دنیای دگریسته

تأملات فلسفی استنلی کاول درباره سینما

کاول مهم‌ترین فیلسوف حوزه فلسفه فیلم است او کسی است که مطالعات فیلم را در ساختارهای آکادمیک آمریکا به شکلی شایسته و مستقل تثبیت کرد. در پیش سابق انجمن فلسفه آمریکا کسی است که در حال حاضر مهم‌ترین شارح آثار امرسون و تورو محسوب می‌شود. به جز این دو، او دلبسته طیف وسیعی از فلاسفه از دیدا تا ویتگنشتاین است. نویسنده این مقاله مهم‌ترین شارح آثار سینمایی کاول و یکی از فلاسفه مهم فیلم محسوب می‌شود و خود ویراستار مجموعه در خشان مطالعات کمبریجی در فیلم است.

ویلیام رائمن

تونستن درباره فیلم‌ها فکر و در زندگی فلسفی استنلی کاول تنیده شده است. از «دنیای نگریسته» گرانه تا «جستجوی خوشبختی» کمدی هالیوودی قهر و آشتی»، که راهگشای کتاب «هدهای خرده است تا متأخرترین اثرش، «نیتزه یا الشکه» ملودرام‌های هالیوودی زن ناشناس». در شماری دیگر از جستارها و آثار گاه‌وبی‌گاه‌وی نیز، فیلم به شکلی حائز اهمیت ظاهر شده است. او روی دیگر مدیوم‌های هنری نیز به شکلی فلسفی تأمل کرده است. مانند اپرا و تلویزیون، که رابطه تنگاتنگی با فیلم دارند.

کاول تنها فیلسوف بزرگ آمریکایی است که به موضوع فیلم، نقشی عمده در کارهایش داده است. هنوز برای بسیاری از فلاسفه، رابطه نوشته‌هایش درباب فیلم با نوشته‌های آشکارا فلسفی‌اش کلافی سردرگم است و آثارهایش از حوزه مطالعات فیلم. این فایده بالقوه فلسفه آن گونه که او درک می‌کند و به کارش می‌بندد عموماً ناشناخته باقی مانده‌اند. تا مدت‌های زیادی یکی از درون‌یافت‌های راهگشای کاول این بود که رسالت بین فلسفه و فیلم نه تنها ممکن، بلکه ضروری است. در طول این سال‌ها، تکاه او به چنین وصلتی، منبع الهامی خلل‌ناپذیر برای من و نویسندگانی بود که من شخصاً نوشته‌هایشان درباره فیلم را پربارترین‌ها یافتم. آن چه در ادامه می‌آید شرحی است تأثیرپذیر و به مراتب سردستی، از برخی اندیشه‌های عمده در دو کتاب کاول درباره فیلم. آرزو دارم با مهیا کردن چنین شرحی، شاید روشن کنم که چرا کاول سودای وصلت فلسفه و فیلم را دارد و چگونه به آن دست می‌یازد.

دنیای نگریسته: تأملاتی درباب هستی‌شناسی فیلم

دنیای نگریسته عموم تأملات روی مسایل گوناگون متعلق به ریشه‌های فیلم را در بر می‌گیرد؛ پیشرفت تاریخی‌اش، ژانرهای مخصوص به آن، اسطوره‌ها و تیپ‌های فیلمی‌ای که ژانرها حول آن‌ها می‌گردند، قابلیت مدیوم برای به خدمت گرفتن ناخودآگاهانه تکنیک‌های سنتی که به طور طبیعی به توان مدیوم جفت شده‌اند و جز این‌ها. گرچه مقداری ملاحظات فلسفی را می‌شود در سرتاسر کتاب «با منظور یابد همان گفته‌های ما باشد؟» پیدا کرد، ولی در کتاب کوچک‌تر زیبا و فرخنده‌تر کاول درباره فیلم، فلسفه بی‌اعتنایش فکر کانون [توجهات] قرار دارند. «دنیای نگریسته» نشان می‌دهد که ممکن نیست بخواهیم بدون فرا نظر گرفتن فلسفه درباره فیلم به طور جدی بیندیشیم و این که فلسفه نمی‌تواند از موضوع فیلم دوری گزیند.

دنیای نگریسته با پذیرش شکسته شدن «رابطه طبیعی» کاول با فیلم‌ها آغاز می‌شود. حین تفحص تجربه‌اش از فیلم‌های آلما آرمان او تجدید همان رابطه طبیعی با فیلم‌ها نیست بلکه می‌خواهد به یک رابطه فلسفی جدید با فیلم‌ها دست یابد. و با خود ما دست یابد. «دنیای نگریسته» استدلال می‌کند که فیلم‌ها به جای بازنمایی واقعیت آن را فراشکنی و آشکار می‌کنند. درست مثل (چند) نقاشی، تفاوت هستی‌شناختی بین فیلم و نقاشی، درون‌مایه مرکزی کتاب است که آن را با پرداختن به نسبت راز آمیز یک عکس و شیء یا شخصی که در عکس هست، به ما می‌دهد.

راز عکس‌ها در ظرفیتی نهفته است که برای آزاد گذاشتن اشخاص یا اشیاء برای آشکار کردن خودشان، بدون دخالت انسان دارند. هنوز طرح این نکته گمراه کننده است، همان طور که آندره بازن گرفتار آن شد که خود تاگیختگی ساخته شدن عکس‌ها، آن‌ها را قادر می‌سازد وسوسه رئالیسم در نقاشی را ارضا کنند و دلیلش هم این است که، اولاً، آدمی ابتدا تقاشی سودای واقعیت داشته نه رئالیسم. سپس وقتی که عکاسی این آرزو را متحقق کرد، آرزوی انسان - که در غرب از زمان رنسانس بر شدتش افزوده می‌شد - برای رسیدن به این جهان، برای به دست آوردن فردانیت متحقق کرده آن هم از طریق فراتر از انزوای متافیزیکی که در آن سوبژکتیویسم ما را محاصره کرده است. کاول می‌نویسد «جدا از آرزوی فردانیت (و البته به همان اندازه پذیرش دیگربودگی که همواره با آن همراه است)، ارزش هنر را درک نمی‌کنم.» تأیید عکس‌ها بیش از نقاشی‌ها، رئالیستی نیستند. رئالیستی در تضاد با چه؟ فقط آنچه در دنیا وجود دارد می‌تواند سوژه جایگاه‌های انسان و مردم در عکاسی شود. ولی قطعاً دنیا نشان تخیلات ما را بر نمی‌تابد.

اشیاء و اشخاص که در پرده سینما فراتکنی می‌شوند، واقعی هستند؛ گرچه (اکنون) وجود ندارند. آن گونه که کاول در «فلزون بر دنیای نگریسته» می‌گوید (بعد از تحریر طولانی که در نسخه تفصیلی ۱۹۷۹ اضافه شده است)، نقشی که واقعیت در فیلم‌ها بازی می‌کند دنیای درون فیلم را تبدیل به «یما» متحرک شکننده‌ای می‌کند ولی امکان شک اندیشی نسبت به وضعیت‌های دانش انسانی، امری درونی است تا آن حد که ما نمی‌دانیم واقعیت به طور قطع، فاکتی است درباره آنچه که برای نوع بشر، دانش است. البته این گونه نیست که ما نمی‌توانیم دنیا را با خودمان را در آن بشناسیم.

با این احساسیه برای خواندن دنیای نگریسته به روشی که دیدگاه‌های فلسفی کاول را باور کند، هر کس باید خودش را از نظریه‌هایی پیش‌داوری‌های رها کند که می‌خواهند نشان دهند فلسفه چگونه باید بنگرد. در مصاحبه‌های با جیمز کونانت، کاول ذکر می‌کند: «اگر شما مباحثات فرمال را به عنوان مسیر منتهی به اعتقاد راسخ در فلسفه کنار بگذارید، و این ایده را هم کنار بگذارید که فقط مدارک علمی یا فقط بلور بوطیقایی راهی است به اعتقاد راسخ فلسفی، سپس این سؤال که چه چیزی باور فلسفی راسخی حاصل می‌کند در هر زمانی باید در ذهنتان باشد. این حس که چیزی دیگر جز این نثر پیش‌رو، همین که از جلوی چشم ما می‌گذرد، می‌تواند حامل اعتقادی راسخ باشد یکی از اندیشه‌هایی است که آن چه من انجام داده‌ام از آن مشتق می‌شود. به علاوه این حس که اگر جایی وجود داشته باشد که در آن روح انسان خودش را مجاز بداند تا در برابر پرسش از خودش قرار گیرد آن جا فلسفه است، در واقع هر چیزی که وقوع آن پرسش‌گری را ممکن کنند خود فلسفه است.»

کلید بعدی در «طرد دلش» یافت می‌شود جایی که کاول اظهار می‌کند که خواهش‌هایش به این درون‌یافت جامه عمل پوشانده‌اند که نمایشنامه‌های شکسپیر امور شکاکانه مسئله‌زا را اتفاق بر کرده‌اند.

«با کنار دن تمام «درون یافت» بر درون مایه راهگشایم، آن را از فرضیه مجزا می‌کنم - یک درون یافت نیازی به مدرک یا محمول ندارد، ولی به جای آن بهتر است بگوییم که فهمیدن یک نوع خاص است. امرسون در «اتکاء به نفس» می‌گوید: «علم نخستین، همانا درون یافت (است)» گو این که کل تعلیمات پسین، برون یافت هستند» از این رو او را نه به ناحق فیلسوف درون یافتی می‌نامند. به خاطر برخی ملاحظات معمولاً اعتنایی به این نمی‌کنند که او در عین حال معلمی برای برون یافت (آموزش) است. من

نورا چنان خواندم که آن زوال آمی آموخت آکه آوقوع درون یافت بر مبنای نیازی را در ما قرار می دهد، یعنی برای برون یافته که به عبارتی آن را خواستی برای سوژه کردن یک فرد با کلمات، برای روشن ساختن آن فرد می نامیم».

کاول هم، تا زمانی که مالو را نیز معلم «درون یافت» قلمداد می کنیم، بایستی فیلسوف درون یافت نام گیرد. همهٔ نوشتارهای او، هم به دنبال مصداق بخشی، به اهمیت درون یافتن و هم تعلیم نظمی خاص برای یافتن کلمات که منجر به نوعی از فهم می شود.

یکی از درون یافت‌های راهگشای دنیای نگریسته این است که وسترن‌هاموی کال غلط کمدی‌های رمانتیک و ملودرام‌های آمریکایی دههٔ ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰، دست کمی از شاهکارهای اروپایی هم چون آنا کارنینا، زن و پیگو و توهم بزرگ با قاعده بازی زن، رنوار، هر پرداختن به نیاز انسان به جامعه و متقابلاً فراز از آن اندازه در پرداختن به خلوت و تنهایی خلاق، و به جست‌وجو، برای اجتماع و آنی تصادفی از درون یافت‌های بسیار مهم کارهای وایلدر هنوز این چارچوب حادث نشده‌اند برای مثال این که ترکیب عوام‌پسندی و جلیت در فیلم‌های آمریکایی دههٔ ۱۹۳۰ تا ۱۹۴۰، ما حصل میراث‌داری آن‌ها از دغدغه جامعه، دغدغه روابط انسانی به طور عام، در کارهای لورنس و تورو است. این میراث‌داری دغدغه‌های آن‌ها هم کاملاً به تدریج در او حاول کرد. این درون یافت‌ها انتقاد از اولین حد ستار او در باب لورنس (هفت شبیدن در باب لورنس»، خوانش او از «خاتم لیو» که در نگ، بنای حد جست‌وجوی خوشبختی شد و ضدعلی خرده به یاد ماندنی را (همه در سال ۱۹۷۹) در انتظار گذاشت.

در جست‌وجوی خوشبختی این درون یافت که فیلم‌های هالیوودی هیرین انکاری آمریکایی» را بازآرائی بردهند، ممزوج با درون یافتی از خود او منجر به درون یافتی دیگر می‌شود که رویه‌های فلسفی شخصی کاول به شیوه‌هایی در حال نوشته شدن است که فیلم‌های آمریکایی «اندیشه» می کنند. سوای نقشی که فیلم‌های هالیوودی در تحصیلاتش بازی کرده‌اند چگونه این فیلسوف - که در مکتب سنت تحلیلی «آنگلو-آمریکایی» تعلیمات تخصصی‌اش را گذرانده و مانند همتاهای «فارابی» اش هر وقت از ثروت‌های لورنس (به سادگی) به عنوان فلسفه یاد نکرده- اندیشه‌های لورنس را به کل به ارث برده است؟

بدون دست یافتن به دورنمایی از تأمل در خود کسی تئی تواند تأیید کند که دنیای نگریسته به چنین دورنمایی تأویل شده است، ولی هیچ نظمی اهم از برای کتب فهمی بایسته وجود ندارد. توجه کردن به واژگان کاملاً دقیق دنیای نگریسته (عبارتی نثری که این جاست، همین نثری که از حلوی چشم ما می گذرد» آمی تواند دشوار باشد. بدون روبرو شدن با این دشواری، کسی نمی تواند بفهمد که چه چیز این کتاب به خواندنش می ارزد.

در آفرین بر دنیای نگریسته، کاول می پذیرد که حتی تحسین کنندگان «ما» منظور ما باید همان گفته‌های ما باشد.» به او گفته‌اند که دنیای نگریسته برای خواندن دشوار است با احتساب این دشواری به خصوص، او می نویسد: «در احساسی که در پیش گفتار کتاب تصریح شده اصرار دارم، که دشواری آن به همان اندازه که در آن‌ها حاضر آمر باشد، آزمای های کتاب وجود دارد در پوشش‌های خاص بیانش هم هست». در «ما» یا منظور ما باید همان گفته‌های ما باشد؟» رویه‌های «فلسفه زبان معمولی» اطمینان می دهند که آن چه هر کدام از این تصریحات را برمی انگیزد چیزی نیست جز آن‌ها. در دنیای نگریسته هم، هر تصریحی ادعای مصداقی کردن چیزی را دارد، که ما هم در شرایط آیکسان با آکاول می توانیم یا باید بتوانیم بگوییم، ولی مادام که تصریحات او در خاطرات فیلم‌ها برمی انگیزند هنوز آدر وضعیت کاول قرار نگرفته‌ایم. خاطرات اشاخصی هستند.

کاول در آفرین بر دنیای نگریسته می گوید «یک فیلم قطعی حول این یافتاری، یا آن چه من قویاً آرزو داشتم، درباره فیلم بگوییم، بیگانه نیست». تناسب این نکته را می توان در گشایش مبهم و صمیمانهٔ دنیای نگریسته دید. بعد از خاطرات فیلم‌ها در طرفه در خاطرات زندگی من گنجیده شده‌اند. در طول ربع قرن که در آن رفتن به سینما جزئی معمول از کار هفتگی من بوده، هیچ بار بشد که به جای نوشتن زندگینامه خود، درباره یک فیلم چیزی بنویسم. با تکمیل کردن این صفحات پیش رو احساس کردم که نوعی خاطرات متفاوت یکی را تألیف کرده‌ام، نه دلسان بر هم‌های از زندگی امر ابلکه توصیفی از شرایطی که متحقق شده».

آن چه این بار اگراف را بر می انگیزد ضمناً کل دنیای نگریسته را هم برمی انگیزد سوژه کتاب آیعنی آقیلم» به دیگر سخن «یافتاری‌های مبهم» این بار اگراف را نمی توان از آن چیزی جدا کرد که کتاب درباره‌اش است دنیای نگریسته. درباره فیلم نسته سوژه‌های فوق‌العاده مبهم. آنچه نوشته‌هایش را برمی انگیزد آن چه کتاب درباره‌اش است، را نمی توان از آن جدا کرد. این نوشته هست جدایش کرد. دسته‌بندی‌های برآمده از آن چه نورا آ، اخته است این واقعیت درباره نگارش آن، به نقل از لارزن بر دنیای نگریسته، توجیهی است برای دشواری خاص کتاب. برای نگریسته، توجیهی است برای خاص آن. در این خاطرات متأخر یکی کاول خاطرات دنیایی از فیلم‌ها و فیلم دیدن را زنده نگاه می دارد که به مرز خاطره در غلتیده‌اند. بار اگراف آخر به یک پاره کتاب را در «طرفه طبیعی» او با فیلم‌ها تمام می کند و نوشتار را به بالاترین سطحش می رساند. بار اگراف این گونه شروع می شود: «تنهایی که بدون من کامل است و بر من محرز است دنیای فنا ناپذیری من است. این فنا ناپذیری یکی از اهمیت‌های فیلم است و یکی از خطر هایش.» اگر از بیرون بنگریم ما به جای آن که وجودمان را در فیلم محصور کنیم، دنیا را از طریق آن به خاطر می آوریم. ولی تا زمانی که روشی گسترده وجود نداشت که ما به وسیله آن فیلم‌ها را در زندگی مان درگیر کنیم، هیچ آسیبی از جانب این به خاطر آوردن چندبار متداول از طریق فیلم، به بار نمی آمد.

اگر ما دنیای درون فیلم را بدون خودمان، کامل فرض کنیم و آن را به منزله یک دنیا قبول کنیم، آن وقت باید رفتیم که دنیایی جز دنیای درون فیلم، وجود ندارد. این دنیا که بدون ما کامل است، دنیایی که مکرر به خاطرش می آوریم، تنها دنیای موجود است. کاول اعتراف می کند که او دلیل داشته بخواهد «رابطه طبیعی» اش با فیلم‌ها شکسته شود و بخواهد دنیای فیلم‌ها و فیلم دیدن، که در فقدان دنیای نگریسته ماتم زده است، آجزئی از آ گذشته باشد بدون احتساب این آعتراف» واژگان پایانی کتاب سویه‌های جدید به ذهن متبادر می کنند. «دلیلی هم، تنگ وجود دارد که بخواهد تصدیق کند دنیا بدون من هم منسجم است. این نکته برای آنچه من از فنا ناپذیری می خواهم جنبه ضروری دارد. بقای من در طبیعت این بدان معناست که حکم کنونی که بر من رفته، غایی نیست».

این هسته مرکزی دنیای نگریسته است که آنچه را فیلم‌ها همواره اول داده‌اند- شیوه‌شان برای «صحبت کردن از هستی بلافاصله جهان» - بیش از پیش آرزو می شود و به این دلیل هنوز وعده فیلم- که بگذارد دنیا و فرزندانش به واقع بینی دست یابند- می تواند پابرجا بماند. کاول می خواهد فیلم مشخصاً تصدیق کند که طبیعت «او» را نجات داده است. روی گردانی‌اش از طبیعت و نیز از طبیعت خودش را نجات داده است. اگر طبیعت خشونت و خیانت‌های او را بر جا گذاشته، این بدان معناست که طبیعت انسان نجات یافته است. این که هنوز هم خیلی برای تو و برای ما دیر نیست که به این دنیا برسیم و فردیت را بدست آوریم، این که چنین امکانی هنوز وجود دارد، همان طور که جملهٔ پایانی دنیای نگریسته می گوید، بدین معناست که «حکم کنونی که بر من رفته- حکمی که او با نوشتن این کتاب در مورد خودش انجام داده- حکمی که روی دنیا کرده حکمی که دنیا روی خودش می کند- هنوز غایی نیست». هنوز حکم غایی را در قدرت نداریم.

در پایان «مطالب داشتار» کاول فراید، زان پای چوبه‌دار، دسته‌ای از پرندگان را می بیند که بالای سرش چرخ می زنند. به کلام کاول، او می فهمد که طن‌ها آزادانه منتظرند که روح او را مشایعت کنند. با داستن این که این پرندگان او را نجات خواهند داد، زان می فهمد که طبیعت او را نجات خواهد داد. شعله‌های آتش بدنش را می بلعند ولی او هرمی یابد که خودش هم آزاد است. در طول سال‌ها رفتن به سینما جزئی معمول از برنامه‌های هفتگی کاول بوده. همان طور که برای میلیون‌ها آمریکایی این چنین بوده است. دنیای نگریسته روشن می کند که شکستن رابطه طبیعی» با فیلم‌ها، ظاهراً فقط مختص کاول است. زیرا او کسی است که از سر این فقدان انگیخته شده تا این کتاب را بنویسد تا برای فقدانی که ما در گرفته است به دورنمایی فلسفی دست یازد. او کسی است که اکنون ساکت شده تا تصدیق کند که بیرون از آن نوشته است. همان طور که بیرون دنیای درون فیلم است. این است که این کلمات تجربه او از فیلم‌ها را به صدا در می آورند.

۱ جست‌وجوی خوشبختی

کاول در فلسفی نگریسته در باره «به تجی همیشه دیوار تنگ می زند» و «فرانسه مشاهده» می گویند «عشاق می میرند چون قتل کردهاند چون قانونی نوشته را زیر پا می گذارند که علیه اختلاط جنسیت و وصلت است. در هزاران نمونه دیگر هم، وصلت نابستی دیده‌شود و این گام برداشتن به سوی غروب همان رفتن به سوی» تراژدی میرنده است تا زمانی که پای رفتن برایشان مانده بود سال‌های سال به خوبی و خوشی زندگی کردند».

کاول آشکارا به اینهای تورویی متوسل می‌شود تا با آخرین جمله «والدن» جنسی بسازد با «خورشید که نه ستاره او ماتم آصبح» برای نویسنده «والدن» صبح ماتم سپیده‌دم تنها جایگزینی است بر آنچه او «سرشت کنونی ما» می نامد که می بایست پایان یابد. فیلم‌هایی که با مرد و زنی پایان می یابند که او وصلتی بدون مباشرت دست کشیده‌اند ضرورت آن دگرگونی در ما را روشن نمی کنند، ضرورتی که تورو بر آن اصرار می ورزد. در دنیای نگریسته توسل به هزاران زوجی که به سوی غروب خورشید می روند انگارهای خاتمام را برای باراگرافی تأمین می کند که با برگزیدن داستان فیلادلفیا و حقیقت تلخ به اوج می رسد. در برگزیدن آنهایه عنوان نمونه فیلم‌هایی که در آن «وصلت از ابتدا تثبیت شده و به حفظ شدنش در پایان می ارزد»، مشکل بتوان این گفته را غلو دانست که کل جست‌وجوی خوشبختی را می توان در این آرزست ملهم از دنیای نگریسته مشاهده کرد که می کوشد داستان فیلادلفیا و حقیقت تلخ اعضای برجسته زائر کمدی رمانتیکی که کاول «کمدی قهر و آشتی» می نامد را با این آیماژ قرجام ساز از «والدن» تورو مربوط کند.

در جست‌وجوی خوشبختی، کاول هفت فیلم از دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ را برمی گزیند تا کمدی‌های قهر و آشتی، مسلم را نشان دهد. یک شب اتفاق افتاد، حقیقت تلخ پرورش بیبی، منشی محبوب او، دلسان فیلادلفیا و خنده آدم، کمدی‌های قهر و آشتی، داستان یا اسطوره‌های محبوب می شوند که متوجه به رمانس مرد و زنی است که نه به سبک کمدی‌های کلاسیک، با فاش آمدن بر موانع اجتماعی پیشروی عشق شان، بلکه با رویرو شدن با جدایی و سپس بازگشت به یکدیگر به خوشبختی می رسد.

کاول، مثل لورنس در مقالات زورنالیستی اش یا «نویسنده» در والدن تورو، فهمیده که زنان در این فیلم‌ها خواهان یک جست‌وجوی معنوی هستند زنانی که امثال کاترین هپبورن، کاریز گولیت، آیرنه دان و باربارا استنویک نقش شان را ایفا کردهاند. در این بخش تنها مرجع غیر آمریکایی کاول، هنوراه در «خانه عروسک» ایبسن است.

نورا شوهرش را به خاطر یافتن تحصیلاتی ترک می کند که بنا به گفته شوهر، بدان نیاز نداشته است. اما می داند که شوهرش نمی تواند آن را فراهم آورد. برعکس نورا، زن در کمدی قهر و آشتی خوشبختش است که یگانه شوهر و شوهر آینده او مردی است مثل کری گرانت یا السلستر لرنیس، با ظرفیت پذیرا تحول مجدد او به عنوان زنی جدید. تضمین او خوشبختی است که پدری بر خلاف اغلب پدران زن‌های کمدی‌هایی کلاسیک دارد؛ پدری که آرزو دارد او را به مردی که واقعاً دوستش دارد بدهد. در کمدی‌های مدرن که زن خود را آزادانه نقدیمش می کند جست‌وجوی خوشبختی ادعا می کند که کمدی‌های قهر و آشتی هالیوودی دهه ۳۰ و ۴۰، مقطعی از پیش و قت آگاهی از زن را مصداقی می کنند که تورآن باور داشت دوسویه درباره برابری جنسی، بدون افکار تفاوت‌ها اهمیت می یابد. معیارهای این فیلم‌ها برای آنچه حفظ یک وصلت را ارزشمند می سازد میل و اعتماد دوسویه آن گونه که در کیفیت گفت‌وگوها، ای زوج فیلم انعکاس می یابد، کاری به اتمام این خط مردسالاری ندارد. هیچ چیزی بیرون از این وصلت نه کلیسا نه دولت نه ثیاز جامعه به قرزندان، قادر به اعتبار بخشیدن به وصلت نمایش نیست که این زائر، تجسم می بخشد وصلت مابین یک زن و یک مرد که شباهت واقعیت روز و رویاهای شبه خلوت و جمع، شهر و کشور آوصلت می کنند». این نکته وایه بین هنگامی تعیین می شود که زائر بر این امر ابرام می ورزد که زن و مرد در یک لحظه خاص، خودشان را در مکانی می یابند که راهبر آن‌ها به دورنمایی جدید است. نقادی شکسپیری این چشم‌انداز را «دنیای سبز» می نامد و معمولاً محلی است که مثل «والدن پاند» در خارج شهری بزرگ واقع شده است. کمدی‌های قهر و آشتی، معمولاً این محل را «کانکتیکات» می نامند. «کانکتیکات» در این یا یعنی دورنمایی که خوشبختی را اکنون و در اول وقت فرزندگی ما که ش می کند. دورنمایی که او ماجراجویانه زیستن هر روز و هر شب به دست می آید.

هر فصل جست‌وجوی خوشبختی، آن چه را کاول «خوانش» می نامد از یک کمدی قهر و آشتی به دست

می‌دهند. این خوانش‌ها با دو مدعا هدایت می‌شوند. نخست این که این فیلم‌ها ژانری را نمایندگی می‌کنند و دوم این که این ژانرها پیش‌زمینه‌هایی را از رمانس شکسپیری به ارث می‌برند (داستان زمستان، طوفان).

نخستین مدعا به رابطه میان فیلم‌های یک ژانر اشاره می‌کند و دومین به ریشه‌ها یا خاستگاه‌ها برای مشخص کردن عناوین فیلم‌ها (ژانر). خوانش‌های کاول تنها توانایی دغدغه همان «تاریخی بودن» ها را دارند که ما در مورد این فیلم‌ها منتظر داریم؛ چراکه ریشه‌های تاریخی ژانر، و البته نکته که [چگونه فیلم خاستگاه‌های ژانر را دستخوش تحول کرده است، برای ژانر مسائلی فروتنی هستند. این که چگونه فیلم کمدی کلاسیک راه دگرگون کرده بر خی نکات را آشکار می‌کند. کمدی قهر و آشتی چیست؟ ژانر سینمایی چیست؟ فیلم‌ها چه هستند. فیلم چیست.

اگر بخواهیم آن را با اصطلاحات دنیای نگریسته تشریح کنیم، کمدی قهر و آشتی یکی از مدیوم‌های هنری فیلم است. اساس دستمایه‌های ژانر، همان اساس دستمایه‌های فیلم است. در حوزه امکانات هنری فیلم در دسترس اعضای ژانر است؛ اعضایی که در ضمن به خاطر ضرورت‌های فیلم به هم نزدیک‌تر شده‌اند. این ایده در دنیای نگریسته بسیار راه‌گشا است که هر اشکال یک مدیوم، فقط می‌تواند از منظر همه امکانات دیگر آن [وجود داشته] باشد، مثل یک زبان (که امرسن و ثورو ادعا می‌کنند، هر واژه فقط از منظر همه واژگان دیگر زبان می‌تواند [وجود داشته] باشد). یک مدیوم یک کل است.

جست‌وجوی خوشبختی این ایده راهنمایی بسط می‌دهد که تصریح می‌کند نمونه‌های یک ژانر در مجموعه‌ای از فیلم‌ها مساهمه نمی‌کنند که در اصل بتوانند کاملا مجزا باشند. شاید بهتر است بگوییم آن‌ها در هر فیلم مساهمه می‌کنند؛ تا جایی که به یاد می‌آوریم. نخست آن چه یک «عضو» محسوب می‌شود نمی‌تواند سوای تحلیل‌های انتقادی تبیین شود و دوم، شاید عضوی به صرف غیبت آشکار عضوی دیگر و با اظهار صریح شرایط جبرانی آن، عضو محسوب شود. (به عنوان نمونه، «یک شب اتفاق افتاد» این فقدان دنیای سبز را با نقشی که به در راه ماندن زوج می‌دهد جبران می‌کند). کاول ترجیح می‌دهد که درباره اعضای ژانر، هم چون گونه‌هایی از داستان به‌طور به بینندیشد، یا هم چون مساهمه «جبرانی قطعی از شرایط، رویه‌ها و سوژه‌ها و آمالی برای تالیف شدن». هر عضو آن شرایط را مساهمه می‌کند، تفسیر می‌کند و هر شیوه‌هایی بازنگری می‌کند که بدان تفسیر می‌شدند و از این رهگذر عضویت در ژانر را با به دوش کشیدن مسئولیت میراثش به دست می‌آورد.

جست‌وجوی خوشبختی، پارامای لحظه را مشخص می‌کند که در کمدی‌های قهر و آشتی مساهمه می‌کنند. پارامای از بندهای داستان، پارامای از شرایط، رویه‌ها و سوژه‌ها و آمالی برای تالیف شدن. ولی آن چه کاول بدان شیوه ژانر فیلم را فرض می‌گیرد، خود مسئله‌ای است که موید تمایزی جدا گانه است. جست‌وجوی خوشبختی ادعا می‌کند که آنچه یک ژانر فیلم است، مسئله‌ای است فروتنی نسبت به آنچه کمدی‌های قهر و آشتی هستند و نیز فروتنی نسبت به آن چه فیلم است. آنچه یک خوانش از فیلم نام می‌گیرد نیز چنین مسئله‌ای است.

این دو واقعیت اخیر، دو واقعیت دیگر را به همراه می‌آورند. نخست، گرچه جست‌وجوی خوشبختی به قدرت به دنیای نگریسته رجوع می‌کند، اما تمایلات آن کتاب را در باب هستی‌شناسی فیلم به عنوان مبنا فرض می‌گیرد و سپس آن را می‌گستراند. دوم، جست‌وجوی خوشبختی مثل دنیای نگریسته جنبه خودمصداقی دارد. آن چه این خوانش‌ها ما را به درجه شناختمان در فیلم نائل می‌کنند را نمی‌توان از آن چه که آن‌ها ما را نسبت به شناختش در خودشان، در خوانش‌های فیلم‌ها، در این نوشتار نائل کرده‌اند جدا کرد. به شکلی غیر تصادفی، کمدی‌های قهر و آشتی همان طور که در خوانش‌های کاول ظاهر شده‌اند، خودشان هم از بعدی خودمصداقی برخوردارند.

در دنیای نگریسته کاول استدلال می‌کند که در فیلم این شرایط اتفاقی است که باید تجسم بیابند. از این رو آن دسته از فیلم‌هایی که به زنان توجه می‌کنند نشان می‌دهند که مدیوم، زنان را به عنوان نمونه بارز انسان برجسته می‌کند؛ نه این که به گونه‌ای سیستماتیک آن‌ها را ایزوله کند. این ایده سپس در جست‌وجوی خوشبختی گسترش می‌یابد جایی که کاول اصرار دارد که هر کمدی شیوه‌ای برای «تکرر معلوم هویت زنی که [در فیلم] بازی می‌کند» دارد و هر کدام شیوه‌ای دارند برای پارامای تضاعف یا شقه کردن حضور فراکننده زن‌ها». این تضاعف یا شقه کردن به یکباره به هویت قهرمان زن مطوف می‌شود و «تاکیدی است که به واسطه مدیوم سینما بر حضور فیزیکی اعمال می‌شود»، که همان حضور عکس‌وار است. حضوری متفاوت به بازیگری واقعی که این نقش را بازی می‌کند؛ تاکیدی که بر خی موقعیت‌ها را برای نمایش یا عرضه جسم زن تا حد مجاز رمز گان تولید می‌طلبند. هر کمدی، خودش شیوه‌ای را می‌یابد تا با آن اظهار کند که عنایت خودش به مسأله تضاعف یا شقه کردن حضور فراکننده زن تیز، شقه یا متضاعف شده است.

به عنوان مثال، در سکانسی از «خانم ایو» که جین (یلرا استانویک) برای بار نخست چشمش به هووپسی (هنری فاندا) می‌افتد او مجبرا تصویر روی پرده را با تصویری که در آیینه می‌بیند عوض می‌کند و باز می‌شناسد. کاول می‌نویسد: «از منظر ما هنگامی که جین آیینه دستی‌اش را رو به طبیعت یا رو به جامعه بالا می‌گیرد یک فیلم توجیه‌پذیر این است که ما از دریچه منظره‌باب، در حال نگریستنیم». آن گاه در می‌یابیم که این فیلم خودش می‌داند که نوشته و کارگردانی و عکاسی و تدوین شده است (هر کدام از فیلم‌ها از خودشان نسبت به این شناخت تمایل نشان می‌دهند. خانم ایو صرفا به مصرانه‌ترین شکلی بر آن ابرام می‌ورزد). کاول ادعا می‌کند که خانم ایو، مرد را در جای بیننده و زن را در جای کارگردان می‌نشاند و نیز «در مقام جانشین، خودش بی هیچ ربایی ما را آگاه می‌کند که فیلم را شکل داده یا کلیتی متربی است یا شکندیشی». با این همه پس از پایان فیلم، این زن [هنرمند شکاکانه به هیأت یکی از اعضای جنس مذکر در می‌آید: «جذاب خودپرور، احمق، بلهوس، او به آن چیزی می‌رسد که کاترین هپبرن در پایان داستان فیلادلفیا آن را آهسته انسانی می‌خواند او خودش را آفریده، عوض کرده «نه به تنهایی، که در قالب یک زن». بنابراین خانم ایو در مقام داستانی در بوته فائق آمدن یا بر بن نشوندن شکاندیشی ظاهر می‌شود.

مدعای متقابل به خوانشی از آثاللو می‌انجامد که کشف کاول را در باره همانندی شکاندیشی دکارتی و تراژدی شکسپیری (کمابیش هم عصرش) می‌گستراند. اگر آنچه فلسفه را همچون شکاندیشی تفسیر می‌کند آن چیزی است که تئاتر الیزابتی شیوه‌ای را کشف می‌کند که بر شکاندیشی فائق آیند یا آن را برین نمایند و از این رهگذر از سرنوشتی تراژیک دوری گزینند که امکانی است ذاتی در شرایط هستی انسان. با این میراث‌داری دغدغه‌ها و کشفیات رمانس شکسپیری (و نیز حتی دگر دیسی آن‌ها، چرا که فیلم تئاتر نیست) کمدی‌های قهر و آشتی شیوه‌های خودشان را شیوه‌هایی که فیلم امکانش را فراهم آورده برای فائق آمدن یا برین نمودن شکاندیشی کشف می‌کنند. کاول در جست‌وجوی خوشبختی می‌نویسد: «برای مردان آن گونه که تورو اذعان می‌کند کوشش برای گام برداشتن در مسیر رویاهایشان، برای در هم آمیختن اندیشه‌های شب و روز، خلوت و جمع، برای جست‌وجوی خوشبختی، تا زگی ندارد در عین حال، این نکته تازه است که این امر نیازمند یک انقلاب در بنیان‌های اجتماعی یا فردی، یا هر دوی آن‌هاست. آن چه تازه است [مسأله] باور داشت است که شاید یک زن هم باید این مسیر را بپیماید. حتی شاید مرد و زن بایستی با هم کوشش کنند. بدین منظور ما نیازمند آفرینش جدیدی از زن هستیم، که آن را آفرینش زنی جدید می‌نامیم. این خود گامی تو در راه آفرینش انسان است».

کمدی‌های قهر و آشتی ما را فرا می‌خوانند تا هنر رمانتیک آرزو» هایشان را در بر گیریم. آن‌ها در این تهور انقلابی مشارکت خودشان مشارکت فیلم را اعلام می‌کنند. این نیز تازگی ندارد؟ ژانری که جست‌وجوی خوشبختی مورد مطالعه قرار می‌دهد به شیوه‌ای اندیشه فلسفی پای‌بند است که امکان و ضرورت تحولی رادیکال را تایید می‌کنند. کاول نیز به چنین اندیشه‌ای پای‌بند است. از این رو یکی از لحظات اساسی کتاب او زمانی رقم می‌خورد که کاول، شخصیت کری گرانت را در داستان فیلادلفیا به عنوان یک فیلسوف بازمی‌شناسد. گامی در مذاکره. گامی هم فرازنامه‌ای از جنس امرسن او فیلسوفی از سنخ استنلی کاول است.

کمدی‌های قهر و آشتی حقایقی را درباره این جهان، و درباره فیلم تایید می‌کنند که خود کاول هم تایید می‌کند و در پی حفظ این حقایق به گونه‌ای بدیهی (خودپیدا) کاول خود را به جای نماینده مخاطبان فیلم می‌گذارد تا خودش را درگ کند. از این رو تحسینش مختص این خوانش‌ها، جست‌وجوی خوشبختی را در بر می‌گیرد. «این حس کنه لذت موافقشان از گفتگو گویا خواننده به اندازه «جذاب و شادکننده» از گفتگو گوهای حین وصلت است به حفظ شدنش می‌ارزد. [انگار که فیلم‌ها همان طور که در خوانش‌ها جلوه یافته‌اند، از چنین گفتگو گویی در دل فرهنگشان از هنگام لذت می‌برند].

با این همه کاول انتظار دارد که این خوانش‌ها با مقاومت روبرو شوند چرا که کمدی‌هایی که جست‌وجوی خوشبختی بدان‌ها می‌پردازد را [اغلب] چیزی بیش از فروپاژدازی‌هایی گریزان از «افسردگی» نمی‌پندارند و ژانرهای فیلم را آنیز چیزی بیش از فرمول‌هایی آسرف‌ا نمی‌پندارند. ولی کاول مدعی است که «خود فیلم‌ها شاید» دست به تامل زنند که چه چیزی مسببشان شده. از این جاست که برخی جهت‌گیری‌ها را اتخاذ می‌کنند برای مثال درباره تجربه و فیلم‌ها از افسردگی». «در ظاهر بر ما متقاعد شده تا فیلم‌های خوبی را که از همه به ما نزدیک‌ترند غیرعادی جلوه دهیم؛ مصداق آن این هفت فیلمی است که در این کتاب محوری‌اند» و در پی گفتاری تحسین‌برانگیز می‌روند «تماشای دهان گشاده آنها که هالیوود میراث تبلیغات است» به زیبایی با چال دهان دوخته‌شان قرین شده که نمی‌توانند تصور کنند اصولا محصولات نظام استودیویی هالیوود یارای رقابت با صادرات روسیه انقلابی، یا آلمان، و یا فرانسه داشته باشند. این نگاه ابراز می‌کند که از تعارضی فراگیر تنذیه می‌شود. این که آمریکایی‌ها از دستاوردهای هنری خودشان رنج می‌برند. تعارضی که من جایه جا تشریح کردهام که اگر آمریکایی‌ها دستاوردهای خویش را بیشتر ارج بنهند و ارزش بگذارند هر گز زخم نمی‌زند».

ولی چیزی فرای این نه. ارزش آن فیلم‌های خوب را که از همه به ما نزدیک‌ترند از دسترس ما برای اندیشیدن دور می‌کند. کمدی‌های قهر و آشتی، فیلم‌هایی هستند که بسیاری با آن در تجربه‌اند. شان چون اتفاقات عمومی خاطره‌انگیز رفتار می‌کنند چون پاره‌هایی از تجربه از خاطره‌اند. از یک زندگی جمعی. پس دشواری ارزیابی آن‌ها هماند دشواری ارزیابی تجربه روزمره است. دشواری وادار کردن یک فرد برای یافتن کلماتی در خور آنچه یک فرد مشخصا تمایل به گفتنش را دارد. این نکته دشواری جداگانه‌ای پیش پای فلسفه می‌گذارد و از گستردگی استثنایی آن طلب می‌کند تا برای بیرون کشیدن اندیشه از دل شرایط واقعی که با اندیشه در تعارض است [عنصری آلهام‌بخش باشد].

هر خوانش در جست‌وجوی خوشبختی، باری، تفسیری از یک فیلم و برداشتی از تجربه کاول از فیلم است؛ باری، فلسفه و نقادی، باری، یک تلاقی تجربی و مفهومی که نیازمند وعده (قول) هدایت‌شدن از سوی تجربه‌هایمان و نه استثمار توسط آن‌ها است. تا بگذارد «چیزه یا حاصل علاقه شما به شما بیاموزد که چگونه آن را منصور شدید». تا تجربه اعمال شده و ابزارهای راسور» های کند «برای آزمون یکدیگر». نتیجه فلسفی، با نکته بر خوش بینی نمی‌توان به تحصیلات دست یافت.

برای مثال در خوانش «یک شب اتفاق افتاد»، کاول در می‌یابد که فیلم درباره گرسنگی است؛ جایی که گرسنگی استعاره‌ای است از تخیل، خاصه تصور شیوه‌های بهتر یا لزوما کنندهتر برای زیستن». آیا بایستی جدا درباره فرانک کاپرا این طور اندیشید که موقعیت افسردگی را دستاویزی قرار داده تا بپرسد «ما انسان‌ها را چه چیزی افسرده می‌کند؟ این چه گرسنگی است که همه ما را از حال می‌برد؟» این گفته به این نمی‌ماند که به فردی در صف نانوایی بگوییم «آدمی، تنها با نان زندگی نمی‌کند»؟ پاسخ کاول نقل قولی است که به درازایش می‌ارزد:

«در میانه‌های والدن این گونه به نظر می‌رسد که زندگی محقر و فقیرانه شخص جان فیلد و خانواده‌اش به تورو سخت آمده. نمی‌دانم که این قضیه تا چه اندازه بیشتری را با خود دارد یا گفته امرسن در انتکاه به نفس، هنگامی که خود را به تصویر می‌کشد که می‌خواهد بنویسد «با من از الزام به بهبود وضع همه فقرا نگویید آن طور که نکومردی امروز چنان کرد. آیا ایشان فقیران من هستند؟» یعنی، این من نیستم که آن‌ها را فقیر کردهام و فر فقر نگه داشته‌ام، و آن جا که من بتوانم بهبودی در وضع هر فقیری ایجاد کنم، فقط جایی است که من بتوانم آن هنگام که نیوتم مرا می‌خواند، با پاسخی به آن، این مهم را برآورده کنم. ولی برای ارائه این پاسخ هم، فرد بایستی نسبت به ارزش‌های کار یک فرد واکنشی مناسب داشته باشد. بهتر است بگوییم نسبت به توان آموزندگی و رستگاری آن. کاول می‌پرسد «آیا بدیهی است که سازندگان فیلم‌هایی که خوانشی از آن‌ها را به خواهیم کرد، در اصل مناسبتی با چنین مدعاهایی برای کارشان ندارند؟

به منظور ارائه چنین پاسخی، کاول نیز بایستی واکنشی در خور، نسبت به توان آموزندگی و رستگاری کارهای خودش داشته باشد. آیا بدیهی است که اصولا حق مولف جست‌وجوی خوشبختی برای چنین ادعاهایی در کارهایش ادا نشده است؟

■ ترجمه: بابک گرانقدر

■ منبع:

Reading Stanley Cavell. Ed: Richard Eldridge. pp208-217