پرده می‌افتد یک نوار صوتی هم اجرا می‌شود و صدای هولیس فرامپتون شروع می‌کند به توصیف آنچه درون قفسه‌هاست. صدای او نگاه ما را هدایت می‌کند و ما چشمان خود را برای یافتن آنچه فرمتون مورد به مورد ذکر می‌کند حرکت می‌دهیم به لحاظ تاریخی درک کرده‌ایم که تماشاگر در اثر این رخداد واکنشی، هم نسبت به فعالیت‌های خود در مقام یک تماشاگر آگاه می‌شود و هم نسبت به نحوه هدایت چشم به وسیله صدا در این «فیلم صوتی».

بهترین تفسیر از «فروکشی در قفسه» این اثر را تحت عنوان اظهارنظری درباره پدیدارشناسی تماشاگری و ساختارهای وابسته به آن، در سنت تاریخی فیلم و خصوصاً در تاریخ فیلم‌های مادرتیستی یا واک‌ای قرار می‌دهد. این قضیه عدمای را وسوسه می‌کند تا «فروکشی در قفسه» را یک فیلم به حساب بیاورند. این دسته‌بندی با نتیجه‌گیری استلزامی دانتو در تقاد است. پس آیا ما به یک مثال نقض رسیده‌ایم؟ این امر که «فروکشی در قفسه» را فیلم بدانیم، پیشینه‌ای تاریخی دارد. اگر ما این اثر را نقطه عطفی در سیر تاریخی فیلم‌های واکنشی بدانیم، دقیق‌ترین تفسیر درباره آن به دست داده شده است. خود اثر پشتوانه‌ای است برای این تفسیر که «فروکشی در قفسه» مشارکتی هنری یا اظهارنظری درباره گفتمان مادرتیستی در تاریخ فیلم است. تا این جا برای دسته‌بندی اثر «فروکشی در قفسه» در کنار دیگر فیلم‌های مربوط به هنر واک‌ای دلایلی توضیحی عرضه کردیم. اما آیا این دلایل توضیحی، در دلایل استلزامی و رسته‌شناختی ما مبنی بر فقدان عنصر حرکت در این اثر غلبه می‌کنند؟

به گمان من نه به یک دلیل ساده، زیرا ما در مورد جایگاه «فروکشی در قفسه» به نکاتی تاریخی در سبک فیلم‌های مدرن اشاره می‌کنیم، بدون این که قائل باشیم «فروکشی در قفسه» یک فیلم است. اگر کسی فرض کند که اظهارنظرهای بازاندیشانه در مورد یک فرم هنری تنها می‌باید در زبان همان مدیوم مورد بحث قرار گیرد، ممکن است بپندارند که دو مورد بالا باهم فرقی ندارند. بدین معنی که مثلاً اظهارنظر بازاندیشانه در مورد یک فیلم باید در زبان مربوط به فیلم و یا اظهارنظر هنری در مورد طبیعت یک نقاشی باید با مدیوم نقاشی مطرح شوند. واضح است که چنین فرضیه‌ای نادرست است. رویدادهایی که ذات اجرایی تئاتری هستند در مورد خط‌مشی سیاسی در نقاشی مدرنیستی اظهارنظر می‌کنند، اما کالی ندارد که یک اثر هنری در یک مدیوم، همانند «رویدادها»، در مورد اثر هنری دیگری در مدیوم‌های دیگر اظهارنظر نمایند. از این رو می‌توانیم بپذیریم که «فروکشی در قفسه» یک فیلم نیست، هرچند شاید بپذیریم که بهترین توضیح در مورد آن این است که این اثر حادثه‌ای ضمنی در تاریخ فیلم است، یعنی اظهارنظری است از یک مدیوم هنری مشابه در مورد ساختار تماشاگری در فیلم.

اگرچه دانتو در مورد تصاویر متحرک بسیار جلب توجه می‌کند، اما به نظر من این فکر برای این که بتواند به شکلی موفقیت‌آمیز با پدیده مورد بررسی سازگار شود، به تعدیل کوچکی نیاز دارد. آن جا که دانتو از «تصاویر متحرک» سخن به میان می‌آورد مناسب‌تر است به جای آن بگوییم «تصاویر ذهنی متحرک». تصویر بر توهمی ساخته بشری آگاهانه و بصری دلالت دارد که می‌توان به کمک آن اشیا، اشخاص، وضعیت‌ها و رخدادها را تجسم کرد. اما بسیاری از فیلم‌ها و ویدئوها صور خیالی غیرطبیعی یا غیرابژکتیو را منتقل می‌کنند. فیلم و ویدئو ممکن است دارای اشکالی غیرقابل درک و ساختارهایی صرفاً بصری باشند. البته این صور خیالی می‌باید متحرک باشند یا اگر ثابتند، احتمال حرکت را برآورده کنند.

بنابراین، X تنها به شرطی یک تصویر ذهنی متحرک است که دارای منظری نامعلوم باشد. زیرا اگر نخواهیم این انگارانه بگوییم، تنها به شرطی که X نمایی مجزا

داشته باشند) و افزون بر آن، اگر تماشاگر از ماهیت X خبردار شد انتظار وجود حرکت در X به لحاظ منطقی محال نباشد. شرط انگیز به ما توان ذهنی می‌بخشد تا فیلم‌ها و ویدئوها را از نقاشی‌ها و لایدها جدا کنیم. اما از آن جا که حرکت در تئاتر هم انتظاری معقول است، پس چگونه تصاویر ذهنی متحرک را از نمایش‌های درامانیک جدا کنیم؟

تفاوت در اجرا

اجراهای تئاتری قماهای مجازی هستند که ما نمی‌توانیم موقعیت خود را در فضای آنها تشخیص دهیم و منظر تئاتر نیز ممکن است به همین معنی نامعلوم دانسته شود. مثلا وقتی ما بازی درامانیک «لی» در «تسلیم در آپوماتوکس» را می‌بینیم، هیچ گونه اطلاعی درباره ارتباط میان مختصات فضایی بدن خود و مختصات فضایی آپوماتوکس در ویرجینیا نمی‌یابیم. به همین طریق، همانند اجرای نمایش «۱۰۱» اثر داگلاس دان، آثار دیگری نیز در حوزه تئاتر هستند که در سرتاسر اجرا مطلقا نمی‌باید انتظار حرکتی در آینده را داشته باشیم. پس اگرچه پیشتر چند شرط لازم برای تصاویر ذهنی متحرک گفتیم، اما باز هم باید شرطی بیابیم که فیلم‌ها و ویدئوها را از اجراهای نمایشی جدا کند.

فلاسفه پیشین همچون رومن اینگاردن، تلاش کردند تا بین تئاتر و فیلم تمایزی قائل شوند، با این ادعا که در تئاتر کلمه غلبه دارد و صحنه نمایش، فرعی و کمکی است. حال آن که در فیلم، عمل غالب است و کلمات تنها برای بهبود بخشیدن به مفهوم عمل، به کار می‌روند. در این گفته سایه‌ای از تفکر ارسطویی مشاهده می‌شود. به هر حال، برای رد این دیدگاه به حد کافی دلائل نقض وجود دارد. «درس‌های تاریخ» و «طور قیاسی» کانتی» از ژان ماری اشتراوب و دانیل هولیه و «سفرهایی از برلین» اثر ایون رینر، فیلم‌های کمدی کوتاه روبرت بنچلی، سیتکام (سریال کمدی موقعیت) «برنز و آن» و «فرو زندگیت شرط می‌بندی» اثر گروچو مارکس.

بر خلاف این‌ها، پیروان رئالیسم تصویری سعی کردند تا با تمرکز بر اجرا کنندگان به تفاوت میان فیلم و تئاتر دست یابند. به خاطر نزدیکی لنز دوربین با سوژه، برخی چون کاول، جوهره فیلم را بازی کردن در نقش ستاره فیلم می‌دانند، در حالی که اجرا کنندگان روی صحنه بازیگرانی هستند که نقش را بر عهده می‌گیرند. از نظر لروین پانفسکی بازیگران روی صحنه، نقش خود را بازی می‌کنند، حال آن که بازیگران فیلم به آنها عینیت می‌بخشند. ما به سینما می‌رویم تا «هوگارت» را ببینیم در حالی که در مورد تئاتر می‌رویم که بازی «پل اسکارفیلد» در نقش شاملیر را ببینیم. اما آیا این تضاد به راستی قانع کننده است؟ مردم به تئاتر می‌روند تا رقصیدن باریشنیکوف را ببینند یا آواز خواندن کالاس را بشنوند و اصلا مهم نیست که آنها چه نقشی داشته باشند. درست همان گونه که مردم برای دیدن بازی برلهارت هجوم می‌آورند ممکن است بگوییم «فقط بوگارت می‌تواند سام اسپید باشد»، یا درست همان گونه که مردم می‌گفتند ژیلت خود شرلوک هولمز بود یا اتیل، مردی با نقاب آهنین.

اما شاید راه دیگری برای دستیابی به این تفاوت وجود داشته باشد. اجازه دهید از تمرکز بر روی تفاوت میان اجرای تئاتری و چیزی مثل اجرای فیلم گونه شروع کنیم. شاید امشب ساعت ۷ به دیدن فیلم یا نمایش تئاتر برویم. در هر دو مورد ما در سالن خواهیم نشست و شاید هر کدام از اجراها با بازشدن پرده آغاز شوند. اما با وجود این شباهت‌ها تفاوت‌های عمیقی نیز بین اجرای تئاتر و نمایش فیلم وجود دارد.

در ابتدا ممکن است این پافشاری برای برخی فلاسفه عجیب به نظر برسد. امروزه بسیار رایج است که هنرها را به دو دسته تقسیم کنند: هنرهایی که مثل بعضی نقاشی‌ها و بعضی مجسمه‌ها دارای نسخه‌ای منحصر به فرد هستند و هنرهایی که شامل کپی‌های چندگانه از اثر هنری مشابهی هستند. فکر می‌کنم احتمالا بیش از یک میلیون نسخه از «غرور و تعصب» جین آستین وجود دارد. فلاسفه در تعریف هنرهای چندلایه‌ای همچون فیلم، نمایشنامه و رمان، مکررا به تمایز این هنرها از زاویه رابطه «نوع/نمونه» اشاره کرده‌اند. اما در این مورد اجراهای فیلمی و اجراهای تئاتری چندان متفاوت به نظر نمی‌رسند. هر دو آنها نمونه‌هایی از نوع هستند. اجرای فیلم نسخ نمونه‌ای از «پیانو» اثر جین کمپیون است، چنان که اجرای نمایشی نسخ نمونه‌ای از «ورباغه‌ها» اثر آریستوفان. بنابراین شاید نتیجه بگیریم که به واقع تفاوت عمیقی بین اجراهای تئاتری و اجراهای فیلمی وجود ندارد.

گرچه تفاوت ساده «نوع/نمونه» می‌تواند کارساز باشد، اما نیازمند توضیح بیشتری است، زیرا حتی اگر اجرای تئاتری و فیلمی هر دو به مثابه نمونه شناخته شوند، نمونه‌ها در نمونه تئاتری از تفاسیر پدید می‌آیند حال آن که نمودهای موجود در نمونه فیلم از روی الگوها پدید می‌آیند. همین امر تفاوت زیبایی‌شناختی حساسی بین این دو گونه به وجود می‌آورد. به اختصار، هر اجرای تئاتری فی‌نفسه اثری هنری است و به همین دلیل مورد ارزیابی هنری قرار می‌گیرد. در حالی که اجرای فیلمی به‌خودی خود نه یک اثر هنری محسوب می‌شود و نه پذیرای سنجش هنری است.

اجرای فیلم از یک الگو پدید آمده است، یعنی به شکل متعارف از یک نسخه فیلم و البته ممکن است یک نوار ویدئو، دیسک لیزری یا برنامه نرم‌افزاری هم باشد. این الگوها نمودها هستند. هر کدام از آنها ممکن است از میان برود و به یک موقعیت فضایی خاص اختصاص داشته باشد. اما نوع فیلم، مثلا فیلم «کل‌های شکسته» اثر ذ. گریفیث، وقتی هر کدام از نسخه‌هایش نابود شوند یا مثلا نگاتیو یا نسخه اصلی فیلم آن خراب شود از بین نمی‌رود. در واقع، ممکن است تمامی نسخه‌ها از بین بروند ولی فیلم از نابودی نجات پیدا کند، مثلا فیلم روی یک دیسک لیزری یا مجموعه‌ای عکس از تمامی فریم‌های آن، و یا برنامه‌ای نرم‌افزاری یا حتی روی کاغذ یا در ذهن باقی بماند.

علاوه بر این، برای دیدن یک نمونه از اجرای فیلم باز هم نیازمند الگو هستیم، الگویی که خودش نمونه‌ای از نوع فیلم است. حال آن که رنگ روی تابلوی «مونالیزا» عنصر سازنده و اساسی این نقاشی منحصر به فرد است. نسخه‌ای که من از رمان «شوالیه دیز» دارم، اثر هنری آبریس مرداک را برای من روایت می‌کند. به طور مشابه، اجرای فیلم، به صورت پروجکشن یا نمایش پرده‌ای فیلم، نمودهایی از نوع فیلم هستند، یعنی نمود نوع اثر «شکوفه‌های پژمرده» را به تماشاگر عرضه می‌کند.

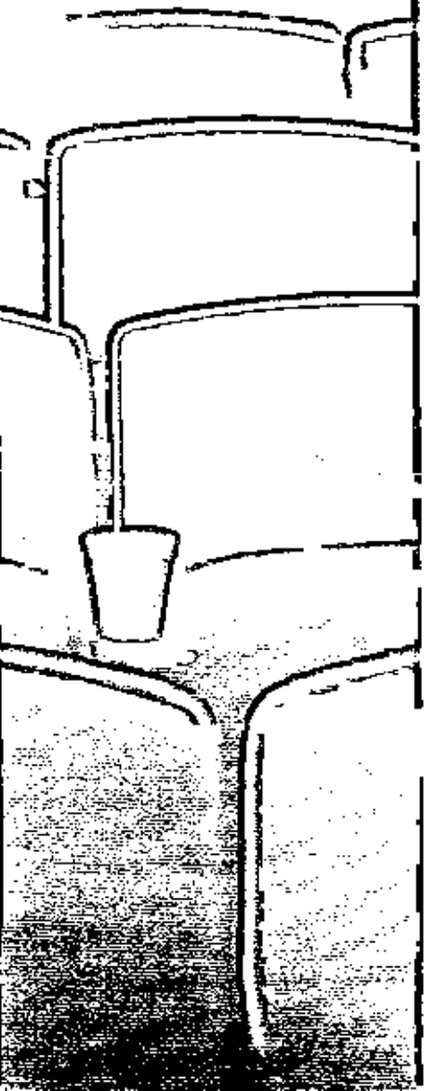
در مورد نمایشنامه‌ها، موضوع تا حدودی متفاوت‌تر و کمی پیچیده‌تر است. اول آن که، نمایشنامه‌ها هم اجراها و هم اثرها را همچون نمودها در خود دارند، یعنی این که وقتی نمایشنامه به عنوان یک اثر ادبی در نظر گرفته می‌شود نمودی از «هر گرد بارنارد» همانند یک نسخه از کتاب «ما» یک متن محسوب می‌شود. نمودی از نمایشنامه «هر گرد بارنارد» اجرایی است که در زمان و مکان مشخصی روی می‌دهد. برخلاف اجرای فیلم، اجراهای تئاتری با الگوها پدید نمی‌آیند، بلکه از روی یک تفسیر پدید می‌آیند زیرا وقتی از منظر اجراهای تئاتری می‌نگریم نمایشنامه‌ای از «شاو» بیشتر شبیه یک دستورالعمل است که باید توسط دیگر هنرمندان یعنی کارگردان، بازیگران، طراحان مختلف، و باقی اعضا کامل شود. این دستورالعمل، تصوری از نمایشنامه است و همین تصور است که اجراهای هر بعد از ظهر را اداره می‌کند. بازیگران ممکن است تغییر کنند اما تفسیر ثابت می‌ماند زیرا این تفسیر یک نوع است که اجراها را به وجود می‌آورد و این اجراها همان نمونه‌ها هستند. پس ارتباط بین نمایشنامه و اجرای آن توسط یک تفسیر برقرار می‌شود. تفسیر را می‌توان به عنوان یک نوع در چهارچوب یک نوع دیگر تعبیر کرد. آنچه ما را از نمایشنامه به اجرا می‌رساند یک تفسیر است نه الگویی که خود یک نمونه باشد.

بنابراین، یک تفاوت بین اجرای یک نمایشنامه و اجرای یک فیلم این است که اولی به واسطه یک تفسیر پدید می‌آید و دومی به وسیله یک الگو. به علاوه، این تفاوت به تفاوت دیگری منجر می‌شود که شاید جذاب‌تر باشد. از این نظر اجراهای نمایشنامه‌ای به‌خودی خود اثری هنری هستند و به لحاظ زیبایی‌شناختی می‌توان آنها را اثری هنری محسوب کرد. در حالی که اجراهای فیلم‌ها و ویدئوها اثری هنری نیستند و ارزیابی آنها تحت این عنوان بی‌معنی است. شاید کسی نسبت به وجود مشکل «فوکوس» در اجرای فیلم یا حرکت‌نکردن نوار ویدئو شکایت کند، اما این‌ها از نظر هنری اشتباه به شمار می‌روند. این‌ها مشکلات مکانیکی یا الکترونیکی یا نارسایی‌های ابزارهای مربوط در تئاتر، نمایشنامه، تفسیر و اجرا گرچه با یکدیگر جمع شده‌اند، اما هر کدام به‌خودی خود دستاوردهایی هنری هستند. ما در تجربه تئاتری خود در می‌یابیم که این‌ها لایه‌های متفاوت و مجزایی از نوع هنری به حساب می‌آیند که بعد از آن به صورت یک دستورالعمل یا مجموعه‌ای راهنما در فرایند تولید اثر هنری دیگری از سوی کارگردان یا دیگران به کار می‌رود.

اما در تجربه ما از تصاویر متحرک، مسأله فرق می‌کند. اگر در تئاتر، نوع نمایشنامه دستورالعملی است که کارگردان از روی آن تفسیر می‌کند و دستورالعمل و تفسیر دو اثر هنری متفاوت ولی مرتبط به حساب می‌آیند، در فیلم، دستورالعمل و تفسیر هر دو مؤلفه‌های یک اثر هنری‌اند. وقتی نویسنده‌ای نمایشنامه می‌نویسد، ما آن را مستقل از چیزی که بردانش‌های تئاتری از آن می‌سازند، مورد تحسین قرار می‌دهیم. اما چنان که می‌دانیم، در دنیای تصاویر متحرک، ستاریوها مانند نمایشنامه‌ها و رمان‌ها به طور مستقل خوانده نمی‌شوند، بلکه محتوای موجود در تصاویر متحرک‌اند (یا اگر دقیق‌تر بگوییم تصاویر ذهنی متحرک).

در حقیقت، از آن جا که نوع تصاویر متحرک، همواره شامل دستورالعمل‌های درآمیخته با تفاسیر است، بیشتر شبیه به تولیدات تئاتری است تا نوع نمایشنامه. شاید به همین دلیل است که فیلم‌ها را «تولیدات» هنری نمی‌نامند. اما به هر حال باید روشن شود که چرا مردم می‌گویند بازیگران زیادی می‌توانند «هیروسپیرو» را بازی کنند و اجرا همان اجرای نوع نمایشنامه «عطوفان» باقی می‌ماند. اما اگر گریگوری پک، نقش آتیکوس فینچ را بازی نکند نوع فیلم «کشتن مرغ مقلد» فرق می‌کند. زیرا اجرای گریگوری پک از فینچ، بخشی از فیلم سال ۱۹۶۲ «کشتن مرغ مقلد» است. چون تفسیر یک یا همراهی و هماهنگی کارگردان رابرت مولیگان، یک مؤلفه جداشدنی از فیلم است. اگر بگوییم «کشتن مرغ مقلد» بدون بازی گریگوری پک، معنا ندارد، این قضایی پرتناقض هم از بین می‌رود زیرا دیگر نوع فیلم با نوع نمایشنامه مقایسه نمی‌شود بلکه با یک تولید تئاتری مقایسه می‌شود. دیگر تناقضی پیش نمی‌آید که بگوییم: «بدون حضور برتون هیچ نمونه‌ای از تولید برتون-گیگاد از هملت معنا ندارد» زیرا تولیدات تئاتری همچون نوع فیلم، تفاسیری دارند که به منزله مولفه‌های جداشدنی آن به شمار می‌روند.

پس همان گونه که اجرای فیلم به‌طور غیرمستقیم به فرایندهای الکتریکی، شیمیایی و مکانیکی خاص و مرسوم وابسته است، اجراهای تئاتری نیز غیرمستقیم به اعتقادات و مقاصد و داوری‌های بازیگران متخصصان نورپردازی، گریمورها و سایرین



Negar

وابسته است. اگرچه کارگردان، تدوین‌گر، فراگیر و سایه‌گستر از دستورالعمل تماشانامه‌نویس دارد اما ادراک و اجرای نمود آن هر شب وابسته به برداشت‌های متداوم از آن نقشه اصلی و مقتضیات خاص و شرایط اجرایی منحصربه‌فرد است. آمیختگی تولید یک اجرا با تفسیر است که اجرا را موضوع نقد هنری می‌گرداند. حال آن که اجرای فیلم اساساً موضوع نقد و بررسی هنری نیست، چرا که بیشتر تابعی است از سازوکارهای فیزیکی که باید به درستی در الگو تلفیق شده باشند یا به بیان دیگر، این امر به درست کار کردن ابزارهای سرهم‌بندی‌شده مربوط می‌شود.

یک اجرای موفق از تصاویر متحرک یعنی پروجکشن یا نمایش روی پرده فیلم یا به حرکت درآوردن تصاویر ویدئو، ارزش نقد هنری را ندارد و اثر هنری هم محسوب نمی‌شود. ما آن گونه که در مورد بازیگران یا نوازنده ویلون اظهارنظر می‌کنیم در مورد پروجکشن نظر نمی‌دهیم. درست است که وقتی فیلم روی بوم پروژکتور نمی‌افتد شکایت می‌کنیم اما این یک مشکل فنی است نه یک مشکل زیبایی‌شناختی. اگر یک مدل زیبایی‌شناختی بود، توقع داشتیم وقتی فیلم نمی‌سوزد مردم دست بزنند اما این کار را نمی‌کنند؛ چون اجرای شادی‌آفرین فیلم تنها به عملکرد مناسب ابزارات وابسته نیست. کار با ابزارات به چیزی بیش از فهم و شعور مکانیکی مربوط نمی‌شود. به حرکت درآوردن الگو به وسیله یک ماشین، دستاوردی زیبایی‌شناختی نیست و بنابراین موضوع مناسبی هم برای ارزیابی زیبایی‌شناختی نیست.

اگر آن چه تا این جا گفته شد درست باشد، می‌توانیم گمان بریم که یک تفاوت بزرگ بین اجراهایی از تصاویر متحرک (یا تصاویر ذهنی متحرک) و اجراهای تئاتری این است که دومی یک اثر هنری است ولی اولی نه. در نتیجه اجراهای تصاویر متحرک برخلاف اجراهای تئاتری، موضوع ارزیابی هنری نیستند. شیوه دیگری برای بیان همین نتیجه‌گیری این است که بگوییم از این لحاظ، تصاویر متحرک هنرهای اجرایی نیستند؛ یعنی این که اجرای آن به‌خودی‌خود هنر نیست. بی‌شک، چنین نتیجه‌ای عجیب به نظر می‌رسد. قطعاً چهار مثال نقض پیش رو خواهیم داشت که سه‌تای آن به سرعت به ذهن خطور می‌کنند. اول، پیش از این که پروژکتورها با موتور به کار بیفتند مسئولین پخش فیلم به صورت دستی فیلم را اجرا می‌کردند و به نظر می‌آید تماشاگران، بعضی از این پخش‌کنندگان را نسبت به بعضی دیگر ترجیح می‌دادند. آیا این مجریان پخش فیلم مستحق نقد و بررسی هنری‌اند؟

دوم، هری اسمیت از فیلمسازان آوانگارد پخش بعضی از فیلم‌های خود را با تغییر فیلترهای رنگی در مقابل لنز پروژکتور همراه می‌کرد. آیا او در اجرا یک هنرمند نبود؟

سوم، مالکم لگریس قطعه‌ای به نام «فیلم هیولا» ارائه کرد که در آن قطعه، خودش که عریان بود به سمت پرتوی پروژکتور حرکت می‌کرد، سایه او به تدریج مثل یک هیولا بزرگ‌تر می‌شد و در این میان صروصدای برخورد بلندی به گوش می‌رسید. اگر «فیلم هیولا» فیلم است، پس قطعا اجرای آن نیز یک کار هنری است.

به هر حال، این مثال‌های نقض به حد کافی قانع‌کننده نیستند چرا که مسئولین قدیمی پخش فیلم، که معمولاً تحسین می‌شدند، گمان می‌بردند که کارشان کسل‌کننده است به همین دلیل گاهی فیلم‌ها را به گونه‌ای مضحک تندتر نشان می‌دادند. آیا می‌توان گفت اجرای آنها به جمای اندر آوردن و به مسخره گرفتن فیلم، اجرایی از نوع فیلم‌هایی بود که تبلیغ می‌شد؟ منظورم این است که این کار به‌خودی خود یک روش رایج و مضحک بود. از طرف دیگر به نظر من اسمیت و لگریس هر دو در کار آفرینش آثار هنری چندمدیومی‌ای بودند که در آن آثار، فیلم با آپارات فیلم نقش مهمی را ایفا می‌کرد اما به سادگی نمی‌توان آن آثار را تحت عنوان تصاویر متحرک دسته‌بندی کرد.

انکار این امر که تصاویر متحرک یا تصاویر ذهنی متحرک، نمونه‌هایی از هنرهای اجرایی‌اند عجیب به نظر می‌رسد. زیرا نوع تصاویر متحرک به دست کسانی ساخته می‌شود که ما غالباً به عنوان هنرمندان اجراکننده یا بازیگران، کارگردان‌ها و طراحان حرکات موزون و دیگران می‌شناسیم. اما نکته کلیدی این است که تفاسیر و اجراهایی که این هنرمندان از نوع تصاویر متحرک عرضه می‌کنند، جمع‌آوری می‌شود، تدوین می‌شود و در محصول نهایی به اجزای سازنده نوع تصاویر متحرک تبدیل می‌شوند.

ما برای تماشای اجرای گریگوری یک نمی‌رویم، بلکه می‌رویم اجرای «کشتن مرغ مقلد» را ببینیم و با وجود این که اجرای گریگوری یک حاصل تئوقی هنری است، اما اجرای «کشتن مرغ مقلد» نیازی به تئوع ندارد. این اجرا تنها باید با استفاده مناسب از الگو و دستگاه آپارات انجام شود. در عوض، پیش از آن که اولین الگوی «کشتن مرغ مقلد» حاضر شود، اجرای تماشایش از سوی گریگوری یک تئوعی تئوع را به نمایش می‌گزارد به همین دلیل است که اجرای یک تماشانامه یک رخداد هنری است و اجرای یک فیلم این گونه نیست.

بنابراین، تفاوت‌های مهمی میان اجرای یک تصویر متحرک و اجرای یک تماشانامه وجود دارد. دو تا از آنها عبارتند از: اجرای تماشانامه به واسطه تفسیر پدید می‌آید حال آن که اجرای تصاویر متحرک به واسطه یک الگو به وجود می‌آید. دوم این که اجرای تماشانامه به‌خودی‌خود یک اثر هنری و موضوع ارزیابی زیبایی‌شناختی است، حال آن که اجرای تصاویر متحرک نه این هستند و نه آن. گذشته از این، یکی از این تفاوت‌ها به توضیح دیگری هم کمک می‌کند. چون اجرای تصاویر متحرک با بهره‌گیری مکانیکی از الگو به وجود می‌آید پس موضوع مناسبی برای ارزیابی هنری نیست. همین دو ویژگی در اجرای فیلم، برای متمایز کردن آن از اجرای تماشانامه کافی است و علاوه بر این، این دو تفاوت در مورد همه فیلم‌ها و ویدئوها صدق می‌کند. خواه نوع فیلم یا ویدئو اثر هنری محسوب شود یا نه.

نتیجه‌گیری

تا این جا برای پدیده‌ای که تصاویر متحرک می‌نامیم چهار شرط لازم شناسایی کردیم. X یک تصویر متحرک است:

۱. تنها اگر X دارای تمایلی نامعلوم (یا نظرگاهی مجازی) باشد.

۲. تنها اگر در اولین تماشای X وقتی می‌دانیم X چیست، توقع حرکت در آن منطقی باشد.

۳. تنها اگر نمونه‌های اجرای X به واسطه الگوها پدید آمده باشند.

۴. تنها اگر نمونه‌های اجرای X خودشان اثری هنری نباشند.

این شرایط مناسبی اند اگر من در اختیار ما می‌گذارند تا تصویر متحرک را از گونه‌های هنری نزدیک به آن همچون نقاشی و تئاتر تشخیص دهیم.

با داشتن این شروط لازم طبیعی است که می‌پرسیم آیا این‌ها برای آن چه ما نمونه مولا تصاویر متحرک می‌نامیم شرط کافی هم هستند؟ به نظر من که نیستند زیرا اگر به مثابه مجموعه‌ای از شرایط کافی در نظر گرفته شوند خیلی کلی خواهند بود. برای مثال، گوشه راست صفحات «کتاب فرد آستر و جینجر راجرز» اثر آرلن کروک دارای عکس‌هایی از رقص باله است. اگر صفحات را به سرعت ورق بزنید می‌توانید رقصندها را به شکل انیمیشن ببینید مثل یک کتاب پویانمایی. گرچه شرط سوم کارهای دستساز مانند کتاب‌های پویانمایی را از دایره انتخاب ما حذف می‌کند اما مثال آستر و راجرز موافق شرط ۳ خواهد بود. هر کتاب پویانمایی از همین نوع است. حتی اگر با عکس‌های مای‌پریج از اسب‌ها ساخته شده باشد که به وسیله یک ابزار قرن نوزدهمی به نام زوتروپ پویانمایی می‌شود به هر حال، وقتی سخن از تصاویر متحرک در زبان معمولی یا تصاویر ذهنی متحرک در زبانی کمی محدودتر و منقبض‌تر به میان می‌آید این‌ها آن پدیده‌هایی نیستند که به ذهن متبادر می‌شوند.

شاید سعی کنیم با اجبار به این که تصاویر متحرک باید به صورت پروژکتوری پخش شوند از طرح این مثال‌ها جلوگیری کنیم، اما نتیجه معکوس آن حذف آثار مربوط به کینتوسکوپ اولیه ادیسون از زمره تصاویر متحرک است. به وضوح دیده می‌شود که مرزبندی بین تصاویر متحرک و ابزار ابتدایی سینما که به اختراع سینما منجر شد بدون رویارویی با مواردی پیچیده بسیار دشوار است. ما در این جا باید مورد مرزی مشکل‌زا را دقیقاً پیش‌بینی کنیم به هر روی به نظر نمی‌رسد که بتوانیم بدون خدشه وارد کردن به شهود روزانه خودمان، چهار شرط لازم را به عنوان شروط کافی تصویر متحرک قلمداد کنیم.

از این رو، توصیفی که من برای تصاویر متحرک پیشنهاد کردم به لحاظ فلسفی ذات‌باورانه نیست؛ یعنی نباید گمان برد که ماهیت تصاویر متحرک تنها متشکل از شروط لازمی است که در کنار هم فقط برای مشخص کردن گستره تصاویر متحرک کافی‌اند.

همچنین توصیف من از جنبه دیگری که در آغاز مقاله بدان اشاره کردم ذات‌باورانه نیست؛ زیرا شرایطی که من برشمردم معین نمی‌کند که فیلم یا ویدئو باید چه سمت‌وسوی سبک‌شناختی به خود بگیرند و حتی اشاره‌های ضمنی هم بدان ندارد. به نظرم چهار شرط مذکور با هرگونه سبکی سازگارند حتی سبک‌هایی که در تعاریف دیگران با مشکل مواجه می‌شود. اگر به‌راستی توانسته باشم چهار شرط لازم برای تصاویر ذهنی متحرک تنظیم کنم، برخلاف سنت کهنه نظریه فیلم نشان داده‌ام که بدون حکم صادر کردن درباره این که هنرمندان فیلم و ویدئو چه باید بکنند و چه نباید بکنند، می‌توان به لحاظ فلسفی در مورد ذات فیلم سخن گفت.

■ ترجمه: دانیال شاهزمانیان

■ منبع:

B.Wartenberg,pp.68-85 Philosophy and film,ed: Cynthia A. and Thomas