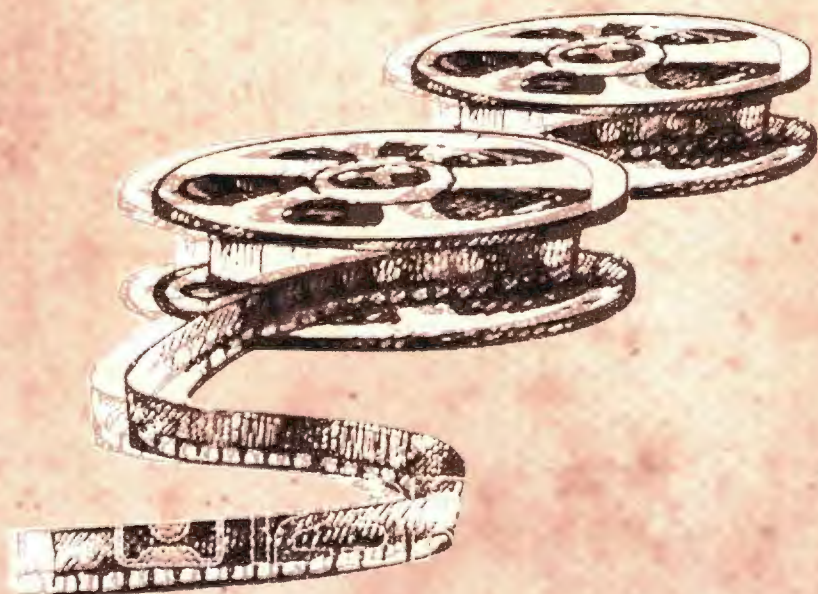


زیباشناسی و فیلم

کترین تامسون جونز / ترجمہی عبداللہ سالاروند



نقشہ

زیباشناسی و فیلم

کاترین تامسون جونز ترجمه‌ی عبدالله سالاروند

نقش‌ها

۱۳۹۶

سرشناسه: تامسون جونز، کاترین Katherine Thomson-Jones
عنوان و پدیدآور: زیبایی‌شناسی و فیلم / کاترین تامسون جونز؛ ترجمه‌ی عبدالله سالاروند
مشخصات نشر: تهران: نقش جهان، ۱۳۹۶
مشخصات ظاهری: ۲۷۸ ص.
شابک: 978-964-6688-15-5
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
یادداشت: عنوان اصلی: Aesthetics and Film 2008
یادداشت: واژه‌نامه.
یادداشت: کتاب‌نامه
یادداشت: نمایه
موضوع: سینما - زیبایی‌شناسی
موضوع: Aesthetics and Film - motion picture
موضوع: Aesthetics
شناسه افزوده: سالاروند، عبدالله، ۱۳۶۰ -، مترجم
رده‌بندی کنگره: ۹۱۳۹۶ ز ۲ گ / ۱۹۹۵ PL
رده‌بندی دیویی: ۴۲۰۱/۷۹۱
شماره کتابشناسی ملی: ۴۷۱۶۹۵۰

نقش جهان

کاترین تامسون جونز
زیبایی‌شناسی و فیلم
ترجمه‌ی عبدالله سالاروند

چاپ اول: ۱۳۹۶
تیراژ: ۱۱۰۰
کلیه‌ی حقوق متعلق است به:
انتشارات نقش جهان

تهران، خیابان انقلاب، خ ۱۲ فروردین، خیابان وحید نظری، کوچه جاوید ۱، پلاک ۱
تلفن و نمابر: ۶۶۴۷۵۴۴۷-۸
شابک: ۹۷۸-۹۶۴-۶۶۸۸-۱۶-۲

ترجمه‌ی این مجموعه‌ی پنج‌جلدی «زیباشناسی» را

تقدیم می‌کنم به اساتیدم:

دکتر حمیدرضا آیت‌اللهی،

دکتر حسن بلخاری قهی

و دکتر احمدعلی حیدری

که فقدان منابع درسی در زیباشناسی تحلیلی هنرها را گوشزد کردند،

در انتخاب این مجموعه یاری‌ام نمودند

و در مسیر دشوار ترجمه‌ی این آثار به من امیدواری و دلگرمی دادند.

عبدالله سالاروند

فهرست

۹	درباره‌ی نویسنده
۱۱	درباره‌ی مترجم
۱۵	پیشگفتار
۱۹	فصل اول: فیلم به عنوان هنر
۴۱	فصل دوم: رئالیسم
۷۷	فصل سوم: تألیف
۱۰۵	فصل چهارم: زبان فیلم
۱۲۷	فصل پنجم: روایت در فیلم داستانی
۱۴۹	فصل ششم: تماشاگر متفکر
۱۷۳	فصل هفتم: تماشاگر احساسی
۲۱۱	پی‌نوشت‌ها
۲۲۳	کتاب‌شناسی
۲۳۱	واژه‌نامه‌ی انگلیسی به فارسی
۲۳۸	نمایه

درباره‌ی نویسنده

نویسنده، کاترین تامسون جونز، کارشناسی و کارشناسی ارشد خود در رشته‌ی هنر را به ترتیب در سال‌های ۱۹۹۷ و ۱۹۹۸ در دانشگاه کوین به انجام رساند و در سال ۲۰۰۳ از رساله‌ی دکتری خود در فلسفه در دانشگاه تورنتوی کانادا دفاع کرد. حوزه‌های پژوهشی او عبارت‌اند از فلسفه‌ی هنر، فلسفه‌ی فیلم، فلسفه‌ی موسیقی و اخلاق. افزون بر کتاب *زیباشناسی و فیلم* (۲۰۰۸)، در نگارش *موج‌های نوین در زیباشناسی* (۲۰۰۸) همکاری داشته و مقالاتی در زمینه‌ی فرمالیسم، روایت در فیلم، نقد اخلاقی هنر، و تخیل به چاپ رسانده است. او هم‌اکنون دانشیار و مدیر گروه در دانشگاه اوپرتون در ایالت اوهایو آمریکاست.

درباره‌ی مترجم

عبدالله سالاروند دانش‌آموخته‌ی زبان آلمانی از دانشگاه تهران است که پس از مدتی تحصیل زبان انگلیسی در مقطع کارشناسی ارشد به فلسفه روی آورد و رشته‌ی فلسفه‌ی غرب را در مقطع کارشناسی ارشد در دانشگاه تهران گذراند. وی مقطع دکتری را در دانشگاه علامه طباطبائی فلسفه‌ی هنر خواند. برخی از کتاب‌هایی را که ترجمه کرده‌اند در زیر نام می‌بریم:

زیباشناسی کانت، کریستیان هلموت و نیتشل، انتشارات نقش جهان (۱۳۹۵)

زیباشناسی افلاطون، درو هایلند، انتشارات نقش جهان (۱۳۹۵)

زیباشناسی هگل، دیوید جیمز، انتشارات نقش جهان (۱۳۹۵)

زیباشناسی و معماری، ادوارد وینترز، انتشارات نقش جهان (۱۳۹۶)

زیباشناسی و نقاشی، جیسون گیگر، انتشارات نقش جهان (۱۳۹۶)

پیشگفتار

فلسفه‌ی فیلم، در مقایسه با فلسفه‌ی دیگر هنرها، از مباحث نظری استفاده‌ی گسترده‌تری کرده و به همین دلیل از آن‌ها متمایز می‌شود.^۱ اما چرا؟ صنعت سینما در پایان سده‌ی نوزدهم فراگیر شده بود اما هنوز هیچ تصدیق عمومی درباره‌ی ظرفیت هنری فیلم وجود نداشت. ابزارهای فنی و صنعتی در ساخت فیلم نقش عمده داشتند، پس شکاکیت قابل‌ملاحظه‌ای نسبت به هنربودن فیلم پدید آمده بود. فیلم می‌باید با این شکاکیت مبارزه می‌کرد و هنربودن خود را به کرسی می‌نشاند. این بود که پای فیلسوفان و نظریه‌پردازان به عرصه‌ی فیلم باز شد. فیلم‌های اولیه یکی از نظریه‌های هنری را خودآگاهانه به کار می‌بردند یا آن را به نمایش درمی‌آوردند. نقد فیلم اولیه نیز صورت‌بندی و دفاع آشکار از نظریه‌هایی بود که در پس فیلم‌ها وجود داشت. این عوامل به‌نوبه‌ی خود باعث می‌شد که فیلم‌نامه‌نویسی، از همان آغاز، کاری فلسفی باشد. اکنون که جایگاه هنری فیلم مدت‌هاست تضمین شده و دغدغه‌ی نظریه‌پردازان فیلم به‌طرز قابل‌ملاحظه‌ای گسترش یافته، هنوز نوعی خودآگاهی فلسفی در سنت مطالعات فیلم به چشم می‌خورد.

به‌طور کلی، سه نوع تئوری فیلم یا سه مرحله‌ی تکاملی در تئوری فیلم

۱. همه‌ی پانوش‌ها از مترجم است. نکته‌های نویسنده در پایان کتاب تحت عنوان «پی‌نوشت‌ها» آمده و در متن نیز با شماره‌هایی درون کروشه مشخص شده است.

زیباشناسی و فیلم

وجود دارد که موضوعات طرح شده در آنها فیلسوفان معاصر را به خود مشغول کرده است. نخست، تئوری فیلم کلاسیک^۱ است که از دهه‌ی ۱۹۲۰ تا دهه‌ی ۱۹۵۰ را دربرمی‌گیرد و هدفش پیش از هر چیز دفاع از ظهور این قالب جدید هنری بود. برخی فیلسوفان معاصر به ستایش چهره‌های عمده در تئوری کلاسیک مثل رودلف آرنه‌ایم، آندره بازن و سرگئی آیزنشتاین پرداخته و خواسته‌اند دفاع ایشان از موجودیت فیلم به مثابه‌ی هنر را کامل کنند یا جنبه‌هایی از آن را بسط دهند. مباحث ایشان از جمله این بوده که آیا فیلم می‌تواند واقعیت را بازنمایی کند یا فقط آن را ضبط می‌کند؛ آیا فیلم‌سازی منابع منحصر به فردی برای بیانگری یا نمایش فرم دارد؛ آیا فیلم در ذات خود واقع‌نماتر از دیگر قالب‌های هنری است.

تئوری نوع دوم که در دهه‌ی ۱۹۶۰ و در سرتاسر دهه‌ی ۱۹۷۰ مسلط بود (و اکنون معمولاً به آن تئوری «دهه‌ی هفتاد» می‌گویند) نشانه‌شناسی، ساخت‌گرایی و نظریه‌ی روانکاوی را در مورد فیلم به کار می‌برد. به آن، تئوری روان - نشانه‌شناختی^۲ نیز می‌گویند. وجه اشتراک دوره‌ی کلاسیک و دهه‌ی هفتاد، برخی موضوعات فلسفی است که در هر دو وجود داشت؛ مثلاً موضوع تألیف^۳ که در دوره‌ی تئوری کلاسیک به دلیل پیوندش با جایگاه هنری فیلم مورد علاقه بود و در دهه‌ی هفتاد به دلیل پیوندش با نظریه‌های تفسیر. گرایش به مشاهده و بررسی فیلم برحسب مؤلفه‌های زبانی، در دهه‌ی هفتاد در اوج خود قرار داشت. اکنون فیلسوفان علاقه دارند ببینند که بعد از تحلیل موشکافانه، آیا باز می‌توان فیلم و زبان را دو پدیده‌ی مشابه دانست و آیا چنین مشابهتی در توضیح چگونگی فهم و تفسیر ما از فیلم سودمند است.

تئوری نوع سوم، تئوری شناختی فیلم^۴ است. این تئوری که به ماهیت درگیر شدن^۵ ما با فیلم می‌پردازد از دهه‌ی ۱۹۸۰ تاکنون مسلط بوده است.

1. classical film theory

2. psycho-semiotic theory

3. authorship

4. cognitive film theory

5. engagement

همکاری‌ها و گفتگوهای فراوانی میان نظریه‌پردازان شناختی فیلم و فیلسوفان وجود دارد. این مسئله بازتاب‌دهنده‌ی علاقه‌ی مشترک این دو گروه است که عبارت باشد از کاربست نظریه‌های فلسفه‌ی ذهن، روان‌شناسی و عصب‌شناسی به‌منظور دست‌یافتن به فهمِ چگونه درگیرشدن با فیلم. درگیرشدن با فیلم این موارد را شامل می‌شود: تماشاگر آنچه را می‌بیند و می‌شنود چگونه برحسب روند داستان معنا می‌کند؛ کلیت فیلم را چگونه درمی‌یابد و چه ارزیابی از آن دارد؛ آنچه را می‌بیند و می‌شنود چگونه با تخیل خود تکمیل می‌کند؛ و چگونه با احساس خود به شخصیت‌ها و رویدادهای تصویرشده و نیز به جنبه‌های دیداری و عاطفی خود فیلم واکنش می‌دهد.

این کتاب پیرامون موضوعاتی شکل می‌گیرد که فیلسوفان علاقه‌مند به تاریخ فیلم و تاریخ تئوری فیلم و همچنین فیلسوفان علاقه‌مند به وضعیت معاصر فیلم و وضعیت معاصر تئوری فیلم آنها را بحث کرده‌اند. این موضوعات توسط خود فیلم‌ها برانگیخته می‌شوند ولی بیشتر توسط نظریه‌پردازان فیلم کاوش شده‌اند. هدف ما در اینجا این است که جنبه‌ها و زوایای فلسفی این موضوعات را بحث کنیم و در روند کار، ماهیت فیلم را نیز به روشنی آوریم. این بدان معنا نیست که هر پرسش یا موضوعی که در این کتاب بدان پرداخته‌ایم از تئوری فیلم به فلسفه آمده باشد. برای مثال، این پرسش که آیا فیلم‌های داستانی باید راوی داشته باشند یا نه، پرسشی است ملهم از نظریه‌ی ادبی و تقریباً جز فیلسوفان کسی بدان نپرداخته است. با این‌همه، تأثیر و تأثر نزدیک میان تئوری فیلم و فلسفه در سراسر کتاب مشهود است.

شیان توجه است که این کتاب درباره‌ی فیلم به‌عنوان فلسفه نیست. یعنی فیلم‌ها را به کار نخواهیم گرفت تا نگرش‌های فلسفی را به‌تصویر بکشیم یا بیازماییم. مطالب را در این جهت نیز ارائه نمی‌کنیم تا بگوییم جهان‌های تصویرشده در فیلم با نظام‌های فلسفی متناظرند. کتاب پیش رو، خود فیلم را به‌تنهایی موضوع پژوهش قرار می‌دهد اما جنس این پژوهش فلسفی است.

بنابراین، این کتاب برای هر آن کسی نوشته شده که بخواهد درک بهتر و عمیق تری از این قالب هنری داشته باشد، قالبی هنری که مدام خود را با رسانه‌های مختلف منطبق می‌سازد تا قدرت و جذابیت خود را افزایش دهد.

این کتاب، با توجه به تمرکز گسترده‌اش بر فیلم در مقام یک قالب هنری، تحلیل‌های طولانی جداگانه از این یا آن فیلم به دست نمی‌دهد، اما همچنان که مدعیات و مباحث فلسفی پیرامون فیلم را پیش می‌نهمیم، مثال‌هایی از این یا آن فیلم می‌آوریم تا مطالب فلسفی برای خواننده بهتر جا بیفتد. این مثال‌ها را اغلب از فیلم‌های داستانی آورده‌ایم که جان مطلب در تئوری فیلم موردنظر را بازتاب می‌دهند. تمرکز بر فیلم داستانی بدین معنا نیست که کار نظری عمده‌ای در دیگر انواع فیلم^۱ صورت نگرفته یا دیگر انواع فیلم از جمله فیلم‌های مستند یا تجربی از دلالت فلسفی کمتری برخوردارند. اگر بخواهید این تمرکز را معنا کنید، فقط این است که فیلم داستانی را نقطه‌ی آغازی گرفته‌ایم برای گام‌زدن به سوی فلسفه‌ی فیلم. تا آنجا که انواع فیلم و نیز منابع تکنیکی فیلم تکامل می‌یابند و گسترده می‌شوند، جا برای کار فلسفی باز است. سرانجام اینکه، هدف کتاب زیباشناسی و فیلم این است که تکیه‌گاه و مشوق دیگران در انجام چنین کار فلسفی باشد.

فرصت را مغتنم می‌شمرم و از ویراستار مجموعه، درک ماتراورس^۲ سپاسگزاری می‌کنم. افراد زیر را نیز سپاس می‌گویم که فصول مختلف کار را خواندند و پیشنهادهای سودمندی ارائه کردند: بریس گوت^۳، گرگوری کاری^۴، آندرو کانیا، پیزلی لیوینگستن، تیس تاکاهاشی، توماس وارتنبرگ، جورج ویلسن

۱. همچنان که در متن پیداست و در فصل پنجم نیز تکرار می‌شود، فیلم سه «نوع» دارد که عبارت‌اند از داستانی، تجربی و مستند. اما نوع داستانی چندین ژانر دارد، مثل اکشن، وحشت، علمی-تخیلی، تاریخی، گنگستری، کمدی، حماسی و غیره. خواننده باید متوجه باشد که فیلم داستانی یا همان fiction film یک ژانر نیست و نباید آن را مثلاً «فیلم تخیلی» ترجمه کنیم. م.

2. Derek Matravers

3. Berys Gaut

4. Gregory Currie

پیشگفتار

و میکائل زرید . همچنین از مارتین تامسن جونز سپاسگزارم که در تمام مراحل آماده‌سازی کتاب پشتیبان من بود.

کاترین تامسن جونز

فصل اول

فیلم به عنوان هنر

آیا فیلم هنر است؟ قبل از اینکه به این پرسش پاسخ دهیم باید منظور خود از «فیلم» را روشن کنیم. اصطلاح «فیلم» مبهم است. این اصطلاح را سه جور به کار می‌برند. یک) قالب هنری، فارغ از هر نوع رسانه‌ای، خواه رسانه‌های فیزیکی از جمله سلولوئید و فرمت‌های ویدئویی، خواه رسانه‌های دیجیتالی و تکنولوژی نوین؛ دو) قالب هنری فقط در رسانه‌ی سنتی‌اش؛ و سه) خود رسانه‌ی سنتی، یعنی نوار فیلم پخش‌شده توسط پروژکتور که پس از فرایندهای پیچیده و فنی فیلم‌سازی و تدوین^۱ حاصل می‌آید. نظریه‌پردازان کلاسیک فیلم این واژه را به معنای دوم استفاده می‌کردند، چون در آن زمان رسانه‌ی سنتی تنها رسانه‌ی این قالب هنری بود. اما وجود ابهام در معنای این اصطلاح، دلیل نمی‌شود که آن را رها کنیم. زیرا این اصطلاح هنوز به‌طور گسترده توسط تماشاگران، منتقدان و نظریه‌پردازان به کار می‌رود و مصادیق این قالب هنری را در همه‌ی سنت‌های فیلم‌سازی، از هر لحاظ که بنگریم، پوشش می‌دهد. بنابراین در این کتاب نیز اصطلاح «فیلم» را نگه می‌داریم ولی آن را با دقت استفاده می‌کنیم و تمایزی سه‌گانه را هنگام استفاده از آن در نظر می‌گیریم: فیلم به معنای قالب هنری، فیلم به معنای رسانه، و فیلم به معنای رسانه‌ی سنتی این قالب هنری که مبتنی بر عکس‌برداری^۲ بود. همچنین در مورد اصطلاح «سینمایی» نیز از کاربرد متعارف پیروی می‌کنیم و آن را برای توصیف فیلمی یا جنبه‌ای از فیلم به کار می‌بریم

زیباشناسی و فیلم

که توسط ویژگی‌های خاص و منحصر به فرد رسانه‌ی فیلم تعریف می‌شود یا بر آن ویژگی‌ها بنیاد دارد.

پس آن پرسش اولیه‌ی خود، «آیا فیلم هنر است»، را چگونه باید بفهمیم؟ اصطلاح «فیلم» در این پرسش به کدام معنای آن اشاره دارد؟ بی‌شک منظورمان فیلم به معنای یک قالب هنری مستقر نیست. بگذارید به تاریخ این پرسش نگاهی بیندازیم. اولین تلاش‌های موفق نظری زمینه را فراهم کرد تا اصطلاح «فیلم»، نه به قالب هنری به‌طور کلی، بلکه به قالب هنری با یک رسانه‌ی خاص اطلاق شود. در نخستین روزهای پیدایش فیلم، نسل اول نظریه‌پردازان کلاسیک به امکانات هنری که خاص فرایندهای فیلم‌سازی سنتی بود (به‌ویژه امکانات هنری سینماتوگرافی) علاقه داشتند. سینماتوگرافی کار ضبط بر نوار سلولوئید را انجام می‌داد و محصول ضبط از پروژکتور پخش می‌شد؛ با این حال نظریه‌پردازان کلاسیک به این می‌اندیشیدند که چه امکانات هنری در این رسانه نهفته است. و جای تعجب نیست که این نظریه‌پردازان، محصول برآمده از رسانه‌ی فیلم - یعنی فیلم‌های پخش شده بر روی پرده - را به دقت تحلیل کردند و از این طریق هنربودن فیلم را به اثبات رساندند. لابد نوعی هنر و هنرمندی را روی پرده تشخیص داده بودند که محصول سینماتوگرافی، تدوین و پخش نوار سلولوئید با پروژکتور را اثر هنری دانستند. اما امروزه اصطلاح «فیلم» به قالب هنری اشاره دارد و نه به قالب هنری با یک رسانه‌ی خاص. این مطلب پرسشی را برمی‌انگیزد و آن اینکه اگر هنربودن یک پدیده از ابتدا برحسب رسانه‌ی خاصش توجیه می‌شده، اکنون که رسانه‌ی سنتی خود را کنار گذاشته و از رسانه‌های دیگر استفاده می‌کند، آیا باز هنر است؟ قبل از پرداختن به این پرسش، بگذارید توجیه اولیه برای جایگاه هنری فیلم را بررسی کنیم.

در پاسخ به پرسش از هنربودن فیلم می‌توان به وجود شاهکارهای سینمایی مثل دنیای نو^۱ (۲۰۰۵) و هفت سامورایی^۲ (۱۹۵۴) اشاره کرد. ولی آیا وجود شاهکارها نشان می‌دهد که فیلم (مبتنی بر عکس‌برداری) در ذات خود، هنر است؟ همه چیز به

1. New World

2. The Seven Samurai

این بستگی دارد که چه چیز، از این فیلم‌ها شاهکار می‌سازد: کیفیت‌های ذاتاً سینمایی آن‌ها یا کیفیت‌های برآمده از دیگر قالب‌های هنری مستقر، مثلاً کیفیت داستانی یا کیفیت کمپوزیسیون که مربوط به نقاشی است؟ از این رو پرسش واقعی این است: آیا فیلم یک قالب هنری قائم به ذات است؟ پاسخ ما بستگی خواهد داشت به اینکه آیا آنچه یک فیلم را فیلم می‌کند، آن را هنر هم می‌کند یا نه.

امروز بیشتر سینماروها بدون هیچ تردیدی اعتقاد دارند که رسانه‌ی فیلم می‌تواند غایات هنری را برآورده کند. اما وقتی فیلم برای نخستین بار به عنوان یک نوآوری مکانیکی در [صنعت] ضبط ظهور کرد، چنین عقیده‌ای وجود نداشت. در عوض، این عقیده وجود داشت که فیلم فقط ابزار ضبط است و بویی از خلاقیت هنری نبرده است. این بدان معنا بود که فیلم‌سازان و نظریه‌پردازان اولیه مجبور بودند پیش از هر چیز برای کار خود مشروعیت و توجیهی دست‌وپا کنند و بعد به دنبال جذب مخاطب باشند. رودلف آرنهایم، یکی از برجسته‌ترین نظریه‌پردازان اولیه‌ی فیلم، به خوبی به این امر آگاه بود که به دلیل نوظهور بودن این قالب هنری، ناچار است بسیاری چیزها را به اثبات برساند. مقاله‌ی او درباره‌ی فیلم صامت، که در سال ۱۹۳۳ نوشته شد و در سال ۱۹۵۷ ویراست دوم آن به چاپ رسید، فهرست کامل و مفصلی از همه‌ی امکانات خلاقانه و بیانگرانه^۱ را که در فرایند فیلم‌سازی نهفته است به دست می‌دهد. آرنهایم در اصل این عقیده را می‌پذیرد که ضبط مکانیکی صرف نمی‌تواند هنر باشد اما استدلال می‌کند که هنر فیلم آنجا آغاز می‌شود که ضبط مکانیکی به پایان می‌رسد. نتیجه‌ی کار او صورت‌بندی اصولی برای فیلم‌سازی صامت بود که ضدواقع‌نمایی فیلم را نشان می‌دادند، یعنی آن جنبه را که فیلم از ضبط مکانیکی فراتر می‌رود و در بند واقع‌نمایی نیست [۱].

این اصول که بسیار هم معتبر و مورد ارجاع هستند به شیوه‌های مختلف در همه‌ی جنبش‌های عمده‌ی فیلم صامت به کار رفته‌اند. برای مثال، تدوین یکی از این

اصول بود. در فیلم‌های مونتاژی شوروی - مثل *رزمناو پوتمکین* (۱۹۲۵) ساخته‌ی سرگئی آیزنشتاین - تدوین را به کار می‌گرفتند تا آنچه از فرایند ضبط به دست آمده را تکه‌تکه و بازسامان‌دهی کنند و ماحصل ضبط را تغییر دهند، که با این کار در واقع، معنا را بازسامان‌دهی و تغییر می‌دادند. در فیلم‌های اکسپرسیونیستی آلمانی مثل *مطب دکتر کالیگاری*^۱ (۱۹۲۰) با نورپردازی عجیب و حرکات ناجور دوربین بر حالت تصنعی صحنه و بازیگری و روایت تأکید می‌کردند. حتا فیلم‌های چارلی چاپلین، با استفاده از ترفندهای بصری^۲، از اصول [ضدرئالیستی] آرنه‌ایم پیروی می‌کنند تا گسست از واقعیت، و آفرینش امری کاملاً نو را به تصویر بکشند.

ولی تکلیف این عقیده چه می‌شود که اگر فیلم صرفاً ضبط مکانیکی باشد هنر نیست؟ در پس این عقیده استدلالی نهفته است، بدین ترتیب: هنگام ساخت فیلم، هرچه خلاقیت و اندیشه در فیلمنامه تعبیه شود، هرچه نوآوری و بینش در صحنه‌پردازی و تمرین بازیگران به‌خرج رود، همین که دوربین به‌راه افتاد، همه چیز تمام است. مرحله‌ی بعد از آن دیگر در اختیار فیلم‌ساز نیست. البته سینماتوگراف می‌تواند زاویه‌ی دوربین و فاصله و جهت آن را خلاقانه تنظیم کند؛ تدوین‌گر هم می‌تواند ترتیب و ضربه‌بند تصاویر را در تدوین نهایی خلاقانه کنترل کند. ولی هیچ‌کس نمی‌تواند محتوای آن تصاویر را خلاقانه دست‌کاری کند. وقتی دوربین به‌طور مکانیکی یک درخت را ضبط می‌کند، چیزی که عاید می‌شود تصویر همان درخت است و بس، درست با همان ریخت و ظاهری که در لحظه‌ی ضبط داشت. فقدان کنترل هنرمندانه در مرحله‌ی حساس ضبط تصاویر در فرایند فیلم‌سازی باعث می‌شود برخی صاحب‌نظران فیلم مبتنی بر عکس‌برداری را در شمار قالب‌های هنری تلقی نکنند.

در این نمی‌توان شک کرد که تمایز فیلم از هنرهای سنتی مثل نقاشی و نمایش در این است که فرایند ضبط آن ماهیتی مکانیکی دارد، اما پرسشی که مطرح می‌شود

1. The Cabinet of Dr. Caligari

2. visual tricks

این است که آیا ضبط مکانیکی بر جنبه‌ی هنری و حیثیت هنری خط بطلان می‌کشد. در اینجا در واقع دو پرسش مطرح است: آیا می‌توان به‌رغم ضبط مکانیکی هنر داشت؟ آیا می‌توان در خودِ ضبط مکانیکی هنر داشت؟ نظریه‌پردازان اولیه مثل آرنه‌ایم فقط پرسش اول را بررسی کردند. پرسش دوم توسط نسل اول نظریه‌پردازان فیلم‌های ناطق مطرح و بررسی شد. از میان ایشان می‌توان آندره بازن را نام برد که در فصل دوم کتاب حاضر دیدگاهش را بررسی می‌کنیم. او قدرت فیلم را در بی‌میانجی‌بودن و دسترس‌پذیربودن تصاویر ضبط‌شده‌اش می‌داند.

قبل از آنکه به فصل دوم و اندیشه‌های بازن برسیم باید مقدمات و بستر تاریخی اندیشه‌های او را بنگریم و بدانیم که نظریه‌پردازان فیلم صامت بودند که فیلم‌سازی و مطالعه‌ی فیلم را توجیه و راه را برای بازن هموار کردند. به‌ویژه، کار آرنه‌ایم در وضع کردن چارچوب نظری خاص برای مطالعه‌ی فیلم اهمیت تاریخی دارد. آرنه‌ایم در چارچوب نظری خود هرآنچه را که از فیلم یک رسانه‌ی منحصربه‌فرد هنری می‌سازد به‌دقت تحلیل کرد. ما نه فقط در پی تصدیق جایگاه هنری برای فیلم مبتنی بر عکس‌برداری هستیم، بلکه می‌خواهیم جایگاه هنری فیلم، مستقل از هر هنر دیگر [مثل نمایش یا ادبیات] را نیز تصدیق کنیم. از این‌رو، تحلیلی از جنس تحلیل آرنه‌ایم که تمرکزش بر رسانه‌ی فیلم و منحصربه‌فردبودن آن است بسیار سودمند است. البته این تحلیل رسانه‌محور تنها رویکرد نظری معتبر به فیلم نیست، زیرا پیوندهای فراوانی میان فیلم و دیگر قالب‌های هنری وجود دارد. در فصول سوم و پنجم که بحث تألیف^۱ و روایت^۲ را انجام می‌دهیم، به این پیوندها بیشتر آگاه می‌شویم.

اگر تحلیل رسانه‌محور را کنار بگذاریم، چه‌بسا گرفتار این نگرش شویم که هر فیلمی که در ضبط «هنر» [یعنی ضبط نمایش و داستان] موفق بوده می‌تواند هنر باشد، ولی فیلم در ذات خود نمی‌تواند. بر اساس این نگرش، فیلم یک قالب مستقل هنری نیست، زیرا فرایند فیلم‌سازی و تدوین چیزی به ارزش هنری محصول نهایی

[نمایش] نمی‌افزاید. بدین ترتیب، نظریه‌پردازان مدافع جایگاه هنری فیلم، باید با دو استدلال مخالفت کنند که هر دو شامل این فرض هستند که اگر فیلم عبارت باشد از ضبط مکانیکی صرف، هنر نخواهد بود. بنابر استدلال اول، فیلم ضبط مکانیکی زندگی واقعی است. بنابر استدلال دوم، فیلم ضبط مکانیکی هنر نمایش است، به تعبیری تئاتر بسته‌بندی شده و کنسروشده^۱ است. آرnehایم به استدلال اول پاسخ می‌دهد ولی فیلسوفان معاصر بر استدلال دوم تمرکز دارند. علت این امر تا اندازه‌ای این است که راجر اسکروتن، فیلسوف معاصر، استدلال «تئاتر کنسروشده» را از نو صورت‌بندی و مطرح کرد و مناقشات را برانگیخت.

اسکروتن در مقاله‌ای با نام «عکاسی و بازنمایی» که مقاله‌ی بسیار معروف و بحث‌برانگیزی است، استدلال می‌کند که فیلم عکس‌هایی^۲ است که از نمایش برداشته شده‌اند. ارزش هنری هر نمایش نیز کاملاً نسبی است؛ بعضی‌ها با ارزش‌اند و بعضی‌ها بی‌ارزش [۲]. فیلم نمی‌تواند خودش بازنمایی هنری باشد زیرا عکس‌ها نمی‌توانند چیزی را بازنمایی کنند: تولید مکانیکی‌شان راه را بر هر تفسیر هنری از آنچه در عکس تصویر شده سد می‌کند. بنابراین، مناقشه پیرامون جایگاه هنری فیلم مناقشه‌ای نیست که فقط وجهه‌ی تاریخی داشته باشد. شکاکیت معاصری که اسکروتن در این باره زنده می‌کند، به ما یادآور می‌شود که فهم درست فیلم مستلزم این است که شالوده‌های اعتقاد به هنر بودن فیلم را بررسی کنیم. به عبارت دیگر، اسکروتن به ما یادآور می‌شود که ما به عنوان فیلسوف متعهدیم به اینکه از بنیادی‌ترین باورهای خود پرده برداریم و آنها را بیازماییم زیرا همین باورهای بنیادی رفتار ما در مقام تماشاگر، منتقد و فیلم‌ساز را شکل می‌دهند.

اسکروتن: علیه فیلم به عنوان هنر

امتناع اسکروتن از پذیرش فیلم به عنوان هنر، در سه گام انجام می‌شود. او معتقد است که رسانه‌ی فیلم یک رسانه‌ی ذاتاً عکس‌محور است. سپس استدلال می‌کند که

1. canned theatre

2. photographs

عکس‌ها نمی‌توانند هنرِ بازنمودی باشند. و سرانجام، استدلال خود را از عکس به فیلم تسری می‌دهد.

بنابراین برای پذیرش یا طرد دیدگاه اسکروتن دو کار می‌توان کرد. استدلال او علیه هنر عکاسی را ارزیابی کنیم و کاستی‌های آن را نشان دهیم، یا ببینیم آیا استدلالش علیه هنر عکاسی می‌تواند به‌طور موجهی به فیلم تعمیم داده شود یا نه. اسکروتن می‌گوید عکسی که هیچ دست‌کاری در آن نشده، نمود و ظاهر سوژه‌اش را ضبط کرده است. این بدان معنا نیست که عکس سوژه‌اش را بازنمایی می‌کند. حال آنکه تابلوی نقاشی از همان سوژه آن را بازنمایی می‌کند. تفاوت این دو در چیست؟

برای پاسخ به این پرسش باید بدانیم که در تبیین اسکروتن از بازنمایی چه رابطه‌ای میان تصویر^۱ و سوژه برقرار است. او معتقد است که رابطه‌ی تصویر و سوژه به شیوه‌ی تولید تصویر بستگی دارد و نوع علاقه‌ی ما به تصویر را تعیین می‌کند؛ اینکه علاقه‌ی ما زیباشناختی باشد یا صرفاً ابزاری باشد. علاقه‌ی زیباشناختی داشتن به یک اثر هنری بازنمودی به این معناست که به چگونه بازنمایی شدن سوژه توسط آن اثر علاقه داریم. اسکروتن مدعی است که عکس‌ها نمی‌توانند این نوع علاقه را برانگیزند؛ بلکه فقط علاقه به آنچه بازنمایی می‌شود، یعنی خود سوژه را برمی‌انگیزند. بنابراین، عکس ابزاری است لازم برای ارضای کنجکاوی ما درباره‌ی سوژه. پس تفاوت عکس و نقاشی در شیوه‌ی تولید تصویر است - در عکس با ضبط مکانیکی تولید می‌شود و در نقاشی با فعالیت قصدمند^۲ و تفسیری هنرمند.

از دید اسکروتن، نقاشی‌ای مثل *مونا لیزا* هنر بازنمودی است زیرا به ما نشان می‌دهد که هنرمند سوژه را چگونه دیده است. سبک نقاشی نشانگر تصمیمات دلوینچی در این باره است که سوژه‌اش را چگونه نقاشی کند و به اثر هنری خود

۱. image خواننده باید توجه داشته باشد که تصویر اعم از عکس و نقاشی است. یعنی وقتی در متن گفته می‌شود تصویر، هم عکس را شامل می‌شود و هم نقاشی را. م.

2. intentional activity

جذابیت بدهد؛ خواه سوژه جذاب باشد، خواه نباشد. از این گذشته، با توجه به اینکه نقاشی محصول قصه هنری است، لازم نیست سوژه اصلاً وجود بیرونی داشته باشد. بگذارید اثر داوینچی را با یک مورد فرضی مقایسه کنیم. فرض کنید عکسی وجود دارد که سوژه‌اش زنی است با لباس و آرایشی که شبیه به سوژه‌ی *مونا لیزا* است. بدیهی است که این عکس نه عکسی از زنی متعلق به روزگار رنسانس است و نه عکسی از یک زن ناموجود که فقط در ذهن عکاس خلق شده باشد. عکس مورد بحث نمی‌تواند هیچ‌یک از این دو مورد باشد زیرا سوژه باید وجود داشته باشد و جلوی دوربین قرار بگیرد تا از او عکس برداشته شود. خلق سوژه در ید قدرت عکاس نیست و در نتیجه ریخت و ظاهر سوژه نیز به دلخواه عکاس و در گرو تصمیمات او نیست. دوربین فقط ریخت و ظاهر یک سوژه‌ی واقعی در فلان لحظه را ثبت می‌کند، پس تصویر حاصل دارای هیچ عنصر زیباشناختی که حاصل تفسیر هنرمند باشد نیست.

وقتی یک نقاشی را تماشا می‌کنیم، با علم به اینکه محصول فعالیتِ قصدی و هدفمند است، معتقدیم که جزئیات قابل ادراک آن بنابر سبک خاص نقاش برگزیده شده‌اند و به همین دلیل بار معنایی دارند. در مقابل، وقتی یک عکس را تماشا می‌کنیم، معتقدیم که عکاس جزئیات را انتخاب نکرده است - اگر به معنای واقعی کلمه عکس باشد، انتخاب جزئیات در کار نبوده است. عکس‌ها نتیجه‌ی ضبط خودکار دوربین از جزئیات سوژه هستند و بس. اسکروتن اصرار دارد که فقدان کنترل بر جزئیات از جانب عکاس اجازه نمی‌دهد تولید او یک هنر بازنمودی باشد؛ فقدان کنترل در ضبط نیز اجازه نمی‌دهد فیلم هنر بازنمودی باشد. اینجا همان جایی است که اسکروتن استدلال خود درباره‌ی عکاسی را به فیلم تعمیم می‌دهد:

فیلم عبارت است از عکس‌هایی که از نمایش برداشته‌اند. فیلم بازنمایی عکس بنیاد نیست و نمی‌تواند که چنین باشد. در نتیجه، وجود شاهکارهای سینمایی (مثل توت‌فرنگی‌های وحشی^۱ یا *قاعده‌ی بازی*^۲) به این دلیل است که در وهله‌ی اول شاهکارهای نمایشی هستند [۳].

اسکروتن تا آنجا پیش می‌رود که می‌گوید فرایند ضبط فیلم نه تنها در توفیق محصول نهایی، یعنی نمایش، نقش مثبتی ندارد بلکه اثر منفی هم دارد. مخاطب فیلم، باز هم به دلیل فقدان کنترل بر جزئیات در تصاویر فیلم، در تفسیر یک صحنه‌ی نمایشی ضبط‌شده کار دشوارتری پیش رو دارد تا مخاطب تئاتر که می‌خواهد صحنه‌ی مشابهی را روی سن تفسیر کند. دوربین هر چه را در صحنه هست ضبط می‌کند (هر پشنگی از گل و لای، و هر برقی که از فلزی بازتابد)؛ پس مخاطب فیلم با کثرت جزئیات سازمان‌نیافته و خارج از برنامه به‌ستوه می‌آید و چه‌بسا از اصل موضوع منحرف شود. در مقابل، صحنه‌پردازی یک جنگ در تئاتر به‌نحوی است که می‌توان برخی اشیا و ویژگی‌های خاص منظره و برخی اعمال خاص را در پیش‌زمینه قرار داد، و مخاطب را بر کانون نمایشی صحنه متمرکز کرد.

پاسخ به اسکروتن

اسکروتن معتقد است کارکرد عکس ضبط سوژه است، نه بازنمایی آن، و به این دلیل عکس نمی‌تواند علاقه‌ی زیباشناختی به چگونه تصویرشدن سوژه را برانگیزد. همه‌ی کاری که عکس می‌تواند بکند این است که علاقه به خود سوژه را برانگیزد. فیلم عبارت است از سلسله‌ای از عکس‌ها و بنابراین در کار بازنمایی محکوم به شکست است. نمی‌توانیم به چگونه نمایش یافتن یک چیز در فیلم علاقه‌مند شویم زیرا نمایش یافتن آن چیز صرفاً برآمده از ضبط مکانیکی است و هیچ انتخاب و خلاقیتی از سوی هنرمند در کار نبوده است.

با توجه به این استدلال، دو راهبرد برای پاسخ به مدعای اسکروتن وجود دارد: یک، بپذیریم که استدلال اسکروتن علیه عکس، خودبه‌خود به فیلم هم تعمیم می‌یابد و سپس نشان دهیم که برخی عکس‌ها هستند که علاقه‌ی زیباشناختی را برمی‌انگیزند و بدین ترتیب این شایستگی را دارند که به‌خودی‌خود هنر باشند. دو، استدلال اسکروتن علیه عکس را دست‌نخورده رها کنیم و در عوض، تعمیم آن به فیلم را هدف قرار دهیم.