



عباس گیارستم

و فیلم-فلسفہ

مکتیو ابوت

ترجمہ صالح نجفی

عباس گیارستم

و فیلم - فلسفہ

سرشناسه: آبوت، متیو . Abbott, Mathew

عنوان و نام پدیدآور: عباس کیارستمی و فیلم - فلسفه / نوشته متیو آبوت . ترجمه صالح نجفی

مشخصات نشر: تهران . نشر لگا . ۱۳۹۶

شابک: ۹۷۸۶۰۰۹۷۸۶-۲-۲ * وضعیت فهرستنویسی: قبلاً

یادداشت: عنوان اصلی: [۲۰۱۷] Abbas Kiarostami and Film-philosophy

موضوع: کیارستمی، عباس . ۱۳۹۵-۱۳۱۹ * موضوع: سینما - فلسفه

شناسه افزوده: نجفی، صالح . ۱۲۵۴- . مترجم

رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۶ع ۲الف/۱۹۹۵ PN * رده‌بندی دیویی: ۷۹۱/۴۳۰۱ * شماره کتاب‌شناسی ملی: ۴۸۷۳۰۱۱



نشر لگا

عباس کیارستمی

و فیلم - فلسفه

متیو آبوت

ترجمه صالح نجفی

چاپ اول، پاییز ۱۳۹۶ * ۱۰۰۰ نسخه * گروه چاپ نیک * ۲۵۰۰۰ تومان

«کلیه حقوق چاپ و نشر برای ناشر محفوظ است»

تهران: خیابان انقلاب، خیابان استاد نجات‌الهی، پلاک ۷۲، طبقه دوم، واحد شمالی، نشر لگا

تلفن تماس: ۰۳۷۶۹۳ ۸۶ (۰۲۱) - ۸۹ ۱۵ ۸۴۸ ۰۹۱۲

Lega.press@yahoo.com

عباس گیارستم

و فیلم - فلسفہ

مٹیو آبوت

ترجمہ صالح نجفی

۲
:



نشر لگا

«هنگامی که این کتاب مراحل نمونه‌خوانی را می‌گذراند عباس
کیارستمی از دنیا رفت. باشد که این کتاب ادای احترامی باشد به
خاطره او، و به فیلم‌های عمیق و سرشار از حس شفقت و مودّتی
که او برای ما به یادگار گذاشت». - مَتیو اَبوت

:

این کتاب را به یاد اشک‌های مجید در پایان مشق شب ترجمه کردم،
تقدیم به همه کسانی که آن اشک‌ها در خاطرشان نقش بسته،
و پیش از همه
به مادرم

پیشنهاد ترجمه این کتاب ارزشمند از دوست عزیزم سعید باقرزاده بود.
ترجمه‌اش بی‌همراهی رفیقانم فرید دبیرمقدم و رضا رحمتی‌راد به جایی
که اینک رسیده است نمی‌رسید.

درباره کیارستمی کم نوشته‌اند اما این کتاب به یک لحاظ کم‌نظیر
است. عباس کیارستمی و فیلم - فلسفه درست به همان اندازه که درباره
سینمای کیارستمی‌ست درباره فیلم به‌مثابه فلسفه هم هست. نویسنده
نقطه عطف فلسفی سینمای کیارستمی را فصل پایانی حیرت‌آور طعم
گیلاس می‌داند و از همین رو سینمای او را از باد مائرا خواهد برد به بعد
بازخوانی می‌کند. باد او را با خود برده است ولی سؤال‌هایی که در
فیلم‌های او مطرح شده‌اند هنوز زنده‌اند.

تمام پاورقی‌ها از مترجم فارسی کتاب است که با علامت ستارک
مشخص شده‌اند. یادداشت‌های نویسنده که با عدد مشخص شده‌اند در
انتهای هر فصل آمده‌اند.

صالح نجفی

پاییز ۱۳۹۶

فهرست مطالب

۹	مقدمه: عباس کیارستمی و فیلم - فلسفه
۶۳	۱. باد ما را خواهد برد: شک‌گرایی سینمایی
۹۱	۲. ای‌بی‌سی آفریقا: ظهور و ظاهر
۱۱۹	۳. ده: هر آنچه برای دانستن هست
۱۴۹	۴. پنج: تصنع و امر عادی
۱۶۷	۵. شیرین: انجذاب و تماشاگری
۲۰۳ ..	۶. کپی برابر اصل: کمدی تجدید فراش در عصر بازتولیدپذیری دیجیتال
۲۳۹	۷. مثل یک عاشق: تعلیق باور
۲۸۳	نماینه

مقدمه: عباس کیارستمی و فیلم - فلسفه

طعم گیلان (۱۹۹۷)، ساخته عباس کیارستمی، حکایت مرد میان‌سالی به نام آقای بدیعی است که سوار بر خودرو در اطراف تهران از آدم‌های غریبه می‌خواهد به او کمک کنند تا کار خودکشی‌اش را به انجام رساند. نقشه او این است که تعدادی قرص خواب بخورد و داخل گوری که در دامنه تپه‌ای کنده است دراز بکشد تا بمیرد. می‌خواهد صبح فردا کسی بیاید و روی پیکر بی‌جان‌ش خاک بریزد یا، اگر هنوز زنده بود، کمکش کند از گور درآید.

همچنان‌که معمول کارهای کیارستمی‌ست، ماهیت نقشه آقای بدیعی ذره‌ذره آشکار می‌شود، در خلال گفت‌وگوهایش با آدم‌هایی که سر راهش سبز می‌شوند.^۱ اولین گفت‌وگو با مردی است که بدیعی از دور مکالمه‌اش را با تلفن عمومی گوش می‌کند: مرد شُر پول با مخاطبش چانه می‌زند و قبل از آن‌که بدیعی فرصت کند پیشنهادش را با او در میان بگذارد (ظاهراً مرد به اشتباه خیال می‌کند بدیعی با خودرو گشت می‌زند تا کسی را به جهت رابطه جنسی سوار کند)، با توپ و تشر جواب رد می‌دهد. سپس بدیعی با مردی روبه‌رو می‌شود که لای زباله‌ها به دنبال کیسه پلاستیکی می‌گردد تا بفروشد و او هم قبل از آن‌که واقعاً پیشنهاد را بشنود جواب رد می‌دهد چراکه، به گفته خودش، نمی‌داند چه کمکی از دستش برمی‌آید. گفت‌وگوی بعدی - که بعد از تیتراژ

آغازین روی می‌دهد - با یک سرباز جوان گُرد صورت می‌بندد. بدیعی او را سوار می‌کند و با خود می‌برد تا دامنهٔ تپه‌ای را که می‌خواهد در آن بمیرد نشان دهد؛ وقتی به محل مورد نظر می‌رسند، سرباز پا می‌گذارد به فرار. بدیعی دستیار بالقوهٔ بعدی‌اش را در هیأت مأمور نگهبانی از مکانی می‌یابد که معدن شن و ماسه به نظر می‌رسد؛ او هم به بدیعی جواب رد می‌دهد و می‌گوید نمی‌تواند محل نگهبانی‌اش را ترک کند. حال، بدیعی می‌کوشد دوست نگهبان افغانی را مجاب کند؛ مرد جوان - که طلبه است - از شنیدن نقشهٔ بدیعی ناراحت می‌شود («دست من به حق کار می‌کند. این کاری که شما می‌خواهید بکنید کار خوبی به نظر نمی‌رسد»). سپس سبک‌انسی غریب و پراضطراب آغاز می‌شود: بدیعی از خودرویش بیرون می‌زند و در اطراف معدن پرسه می‌زند، و با جدیتی بی‌احساس زل می‌زند به تل خاک‌وخلی که کامیون‌ها خالی می‌کنند و تخته‌سنگ‌هایی که ماشین‌های بزرگ جابه‌جا و سوا می‌کنند: تصویرها و صداها جملگی کیفیتی مادی می‌یابند که حالتی عجیب و برآشوبنده دارد.^۲ بدیعی، بعد از آن که تقریباً به‌طور کامل در ابری از گردوغبار ضخیم نارنجی‌رنگ پوشانده می‌شود، در پی درخواست‌های کارگری نگران به‌طرف خودرویش بازمی‌گردد. وقتی در خودرو را می‌بندد، غافلگیر می‌شویم: می‌بینیم او شروع می‌کند به صحبت با کسی که سوار خودرویش شده است. اما زود متوجه می‌شویم جابه‌جایی زمانی شگفتی روی داده است - بدیعی دیگر در محوطهٔ معدن نیست، بلکه خودرو را نزدیک گور خود متوقف کرده و مشغول صحبت با شخصیتی تازه در داستان است، مردی که پذیرفته به او در نقشهٔ مردنش کمک کند. آن دو دربارهٔ جزئیات نقشه بحث می‌کنند و دربارهٔ مبلغ حق‌الزحمه به توافق می‌رسند. البته مرد در ضمن می‌کوشد بدیعی را مجاب کند که خودش را نکشد. او به بدیعی می‌گوید مدت‌ها پیش [دقیق سالش را می‌گوید: ۱۹۶۰/۱۳۳۹] رابطه‌اش با زنش چنان پرتنش شده بود که تصمیم به خودکشی می‌گیرد: از خانه بیرون می‌زند، می‌رود به توستان

مجاور تا خودش را از شاخه درختی حلق آویز کند، ولی طنابش به شاخه درخت گیر نمی‌کند؛ از درخت بالا می‌رود تا طناب را دوباره ببندد که دستش می‌خورد به چند توت؛ توت‌ها را می‌چشد؛ به بالا نگاه می‌کند و چشمش می‌افتد به طلوع خورشید؛ تصمیم می‌گیرد خودش را نکشد. معلوم نیست این قصه چه تأثیری بر بدیعی می‌گذارد. بعداً او را در آپارتمانش می‌بینیم، لباس پوشیده و آماده رفتن، و سپس با تاکسی روانه دامنه تپه می‌شود.

وقتی بدیعی در گورش دراز می‌کشد، بالای سرش توفانی درمی‌گیرد؛ ابری روی ماه را می‌پوشاند و، به غیر از نوری که از چهار برق آذرخش ساطع می‌شود، یک دقیقه‌ونیم تاریکی مطلق حاکم می‌شود (البته نه سکوت مطلق: بعد از چهل و پنج ثانیه، باران می‌گیرد). کمی که زمان در تاریکی می‌گذرد، تدوین انگشت‌نمایی رخ می‌دهد و تماشاگر تصویرهایی می‌بیند که با دوربین ویدئو فیلمبرداری شده است، و چون روشنایی بازمی‌گردد درمی‌یابیم که صحنه تغییری شگرف از سر گذرانده است. فضا سبتر شده است (و همان‌طور که مایکل پرایس اشاره می‌کند،^۳ فصل عوض شده است: به نظر می‌رسد بهار است). کارکنان فیلمی را می‌بینیم، با دوربین‌ها و دیگر آلات و ادوات فیلمبرداری، و متوجه می‌شویم بدیعی دیگر داخل گورش نیست بلکه سیگار به دست از تپه بالا می‌رود. سیگار را به مردی دیگر می‌دهد که، زود متوجه می‌شویم، خود کیارستمی است. دو مرد با هم گپ‌وگفتی به ظاهر بی‌معنی می‌کنند، و بعد نوای ساز لوئی آرمسترانگ به گوش‌مان می‌آید (این تنها موسیقی غیردیجیسیسی [یعنی بیرون از فضای درون داستان] در سراسر فیلم است). و سپس سکانس فوق‌العاده‌ای می‌آید که با دوربین روی دست فیلمبرداری شده است و عمدتاً سربازانی را در حال استراحت نشان می‌دهد، و از جمله مرد جوانی که وحشت‌زده گریخته بود. فضا شبیه لحظه‌ایست که بازیگران تئاتر در پایان اجرا جهت تشویق تماشاگران جلوی صحنه می‌آیند، آلا این‌که فیلم تمام نشده است: فقط به طرزی

اغواکننده تغییر کرده است.

من این را نمونه‌ای سرمشق‌وار از ژست سرشت‌نمای کار کیارستمی تلقی می‌کنم (و از این حیث، قسمی نقطه عطف در سیر تحول و تکامل هنر او، نقطه عطفی که ظهور فیلمسازی بزرگ را محرز می‌کند). در چنین لحظه‌هایی، ادعاهای آدمی درباره دانستن حقیقت - تفاوت‌گذاشتن میان آنچه واقعی است و آنچه جعلی است، میان آنچه اصیل است و آنچه تصنعی است؛ ادعای برخورداری از سطحی اساسی از دانایی در مورد شخصیت‌های یک فیلم، انگیزه‌هایشان و سرنوشت فرجامین‌شان؛ ادعای فهمیدن معنا و مختصات دراماتیک آنچه مشغول تماشایش هستیم - باری، تمام این ادعاها بر اثر ظهور وجهی انعکاسی در فیلم بی‌وجه می‌شود، حالتی انعکاسی که تماشاگر را حیران می‌کند. ولی این حیرانی به‌هیچ‌وجه از مقوله فاصله‌گذاری نیست: از برخی جهات مهم، این حیرانی - و این یکی از جنبه‌های فوق‌العاده آن است - تماشاگر را هرچه عمیق‌تر به‌درون فیلم‌ها می‌کشانند. در مورد طعم گیللاس، «برملاکردنی» که در انتهای فیلم رخ می‌دهد واکنش مرا به فیلم زایل نمی‌کند، حتی ذوق و شوق مرا نمی‌خواباند. اگر حق با پرایس باشد که این «کشف غطای» پایانی تماشاگر را از «چرت دوساعته‌اش» بیدار می‌کند - و تماشاگر اینک «باید برخیزد و خودش پاسخگو شود»^۴ - آن‌گاه باید گفت این پاسخگوشدن از جنس تکالیف شاق برشتی نیست: صحنه پایانی، به لطف رنگ‌آمیزی و موسیقی غافلگیرکننده‌اش، نوری تازه بر مابقی فیلم می‌تاباند؛ متحیر و حیران از خواب بیدار می‌شویم، با چشم‌هایی نویافته. چیزی مثبت در ژست کیارستمی هست که با توجه به پیرنگ تیره و تار و حزن‌آلود فیلم بارزتر هم می‌شود.^۵

کلوزآپ (۱۹۹۰) را در نظر آورید. فیلمی درباره رویدادهایی واقعی: حسین سبزیان که خود را محسن مخملباف جا زده است زیر پای خانواده‌ای تهرانی نشسته است تا اجازه دهند درباره زندگی خانوادگی‌شان فیلمی بسازد؛ سرانجام دستش رو شده و به اتهام زمینه-

چینی برای سرقت به زندان افتاده است. کیارستمی نه تنها مجوز می‌گیرد تا از دادگاه سبزیان فیلمبرداری کند (و در حقیقت محاکمه او را بعد از اتمام آن در فضای دادگاه «بازآفریند»^۶) بلکه به بازسازی (re-enactment) فرایند فریب و اغفالی دست می‌یازد که به محاکمه سبزیان ختم شده است و بدین ترتیب از حضور سبزیان در محل زندگی خانواده فریب‌خورده فیلمبرداری می‌کند، آن‌جا که سبزیان وانمود می‌کند که وانمود می‌کند مخملباف است.^۷ در صحنه پایانی فیلم، بیننده دشوار می‌تواند زمین سفتی بیابد که پایش را روی آن بگذارد: ملاقات سبزیان و مخملباف را از زاویه دید دوربینی تماشا می‌کنیم که از قرار دوربینی مخفی است؛ زیر لباس مخملباف، میکروفونی کار گذاشته شده است اما وقتی آن دو سوار موتورسیکلت مخملباف می‌شوند تا به خانه‌ای بروند که سبزیان قبلاً با فریبکاری داخلش رفته بود صدا قطع می‌شود. با این‌همه، نمای پایانی تصویری نزدیک [= کلوزآپی] از چهره سبزیان است، آن‌هم از زاویه‌ای کاملاً جدید؛ ترفندهای «دوربین مخفی» برملا می‌شود و حقیقت از پشت پرده برون می‌افتد. ولی این هیچ صدمه‌ای به صحنه نمی‌زند، و هیچ از جذابیت ژست سبزیان نمی‌کاهد - او با گلدانی گل دم در ظاهر می‌شود. همان‌طور که ژان لوک نانسی می‌نویسد:

در این فیلم، آنچه ممکن بود داستان جنونی ملایم یا نکوهش توهم ناشی از سینما از کار درآید در پایان به چَند این‌ها می‌انجامد ... بازگشتی به آن امر واقعی که محوشدن گام به گام فیلم به آن گواهی می‌دهد ... دسته‌ای گل سرخ که آشکارا به خاطر رنگ گل‌ها انتخاب شده است در برابر رنگ کبود خیابان شلوغ برجسته‌تر می‌شود...^۸

پیچیدگی این چینش، که در آن آنچه واقعی است و آنچه تصنعی است تقریباً از هم تمیز داده نمی‌شوند، از ارزش ژستی که در تصویر می‌بینیم هیچ نمی‌کاهد. برعکس، آن را برجسته‌تر می‌کند (از هرچه بگذریم، بخشی از حلاوت و ملاححت عمل گل‌دادن ناشی از آن است که مقام آن

به عنوان یک ژست تا بدین حد وضوح دارد). در این جا می توان به سه گانه کوکر هم برگشت.^۹ روایت فیلم خانه دوست کجاست؟ (۱۹۸۷) حول محور یک بل بشو یا سوء تفاهم می گردد: احمد، قهرمان هشت ساله فیلم [یعنی درست هم سن انقلاب ۱۳۵۷]، دفتر مشق همکلاسی اش محمد را به جای دفتر مشق خود برمی دارد و از مدرسه با خود به خانه می برد. احمد که می داند محمد - که به تازگی، به علت ناتوانی از انجام درست مشق شبش، خشم و غضب معلم (سلطه جو و بی رحم) شان را برانگیخته - اگر باز نتواند تکلیف شبش را تمام و کمال انجام دهد با خطر اخراج از مدرسه دست به گریبان است، رهسپار می شود تا خانه محمد را پیدا کند و دفتر مشقش را برگرداند. سادگی فیلم بخشی از جاذبه آن را شکل می دهد اما مسأله اصلی دوره بعدی کارهای کیارستمی در همین فیلم حضور دارد: مسأله امر واقعی و نسبت آن با واقعیت جعلی (رابطه ای که پایان بندی فیلم به پیچیدگی اش دامن می زند: احمد در صحنه پایانی محمد را از تنبیه معلم نجات می دهد چون مشق خودش را در دفتر او رونویسی می کند^{۱۰}).

کیارستمی پس از انتشار اخبار زلزله ای که در سال ۱۹۹۰ شمال ایران را ویران کرد، به همراه پسرش به شهرستان کوکر سفر کرد - محل فیلمبرداری بعضی صحنه های خانه دوست کجاست؟ - تا دو هنرپیشه کودک فیلمش را پیدا کند. کیارستمی نتوانست پسرها را پیدا کند، اما چندماه بعد بدان جا برگشت تا زندگی و دیگر هیچ (۱۹۹۲) را بسازد، فیلمی نیمه مستند درباره یک کارگردان و پسرش (با بازی فرهاد خردمند و پویا پایور) که پس از زلزله به کوکر سفر می کنند تا ردی از دو هنرپیشه خردسال پیدا کنند.^{۱۱} برخورد فیلم با دستمایه فاجعه به راستی معرکه است چون هیچ وقت به دام احساساتی گری نمی افتد و با مهارت بررسی می کند که در اوضاع و احوالی چنین استثنایی چه بر سر زندگی عادی می آید. یکی از جالب توجه ترین صحنه های فیلم زوج

جوانی را نشان‌مان می‌دهد که کمی پس از وقوع زلزله تصمیم گرفته‌اند ازدواج کنند - صحنه‌ای که بعداً نقشی تعیین‌کننده در فیلم زیر درختان زیتون (۱۹۹۴) می‌یابد. این فیلم ماجرای عشقی واقعی را به تصویر می‌کشد که بین دو نابازیگر در خلال فیلمبرداری زندگی و دیگر هیچ جریان داشته. کیارستمی ترتیبی می‌دهد تا رابطه عاشقانه آن دو را بازسازی کند: در این بازسازی، یکی از اعضای اصلی گروه بازیگران فیلم قبلی، نقش خودش را بازی می‌کند که عاشق شده است در حالی که نقش خودش را در ماجرای عاشقانه‌ای ساختگی بازی می‌کند. در این گیرودار، هنرپیشه‌ای که در زندگی و دیگر هیچ نقش کارگردان خانه دوست کجاست؟ را بازی می‌کرد حالا در نقش خودش ظاهر می‌شود که نقش اصلی‌اش را بازی می‌کند، در حالی که هنرپیشه‌ای دیگر نقش کارگردان واقعی فیلم ۱۹۹۲ را بازی می‌کند. نکته‌ای که آدم را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد این است که این بازی‌های انعکاسی [۱]، این «آینه‌بازی‌ها»، [هیچ‌وقت به‌ورطه آبرونی رندانه یا ادا و اطوار اندیشمندانه با تظاهر به بی‌طرفی در نمی‌غلتنند: فیلم در بطن خود داستانی است درباره عشق دن‌کیشوت‌واری که با ظرافت و لطافت و طنزی ملایم بازگو می‌شود.^{۱۲} همان‌طور که نانسی تصدیق می‌کند، خود عنصر متاسینمایی کاری نمی‌کند جز «معرفی یک داستان جدید که درست به اندازه داستان اول مؤثر است، نه کم‌تر نه بیشتر، و فقط زاویه دیگری را از آنچه واقعی و بنابراین چندوجهی یا کثیرالابعاد است نشان‌مان می‌دهد».^{۱۳}

بنابراین مسأله روشن است: این تکنیک‌ها - که در مقام نظر باید باعث فاصله‌گذاری، واپیوستگی (alienation)، آشنایی‌زدایی (ostrananie)، بیگانه‌سازی برشتی (Verfremdungseffekt) و نظایر این‌ها شوند - چگونه می‌توانند ما را بیش از پیش به‌درون فیلم‌ها بکشانند؟ چگونه است که، به تعبیر کریس لیپارد،^{۱۴} امر واقعی در کارهای کیارستمی هم از ما دور می‌شود و محو می‌گردد و هم مدام نزدیک و نزدیک‌تر می‌شود؟ و این

نکته چه کمکی می‌کند به درک به اصطلاح «تعلیق ناباوری» و نقش ادعایی آن در انجذاب و غرقه‌گشتن ما در دنیای فیلم‌ها؟ چنان‌که در این کتاب می‌کوشم نشان دهم، پرسیدن این سؤال‌ها باب طرح مسأله‌هایی بنیادی را در فلسفه سینما باز می‌کند. فیلم چه پیوندی با دنیای واقعی دارد؟ چه بر سر واقعیت می‌آید وقتی آن را روی پرده نمایش می‌دهیم؟ فیلم چگونه مسأله‌هایی راجع به شناخت مطرح می‌کند؟ آیا می‌تواند ما را در حل آن‌ها مدد رساند؟ فیلم چگونه می‌تواند درخواست‌هایی اخلاقی یا سیاسی از ما داشته باشد؟ چه تفاوتی میان مستند و داستان هست؟ فیلم‌های داستانی چگونه می‌توانند احساسات ما را برانگیزند وقتی می‌دانیم آنچه در آن‌ها می‌گذرد واقعی نیست؟ ژانر سینمایی چیست، و وقتی ادعا می‌کنیم فیلمی متعلق به فلان ژانر است منظورمان چیست؟ معنای این سخن که فیلمی «فلسفی» است چیست؟ آیا راهی برای دفاع از این فکر وجود دارد که فیلم‌ها می‌توانند فعالیت فلسفی کنند؟ امیدوارم بتوانم نشان دهم فکر کردن دقیق درباره فیلم‌های اخیر کیارستمی کمک‌مان می‌کند تا این سؤال‌ها را از منظری تازه بررسی کنیم. این کتاب از فلسفه و از فیلم‌های کیارستمی برای روشن کردن ابعاد همدیگر استفاده می‌کند، و می‌کوشد با مددگرفتن از آثار این کارگردان ایرانی شکلی از تفکر سینمایی بیابد و آن را توضیح دهد.^{۱۵}

نوشته‌های استنلی کاول درباره مسأله‌های فلسفی (و سینمایی) آیین شک‌گرایی در این‌جا نقش مهمی خواهند داشت. مشهورترین کتاب او - *دعوی عقل* - از جهت وسواسی که در تعقیب این مسأله‌ها به‌خرج می‌دهد نظرگیر است و با این‌حال کاول این مسأله‌ها را بدون قصد حل کردن آن‌ها دنبال می‌کند. بخشی از یکتایی کارهای کاول (هرچند او در این زمینه در ضمن مدیون تفکر لودویگ ویتگنشتاین و مارتین هایدگر است) ناشی از همین استنباط خاص از ماهیت و کارکرد فلسفه است: کاول، برخلاف بسیاری از معاصران خود در دنیای انگلیسی‌زبان،

فکر نمی‌کند فلسفه در درجهٔ اول باید به کار دفاع از مجموعه باورهایی همت گمارد ناظر به چندوچون نسبت ما با جهان، یا تلاش برای توجیه دعوی‌های ما دایر بر شناخت آن. در عوض کاول وظیفهٔ فلسفه را از جنس درمانگری می‌داند. این تلقی استلزام‌هایی دشوار و فراخ‌دامن دارد اما آنچه ربط مشخص به بحث ما پیدا می‌کند پیوند تداوی فلسفی و مسأله‌های شک‌گرایی مدرن است که، به اعتقاد کاول، عمیق‌تر از آنچه ما غالباً گمان می‌بریم در زندگی «عادی» یا «غیرفلسفی» آدمیان ریشه دوانده است. کاول از آرای ویتگنشتاین متأخر پیروی می‌کند اما به‌شیوه‌ای که نظرات او را پیچیده‌تر می‌سازد. این قطعه از تحقیقات فلسفی ویتگنشتاین را در نظر بگیرید:

ولی آیا نمی‌توانم تخیل کنم که آدم‌های دوروبرم تعدادی آدم ماشینی یا ماشین خودکار باشند، ماشین‌هایی فاقد آگاهی، گیرم هیچ تغییری در رفتارهای معمول‌شان ایجاد نشود؟ - اگر اکنون - تنهای تنها در اتاقم - تخیل کنم آدم‌هایی را با نگاه‌های ثابت (گویی در خلسه) می‌بینم که سرگرم کاروبار خویشند - این فکر شاید کمی غریب و اضطراب‌آور باشد. اما سعی کنید در اثنای مراودات عادی‌تان با دیگران، مثلاً در خیابان، این فکر را در سرتان نگاه دارید! برای مثال، به خودتان بگویید: «آن بچه‌ها صرفاً مشتی آدم ماشینی‌اند؛ کل تحرک و سرزندگی‌شان حالت ماشینی و خودکار دارد»، از دو حال خارج نیست: یا احساس می‌کنید این حرف‌ها کاملاً بی‌معنی است؛ یا درون خویش نوعی احساس غریب و اضطراب‌آور پدید می‌آورید...^{۱۶}

حق با ویتگنشتاین است: ما غالباً این دست نگرانی‌های شک‌آورانه را در زندگی عادی از یاد می‌بریم. ولی تردید و عدم قطعیتی که به فیلسوفان امکان نادیده‌گرفتن این قسم مسأله‌های ناشی از شک‌گرایی نمی‌دهد در وضعیت‌هایی به‌مراتب پیش‌پاافتاده‌تر رخ می‌نماید: در حالت ترس و احساس این‌که دیگری متوجه منظورمان نمی‌شود، چندان‌که حس می‌کنیم کلمات مان معنایی را که مد نظر داریم منتقل نمی‌کنند، یا

اصلاً معنایی را انتقال نمی‌دهند؛ وقتی احساس می‌کنیم خویشتن فردی دیگر ممکن است برای‌مان در پردهٔ ابهام رود، چندان که نتوانیم آن دیگری را درک کنیم و/یا نتوانیم واکنش درستی به او نشان دهیم؛ وقتی به امکان این می‌اندیشیم که شیوهٔ درک‌مان از جهان و بنابراین شیوهٔ زیستن‌مان ممکن است به مفهومی بنیادی نادرست یا استوار بر وهم و خیال باشد؛ و امکان جنون بالقوه‌ای که درون بعضی از ما یا همهٔ ما حضور دارد (جنون، از نظر کاول، به‌واقع ذاتی فلسفه است، برای ویتگنشتاین نیز؛ نه بر اساس این ادعای بی‌پرده که فلسفه دایر بر مدار جنون است، بلکه به این معنی که قسمی جنون زبانی هیچ‌گاه دست از سر فلسفه برنمی‌دارد و؛ آن را جن‌زده می‌کند). نکتهٔ بسیار مهم این است که تمام این‌ها را می‌توان در چارچوب مسأله‌های مربوط به معرفت بیان کرد، انواع تجربهٔ ناتوانی در شناختن.

روشن است که دکارت در این‌جا اهمیت دارد (قولی که از تحقیقات فلسفی نقل کردم، به گمان من به‌عمد، با نگرانی دکارت در فقرهٔ دوم از تأملات در فلسفهٔ اولی سازگار است: نگرانی بابت کلاه‌ها و شل‌هایی که ماشین‌هایی کوکی را پوشانده‌اند^{۱۷}). و البته دکارت پس از دست‌وپازدن در باتلاق‌های شکاکیت خویش به یقین می‌رسد و چنان‌که همه می‌دانند نقطهٔ ارشمیدسی* تفکرش را در بی‌چون‌وچرا بودن وجود خودش می‌یابد. دکارت در ادامه می‌کوشد مابقی میدان معرفت ما را با اثبات وجود خدا نجات دهد. حرف دکارت این است که خدا خیر مطلق است و به همین سبب حاضر نیست ما را به زندگی در جهانی وادارد که دعوی‌های شناخت‌مان در آن پایه و بنیانی نداشته باشد. با این‌همه، بی‌گمان، اگر فکر کنیم برهان وجودی در اثبات وجود خدا ناکام می‌ماند، آن‌گاه گرفتار وضع دشواری خواهیم شد. به خود دست می‌یابیم - یگانه یقین در دستگاه فلسفهٔ دکارت - اما بدون هیچ دعوی اضافی که

* «نقطهٔ ارشمیدسی» به نظرگاهی فرضی اطلاق می‌شود که ناظر می‌تواند از آن با نگاهی عینی به موضوع کاوش خود بنگرد.

بتواند خود را «از نو پیوند دهد» به جهان و به دیگر خودهای واقع در بیرون خویش. پس می‌توان گفت یقینی که دکارت به ما ارزانی داشت دوپهلو بود. او برای ما قطعه‌زمین معرفتی کوچک و محکمی یافت، اما با این کار امکان دیگری برای ما به ارث گذاشت (یا کشف کرد)، امکان انزوای مطلق، امکان گرفتاری در زندان ذهنیت (و اگر استعاره فوق را اندکی پیش‌تر بریم می‌توان گفت ما یک‌ه و تنها در جزیره‌های کوچک دکارتی رها شده‌ایم). به تعبیر کاول: «در یک نقطه، خارج‌شدن در آگاهی ما از لولای جهان (unhinging) ذهنیت ما را در حدفاصل ما و حاضربودن‌مان در محضر جهان قرار داد. آن‌گاه ذهنیت ما تبدیل شد به آنچه نزد ما حاضر است، فردیت تبدیل شد به انزوا».^{۱۸} همان‌طور که این قطعه تصریح می‌کند، کاول این مسأله را ذاتی مدرنیته می‌داند، ذاتی عصری که در آن معیار و ملاک معرفت معنایی تازه می‌یابد. انگار خود را در دام تقاضای یقینی می‌یابیم که مدرنیته بدان دامن می‌زند. به گفته کاول، ما

در ورطه شک‌گرایی سقوط کرده‌ایم، توأم با تلاش‌های این آیین برای بازیابی خودش، در ورطه رویدادهایی که به شکل‌های گوناگون در نوشته‌های دکارت و هیوم و کانت و امرسن و نیچه و هایدگر و ویگنشتاین ثبت شده است ... در آیین شک‌گرایی فلسفی مدرن است ... که نسبت ما با چیزهای جهان به نخ بی‌وابستگی حواس وصل است و نتیجتاً با یک شک پاره می‌شود. آرزوی مغلوب‌ساختن آیین شک‌گرایی یا بی‌ارزش‌خواندن آن، از آن پس، همواره در قلب فلسفه جای داشته است.^{۱۹}

اگر کمی بی‌رحمانه خلاصه کنیم، از نظر کاول، شک‌گرایی فلسفی مدرن همزمان صحیح و مغشوش است: صحیح است زیرا از روی شهود می‌داند که نسبت آدمی با جهان پشتوانه معرفت‌شناختی ندارد؛ مغشوش است زیرا این نکته را مسأله‌ای می‌داند که باید حل شود. دعوی اول از جنس وجودشناسی است؛ همان است که کاول «حقیقت

«شک‌گرایی» می‌خواند.^{۲۰} دعوی دوم تاریخی است؛ ویژگی مدرنیته فلسفی این است که در تب دانستن می‌سوزد. این تب باعث می‌شود حقیقت شک‌گرایی را تحریف کنیم و نتوانیم آن را تصدیق کنیم و به تدریج آن را نقصانی در معرفت خویش انگاریم. از همین روست که از نظر کاول رسالت فلسفه نه حل مسائل شک‌گرایی بلکه تغییر نسبت ما با آن مسائل است، یعنی کم کردن سلطه آن‌ها بر ما از طریق تغییر دادن برداشت ما از آن‌ها. وظیفه فلسفه اقرار کردن به این معنی است که «مبنای هستی جانور بشری در کل جهان، یعنی نسبت آن با جهان از آن حیث که جهان است، استوار بر دانستن نیست».^{۲۱}

ربط این نکته به فیلم چیست؟ کاول فیلم را هم تسکین‌دهنده و هم تشدیدکننده شک‌گرایی می‌داند. دعوی اصلی کتاب جهان دیده‌شده - که نخستین تکنگاری کاول بود و، همچنان‌که ویلیام روتمن و ماریان کین اشاره می‌کنند،^{۲۲} در برخورد با این موضوعات می‌تواند به‌طور چشم‌گیری فاقد صراحت باشد - این است که فیلم «تصویر متحرکی از شک‌گرایی» است.^{۲۳} منظور کاول این است که فیلم‌ها بخشی از قدرت خود را از تهدید شکاکیت می‌گیرند: هر فیلمی از روی طبع به‌طرف تصویر کردن (استلزام‌های) بی‌بهره‌بودن ما از پشتوانه معرفتی کشانده می‌شود.^{۲۴} اگر این حرف صحیح باشد، فقط به‌علت منزلت ادعایی فیلم به عنوان فرم «اصلی» هنر مدرن نیست بلکه به‌علت این ویژگی دوربین است که می‌تواند نظرگاه اساسی نظریه‌پرداز شکاکیت را اتخاذ کند، می‌تواند جهان را از منظری بی‌طرف و خالی از احساس نگاه کند، می‌تواند رویدادهای مقابل خود را به‌شیوه‌ای ضبط کند که پیوند خودش با آن رویدادها دوپهلو بنماید (و با این‌همه درعین حال می‌تواند تفکری تقریباً تزلزل‌ناپذیر برانگیزد: این‌که آنچه جلوی آن روی می‌دهد به‌راستی به یک معنای کلمه «واقعی» است). از یک طرف، عکاسی و فیلم و ویدئو به‌نظر نمایه‌ای (indexical) می‌آیند: ما از آن‌ها/استفاده می‌کنیم تا چیزهایی دربارهٔ اتفاق‌های جاری به ما بگویند (به سیستم

دوربین مداربسته فکر کنید که مدرک معتبری در دادگاه است). خیلی وقت‌ها احساس می‌کنیم این توانایی ضبط رویدادهای واقعی به خصلت خودکار و ماشینی آلات و ادوات تصویربرداری مربوط می‌شود: به این که آن‌ها - برخلاف وسایلی چون قلم‌مو در نقاشی - تصویرهایی از جهان تولید می‌کنند که ماهیت‌شان کاملاً یا قویاً وابسته است به اتفاق‌هایی که درون جهان می‌افتد، و نه چندان به آنچه سازندگان تصویرها می‌خواهند به تصویر بکشند.^{۲۵} از طرف دیگر، به‌دست‌دادن یک تقریر فلسفی موفق از این ویژگی رسانه‌های مبتنی بر تصویربرداری کار بسیار دشواری است.^{۲۶} مگر تلقی ما از یک تصویر خاص یا یک صحنه که رابطه‌ای مستقیم با امر واقعی دارد به همان اندازه که تابع واقعیتی است که به‌صورت خودکار و ماشین‌وار بازتولید شده تابعی از اراده هنرمند یا کارگردان نیست؟ آیا این قضیه آن شرط اساسی را که ما در ذهن داشتیم از بین نمی‌برد: این که ادوات و آلات تصویربرداری رویدادهای جاری را مستقل از اراده کاربران بشری آن وسایل ضبط می‌کنند؟ تکلیف فایل‌های ویدئویی دیجیتال چه می‌شود، فایل‌هایی که محصول اثرگذاری مستقیم نور روی فیلم نیستند و به‌راحتی می‌توان با نرم‌افزارهای کامپیوتری در آن‌ها دخل و تصرف کرد؟ و البته تجربه‌های تلخ به ما آموخته است که در محاصره تصویرهایی از امر واقعی بودن بیش از آن که اعتقاد ما را به آن تقویت کند اعتقادمان را به آن تحلیل می‌برد (مثلاً رسیدن به مقصد گردشگری‌تان را به یاد آورید وقتی در کمال ناامیدی می‌بینید واقعیت اصلاً لطف و طراوت تصویرهایی را ندارد که به‌صورت آن‌لاین در کامپیوتر دیده‌اید). کاول تا اندازه‌ای به همین علت می‌تواند فیلم‌های عصر طلایی هالیوود را مؤثر در چارچوبی از شکاکیت تعبیر کند - و برای مثال چنین استدلال کند که «غلبه بر تردید ناشی از شک‌گرایی را می‌توان در تمامی فیلم‌های ژانر کمدی تجدید فراش مشاهده کرد...»^{۲۷} - و آن‌ها را دارای عمق واقعی فلسفی بیابد: این قضیه به لطف گرایش‌های مدیوم سینما مصداق دارد. از نظر

کاول، ما به تماشای فیلم‌ها می‌رویم تا پیوندی دوباره با جهان تجربه کنیم، پیوندی که احساس می‌کنیم در وضعیت مدرنیته قطع شده است. سینما همزمان جهان را در برابر بیننده نمایش می‌دهد (screens before) و جهان را از بیننده پنهان می‌کند (screens from)؛ بدین‌سان سینما نسخه‌ای از حقیقت شک‌گرایی عرضه می‌کند که به‌طرزی غریب طابق نعل‌به‌نعل است. فیلم به ما امکان می‌دهد تا جهان را در نظر گیریم، تا دربارهٔ جهان صاحب‌نظر شویم. فیلم‌ها با اعتماد ما به جهان بازی می‌کنند، زیر پایش را خالی می‌کنند و آن را به ما برمی‌گردانند. همان‌طور که کاول می‌نویسد: «اساس درامای فیلم، یا اضطراب نهفته در تماشای درامای آن، اثبات مداوم این معنی است که ما نمی‌دانیم اعتقادمان به واقعیت منوط به چیست».^{۲۸}

در این‌جا می‌توان رفت به‌سراغ استنباط والتر بنیامین از تأثیرات و جلوه‌های تجربی تکنولوژی‌های بازتولید، استنباطی که ریشه در دعوی‌های شبه‌مارکسیستی پر دامنه‌تر دربارهٔ تاریخ‌مندی دارد، نه فقط تاریخ‌مندی تجربه بلکه تاریخ‌مندی ادراک حسی نیز هم. بنیامین در این باره به‌روشنی می‌گوید:

درست به همان ترتیب که کل وجه هستی جمع‌های بشری طی دوره‌های بلند تاریخی تغییر می‌کند وجه ادراک‌شان نیز تغییر می‌کند.* شیوهٔ سازمان‌یافتن ادراک آدمیان - محیطی (medium) که ادراک در آن به‌وقوع می‌پیوندد - نه فقط به‌وسیلهٔ طبیعت که نیز به‌وسیلهٔ تاریخ قوام می‌یابد.^{۲۹}

این نظر در مقاله «کار هنری در عصر امکان بازتولید تکنولوژیکی آن» آمده است. بنیامین در همین مقاله این دعوی مشهور را طرح می‌کند که «آنچه در عصر امکان بازتولید تکنولوژیکی اثر هنری از بین می‌رود هالهٔ اثر است».^{۳۰} (و منظور از «هاله» در این جمله چیزی نظیر حضور

* mode of existence/perception را به قیاس از «وجه تولید»، «وجه هستی» و «وجه ادراک» ترجمه کردیم. با مسامحه می‌توان گفت، شیوهٔ زندگی یا نحوهٔ ادراک حسی.

موثق و اصیلِ اصل (the original) است، و ریشه‌داشتن یا حک‌شدگی اثر اصلی در تار و پود سنت). اصل فکر بنیامین این است که توانایی ما در تهیهٔ کپی‌هایی از کارهای هنری آن‌ها را از بستر و زمینهٔ اجتماعی‌شان جدا می‌کند و بدین‌سان، همزمان، امکان انتشار وسیع‌ترشان را فراهم می‌سازد و هم ایمان ما را به اصل‌ها (originals) و خودِ مفهوم اصالت تحلیل می‌برد. مایلم به نکته‌ای شبه‌پدیدارشناختی اشاره کنم تا این نظر را به دعوی‌های کاول دربارهٔ فیلم‌های سینمایی پیوند زنم. خاطره‌های آدمی از رویدادها ممکن است از صافیِ تصاویری رد شوند که از آن‌ها تهیه می‌کنیم. من به یمن تجربه دریافته‌ام که بعضی «خاطره‌های» روشن و آشکارم به‌واقع اصلاً خاطره نیستند. منظورم به تجربهٔ مرور عکس‌ها یا ویدئوهای خانوادگی، یا شاید تجربهٔ نگاه‌کردن به عکس‌های یک روز تعطیل است: آدم متوجه می‌شود چیزی که خاطره انگاشته است در حقیقت خاطرهٔ یک عکس یا فیلمی ویدئویی است. منظور این نیست که هیچ خاطرهٔ واقعی وجود ندارد: مسأله این است که خاطرهٔ آدمیزاد از صافی رد شده و حتی جایش را به خاطره‌ای دیگر داده است، و نمی‌توان بدون وساطت آن تصویر بدان دسترسی یافت. رسانه‌های عکس، فیلم و/یا ویدئو می‌توانند از این طریق به‌درون تجربهٔ افراد راه یابند (در این جا ضمناً به پژوهش‌هایی نظر دارم که نشان داده‌اند آدم‌هایی که در عصر فیلم‌های سیاه‌وسفید بار آمده بودند می‌گفتند خواب‌هاشان سیاه‌وسفید است حال آن‌که در دوره‌های بعدی آدم‌ها به گفتهٔ خودشان خواب‌های رنگی می‌دیدند^{۳۱}). وینفرید گیورگ زیبال^{۳۲} در رمان سرگیجه^{۳۳} دربارهٔ شوک‌شدنِ استاندال می‌نویسد زمانی که دریافت یکی از زنده‌ترین خاطره‌هایش به همین شکل از صافی گذشته است:

* نویسنده و پژوهشگر آلمانی که به گفتهٔ بسیاری از منتقدان ادبی از بزرگ‌ترین نویسندگان انتهای قرن بود (۱۹۴۴-۲۰۰۱).

** رمانی در ۴ بخش که زیبال در ۱۹۹۰ منتشر کرد. بخش نخست رمان زندگی‌نامهٔ مختصر اما متعارفی از استاندال است که البته با نام اصلی‌اش Beyle از او یاد می‌شود.

اماری-آنری] بل می‌نویسد سال‌های سال با این اعتقاد زندگی می‌کرد که می‌تواند موبه‌موی آن گردش سواره و به‌ویژه شهرستان ایورثا (Ivrea) را به یاد آورد، آن هنگام اولین بار بود که این شهر را از فاصله سه‌چهارم مایلی نظاره می‌کرد، در روشنی نوری که رفته‌رفته به تاریکی می‌گرایید. همان‌جا بود، سمت راست، آن‌جا که دره به‌تدریج عریض می‌شود و به دشت می‌پیوندد، حال آن‌که در سمت چپ، در دوردست، کوه‌ها قد افراشته بودند ... بل می‌نویسد، نومی‌دی شدیدی گریبان‌ش را گرفت وقتی چند سال پیش، هنگام تورق کتابی قدیمی، ناگهان به یک تصویر گراوری با عنوان *پروسپتو دیورثا* [چشم‌انداز ایورثا] برمی‌خورد و مجبور می‌شود اقرار کند تصویری که از شهر به‌هنگام غروب در حافظه‌اش نقش بسته بود هیچ نبود مگر کپی یا رونوشتی از همان تصویر گراوری. از این رو، توصیه بل این است که تصویرهای گراوری منظره‌ها و چشم‌اندازهای زیبایی را که در سفرها می‌بینیم خریداری نکنیم، زیرا دیری نمی‌گذرد که این تصویرها به‌طور کامل جای خاطرات‌مان را می‌گیرند و راستش می‌توان گفت خاطرات‌مان را نابود می‌کنند.^{۳۲}

زیبالت در این‌جا، با هول و هراس ویژه حکمای مدرسی، یکباره متوجه تجربه‌ای مشترک بین همه آدم‌ها می‌شود و شاید بتوان گفت این مسأله در قرن بیستم به‌صورت نوعی بیماری همه‌گیر درآمد (و اکنون عملاً محال است بتوانیم با خودداری از خریدن تصویرهای گراوری منظره‌های زیبا از آن مسأله بپرهیزیم). البته، این مسأله در مسیر وارونه هم عمل می‌کند (و این وجه آن است که بیش از همه برای بنیامین جالب‌توجه است): دیدن تصویری از یک چیز قبل از مواجهه واقعی با آن می‌تواند بر تجربه ما از شیء مورد نظر اثر بگذارد و بین ما و آن شیء فاصله اندازد. مثال ساده این قضیه *مونالیزا* است: می‌توان گفت امروزه دیدن واقعی این تابلو محال شده است (و این گفته تقریباً به معنای حقیقی درست است و نه فقط مجازی، زیرا این اثر انبوه گردشگران را به خود جذب می‌کند و طرفه این‌که بسیاری از ایشان مشغول عکس‌گرفتن از آن

می‌شوند)، می‌توان گفت مواجه‌شدن با خود *مونا لیزا* با احساس سرخوردگی و ناامیدی همراه می‌شود، این احساس به بیننده دست می‌دهد که با *مونا لیزا* واقعی روبه‌رو نشده است. بازتولید واقعیت از طریق عکاسی و سینما تأثیری متناقض‌نما بر ما می‌گذارد: بازتولیدهای عکاسانه و سینمایی همزمان منظره‌هایی از واقعیت به ما عرضه می‌کنند، منظره‌هایی از جهان به همان شکلی که فی‌نفسه هست، اما در عین حال آن چیزها را از ما دور می‌کنند و تجربه‌ی عاری از وساطت واقعیت را غیرممکن می‌سازند. حضور همه‌جاگیر تصویرها که سرشت‌نمای فرهنگ ما شده است هم علت میلی‌ست که ما به واقعیت می‌ورزیم و هم پاسخی است به این میل ما؛ وقتی چیزی که می‌خواهیم به ما داده می‌شود احساس می‌کنیم آن چیز از ما دور شده است. لذت‌ها و اضطراب‌های برآمده از تماشای فیلم و دیدن عکس‌ها ناشی از آن است که عکس‌ها و فیلم‌های سینمایی وانمود می‌کنند مسائل مربوط به شناخت یا معرفت بشری را حل می‌کنند در حالی که همزمان آن‌ها را تشدید می‌کنند.

این برداشت‌ها از فلسفه و فیلم به من امکان می‌دهد ایده «فیلم به‌مثابه فلسفه» را به‌شیوه‌ای خاص مطرح کنم. من، همانند پیزلی لیوینگستن*، فکر می‌کنم دلایلی وجود دارد برای تردید درباره‌ی صحت برخی ادعاهای مطرح‌شده در دفاع از فیلم - فلسفه [یا فلسفه سینمایی]. برای مثال، من مطمئن نیستم ایده‌ای که مثلاً در کارهای جولیان باگینی^{۳۳} [فیلسوف بریتانیایی (متولد ۱۹۶۸)] و جری گودیناف^{۳۴}** (و همچنین با صبغه‌ای آموزشی‌تر در کارهای کریس فالزن^{۳۵} و مری لیچ و امی کارفسکی^{۳۶} [نویسندگان کتاب فلسفه / از رهگذر فیلم]) مطرح شده است (حتی اگر صحیح باشد) به لحاظ فلسفی واقعاً مفید باشد: این که

* استاد دانشگاه جانز هاپکینز، متولد ۱۹۵۱. او به‌همراه کارل پلاتینگا ویراستار کتاب *راهنمای فلسفه و فیلم راتلج* است.

** یکی از دو ویراستار کتاب *فیلم به‌مثابه فلسفه: مقالاتی درباره سینما پس از ویتگنشتاین و کاوُل* (۲۰۰۵).

فیلم به علت قدرت‌های گوناگونش از جمله در تصویرپردازی و قصه‌گویی و جلوه‌های صوتی قادر است ایده‌ها را با نیروی عاطفی‌یی بیشتر از نیرویی عرضه کند که متن‌های مکتوب غالباً توانسته‌اند به دست آورند؛ بدین‌قرار، فیلم‌ها می‌توانند مکمل مهمی برای جبران کمبودهای بحث‌های فلسفی فراهم سازند و به روشن‌تر شدن تزه‌ای فلسفی کمک کنند - یا حتی نوعی قرینه و شاهد تجربی برای آن تزه‌ا دست‌وپا کنند.^{۳۷} این عقیده (که در بسیاری موارد متکی است به روایتی ساده و سردستی از تمایزی که ویتگنشتاین بین گفتن و نشان دادن می‌گذاشت^{۳۸}) خود تا اندازه‌ای افلاطونی است چراکه استوار بر تقابل میان موتوس هنری [واژه یونانی به معنای افسانه و داستان] و لوگوس فلسفی [واژه یونانی به معنای نطق و عقل] است (هرچند، در مقام ارزش‌گذاری، خلاف جهت افلاطون رفتار می‌کند و قدرت‌های عاطفی سینما را چیزی مطلوب و نه مذموم تلقی می‌کند^{۳۹})؛ از همین رو، این جریان تصدیق می‌کند تمایل ذاتی مدیوم سینما به این است که ضمیمه‌ای عاطفی تدارک بیند برای کار فلسفی «واقعی» که اصولاً قابل تعبیر و تفسیر مستدل است. بدین‌سان، جریان مذکور همچنان صحنه می‌گذارد بر تمایز میان فکرکردن و احساس کردن، تمایزی که فیلم - فلسفه در گیراترین لحظه‌هایش وعده فائق آمدن بر آن داده است. با این‌همه، برخلاف لیوینگستن^{۴۰} (و دیگرانی چون توماس وارتنبرگ^{۴۱})، من با احتیاط به این ایده نظر می‌کنم که معنا و جاذبه فلسفی یک فیلم را باید در افکار یا مسائلی بازجست که کارگردان و/یا نویسنده فیلم در آن گنجانده‌اند.^{۴۲} نخستین و آشکارترین دلیل احتیاطم این است که این قسم نظریه‌های قصدگرا [یعنی نظریه‌هایی که اصالت را به قصد یا نیت مؤلف، اعم از کارگردان و نویسنده، می‌دهند] غالباً مسائلی مرتبط با مقام مؤلف یا پدیدآورندگی (authorship) پیش می‌آورند (مسائلی که وقتی پای فرایند فیلمسازی، که ذاتاً مبتنی بر همکاری بین عوامل مختلف تولید فیلم است، به میان می‌آید حادث‌تر هم می‌شود)؛ در ثانی، و

همان‌طور که دیمین کاکس و مایکل لوبین اشاره می‌کنند،^{۴۳} اگر خود را به این تلقی از فیلم - فلسفه محدود کنیم عملاً در به روی امکان‌هایی خواهیم بست که نتیجه مستقیم چیزهایی است که از قصد یا نیت مؤلف فراتر می‌رود، یعنی آن جنبه‌های فیلم که ما را دعوت به تأمل فلسفی می‌کنند، اما نه به علت بلکه به‌رغم آنچه کارگردان یا نویسنده قصد یا نیت کرده است (طعم گیلان به‌راستی نمونه راهگشایی است: با توجه به عنوان فیلم و نحوه برخورد کیارستمی با شخصیت بدیعی و گفت‌وگویش با او در انتهای فیلم، شاید منطقی باشد خیال کنیم خود کارگردان «طرف» مردی را «می‌گیرد» که قصه انسان‌گرایانه (= اومانستی) توت‌های شیرین را تعریف می‌کند - ولی این شاید گیراترین روش نباشد برای فهم فلسفی آنچه فیلم در چنته دارد تا بگوید و نشان دهد؛ ثالثاً و از همه مهم‌تر، این تلقی از رابطه فیلم - فلسفه ماهیت مشخصاً سینمایی تفکر سینمایی را از قلم می‌اندازد (همچنان‌که خود لیونگستن با طیب‌خاطر تصدیق می‌کند). اجازه دهید همه این حرف‌ها را جور دیگر بگویم: می‌خواهم به فیلم از منظری نگاه کنم که چیزی بیش از توضیح - یا ارائه مکملی عاطفی (یا صرفاً مفرح‌تر) برای - فلسفه در چنته داشته باشد و با این حال می‌خواهم در برابر این انگاره مقاومت کنم که قدرت فلسفی فیلم عبارت است از ارائه محتوایی نظری که شرح و تفسیر کامل آن در قالب گفتار مکتوب فلسفی امکان‌پذیر است. تفکر سینمایی نوع خاصی از فکر کردن است (و راست این‌که به‌واقع شکلی از تفکر است).

شاید بدین‌سان به نظر آید من به تزی پایبندم که لیونگستن با تعبیری اثرگذار «تز جسورانه» در فلسفه فیلم خوانده است: «این تر از پیوند دو ایده شکل گرفته است: پیوند این ایده که فیلم‌ها می‌توانند دستاوردی بدیع و دست‌اول در فلسفه داشته باشند، با این ایده که به آن دست‌اورد اولاً اگر نه کاملاً از طریق وسایلی می‌توان دست یافت که خاص از آن رسانه [= مدیوم] سینما نیست». ^{۴۴} و این، به‌نوبه خود، از قرار

مرا بر سر دوراههٔ دشواری قرار می‌دهد که به‌زعم لیوینگستن ناشی از تز مزبور است:

یا پشتیبانی از تز جسورانه وابسته به ادعایی دربارهٔ دستاوردی سینمایی است که نمی‌توان آن را به زبانی دیگر بیان کرد و بدین‌سان تردید در آن معقول است، یا متکی به دستاوردی است که می‌توان به زبانی دیگر بیانش کرد، و در این صورت اصل مربوط به خاص‌بودگی رسانه (مدیوم) نقض می‌شود.^{۴۵}

از نظر لیوینگستن، ایده‌ای که تا بدین حد برای اصحاب فیلم - فلسفه جذاب بوده است - این‌که سینما تمایل مشخصی به تفکر دارد - عملاً پاشنهٔ آشیل کل برنامهٔ ایشان است. اگر تفکری که درون فیلم جاری و ساری است مختصِ ظرفیت‌ها و قابلیت‌های رسانهٔ سینما باشد، آن‌گاه چگونه می‌توان آن را در قالب گفتاری مستدل ریخت؟ و اگر نمی‌توان آن را در چنین قالبی ریخت، آن‌گاه این تفکر چه دردی از فلسفه دوا می‌تواند کرد، چراکه می‌دانیم رسانه [مدیوم] فلسفه زبان است؟ اهل فیلم - فلسفه‌ای که می‌خواهد بر خاص‌بودگی رسانهٔ سینما اصرار بورزد، سرانجام به ورطهٔ قسمی تعقید* (obscurantism) درمی‌غلند و ناگزیر بر نوعی تجربهٔ وصف‌ناپذیر و بیان‌نکردنی تفکر پای می‌فشارد که فقط و فقط درون فیلم‌ها رخ می‌دهد. و همان‌طور که لیوینگستن می‌گوید، «حق داریم بپرسیم آیا این قسم تشبث‌جستن به تجربه می‌تواند مبنای محکمی برای این باور فراهم آورد که یک ایدهٔ واقعاً نو، یک تز عام یا استدلالی قوی به ظهور رسیده است».^{۴۶}

با همهٔ این اوصاف، می‌توان وصف لیوینگستن را از «تز جسورانه»، که بوی تله‌گذاری فلسفی از آن به مشام می‌رسد، زیر سؤال برد. یکی از

* تعقید در فارسی به معنای «شعر یا سخن پیچیده گفتن» است و اصل عربی آن به معنای «گره‌زدن». obscurantism که می‌توان از آن به «مبهم‌گویی» تعبیر کرد، یعنی جلوگیری عمدی از شناخته‌شدن واقعیات یا جزئیات کامل یک پدیده یا موضوع.

اهداف صریح انتقاد او در این جا استیون مالها^{*} است که کتاب درباره فیلم‌اش، از برخی جهات، یکی از متن‌های مؤسس برنامه فیلم - فلسفه است، لااقل به شکلی که این برنامه در دهه گذشته پیش رفته است. [کتاب مالها اولین بار در ۲۰۰۲ منتشر شد و ویراست جدیدش سال ۲۰۰۸ درآمد.] شاید اولین نکته درخور توجه این باشد که مالها تلقی خود را از فیلم - فلسفه چندان «جسورانه» که از توضیح لیوینگستن برمی‌آید صورت‌بندی نمی‌کند. در این جا یکی از صورت‌بندی‌هایی را نقل می‌کنیم که در کتاب مالها آمده (و از قضا خود لیوینگستن هم نقلش کرده):

من به این فیلم‌ها به چشم توضیح‌ها یا مثال‌هایی دمدست یا عامه‌فهم برای دیدگاه‌ها و استدلال‌هایی که فیلسوفان به‌طرزی درخور مطرح کرده و پرورانده‌اند نگاه نمی‌کنم؛ از دید من، این فیلم‌ها خودشان چنین دیدگاه‌ها و استدلال‌ها را مورد تأمل و ارزیابی قرار می‌دهند، و خود به‌شکلی جدی و نظام‌مند به تفکر درباره آن‌ها می‌پردازند، درست از همان راه‌هایی که فیلسوفان می‌پیمایند. این گونه فیلم‌ها ماده خام فلسفه نیستند، منبعی برای تزیین کردن فلسفه هم نیستند؛ این فیلم‌ها تمرین‌هایی فلسفی‌اند، فلسفه در مقام عملند - فیلم در مقام تفکر و فعالیت فلسفی.^{۴۷}

قطعه تحریک‌آمیز و فتنه‌انگیزی است اما نگاه کنید به توصیف‌هایی که از فعالیت فیلم - فلسفی در آن آمده است: مالها می‌نویسد فیلم درباره فلسفه «تأمل» و آن را «ارزیابی» می‌کند؛ فیلم «به‌شکلی جدی و نظام‌مند» فکر می‌کند؛ و از «فلسفه در مقام عمل» سخن می‌گوید. این را مقایسه کنید با پرس‌وجوی لیوینگستن در این باره که، با توجه به شرط خاص‌بودگی رسانه سینما و مسأله تعبیر یا به زبانی دیگر بیان کردن، چگونه می‌توانیم واقعاً دریابیم که آیا یک فیلم «ایده‌ای نو»

* متولد ۱۹۶۲. متخصص ویتگنشتاین و فلسفه پساکانتی.

«تزی عام» یا «استدلالی قوی» ارائه می‌کند. کاملاً روشن است که لیوینگستن بر پایه برداشتی نسبتاً سنتی از کار فلسفی قلم می‌زند، یعنی فلسفه به معنای صورت‌بندی دقیق و دفاع از استدلال‌هایی راجع به چندوچون نسبت آدمی با جهان: فلسفه به منزله نظریه‌سازی. در مقابل، مالهال - و این بخشی از میراث خود او از فلسفه کاول است - برداشتی وسیع‌تر و از خیلی جهات ظریف‌تر از کار فلسفه دارد.^{۴۸} مالهال در پاسخ به منتقدانش که در آخرین ویراست کتاب درباره فیلم گنجانده است می‌پرسد: «آیا تلاش ما برای به رسمیت شناختن مطالبات عقل از ما همیشه باید به شکل مشخص اقامه دلیل در دفاع از عقایدمان یا «بازنمایی‌های نمادین» همان از جهان باشد (و منظورم از بازنمایی چیزی شبیه «نظر» یا «دیدگاه» مان است)؟»^{۴۹}

حال می‌توانیم ابهامی را که در تعبیر «دستاورد بدیع» لیوینگستن هست مشاهده کنیم. اگر دستاور بدیع نظریه‌ای جدید یا استدلالی قوی در دفاع از دیدگاهی خاص راجع به شیوه بودن اشیاء در جهان باشد، آن‌گاه به راحتی می‌توان دید چگونه تر جسورانه فرو می‌ریزد؛ ولی از وضوح قضایا به شدت کاسته می‌شود اگر «دستاورد» بتواند، مثلاً، به معنای نوعی تداوی فلسفی باشد، استوار بر «قمار بر سر این که ... می‌توانیم جور دیگر در زندگی‌مان با زبان و در زندگی زبان‌مان سکونت گزینیم».^{۵۰} در این جا، جا دارد از تمایز راهگشایی مدد بگیریم که مالهال بین دو تلقی از فلسفه می‌گذارد: فلسفه به مثابه فراهم‌سازی و ارزیابی دلایل و براهینی در تأیید و رد دیدگاه‌هایی خاص، و فلسفه به مثابه تأمل در خود «فضای اشتراکی تفکر» که اختلاف‌نظرها در وهله اول در آن سر برمی‌آورند. مالهال می‌نویسد،

بعضی وقت‌ها دل‌مان می‌خواهد یا نیاز داریم آن فضا را از نو به تصور درآوریم یا صرفاً آن را از نو به تصور درمی‌آوریم، آن‌هم از طریق یافتن شیوه تازه‌ای از فکر کردن درباره موضوع - شیوه‌ای که کانون توجه هر دو طرف بحث را تغییر می‌دهد، چون برداشت‌شان را از موضعی که در