فلسفی کردن تعبیر فیلم

مسعود اوحدی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فلسفه، سینما را موضوع اصلی بحث فلسفی نمی‌بینند اما تقریباً همه‌ی آنها می‌دانند که مسایل و گفتمان‌های فلسفی مهمی در تحلیل فیلم پدیدار می‌شوند که قابلیت آن را دارند تا موضوع اصلی بحث فلسفی باشند. این گونه بحث‌ها از پرسش‌های کلی و گسترده در باب روابط بین نظریه‌ی علمی و نظریه‌ی ارزشی گرفته تا پرسش‌هایی خاص درباره‌ی معرفت، اصالت، اعتبار تصویر و نیز دیدگاه‌های مدرن و پست مدرن دربارهٔ ماهیت بازنمایی را دربر می‌گیرند.

به طور کلی، نویسندگان این مجموعه در این نکته اتفاق نظر دارند که رابطه‌ی بین فلسفه و فیلم رابطه‌ای یک سویه نیست. در جایی که فلسفه می‌تواند وجوه مهمی از آثار سینمایی را مطرح کرده و مورد بحث قرار دهد، فیلم‌ها هم می‌توانند فلسفه را در مورد تفکر نسبت خودشان و پرسش‌هایی که به میان می‌آورند، به شیوه‌های نو، مورد چالش قرار دهند. «فلسفه و فیلم» می‌تواند فلاسفه را به ملاحظه‌ی این نکته راغب کند که تفکر درباره‌ی فیلم‌ها روش جالبی برای تحقیق فلسفی است.

از سوی دیگر، سینماشناسان و دانشجویان سینما از این که می‌بینند فلاسفه چه اندیشه‌ها و دیدگاه‌هایی در رشته‌ی مورد مطالعه‌ی آنها ارائه کرده‌اند، در شگفت می‌مانند. وضوح و تازگی صداها و سنت‌های انتقادی نوینی که فلاسفه می‌توانند به حیطه‌ی مطالعات سینمایی وارد کنند، برای این دانشجویان قابل درک است. سهم فلاسفه در این زمینه، ملاحظه‌ی بدیل‌های غنی‌تری را نسبت به آن چه که اکنون در مطالعات سینمایی رواج دارد، ایجاب می‌کند. فلاسفه معمولاً در پذیرش هرگونه واژگان نظری و القاء صرف آن به مطالعه در هر زمینه‌ای پرهیز دارند. به همین جهت، نویسندگان این کتاب نیز که در زمره‌ی فلسفه دانان‌اند، از واژگان بسیار نظریه‌پردازانه در مطالعات سینمایی اجتناب نموده و از واژگان معمولی‌تری برای بحث درباره‌ی فیلم‌ها استفاده کرده‌اند، که البته برتری این رویکرد را در بسیاری از مقاله‌های این کتاب می‌توان دید. درعین‌حال، مطالعه‌ی فلسفی فیلم دیدگاه‌های خاص این رشته (فلسفه) و روش‌های ویژه‌ی خود را برای ارائه‌ی تحلیل‌های انتقادی در برابر برخی از اساسی‌ترین فرضیات رایج در مطالعات سینمایی به کار می‌گیرد.

اهمیت مطالعه‌ی فلسفی فیلم هنگامی نمایان‌تر می‌شود که بدانیم بسیاری از آثار اولیه، و در عین حال پرنفوذ، در زمینه‌ی مطالعات سینمایی به موضوعاتی پرداخته‌اند که اساساً می‌توان آنها را «تم‌های فلسفی» نامید. طی مقالات این کتاب پرسش‌هایی مطرح می‌شود که تقریباً از آغاز تاریخ سینما، دست کم در قالب مسایل نظری سینما مطرح بوده است و اتفاقاً همه آنها به نحوی ره به «تم‌های فلسفی» می‌برند. پرسش‌هایی مثل: آیا فیلم زبان است؟ و اگر زبان است ساختارش بر چه مبنایی است و چگونه ارتباط برقرار می‌کند؟ یا: اگر سینما شکلی هنری است، چه عامل یا عواملی ویژگی و یگانگی این شکل را تأمین می‌کند و چه چیزی آثار این رسانه را به صورت آثار ممتاز هنری درمی‌آورد؟ و هنگامی که محور رویکرد بر مخاطب یا تماشاگر سینما قرار می‌گیرد، پرسش این خواهد بود که مخاطب چگونه آثار هنری را به طور اعم، و آثار سینمایی را به طور اخص، در نزد خود «ساخت» می‌بخشد و چگونه آن آثار را بررسی، مطالعه، تعبیر و نقد می‌کند؟ و ماهیت بازنمایی «فیلمیک» چیست؟ (پرسشی که در مورد بازنمایی یا شیوه‌ی ارائه‌ی هر شکل هنری می‌توان مطرح کرد و از طریق همین پرسش است که ماهیت بازنمایی ادبی از بازنمایی فیلمی متمایز می‌شود).

با آن که حیطه‌ی مطالعات سینمایی، حیطه‌ای به طور نسبی جدید، و هنوز در شرف ظهور است، دیدگاه‌های خاصی از این مسایل و پرسش‌ها اهمیت و برجستگی ویژه‌ای یافته‌اند. در بسیاری از مطالعات سینمایی جاری این دیدگاه‌ها، بی‌بهره از بررسی انتقادی بدیل‌های مهم و جدی که در روش‌های معمول فلسفه وجود دارند، به صورت معیار درآمده‌اند. درست است که بحث مطالعات سینمایی پیرامون پرسش‌هایی که این دیدگاه‌ها برمی‌انگیزند فهم سینمایی ما را تا حد قابل ملاحظه‌ای ارتقاء می‌دهد، اما مسایلی در پیوند با مقولهٔ فیلم وجود دارد که مطالعات سینمایی هنوز رویکردی جدی با آنها نداشته است، در حالی که، فلاسفه از **افلاطون** به این سو، با آن مسایل برخورد داشته و به آنها توجه کرده‌اند. به همین ترتیب، سنتی پر سابقه در فلسفه وجود دارد که برخی از مفاهیم اصلی در مطالعات سینمایی، مانند پرسش دربارهٔ معرفت، بداهت و سندیت، دیدگاه و شیوه‌ی اندیشه، دید و دید ـ محوری، و البته عینیت را همواره مورد بحث قرار داده است. فلاسفه‌ای که به مطالعه و بررسی فیلم می‌پردازند از نیاز به القاء فرضیات پایه‌ی یک رشته‌ی مطالعاتی به مطالعات انتقادی آگاهند. آنها با آگاهی از این مسایل نظری به مطالعه سینما روی می‌آورند و تعبیرات خود را با ارجاع به آنها بارور و غنی می‌سازند.

دیدگاه کتاب «فلسفه و فیلم» به «کار» فلسفی مطالعه و بررسی فیلم، بر آثار آن دسته از فلاسفه قرن بیستم، مثل **میشل فوکو** و **نلسون گودمن** که از دیدگاه‌هایی بسیار متفاوت و قیاس‌ناپذیر با یکدیگر برخوردارند، نظر دارد. هرکس با نگاهی گذرا به جریانات فلسفی قرن بیستم می‌تواند دریابد که مشرب فلسفی گودمن در مقوله‌ی پراگماتیسم آمریکایی (از نوع تحلیلی آن) و پست استراکچرالیسم فرانسوی فوکو، معمولاً در کنار هم مطرح نمی‌شوند. تردیدی نیست که هر دو مقوله‌ی فلسفی، رویکرد مشترک مهمی دارند که در تفکر درباره‌ی فیلم مفید است. اما متفکرین همه گونه آثار هنری را نظام‌های نمادینی با ساختارهای درونی پیچیده می‌دانند که امکان ایفای نقش‌های ادراکی، معرفت‌آموز و به طور کلی شناختی در زمینه‌های خاص را برایشان میسر می‌سازد. نظام‌های نمادین آثار هنری برای ایفای چنین نقش‌هایی باید مورد «تعبیر» واقع شوند و این پروژه‌ای است که در ظاهر به واسطه‌ی آشنایی ما با رمزها و وسایل بازنمایی آنها غالباً آسان و خالی از پیچیدگی به نظر می‌رسد.

به عبارت دیگر، این ساختارهای نمادین و پیچیده، در زمینه یا بافتی شناخت‌گرا که (ضمناً) عمل‌گرا نیز هست، ایفای نقش می‌کنند. و این بافتی است که کاربران یا تماشاگران می‌توانند ساختارهای نمادین پیچیده را، به مثابه آن چه که نماینده و نمایانندهٔ یک جهان است، در آن «قرائت» کنند. این جاست که آرا فوکو و گودمن به یکدیگر نزدیک می‌شود چرا که هر دو بر این نکته تأکید دارند که وقتی ما در چنین قرائتی درگیر می‌شویم در واقع به نوعی تفکر و یادگیری پرداخته‌ایم.

با القا نظریات فوکو (نظریات تحلیلی درباره‌ی آثار هنری مثل ندیمه‌های شاهزاده اثر **ولاسکوئز**) می‌توانیم چگونگی دربر گرفتن قراردادهای بازنمایی در هر فیلم را مورد پرسش قرار دهیم. همین قراردادهاست که فیلم‌ها را ویژه‌ی زمان خود می‌کند و نشان می‌دهد که خود فیلم‌ها درباره‌ی خود چه فکر می‌کنند و چگونه این قراردادها را فلسفی می‌کنند.

از جانب دیگر، گودمن نیز نقش برجسته‌ای برای آثار هنری از لحاظ نشان دادن و شکل دادن به دیدگاه‌های ما از جهان قایل می‌شود. از نظر گودمن هدف اصلی هنر، وسعت بخشیدن و به هر حال، ایفای نقشی در درک ما از جهان است. همین نشان می‌دهد که برابر ـ نهاد ساده‌اندیشانه‌ای که هنر را شکلی ذهنی از رویارویی با حقیقت می‌داند و در ضمن معتقد است که علم، به شیوه‌ای عینی به حقیقت نظر دارد، اساساً اشتباه است. در هر کدام از این رویکردها، می‌توان آثار برجسته‌ی سینمایی را تأمل‌آمیز، جهان‌ساز، و به طور کلی دستاوردهایی فلسفی شمرد. زیرا که، به هنگام تماشای فیلم به جهانی کشانده می‌شویم که آشکارساز و نمایانگر است. با استفاده از تصویر (فیلمبرداری)، صدا، تدوین، جلوه‌های ویژه و شخصیت‌پردازی روشن، فیلم‌ها تماشاگران خود را باورپذیر می‌کنند؛ یعنی، آنها را وا می‌دارند که جهان‌هایی را که (در فیلم)

پیوند فیلم و فلسفه، برخلاف تصور رایج، در پیام فلسفی فیلم خلاصه نمی‌شود. هدف پژوهشگران این حیطه‌ی میان رشته‌ای، نوعاً جستجوی دیدگاه‌های فلسفی در بافت زیبایی‌شناسی فیلم از یکسو و کاربست تجربه‌ها و گفتمان فلسفی در نقد فیلم از سوی دیگر است

میشل فوکو / نلسون گودمن

کتاب «فلسفه و فیلم» یا مجموعه مقالات انتقادی ـ تحلیلی که به کوشش **سینتیا فریلند** و **تامس وارتن برگ**، اساتید فلسفه دانشگاه‌های «هوستون» و «مانت هولیوک کالج» گردآوری و ویراست گردیده است، انواع چشم‌اندازها و روش‌های رهیافت به فیلم را ـ از دیدگاه تحلیلی و سنتی گرفته تا دیدگاه‌های مارکسیستی ـ فمنیستی، پراگماتیستی، پست مدرن و ضد پست مدرن دربر می‌گیرد. این مقاله‌های برگزیده، براساس تفکرات فلسفی بین دو محور مطالعاتی که **کارن هنسون** به نقل از مقاله‌ی **ویلیام جیمز** تحت عنوان «احساس عقلانیت» مطرح ساخته، طبقه‌بندی شده است. جیمز این دو محور را مبتنی بر دو گرایش یا «شور» فلسفی می‌داند: یکی فلسفه به مفهوم نظریه‌پردازی با هدف برقراری نظم از میان بی‌نظمی، که ملاحظاتی در باب حقیقت را دربر می‌گیرد، و دیگری فلسفه به هدف القاء بینش به هر گونه موضوع یا مصداق مورد نظر. محور اول به کلیت و جامعیت، و محور دوم به مصادیق خاص نظر دارد.

به این ترتیب، در بخش نخست کتاب مقالاتی از **کاول**، **هنسون**، **ویلسون** و **کارول** می‌خوانیم که محور نخست، یعنی نظریه‌پردازی در مقوله‌ی فیلم را در نظر دارد و پرسش‌های مهمی درباره‌ی چگونگی و چرایی فلسفه‌پردازی این مقوله را مطرح می‌سازد که در عین حال با مثال‌هایی از فیلم‌هایی خاص همچون داستان فیلادلفیا و خانمی از شانگهای همراه است.

بخش دوم که به آثار **شمان**، **پاپاس**، **فریلند**، **گودینگ ـ ویلیامز** و وارتن برگ اختصاص دارد عمدتاً به مقوله‌های موجود در مطالعات سینمایی، مشخصاً ژانرها (گونه‌های فیلم) از قبیل آثار ملودرام، ترسناک، واقع‌گرا و غیره توجه دارد و با برانگیختن پرسش و بحث، عملاً بر اهمیت ژانرها تأکید می‌گذارد. این جا هم آثار مشخص سینمایی همچون چهره‌ی یک قاتل زنجیره‌ای به جهت تناسب آنها با الگوهای جامع‌تر آثار سینمایی (از لحاظ پیام‌های ایدئولوژیکی و شکل بازنمایی ایده) زمینه و مبنای این پرسش و بحث است.

بخش پایانی (بخش سوم) حاوی مقالاتی از **کورمیر**، **کلنر**، **اینس و الیور** است و به شماری از آثار سینمایی به عنوان مصادیق رویکردهای فلسفی، از راهبردهای زیبایی‌شناختی فیلم‌ها تا دیدگاه‌های اخلاقی آنها، اختصاص دارد. فیلم‌های مورد بحث در این بخش، ۲۰۰۱ ـ اُدیسه‌ی فضایی (کوبریک) کار درست را بکن و مالکولم ایکس (اسپایک لی)، اروپا، اروپا (آگنی یژکا)، و پرسونا (برگمان)، هریک نمایانگر رویکردی ویژه به پرسش‌های فلسفی‌اند.

مقالات کتاب «فلسفه و فیلم» در واقع گستره‌ی دلمشغولی‌ها و رویکردهای فلاسفه در برخورد با سینماست و این نکته را به اثبات می‌رساند که فلاسفه هم همچون جامعه‌شناسان و روان‌شناسان بینش‌ها و اندیشه‌های جذاب و قابل تأملی در برخورد با فیلم‌ها دارند. در واقع، فلسفه دیدگاه ویژه و یگانه‌ای دارد که در کشف سینما آن را به کار می‌گیرد و این کتاب نشان می‌دهد که فلسفه دارای آن چنان استعدادی است که سهم ارزشمند و شاخصی در مطالعات سینمایی بر عهده گیرد. با این همه، معمولاً فلاسفه و دانشجویان

ادیسه فضایی۲۰۰۱ / استنلی‌کوبریک

هالیوود قرار می‌دهد و تعبیر فمنیست از مقوله‌ی معرفت و بینش را نظریه‌پردازی می‌کند. از سوی دیگر، **کارن هنسون** در رهیافت خود فیلم را موضوعی شایسته‌ی تحقیق ـ به شیوهٔ دانشمندانی که هر چیزی را موضوع مطالعه خود قرار می‌دهند ـ می‌داند. دانشمندان همه چیز را، از شبه ستارگان تا کوسه‌ها، و از روان‌پریشی تا ویروس‌های آنفلونزا، مورد مطالعه قرار می‌دهند. فیلم را می‌توان همچون داده‌هایی فرض کرد که هم به طبقه‌بندی و هم به تشریح و توضیح نیاز دارند. فیلم‌ها می‌توانند همچون نمونه‌های عینی معلوم و ملموسی که فلاسفه همواره برای تصویر کردن منظور خود از فضیلت و رذیلت یا تعامل اجتماعی و سیاسی به کار می‌گیرند، عمل کنند. اما فلاسفه به جای طرح پرسش دربارهٔ ماهیت «مصادیق» یعنی فیلم‌ها، آنها را به طور شفاف مورد بررسی قرار می‌دهند و فیلم را به مثابه تصویر یا آزمون یک نظریه‌ی فلسفی می‌نگرند، چنان که، فیلم خود به صورت مرحله‌ای در فرآیند استدلال فلسفی درمی‌آید.

با نگرش به فیلم همچون نگرش به رمان، نمایشنامه و...، می‌توان با آن به عنوان عرضه‌کننده‌ی مسایل فلسفی، تصاویری ملموس از انواع مسایل اخلاقی، و راه‌حل‌های ارائه شده برای آن مسایل برخورد کرد. این راهبرد را **جولی اینس** در مقاله‌ی خود «اروپا، اروپا» اختیار کرده است.

اما در مورد مسأله استفاده از یک نظریه‌ی فلسفی به عنوان وسیله‌ی تعبیر فیلم‌ها، نیکلاس پاپاس از تحلیل **ایریگارای** درباره‌ی روابط بین شخصیت‌های زن و مرد به عنوان وسیله‌ی درک فیلم دریای عشق استفاده می‌کند. همین روش را **کلی اولیور** در مورد اثر کلاسیک برگمان، پرسونا به کار می‌گیرد تا مقوله‌ی درک «خویشتن» و «دیگری» را در نظام‌های فلسفی **هگل** و **لاکان** به زیر سؤال ببرد.

برخورد با فیلم به عنوان «نمونه‌ای از یک بینش اخلاقی»، به این معنی نیست که خود را محدود به دیدن داستان فیلم به مثابه تصویری از یک نظریه یا آزمایش آن (نظریه) کنیم. فلاسفه می‌توانند پرسش‌هایی انتقادی دربارهٔ بینش اخلاقی فیلم به میان کشند. فلاسفه، در این گونه بررسی‌ها، عمیقاً در مسایلی کلیدی مثل مسایل نژادی، طبقاتی و جنسیتی تفحص می‌کنند تا مواضع فیلم‌ها را در زمینه‌ی نظریه‌های اخلاقی یا اجتماعی مشخص سازند. این دلمشغولی در بحث داگلاس کلنر در مورد بازنمایی مسایل نژادی و جنسیتی در کار اسپایک‌لی تجلی یافته است. مسأله نژادی در مقاله‌ی رابرت گودینگ ـ ویلیامز، به شکل طرح پرسش نژادپرستی در نحوه‌ی بازنمایی آمریکایی‌های آفریقایی‌تبار در سینمای هالیوود، آمده است.

مقاله‌ی تامس وارتن برگ هر دو رهیافت بالا را با هم ترکیب می‌کند. و سرانجام مقاله‌ی **کارن هنسون** دو جهت فلسفی را در نگرش به فیلم مطرح می‌سازد.

آثار نویسندگان کتاب «فلسفه و فیلم» نشان دهنده‌ی گستره‌ی پهناور دلمشغولی‌های گونه‌گونی است که فلاسفه در رویکرد خود به فیلم‌ها نشان می‌دهند و یا روش‌های مختلفی که در تحلیل آنها به کار می‌گیرند: چه فیلم‌ها را به مثابه مصادیق زیبایی‌شناسی ببینند و چه به عنوان معماهای معرفت‌شناختی یا تجسم‌های پیچیده‌ای از دیدگاه‌های سیاسی و اجتماعی. در هر حال، نویسندگان این مقاله‌ها تفکر فلسفی را وسیلهٔ غنای تعبیرهای خود از آثار سینمایی قرار داده‌اند.

اسپایک لی

عرضه کرده‌اند، باور کنند. آن چه که فیلم‌ها را به صورت موضوع‌هایی مناسب تفکر انتقادی درمی‌آورد همین توانایی آنها در آفرینش چنین جهان‌هایی است.

مقالات کتاب «فیلم و فلسفه» از راه‌های گوناگون و با دامنه‌ای بسیار وسیع از آراء و اعتقادات فلسفی با سینما برخورد می‌کنند و فهم مبتنی بر برهان وجودی فیلم انواع گوناگون نقدهای فلسفی را نسبت به آن فراهم می‌سازد. از نظر بسیاری از فلاسفه، کم جدل‌ترین رویکرد به مقوله‌ی فیلم رویکردی است که آثار سینمایی را با سایر مقوله‌های زیباشناختی مانند و یکی می‌کند؛ **افلاطون** و **ارسطو** به بررسی تراژدی پرداختند، **کانت** به باغها در مناظر و چشم‌اندازها نظر کرد و **هگل** به تمامی اشکال هنری زمان خود پرداخت. اخیراً فلاسفه به ادامه‌ی این سنت پرداخته‌اند: **دانتو** به بررسی فلسفی نقاشی آبستره، و **بودریار** به پارک تفریحی دیزنی‌لند و مرکز پمپیدو (در پاریس) روی آورده‌اند.

در عین حال، برخورد نویسندگان «فیلم و فلسفه» با مقوله‌ی فیلم، برخورد با مصداق‌های زیبایی‌شناختی کلاسیک است: **جرج ویلسون** فیلم را مجموعه‌ای از بازنمایی‌های پیچیده می‌داند که با طبقه‌بندی و بررسی ساختارها و الگوهای روایی آنها بیشتر قابل درک می‌شوند. **هاروی کورمیر** به توصیف مدرنیسم در سینما، به ویژه مدرنیسم در فیلم **استنلی کوبریک**، ۲۰۰۱ ادیسه‌ی فضایی می‌پردازد و آن را با دیدگاه‌های شناخته شده‌ی **گرین برگ** درباره‌ی مدرنیسم در نقاشی پیوند می‌زند. سینتیا فریلند هم ملاحظات خویش را درباره‌ی فیلم‌های ترسناک با احملات انتقادی افلاطون به تراژدی قدیم در اثر معروفش جمهوری و دفاع ارسطو از تراژدی در رساله‌ی فن شعر مربوط می‌سازد.

«فیلم و فلسفه» ما را با پرسش‌هایی کاملاً تازه و متفاوت در حیطه‌ی زیبایی‌شناسی، از جمله پرسش‌های خاص رسانه‌ی فیلم روبه‌رو می‌کند: **داگلاس کلنر؛ استنلی کاول** و توماس وارتن برگ به ویژگی مردمی و ناوابسته به نخبگان در هنر سینما می‌پردازند و این که ویژگی مذکور چگونه بر شیوه‌ی مفهوم سازی بررسی‌های فلسفی فیلم تأثیر می‌گذارد. کلنر از طریق مقایسه‌ی آثار **اسپایک‌لی** با آثار **برشت**، به گزینه‌های زیبایی شناختی اسپایک لی می‌پردازد و بر نقش‌های ویژه‌ای که در آثار هر دو هنرمند از طریق منابع متفاوت الهام آنها (الهام برشت از **مارکس** و الهام اسپایک لی از **مالکولم ایکس**) دیده می‌شود، تأکید دارد.

از سوی دیگر، کاول مقایسه‌ای زیبایی‌شناختی بین فیلم‌های مردم‌پسند و نمایشنامه‌های شکسپیر انجام می‌دهد و وارتن برگ به چگونگی تأمل فیلم‌ها در مقوله‌ی تاریخ خود این رسانه (رسانه‌ی فیلم) توجه دارد. در مقابل، **نوئل کارول** بر کشیدن خط تمایزی بین شکل فیلم و شکل دیگر انواع مصادیق زیبایی‌شناسی اصرار دارد و با این کار ماهیت فیلم را به عنوان رسانه‌ای زیباشناختی مشخص می‌کند. استنلی کاول هم به مسایل معرفت‌شناسی سینما نظر دارد. او در مقابل «تعبیر» فیلم «به مثابه کالایی ویژه که توسط صنعتی با برنامه‌ریزی مشخص و در جهت اقناع سلایق تودهٔ تماشاگران ساخته می‌شود»، مقاومت می‌کند. مقاله‌ی نوآمی شمان درک کاول از سینما را زیر موشکافی انتقادی گذاشته است: شمان تمجید کاول از سینمای هالیوود را در مقابل تحلیل نظریه‌پردازان فمنیست از فیلم به عنوان عامل عینیت‌پردازی از زن به عنوان شیء در سینمای