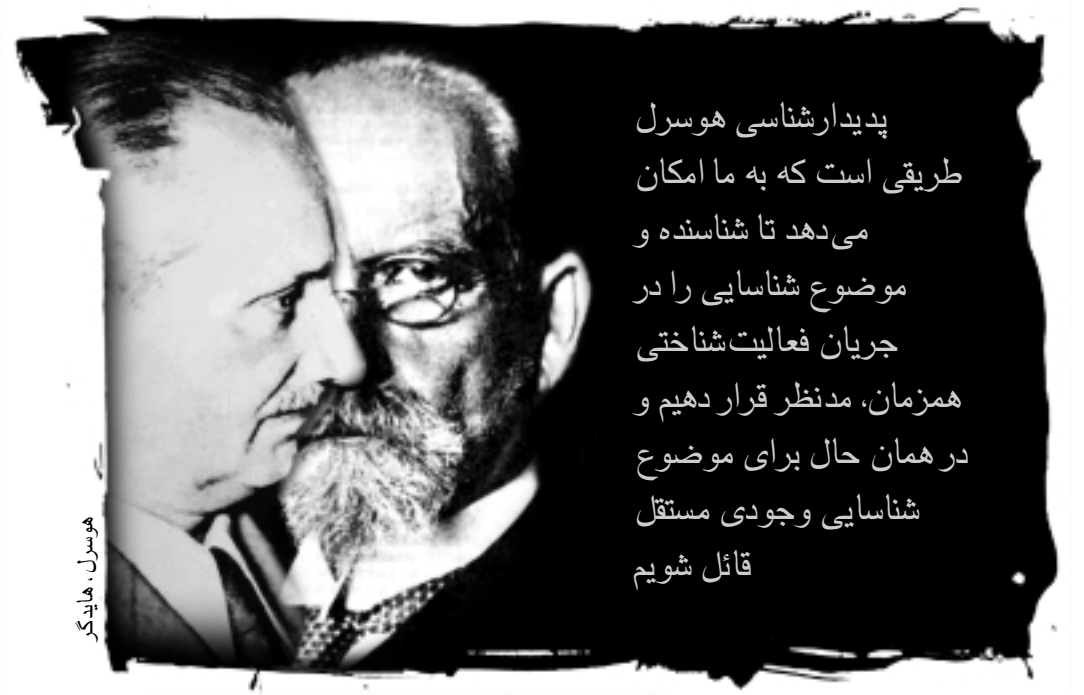


پدیدارشناسی نیز مانند بسیاری از اصطلاحات دیگری که در زبان‌های زنده به کار می‌روند معانی متفاوتی به خود گرفته است. برای مثال **دادلی اندرو** در بحث از منابع هرمنوتیک در پدیدارشناسی آن را در مفهومی به کار می‌برد که با نظر **هوسرل** متفاوت است. او می‌گوید:

> هرمنوتیک که از بنیادهای پدیدارشناختی برآمده است، باید با هر نوع تصور عینیت گرایانه از حقیقت و یا از متن، آشکارا به مقابله برخیزد. برای پدیدارشناسان، نقطه عزیمت نه متن بلکه عمل خواندن است. آنان به یقین می‌گویند که متن فقط آن گاه که خوانده می‌شود وجود دارد و برنامه **هیرش** را برای کشف معنایِ متنِ اصیل که ابدی است و وجودش از قرائت آن مستقل است، یکسره مهمل و خیالپردازانه می‌دانند.

اما **هوسرل** که بنیان‌گذار این جنبش است، موضعی اختیار می‌کند که با موضع **دادلی اندرو** تقابل آشکار دارد:

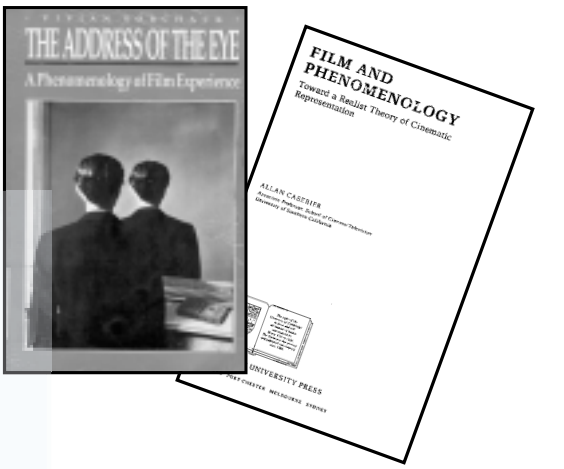
> [اینکه بگوییم] حقیقت برای این موجود، چنین است و برای آن موجود، مثلاً برای انسان، چنان، سخنی یکسره مهمل است... چیزی که حقیقت باشد مطلقاً و ذاتاً حقیقت نوع است: حقیقت یگانه است، خواه انسان آن را درک کند، خواه غیرانسان، مثلاً فرشتگان و خدایان. (پژوهشهای منطقی، ص ۱۴۰).

رنگها و آهنگها و مثلثها و مانند اینها همواره صفات بنیادین رنگها و آهنگها و مثلثها و مانند اینها را خواهد داشت، خواه کسی در جهان بداند چنین واقعیاتی وجود دارد، خواه نداند. (پژوهشهای منطقی، ص ۱۶۵۰)

نظریه‌پردازی درباره‌ی فیلم ممکن نیست مگر این که در گام نخست «بازنمایی سینمایی» (cinematic representational) را به دقت طرح و شرح کنیم. فیلم از رهگذر «تصویرگری» (depict) و «شخصیت‌پردازی» (portray) و «نمادپردازی» (symbolize) در تماشاگر، دریافت‌ها و تجربه‌هایی پدید می‌آورد؛* نظریه‌پرداز نیز از رهگذر همین دریافت‌ها و تجربه‌ها به تلقی خاصی راه می‌برد و این تلقی بر تحلیل‌ها و تبیین‌های او تأثیر می‌گذارد. تاکنون هیچ نظریه‌پردازی از بازنمایی سینمایی توصیفی جامع به دست نداده است، و هدف ما در این کتاب این است که به قدر بضاعت خود در رفع این کمبود بکوشیم. وجود نظریه‌های سست و نارسا درباره‌ی بازنمایی سینمایی و بنیاد گرفتن نظریه‌ی فیلم بر آنهاچنان زیان بار بوده است که حتی عمیق‌ترین نوشته‌ها درباره‌ی سینما نیز از تأثیر آن یکسره بر کنار نمانده‌اند.

کسی که درباره‌ی «بازنمایی سینمایی» به نظریه‌پردازی دست می‌زند، باید از بنیادهای «معرفت‌شناختی» (epistemology) و «وجودشناختی» (ontology) که نظریه‌اش بر آنها قوام می‌گیرد آگاه باشد. اما پژوهشگران معاصر از این جنبه‌ی مهم در کار نظری خود یکسره غافل مانده‌اند. در اینجا بد نیست معرفت‌شناسی و وجودشناسی را به اختصار تمام تعریف کنیم. وجودشناسی به ماهیتِ بودن و وجود می‌پردازد، و معرفت‌شناسی درباره‌ی علم به بودن و وجود تحقیق می‌کند. در هریک از این دو عرصه باید از میان امکانات مختلف به گزینش دست زد و البته برای هر گزینشی توجیهی معقولانه ارائه کرد. اما تاکنون در نظریه‌های فیلم این شرایط برآورده نشده است. و حتی اگر بنیادهای معرفت‌شناختی، آگاهانه انتخاب شده باشند، برای انتخاب آنها توجیه معقولانه‌ای ارائه نگردیده است.

برای مثال، تردیدی نیست که نظریه‌های فیلم تاکنون در مبانی معرفت‌شناختی «پندارگرایانه» (idealist) بوده‌اند. پندارگرا کسی است که اعتقاد دارد چگونگی جریان و چگونگی معرفت انسان به جهان، به فعالیت ذهن شناسنده بستگی دارد. اما «واقع‌گرایی» (realist) که از دیرباز با پندارگرایی در تقابل و تعارض بوده است، موضعی دیگر اختیار می‌کند. واقع گرایان اعتقاد دارند که چگونگی وجود جهان از ذهن شناسنده مستقل است. از آنجا که نظریه‌های فیلم در عصر حاضر با هر توصیفی از بازنمایی سینمایی بنیاد گرفته‌اند که بی‌تردید پندارگرایانه است، بنابراین گمان می‌رود که هرچه در فیلم، تصویرگری، شخصیت‌پردازی و نمادپردازی می‌شود، یکسره از زبان و عقاید آرمان‌شناختی و ذوق و سلائق هنری و فرآیندهای ناخودآگاهانه ذهنی و امثال اینها منشأ می‌گیرد.



ادموند هوسرل (۱۹۳۸-۱۸۵۹) را به حق پدر پدیدارشناسی نامیده‌اند. نفوذ او بر سیر تفکر و فلسفه در قارّه‌ی اروپا چنان عظیم است که هرچه دربارهٔ آن بگوییم اغراق نخواهد بود. تأثیر او بر جنبش فلسفی هستی‌گرایی (اگزیستانسیالیسم) بیشترین اهمیت را دارد، و این تأثیر را مشهورترین شاگرد او، **مارتین هایدگر**، موجب شده است. **کورت گودل** و **هرمان وایل**، **هوسرل** را از زمان لایب نیتز به بعد بزرگترین فیلسوف توصیف کرده‌اند. **برتراند راسل** کتاب پژوهش‌های منطقی (۱۹۰۱) **هوسرل** را اثری جاودانه دانسته است. ما در زمینه‌ی بازنمایی سینمایی و هنری توجه خود را به نظریه‌ای معطوف کرده‌ایم که از آراء هوسرل برگرفته شده است، هرچند که آثار دیگر پدیدارشناسان (مانند **هایدگر**، **مرلوپونتی** و **سارتر**) نیز بی‌تردید می‌توانند در تبیین تجربه‌ی سینمایی به کار آیند. مدار بحث ما در این زمینه دو اثر مهم از کتاب‌های اولیه **هوسرل** است، یکی پژوهش‌های منطقی (Logical in Vestigations) و دیگری معانی (Ideas) (۱۹۱۳) است.

از هنگامی که آثار اولیه **هوسرل** انتشار یافته‌اند، پیروان او با علاقه فراوان کوشیده‌اند نشان دهند که چارچوب نظری مبتنی بر آراء **هوسرل** چگونه می‌تواند به پژوهش‌های نظری در عرصه‌های مختلف یاری برساند؛ با وجود این هنوز کسی این چارچوب را در مورد نظریه‌ی فیلم به کار نبسته است. آراء **هوسرل** در خارج از حلقه‌ی کوچکی از اندیشمندان پیرو او چندان شناخته شده نیست. یکی از علت‌های مهم آن نیز بی‌تردید زبان رعب انگیزی است که او برای بیان نظریه‌های خود به کار برده است. باتوجه به این مشکل، یکی از تلاش‌های اصلی ما در این کتاب این است که تحلیل **هوسرل** را از بازنمایی چنان طرح و شرح کنیم که برای همه خوانندگان قابل فهم باشد.

اشاره:

علاءالدین طباطبایی، مترجم منابع مکتوب سینمایی به فارسی، تاکنون چندین کتاب و مقالات متعدد را در زمینه مباحث نظری سینما ترجمه کرده است. کتاب مذکور نیز از جمله کارهای متأخر اوست که توسط انتشارات هرمس به زودی چاپ می‌شود.

کتاب فیلم و پدیدارشناسی نوشته‌ی **آلن کیسی بیر** از انتشارات کمبریج در سال ۱۹۹۱ میلادی است. این کتاب از جمله آثار متعددی است که در زمینه‌ی مطالعات میان رشته‌ای فیلم و فلسفه به چاپ رسیده است. نویسنده‌ی آن کوشیده است براساس آرای پدیدارشناسی **هوسرل** درباره‌ی هنر، ضمن اعتقاد به نیت مؤلف، به یک نظریه‌ی فیلم دست یابد.

دو محور اصلی در گرایش‌های ذهنی نویسنده وجود دارد؛ نخست، واقعگرایی در سینماست که سابقه‌ی آن به نوشته‌های **بازن** و **کراکوئر** بازمی‌گردد. دوم، مسأله‌ی «بازنمایی» representation است که بیش از چند دهه در سینما قدمت ندارد. «بازنمایی» اصطلاحی است که جانشین موضوع «تقلید» (imitation) در آثار واقعگرایان اولیه سینما شده است. براین اساس، فیلمساز (هنرمند) آنچه که از محیط عینی با استفاده از دوربین سینما به تماشاگر ارائه می‌کند، «نه تقلید» و ضبط واقعیت عینی بلکه «بازنمایی» آن است.

آلن کیسی بیر، به عنوان یک نظریه‌پرداز فیلم می‌خواهد با اتکا به «بازنمایی هنری» (artistic representation) در آرای **هوسرل** و با طرح «بازنمایی مستند» (documentary representation) به جای واقعیت مستند، نظریات واقعگرایانه را در سینما، روزآمد کند.

آیزنشتاین

هنگامی که الگوی آندره بازن با شکست مواجه شد، پندارگرایان عرصه را خالی دیدند و در تبیین بازنمایی سینمایی، نظریه‌هایی عرضه کردند و فهمِ درست تجربه سینمایی را ناممکن ساختند

آنها را از هدف دور می‌کند ـ البته باید توجه داشت که بسیاری از این نظریه‌پردازان خود را نامگرا و پندارگرا نمی‌دانند و گمان می‌کنند نظریه‌هایشان «ماده‌گرایانه» است.

بعید است حتی یک صفحه از نظریه‌های جدید را بخوانیم و احساس نکنیم که آنها در فضای نامگرایی و پندارگرایی تنفس می‌کنند. برای اثبات مدعای خود تنها چند مثال شاهد می‌آوریم:

عقیده‌ای کهن وجود دارد که می‌گوید... هر اثری در وهلهٔ نخست بازنمایی چیز دیگری است، مثلاً بازنمایی تصوری از جهان واقعی. پیشرفت واقعی زمانی حاصل آمد که این عقیده مطرود اعلام گردید و توجه به متن اثر و نشانه‌هایی که اثر را می‌سازند به مهمترین مسأله تبدیل گردید.

پیترولن

ما با فعالیت دستگاه ادراکی خود و از رهگذر ساختار معنای یک تصویر، آن را درک نمی‌کنیم، بلکه از طریق عادات ادراکی خود و ساختار تصویر به جهانی راه می‌بریم که اکنون در نظرمان معنی‌دار می‌نماید (بی‌آنکه در این تصور غلط گرفتار آییم که به ساخت یا بافتِ واقعی معنا دست یافته‌ایم).

بیل نیکولز

روایت، محصول روایتگر و خواننده است؛ درست همان طور که متن باید خواننده‌ی خود را بیافریند، خواننده نیز باید از طریق بازگویی متن را خلق کند.

ادوارد برانیگان

پیش از اینکه روش مناسبی برای بازنمایی یا رابطهٔ زیباشناختی با «واقعیت» ابداع شود ناگزیریم در این باره که خود «واقعیت» در کجا قراردارد تصوری داشته باشیم؛ افزون بر این، باید در این باره که آیا اصولاً می‌توانیم واقعیت را بشناسیم و اگر می‌توانیم چگونه به شناخت آن راه می‌بریم نیز باید تصوری در ذهن داشته باشیم. بنابراین مسأله‌ای که با آن روبه‌رو هستیم این است که «تجربه زنده» (lived experience) و نمودهای پدیداری و رابطهٔ میان این نمودها با ساختارهای زیرین چه جایگاهی دارند؛ افزون بر این باید بدانیم که نقش تعیین‌کنندهٔ دلالت در خلق واقعیت و نقش خودآگاهی در این خلقت چه موقعیتی دارد.

کریستین گلدهیل

منظور من از زن، ساختی تخیلی است، ساختی که عصارهٔ تنوعات است، اما در عین حال با گفتمان‌هایی که در فرهنگ‌های غربی تداول دارند سازگار است... ساختی که هم به عنوان نقطهٔ گریز این فرهنگ‌ها عمل می‌کند و هم به عنوان شرط اختصاصی وجودشان.

ترزا دولورتی

متن چیزی نیست که وجود خارجی داشته باشد؛ به بیان دیگر، متن منبعی مستقل، کامل و سرشار از معنا و ارزش نیست؛ متن همچون یک حوزه یا جایگاه یا موقعیت یا محل تلاقی فن‌آوری و ایدئولوژی و رمزگانهای بازنمایی است.

بورل هوستون

بوطیقا که از واژهٔ پوئسیس (Poiesis) به معنای «ساختن و آفریدن» گرفته شده است، این مسأله را در کانون توجه خود قرار می‌دهد که آثار هنری چگونه ساخته می‌شوند... در طی فرآیند روایتگری، ابعاد مختلف فیلم به نشانه‌هایی برای فعالیت تماشاگر تبدیل می‌شوند. نشانه‌هایی که «پیرنگ» (syuzhet) عرضه می‌کند، و نیز نشانه‌هایی که از طریق موضوع و تسلسل حوادثِ روایی در اختیار تماشاگر قرار می‌گیرند، مهمترین نشانه‌ها هستند... پیرنگ موجب می‌شود تماشاگر به ساختن داستان یا نظامی کلی از رویدادهای داستانی دست بزند.

دیوید بُردول

چنان که بعداً خواهیم دید تبیین بازنمایی در چارچوب پندارگرایی / نامگرایی مشکلات عظیمی پدید می‌آورد. هنگامی که ما در می‌یابیم نظریه‌های فیلم معاصر تا چه حد به پندارگرایی و نامگرایی وابسته‌اند، برایمان روشن می‌شود که چرا

پندارگرایی به ما می‌گوید اشیایی که مثلاً در فیلم همشهری کین به نمایش در می‌آیند، خواه واقعی باشند یا تخیلی، در هرحال وجودشان از این فیلم یا از فعالیت ذهنی تماشاگران مستقل نیست. دلیل آن هم این است که درک ما از اشیایی که فیلم بازنمایی می‌کند از تصورات ما درباره‌ی زندگی انسان و زندگی مردم در اوایل قرن بیستم و نیز زندگی **ویلیام راندولف هرست** سخت تأثیر می‌پذیرد؛ و این اشیاء وجودشان از بازنمایی سینمایی یا دیگر بازنمایی‌های ذهن خودمان مستقل نیستند. افزون بر این، **چارلز فوستر کین**، در مقام شخصیتی داستانی، صرفاً ساختی ذهنی است و از عناصری تشکیل گردیده که در تجربه‌ی سینمایی ما وجود دارند (یعنی از تصاویر و اصواتی که در هنگام تماشای فیلم ادراک می‌کنیم). به سخن دیگر، وجود او از فعالیت‌های ادراکیِ ما مستقل نیست.

چنان که بعداً خواهیم دید، نظریه‌پردازان عالم سینما از بازنمایی سینمایی تبیین‌های متفاوتی به دست داده‌اند که برخی از آنها پندارگرایانه بوده‌اند و برخی واقع‌گرایانه. اما تلاش‌هایی که تاکنون برای عرضه‌ی الگویی واقع‌گرایانه صورت پذیرفته جز با شکست و ناکامی قرین نبوده است.

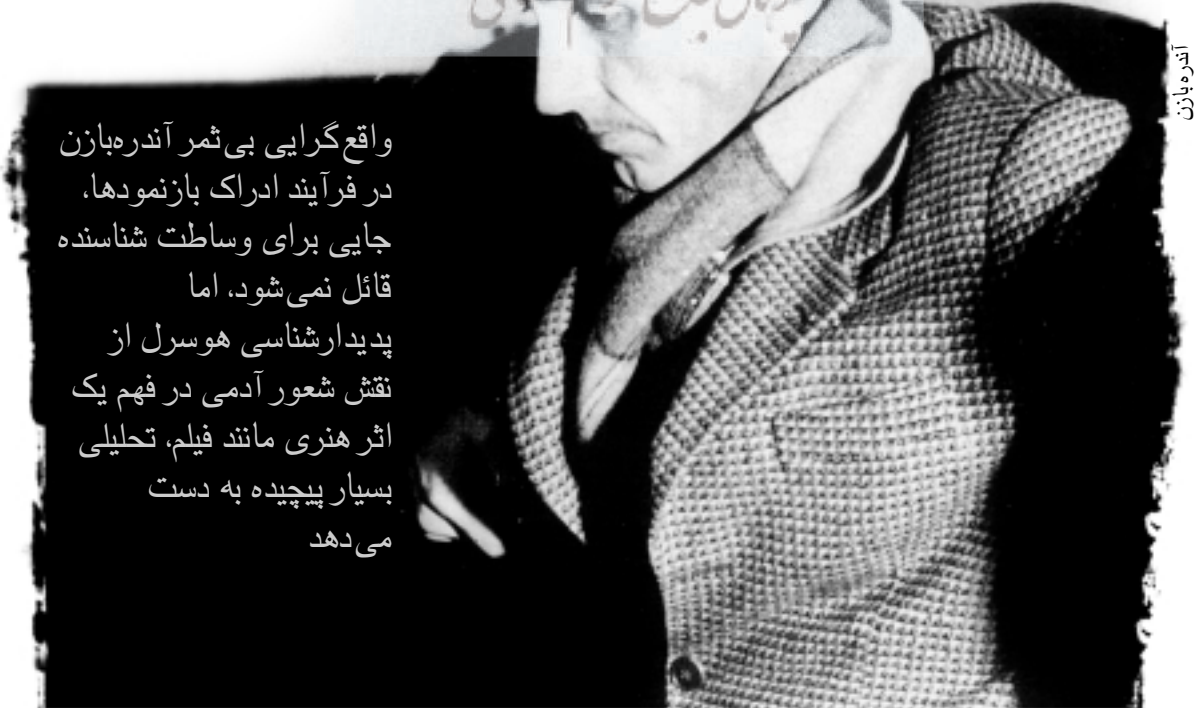
آندره بازن برجسته‌ترین نماینده‌ی واقعگرایی بود. اما نظریات او که بر رابطه‌ی شفاف میان دوربین و اشیای واقعی بنیاد گرفته بود، به حق، چندان طرف توجه قرار نگرفت، زیرا از تبیین موارد مشخص عاجز بود. تا آنجا که بر ما معلوم است تاکنون در عالم سینما از واقع‌گرایی، قرائتی ارائه نشده است که از نارسایی‌های تبیین **بازن** بر کنار باشد؛ البته وجود چنین قرائتی محال نیست.

هنگامی که الگوی **آندره بازن** با شکست مواجه شد، پندارگرایان عرصه را خالی دیدند و در تبیین بازنمایی سینمایی نظریه‌هایی ساختند و پرداختند که فهمِ درست تجربه‌ی سینمایی را ناممکن می‌ساخت.

اگر نظریه‌های فیلم را از منظر وجودشناسی بنگریم، درمی‌یابیم که موضعی «نامگرایانه» (-ist nominal)، و نه واقعگرایانه، اختیار کرده‌اند. نظریه‌پرداز در عرصه‌ی وجودشناسی باید به یکی از این دو فرض تن دهد: کلی‌ها و جزیی‌ها هر دو وجود دارند یا آن که فقط جزیی‌ها وجود دارند. در نظریه‌های فیلم معاصر فرض بر این بوده است که فقط جزیی‌ها وجود دارند ـ و البته جزیی‌ها با فعالیت خلاقانه‌ی تماشاگر که بازنمایی سینمایی را امکان‌پذیر می‌سازد همراهند. **دادلی اندرو** در تلاش برای ایجاد ارتباط میان وجودشناسی نامگرایانه‌ی **نلسون گودمن** و تحلیل بازنماییِ سینمایی چنین می‌گوید: «جهان واقعی وجود ندارد تا ما آن را به صورت‌های مختلف بازنمایی کنیم [گودمن نیز این سخن را قبول دارد]. سخن گفتن از جهان‌های چندگانه‌ای که افراد در ذهن خود می‌سازند، بسیار منطقی‌گراست.»

تاریخ نظریه‌ی فیلم را به دو دوره تقسیم کرده‌اند، که به گمان من تقسیم‌بندیی معقولانه است. دوره‌ی نخست را دوره‌ی کلاسیک می‌نامند؛ در این دوره افرادی همچون **مونستربرگ**، **آیزنشتاین**، **پودوفکین**، **آرنهایم**، **بالاش**، **کراکوئر**، **بازن** و دیگران می‌کوشند تصویری کلی از ماهیت رسانه‌ی سینما به دست دهند. دوره‌ی دوم همان است که اصطلاحاً دوره‌ی معاصر نامیده می‌شود و از دهه‌ی ۱۹۶۰ آغاز می‌گردد و هم اکنون نیز (دهه ۱۹۹۰) به حیات خود ادامه می‌دهد. صاحبنظران همواره بر این نکته تأکید می‌کنند که این جنبش از حوادث انقلابی ماه مه ۱۹۶۸ که فرانسه را به لرزه درآورد، سخت تأثیر پذیرفته است.

از آغاز این جنبش تاکنون جریان‌های متعددی از دل آن برآمده‌اند، که محصول درهم‌آمیختن الگوها و گرایش‌های گذرا و اهداف مشترک بوده‌اند؛ و از میان آنها می‌توان نحله‌های زیر را نام برد: تحلیل متن محورانه‌ی **بارت**، مارکسیسم **آلتوسر**، روانکاویِ **لاکان**، نشانه‌شناسی **متز** و نگرش ترکیبیِ پساساختگرایانه و نشانه‌شناسی فیلم که راه را برای نشانه‌شناسی روانکاوانه بازکرد و ساختگرایی به پسا ساختگرایی راه برد. اگر در دهه ۱۹۹۰ به آنچه در قلمرو نظریه‌ی فیلم می‌گذرد نگاهی بیفکنیم، با نظریه‌هایی مواجه می‌شویم که با هم تفاوت بسیار دارند، اما درکنار هم بسر می‌برند. در این میان نظریه‌های فمنیستی جایگاهی والا کسب کرده‌اند، اما نقد ایدئولوژیک و پژوهش‌های فرهنگی و نظریه‌های روایی و نقد روانکاوانه و حتی نقد مؤلف نیز با قدرت به حیات خود ادامه می‌دهند. در آغاز چنین می‌نمود که همه‌ی این نگرش‌ها را دست کم یک عنصر به هم پیوند می‌دهد و میانشان وحدت برقرار می‌سازد، و آن مخالفت با صورت پیشینیِ نقدی بود که بر «انسان محوری» (humanistic orientation) بنیاد گرفته بود. اما اینک ظاهراً همین عنصر مشترک نیز از میان رفته است و هیچ عاملی به جنبش نظری معاصر وحدت نمی‌بخشد. چنین می‌نماید که این جنبش بر سر دوراهی قرار دارد و می‌کوشد به نوعی هویت و رهیافتی کارآمد و روشی برای شکستن بن‌بست‌ها دست یابد. به گمان من، نظریه‌ی فیلم نمی‌تواند به بار بنشیند مگر اینکه به تبیینی واقع‌گرایانه و کارآمد راه برد. اما پندارگرایان و نامگرایان در مسیری معکوس گام برمی‌دارند و چارچوبی اختیار کرده‌اند که



آندره بازن

واقع‌گرایی بی‌ثمر آندره‌بازن در فرآیند ادراک بازنمودها، جایی برای وساطت شناسنده قائل نمی‌شود، اما پدیدارشناسی هوسرل از نقش شعور آدمی در فهم یک اثر هنری مانند فیلم، تحلیلی بسیار پیچیده به دست می‌دهد

باشد که ما قادریم نمونهٔ عینی «کلی‌ها» را درک کنیم. پیوندی که در پدیدارشناسی **هوسرل** میان واقع‌گرایی معرفت‌شناختی و وجودشناختی برقرار است، مسئله‌ای است که در شرح نظریه پدیدارشناختی بازنمایی سینمایی باید به آن پرداخت.

ما بحث خود را با شرحی درباره‌ی نظریه‌ای که **هوسرل** درباره‌ی بازنمایی هنری ساخته و پرداخته است آغاز و توضیح می‌دهیم که چگونه می‌توان از این نظریه برای تحلیل بازنمایی در تصویر متحرک سود جست. سپس موضع وجودشناختی **هوسرل** با نامگراییِ نهفته در نظریه‌های فیلم معاصر مقایسه و تفاوت‌های میان آنها شرح داده می‌شود.

سپس نشان داده می‌شود که حتی وقتی که نظریه‌پردازان (مثلاً ژان لوئی بودری و دادلی اندرو و گیلین استادلر) کوشیده‌اند از نظریه هوسرل بهره بگیرند، ندانسته آن را همچون نظریه‌ای پندارگرایانه عرضه کردند. اما چنین تفسیر نادرستی از آراء **هوسرل** تنها به نظریه پردازان سینما منحصر نبوده است، بلکه در بخش مهمی از پژوهش‌هایی که درباره‌ی او صورت گرفته است چنین تفسیرهای پندارگرایانه‌ای به چشم می‌خورد. در فصل نخست به یکی از مفاهیم بنیادین هوسرل که «برنمود» (noema) نام دارد پرداخته و از تفسیر واقع گرایانه آراء هوسرل دفاع خواهد شد.

نظریه فیلم معاصر بر پایه‌هایی لرزان بنیادگرفته است و نمی‌تواند از خود دفاع کند. تلاش این است که نشان داده شود که الگوی مبتنی بر اندیشه‌های هوسرل ثمرات بدیع نظریه‌های پیشین را حفظ می‌کند و در عین حال از ضعف‌های آن‌ها بر کنار می‌ماند.

همچنین سعی می‌شود نشان داده شود که اگر بازنمایی سینمایی از منظر پدیدارشناسی تبیین شود در تحلیل ابعاد مختلف سینما، مانند تصویر و صدا و روایت وفیلم مستند و محتوا و دریافت و ادراک تماشاگر، چه ثمراتی به بار می‌آورد.

*. مونرو بردزلی برای اشاره به انواع مختلف بازنمایی از سه اصطلاح «تصویرگری»، «شخصیت‌پردازی» و «نمادپردازی» استفاده می‌کند؛ ما نیز در این بحث از او پیروی کرده‌ایم. «تصویرگری» عبارت است از بازنمایی یک شیء در مقام یک نوع (مثلاً فیلم نوسفراتو سمفونی وحشت، اثر مورنائو که یک خون آشام را به تصویر درمی‌آورد). «شخصیت‌پردازی» بازنمایی یک شخصیت است (مانند شخصیت کنت اُرلاک که در نوسفراتو، اثر مورنائو ساخته و پرداخته شده است). «نمادپردازی» عبارت است از بازنمایی از طریق معنای مجازی و استعاری (مثلاً در فیلم نوسفراتوی خون آشام اثر هرتسوگ، روح آلمانی از طریق شخصیت خون‌آشام نمادپردازی می‌شود).

فلسفه‌های هنر
پیتر کیوی
ترجمه محمدعلی حمیدرفیعی
دفتر پژوهش‌های فرهنگی، چاپ اول، ۱۳۸۰

در زیبایی‌شناسی یا فلسفه هنر، مسئله‌ی مهم این است که یک اثر هنری چگونه باید باشد یا هنر چیست. این مسئله در سده هجدهم به وسیله فیلسوفان و نظریه‌پردازان نقد، فراروی فلسفه قرار گرفت. این خود معلول تغییرات مهم در نگرش ما به آن چیزی است که امروز هنرهای زیبا نام دارد و در عصر روشنگری رخ داد.

در سده‌ی هجدهم نکات خاصی مطرح شد تا نحوه‌ی برداشت و تجربه ما را از هنرهای زیبا، از جهات مهمی تغییر دهد که بعضی از آنها فلسفی و یا به عبارت دیگر نظری بودند و بعضی ماهیتی نهادی داشتند.

تلاش برای ردیابی دقیق مسیری که نقطه‌ی شروع آن در قرن هجدهم و کوشش برای تعریف اثر هنری است و ادامه‌ی آن وضعیت امروزینی است که پنداری آن تعریف هنوز هم دغدغه اصلی است، باعث دلسردی فیلسوفانی است که مایلند هر یک از هنرها را با ویژگی خاصشان بررسی کنند. در واقع **پیتر کیوی** سعی دارد در این کتاب به جستجوی ردپای تعریف هنر در تاریخ بپردازد و نشان دهد که همه‌ی کوشش‌ها برای ارائه‌ی تعریفی جامع از هنر با برخورد به سد محکم موسیقی ناب به بن‌بست رسیده است. زیرا موسیقی ناب هیچ یک از ویژگی‌های مشترک محتوایی یا بازنمایانه‌ی هنرهای دیگر را برنمی‌تابد. بنابراین راهبرد دیگری را که می‌پندارد سودمندتر است پیشنهاد می‌کند: بگذارید به جای جست‌وجوی مصرانه برای همانندی در هنرها درباره‌ی تفاوت کاوش کنیم.

وی معتقد است همان‌گونه که هنرهای محتوادار برای موسیقی ناب الگویی نامناسب هستند، موسیقی ناب هم برای هنرهای محتوادار الگوی مناسبی نیست. و ادامه می‌دهد که در این مقطع از تاریخ زیبایی‌شناسی، باید کسانی به طور جدی در این مورد تردید کرده باشند که یک نظریه واحد، یا یک تعریف واحد بتواند در نظام نوین واحد، هم هنرهای محتوا دار را جا بدهد و هم موسیقی ناب را. از این گذشته حتی کسانی به این فکر افتاده‌اند که ادبیات و نقاشی برای موسیقی ناب الگوی خوبی نیستند و موسیقی ناب هم نمی‌تواند الگوی مناسبی برای ادبیات و نقاشی باشد. بگذریم از الگوهای دیگری که در سنت ریشه‌های عمیق دارند و آن قدر کهن و بدیهی به نظر می‌رسند که کسی به آنها توجهی نکرده است. اما در راه فهم ما از هنرها حتماً موانعی شناخته نشده وجود دارد.

نویسنده در واقع این الگوهای نادرست را بن مایه‌ی تک نگاری خود دانسته است. در فصل‌های اول و دوم دیدگاه وی در مورد تاریخ نظریه زیبایی‌شناسی از **هاچیسون** تا **دانتو** بازگو شده و تلاش این نظریه در جهت تعریف نظام نوین هنرها با تأکید بر موسیقی ناب به عنوان سنجه‌ای برای کامیابی یا شکست بررسی می‌شود. در فصل‌های سوم تا هفتم ادبیات و موسیقی به بحث گذاشته می‌شود که راه حلی است در جست‌وجوی وسواس‌آمیزی که برای تعریف هنر انجام می‌گردد. در واقع در این پنج فصل تفاوت‌ها یا فلسفه‌های هنر در تضاد با فلسفه هنر به بحث گذاشته می‌شود. در واقع در این فصول مواردی از تک‌تک هنرها بررسی می‌شود تا این الگوهای نادرست را نشان دهد. وی متذکر می‌شود که پیش از آن و برای فهم بهتر وضعیت دشواری که درگیر آن هستیم ابتدا باید ببینیم اصلاً کجا هستیم، نه اینکه صرفاً معطوف به آن شود که چگونه به اینجا رسیده‌ایم.

پیتر کیوی نه اصرار دارد که از منظری فلسفی با غیر، مدعی شود که تلاش سنتی برای تعریف اثر هنری ناممکن است و یا به عنوان یک عمل فلسفی کارایی خود را از دست داده و نه توصیه می‌کند که به هر دلیل باید دست از تلاش برداشت. تنها پیشنهاد می‌کند که دست کم برخی از ما به عنوان فیلسوف از تلاش برای یافتن همسانی در هنرها دست برداریم و به تفاوت‌های موجود در آنها بپردازیم؛ یعنی اینکه در کنار فلسفه‌ی هنر به فلسفه‌های هنر توجه کنیم.

کتاب حاضر با رویکرد تاریخی و تحلیلی‌اش برای اهل فلسفه جذابیت خاص خود را دارد و برای علاقه‌مندان به بررسی‌های ادبی و موسیقایی نیز سودمند و لذت‌بخش است. به ویژه از آن رو که سبک نگارش و آسان فهم نویسنده دانش فنی خاصی درباره‌ی فلسفه و موسیقی نمی‌طلبد.

پیتر کیوی استاد فلسفه و یکی از صاحب‌نظران سرشناس فلسفه‌های هنر است که در این زمینه تألیفات بسیاری دارد، از جمله

(Autheniticities ۱۹۹۵ و The fine Art of Repetition) و مجموعه مقالاتی درباره فلسفه موسیقی، که توسط انتشارات دانشگاه کمبریج در ۱۹۹۳ به چاپ رسیده است.

تاکنون به سؤالات بنیادین سینما پاسخ‌هایی مناسب داده نشده است؛ سؤال‌هایی از این قبیل: نظریه‌ی‌فمنیستی فیلم چگونه نظریه‌ای است؟ آیا اصولاً فیلم مستند وجود دارد و اگر وجود دارد چگونه فیلمی است؟ رابطه‌ی میان صدا و تصویر را در سینما چگونه می‌توان تبیین کرد؟ میان روایت و عقاید ایدئولوژیک چه رابطه‌ای وجود دارد؟ به چنین پرسش‌هایی نمی‌توان پاسخ داد، مگر اینکه در تبیین بازنمایی سینمایی از نظریه‌های پندارگرا یا نامگرا یکسره دست بشوییم و به جای آنها نظریه‌ای کارآمد و واقعگرا بنشانیم، نظریه‌ای که روشن سازد ما از رهگذر چه فرآیندی آنچه را فیلم بازنمایی می‌کند در می‌یابیم.

پدیدارشناسی چنین چارچوب واقعگرایانه‌ای را فراهم می‌آورد. **ادموند هوسرل** برای درک ماهیت ادراک، روشی پدیدارشناختی، و برای تبیین بازنمایی هنری، نظریه‌ی خاصی ابداع کرده است که ما در این کتاب به طرح و شرح و بسط آن پرداخته‌ایم و اعتقاد داریم با این قرائت از آراء **هوسرل** می‌توانیم تجربه‌ی بازنمایی فیلم را چنان تبیین کنیم که در نظریه‌ی فیلم بی‌سابقه باشد. روش پدیدارشناختی، که در نظریه‌ی **هوسرل** مقام روش تحقیق را دارد، طریقی است که به ما امکان می‌دهد تا «شناسنده» (subject) و «موضوع شناسایی» (object)، را در جریان فعالیت‌شناختی همزمان مدنظر قرار دهیم و در همان حال وجودی مستقل برای موضوع شناسایی قائل شویم. پدیدارشناسی از نظر ریشه‌شناسی واژگان یا قفه‌اللغه عبارت است از منطق پدیدارها. آنچه ما از جهان می‌دانیم (از جمله آنچه از بازنمایی سینمایی می‌دانیم) به تجربه‌ی ما از پدیدارها مربوط می‌شود، یعنی به طریقی که اشیاء بر ما پدیدار می‌گردند. طریقی که شعور آدمی از رهگذر کنش‌هایش با نمودها ارتباط می‌یابد و سهمی که شعور در ساخت آنها دارد از منطق خاصی پیروی می‌کند؛ افزون بر این، طریقی که این نمودها بر درک ما از موضوع تجربه تأثیر می‌گذارند و در همان حال خود موضوع تجربه از تأثر بر کنار می‌ماند نیز منطق خاصی دارد.

واقع‌گرایی بی‌ثمر **آندره بازن**، در فرآیند ادراک «بازنمودها» جایی برای وساطت شناسنده قائل نمی‌شود، اما پدیدارشناسی **هوسرل** از نقش شعور آدمی در فهم یک اثر هنری، مانند فیلم، تحلیلی بسیار پیچیده به دست می‌دهد. واقع‌گرایی **بازن**، شفافیت را برای تحلیل بازنمایی سینمایی مسأله‌ای محوری می‌داند و بر آن تکیه می‌کند، اما پدیدارشناسی شفافیت را مردود می‌شمرد.

از سوی دیگر، پندارگرایی چنین فرض می‌کند که ماهیت اشیاء را کنش‌های ذهن تعیین می‌کند، (مثلاً ماهیت زندگی مردی مانند چارلز فوستر کین را که شخصیتی داستانی است یا ماهیت مردی مانند **ویلیام راندولف هرست** را که فیلم، زندگی او را به تصویر می‌کشد). اما روش پدیدارشناختی به ما امکان می‌دهد که دریابیم این اشیای بازنموده شده چگونه همان طور که هستند باقی می‌مانند و از کنش‌های شعور ما تأثیر نمی‌پذیرند، هرچند که در امر ادراک وساطت ذهن شناسنده حاکم است.

چنان که خواهیم دید تحلیل مبتنی بر آراء **هوسرل** معرفت‌شناسی‌ای واقع گرایانه در اختیار ما قرار می‌دهد تا از رهگذر آن در می‌یابیم که فیلم (چیزی که موضوع ادراک ماست) هنگامی که توسط ما تماشا می‌شود، ذهن ما را در زمینه درک بازنمایی جهت می‌بخشد. هنگامی که ما فیلم همشهری کین را ادراک می‌کنیم از آزادی مطلقی که نظریه‌های فیلم معاصر وجودش را مسلم فرض می‌کنند، بی‌بهره‌ایم ـ در این نظریه‌ها فرض بر این است که کنش‌های تماشاگر در هنگام ادراک فیلم، موضوع ادراک را به وجود می‌آورند.

هرچند واقع‌گرایی در مقام آموزه‌ای معرفت‌شناختی با واقع‌گرایی در مقام آموزه‌ای وجودشناختی متفاوت است، ولی باتوجه به تحلیل پدیدارشناختی‌ای که ما در اینجا عرضه می‌کنیم، میان آنها پیوندی بنیادین برقرار است. **هوسرل** معتقد بود که چگونگی بازنمایی به فعالیتهای ذهن شناسنده وابسته نیست و بالمآل بر این نکته نیز اذعان داشت که «کلی‌ها» (universals) ای وجود دارد که تماشاگر در هنگام دریافت آنچه اثر هنری بازنمایی می‌کند به ادراک آنها راه می‌برد و از آنها بهره می‌گیرد. باتوجه به آنچه ما دربارهٔ نظر هوسرل راجع به بازنمایی می‌دانیم، می‌توانیم بگوییم که موضع «ضد ترکیب‌گرایی» (anticonstractionist) او با این عقیده که «کلی‌ها» در بازنمایی‌ها نمود عینی پیدا می‌کنند پیوندی عمیق دارد. از عواملی که موجب می‌شود ما آنچه را یک شیء هنری بازنمایی می‌کند بشناسیم، ممکن است یکی این

پودوفکین، مورناو

نظریه فیلم نمی‌تواند به بار
بنشیند مگر اینکه به تبیینی
واقعگرایانه و کارآمد راه برد.
اما پندارگرایان
(در مبانی معرفت‌شناختی) و
نامگرایان (درمنظروجودشناختی)
در مسیری معکوس گام
برمی‌دارند