فیلم، واقعیت و وهم گرایی[1]

گرگوری کوری
ترجمه ایمان آقابابایی

چکیده
نویسنده با یک رویکرد تحلیلی به بحث آشنا و قدیمی موجود در فلسفه هنر می‌پردازد. رابطه سینما به عنوان یک رسانه هنری با واقعیت چیست؟ وی در ابتدای کار به تمایزهایی در این بحث می‌پردازد؛ تمایز بین واقع گرایی و وهم گرایی، بین وهم گرایی ادراکی و وهم گرایی شناختی. در ادامه وی با معرفی سه روایت یا نظریه کلان در تاریخ نظریه فیلم به قضاوت درباره این سه و رابطه آنها با واقع گرایی در سینما می‌پردازد؛ هر چند خود متوجه این امر هست که در دام یک نظریه پردازی جدید و کامل نیفتد.وی در جایی متذکر می‌شود که وظیفه استدلال آوردن و نظریه پردازی بر عهده کسانی است که این رسانه را رسانه ای وهمی‌دانسته اند. در ادامه با قبول این مسئله که برخی مفاهیم اساسی سینما از جمله مفهوم حرکت و زمان مفاهیمی‌هستند از جنس مفاهیم وابسته به مخاطب، لیکن با کمک گرفتن از فلسفه تحلیلی و یافته‌هایی در علوم شناختی تأکید دارد که صرف این وابستگی به واکنش و فهم مخاطب فیلم، دلیلی بر وهمی‌شدن سینما نیست.

کلید واژه
واقع گرایی، وهم گرایی، بازنمایی، واقع گرایی ادراکی، واقع گرایی شناختی، حرکت، زمان.

مقدمه

گفته شده است که فیلم رسانه ای هم واقع گرا و هم وهم انگیز (illusionistic) است؛ در واقع ، این ادعاها اغلب به گونه ای تمایز ناپذیر مورد بحث قرار می‌گیرند. هدف من این است که آنها را جدا از یکدیگر در نظر بگیرم، زیرا معتقدم که فیلم- به معنایی مشخص- رسانه ای واقع گرا است. من می‌خواهم گونه ای واقع گرایی را در باب سینما با دقت شرح دهم و از آن دفاع کنم. همچنین قصد دارم دو گونه توهم گرایی را در این زمینه توضیح دهم و با هردو مخالفت کنم. در سال‌های اخیر این مباحث عموماً در چارچوب اصول مارکسیستی، روان‌کاوی یا نشانه شناسی مورد بحث قرار گرفته‌اند. من در عوض، در پرتو فلسفه انگلیسی- آمریکاییِ ذهن و زبان اخیر، که بحث‌های قابل توجهی در باب سرشت و امکان حیات واقع گرایی در آن هست ، بحث خواهم کرد. از آنجا که دل مشغولی من سینماست می‌خواهم از یک صورت به ویژه بازنماياننده (representational) واقع گرایی که بر سرشت فیلم (و بالعرض بر دیگر حالت‌های [تصویری] بازنمایی) پرتو می‌افکند، بحث کنم. به هیچ وجه هدف ارائه نظریه‌ای نظام مند در باب سینما را ندارم. در عوض نیت من آن است که نشان دهم چگونه راه‌های اندیشیدن درون سنت گسترده فلسفه تحلیلی می‌توانند ما را در فهم مباحث واقع گرایی و توهم در نسبت با فیلم یاری رسانند. کار را با یک شیوه خوب تحلیلی، با برخی تمایزها شروع می‌کنم. امیدوارم بحث را با امری بیشتر نظری و مناقشه بر انگیز به پایان برسانم. بحث خواهم کرد که ما حرکت را بر پرده سینما به همان معنایی می‌نگریم که به رنگ‌ها در اشیای معمولی، در جهانِ تحت شرایط عادی، می‌نگریم. به معنای واقعی کلمه دیدن حرکت بر پرده سینما همچون دیدن رنگ است. رنگ‌ها واقعی‌اند، در نتیجه حرکت سینمایی نیز واقعی است. از این رو "توهم" حرکت وجود ندارد و فیلم‌ها به معنای واقعی کلمه تصاویر متحرک‌اند.

ورانمایی، واقع گرایی و وهم گرایی

اجازه دهید با تمایز گذاشتن میان سه آموزه در باب سینما که هر سه "واقع گرایی" نامیده می‌شوند، شروع کنیم. این سه کاملاً متمایز از هم‌اند و برای تأکید کردن بر تمایز شان من فقط یکی را "واقع گرایی" می‌نامم. ادعای نخست این است که فیلم ، به دلیل استفاده‌اش از روش عکاسی بیشتر به باز تولید جهان واقعی می‌پردازد تا به بازنمایی آن. مشهور است که این نقطه نظر با آرای آندره بازن پیوند دارد.[2] و به پیروی از کندال والتون[3] من نیز این آموزه را "ورانمایی" (transparency) می‌نامم. همان گونه که ما تصویری را از خلال یک پنجره یا یک لنز می‌بینیم، فیلم نیز درنمایش آنچه که از "خلال" آن به تصویر در می‌آید و در راستای جهان واقعی، به گونه ای شفاف و آشکار عمل می‌کند. ایده بعدی این است که تجربه فیلم بینی نزدیکی بسیار دارد با تجربه ادراک ما از جهان واقعی. می‌شود این ایده را واقع گرایی ادراکی بنامیم، زیرا چنین می‌گوید که فیلم در باز سازی خود از تجربه جهان واقعی واقع گرایانه هست یا می‌تواند که چنین باشد. این آموزه نیز در ارتباط با شیوه برداشت بلند و وضوح عمیق از سوی بازن مطرح شد. لیکن آن‌گونه که من استدلال می‌آورم، این نوع از واقع گرایی مسئله‌ای ذومراتب محسوب می‌شود و شیوه برداشت بلند ، صرفاً بدین معنا، از شیوه مونتاژی واقع گرایانه تر است. واقع گرایی ادراکی ، به عنوان یک نظریه درباره سینما ، نظریه ای است که معتقد است که به طور کلی فیلم ، نسبت به دیگر شیوه‌های بازنمایی، واقع گرایانه تر است. در آخر ، این ادعا مطرح است که فیلم واقع گرایانه است اما ، در قابلیت‌ها و توانایی‌های خود، در ایجاد کردن توهمی‌از واقعیت و ارائه حوادث و شخصیت‌های ساختگی و جعلی. اجازه دهید تا این ایده را، که به نظر می‌رسد از سوی نویسندگان مبلغِ استودیویی و همین‌طور از سوی منتقدان سرسختِ مارکسیستِ فیلم‌هالیوودی نیز مورد قبول است وهم گرایی بنامیم.

قسمت اعظم تاریخ فیلم و تاریخ نظریه فیلم را می‌توان حول مباحثه درباره ارتباط میان این سه آموزه باز سازی کرد. برخی نظریه پردازان –

کـه به نظرم مونتـاژ گرایان اولیه و در دوره جدیدتر هواداران گدار جزو آنها هسـتند- اسـتدلال آورده اند که ورا نمایی از ما می‌خواهد تا واقع گرایی ادراکی را که ناشـی از خود فیلم اسـت کم اهمیت جلوه دهیم؛ فیلم هنگامـی‌در مقام هنر قرار می‌گیرد کـه مکانیزم‌های مخصوص، بـه منظور رفتن به چیـزی فراتر از صرف باز سـازی واقعیت را به کار گیرد. نظریـه پردازان دیگر مثل بازن، می‌گویند که وابسـتگی فیلم به ورانمایـی، کارگردان را وامی‌دارد تا از همـه امکانات ممکن به منظور واقع گرایی ادراکی مسـتتر درون فیلم بهره بـرداری کند. فیلم، جهان واقعـی را بازنمایی می‌کند و نمایش می‌دهد ، در نتیجه می‌بایسـت که به طریقی عمل کند تا به بیشترین حد ممکن به تجربه ما از این جهان واقعی نزدیک باشـد. برخی نظریه پـردازان در این باره که واقع گرایی ادراکی در شـکل گیری وهم گرایی مؤثر اسـت توافـق دارند. به بیانی دیگـر توافق دارند که هـر چه تجربه فیلم بینی بـه تجربه ما از جهان واقعی نزدیک‌تر باشـد فیلم به گونه ای مؤثر تر قادر اسـت تا در بیننده این توهم را که وی واقعاً در حال دیدن جهانی واقعی است ایجاد کند.[۴] بین این نظریه پردازان عدم توافق روی این مسئله است که آیا این یک هدف مطلوب است یا خیر. نظریه پردازان دیگر دیدگاهی بسیار رادیکال تر اتخاذ کرده اند و استدلال می‌کنند که مفهوم چند پهلوی واقعیت در فیلم، مورد شک و شبهه است.

اگر شـرح بسـیار مختصر من از تاریخچه نظریه فیلم مقرون به صحت باشـد، دید غالب فعلی، بر وجود ارتباط وثیق بین این سـه آموزه است. از سوی دیگر من، این سه آموزه را هم به لحاظ منطقی و هم به لحاظ علّی مستقل از هم می‌دانم. با قبول یکی، ما آزاد خواهیم بود تا دو تای دیگر را نیز قبول یا رد کنیم. من وهم گرایی را باطل می‌دانم، واقع گرایی ادراکـی را می‌پذیرم، وبه منظور اهـداف فعلی در باب ورانمایی هر چند که در جایی دیگر درباره آن سخن گفته ام،[۵] موضعی خنثی دارم. قصد دارم تـا از واقع گرایی ادراکی ، که برای مدت زمانی طولانی ازسـوی افراد مختلف، افرادی که مفهوم شباهت یا هم شکلی را ما بین تصاویر و اشـیایی که تصویر آنها را در اختیار داریم نادرسـت می‌دانستند و رد می‌کردند و کسانی که به جای صناعت سینما بر مفهوم قراردادی بودن سـینما تأکید داشتند، دفاع کنم. اما می‌خواهم از یک بد فهمی‌نسبت به ادعایی که در اینجا می‌خواهم داشـته باشـم جلو گیری کنم. دفاع من از واقع گرایی ادراکی دفاعی متافیزیکی اسـت و نه زیبا شـناختی. من بر این نظر نیسـتم که فیلم سازان شـیوه‌هایی را به مانند برداشت بلند یا وضوح عمیـق در فیلم به منظور بهره برداری از امکانات واقع گرایی ادراکی به کار می‌گیرند، بلکه اسـتدلال من در این راستا است که واقع گرایی ادراکی یک نظریه منسجم است و امکان دستیابی به درجه قابل قبولی از این نوع واقع گرایی امکان پذیر است.

دو چیز را می‌خواهم درباره وهم گرایی بگویم: اول اینکه، استدلال خواهم کرد که این نظریه یک آموزه اشتباه است؛ و دوم، می‌خواهم تا یک حدس متهورانـه بزنم درباره این امر که چرا این آموزه که تا این حد به نظر من ناکافـی و غیر مقبول اسـت، به این گیرایی و محکمی‌در ذهن بسـیاری افراد که فیلم و سینما مورد توجه شان است لانه کرده. فرض من بر این اسـت که این نظریه بخشـی از قدرت خود را (و تنها بخشـی از آن‌را) با هم آمیزی با آموزه ای دیگر که مقبولیتی بیشتر دارد به‌دست آورده است. این همان نظریه ای اسـت که [می‌گوید] مکانیزم اساسی فیلم توهمی‌از حرکت را خلق می‌کند. دسته بندی این دو آموزه ما را به این امر رهنمون می‌کند که بین توهم‌های ادراکی و شناختی تمایز قایل شویم.

واقع گرایی ادراکی

اجازه دهید بگویم که یک شـیوه بازنمایی و نمایش واقع گرایانه اسـت اگر که همان قابلیت‌ها یا ظرفیت‌هایی را که در شناسـایی (نوع) اشیایی کـه بازنمایی می‌کند بـه کار می‌گیریم، به گونـه ای کامل یا تا حدی، در شناسـایی محتـوای بازنمایی کننده اش نیز بـه کار بریم. مثلاً یک تصویر خوش کیفیت با فاصله ای نه دور و نه نزدیک و با زوم مناسـب از یک اسب به معنای زیر، واقعی است: شما توانایی بینایی خود را برای شناسـایی اسـب بدین منظور به کار می‌گیرید تا تشخیص دهید که در واقع این یک تصویر از اسـب اسـت. به طور کلی شـما می‌توانید یک تصویر یا یک تصویر سـینمایی، و یا دیگر انواع تصاویر یک اسـب را شناسـایی کنید، اگر و تنها اگر بتوانید که یک اسـب را شناسایی کنید.[۶] در عوض به این معنای خاص ، توصیف زبانی یک اسـب واقع گرایانه نیسـت، زیرا [که در توصیف زبانی] قابلیت دیداری به منظور شناسـایی اسب‌ها ، برای اینکه شما بتوانید توصیف خاصی را به عنوان وصف یک اسب بشناسید نه شرط لازم محسوب می‌شود ونه شرط کافی؛ تشخیص یک توصیف زبانی نیازمند آگاهی داشتن از قراردادهای زبان است.

واقـع گرایی از آن نوعی که من در این جا مد نظر دارم چیزی ذومراتب اسـت. فرض کنید که یک بازنمایی از شـیء A داریم ، با نماد R، و R، A را به گونه ای بازنمایی می‌کند که واجد ویژگی‌های F و G اسـت. R ممکن اسـت که F را به گونه‌ای واقع گرایانه بازنمایی کند ولی G را به گونه‌ای دیگر. R ممکن اسـت طوری باشـد که شما به واسطه توانایی و قابلیت بینایی خود متوجه شـوید کـه R خاصیت F بودن A را بازنمایی می‌کند. درسـت همان‌گونه که وقتی A را می‌بینید خاصیت F بـودن آن را درک می‌کنید. اما شـما ایـن را که R خاصیت G از A را بازنمایی می‌کند به‌واسـطه آگاهی از دانش خود از برّخی قراردادهای زبان، یا توسـط آگاهی تان از نیت یک نفر تشخیص می‌دهید [توصیف زبانی]. در این حالت،هنگامی‌که می‌گوییم این بازنمایی یا این شـیوه از بازنمایی، واقع گرایانه است و آن دیگری واقع گرایانه نیست، منظورمان این است که این یکی بیشتر از آن دیگری واقع گرایانه است.

در ایـن معنا از واقع گرایی- معنایـی که در قالب " واقع گرایی ادراکی" بیان کردم- است که فیلم یک رسانه واقع گرایانه می‌شود و شیوه وضوح عمیـق و برداشـت بلند یک شـیوه واقع گرایانه خاص در این رسـانه محسـوب می‌گردد. ما متوجه می‌شـویم که مردم، خانه‌ها و ماشین‌ها بر روی پرده با اسـتفاده و به کار گیـری قابلیت‌ها و ظرفیت‌هایی که برای شناسـایی این اشیا داریم، بازنمایی و بازسـازی شده اند. یعنی برای پی بـردن به این بازنمایی، نیازی به آموختن مجموعـه‌ای از قرار دادها که شاید بین خود اشیا و بازنمایی آنها روی پرده وجود داشته باشد نخواهیم داشـت. (به بیانی دیگر در سـینما چیزی مشـابه با آموزش و یادگیری کلمات یک زبان وجود ندارد.)[۷] و هنگامی‌که اشـیا و رخدادها روی پرده و درون یک نمای واحد بازنمایی شـدند و به نمایش درآمدند، این را که فیلـم چه روابط زمانی و مکانی را بین آن اشـیا و رخدادها بر قرار کرده است با استفاده از ظرفیت‌های بالفعل خودمان برای تشخیص و قضاوت

درباره روابط زمانی و مکانی بین خود اشـیا و رخدادها متوجه می‌شـویم. روابط مکانی بین اشـیای بازنمایی شده در یک نما را با دیدن اینکه آنها به لحـاظ مکانی در چه رابطـه‌ای با یکدیگر قرار گرفته اند تشـخیص می‌دهیم. وبه همین منوال روابط و خصوصیات زمانی بین رخدادها را که در یک برداشـت بازنمایی شده‌اند نیز با توجه به نوع قرار گیری رخدادها و اینکه کدام یک اول و کدام یک دوم اتفاق افتاده اند فهم می‌کنیم.

بدین گونه اسـت که دقیقاً خصوصیات زمانی و مکانی چیزها و رخدادها را همان گونه که آنها را در دنیای واقعی ادراک می‌کنیم، تشـخیص می‌دهیم. بدین طریق ، شـیوه برداشـت بلند [نمایی منفرد و بدون انقطاع با حرکات پیچیده دوربین برای مدتی نسبتاً طولانی. از تدوین و مونتاژ استفاده نمی‌شود و این شـیوه در مقابل سـینمای مونتاژی قرار می‌گیرد- مترجم.] و وضوح عمیق باعث بسط دادن امکانات به منظور واقع گرایی ادراکی فیلم می‌شود. (آن‌گونه که بوردول به من گفت، طول برداشـت و عمق میدان مسـتقل از هم‌اند و همواره همراه هم نیسـتند. ما اگر درباره ظرفیت‌های آنها به منظور افزایش واقع گرایی ادراکی در فیلم ، درسـت فکر کرده باشیم، ترکیب این دو خاصیت چیزی شبیه به "انواع طبیعی" شیوه گرایانه را شکل می‌دهد.)

از سوی دیگر در روش مونتاژ، جایی که بین چشم اندازهای کاملاً متفاوت مکانی (و گاه زمانی) برش‌های سـریع داده می‌شود، روابط و خصوصیات زمانی و مکانی به تصویر در آمده می‌بایست با شدتی بیشتر، با استفاده از کلیت ساختار دراماتیک فیلم، مورد داوری و قضاوت قرار گیرد.

همان‌گونه که پیش‌تر اشاره کردم ، این یک مسئله ذومراتب است؛ شیوه برداشت بلند و وضوح عمیق [تکنیکی برای دست یافتن به عمق میدان در یک نما. در این تکنیک اشیای نزدیک و دور از دوربین به یک نسبت از وضوح کافی برخوردارند و به کارگردان اجازه می‌دهند تا ترکیب بندی خود را با توجه به همه اجزای قاب تصویرش اعمال کند- مترجم.] واقع گرایانه‌تر از شـیوه مونتاژ بوده، و خود شـیوه مونتاژ را نیز می‌توان گفت که از دیگر شیوه‌های بازنمایی واقع گرایانه‌تر است: مطمئناً واقع گرایانه تر از توصیف زبانی است.

این ادعا که شـیوه برداشـت بلنـد و وضوح عمیق واقعی تر هسـتند، می‌بایسـت که به گونه ای ضمنی در نسـبت با طبقه‌ای از شـیوه‌های هنری قرار گیرند، یعنی شـیوه‌های سـینمایی دیگر، درست همان‌گونه که این ادعا که فیل‌ها بزرگ هسـتند در نسـبت با طبقه پسـتانداران فهمیده می‌شـود. غالباً اشاره می‌شود که تصویر حاصل از روش وضوح عمیق با اشـیای درون آن که به طور هم زمان در یک فوکوس دقیق و واضح هسـتند، یک تصویر نا واقعی اسـت، زیرا آن اشـیا با اینکه در فواصل متفاوتی از دوربین قرار دارند، در تصویر مورد بحث در کنار هم و در فوکوسـی واضح و آشکار نشان داده می‌شوند ، در حالی‌که اشیایی که در فواصل مختلف از چشـمان ما قرار دارند نمی‌شـود که در چنین فوکوسـی با یکدیگر قرار گیرند.[8] اما این مسـئله نمی‌تواند به گونه ای جدی به خصلت واقع گرایی ادراکی شیوه وضوح عمیق خدشه ای وارد کنـد. وضـوح عمیق به خصوص هنگامی‌کـه آن را همراه با یک پرده عریض به کار می‌بریم، ما را قادر می‌سـازد تا توجه جدی خود را روی یک شیء وسپس روی یک شیء دیگر متمرکز کنیم، همان‌گونه که در عالم واقعی قادر به ادراک و انجام آن هستیم.

از آنجایـی که ما خیلی به فوکوس مجدد چشـممان آگاه نیسـتیم، در نتیجه، مشـابهات بین تماشـا کردن به روش وضـوح عمیق و ادراک جهان واقعی، قابل ملاحظه تر اسـت تا تفاوت‌های بین آنها. از سـوی دیگـر بـا روش مونتاژ، ما به گونه ای جدی از طـرف طول نما و عمق میدان محدود می‌شـویم. [در این شـیوه] مـا در توانایی‌های خود به منظـور عطف توجهمان از یک شـیء به یک شـیء دیگـر، به دلیل مواردی که در بالا به آنها اشاره شد محدود می‌شویم.

تشـریح ایده واقـع گرایی ادراکی به این طریق، بـه ما دراجتناب ازیک خطا ،که همواره در نظریه پردازی سـینما انجام می‌شود کمک می کند: واقع گرایی در فیلم می تواند بر حسـب ادله متافیزیکی مورد حمله قرار گیرد، زیرا که جهانی مسـتقل – ناظر را به عنوان یک اصل موضوع بر می‌گزیند، ایده ای که بیشـتر توسـط برخی نظریه پردازان که به لحاظ نقطه نظر سیاسـی محافظه کار و مطیع جریان رایج‌اند، مورد اسـتفاده واقع می شـود. اما واقع گرایی ادراکی آن‌گونه که در اینجا شرح داده ام به چنین اصل موضوعی، یعنی یک جهان مسـتقل – ناظر نیازی ندارد (هرچند ممکن اسـت شـخص بگوید که چنین اصل موضوعی هم به لحاظ فلسفی قابل قبول است و هم به لحاظ سیاسی موضعی بی طرف دارد). ادعای واقع گرایی ادراکی این نیست که سینما رخدادها و اشیا را بـه گونه‌ای هم‌شـکل (isomorphic) با مابازاهای آنها در یک جهان مسـتقل- ناظر به ما نشـان می دهد، بلکه می گوید تجربه فیلم بینی شبیه اسـت به تجربه ادراکی معمولی از جهان، بدون توجه به اینکه آیا این جهان، فی نفسـه مستقل از تجربه ماست و اینکه اگر هم هست تا چه حد مسـتقل از تجربه ما از آن اسـت. هنگامی که می گویم "تجربه فیلم بینی شبیه به تجربه ادراکی معمول ما از جهان است" منظورم این اسـت که تجربه ما از فیلم بینی شبیه است به تجربه ادراکی معمول ما از جهان. می‌شود موجوداتی وجود داشته باشند که به همان اندازه که ما واجد هوشـمندی و قدرت تشخیص هستیم آنها نیز دارای هوشمندی و قدرت تشخیص باشـند، اما تجربه آنها از جهان، متفاوت از تجربه ما از جهان باشد. ممکن است آنها نتوانند قابلیت‌های شناسایی طبیعی شان را بـه منظور نایل آمدن به آنچه در فیلم و یا در دیگر اشـکال بازنمایی تصویری ما نمایش داده می‌شود، بسط و گسترش دهند.

ریچارد داوکینز احتمالاتی را مطرح ساخت مبنی بر اینکه جغدها ممکن اسـت تجارب بصری با کیفیتی شبیه به کیفیت بصری ما داشته باشند، لیکن، توسـط سیستم‌های ادراکی بسیار متفاوتشان، که به امواج صوتی برآمده از اشـیای سخت وابسته‌اند.[9] متوجهم که کاملاً نمی توان شبیه به یک جغد بود،[10] اما می توانیم موجوداتی شـبیه جغدها را تصور کنیم که آن‌قدر پیچیدگی داشته باشند که این داستان به نظر قانع کننده بیاید. آنها(جغدها) نمی بایست در رصد کردن خصوصیات مکانی اشیا آن‌گونه که روی یک صفحه مسـطح بازنمایی شده باشند، خیلی موفق باشند و در نتیجه فیلم می بایسـت برای آنها رسانه ای با جاذبه ای اندک باشد. پس از نظر من، نسـبیتی معین درباره مفهوم واقعیت وجود دارد: "آنچه برای ما واقع گرایانه اسـت ممکن اسـت برای مخلوقات دیگر نباشد". مراد من از مفهوم واقع گرایی، آن چیزی است که امروزه نزد مردم یک مفهوم وابسـته به واکنش مخاطب نامیده می‌شود؛ مفهومی‌قابل کاربرد برای چیزها به نسـبت پاسـخ‌ها یا واکنش‌های ابراز شده در برابر آنها از سـوی سطح خاصی از هوش عاملان(agents) یعنی سطح هوشمندی

خودمـان.[11] این مفهـوم مانند مفهوم خنده دار بودن یا قرمزی اسـت. چیزها خنده دارند اگر که مردم در واکنش به آنها به شیوه خاصی عمل کنند(اینکه دقیقاً بتوان گفت به چه طریقی، سخت است)، چیزها قرمزند اگر برای انسـان‌های عادی در شرایط عادی، قرمز به نظر برسند. برخی افراد این مفهوم نسـبی انگارانه از واقعیت را دوست نداشتنی می دانند، به نظرشان شـاید، نوعی نقضِ غرض (oxymoronic) باشد. بین این افراد کسـانی هستند که – قبل‌تر هم اشـاره کرده ام – به واقع گرایی نقـد وارد می کنند؛ زیرا بر ایـن گمان‌اند که واقع گرایی، برخی انواع مطلـق گـرا از مفهومِ جهان با تمام جوانـب آن‌را پیش فرض می‌گیرد آنهـا فکر می‌کنند واقع گرایـی، یک جهانِ قابل توصیف را بدون ارجاع به هیچ نقطه نظر سـوبژکتیو، بدیهی می انگارد. اما این اشـتباه اسـت. رنگ‌ها خواص نسـبی و واقعی اشیا هسـتند: خصوصیاتی که در ارتباط با عکس العمل‌های ما نسـبت به آنها هستند. هنگامی که درباره فرض توهـم حرکت در فیلم بحث می کنیم مفهومِ وابسـته به واکنش بودن (response-dependent) مجدداً به میان می‌آید.

برای روشـن شـدن مطلب می‌بایسـت خصوصیات دقیق واقع گرایی ادراکی را متذکر شـویم: بازنمایی r در بازنمایی‌های خود از ویژگی‌های f مخلوقات از نوع c واقع‌گرایانه است اگر و تنها اگر :

۱- r چیزی را که حاوی f است بازنمایی کند.

۲- cها به منظور شناسـایی مـوارد f، واجد قابلیـت ادراکی خاص p هستند.

۳- cها با به‌کار گیری ظرفیت‌ها و توانایی‌های p تشخیص می‌دهند که r چیزی را که دارای f است بازنمایی می کند.

هنگامی‌کـه این توصیـف از واقع گرایی در مورد فیلم بـه کار رود نتایج مهمی به همراه دارد. یک نتیجه این است که این ادعا که فیلم، هم یک رسانه زمانمند و هم یک رسانه مکانمند است واجد معنا است. فیلم، مکان را بـا ابزار مکان و زمان را با ابزار زمان باز نمایی می‌کند. این خصوصیات زمانی و مکانی یک بازنمایی سـینمایی اسـت که ما مشـاهده می کنیم. و بـه منظور سـر در آوردن و فهم خصوصیـات و ویژگی‌های رخدادها و شخصیت‌های داستانیِ به تصویر در آمده، روی آنها حساب می کنیم.

به درسـتی گفته شده که نقاشی و عکاسی قابلیت بازنمایی زمانی را دارند. می توانند به انحای مختلف این کار را انجام دهند، با ترغیب کردن بیننده به اسـتنتاج از چیزی که صریحاً به نمایـش در آمده، به چیزی که پیش‌تر بوده و چیزی که بعد از آن خواهد آمد ؛ یا با کنار هم گذاری تصاویر ایستای متمایـز از هم، همان‌گونه که ما یک‌سـری از عکس‌هایی را که به لحاظ زمانی مرتبط به هم هستند نمایش می‌دهیم یا با منتقل ساختن ویژگی‌های زمانی به ویژگی‌های مکانی، یا با تکنیک‌های ویژه، مثل محو کردن و نور دهی‌های چند گانه. اما این امکانات دلیلی بر اینکه نقاشـی و عکاسـی را هنرهای زمانی / وابسته به زمان، آن‌گونه که سینما هست بدانیم ، نیستند، زیرا زمان در این هنرها توسط ابزار زمان بازنمایی نمی شود.[12]

وهم گرایی

بـا گفتن اینکه فیلـم جایی که قابلیت‌ها و ظرفیت‌های بازشناسـاننده طبیعی ما را به کار می‌گیرد واقع گرایانه اسـت، ممکن است به نظر آید که بدین وسیله مرتکب وهم گرایی شده‌ام.

اگر یک تصویر سـینمایی از یک اسـب موجب فعال شـدن ظرفیت‌ها و قابلیت‌های شـناختی یک اسب در من شود، آیا این بدان معنا نیست که به این وسیله من که آن تصویر را یک اسب می انگارم قربانی یک توهم شده‌ام؟ خیر. من می‌گویم که قابلیت‌های شناسایی اسب در من و توانایی من در قضاوت در این باره که آیا یک اسب جلوی من هست یا خیر (به جای آنکه بگویم یک تصویر اسب جلوی من هست یا نه) دو چیز متفاوت است. در واقع آنها در سطوح شناختی گوناگونی عمل می کنند.

این قضاوت که اسبی رو به روی من است، کاری است که من می کنم و این در سـطح فردی اتفاق می افتد. وارد عمل شدن ظرفیت یا قوای شـناختی من برای شناخت یک اسب – توسط یک اسب یا تصویری از یک اسـب– چیزی اسـت که درون من در سطح سیستم فرآیند بصری مـن رخ می دهد، این فرآیندی اسـت که در حوزه فردی شـخص رخ می‌دهد. از آنجایی که بین این قابلیت‌ها و سطوحی که در آنها عمل می کنند، تمایز قایل می شویم، می‌توانیم قایل به واقع گرایی ادراکی باشیم بدون آنکه در دام وهم گرایی بیفتیم.

پس ممکن است که من یک واقع گرای ادراکی باشم و منکر اینکه فیلم وهم گرایانه است. من منکر این نیستم که برای فیلم محتمل است که باعـث و بانی ایـن نوع از وهم گرایی در خصوص بیننده باشـد. با یک نگاه احتمالاتی و به اندازه کافی لیبرال، این امکان وجود دارد تا هر چیز موجب خلق توهم درباره چیز دیگر شود. اما افراد وقتی مدعی می شوند "فیلم" [رسـانه ای] وهم گراست صرف این احتمال منظورشان نیست، بلکه ادعا می کنند مکانیزم اسـتانداردی که فیلـم از طریق آن، بیننده را سـرگرم و مشـغول می کند وهم گرایانه است و اینکه ایجاد توهمی از واقعیت، خاصیت اسـتاندارد تراکنش بین فیلم و بیننده اسـت.[13] این چیزی است که من منکر آن هستم.

ایـن ادعا که فیلم توهمی از واقعیـت مخلوق خود را خلق می کند می توانـد چند شـکل به خود بگیرد. تا آنجا که من مـی بینم نظریه پردازان فیلم تمایل به خوانشـی قوی از این ادعا دارنـد. آنها بر آن‌اند تا بگویند توهـم، صرف اینکه رخدادهای خیالی واقعیت دارند نیسـت، بلکه بیننده در آن رخدادها حضور دارد، آنها را درون دنیای خیالی مشـاهده می کند، اندیشـه وی آن رخدادها را با چشـم انداز بصری دوربین تجربه می کند. خوانش‌های معتدل تر از توهم گرایی نیز هست که شخص می تواند آنها را قبول داشـته باشـد لیکن براین باورم که در انتها، از این خوانش‌های معتدل نیز اسـتفاده‌ای بیشتر از خوانش‌های قوی تر نخواهیم کرد. به هر حال آنچه که من روی آن بحث خواهم کرد خوانش قوی تر است.

به این ایده که فیلم محرک و تولید کننده توهم است و اینکه رخدادهای خیالی واقعی اند و بیننده مسـتقیماً شاهد آنهاسـت، دو رشته انتقاد وارد اسـت: اولی از یک دیـد کارکرد گرایانـه درباره طبیعت باورها نشـئت می‌گیـرد؛ اینکـه باورها اساسـاً علت به جا و در خوری بـرای اعمال ما هسـتند.[14] هر چند می‌دانیـم که بین باوری خاص داشـتن و عمل به صورتی خاص، رابطه ای ساده و ثابت وجود ندارد. اما می‌توانیم این‌طور بگوییـم: باورهایی خاص وجود دارند، به گونه‌ای کـه جایی که با رفتار مربوطی همراه نباشـند، عدم ارتباط آنها با رفتار مربوط ، با تمسـک به دیگـر باورهای تعدیلی و جبران کننده قابل توضیح اسـت. کسـی باور دارد که ممکن اسـت در خطرها اقدام بـه فرار نکند، لیکن این [عکس العمل] با ارجاع به باورهایی دیگر قابل توضیح است: اینکه فرار بر اساس

ارزیابی‌های انجام شده هزینه‌های غیر قابل پذیرش دارد، یا اینکه ماندن بهترین راه برای جلوگیری از خطر است و غیره. حال بینندگان فیلم مانند افـرادی که واقعاً بـاور دارند یا حتی بر این گمان اند که در معرض خطر هیولای تخریب گر جهان، قاتلان تبر به دست یا انفجار اتمی قرار دارند، وقتی کـه در معرض دیدن چنین فیلم‌هایی هسـتند به مانند آنها عمل نمی‌کنند. در خصوص آنها، متمسـک شدن به انواع باورهای جبرانی که پیش‌تر ذکر شـد به نظر پوچ می‌رسد. دلایل اصلی‌ای که مردم در سالن سـینما یا جلوی تصاویر فیلم‌های ترسـناک می‌ماننـد برای مثال چنین اسـت که ، چون می‌خواهند بقیه فیلم را ببینند یا چون که پول پرداخت کـرده اند یا می‌خواهند حـس ترس را تجربه کنند. برخـی اوقات افراد اذعان دارند که واقعاً در معرض خطر، فاجعه یا حوادث تراژیک هسـتند، لیکـن هیچ‌کدام از این توصیف‌ها با دیدگاهی که هواداران سـینه چاک سـینما بدان باور دارند به آسـانی جور در نمی‌آید . تشـریح واکنش‌های ما به قصه‌های جعل شـده سینمایی بر حسـب باور، تنها تا جایی به کار می‌آید که ما مفهوم باور و ارتباطاتش با رفتار را جدی نگیریم.[15] مطمئناً درباره واکنش‌های گاه پر شـور و حرارتمان بـه فیلم نیازمند یک تبیین روان‌شـناختی نیستیم. در غیاب یک تبیین از جنسـی دیگر، تبیینی که ازمفهوم باور استفاده می‌کند، علی رغم موانع و محدودیت‌های آشکارش می‌تواند راضی کننده باشـد. جایی دیگر شرحی از واکنش‌هایمان نسبت به پندارها بر حسـب تصویرسـازی داده‌ام.[16] اینجا تنها به همین بسنده می‌کنم که باور دارم این شرح به همان خوبی که برای دیگر انواع پندار کار می‌کند، به درد سینما نیز می‌خورد.

ایراد دوم من به وهم گرایی این اسـت که با بسـیاری تجارب فیلم بینی مغایـرت دارد.[17] ملاحظه کنید که چه چیزی می‌بایسـت در باور بیننده فیلم باشـد تا باور داشته باشد که مشغول دیدن رخدادهایی واقعی است. بیننده می‌بایسـت فرض کند کـه نقطه دید وی همان نقطه دید دوربین اسـت و وی در موقعیت دوربین قرار گرفته و همراه حرکت‌های دوربین در فضا و مکان فیلم به حرکت می‌پردازد. در واقع در جهت این استدلال که بیننده با دوربین این‌همان می‌شـود سعی و تلاش‌های زیاد و دقیقی انجام شـده. کریستین متز(Cristian Mets) تا آنجا این سخن را پیش می‌برد که می‌گوید: با فقدان این‌همانی، فهم فیلم غیر ممکن است.[18] اما این به لحاظ روان شـناختی قانع کننده نیست. همذات پنداری با دوربین بـه صورت مداوم از مـا می‌خواهد که خودمـان را در مکان‌های بعید یا عجیب تصور کنیم یا حرکاتی را که بیش از حد توانایی فیزیکی ما است انجام دهیم. به نظر نمی‌رسد هیچ یک از اینها بخشی از یک تجربه فیلم بینی معمول باشـند. نظریه پردازان فیلم در تلاش به منظور ایجاد پیوند بیـن بیننده و آنکه بیننده می‌تواند با وی، درون دنیای نمایش و حرکت، همذات پنداری داشـته باشـد ، تا حدی در این موضوع اغراق کرده اند که گفته اند نماهای درون یک فیلم را می‌توان به گونه نماهای چشـم اندازگونه در نظر گرفت و حتی نیز به گونه ای خیلی فی البداهه، گفته اند که یک راوی غیر مشاهده پذیر هست که تصویر و فیلم از جایگاه وی به نمایش در می‌آیند و بیننده با وی احسـاس یکی شدن یا همذات پنداری می‌کنـد. به عنوان مثال ژاک آمون (Jacque Amount) قاطعانه اظهار می‌دارد که "... فریم در سینمای روایی همیشه کم و بیش بازنمایی یک نگاه خیره اسـت، نـگاه خیره کارگردان یا نگاه خیره شـخصیت‌ها".[19]

من بر این باورم که در اینجا ما دسـتخوش یک نظریه اشـتباه هستیم. بهتر اسـت که نماهای سینمایی را تنها در مواردی معدود از نقطه نظر روان‌شـناختی در نظر بگیریم و همین‌طور ایـن ایده را نیز که می‌گوید بیننـده با یک [منبع] هوش و فهم که جایگاهش همان دوربین اسـت همذات پنداری می‌کند رها کنیم.

گونـه ای از وهم گرایی که ممکن اسـت گمان شـود بتواند برخی از ایرادها را پاسـخ گوید چنیـن می‌گوید که وضعیت بیننده فیلم مشـابه وضعیت یک شـخص در حال دیدن رؤیاسـت . در خلال رؤیا تا وقتی کـه از واقعیت رؤیا مطمئن هسـتیم به لحاظ فیزیکی منفعل و بی اراده می‌مانیم. در این خصوص دوربین به یک چشم درونی شبیه می‌شود که به‌وسیله آن تصاویر رؤیاها را می‌بینیم. این تمثیل در جهت رشد نظریات روان‌کاوانه فیلم و تجارب فیلم بسـیار مؤثر بوده است. در حقیقت همان گونه که نوئل کارول (Noel Carroll) نشـان داده اسـت، مقایسه این مسـئله با رؤیا، ناشی از یک نقص سیستماتیک به منظور یک مقایسه عین به عین اسـت.[20] رؤیابین‌ها مانند تماشاگران فیلم، معمولاً در حین دیـدن فیلم یا رؤیادیدن، بـه لحاظ فیزیکی منفعل و بـی اراده اند. اما تجربـه رؤیابینـی معمولاً حاوی حرکت – برخی اوقـات بی فایده – از سـوی رؤیابین می‌شـود در حالی‌که تجربه فیلم بینی، جدا از پاسخ‌های واکنشـی ما[به فیلم]، به ندرت مـا را وادار به انجام حرکتی می‌کند. از طرف حامیان مقایسه رؤیا و فیلم این تجربه فیلم بینی و تجربه رؤیابینی اسـت که شـبیه به یکدیگرند. این حقیقت نیز که هر دوی رؤیابینی و فیلم بینی به لحاظ فرمی‌در تاریکی رخ می‌دهند یک مسـئله نامربوط دیگـر اسـت، زیرا که تاریکی علـی رغم اینکه غالباً بخشـی از عناصر تشکیل دهنده تجربه فیلم بینی است، همواره بخشی از تجربه رؤیابینی نیسـت. تفاوت‌های قابل ذکر دیگر نیز بین فیلم بینی و رؤیابینی وجود دارند؛ در رؤیا اعمال و گرفتاری‌های خودمان در مرکز توجه‌اند اما تجربه فیلـم بینی ما را به طور کامل از خودمان غافل و متوجه تقدیر و عاقبت شـخصیت‌های فیلم می‌کند. ممکن اسـت در جاهایی نیـز فیلم بینی، مشـابه رؤیابینی باشد. می‌شـود که هر چیزی به نوعی شبیه چیز دیگر باشـد. به نظر نمی‌رسد که هیچ شباهت جوهری جدی یا سیستماتیکی بین تجربه فیلم بینی و رؤیابینی وجود داشته باشد.

پی نوشت

۱- نسخه اولیه این مقاله در سمینار تحقیقاتی

Adelaide – Flinders , march1994

و همین‌طور در سمپوزیوم فلسفه و فیلم در کانزاس :

American Philosophical Association Central Division Annual Meeting in may 1994

ارائه شـده اسـت. با تشـکر مخصوص از دیوید بوردول، نوئل کارول، مـری دیویس و برایان مدلین.

۲- برای مثال نگاه کنید به:

Andre Bazin, «What Is Cinema?»vol.1,trans .and ed.Hugh Gray (Berkeley: University of California Press,1971)

به منظور تحلیل آرای بازن و دیگر جنبه های مرتبط با تاریخچه نظریه فیلم نگاه کنید به:

Noel carroll,«philosophical Problems of Classical Film Theory» (Princeton: Princeton University Press1988)

3-Kendall Walton, "Transparent Pictures: On the Nature of Photographic

Realism", critical inquiry, 11,2(1984):246-277

به نظر والتون و همچنین بازن ، ورا نمایی فیلم پیامد خصلت مکانیکی آن است ، یک نظریه که والتون آن‌را بر حسب مدل‌های وابستگی به شکل counter factual بین عکس و صحنه ای که از آن عکس برداری شده، ارائه می‌کند که این دو مستقل از حالت‌های ذهنی عکاس هستند. برای پی گیری برهان از مکانیکی بودن تا ورانمایی به مقاله من با مشخصات زیر نگاه کنید:

"Photography, Painting and Perception", Journal of Aesthetics and Art Criticism, 49(1991):32-39

۴- بـه عنوان مثال کریستین متـز در این باره که چگونه فیلم «درجـه معینی از باور را درون واقعیت جهان تصویر شده خلق می کند» در مقاله زیر بحث می کند:

The Imaginiary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema, Blooming:Indiana University Press,1982,pp72-118.

و یا

Robert B. Ray,Acartain Tendency of the Hollywood Cinema (Princeton: Princeton University Press, 1985), p.38

فرمول بندی متز به این اشـاره می کند که تردیدی خاص درباره اینکه دقیقاً چه مقدار باور در اینجا جای دارد، هست، شک و تردید در اظهار نظری دیگر از وی با همین موضوع باز هم بیان شده: «یک جایی شخص درون خودش باور می کند که [حوادث داستان] حقیقتاً درست اند».

Imaginary Signifier,p.72

5- Photography, Painting and Perception

۶- فکر می کنم نوئل کارول نخسـتین شـخصی بود که این توصیف از واقع گرایی را ارائه داد. مقاله وی با مشخصات زیر را ببینید:

"The Power of Movies", Daedalus114,4(1985):79-103

همچنین نگاه کنید به:

Flint Schier, "Deeper in to Pictures" (New York: Cambridge University Press,1986)

۷- برای مطالعه بیشتر در این باره نگاه کنید به مقاله من :

"The Long Goodby:On the Imaginiary Language of Film", British Journal of Aesthetics, 33(1993):207-219.

۸- نگاه کنید به :

Patrick Ogle,"Technological and Aesthetic Influence on the Development of Deep – focus Cinematography in the United State", in "Movies and Methods", vol.2,Bill Nichols(Berkeley:University of California Press,1985)

9- Richard Dawkins , *"The Blind Watchmaker"* (Harlow:Longman Scientific and Technical,1986)

10-Kathleen A. Akins, "What Is It Like to Beboring and Myopic?" in Dennett and His Critics:Domystifying Mind, Ed.B.Dalhbom(Oxford:Basil Blakwell,1993)

۱۱- واژه "وابسته به واکنش" مرتبط با آرای مارک جانسون است. نگاه کنید به:

"Dispositional Theoris of Value", Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary volume, 63(1989):139-174

همچنین نگاه کنید به :

Philip Pettit," Realism response – dependence" , mind 100 (1991):587-623,

Mark Jonston ," Objectivity Refigured"

Cristian Wright ,"Order of Determination, Response – dependence and the Eurythro Contrast " , both in «Realism and Reason»,ed. J.Haldane and C.Wright(Oxford:Basil Blakwell, 1992)

۱۲- نگاه کنید به کتاب من :

Image and Mind:Film, Philosophy and Cognitive Scienee(New York:Cambridge University Press), chapter 3: Jerald Levinson and

Philip Alperson, " What Is A Temporal Art?"in Midwest Studies in Philosophy,vol.16,philosophy and the Arts, ed.P.French, T.Uehling, and H. Wettstein(Notre Dame:Notre Dame University Press , 1991)

۱۳- "اسطوره مسلط سینما در دامان خود سینما شکل گرفته ، بدین گونه که تصاویر و اصواتش واقعیت را نمایش می دهند" :

John Ellis, "Visible Fiction: Cinema, Television, Video" (London : Routledge and Kegan Paul, 1982), P.77

"... شـرایط به نمایش درآمدن تصویر و قراردادهای روایت به بیننده توهم سـرک کشیدن به یک جهان خصوصی را می دهد" :

Laura Mulvey,"Visual Pleasure and Narrative Cinema" in Film Theory and Criticism,4th ed, edited by Gerald Mast, Marshall Cohen and Leo Baudry (Oxford:Oxford University Press, 1992), p.749

"دوربین سازوکاری می شود برای توهم خلق مجدد فضا":

ibid,p.757

۱۴- کارکرد گرایی در فلسفه ذهن مهم‌ترین رقیب برای رفتار گرایی محسوب می شود. رفتار گراهـا معتقدند که حالت‌های ذهنی عنوان‌هایی هسـتند برای رفتارها یا به یک بیان مفهومی پیچیده تر، گرایش‌هایی به سـمت رفتار هستند. کارکرد گرا این ایده را رد می کند، اما این ایده را که رفتار، شکل دهنده و بر سازنده حالت‌های ذهنی است می پذیرد. برای مثال یک کارکرد گـرا درد را بدین گونه تعریف می کند که درد، حالتی ذهنی اسـت کـه به خاطر یک صدمه یا جراحت جسمی به وجود می آید و باعث رفتار خاصی می گردد.

۱۵- بسـیاری از نظریه پردازان فیلم بر طبیعت خاص توهمی که توسط فیلم خلق می گردد و اینکه این توهم چگونه بر سـر توهم بودن خود با معرفت ما به رقابت بر می خیزد، تأکید دارند. برای مثال ژان–لوئی کومولی چنین می گوید که : "ما هم می خواهیم فریب سینما را بخوریم و هم نمی خواهیم." همین‌طور آرای مشابه متز در منابع مورد اشاره در بالا. اما چنین اظهاراتی ناتـوان از آن‌اند که دید توهم گرایانه را مقبول جلوه دهند. بینندگان فیلم به مانند افرادی که تا حدی به واقعیت آنچه می بینند باور دارند، رفتار نمی کنند.

نگاه کنید به:

Kendall Walton,"Fearing Fiction", Journal of Philosophy, 75(1978):5-27

۱۶- نگاه کنید به کتاب من:

The Nature of Fiction(New York: Cambridge University Press,1990), chapter 5

و

"Imagination and Simulation:Aesthetics Meets Cognitive Science"in Mental Simulation,ed.M.Davis and A.Stone(Oxford: Basil Blakwell,1994)

Kendall Walton, "Mimesis As Make-believe: On the Foundation of the Representation Arts(Cambridge: Harvard University Press,1990)

17- William Rothman,"Against the System of the Structure", in Movies and Methods,vol.1,ed. Bill Nichols (Berkeley: University of California Press,1976)

۱۸- «... [بیننده] حتماً می بایسـت همذات پنداری داشـته باشـد...اگر نداشته باشد فیلم غیر قابل فهم خواهد شد»:

(Mets ,The Imaginiary Signifier,p.46)

See also Nick Brown ,The Rhetoric of Filmic Narration (Ann Arbor, Mich:UMI Research Press1976), chapter1

19 -Jacques Aumont, "The Point of View", Quarterly Review of Film and Video ,11 (1989) ,p. 2 . On Shot /reverse Shot Editing as a Means of Maintaining the Illusionism of Film , See Kaja,The Subjects of Semiotics (New York: Oxford University Press ,1983) p.202

20 -Noell Carroll, "Mystifying Movies :Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory" (New York:Colombia University Press, 1989)