۳

کلوزآپ

فیلم و فلسفه

دنیل شا

ترجمه‌ی قاسم مؤمنی

فهرست

سپاس‌گزاری / ۶
مقدمه: فلسفی سخن گفتن دربارهٔ فیلم‌ها / ۷
۱. نظریه‌پردازان فلسفه‌ی فیلم / ۱۳
۲. پیشگامان فلسفه‌ی فیلم / ۳۱
۳. اعتبار علومِ شناختی / ۳۹
۴. مضامین، ژانرها و جستارها / ۴۹
ج. رویکرد فلسفی به هیجانات سینمایی / ۷۰
د. فیلسوفان شناختیِ فیلم و منتقدان آن‌ها / ۸۲
ه. مضامین وجودی / ۹۱
و. فلسفه، اخلاقیات و سینما / ۱۰۱
ز. نژاد، طبقه و جنسیت در فلسفه‌ی فیلم / ۱۱۵
ح. فیلسوف‌ها عاشق می‌شوند / ۱۳۳
ط. فیلم و / به‌مثابه‌ی فلسفه / ۱۴۱
فیلم‌شناسی / ۱۵۶
نام‌نامه / ۱۵۹
کتاب‌شناسی / ۱۶۲

۱. نظریه‌پردازان فلسفه‌ی فیلم

نخستین نظریه‌پردازان فیلم با چالشی دلهره‌انگیز رودررو بودند: توجیه این مدعا که سینما فرمی هنری و شایسته‌ی توجه جدی است، نه صرفاً جاذبه‌ای کم‌اهمیت و سرگرم‌کننده. همچنان‌که نوئل کارول نیز می‌گوید:

> چنین رسالتی به سرعت نظریه‌ی فیلم را وارد ارتباط با فلسفه کرد، چرا که اثبات هنربودن سینما مستلزم پیش کشیدن فرض‌های فلسفی درباره‌ی چیزهایی نظیر ماهیت هنر و سخن‌گفتن درباره‌ی شرایطی است که یک رسانه باید داشته باشد تا بتوان آن را فرم مستقل هنری دانست (1998: iii).

گفتار حاضر درباره‌ی تاریخ مباحث فلسفی پیرامون فیلم را با بررسی کوتاه معدودی از این «ارتباط‌ها» و ذکر برخی جزئیات آغاز می‌کنیم.

یکی از نخستین رساله‌ها درباره‌ی فیلم، فیلم سینمایی[1] نوشته‌ی فیلسوف و روان‌شناس معروف هوگو مونستربرگ بود که در سال ۱۹۱۶ منتشر شد. مونستربرگ استاد فلسفه در دانشگاه فرایبورگ بود و به دعوت ویلیام جیمز تدریس در دانشگاه هاروارد را آغاز کرد؛ در

۱. Photoplay نامی است که از سال ۱۹۱۰ در دنیای انگلیسی‌زبان برای سینما رایج شد (رک. واژه‌نامه‌ی وبستر). پیش از آن‌که Film یا Cinematography به نام متعارفی برای این صنعت نوپا بدل شود، فیلم سینمایی را فتوپلی می‌گفتند. کتاب مونستربرگ متعلق به همان دوران است. -م.

آن‌جا یکی از نخستین آزمایشگاه‌های روان‌شناسی تجربی در ایالات متحده را راه‌اندازی کرد. مونستربرگ یکی از پیشگامان رفتارگرایی بود. از سویی، بر این باور بود که فرآیندهای ذهن از قوانین علی حاکم بر فرآیندهای روانی تبعیت می‌کند، و از سوی دیگر، به نحوی متناقض سعی داشت مفهوم آزادی را با دستاویزشدن به ساحت ارزش‌ها نجات دهد. او این دوگانگی را با توسل به تمایزی بنیادی در فلسفه‌ی ایمانوئل کانت توجیه می‌کرد. از دید کانت، جهان پدیدارها (یعنی جهان آن‌گونه که بر ما نمودار می‌شود) از قوانین ضروری علت و معلول پیروی می‌کند، ولی تصمیمات اخلاقی ما بر اساس [قوانین حاکم بر] عرصه‌ی ذوات معقول[1] (یعنی جهان فی‌نفسه) امکان‌پذیر می‌شود. مونستربرگ که از پیشگامان روان‌شناسی صنعتی بود، به صنعت نوظهور فیلم علاقه نشان داد و به هالیوود سفر کرد تا از نزدیک شاهد تولید فیلم باشد.

کتاب فیلم سینمایی که در اواخر عمر او منتشر شد، تفکرات مطولش درباره‌ی ارتباط روان‌شناسی با درک تجربه‌ی سینمایی است. ولی مونستربرگ نمی‌تواند در این بحث از ورود به زیبایی‌شناسی رسانه‌ی [سینما] پرهیز کند، و اشارات او در این باب به وضوح نشان از نگرش کانتی‌اش دارد. مونستربرگ تحت‌تأثیر توانمندی‌های این فرم جدید هنری قرار گرفته و قدرت بیانگرانه‌ی سینما را در برابر تئاتر قرار می‌دهد. او می‌نویسد تکنیک‌های ویژه‌ی سینما منعکس‌کننده‌ی عملکردهای ذهن ماست. مثلاً فلاش‌بک[2] شبیه یادآوری است و کلوزآپ[3] شبیه توجه به یک شیء خاص. در ادامه می‌نویسد:

> هر دوی این عملکردها در تئاتر صرفاً در ذهن ما ادامه می‌یافت، ولی در این‌جا... به شکل خود تصویر روی پرده می‌افتد. گویی واقعیتْ اتصال پیوسته‌ی خود را دارد و تمایلات روح ماست که به آن شکل می‌دهد.

1. noumenal
2. cutback, flashback
3. close-up

انگار یادکرد گذرای ما از ایده‌ها یا گردش سمت‌وسوی توجهات ماست که جهان بیرونی را شکل می‌دهد (۱۹۱۶؛ تأکید از ماست).

بنابراین، از این لحاظ فیلم سینمایی برتر از تئاتر است، چرا که همسانی نزدیک‌تری با فرآیندهای فکر ما دارد. «عملکرد آن همانند عملکرد تخیل ماست»، و بدین لحاظ فیلم سینمایی «به‌جای آن‌که از قوانین جهان خارج تبعیت کند، پیرو قوانین ذهن ماست» (همان).

مونستربرگ وقتی به سراغ بحث درباره‌ی هدف هنر سینما می‌رود، سخنانش به وضوح ریشه در فرمالیسم حاکم بر نظریه‌ی زیبایی‌شناسی کانت دارد. از نظر کانت، زیبایی تجسم «غایتمندی بدون غایت» است (1951:54)، یعنی نوعی همسازشدن مؤلفه‌های فرمی که ارزیابی صحیح آن‌ها مستلزم [حفظ] فاصله‌ای زیبایی‌شناختی از دغدغه‌های روزمره است (8-1951:54). بنابراین، به باور مونستربرگ:

> یک اثر را تا جایی می‌توان هنری دانست که بر واقعیت چیره شود، دست از تقلید بردارد، و واقعیت تقلیدی را پشت سر بنهد... تقلید از جهان، فرآیندی مکانیکی است؛ هدف هنر این است که جهان را به چیزی زیبا تبدیل کند. شاید بالاترین هنر، دورترینِ آن‌ها از واقعیت باشد... جهان هنر، چیزها را در کمال خودشان به نمایش می‌گذارد، رها از تمام بندها و فراتر از محدودیت‌هاشان، یعنی در انزوای کامل (1916).

مونستربرگ برای این رسانه وجه محاکات قائل نبود (شاید بخشی از این امر به خاطر صامت‌بودن سینما در آن دوران باشد) و ارزش سینما را در توان خلق جهان خیالی، متشکل از زیبایی فرمال، و واجد وحدت دراماتیک می‌دانست که «به بیرون از خود رهنمون نمی‌شود، بلکه در خود کاملاً از هماهنگی برخوردار است» (همان).

در کتاب او تقریباً هیچ اثری از بحثی طولانی درباره‌ی یک فیلم خاص (یا حتی نام بردن از برخی فیلم‌ها) دیده نمی‌شود، به همین خاطر به سختی می‌توان گفت مشخصاً چه