صفحات ۱۵ - ۲۴ (علمی-پژوهشی)
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۵، شماره ۳، پاییز ۱۳۹۹

رابطه زیبایی‌شناسی تصویر با آگاهی زیست محیطی از منظر نظریه پردازان اکوسینما*

وحید شمشیریان[۱]، رضا افهمی[۲]، علی شیخ مهدی[۳]**

[۱]دکترای پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
[۲]دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
[۳]دانشیار گروه سینما و انیمیشن، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله:۹۸/۵/۲۸،تاریخ پذیرش نهایی:۹۹/۴/۲۱)

چکیده

از ابتدای هزاره سوم که «اکوسینما» به عنوان یک گرایش مطالعاتی سینمایی مطرح شد تا به امروز دامنه‌ی گسترده‌ای از مباحث مربوط به رابطه‌ی بین سینما و محیط زیست از تأثیرات سینما به عنوان صنعت بر محیط‌زیست تا تأثیرات اجتماعی و ادراکی‌سینما بر آگاهی زیست‌محیطی مخاطبان را درون خویش جای داده است. در همین راستا، هدف مقاله حاضر، بررسی رابطه زیبایی‌شناسی تصویر سینمایی با آگاهی زیست محیطی است. مقاله با رویکردی توصیفی- تحلیلی و انتقادی به بررسی دیدگاه‌های مکتوب صاحب‌نظران این حوزه می‌پردازد. نتایج مقاله نشان می‌دهد در حالیکه گروهی از منتقدین با تأکید بر قابلیت عامه‌فهمی سینمای تجاری، بارگذاری صریح پیام زیست‌محیطی مطابق با الگوهای رایج فیلم‌سازی را در افزایش آگاهی زیست‌محیطی توصیه می‌کنند، عده‌ای دیگر سینمای آوانگارد، تجربی و مستقل را محمل مناسبی برای پرداخت جدی به دغدغه‌های زیست‌محیطی می‌دانند. همچنین بررسی انتقادی آرای دو گروه نشان می‌دهد نبود مبانی نظری متقن در بررسی رابطه‌ی زیبایی‌شناسی و ادراک زیست‌محیطی یکی از مشکلاتی است که غالب نظریه‌ها با آن مواجه‌اند. به لحاظ روش‌شناسی نیز در بسیاری از تحلیل‌ها به آثار سینمایی به عنوان متون اصلی تحلیل توجه جدی نمی‌شود. به همین‌گونه جای خالی پژوهش‌های میدانی در تحلیل‌هایی که بر رفتار و ادراک مخاطبان استوارند به چشم می‌خورد.

واژه‌های کلیدی

اکوسینما، زیبایی‌شناسی تصویر سینمایی، آگاهی زیست‌محیطی، انسان‌انگاری.

* مقاله حاضر برگرفته از رساله دکتری نویسنده اول با عنوان "نقش زیبایی‌شناسی تصویر سینمایی در ارتقای آگاهی زیست محیطی" به راهنمایی نویسنده دوم که در دانشگاه تربیت مدرس ارائه شده است.

** نویسنده مسئول: تلفن: ۸۲۸۸۳۷۸۴-۰۲۱، نمابر: ۸۸۰۰۸۰۹۰- ۰۲۱ ، Email: afhami@modares.ac.ir.

مقدمه

توجه به جنبه زیست‌محیطی در سینما را باید در ذیل گرایش جهان به توسعه پایدار[1] جستجو کرد. توسعه‌پایدار از دهه هفتاد میلادی به عنوان یک مدل توسعه حامی محیط‌زیست پذیرفته شد (Manning et al., 2011, 207-209). هر چند در ابتدای امر سه مقوله اقتصاد، محیط‌زیست و اجتماع، کانون‌های نگرش به مقوله پایداری را تشکیل می‌دادند (Dietz & O'Neill, 2013, 202-205)، اما طی دهه‌های بعد، با توجه به نقش غیرقابل انکار فرهنگ در تغییر نگرش جوامع به سمت اخلاق و ارزش‌های مصرف پایدار، فرهنگ به عنوان رکن چهارم توسعه پایدار مورد پذیرش قرار گرفت. به دنبال توجه به فرهنگ، رسانه‌هایی همچون تلویزیون و سینما که نقش غیرقابل‌انکاری در جهت‌دادن به کنش فردی و اجتماعی دارند، در مرکز توجه مطالعات زیست‌محیطی حوزه هنر قرار گرفتند. مسأله‌ای که منجر به شکل‌گیری حوزه‌ای مطالعاتی جدیدی در سینما با عنوان اکوسینما[2] گردید که از تأثیر صنعت سینما بر زیست‌بوم تا تأثیرات جامعه‌شناسانه و زیبایی‌شناسانه سینما برادراک، آگاهی و کنش زیست‌محیطی مخاطبان را موضوع پژوهش خود قرار داده است.

موضوعی که مقاله حاضر دنبال می‌کند، نحوه بهره‌گیری از تصویر سینمایی برای بازنمایی چالش‌های زیست‌محیطی به منظور برقراری ارتباط با مخاطب و تأثیر بر وی در راستای دادن ارتقای سواد زیست‌محیطی، ایجاد انگیزه زیست‌محیطی و توسعه رفتار زیست محیطی با هدف دستیابی به چهارچوبی نظری در این زمینه از طریق واکاوی و دسته‌بندی آرای مختلفی است که از سوی اندیشمندان این حوزه ارایه شده است. روش تحقیق در این مقاله به صورت توصیفی-تحلیلی و انتقادی می‌باشد به این صورت که ابتدا نسبت بین توسعه پایدار و زیبایی‌شناسی تبیین شده و سپس از طریق دسته‌بندی آرای مختلف در این حوزه راهبردها و رویکردهای آنها در این زمینه جمع‌بندی و در نهایت با نگاهی انتقادی کاستی‌های این نظریات در تبیین دقیق یک چهارچوب نظری برای بهره‌گیری از تصویر سینمایی برای ارتقای آگاهی زیست محیطی مخاطبان بیان می‌گردد.

توسعه پایدار، فرهنگ و زیبایی‌شناسی

پس از انتشار کتاب *بهارخاموش*[3] نوشته *راشل کارسون*[4] در ۱۹۶۲م.، رابطه میان رشد اقتصادی، توسعه جوامع مصرفی و تخریب محیط‌زیست توجه بسیاری را به خود جلب کرد و الزام تبیین مدلی برای تغییر مفهوم توسعه به‌منظور عبور از حالت کنترل‌نشده به یک حالت اطمینان‌بخش برای آینده بشریت مسجل و در نهایت به توسعه پایدار به‌عنوان مدل جدیدی برای پیشرفت جوامع منجرشد (Finn, 2009, 7-8). برای اولین بار در اجلاس محیط‌زیست انسانی سازمان ملل در استکهلم (۱۹۷۲)، موضوع تقابل میان توسعه و حفاظت از محیط‌زیست رفع گردید (UN,1972, A/CONF.48/14) و در اجلاس ۱۹۸۷، توسعه پایدار به عنوان "شیوه‌ای از توسعه برای پاسخ‌دادن به نیازهای حال، ضمن حفظ توان نسل‌های آینده برای برآورده‌سازی نیازهای خود" از سوی جامعه بین‌الملل پذیرفته شد (UN,1987, A/RES/42/187) و اجلاس ریو در سال۱۹۹۲، یکی از خط‌مشی‌های خود برای قرن بیست و یکم را دستیابی به توسعه پایدار قرار داد (UN,1992, A/CONF.151/26) ؛ مواردی که در اجلاس سال۲۰۱۲ نیز مورد تأکید مجدد قرار گرفت (UN, 2012, A/RES/66/288). اهمیت سند حاضر، پذیرش نهایی سه بنیان اقتصادی، زیست‌محیطی و اجتماعی به‌عنوان ارکان توسعه پایدار است که در دستورکار قرن بیست و یکم[5] در سال ۱۹۹۲ به‌طور ضمنی و به صورت روابط دوگانه میان آن‌ها (UN,1993,7) و در اجلاس ۲۰۰۵ در قالب مفهوم حاکمیت محیط‌زیست که توسعه اجتماعی و اقتصادی در بطن آن واقع شده‌اند (UN, 2005, A/RES/60/1)، بیان شده بود. پایداری زیست‌محیطی مترادف محافظت از ذخایر محیطی، ممانعت از تغییرات اقلیمی و پایداری اقتصادی به معنای تداوم تولید سود عملیاتی صحیح و مراقبت از انرژی که امروزه با مخاطرات الگوهای توسعه‌نیافته تولید و چرخه عمر کوتاه محصول کاهش منابع، افزایش پسماندها و بی‌عدالتی اقتصادی روبه‌روست (Dietz & O'Neill, 2013, 202-205) و پایداری اجتماعی به معنای حفظ سرمایه اجتماعی و دستیابی به کیفیت زندگی و سلامتی، تعادل اجتماعی و توسعه عدالت در درازمدت، یعنی افزایش تعاون و مشارکت نظام‌مند جامعه در راستای شناخت پیوند انسان و محیط‌زیست و تعهد برای حفظ آن است (Murphy,2012, 15)؛ که به وی امکان می‌دهد تا از مسؤولیت خود آگاه باشند. امری که به تعادل میان نیازهای جمعیت و ظرفیت‌های زیست‌محیطی می‌انجامد و توسعه پایدار را با توجه به اثرات سودمند آن بر گروه‌های محروم و نسل‌های آینده ممکن می‌سازد (Vifell & Soneryd, 2012, 26). پیرو این مسأله، در اعلامیه هزاره سازمان ملل متحد، با توجه به اینکه فرهنگ هم در تغییر نگرش جوامع به اخلاق و ارزش‌های مصرف پایدار و هم در ارائه دیدگاه جدیدی در زمینه رشد اقتصادی نقش مؤثری دارد، به عنوان رکن چهارم توسعه پایدار مورد پذیرش قرار گرفت.

اما پیش از قبول رسمی فرهنگ به عنوان بعد جدید توسعه‌پایدار، واکنش‌های حوزه فرهنگ به مقوله توسعه‌پایدار در قالب هنر آغاز شده بود. پس از طرح این مقولات در حوزه معماری و طراحی، دیگر هنرها نیز به دنبال راهکارهایی برای تحقق این مسأله در حوزه خود و همچنین به عنوان مبلغی برای توسعه آگاهی در زمینه توسعه پایدار به ویژه محیط زیست را آغاز کردند (Buell, 2005, 19). امروزه در همه شاخه‌های هنر، گروه‌هایی با پسوندهای زیست‌محیطی یا توسعه پایدار به فعالیت در این زمینه مشغولند و شاید بتوان نقطه کانونی کار آنها را مفاهیم برگرفته از فلسفه بوم‌شناختی آرنه *ناس*[6] دانست.

فرهنگ به واسطه‌ی نقش مؤثری که در جهت‌دهی کنش‌های اجتماعی از طریق افزایش آگاهی‌های زیست‌محیطی دارد، مورد توجه بسیاری از صاحب‌نظران این حوزه از جمله فیلسوف نروژی، آرنه ناس

قرار گرفت. او با ابداع مفهوم بوم‌شناسی عمیق[۷]، بحث ارزش ذاتی طبیعت را بدون در نظرگرفتن جنبه‌های ابزاری آن برای انسان پیش کشید (Næss, 1973, 95-100). براساس بوم‌شناسی عمیق، جهان طبیعت موازنه ظریفی از روابط بسیار پیچیده بوده و حیات همه‌ی گونه‌ها در درون زیست‌محیط به یکدیگر وابسته است و همه موجودات هستی اعم از گیاهان و حیوانات حق برابری برای حیات دارند (Idem., 1989, 164-65). این مفهوم الهام‌بخش جنبش‌هایی همچون حرکت سبز زیست‌محیطی که سعی در ارتقاء اخلاقیات زیست‌محیطی در راستای حفاظت از محیط‌زیست و زندگی ساده انسانی دارد، شد. اندیشه آرنه‌ناس درباره درک بوم‌شناسی عمیق، درک‌زیبایی‌شناسی محیط‌زیست را به عنوان گام اول این فرآیند تلقی و سعی نمود تا رابطه‌ای میان اخلاق زیست‌محیطی و زیبایی‌شناسی محیط برقرار نماید(Rothenberg, 1987, 188).

امروزه این علم بسیار گسترده شده و در قالب اکواستتیک[۸] (زیبایی‌شناسی زیست‌محیطی و همچنین زیبایی‌شناسی عمیق) با حوزه‌های گوناگون زیبایی‌شناسی، هستی‌شناسی، مطالعات روانشناسی، علوم‌شناختی و به ویژه جامعه‌شناختی و هنر پیوند خورده است.

تاریخ اکوسینما

ورود واژه‌ی اکوسینما به ادبیات سینمایی به مقاله «پیش به سوی اکوسینما[۹]» اسکات مک‌دونالد[۱۰] در سال ۲۰۰۴ باز می‌گردد. پیش از آن، نقد و تحلیل فیلم از دریچه زیست‌محیطی محدود به مطالعات پراکنده منتقدانی همچون الکساندر ویلسون[۱۱]، کارلا آرمبراستر[۱۲]، چارلز سیبرت[۱۳]، گرگ میتمن[۱۴] و درک بوسه[۱۵] با تمرکز بر مستندهای حیات‌وحش[۱۶] بود ؛ اما از این سال و به سرعت، تمامی گونه‌های سینمایی داستانی، مستند و تجربی توجه منتقدینی همچون دیوید اینگرام[۱۷]، شین کیوبیت[۱۸]، کریس سینتیا[۱۹]، پت بریرتون[۲۰] و آدریان ایواخیف[۲۱] را به خود جلب نمود.

با توجه به نوبودن این واژه در ادبیات سینمایی، در وهله‌ی نخست مفهوم، چیستی و گستره‌ی اکوسینما و رابطه‌ی آن با آگاهی زیست‌محیطی مورد پرسش قرار گرفت. مسأله‌ای که توجه منتقدین را به سمت چگونگی بازنمایی مسائل زیست‌محیطی در سینما و تأثیرات ادراکی و شناختی آن به گونه‌ای که منجر به افزایش سواد و آگاهی زیست‌محیطی گردد، جلب نمود. در این خصوص اینگرام بدون محدود کردن اکوسینما به گونه و یا ژانر خاصی، اکوسینما را چهارچوبه‌ی فکری می‌داند که مهم‌ترین هدف آن ارتقای فهم و آگاهی از مسائل و موضوعات زیست‌محیطی در حوزه فرهنگ هنر و علوم انسانی است (Ingram, 2014, 470). درمقابل اما پائولا ویلوکوئت-مارکوندی[۲۲] اعتقاد دارد مستندهای مستقل و شاعرانه‌ی معین- و نه تجاری آن طور که در هالیوود ساخته می‌شود-تحت نام اکوسینما خوانده شوند. چرا که منظور از اکوسینما نوعی روش فیلمسازی هماهنگ با مسائل زیست‌محیطی از طریق کنار گذاشتن ذهنیت انسانمدارانه و جایگزینی آن با رویکردی زمین‌محورانه[۲۳] است (Willoquet-Marcondi, 2010, 45-47). به همین صورت چگونگی بازنمایی مسائل زیست‌محیطی بخش قابل توجهی از آثار منتقدین دیگری همچون مک‌دونالد، بریرتون، بوسه، جنیفر لادینو[۲۴] و لوییس ویوانکو[۲۵] را تشکیل می‌دهد (Brereton, 2005, 2013, McDonald, 2004, 2013 Ladino,, Bousé, 1998, 2000, 2003, & Vivanco, 2013 .(2009, see 2013

درکنار توجه به چگونگی بازنمایی، شین کیوبیت به رابطه بین سینما به عنوان یک رسانه با درک از زیست‌بوم در متن ساختارهای سیاسی و اقتصادی می‌پردازد. کیوبیت تحت تأثیر مک‌لوهان، رسانه را گسترشی از ادراک می‌داند که نقشی میانجی را بین انسان و دنیای اطرافش بازی می‌کند و از آنجا که امروزه تنها از طریق تخنه (تکنولوژی) می‌توان نسبت به جهان خارج شناخت یافت، علی‌الخصوص آن بخشی از جهان که از دایره‌ی ادراک دیداری و شنیداری آدمی به‌طور مستقیم خارج است، لذا تکنولوژی بصری و رسانه‌هایی همچون تلویزیون و سینما می‌تواند میانجی‌ای باشد میان مخاطبان و جهان. با این زمینه نظری، کیوبیت دریافت، تعبیر و تفسیر پیام را در قلمرو ساختار فرهنگی انجام‌پذیر دانسته و به رابطه‌ی متقابل *اکولوژی سیاسی*[۲۶] و اجتماعی میان تولیدکنندگان، مصرف‌کنندگان و توزیع‌کنندگان تصاویر از طریق شبکه‌های مجازی و واقعی توجه می‌کند (Cubitt, 2005, 22-23). به نظر کیوبیت، نقادی زیست‌محیطی تنها یافتن و مشخص‌کردن ژانر سینمایی زیست‌محیطی یا تحلیل مفاهیم و موضوعات آشکار اکولوژیکی در فیلم‌ها نیست، بلکه یکی از مهم‌ترین موضوعات، فراگیری ویژگی‌های فرمی است که موضوعات زیست‌محیطی از طریق آن ارائه می‌شوند. لذا برای نقدی جامع می‌بایست از مفاهیم و موضوعات صریح و آشکار زیست‌محیطی در فیلم‌ها فراتر رفته و به کارکرد زیبایی‌شناسانه‌ی فرم‌های مختلف از منظر زیست‌محیطی پرداخت (Idem., 2013, 279). از این رو پرداختن به مسائل زیست‌محیطی فارغ از مفاهیمی همچون طبقه، نابرابری، جنگ و بی‌عدالتی بی‌معناست (Ibid., 270). با توجه به این مسأله، وی *اکوپولتیک*[۲۷] را محل مناسبی برای نقادی فرهنگ و از جمله رفتارهای زیست‌محیطی در قرن بیست و یکم می‌داند چرا که در درون خویش به ویژگی‌های زیبایی‌شناختی و مادی یک رسانه که شکل‌دهنده‌ی جامعه انسانی و تجربیات آنها و هم‌ین‌طور فرم دهنده نظام‌های سیاسی و اقتصادی است، توجه می‌کند (Ibid., 280).

اما بیشترین تلاش برای تبدیل اکوسینما به یک پارادایم فکری توسط ایواخیف صورت گرفته است (Ivakhiv, 2007, 24). ایواخیف در *اکولوژی تصویر* (۲۰۱۳) سعی نمود با استفاده از چند جریان مختلف فلسفی و نظریه فیلم، نظریه‌ای عمومی درباره اکوسینما و ارتباط آن با آگاهی و کنش زیست‌محیطی ارائه کند. از این‌رو اعتقاد دارد نه تنها می‌بایست به چگونگی تصویرکردن زیست‌بوم در فیلم‌ها توجه کرد بلکه می‌بایست به اکولوژی تصویر هم پرداخت که شامل همه‌ی مراحل از تولید تصویر تا توزیع و نمایش آن می‌شود (Idem., 2013 a, 87-88). این مسأله به طور ضمنی پرداختن به مسائلی همچون اخلاق، سیاست و اقتصاد را در مطالعات اکوسینما ناگزیر می‌کند (Idem., 2013 b, 12-13).

با توجه به نکات فوق‌الذکر می‌توان گفت علی‌رغم آنکه در خصوص

چیستی و تعیین گستره‌ی اکوسینما چندان وحدت نظر وجود ندارد اما به نظر می‌رسد توجه به بازنمایی مسائل و دغدغه‌های زیست‌محیطی و تأثیرات ادراکی و شناختی آن به گونه‌ای که با افزایش سواد و آگاهی زیست‌محیطی منجر به جلب توجه عموم به این مسائل و بالطبع کنش‌های زیست‌محیطی گردد، ذهن بسیاری از منتقدین و نظریه‌پردازان از حوزه‌های مختلف علوم انسانی را به عنوان موضوعی بین‌رشته‌ای به خود جلب کرده و موضوعاتی از زیبایی‌شناسی و اخلاق زیست‌محیطی و عدالت محیطی تا مطالعات علوم‌زیستی و جانوری، مسائل آلودگی و پایداری سیستمی را در درون خویش جای داده است. بخش عمده‌ای از این تلاش‌ها معطوف به تبیین رابطه‌ی زیبایی‌شناختی گونه‌های مختلف سینمایی با آگاهی زیست‌محیطی و تأثیرات ادراکی ویژگی‌های فرمی آنها بر مخاطبان است که در بخش بعدی به آن پرداخته می‌شود.

زیبایی‌شناسی و آگاهی زیست‌محیطی در اکوسینما

چگونگی بازنمایی زیست‌بوم در سینما موضوعی مناقشه برانگیز بین منتقدین سینمایی و فعالان و علاقه‌مندان به مسائل زیست‌محیطی بوده است.

از آنجا که چگونگی بازنمایی به ساختار فرمی و زیبایی‌شناسی اثر برمی‌گردد، لذا پاسخ به هرگونه پرسشی درخصوص رابطه‌ی بازنمایی با آگاهی زیست‌محیطی، مستلزم توجه به نسبت بین ساختار زیبایی‌شناسی فیلم و آگاهی زیست‌محیطی است (Rust & Monini, 2013, 5) آرای منتقدین درخصوص رابطه‌ی زیبایی‌شناسی با آگاهی زیست‌محیطی را می‌توان در دو گروه جای داد. گروهی که جریان سینمای تجاری را به منظور افزایش آگاهی‌های زیست‌محیطی مخاطبان اثرگذار می‌دانند و گروه دیگری که صریحاً با این ایده مخالفت کرده و سینمای هنری، آوانگارد و مستقل را دارای ظرفیت‌های لازم برای افزایش آگاهی‌های زیست‌محیطی می‌دانند (Dorbin & Mor-rey, 2009, 122). به طور مشخص در حالیکه میتمن، بررتون و اینگرام اعتقاد دارند سینمای تجاری در کنار ایجاد لذت ناشی از سرگرمی، به عنوان یک رسانه همگانی و قابل فهم، نقش غیرقابل انکاری در افزایش آگاهی‌های عمومی نسبت به مسائل زیست‌محیطی دارد، مک‌دونالد، بوسه، لادینو و ویوانکو با تشکیک در وجود رابطه‌ای مستقیم بین سرگرمی و لذت با ادراک، سینمایی تجاری را فاقد کارایی لازم برای افزایش آگاهی زیست‌محیطی دانسته و ایجاد نوعی زیبایی‌شناسی رادیکال را برای بیان نگرانی‌های زیست‌محیطی ضروری می‌دانند.

سینمای تجاری و آگاهی زیست‌محیطی

میتمن، بررتون و اینگرام هر یک به شیوه‌ای متفاوت از توان سینمای تجاری در جهت طرح مسائل زیست‌محیطی دفاع می‌کنند. میتمن نخستین فردی است که به طور مبسوط به نقش سینمای تجاری در افزایش آگاهی‌های عمومی نسبت به مسائل زیست‌محیطی پرداخت. وی علی‌رغم آنکه از مستندهایی همچون مجموعه «آمریکای وحشی (از ۱۹۸۶ تاکنون)[۲۸]» به خاطر نگاه ابزاری به حیات‌وحش به عنوان کالایی برای مصرف تماشاگران انتقاد می‌کند (Burt, 2004, 45)، اما اعتقاد دارد همین نمایش دستکاری‌شده از طبیعت وحشی توان بالقوه‌ی زیادی برای جلب توجه مخاطبان به سوی عوامل تهدیدکننده زیست‌بوم آنها دارد (Mitman, 2009, 204-205). از نظر وی در نتیجه‌ی الزامات جامعه سرمایه‌داری در توجه به گیشه و فروش فیلم‌ها به هنگام ساخت آنها، تهیه کنندگان این فیلم‌ها را وادار کرده که در تولید آنها برای سرگرمی نسبت به اعتبار علمی اولویت بیشتری قائل شوند (Ibid, 206). مسأله‌ای که سبب گردیده موضوع غالب مستندهای حیات‌وحش به مواردی همچون دست‌وپنجه نرم کردن حیوانات با طبیعت خشن برای بقا، مبارزه حیوانات جوان‌تر برای گسترش قلمرو و یا رقابت گروه‌های جانوری مختلف با هم در قلمروی مشترک خلاصه شود که به واسطه نمایش خشونتِ گاه عریان برای تماشاگران جذابیت بصری و دراماتیک‌تر بیشتری دارد (Mitman & Wilder, 2016, 25). همین نگاه باعث شد که والت دیسنی در ساخت مجموعه «ماجراهای زندگی واقعی[۲۹]»، به نوعی تولید مستند زمان‌بر برای گرفتن تصاویر از حیات‌وحش بدون استفاده از کارشناسان علمی روی بیاورد که با توجه به موفقیت مالی به این مجموعه در نتیجه‌ی اقبال زیاد تماشاگران، پایه‌ی مستندسازی حیات‌وحش را در دهه‌های بعدی پی‌ریزی کرد (Mitman, 2009, 118).

به نظر میتمن این مجموعه که والت دیسنی با محوریت مفاهیمی همچون خانواده، جنسیت، ملت و ستایش ویژگی‌های برتر اخلاقی ساخت، در شکل‌گیری نگاه ابزاری به طبیعت به عنوان منبع جدید از درآمد نقش به‌سزایی داشت (Ibid., 109-110). ولی در عین حال همین مستندها با خلق تصاویر زیبا از دنیای حیات‌وحش و آوردن آنها به خانه‌های مردم، و به‌کارگیری الگوهای رایج فیلم‌سازی که برای گروه بیشتری از مردم قابلیت فهم دارد، آنها را به عنوان ابزار تبلیغاتی مهمی برای بسیج حمایت‌های عمومی در مواجهه با مسائل زیست‌محیطی تبدیل کرد (Ibid., 133).

همچون میتمن، بررتون هم با واکاوی فیلم‌های هالیوودی، سینمای تجاری و داستانی را رسانه مناسبی برای افزایش آگاهی زیست‌محیطی می‌داند (Brereton, 2005, 11). وی در مقابل این گزاره که نمایش تصاویر زیبا از طبیعت منجر به شکل‌گیری حس نوستالژیک به آن شده و در نتیجه به تشدید گرایش بیشتر انسان برای تملیک و مصرف طبیعت می‌انجامد، بیان می‌کند نمایش بصری زیبا از طبیعت به بازشناسی رابطه‌ی انسان با طبیعت و افزایش فهم انسان از زیست‌بومش می‌انجامد (Murray & Heumann, 2009, 27). لذا می‌تواند میل و انگیزه‌ی محافظت از طبیعت را نزد مخاطبانش افزایش دهد (Brereton, 2005, 39). بررتون با این استدلال، بارگذاری پیام زیست‌محیطی صریح و روشن در فیلم‌ها را نه در بخش هنری، آوانگارد و تجربی که رمزگان آن برای عموم مخاطبان قابل فهم نیست، بلکه در سینمای تجاری توصیه می‌کند که به واسطه آشنایی مخاطبین با رمزگان این نوع سینما، به راحتی قابل رمزگشایی است (Ibid., 234-237).

بررتون با تحلیل زیبایی‌شناسانه از سکانس‌های افتتاحیه و پایانی، میزانسن و ترکیب‌بندیِ دامنه‌ی وسیعی از گونه‌های مختلف سینمایی از فیلم‌های وسترن تا بلاک‌باستر و علمی- تخیلی، بر نقاط قوت بالقوه

این فیلم‌های برای افزایش آگاهی‌های زیست‌محیطی دست می‌گذارد (Brereton, 2013, 230). وی فیلم‌های اسپیلبرگ را نمونه موفقی از نقش سینمای تجاری در ارتقای ادراک زیست‌محیطی می‌داند (Idem, 2005, 67). به همین صورت فیلم‌های دیستوپیایی دهه‌ی ۸۰ و ۹۰ را بازنمایی و نمایش بصری افراط‌گونه از اضمحلال و نابودی زیست‌بوم ارزیابی می‌کند (Ibid., 203-219).

اینگرام هم همچون میتمن و برتون علی‌رغم انتقاداتی که به نحوه بازنمایی زیست‌بوم در فیلم‌های هالیوودی دارد اما با ارائه‌ی نظریه‌ای مدونتر، از ظرفیت‌ها و قابلیت‌های ملودرام و رئالیسم برای طرح مسائل زیست‌محیطی دفاع می‌کند. به‌نظر وی اگر چه به واسطه‌ی ماهیت ملودرام که مبتنی بر شکل‌گیری دو قطب متضاد خیر و شر است، در نهایت مشکلات زیست‌محیطی به اموری عادی تقلیل می‌یابند، اما ملودرام این قابلیت را دارد که تضادها و جهت‌گیری‌های ایدئولوژیکی را داستانی کرده و راه‌حل‌هایی هم برای آنها ارائه دهد. از این رو امکان درگیرشدن گروه‌های مخاطب بیشتری با مسائل زیست‌محیطی وجود خواهد داشت که می‌تواند به کنشی جمعی در ارتباط با مسائل زیست‌محیطی منجر شود (Ingram, 2010, 3-5). به نظر می‌رسد اینگرام که متاثر از شناخت‌شناسان ادارکی است، بر ظرفیت سینمای تجاری در ایجاد و جهت‌دهی حرکات جمعی زیست‌محیطی از طریق تأثیر بر قوای شناختی و احساسی مخاطب دست می‌گذارد.

با توجه به این مسأله، اینگرام مشخصا مخالف فروض مدرنیستی در ارتباط با آگاهی تماشاگران و تکنیک‌های فرمال است و به کارکرد فرم‌های مدرنیستی برآمده از تئوری برشت با دیده شک می‌نگرد و به همین نسبت کارکرد این فرم‌ها در حوزه اکوسینما را حاوی ابهام می‌داند (Idem., 2013, 47). وی با ارجاع به نوئل کرول بین دریافت منتقدین و تماشاگران عام از متن تفاوت قائل شده و لذا بین تکنیک‌های آوانگارد زیبایی‌شناختی و افزایش آگاهی مخاطبان ارتباطی معنادار نمی‌یابد چرا که درک پیام این تکنیک‌ها را وابسته به آموزش پیشینی زیبایی‌شناختی برای دریافت پیام‌ها می‌داند، نکته‌ای که نزد مخاطبان عام کم‌تر یافت می‌شود (Idem., 2010, 48). لذا به‌نظر می‌رسد اینگرام برای ایجاد کنشی آگاهانه در خصوص مسائل زیست‌محیطی، اعتقادی به محدودشدن به فروض مدرنیستی که بر فیلم‌های آوانگارد هنری و تجربی تأکید می‌کنند، ندارد.

البته اینگرام برداشت‌های بلند با دوربین ثابت که دخل و تصرف اراده انسانی در حرکت دوربین به حداقل رسیده باشد را در بازتعریف دوباره‌ی رابطه انسان با محیط پیرامونش که می‌تواند موجد درک جدیدی از آگاهی نسبت به مسائل زیست‌محیطی شود، مؤثر می‌داند. چرا که این تکنیک‌ها از یک سو زمان مناسب برای انتظار و مشاهده را در اختیار مخاطب گذاشته و از سوی دیگر به اشیاء، انسان‌ها و حیوانات این فرصت را می‌دهد که خویش را آشکار نمایند (Idem., 2013, 46). اما علی‌رغم این ستایش و با در نظر گرفتن تنوع فکری و سلیقه‌ای به عنوان عامل مهمی در چگونگی ادراک، این ویژگی را محدود به ژانر خاصی نکرده و ژانرهای مختلف سینمایی حتی درون جریان هالیوودی را برای افزایش آگاهی زیست محیطی کارآمد می‌داند (Ibid., 49).

زیبایی‌شناسی نامتعارف و آگاهی زیست‌محیطی

از نظر مک‌دونالد، بوسه، لادینو و ویوانکو برنامه‌ریزی و اقناع اجتماعی زیبایی‌شناسانه، کاری ایدئولوژی‌محور می‌باشد، لذا به نقد ایدئولوژیکی و بُرَنده‌ای نیاز هست؛ نوعی زیبایی‌شناسی رادیکال. زیبایی‌شناسی‌ای که نه در سینمای تجاری بلکه در سینمای تجربی، آوانگارد و مستقل می‌توان آنرا یافت.

به نظر بوسه، سینما و تلویزیون تصویر طبیعت را برای سازگار کردن آن با رسانه، تحریف می‌کنند. این تحریف که برسازنده‌ی انگاره‌ای همچون دستیابی به واقعیت دستکاری نشده است به واسطه تمهیداتی زیبایی‌شناختی همچون استفاده از لنزهای تله و تلسکوپی برای نمایش جزییات، که فاصله را از بین می‌برد، استفاده از صداهای شبیه‌سازی‌شده برای فضاسازی فیلم که توهم‌بودن در محیط را ایجاد می‌کند، استفاده بی‌حد از تکنیک‌هایی همچون اسلوموشن و فست‌موشن و حتی استفاده از حیوانات تعلیم دیده صورت می‌گیرد. به عنوان مثال کلوزآپ در مستندهای حیات‌وحش، صمیمیتی کاذب و غیرواقعی بین مخاطب انسانی و سوژه حیوانی ایجاد می‌کند که با انسان‌انگاری[۳۰] از رفتارهای حیوانات با هدف جلب تماشاگر عمل می‌کند. حال آنکه در دنیای واقعی، امکان دیدن این حیوانات در زیست‌بوم خود از فاصله نزدیک، بسیار نادر است (Bousé, 2000, Idem., 2003, 123 & 208). با توجه اینکه افراد بسیار کمی امکان آشنایی با حیات وحش را در دنیای واقعی دارند از اینرو این‌فیلم‌ها با به همراه آوردن تجربه‌ای زیستی برای مخاطبان که در دنیای واقعی با آن مواجه نمی‌شوند، شناخت آنها را از این دنیا شکل می‌دهند. شناختی که مبتنی‌بر عواملی همچون نیازهای بازار، تأکید بر روایت نمایشی و نمایش مداوم خطر، هیجان و پویایی همیشگی است که اساسا در طبیعت چنین منطقی یافت نمی‌شود (Idem., 2000, 130). لذا سینمای تجاری را فاقد کارایی لازم برای پرداختن جدی به دغدغه‌های زیست‌محیطی ارزیابی می‌کند.

مک‌دونالد هم همچون بوسه اعتقاد دارد که توان واقعی سینما برای به چالش‌کشیدن موضوعات زیست‌محیطی در بخش تجربی، آوانگارد و مستقل سینما نهفته است. درواقع وی کارکرد اصلی اکوسینما را ارائه روش‌های نوینی از تجربه فیلمی می‌داند که رویکرد جایگزینی را نسبت به عادات مشاهده‌گری مرسوم ارائه کند (McDonald, 2013, 20). به نظر می‌رسد مک‌دونالد درهم شکستن عادات مشاهده‌گری مرسوم را از دو طریق ساختار زیبایی‌شناسی فیلم و فرایند تولید و نمایش فیلم قابل حصول می‌داند (Ibid, 22 و Idem., 2004,130).

از نظر وی فیلم‌سازی از سوژه‌ای زیست‌محیطی براساس الگوهای رایج هالیوودی و یا حتی الگوهای رایج مستندسازی صریحا منجر به مصرف تصویر می‌شود؛ همچون تولید و نمایش تصاویر زیبا که احتمال تایید وضعیت موجود و به تبع آن افزایش فعالیت‌هایی که در بلندمدت آسیب‌های جدی به زیست‌بوم وارد می‌کند را افزایش می‌دهد (Idem., 2013, 20). لذا فیلم‌هایی که ادراک مخاطب را با تمهیداتی زیبایی‌شناسانه همچون حذف قواعد سینمای رسمی همچون خطوط روایی، شخصیت پردازی، نورپردازی، استفاده از برداشت بلند، طولانی

کردن فرمت‌های زمانی، استفاده از تکنیک‌های نامعمول و غیرعادی مونتاژ و تدوین و استفاده از صدای محیطی و سکوت به چالش بکشند، می‌توانند عادات مشاهده‌گری را تغییر دهند. همچون برداشت‌های بلندتر از میانگین هفت ثانیه رایج در سنت هالیوود، که توجه مخاطب را به موضوع تصویرشده جلب نموده و می‌تواند حسی از احترام را نسبت به سوژه برانگیزاند (Ibid., 26).

درکنار ساختار زیبایی‌شناسانه، مک‌دونالد به چگونگی تولید و نمایش فیلم هم توجه کرده و آن را در دستیابی به اهداف اکوسینما اثرگذار می‌داند؛ مسأله‌ای که کم‌تر مورد توجه سایر منتقدین قرار گرفته است. برای این مسأله وی به نوع ساخت و نمایش سه‌گانه کالیفرنیا ساخته بنینگ اشاره می‌کند (Ibid., 124). بنینگ این سه‌گانه را در طی ۱۰ سال ساخت تا بتواند تخریبات محیط زیست کالیفرنیا را در طی زمان نشان دهد فیلم‌ساز بعد از ساخته‌شدن آخرین بخش از این سه‌گانه از نمایش مجزا آنها جلوگیری کرده و تنها به صورت پشت هم اجازه اکران و نمایش آن را داد. این استراتژی به نظر مک‌دونالد، بر احساس و ادراک مخاطب نسبت به عمق فجایع حاصل از تغییرات محیطی انجام‌شده در کالیفرنیا و تأثیرات مخرب صنعتی‌شدن نقش غیرقابل انکاری دارد (Ibid., 131).

ویوانکو با وام‌گرفتن اصطلاحی از مالامود با عنوان رابطه‌ی تماشاگری که بر شکل‌گیری شناخت مخاطب از جهان واقعی براساس چگونگی بازنمایی‌اش در تصویر سینمایی دلالت دارد، اعتقاد دارد فیلم‌های مستندی که درباره حیات‌وحش ساخته می‌شوند با نمایش فاصله اجتماعی و جغرافیایی که این محیط از زندگی روزمره تماشاگران دارد، درک و آگاهی‌ایی از این محیط را در نزد آنان شکل می‌دهد که بر مبنای رابطه‌ی تماشاگری است. این کار از طریق فرایندی صورت می‌گیرد که اصطلاحاً به آن فرایند واقعی‌بودن می‌گویند: فرایندی که از چیزی به نام واقعیت شروع و در نهایت در قالب مجموعه‌ای از فرم‌های هنری و روایت‌های نمایشی داستانی‌شده و مداخله‌گرانه پیش می‌رود که نتیجه‌اش گرایش به بیشتر پنهان‌نمودن ردپای حضور فیلم‌ساز و عوامل تولید در فرایند تولید فیلم به منظور ایجاد حس واقعی‌بودن است. از نظر وی، این عمل بر مبنای ایدئولوژی مشاهده‌گر غایب و همه‌چیزدان که رفتارهای طبیعی در فیلم را به عنوان بخشی از یک کوشش تولید دانشی که پیامد نهایی آن ثبت معتبری از چشم اندازها و حیوانات واقعاً موجود است، بنا شده است (Vivanco, 2013, 111-112). نتیجه‌ی این عمل، فیلم‌هایی است که بازتاب دهنده ایدئولوژی حاکم و استانداردکننده شکل‌های معینی از باورها و صورت‌های سیاسی - اجتماعی به عنوان اموری بدیهی و طبیعی بدون در نظرگرفتن واقعیات موجود در جهان اطراف ما است.

از نظر ویوانکو ازآنجایی‌که فیلم‌های مستند و از جمله مستندهای حیات‌وحش همواره به عنوان یکی از پله‌ای ارتباطی بین علم و سینما قلمداد می‌شوند، این مسأله فیلم‌های حیات‌وحش را مجبور می‌کند که در عین اینکه رابطه نزدیکی با علوم برقرار کرده، جذابیت لازم را برای مخاطبان داشته باشند (Ibid, 112). لذا علی‌رغم اینکه در بسیاری از این فیلم‌ها سعی می‌شود بازنمایی کاریکاتورگونه‌ای از رفتارهای حیوانات براساس منطق رفتارهای انسانی صورت نگیرد، اما شخصیت‌سازی حیوانات در این فیلم‌ها، عملاً پیچیدگی‌های رفتاری آنها را به نفع ایجاد حس همدلانه انسانی با مخاطبان به کناری می‌نهد و با آنکه در این فیلم‌ها بر جدابودن دنیای انسان و حیوان تأکید می‌شود، ولی در عمل حیوانات به صورت بدل‌های انسانی تصویر می‌شوند (Ibid, 119). لذا الزامات سینمای تجاری به این فیلم‌ها اجازه نمی‌دهد که بتوان به صورت جدی به مسائل زیست‌محیطی پرداخت. مسأله‌ای که در نهایت ویوانکو را به سمت سینمایی متفاوت از سینمای تجاری سوق می‌دهد که عادات مشاهده‌گری ما را بر هم زند.

اما در این میان لادینو با طرح اصطلاح دوربین‌گونه‌زده، نظری جالب و نوآورانه در مورد نحوه‌ی بازنمایی جانوران در مستندهای حیات‌وحش ارائه می‌کند. به نظر وی از آنجا که دوربین فیلمبرداری به عنوان ابزار اصلی سینما، گونه‌زده می‌باشد، در بازنمایی سوژه، نگاه انسان‌محورانه حاکم بوده که نتیجه‌ی آن تصویرشدن حیوانات در دنیای وحش، همچون جامعه‌ای انسانی است (Ladino, 2013, 130). از نظر لادینو، گونه‌زده‌بودن دوربین از ابداع، ساخت و تکامل دوربین توسط انسان که براساس الگوهای بینایی وی صورت گرفته، نشات می‌گیرد. لذا دوربین با بیشترین نزدیکی با چشم انسان، حیوان را از منظری انسانی تصویر می‌کند که آکنده از انتظارات ایدئولوژیکی و ژانری است (Ibid., 131). با این وصف، چنین تصویری، روایت بصری نادرست از دنیای حیوانات و رفتارهای آنها براساس منطقی سینمایی ارائه داده و رفتارهای حیوانات در نتیجه‌ی منطقی انسان‌محورانه به راحتی به رفتارهای انسانی تقلیل داده و نگرانی‌های اساسی در اکوسیستم‌هایش را نادیده می‌گیرد (Ibid., 135). لذا زیبایی‌شناسی متعارف که سرشار از نگاه انسان محورانه است، قابلیت انتقال نگاه زیست‌بوم محوری که طبیعت خود را آشکار کند، ندارد. از این روست که وی اعتقاد دارد در وهله‌ی اول می‌بایست نسبت به کارکردهای ایدئولوژیکی فرم و تکنیک‌ها آگاه بود و در وهله‌ی بعدی با توجه به عادات مشاهده‌گری مخاطب با این تکنیک‌ها، می‌بایست به سراغ زیبایی‌شناسی رادیکال برای بیان زیست‌بوم محور رفت (Idem., 2009, 86).

بررسی انتقادی نظریه‌های متفکران

همانطور که گفته شد در خصوص اثربخشی بازنمایی مسایل زیست محیطی بر مخاطب، بین منتقدین یکپارچگی وجود ندارد که بخشی از این اختلاف آرا به مسائل زیبایی‌شناسی برمی‌گردد.

به نظر می‌رسد میتمن به این دلیل بر وجود پیام‌های صریح که متضمن دوری جستن از زیبایی‌شناسی نامتعارف و استفاده از الگوها و تکنیک‌های رایج فرمی است تأکید می‌کند که آسانی رمزگشایی از این تاکتیک‌های زیبایی‌شناسانه توسط گروه زیادی از مخاطبین با پایگاه‌های طبقاتی، نژادی، سنی و جنسیتی مختلف، می‌تواند به توجه عمومی گسترده به مسائل زیست‌محیطی منجر شود. ولی وی به طور مشخص درباره میزان و عمق این تأثیرگذاری صحبتی نمی‌کند. به همین صورت علی‌رغم آنکه وی از اثرگذاری این فیلم‌ها بر مخاطبین

و جلب توجه عموم نسبت به مشکلات زیست‌محیطی سخن به میان می‌آورد ولی معیاری برای سنجش آن ارائه نداده و شواهدی عینی از فیلم‌هایی که چنین تأثیراتی را داشته‌اند هم ارائه نمی‌دهد.

به جز ابهامی که در خصوص کارکرد این فیلم‌ها در تحلیل‌های میتمن وجود دارد، به‌نظر می‌رسد تحلیل‌های وی از انسجام و هماهنگی نظری و منطقی لازم برخوردار نیست. به این معنا که وی از یک سو از سینمای تجاری به خاطر آنکه الزامات گیشه، تعیین‌کننده‌ی فرم و محتوای فیلم‌هاست انتقاد می‌کند ولی از سوی دیگر این فیلم‌ها را حاوی کارکرد مثبت در طرح مسائل زیست‌محیطی می‌داند. به نظر می‌رسد این دوگانگی به دلیل عدم وجود مبنایی نظری در اندیشه وی است. خلا وجود روش‌شناسی مشخصی برای بررسی نظام‌مند ساختار زیبایی‌شناسی فیلم‌ها، مشکل دیگری است که در تحلیل‌های میتمن مشاهده می‌شود. درواقع نتیجه‌گیری‌های میتمن در خصوص کارکرد سینمای تجاری و رد فرم‌های زیبایی‌شناسانه‌ی آوانگارد، بدون توجه به مسائل فرمی و ارتباط آن با محتوای اثر بیان می‌شود.

عدم وجود روش‌شناسی و پارادایم فکری معین، چالشی است که برترتون هم با آن مواجه است. برترتون دامنه‌ی گسترده‌ای از فیلم‌ها را انتخاب می‌کند ولی تحلیل آنها را با ترکیب رویکردهای نقادی مختلف پیش می‌برد. از این رو به‌نظر می‌رسد وی بیشتر به دنبال اثبات مدعای خویش است تا آنکه تحلیل دقیقی از چگونگی تأثیرگذاری این فیلم‌ها از منظر زیست‌محیطی ارائه دهد. از سوی دیگر در حالیکه برترتون از فضای موجود در مطالعات سینمایی انتقاد می‌کند که به شدت تحت تأثیر گرایش‌های فکری چپ‌گرایانه و ساختارشکنانه به دنبال تطبیق این نظریات با فیلم‌ها هستند، اما به‌نظر می‌رسد خود وی نیز در تحلیل‌هایش به جای بررسی نقادانه از فیلم‌هایی که انتخاب می‌کند، به دنبال تطبیق نظریات مشخص زیست‌محیطی افرادی همچون آلدو لئوپولد و دانا هاراوی و نظریاتی همچون نظریه سایبورگ با این فیلم‌ها باشد تا آنکه به توان واقعی سینما برای افزایش آگاهی زیست‌محیطی و طرح دغدغه‌های آن بپردازد. از این منظر است که فیلم‌ها علمی-تخیلی برای وی بسیار جذاب هستند. چراکه از نظر وی این فیلم‌ها نمونه‌های عامه فهمی برای نظریات پیچیده زیست‌محیطی هستند. از سوی دیگر وی مشخص نمی‌کند کدام بخش این فیلم‌ها و به چه طریقی کارکردی مثبت برای افزایش آگاهی زیست محیطی دارند و نتیجه‌گیری‌هایش به صورت عباراتی کلی و دارای ابهامات فراوان در خصوص این تأثیرگذاری، خواننده را تنها می‌گذارد. از آنجایی‌که وی تحلیل خویش را معطوف به متن می‌کند، لذا پژوهش‌های مرتبط با مخاطب در آثارش جایی ندارند. این مسأله البته تا جایی که مخاطب را در تحلیلاش از فیلم وارد نمی‌کند، پذیرفتنی است. اما از مرحله‌ای به بعد که قصد دارد بین ادراک مخاطب از فرم و آگاهی زیست محیطی که بر چهارچوب نظری‌اش هم استوار نیست، پیوندی برقرار کند، خلاء پژوهش‌های مرتبط با مخاطب احساس می‌شود.

عدم وجود نظریه‌ای روشن و صریح که بتواند به لحاظ نظری ارتباط بین زیبایی‌شناسی و ادراک را توضیح دهد، چالشی است که در تحلیل‌های مک‌دونالد بیش از هر چیزی نمایان است. علی‌رغم آنکه مک‌دونالد به طور ویژه به ساختار فرمی فیلم‌ها و تکنیک‌ها زیبایی‌شناسانه آن توجه می‌کند، اما به هنگام نتیجه‌گیری به دلیل عدم وجود همان مبانی نظری محوری که بر آن تکیه کند ناچار به تحلیل‌های سوبژکتیو می‌شود به این صورت که در تحلیل فیلم‌ها با تسری ذهنیت خویش به عنوان عالم و متخصص این حوزه درصدد عمومیت‌دادن نتیجه‌گیری‌ها و احساس‌های شخصی خویش تحت عنوان گزاره‌هایی علمی است. نکته‌ای که به دفعات با جملات سوبژکتیوی همچون «من به یاد ندارم»، «من فکر می‌کنم» و غیره در نوشته‌هایش قابل ردیابی است.

استدلال بوسه مبنی بر طرد سینمای تجاری و پیشنهاد زیبایی‌شناسی رادیکال به منظور افزایش آگاهی زیست محیطی، بر نظریات مدرنست‌ها و استفاده از تکنیک‌های آوانگارد در فرارفتن از توهمات رئالیستی استوار است. اما وی، استدلال قانع‌کننده‌ای در ارتباط با نظرات انتقادی زیبایی‌شناسانه‌ی که برتحلیل روشمند و منسجمی از ارتباط بین تکنیک و نظریه انتقادی با تمرکز بر ساختار زیبایی‌شناسانه‌ی فیلم‌ها استوار باشد، ارائه نمی‌دهد. به همین صورت به نظر می‌رسد وی در بسط نظرات خویش با تعریفی که از جامعه مخاطبان دارد آنها را به سمت توده همگون و بی‌شکل سوق داده و نقش مخاطبان را در دریافت پیام‌ها به طور کل نادیده می‌گیرد.

تقلیل مخاطب به یک مخاطب همگن و نوعی مسأله‌ای است که در تحلیل‌های اینگرام هم با آن مواجه‌ایم. چرا که علی‌رغم تأکید وی بر ادراک مخاطب، این نقدها به جای آنکه بر پژوهشی میدانی از مخاطب استوار باشد، مبتنی‌بر روانشناسی مخاطب بوده و بدون توجه به گوناگونی مخاطبین، و زمینه ادراکی آنها برای دریافت پیام که به صورت نظری مطرح کرده بود، تفسیر و برداشت خویش را به عنوان مخاطب نوعی به کل جامعه آماری تسری می‌دهد. وی در این تحلیل‌ها سعی می‌کند به نظریات شناخت شناسان ادراکی همچون کرول ارجاع دهد ولی به هنگام کاربست این نظریه‌ها در فیلم‌ها بسیار سلیقه‌ای عمل کرده و گزاره‌های علمی قابل اندازه‌گیری ارائه نمی‌دهد. از سوی دیگر، وی این انگاره که تکنیک‌هایی همچون برداشت بلند و یا حرکت آهسته دوربین افزایش دهنده آگاهی‌های اجتماعی است را با این استدلال که این گزاره بر فرض آزمون‌نشده از تماشاگران استوار است، نقد می‌کند ولی خود به هنگام تحلیل فیلم به همین انگاره استناد می‌کند. و درنهایت، علی‌رغم آنکه اینگرام نسبت به سایرین از مبانی نظری روشن‌تری بهره می‌برد و به آنها استناد می‌کند ولی به هنگام تحلیل فیلم‌ها، چندان به ساختار فرمی اثر توجه نمی‌کند و سعی نمی‌نماید پیوندی بین این نظریه‌ها با ساختار زیبایی‌شناسی اثر برقرار کند.

عدم توجه به مخاطب و پژوهش‌های مرتبط با آن، خلایی است که در تحلیل‌های ویوانکو هم به چشم می‌خورد. علی‌رغم اینکه ویوانکو به صورت جدی به چگونگی دریافت فیلم توسط مخاطب می‌پردازد و نظریه خویش را بر بستری از نظریه‌شناختی در این حوزه بسط می‌دهد، اما جای خالی تحلیل روشمند از فیلم که ساختار زیبایی‌شناسی و فرم آنها را مورد تجزیه‌وتحلیل قرار دهد، مشاهده می‌شود. به همین صورت، تعریف وی از رابطه تماشاگری بر همگن و یکسان‌انگاشتن مخاطب و تعریفی کلی از آن استوار است بدون در نظرگرفتن شرایط

محیطی و ساختاری دریافت، که راه را برای تحلیل مطابق با شرایط مختلف می‌بندد.

اما در میان منتقدین فوق، نظریه‌ی لادینو نه تنها نوآورانه است بلکه از انسجام نظری خوبی برخوردار بوده و بر بستری از نظرات شناختی- فلسفی مطرح می‌شود. اما نکته‌ی ضعف وی توجه کم به نمونه‌های عینی در تحلیل فیلم‌ها است. اساساً یکی از نقاط ضعف منتقدینی همچون لادینو و ویوانکو آن است که به خود آثار توجهی نمی‌کنند و دامنه نقد خویش را تا تشریح ساختار فیلم‌ها پیش نمی‌برند. به همین صورت مخاطب هم در نظر لادینو یکسان و همگن و فاقد توانایی لازم برای ایجاد خوانشی مذاکره‌ای با متن می‌باشد.

در یک تصویر کلی می‌توان گفت دیوید اینگرام از سایرین از مبانی نظری مشخص‌تری بهره می‌برد. ولی اینگرام که متأثر از اکولوژی اجتماعی و شناخت‌شناسی ادراکی نظریه خود را بسط داده است، در حوزه تحلیل عملی چندان از روش مطالعاتی دقیقی بهره نبرده و از سوی دیگر نتایج پژوهش‌اش با گزاره‌های نظری‌اش چندان همخوانی ندارد. این در حالیست که برترون بیشتر از آنکه ارتباط بین آگاهی زیست‌محیطی با فیلم را بررسی کند، به دنبال تطبیق نظرات مختلف در فلسفه زیست‌محیطی با فیلم‌های سینمایی در ژانرهای مختلف است. از آن‌سو درک بوسه تقریباً توجه جامع‌تری از سایرین به خود فیلم‌ها به عنوان متون اصلی پژوهش می‌کند. هرچند که جای خالی استدلال قانع‌کننده‌ای در رابطه‌ی بین زیبایی‌شناسی و آگاهی زیست‌محیطی که بر تحلیل ساختار فرمی فیلم‌های استوار باشد، در نظریه وی احساس می‌شود. به همین صورت وی نقش مخاطبان را در دریافت پیام‌ها به طور کل نادیده می‌گیرد. نکته‌ای که در مک‌دونالد هم مشاهده می‌شود. اما در این میان ویوانکو و لادینو نظریه نوآورانه‌تری نسبت به سایرین در این حوزه ارائه داده‌اند هرچند که نقطه ضعف اساسی آنها عدم توجه به خود آثار سینمایی به عنوان متون اصلی مورد پژوهش می‌باشد.

با توجه به مطالب مذکور، نتایج حاصل از بررسی انتقادی آرای صاحب‌نظران در خصوص رابطه‌ی بین زیبایی‌شناسی و آگاهی زیست محیطی را می‌توان در سه محور کلی جای داد:

- در بسیاری از تحلیل‌ها، ترسیم رابطه‌ی بین زیبایی‌شناسی و ادراک و آگاهی زیست محیطی بر بنیانی فلسفی و یا جامعه شناختی استوار نیست؛

- در بسیاری از آثار توجه جدی به متون اصلی پژوهش که در اینجا فیلم‌ها هستند نشد و یا از روش‌شناسی نظام‌مندی در تحلیل فیلم‌ها استفاده نمی‌شود؛

- در بسیاری از این آثار که بر تحلیل رفتار مخاطب تأکید می‌شود، پژوهش‌های اجتماعی و میدانی صورت نمی‌گیرد و درک از مخاطب تا حد مخاطبی نوعی، آرمانی و همگون تقلیل می‌یابد.

لذا به نظر می‌رسد در تحلیل فیلم‌ها نگاه شخصی خود منتقدین غالب باشد تا تحلیلی روشمند و منسجم بر مبنایی نظری و پژوهش‌های میدانی. ظاهراً منتقد فهم خویش را به عنوان متخصص بالاتر از فهم عامه قرار می‌دهد و سپس در پی تعمیم دریافت‌های خویش به کل جامعه آماری که مخاطبان این فیلم به طور خاص و مخاطبان فیلم به طور عام می‌شود، برمی‌آید.

علی‌رغم آنکه در خصوص چیستی، تعریف و تعیین گستره‌ی

نتیجه

اکوسینما چندان وحدت نظر وجود ندارد، اما از ابتدای هزاره‌ی سوم میلادی که به عنوان حوزه‌ای مطالعاتی جدی مطرح شد، در زمان بسیار اندکی توجه بسیاری از صاحب‌نظران از طرفداران محیط زیست‌گرایی تا پژوهشگران رشته‌های مختلف علوم انسانی و اجتماعی را به خود جلب نمود تا با توجه به دیدگاه‌های پیشینی، مطالعات میان‌رشته‌ای را به این حوزه از مطالعات سینمایی بسط دهند. بررسی آرا صاحبنظران در این حوزه نشان‌دهنده‌ی این مسأله است که در خصوص چگونگی رابطه‌ی بین زیبایی‌شناسی و آگاهی زیست محیطی اختلافات فکری و نظری عمیقی مشاهده می‌شود که به چگونگی بازنمایی مسائل زیست‌محیطی برمی‌گردد. در حالیکه میتمن، برترون و اینگرام معتقد به بارگذاری صریح پیام زیست‌محیطی در فیلم‌ها براساس الگوها و فرم‌های رایج فیلمسازی هستند، ولی بوسه، مک دونالد، ویوانکو و لادینو سینمای تجاری را فاقد قدرت تأثیرگذاری لازم برای افزایش آگاهی زیست‌محیطی دانسته و سینمای تجربی، آوانگارد و مستقل را که از فرم‌های زیبایی‌شناسانه‌ی متفاوتی نسبت به سینمای تجاری برای بیان موضوعات خویش بهره می‌برد، محمل مناسبی برای طرح موضوعات زیست‌محیطی می‌دانند. نتایج حاصل از بررسی انتقادی آرای صاحب‌نظران در خصوص رابطه‌ی بین زیبایی‌شناسی و آگاهی زیست‌محیطی نشان می‌دهد که در بسیاری از تحلیل‌ها، ترسیم رابطه‌ی بین زیبایی‌شناسی و آگاهی زیست محیطی بر بنیانی نظری استوار نیست. به علاوه آنکه به خود فیلم‌ها به عنوان اثری که در مطالعات سینمایی می‌بایست محور پژوهش قرار گیرد، توجهی جدی نمی‌شود. به همین گونه در کنار متن، مخاطب هم در تحلیل‌های مخاطب‌محور به صورت روشمند مورد بررسی قرار نگرفته و پژوهش‌های اجتماعی و میدانی صورت نمی‌گیرد و درک از مخاطب تا حد مخاطبی نوعی، آرمانی و همگون تقلیل می‌یابد.

پیشنهاد برای دیگر پژوهشگران

پژوهشگران محترم می‌توانند علاوه‌برحوزه‌های مطالعات زیبایی شناسی درحوزه سینمای داستانی و مستند، بر دیگر جنبه‌های پژوهش در این حوزه از جمله پژوهش در حوزه‌های فناورانه و جامعه‌شناسی سینمای زیست محیطی و نقش این سینما در ارتقای آگاهی و سواد زیست محیطی و ارتقای فرهنگ عمومی جامعه در حوزه مسایل توسعه پایدار به پژوهش بپردازند.

پی‌نوشت‌ها

1. Sustainable Development.
2. Ecocinema. 3. Silent Spring.
4. Rachel Carson. 5. Agenda 21.
6. Arne Næss. 7. Deep Ecology.
8. Eco-Aesthetics. 9. Toward Ecocinema.
10. Scott McDonald. 11. Alexander Wilson.
12. Karla Armbruster. 13. Charles Siebert.
14. Gregg Mitman. 15. Derek Bousé.
16. Wildlife Documentaries.
17. David Ingram. 18. Sean Cubitt.
19. Chris Cynthia. 20. Pat Brereton.
21. Adrian Ivakhiv. 22. Paula Willoquet-Maricondi.
23. Earth-Centered. 24. Jenifer Ladino.
25. Luis Vivanco. 26. Political Ecology.
27. Eco-Politics.
28. Wild America (1982 –present)
29. True Life Adventures (1948-1960)
30. Anthropomorphism. 31. California Trilogy.
32. James Benning.
33. Malamud, Randy. 34. Relationship of Spectorship.
35. The Real. 36. Speciesist Camera.
37. Speciesist. 38. Aldo Leopold.
39. Donna j Harraway. 40. Cyborg Theory.

فهرست منابع

Bousé, Derek. (1998), Are wildlife films really Nature documentaries?, *Critical studies in mass communication*, 15, pp. 116-140.

Bousé, Derek. (2000), *Wildlife Films*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.

Bousé, Derek. (2003), False intimacy: close-ups and viewer involvement in wildlife films, in *Visual Studies*, 18 (2), pp. 123-132.

Brereton, Pat. (2005), *Hollywood Utopia: Ecology in Contemporary American Cinema*, Intellect Books, Bristol.

Brereton, Pat (2013), Appreciating the views: filming nature in into the wild, grizzly man, and into the west, in Rust, S., Monani, S. and Cubitt, S. (eds.), *Ecocinema Theory and Practice*, Routledge, New York, pp.213- 232.

Buell, Lawrence. (2005), *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*, Malden, Blackwell, Massachusete.

Burt, Jonathan. (2004), *Animals in Film*, Reaktion Books, London.

Cubitt, Sean. (2005), *EcoMedia*, Rodopi, Amsterdam.

Cubitt, Sean. (2013), Everybody knows this is nowhere: data visualization and ecocriticism, in Rust, S., Monani, S. and Cubitt, S. (eds.), *Ecocinema Theory and Practice*, Routledge, New York, pp. 279-296.

Dietz, Rob and O'Neill, Dan. (2013), *Enough Is Enough: Building a Sustainable Economy in a World of Finite Resources*, Berrett Koehler, San Fransisco.

Dorbin, Sidney, Morrey, Sean. (2009), *Ecosee: Image, Rhetoric, nature*, Albany State University of New York Press, New York.

Finn, Donovan. (2009), *Our Uncertain Future: Can Good Planning Create Sustainable Communities?*, University of Illinois, Illinois.

Ingram, David. (2010), *Green Screen: Environmentalism and Hollywood Cinema*, University of Exeter Press, Exeter.

Ingram, David. (2013), The aesthetics and ethics of eco-film criticism, in Rust, S., Monani, S. and Cubitt, S. (eds.) *Ecocinema Theory and Practice*, Routledge, New York, pp. 43- 61.

Ingram, David. (2014), Rethinking Eco-film Studies" in Garrard, G. (ed.) *the Oxford Handbook of Ecocriticism.* Oxford, Oxford University Press, pp. 459 - 474.

Ivakhiv, Adrian. (2007), Green Film Criticism and Its Futures, *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment,* 15(2), pp. 1-28.

Ivakhiv, Adrian. (2013 a), "An ecophilosophy of the moving image: cinema as anthrobiogeomorphic machine", in Rust, S., Monani, S. and Cubitt, S. (eds.) *Ecocinema Theory and Practice*, Routledge, New York, pp. 87-106.

Ivakhiv, Adrian. (2013 b), *Ecologies of the Moving Image: Cinema, Affect, Nature*, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo.

Ladino, Jenifer. (2009), For the Love of Nature: Documenting Life, Death, and Animality in Grizzly Man and March of the Penguins, *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 16(1), pp. 53- 90.

Ladino, Jenifer. (2013), Working with Animals: Regarding Companion Species in Documentary Film, in Rust, S., Monani, S. and Cubitt, S. (eds.) *Ecocinema Theory and Practice*, Routledge, New York, pp. 129-148.

Manning, Stephan, Boons, Frank, von Hagen, Oliver & Reinecke, Juliane. (2011), National Contexts Matter: The Co-Evolution of Sustainability Standards in Global Value Chains, *Ecological Economics*, Vol. 83, pp. 197-209.

McDonald, Scott (2004), Toward an Eco-Cinema., *ISLE* 11 (2), pp. 107-32.

McDonald, Scott. (2013), The ecocinema experience, in Rust, S., Monani, S. and Cubitt, S. (eds.), *Ecocinema Theory and Practice*, Routledge, New York, pp. 17-42.

Mitman, Gregg. (2009), *Reel Nature: America's Romance with Wildlife on Film*, University of Washington Press, Seattle.

Mitman, Gregg, Wilder, Kelley. (2016), *Documenting the World: Film, Photography, and the Scientific Record*, University of Chicago Press, Chicago.

Murphy, Kevin. (2012), "The social pillar of sustainable development: a literature review and framework for policy analysis", *Sustainability: Science, Practice, & Policy*, 8(1), pp. 15-29.

Murray, Robin L., Heumann, Joseph K. (2009), *Ecology and Popular Film*, Suny Press, Albany.

Næss, Arne. (1973), "The shallow and the deep, long-range ecology movement. A summary", *Inquiry*. 16 (1–4), pp. 95–100.

Næss, Arne. (1989), *Ecology, community and lifestyle: Outline of an Ecosophy*, translated and edited by David Rothenberg, Cambridge University Press, Cambridge.

Rothenberg, David. (1987), ''A Platform of Deep Ecology'', *The Environmentalist* 7(3), pp. 185–190.

Rust, Stephen, Monani, Salma (2013), Introduction: cuts to dissolves –defining and situating ecocinema studies, in in Rust, S., Monani, S. and Cubitt, S. (eds.) *Ecocinema Theory and Practice*, Routledge, New York, pp. 1- 13.

United Nations. (1972), *Declaration of the United Nations Conference on the Human Environment*, A/CONF.48/14, UNCED, Stockholm.

United Nations. (1987), *Report of the World Commission on Environment and Development, Our Common Future*, A/RES/42/187, UNCED, New York.

United Nations. (1992), *United Nations Conference on Environment and Development (Earth Summit*), A/CONF.151/26, UNCED, Rio de Janeiro.

United Nations. (1993), *Agena 21*, UNCED, New York.

United Nations. (2005), *2005 World Summit Outcome*, A/RES/60/1, UNCED, New York.

United Nations. (2012), *The future we want*, A/RES/66/288, UNCED, New York.

Vifell, Åsa Casula, & Soneryd, Linda (2012), Organizing matters: how the social dimension gets lost in sustainability projects, *Sustainable Development*, 20(1), pp. 18-27.

Vivanco, Luis (2013), Penguins are good to think with: wildlife films, the imaginary shaping of nature, and environmental politics, in Rust, S., Monani, S. and Cubitt, S. (eds.) *Ecocinema Theory and Practice*, Routledge, New York, pp. 109-132.

Willoquet-Maricondi, Paula, ed. (2010), *Framing the World: Explorations in Ecocriticism and Film*, University of Virginia Press, Charlottesville.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Relationship Between Aesthetics of Image and Ecological Awareness Among Theorists of Ecocinema*

Vahid Shamshirian[1], Reza Afhami[2], Ali Sheikhmehdi[3]**
[1]Ph.D Student in Art Research, Faculty of Art & Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
[2] Associate Professor, Department of Art Research, Faculty of Art & Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
[3]Associate Professor, Department of Animation and Cinema, Faculty of Art & Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
(Received 19 Aug 2019, Accepted 11 July 2020)

The concept of sustainable development is considered in all contemporary activities, including the arts, and has been utilized in the cinema. Since 2004, this progressive concept was revealed with introduction of the term "Ecocinema" as a field of study. Earlier, film criticism and analysis of ecological issues was limited to the works of critics such as Wilson, Armstrong, Seibert, Mitman, and Bousé with focus on wildlife documentaries. But from 2004 onwards and within a short time, all kinds of cinematic genres, from fictional to documentary and experimental films attracted the attention of critics. Similarly, many researchers from the humanities and social sciences have focused on ecological issues in cinema studies. As we see, nowadays, there is an expansion of ecofeminist studies; which is the representation of gender, ethnic, and racial issues, along with local and global actions within the context of environmental and biological justice and ecosystems. Besides considering the effects of cinema as an industry on the environment, part of these studies focus on the promotion of ecological awareness and the role and effectiveness of cinema with regards to social and cognitive responses. In this regard, the aim of this paper is to examine the relationship between aesthetics of cinematic image and environmental awareness of the audience. For this purpose, the relationship between sustainable development and aesthetics is explained initially, and then, an attempt is made to classify different ecosystems from a thematic and a range of studies so that later on, the relation between image or visual aesthetics and ecological awareness can be compared. Thus, dividing these two viewpoints into two general categories for a comparison and critical analysis. This paper addresses the written views of experts in this field by using descriptive-analytical and critical approaches. While some experts such as Mitman, Brereton and Ingram believe in explicitly loading the ecological message into films based on common patterns and forms of filmmaking, Bousé, McDonald, Vivanco, and Ladino find commercial cinema lacking the power to influence environmental awareness and argue that the avant-garde empirical cinema, which uses different aesthetic forms than commercial cinema to express its subject matter, is the perfect vehicle for projecting ecological issues. Also, the critical examination of the two groups' views reflects three serious challenges in their analysis: 1) In many analyses, the relationship between aesthetics and environmental perception is not based on a theoretical basis, 2) In many works, serious attention is not paid to the main texts of research which are films in this case, 3) In many of these works that emphasize on audience behavior analysis, field research does not perform.The results of the paper indicate that while all critics agree on the central idea that cinema is capable of portraying environmental issues and a closer analysis of films from an ecological perspective can reveal fascinating assessments on the relationship of cinema with the world around us, but in terms of the relationship between aesthetics and ecological awareness, there are profound theoretical and intellectual differences that go back to how ecological issues are represented.

Keywords
Ecocinema, Aesthetics of Cinematic Image, Ecological Awareness, Anthropomorphism.

*This article is extracted from the first author's doctoral dissertation, titled: "The Role of Cinematic Image Aesthetics in Enhancing Ecological Awareness" under supervision of the second author in Tarbiat Modares University.
**Corresponding Author: Tel: (+98-21) 82883784, Fax: (+98-21) 88008090, Email: afhami@modares.ac.ir.