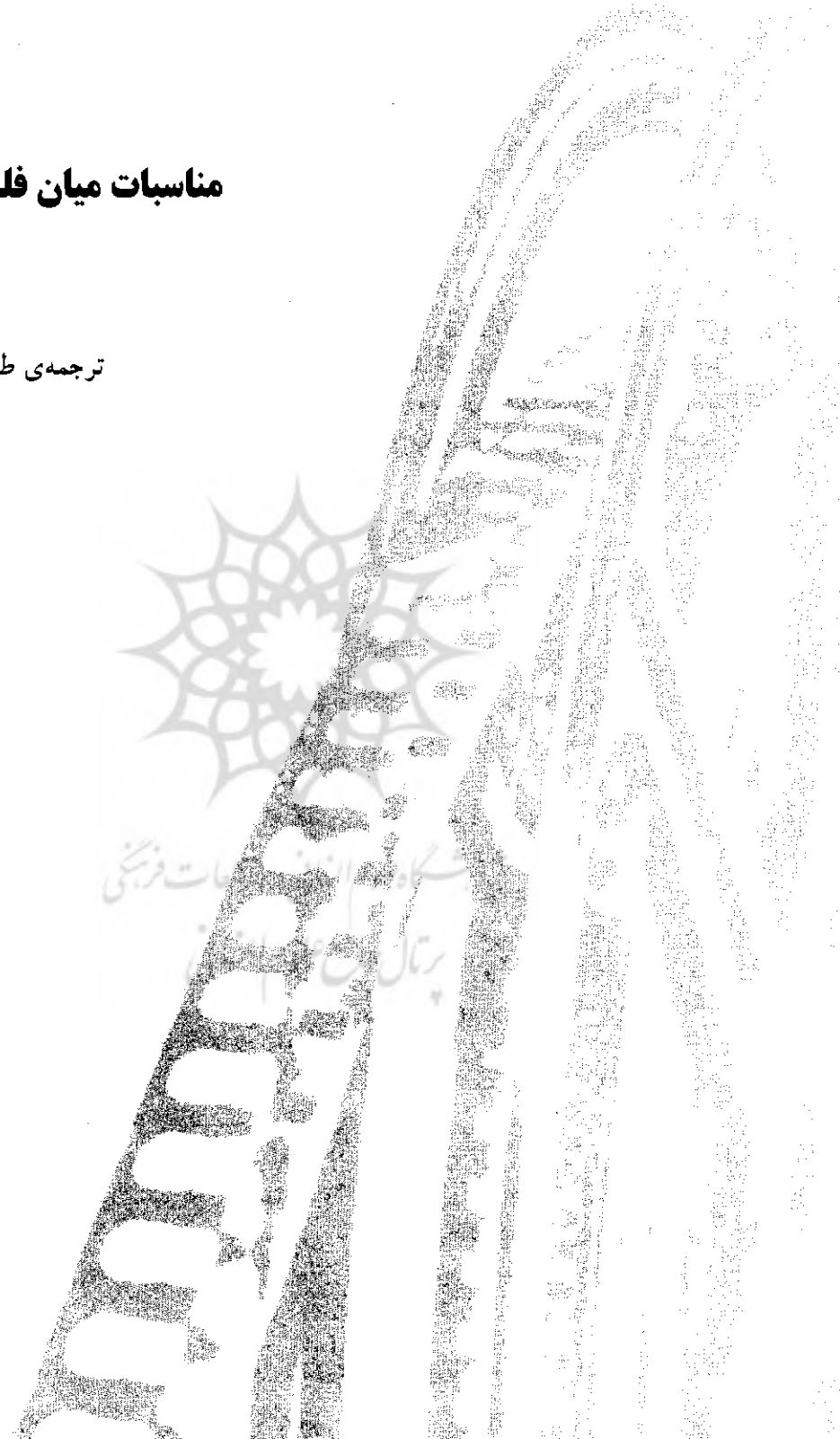
مناسبات میان فلسفه و فیلم

کارن هانسن
ترجمه‌ی طیب خوانساری



این سخن مشهور که فیلم می‌تواند جای فلسفه را بگیرد توسط الکساندر استرو در مقاله‌اش به‌سال ۱۹۴۸، «تولد یک آوانگارد جدید: دوربین-قلم»، اعلام شده است. مبنای او برای این ادعا نیز ادغام فیلم درقالب زبان است، کاری که اکنون برای ما آشناست. لیکن از نظر وی، این پیوند فقط اخیراً برقرار شده است:

سینما به‌سادگی و به‌تمامی دارد بدل می‌شود به ابزاری برای بیان، درست همان‌طور که همه‌ی هنرها، به‌طور خاص نقاشی و رمان، پیش از آن به ابزار بیان بدل شده‌اند. سینما، پس از آن‌که به‌نحو موفقیت‌آمیزی جذابیت یک بازار مکاره را از آن خود ساخت، یعنی سرگرمی‌ای شبیه به تئاتر بولوار، یا وسیله‌ای برای ثبت و حفظ تصاویر متعلق به یک عصر تاریخی، اکنون به‌تدریج به یک زبان بدل می‌گردد. منظورم از زبان همان فرم یا شکلی است که در آن، یک هنرمند می‌تواند افکارش را هرقدرهم که انتزاعی باشند بیان کند، یا وسواس‌ها و دغدغه‌هایش را به‌شیوه‌ی رمان یا مقاله‌نویسی معاصر، به‌دقت ترجمه کند. ازهمین روست که من مایلم این عصر جدید سینما را عصر دوربین-قلم بنامم.

چرا تأکید بر این‌که فیلم یک زبان است تا این اندازه جذاب است؟ اگر بخواهیم هر آن چیزی را که می‌توان لبریز از دلالت‌اش ساخت، هر آن چیزی که از دل آن بتوان معنایی بیرون کشید زبان بنامیم، آن‌گاه مسلماً فیلم را نیز «زبان» خواهیم نامید. (ولی تا چه میزان، دقیقاً به چه معنا؟ مقایسه کنید با «زبان گل‌ها»، «زبان لباس»). یا، اگر فکر کنیم که تمامی هنر در بهترین حالت به‌منزله‌ی نوعی زبان فهمیده می‌شود، و همه‌ی رسانه‌ها به‌منزله‌ی انواعی از زبان، و نیز ببینیم که فیلم درحکم یکی از رسانه‌های هنر است، آن‌گاه بازهم با نتیجه‌ای صریح و سرراست روبه‌رو می‌شویم.

اما این ارزیابی منصفانه‌ای از موضع استرو نیست. این طرز فکر تمایل بدیهی استروَ به ادغام فیلم در رسانه‌های مشخصاً لفظی یا کلامی را نادیده می‌گیرد و پاسخی برای آن نخواهد داشت. چرا او قصد ندارد قیاس خودش میان فیلم و نقاشی را دنبال کند؟ چرا برای او قضیه بر سر «قلم دوربین» است، و نه، مثلاً، «قلموی دوربین»؟

به‌نظر می‌رسد پاسخ در این مورد اندکی مستلزم رجوع به لئو تولستوی است: استرو می‌گوید که «بنیادی‌ترین مسأله‌ی سینما چگونگی بیان فکر است»، و خود تلویحاً میان فکر و احساس تمایز قائل می‌شود. (بنگرید به: «هر نوع فکر، نظیر هر نوع احساس، رابطه‌ای است میان یک انسان و انسانی دیگر....») پس این تمایز باید وسیله‌ای باشد برای تعیین حدوحدودِ گونه‌های هنر، وسیله‌ای برای اثابتِ پافشاری بر این نکته که فیلم نوعی زبان است، این‌که دوربین معادلِ قلم است، نه معادل قلموِ:

نقاشی، همانند سینما، می‌تواند ابزاری برای بیان، و محملی برای ارتباط باشد، اما نقاشی‌ها احساسات را انتقال می‌دهند، نه افکار را. محملِ فکر زبان است.

این نظر موجه می‌نُماید. ما انتظار نداریم یک نقاشی تجسم‌گر یک قیاس صوری باشد. (یک نقاشی می‌تواند «مرگ سقراط» را به ما نشان دهد، ولی آیا قادر است این مشهورترین قیاس صوری را تصویر کند: «همه‌ی انسان‌ها فانی‌اند. سقراط یک انسان است. بنابراین سقراط فانی است»؟ ما از یک نقاشی انتظار نداریم قضیه‌ای را همراه با اثبات‌اش عرضه کند (این مثال را در نظر بگیرید: «مجموع مربع وتر یک مثلث قائم‌الزاویه برابر است با مجموع مربع اضلاع آن».) همچنین توقع نداریم یک نقاشی شرح مفصلی از یک نظریه (مثلاً نظریه‌ی نسبیت خاص) و براهین و استدلالاتِ مقوّم آن به‌دست دهد.

ولی آیا انتظار داریم یا فکر می‌کنیم که فیلم این کارها را انجام دهد؟ استرو این‌طور فکر می‌کند؛ و البته این کار را سرسری نمی‌گیرد. او مسأله‌ی بسط و تحول هم‌ارزهای سینمایی «زمان‌های فعلی [در دستور زبان] و روابط منطقی» را در زمره‌ی مسایلی قرار می‌دهد که، در صورتِ تحقق‌یافتنِ تام‌وتمام ظرفیت‌های ارتباطی فیلم، ضرورتاً حل می‌شوند (وقتی این مسایل حل شوند، آیا نسخه‌های فیلمی‌ای از، مثلاً، استلزام ضروری استاندارد در کار خواهد بود؟ این نسخه‌ها چه تفاوتی با انواع روابط منطقی استلزام در، مثلاً، منطق موجهات، منطق تناسبات، و منطق زمان خواهند داشت؟ برخی از این‌ها چگونه از تصدیق سینمایی، مثلاً، استلزام علّی تمایز می‌یابند؟ اگر زبان‌شناسان فیلمی استرو حَلِ مسأله را از همان نقطه‌ای آغاز می‌کنند که ارسطو نظریه‌ی منطقی را آغاز کرد، پس آن‌ها برای قیاس صوری مقوله‌ای چه کاری خواهند کرد؟ به بیان دیگر، آن‌ها به‌جای یک گزاره‌ی کلی [«همه‌ی انسان‌ها فانی‌اند»، «هیچ مردی شجاع نیست»]، چه چیزی به کار خواهند برد؟)

اگر ما در به‌تصوردرآوردنِ برخی از این تحولات، با مشکل روبه‌روایم، ممکن است از خاطرمان بگذرد که امکانات محض به‌واقع درحکم پیش‌شرط‌های لازم برای کنش مولد و رضایت‌بخش نیستند. آیا خودِ فیلم نیازمند شاخصه‌ها، یا امکاناتِ زبان شفاهی و مکتوب است؟ «همه‌چیز مجاز است» کاملاً می‌تواند فریادی از سر یأس باشد، و نه شادی؛ و فیلمی که در آن، هر چیزی ممکن است، می‌تواند سرکوب‌گر باشد، نه نیروبخش، مانعی بر سر راه افزایش و بسطِ زنجیره‌ی ظرفیت‌های متمایزی که درحکم فعلیت‌های کنونی‌اند، نه امکانات آتی. احتمالاً حق با نیچه است: «به‌نظر می‌رسد آن‌چه «در ملکوت و بر زمین» اساسی است... [به‌زعم وی] اطاعت دیرپا و طولانی در یک سمت‌وسوی واحد است: از درون این اطاعت، سرآخر، چیزی همواره برمی‌خیزد و همواره برخاسته است که زیستن به‌خاطر آن روی زمین می‌ارزد...»

اما البته دراین‌جا این پرسش باقی است: سمت‌وسوی فیلم چیست؟ فراخوان‌های آن از کجا می‌آیند و، اگر اطاعت ورزیم، ما را به کجا خواهند برد؟ پاسخ استرو این است:

[سینما] می‌تواند از پس هر سوژه‌ای برآید.... فلسفی‌ترین تأملات درباب تولید بشری، روان‌شناسی، متافیزیک، ایده‌ها، و شور و شوق‌هایی که کاملاً در حوزه‌ی آن قرار دارند: حتی قصد دارم تا آن‌جا پیش روم که بگویم ایده‌ها و فلسفه‌های معاصر حیات چنان‌اند که فقط سینما قادر به ادای حق مطلب در مورد آن‌هاست. [او این ادعای موریس نادو در روزنامه‌ی کومبات را نقل می‌کند که «اگر دکارت امروز زنده می‌بود، رمان می‌نوشت.»] با کمال تأسف، اگر امروزه دکارتی وجود می‌داشت، از همان آغاز خود را همراه دوربینی شانزده میلی‌متری و مقداری فیلم در اتاق خوابش حبس می‌کرد و فلسفه‌اش را

روی فیلم می‌نوشت: زیرا گفتار در روش او امروزه به گونه‌ای می‌بود که فقط سینما می‌توانست به‌نحو رضایت‌بخشی آن را به بیان درآورد.

باید به یاد آوریم که گفتار در روش دکارت حاوی قطعات اتوبیوگرافیکال پرشور و جذابی است. همچنین نباید از یاد ببریم که این اثر به فرانسوی، یعنی زبان مردم، و نه لاتین، زبان آکادمی، نوشته شده است، تا بدین سان افرادِ خارج از محدوده‌های دانشگاه و کلیسا نیز بتوانند بدان دسترسی داشته باشند و آن را بفهمند. راست است که میل به اتوبیوگرافی و اشتیاق برای انتقال دیدگاه‌های خویش امروزه بیش‌تر در قالب فیلم‌سازی است که به‌خوبی بروز و تحقق می‌یابد. (وقتی چنین فیلمی در اتاق خواب فرد «محبوس می‌ماند»، آن‌گاه به نظر می‌رسد کافی و بسنده بودنِ این شیوه‌ی بیان بستگی به آن زندگی‌ای دارد که بناست ثبت شود، بستگی به چیزی دارد که فرد می‌خواهد انتقال دهد، و نیز به این‌که آیا فرد کس دیگری را نیز همراه خود درآن‌جا حبس کرده یا نه. دکارت قرن هفدهمی به‌واقع تصویر یک نویسنده‌ی منزوی را به‌دست می‌دهد، و البته او می‌توانست چنین تصویری را به‌تنهایی تولید کند. با این حال، افکار او طیف وسیعی را دربرمی‌گیرند، از مکالمات، سفرها، معماری اجتماعی، و برنامه‌ریزی شهری، تا تمرکز بر روح تردیدناپذیر خویش، وجود الاهی، و برخی مسایل مربوط به زیست‌شناسی و کیهان‌شناسی. فیلم‌ساز دکارتی، محبوس در اتاق‌خواب‌اش، قاعدتاً مجبور خواهد بود آن‌جا را با اثاثیه‌ی صحنه پر کند؛ احتمالاً او مجبور خواهد شد مجموعه‌ی بسیار متفاوتی از دل‌مشغولی‌ها را به تصویر کشد.)

به هر حال، گذشته از دغدغه‌های مربوط به زندگی شخصی و مخاطب، نخستین چیزی که احتمالاً اکثر فیلسوفان درمورد گفتار اصلی به یاد می‌آورند این است که این اثر درحکم توصیف و توجیه روشی است که ما به‌کار خواهیم برد تا، به قول دکارت، «همه‌ی چیزهای شناخت‌پذیر برای انسان» را کشف کنیم. آن‌چه از ترکیبِ ستایش خاص و موجه دکارت از «فنون یا علومِ» منطق، تحلیل هندسی، و جبر به‌دست می‌آید همان روشی است که معمولاً روش «هندسی» خوانده می‌شود، زیرا این روش توصیه می‌کند که در هر تحقیقی، کار را از اصول موضوعه‌ی محدود آغاز کنیم و با گام‌های قیاسی کوتاه که مطابق قواعدی روشن شکل گرفته‌اند، پیش رویم. بدین‌ترتیب، به قول دکارت قرن هفدهمی، ما «زنجیره‌های طویل استدلال را، در عین صراحت و سهولت» به‌وجود خواهیم آورد، زنجیره‌هایی که اکنون ما را قادر خواهند ساخت که، در هر حیطه‌ای، «به دشوارترین اثبات‌ها دست یابیم».

فکر روش دکارتی باید تفاوتی مهم میان زبان مکتوب و فیلم را به یاد ما آورد. همان‌طور که استنلی کاول اشاره کرده است، «نوشته را می‌توان با هر ضرباهنگی، در هر مدت زمانی خواند و به‌خواست خویش بازخوانی کرد». تحقیقات و اثبات‌هایی که ساختارشان توسط روش هندسی تعیین می‌شود، مطلقاً وابسته به این واقعیت درمورد نوشتن‌اند، واقعیتی درمورد رابطه‌ی ما با نوشتن و همه‌ی نشانه‌گذاری‌های مکتوب. استرو ایده‌ی پروژکتورها و کاست‌های خانگی را پیش‌بینی می‌کند، و می‌توان تصور کرد که گسترش چنین تکنولوژی‌ای به فیلم اجازه‌ی کاربرد روش هندسی را بدهد، و به ما نیز اجازه دهد تا «زنجیره‌ی استدلال» سینماتیک را در هر طول و اندازه‌ای به چنگ آوریم، آن‌هم از این طریق که به ما اجازه دهد تا مطابق با ضرباهنگ فکری خودمان بنگریم، و هر عنصر را، بنا بر نیازمان، مجدداً درقالب یک لِمِ سینماتیک متفاوت مطالعه کنیم.

اما تماشای فریم به فریم یک فیلم به‌معنای دیدن فیلم سینمایی نیست، حال‌آنکه پیش‌رفتن در یک

برهان هندسی با گام خاص خود، و اندازه‌گیری زمانی که فرد برای درک هر گام نیاز دارد، دقیقاً همان چیزی است که برای دیدن، فهمیدن، برهان لازم است. برهان هیچ نوع گام یا ضرباهنگی مختص به خود ندارد، ولی فیلم دارد. مسلماً ما می‌توانیم یک فیلم را دوباره ببنیم، و دیده‌های تکرارشده به‌واقع فهم را افزایش می‌دهند؛ اما سینما واجد همان چیزی است که کاول نوعی «میرایی طبیعی» می‌نامد ــ «وقایع آن فقط در حرکت موجودیت دارند». براهین هندسی ساکن‌اند؛ آن‌ها واجد دوام یا پایایی افلاطونی‌اند، البته اگر چیزی اصولاً پایا باشد.

لیکن همه‌ی این موارد معرف مجموعه‌ای از مشکلات بر سر راه نوشتن گفتار در روش قدیمی درباب فیلم است. استدلال استرو به‌واقع رادیکال‌تر از القاء این نکته است که دکارت اگر امروز زنده می‌بود، گفتارش را درباب فیلم می‌نوشت: استرو مدعی است که دکارت امروزی گفتاری جدید می‌نوشت. و افکار نهفته در آن «به گونه‌ای می‌بود که فقط سینما می‌توانست به‌نحو رضایت‌بخشی آن را به بیان درآورد». مگر «ایده‌ها و فلسفه‌های معاصر درباب حیات چگونه‌اند...که فقط سینما قادر به ادای حق مطلب درمورد آن‌هاست»؟ استرو می‌گوید که برای ادای حق مطلب درمورد آن‌ها، برای بیان افکار معاصر، عرضه‌ی تأملات فلسفی، و تحقق عصر دوربین‌ـقلم، «سینما باید از جبّاریتِ آن‌چه بصری است بگسلد».

ولی آیا بدین‌سان سینما می‌تواند بگسلد؟ و چرا باید چنین کند؟ آیا «امر بصری» چنان بر سینما سیطره دارد که سزاوار است آن را جبّار بخوانیم؟ روسو در قرارداد اجتماعی (کتاب اول، فصل هشتم) می‌گوید که «اطاعت از قانونی که فرد برای خویشتن مقرر می‌کند آزادی است». ظاهراً استرو چندان از انتزاعی‌ترین شکل منطق و متافیزیک بدش نمی‌آید؛ اما هدایت‌شدن به‌دست «تکانه‌ی حاصل از شهوت و میل صرفْ بردگی است»...

خدمات متافیزیک ناب یقیناً می‌تواند الاهی باشد، چنان‌که نزد افلاطون است؛ و بسط و تحول منطق انتزاعی و نظریه‌ی منطقی می‌تواند امری والا باشد، چنان‌که در آثار فرگه. اما به‌نظر می‌رسد پروژه‌های فلسفی، که منفک از دغدغه‌های معرفت‌شناختی‌اند، یا مشخصاً معطوف به قلمرویی‌اند که مشروط به خصوصیاتِ این جهان نیست، الگوهای نامناسبی برای فیلم‌هایِ سینمایی باشند. در منطق فلسفی و ریاضی، در نوعی متافیزیک سازنده، چشم‌اندازها (*perspectives*) ناپدید می‌شوند. این واقعیت که افراد بشر در جهان قرار گرفته‌اند، و هرکدام، به‌اصطلاح، همواره در مکانی خاص اند، بی‌ربط و زائد به‌چشم می‌آید. در این‌جا امر بصری به‌شیوه‌ایِ مستبدانه سیطره ندارد، صدا هم حاکم نیست، و اصلاً هیچ کدام از علایق و مشغولیاتِ همه‌ی حواس. ولی آیا این ملکوت خاموش و نامرئی مکان خوبی برای فیلم است؟

فکر می‌کنم ساحت‌های دیگری برای فیلم‌ساز وجود دارد، و موضوعات نویدبخش‌تری برای تصاویر متحرک سینمایی در کار است. و در این حیطه‌ها، در این مباحث، فیلم می‌تواند به فلسفه نزدیک شود و به مصاحبت آن دست یابد. لازم نیست ما در پی گسستن پیوند ضروری فیلم با امر بصری باشیم، همچنین لازم نیست تا مشوق این نظر باشیم که فلسفه به‌ناگاه سرشت خویش را تغییر داده است و همه‌ی دل‌مشغولی‌ها و شکل‌هایی را که تا قبل از ۱۹۴۸ به‌واسطه‌ی آن‌ها می‌زیست حل کرده یا پشت سر گذاشته است. شاخه‌هایی از فلسفه وجود دارند که هرگز نوری ساطع نمی‌کنند، بلکه همواره به‌واسطه‌ی داشتنِ دغدغه‌ی تحقق چشم‌اندازها و دیدگاه‌ها گل می‌دهند. معرفت‌شناسی و نظریه‌ی اخلاقی، فلسفه‌ی ادراک، فلسفه‌ی ذهن در سنت‌های غربی مسلط عصر مدرن، یعنی از دکارت بدین‌سو

ــ همگی یــا چنین دغدغه‌ای را به‌عنوان پیش‌نیازی بنیادیــن برای تحقیقات متمایزشــان تلقی می‌کنند و یا، به‌شــیوه‌ای خودآگاهانه‌تر، ابژه‌هــای این دغدغه را به‌عنوان ابژه‌های درخــورِ پژوهش خاص درنظر می‌گیرند.

فیلم، نیز، این دغدغه‌های خاص را هم پیش‌فرض می‌گیــرد و هم بــه کاوش در آن‌ها می‌پــردازد؛ پس همین جاست که احتمالاً می‌توانیم قرابتی طبیعی میان فلســفه و فیلم بیابیم. این قرابت قادر است حمایت و وضــوح متقابــل را بنیان نهد؛ نیــازی به تخریب اســتقلال نیســت، طوری که یک طرف رابطه تماماً جذب‌کننده باشــد و همچون یک خونآشــام طرف دیگر را در خود فرو دهد یا، مثل یک رذل بی‌مایه از دیگر بهره‌برداری کند. فراخوان استرو برای بدل‌شدن فیلم به فلســفه یا پیشــی‌گرفتن از آن نشان از توجه ناکافی، یا احترام، به امکانِ وجود برخی تفاوت‌های به‌لحاظ عینی جذاب دارد. این فراخوان اصلاً مطرح نمی‌شــد، و استرو نیز ایمان بیشتری به دستاوردها و دورنماهای امیدبخش فیلم می‌آورد اگر که فقط یک واقعیت ســاده را بازمی‌شناخت و تصدیقش می‌کرد: هر فکری در زبان بیان نمی‌شود.

تفکر فلســفی اغلب به‌مدد بررسی مثال‌ها رشد می‌کند؛ از مثال‌ها برای مقوم ســاختن برخی دعاوی یــا رد برخی تعمیم‌ها کمک می‌گیــرد... فیلم‌ها نیز می‌توانند از اســتدلالات بهره می‌گیرنــد، آن‌ها یقیناً درقالــب آنچــه می‌تــوان نمونه‌پردازی نامیــد پیش می‌رونــد. ولــی نســبت و رفتــار فیلم و فلســفه با مثال‌هاشان از یکدیگر متمایز است. این نکته هیچ‌کجا آشکارتر از آن‌جایی نیســت که به علاقه‌ی مشترک آن‌ها به کاراکتر، سرشــت، و مســایل سرشت‌نمای اشخاص برمی‌خوریم.

بگذاریــد صراحتاً ــ بــرای مثال ــ فقط به یکی از مسایل مربوط به کاراکتر اشخاص، یعنی مسأله‌ی خودفریبی، بپردازم، و از این نمونه به‌عنوان مشــتی از خروار، برای اشاره به انواع تفاوت‌ها (در رفتار و رابطه با مثال) بهره جویم. نمونه‌ی کلاسیک برخورد با موضوع خودفریبی را می‌توان در وجود و نیســتی سارتر یافت، آن‌جا که او از ما می‌خواهد تا

زنی را فرض بگیریم که راضی شــده است برای اولیــن بار با مردی خاص بیــرون برود. زن به‌خوبی از نیاتی که مرد...درمورد او در ذهن می‌پرورد باخبر اســت. همچنیــن می‌داند که لازم اســت دیر یا زود تصمیمــی بگیرد. ولی نمی‌خواهد اضطرار و فوریتِ امــر را درک کنــد؛ او فقط دلمشــغولِ آن چیزی در رفتار و ســکناتِ فرد همراهش اســت که نشــان از احتــرام و تــوداری دارد. اگر مرد بــه او بگوید: «تو خیلــی جذابــی!»، او این عبــارت را از پســزمینه‌ی جنســی‌اش تهی می‌ســازد؛ او به مکالمه و به رفتار طرف سخنگو می‌چســبد، به معانی بی‌واسطه، یعنی همانِ چیزهایی که از دید او صفات عینی به‌حســاب می‌آیند. مردی که با او ســخن می‌گوید درچشــم او محترم و صادق اســت، همان‌گونــه میز گرد یا مربع اســت، همان‌گونه که رنگ دیوار آبی یا خاکســتری اســت. بدین‌ترتیب، صفاتِ الصاق‌شــده به شخصی که زن دارد بــه حرف‌هایش گوش می‌دهد، درقالب نوعی دوام تثبیت شده‌اند، درست مثل دوام واستمرار اشیاء.... فرض کنید مرد دست او را بگیرد. این عملِ مرد در معرض این خطر اســت که با فراخواندنِ زنَ به اتخــاذ تصمیمی فوری، وضعیــت را تغییر دهد. سپردن دست خویش به مرد به‌معنای رضایت‌دادن به عشوه‌گری و درگیرساختن خویش است. پس‌کشیدن دست به‌معنای درهم‌شکستنِ آن هارمونی مخدوش و بی‌ثباتــی اســت که مایه‌یَ افســون ایــن لحظات اســت.... می‌دانیم در ادامه چه اتفاقــی می‌افتد. زن جوان دستش را به مرد می‌سپرد، اما متوجه نیست که دارد دستش را می‌سپرد. او متوجه نیست زیرا این‌که او در این لحظه سراپا عقل باشد کاملاً بسته به بخت و اقبال اســت.... و طی این مدت، جدایی جســم و

روح کامل می‌شود [به‌شیوه‌ای خودفریبنده]؛ دست زن میان دستان گرم مرد مصاحب خویش لَخت و بی‌حرکت جای می‌گیرد ــ نه با رضایت و نه با مقاومت ــ به‌مثابه یک شیء.

این صحنه چگونه در فیلم به نمایش درمی‌آید؟

با انتخاب این قطعه‌ی سارتر، من عامدانه امکان درک تفاوت موجود در این‌جا میان فیلم و فلسفه را دشوار کرده‌ام. مثال‌های سارتر همیشه به‌طرزی استثنایی معنادار و پر از جزئیات‌اند. اگر درعوض، سراغ مقالات برخی فیلسوفان تحلیلی آمریکایی درباب همین موضوع رفته بودیم، با نوعی تقلیل‌گرایی سفت‌وسخت، و بی‌اعتنایی به رشد تخیل و دقت روایی روبه‌رو می‌شدیم. در آن صورت، از ما می‌خواستند «زنی را درنظر بگیریم که می‌داند دارد از سرطان می‌میرد اما از تصدیق آن، حتی پیش خودش» سر باز می‌زند، «ورزشکاری را فرض بگیریم که از تشخیص افت آشکار توانایی جسمانی‌اش»، نمونه‌ی مردی را به بحث گذاریم که از پذیرش این واقعیت که همسرش او را دیگر دوست ندارد سر بازمی‌زند». قصد دارم این نکته را بیان کنم که مثال‌های نوشتارهای فلسفی واجد کیفیت شماتیکِ گریزناپذیری اند؛ در وهله‌ی اول ممکن است به نظر رسد نوع‌های انسانی تخت و نحیف فلسفه‌ی تحلیلی به‌شیوه‌ای بهتر قادر به نمایش استخوان‌بندی این بحث باشند.

اما حتی با وجود نمونه‌ی سارتری نیز، اگر بکوشیم بازنگاری سینمایی آن چیزی را تصور کنیم که فیلسوف در متن خویش بازنمایی می‌کند، فوراً به مشکلاتی برمی‌خوریم. این زن چه ریختی است؟ چه لباسی به تن دارد؟ مرد همراهش چه‌طور؟ ــ و رفتار و سکنات این مرد چگونه است؟ آن دو کجا هستند؟ آیا آن‌جا کافه‌تریایی شلوغ در ساعات آفتابی ظهر است؟ ــ یک بار پر از دود سیگار در نیمه‌شب ــ یا آپارتمانی شخصی در اوایل شامگاه؟ به‌واقع سارتر تصدیق می‌کند که برای صورت‌بندی نمونه‌اش، به مشخص‌ساختنِ شرایط بیرونی متکی نیست («میز گرد یا مربع است»؛ دیوارها ممکن است «آبی یا خاکستری» باشند، هر رنگی)؛ اما برای نشان‌دادن یا ندادنِ خودفریبی توسط فیلم، فقط برخی از این خصوصیات می‌توانند تعیین‌کننده باشند. برای پرداختن صرفاً به ظاهر زن، برای این‌که ببینیم آیا ظاهر در فیلم امری سطحی است یا نه، آیا می‌توانیم مائه وست (Mae West) را به‌عنوان نقش اولِ خودفریبنده‌ی سارتر تصور کنیم؟ اگر می‌کوشیدیم، مثلاً، گرتا گاربو را به عنوان زن دارای سوءنیت برگزینیم، آیا آن وقت هیچ هم‌ارز یا معادلِ سینمایی‌ای می‌توانست برای این نوع خودفریبی به‌دست آید؟ آیا ممکن بود او نزد خویش این چنین مبهم و گنگ به نظر رسد؟

با این حال، فیلم یقیناً می‌تواند خودفریبی را به‌نحوی عالی تصویر کند. (بنگرید به برخی از فیلم‌های اریک رومر، مثلاً زن کلکسیونر) فیلم‌ها قادرند این مسأله را به‌تمامی توصیف کنند، و برداشت‌های غیرمتناقضی از این پدیده به ما ارائه دهند ــ و این فقط همین کار است که عموماً به‌عنوان رسالت فلسفی نگریسته می‌شود. (توصیفات پدیده‌های مربوط به «دروغ‌گفتن به خود»، «دانستن حقیقت و با این حال پنهان‌کردن یا واپس‌راندن آن از خویش»، «باورکردن به آن‌چه فرد می‌داند که کاذب است» و غیره، به‌لحاظ فلسفی قابل‌قبول نیستند آن‌هم دقیقاً بدین خاطر سرشت متناقض‌نمایشان. رسالت فلسفی عبارت است از به‌چنگ‌آوردنِ این پدیده‌ی واقعی، آن‌هم به‌معنای انحلال پارادوکس، یا زدودن معمای محال‌بودنِ ظاهری. و فیلم آشکارا قادر به برعهده‌گرفتن و تحقق این رسالت است.)

نمونه‌ی مورد علاقه‌ی خودم از معمای فلسفی خودفریبی همانی است که در بازنمایی‌هایی سینمایی

ارائه می‌شود، یا آن ایده‌ای که پشتگرم به واقعیات مبتنی بر بازنمایی‌های روشن سینمایی است.... به زعم من، صفات خودفریبی یا سوءنیت زمانی نسبت داده می‌شوند که تعبیر فرد از خودش با یک استاندارد موجود، یا تفسیری که ضرورتاً درست نیست، همخوان نباشد، اما از دل طرز سلوک یک اجتماع سربرآورده و در متن آن کارکرده داشته باشد. بنابراین جایگاه عدم‌انسجام خودفریبی را تماماً در درون خود فرد نمی‌توان یافت. درعوض، باید به نقاط ستیز میان منظر فرد، تفسیر فرد از خودش، و دیدگاه اجتماع نسبت به آن فرد بنگریم....

[ازآنجا که کل پس‌زمینه‌ی اجتماعاً تعین‌یافته‌ی کنش‌های فرد در تفسیر این کنش‌ها نقش اساسی دارند]، لاجرم یک نمونه‌ی فیلم‌شده از خودفریبی به‌هیچ‌رو نمی‌تواند شماتیک یا شاکله‌ای باشد. همگرایی‌ای که کوشیدم نشان دهم میان دو نوع رهیافت به مسأله‌ی تلقی معمای خودفریبی در کار است ــ همگرایی‌ای که می‌تواند به کار تقویت و نیروبخشی متقابل بیاید ــ صرفاً یک همگرایی است، یعنی امری مربوط به توافق، تناظر، هماهنگی. نتایج مقارن می‌توانند توسط وسایل متفاوت حاصل شوند.

در فعالیت‌های سنتی فلسفه، مثال‌ها شماتیک‌اند- گاهی اوقات طرح‌های کلی محض اند. ولی حتی وقتی چیزی بیشتر از طرح‌های کلی باشند، حتی وقتی گیرا و پرمعنی باشند، بازهم مغرضانه و جانبدارانه اند، و باید چنین باشند، و اصولاً بناست اینطور تلقی شوند. از آن‌ها استفاده می‌کنند تا نکته‌ای را ذکر، یا مستدل یا گاهی تخریب کنند. اکنون مسلماً یک فیلم، یک فیلم‌ساز، ممکن است اغراض و اهداف خاص خودش را داشته باشد؛ ولی اگر فیلم‌ساز مثال‌پردازی را به‌منزله‌ی هدفی فی‌نفسه در نظر نگیرد، احتمالاً قادر نخواهد بود به یاری این مثال‌ها، نکات دیگری را ذکر کند و ایده‌هایی افزون بر آن را انتقال دهد.

فیلم قادر است در این خصوص راه‌های پیش پای فلسفه بگذارد. کاربست فلسفی مثال‌ها مستلزم تعهد مدام به (و افتادن در ورطه‌ی) تقلیل‌گرایی است. دربرابر، فیلم می‌تواند به فلسفه بیاموزد که گرایش به گم‌کردن زندگی در مثال‌های شماتیک را کنار گذارد....