

فیلم غیرداستانی و شک باوری پسامدرنیستی

نوئل کرول

مترجم: محمد ایزدی

چکیده:

نویسنده در این مقاله تلاش دارد برخی از نظریه‌های مطرح شده در مورد فیلم غیرداستانی را ارزیابی و نقد کند. کرول با نقد آرای میشل رنوو، هایدن وایت، بیل نیکلز و برایان وینستون به مسائلی چون برگزینندگی، عینیت، روایت داستانی، رتوریک و امکان یا عدم امکان فیلم غیرداستانی می‌پردازد. او بر این باور است که شک باوری پسامدرن به نحوی خود-ابطال‌گر امکان هرگونه فیلم غیرداستانی را نفی می‌کند. موضع کرول در تمامی استدلال‌هایش اثبات همین امر است. واژگان کلیدی: فیلم، شک باوری، پسامدرنیسم، رسانه.

۱

شاید هیچ حوزه‌ای در نظریه فیلم برای فلسفه همانند فیلم‌های غیرداستانی^۱ جذاب نباشد. از آنجایی که بخش بزرگی از فیلم‌های غیرداستانی تلاش دارند اطلاعاتی درباره جهان ارائه دهند، نظریه پردازان فیلم بلافاصله در صدد دستیابی به باورهای معرفت‌شناختی آنها هستند تا از این طریق ادعاهای شناختی در فیلم‌های غیرداستانی را ارزیابی و نقد کنند.^۲

در میان نظریه پردازان فیلم در دوره‌های گذشته، این گفته بسیار رایج بود که فیلم غیرداستانی تا زمانی که لاجرم به گزینندگی (selectivity) نیاز دارد - به این معنا که دوربین‌ها به ناچار از شیء قاب می‌گیرند و آن را به کانون در می‌آورند؛ و تدوین‌کنندگان باید چیزی را خارج کنند، و به همان ترتیب، چیزی را وارد کنند - دعاوی سازندگان فیلم‌های غیرداستانی مبنی بر ارائه اطلاعاتی عینی درباره جهان و پیش‌نهادن ادعاهای تصدیق‌پذیر درباره آن، قطعاً مجعول و ناقص

است. زیرا گزینندگی مستلزم جهت‌گیری است؛ و چون فناوریِ تصویر متحرک در ذات خود و بنا بر ضرورت گزیننده است، لذا ضرورتاً مخدوش و ناقص است.^۳ به عبارت دیگر، این فن آوری به سبب نوع ابزارش مخدوش است. از این رو هر گونه مدعای معطوف به دانش عینی به سبب آن‌که یک فیلمساز مستند آن را طرح کرده است، نوعی امر پیشینی را انکار می‌کند.

این بحث دارای دو نکته است که می‌توان در آنها اندکی تأمل کرد. اول آنکه چیزی در فیلم غیر داستانی هست که به سبب سرشت غیرذاتی اش، به درون آن منتقل می‌شود و در بازشناسی چیزهای دیگر (مانند شرح و تفسیرهای جامعه‌شناختی)، عینیت (ابژکتیویته) خود را از دست می‌دهد؛ و دوم آن‌که برگزینندگی مستلزم جهت‌گیری است. طبعاً استدلال پیش رو این دو فرض را با توسل به نوعی ذات‌گرایی به هم پیوند می‌زند: م‌دیوم فیلم به لحاظ خود ماهیت‌اش برگزیننده است؛ لذا به واسطه همان ماهیت‌اش هم جهت‌دار خواهد بود (از عینیت محروم است).

با این حال، برگزینندگی حتی اگر یک ویژگی اجتناب‌ناپذیر فیلم هم باشد، ویژگی منحصر به فرد آن نیست. هرگونه پرسش و پاسخ مقتضی در این باب نیز - از فیزیک و تاریخ گرفته تا روزنامه‌نگاری - برگزیننده خواهد بود. از این رو هیچ چیز جدید و ویژه‌ای از برملاشدن برگزینندگی دستگاه تصویر متحرک کشف نمی‌شود. از این گذشته فیزیک یا تاریخ هم از عینیت مبرا نیستند، تنها به این دلیل که دست به انتخاب می‌زنند، لذا نباید از این‌که فیلم غیرداستانی هم واجد اختیار است شگفت‌زده شویم؛ فیلم غیرداستانی بنا به خاستگاه‌های پیشینی‌اش برگزیننده است. ما فیزیک و شیمی‌ای بدون برگزینندگی نخواهیم داشت. در واقع این برگزینندگی آنهاست که آنها را ممکن کرده است. چرا ما باید انتظار داشته باشیم چیزها به نحوی متفاوت در معرض فیلم غیرداستانی قرار بگیرند؟

نیازی به گفتن ندارد که برخی نظریه‌پردازان فیلم در پاسخ به این پرسش شتاب می‌کنند. آنها ممکن است بگویند برگزینندگی در هر پژوهشی مشکوک است، لذا اگر من بخواهم با توسل به فرض برگزینندگی در فیزیک از امکان عینیت در فیلم غیرداستانی دفاع کنم، آنگاه ممکن است اعتراض شود که هر آن چیزی که در فیزیک و به طریق مشابه در هر پژوهش دیگر اثبات شده است باید مورد ارزیابی مجدد قرار گیرد. زیرا برگزینندگی مستلزم جهت‌گیری است و جهت‌گیری مانع عینیت می‌شود.

در عین حال، این اشتباه است که بگوییم برگزینندگی مستلزم جهت‌گیری است. ممکن است در مواردی چنین باشد؛ امکان دارد در مواردی هم فقط به منظور جهت‌گیری باشد. اما لزوماً موجب جهت‌گیری نیست. علاوه بر این، اغلب (و شاید همه) پژوهش‌های عملی نشان از جهت‌گیری و عدم بی‌طرفی دارند. این پژوهش‌ها دستورالعمل‌های از پیش تعیین‌شده‌ای دارند تا از جهت‌گیری بر حذر باشند؛ و از این گذشته اگر جهت‌گیری نقشی محوری در نتیجه پژوهش داشته باشد، آنگاه بار مسؤلیت اثبات نتیجه - اینکه یافته‌ها به موجب آن مخدوش نشده باشد - بر دوش پژوهش‌گر خواهد بود.

شیوه‌های پژوهش و راه‌های ارتباط در آن توسط دستورالعمل‌ها و پروتکل‌ها تعیین می‌شود

تا بدین طریق عینیت نتایج در حوزه گفتمان مربوط تضمین شود. بسیاری از این دستورالعمل‌ها برای جلوگیری از اثرات معرفت‌شناختی نامطلوب ناشی از جهت‌گیری مورد توجه قرار می‌گیرند. این دستورات البته در حذف کامل اثرات ناشی از عدم بی‌طرفی موفق نیستند؛ آنها از عمل قضاوت جهت‌دار جلوگیری نمی‌کنند. لیکن نمی‌توان گفت این دستورها چه زمانی خوب و چه زمانی بد عمل می‌کنند.

به این معنا، اگر برگزیندگی جهت‌گیری را امکان‌پذیر سازد یا حتی موجب آن شود، آگاهی از این امر و طراحی موانعی برای ممانعت از جهت‌گیری هم امکان‌پذیر خواهد بود - هر دو در سطح پژوهش‌گر و مجموعه کلی پژوهش. آگاهی از این امر می‌تواند در تنظیم نحوه کار کمک کند. دانشمندان، تاریخ‌دانان، روزنامه‌نگاران و حتی سازندگان فیلم‌های غیرداستانی می‌توانند استانداردهایی برای عینیت فراهم سازند تا تشخیص دهند تا چه اندازه مدعاهای آنان مخدوش شده است. و این‌که ما می‌توانیم دیگران را برای عدم بی‌طرفی‌شان ملامت و آنها را تصحیح کنیم، نشان می‌دهد ما در واقع همین کار را انجام می‌دهیم.

لذا برگزیندگی ممکن است بدون جهت‌گیری و غرض رخ دهد؛ برگزیندگی با عینیت سازگار است؛ و هیچ استدلال پیشینی‌ای نسبت به برگزیندگی وجود ندارد که ثابت کند فلیلم‌سازان غیرداستانی و فیزیک‌دانان هیچ دخالتی در عینیت ندارند. زیرا علاوه بر چیزهای دیگر، دستورالعمل‌ها و پروتکل‌های عینیت در مجموعه‌ای از گفتمان و پژوهش از پیش تعیین شده درجه‌ای از اطمینان را در برابر جانب‌داری و جهت‌گیری فراهم می‌کنند، جانبداری‌ای که اگر چه ممکن است بر حسب اتفاق عمل نکند، اما همواره قرار نیست به شکست بیانجامد.

بی‌گمان نمی‌توان گفت تنها یک مجموعه از پروتکل‌ها و استانداردها برای فلیلم‌سازان غیرداستانی وجود دارد. فلیلم‌سازان غیرداستانی با توسل به معیارهای مختلف عینیت، ولو غیرهمگرا، به کار خود ادامه می‌دهند، استانداردهایی مطابق با پژوهشی که در صدد انجام آن هستند. به عنوان نمونه، نهنگ قاتل (Killer Whale)، با کارگردانی جف فوت و نویسندگی مالکوم پنی که برای مجموعه شکارچی‌های (Predators) تایم وائر ساخته شده بود، به دستورالعمل‌های نوع معینی از نوشتار علمی وفادار بود، در حالی که، حقیقت یا شهامت (Truth or Dare) اندکی بیش از یک گزارش صادقانه و شاهد بی‌واسطه است - به این معنا که هر آنچه نشان داده می‌شود رخ داده است و، شاید، بتوان گفت نمونه خوبی از آنچه رخ داده بود است.

تمامی فلیلم‌های غیرداستانی در کسب استانداردها و معیارهای عینیت موفق نمی‌شوند، درست همان‌طور که همه پژوهش‌های علمی این استانداردها را دارا نیستند. این البته دلیل نمی‌شود که گمان کنیم هیچ فلیلم غیرداستانی‌ای نمی‌تواند این حدود را رعایت کند، همان‌گونه در فیزیک هم چنین چیزی را شاهدیم. در واقع برخی فلیلم‌های غیرداستانی در برآورد استانداردهای مرتبط با عینیت ناموفق‌اند. از این رو می‌توان گفت برخی موفق می‌شوند یا دست کم می‌توانند موفق شوند. بنابراین برای یک بار دیگر خاطر نشان کنیم بحث بر سر مسئله برگزیندگی به لحاظ فلسفی بی‌ضرر است، زیرا داوری درباره جهت‌گیری امری تجربی است، نه نتیجه‌ای قبلی از یک

تحلیل مفهومی.

امروزه ممکن است نظریه پردازان فیلم چندان به مسئله برگزینندگی به سبب کاستی‌های آشکاری که دارد نپردازند. با این وجود کهنگی این بحث، دست‌کم در ساده‌ترین اشکال‌اش، تأثیری بر شک‌باوری نظریه‌پردازان فیلم در خصوص مسئله عینیت نگذارده است. به نظر می‌رسد بحث بر سر این مسئله به صورت گذشته جای خود را به مجادلات جدیدی داده است که از عقاید پسامدرنیستی منشعب شده‌اند و بیشتر از سوی پسا ساخت‌گرایان پشتیبانی می‌شوند. این نظریه‌پردازان صحت معرفت‌شناختی منتسب به فیلم‌های غیرداستانی و بنیان‌های نظری‌شان را به چالش کشیده‌اند. من در ادامه این مقاله برخی از نظریات اخیر در مباحثات پسامدرنیستی را که در خصوص فیلم‌های مستند ارائه شده‌اند طرح می‌کنم تا بدین وسیله شک‌باوری ساده‌ای را که امروزه درباره تصویر متحرک و امکان آن در علم مطرح شده است رد کنم.^۴

۲

میشل رنو، تدوین‌کننده فیلم در مقدمه‌ای بر «نظریه‌پردازی در باب فیلم مستند» می‌نویسد:

عناصر سبک، ساختار و استراتژی تفسیر در هر صورت بر اساس ساختارها، یا طرح‌های از پیش موجود بوجود می‌آیند تا بتوانند معنا یا تأثیری را برای مخاطب تولید کنند. من می‌گویم فیلم مستند حالت و وضعیت تمامی اشکال گفتمان علمی را با توجه به سرشت فیگوراتیو و استعاری خود صورت‌بندی می‌کند و تمامی روش‌ها و ابزارهای همتای غیرمستندش را به خدمت می‌گیرد.^۵

تمامی اشکال گفتمان - از جمله گفتمان علمی فیلم‌های مستند - شاید داستانی و ساختگی نباشند اما داستان‌مند (fictive) هستند، و این به دلیل سرشت و کاراکتر استعاری آنها (توسل آنها به استعاره‌ها یا فیگورهای رتوریک و بلاغی) است. همان‌گونه که هایدن وایت به درستی توصیف می‌کند، «هر تقلیدی نشان از مخدوش بودن دارد و به همین علت می‌تواند در مقام فرصتی برای توصیف دیگری از همان پدیده به خدمت گرفته شود.» این بدان سبب است که «هر گفتمان ابژه‌ها را برمی‌سازد، گفتمانی که تنها وانمود می‌کند به نحوی واقع‌گرایانه و عینی دست به توصیف و تحلیل می‌زند.»^۶

هر دو نقل‌نشان از تمایل رنو برای از میان برداشتن تمایز میان ژانر داستانی و غیرداستانی می‌دهد. این امر به طور حتم دارای یک انگیزه استراتژیک در ورای خود است؛ دانشمندی که در ساخت فیلم‌های مستند تخصص دارند ظاهراً گمان می‌کنند موضوع آنها همواره به دلیل توجه بیش از حد به فیلم‌های معمول داستانی تحت‌الشعاع قرار می‌گیرد. من با توجه به قیاس صورت‌گرفته با فیلم‌های داستانی بر این گمان‌آم نظریه‌پردازی چون رنو امیدوارند با این تمهید، شاید نه برای خود بلکه برای طرفداران‌اش، صدای رساتری دست و پا کنند. مستندسازان و نظریه‌پردازان فیلم‌های مستند، همانند یکدیگر، نوعی رابطه خصمانه با فیلم داستانی برقرار

می‌کنند. شاید این اقدام و سازگرایانه نشان از اشتیاق برای جنگیدن با فیلم داستانی اما از طریق پیوستن به آن داشته باشد (چیزی که به باورم برای مجموعه فیلم مستند مخاطره‌آمیز است). با این وجود، افزون بر سیاست حاکم بر جهان آکادمیک فیلم، نکته دیگری که در واسازی تمایز میان فیلم داستانی و غیرداستانی باید بدان اشاره کرد همانا تصدیق «شک‌باوری نسبت به اظهارات قدیمی‌ای که برای بیان توانایی فیلم مستند ارائه می‌شد...»^۷ است. این اندیشه بر این باور است که اگر هیچ تفاوت بنیادینی میان فیلم داستانی و غیرداستانی نباشد، آنگاه دعاوی فیلم غیرداستانی مبنی بر عینیت و حقیقت رجحانی بر فیلم داستانی ندارند. فیلم مستند نهنگ قاتل که بدان اشاره کردیم در همان طبقه‌بندی معرفتی‌ای می‌گنجد که فیلم داستانی ولنگار (Free Willy) یکی از دلائلی که رونو تمایز میان فیلم‌های داستانی و غیرداستانی را به پرسش کشیده است استفاده از ابزارهای متعددی است که در فیلم‌های غیرداستانی مورد استفاده قرار می‌گیرند - همانند فلاش‌بک‌ها و تقطیع‌ها - که البته در فیلم‌های داستانی محور روایت محسوب می‌شوند. و علاوه بر این، می‌توان به استفاده از تکنیک‌هایی مانند حرکت‌های عصبی و رودست دوربین در فیلم‌های غیرداستانی اشاره کرد که در فیلم‌های داستانی برای تأثیر بیشتر بر مخاطب مورد استفاده قرار می‌گیرند. تمام این‌ها درست، اما منتهی به آن نتیجه‌ای نمی‌شود که رونو در سر دارد. در درجه اول تمایز میان فیلم‌های داستانی و غیرداستانی ربطی به تکنیک‌های به کار رفته در آنها ندارد که حال در درجه دوم به رفع این تمایز بپردازیم.

البته این باور در میان نظریه‌پردازان فیلمی که بر اساس ادبیات استدلال می‌کنند کاملاً مشهود است. هیچ کسی با خواندن یک متن، خواه داستان باشد یا غیرداستان، نمی‌تواند بگوید نویسنده یک داستان نباید از تکنیک‌های متن غیرداستانی استفاده کند یا بالعکس، نویسنده متن غیرداستانی نباید از تکنیک‌های ادبی سود جوید. به طریق مشابه نمی‌توان تفاوت‌های فیلم داستانی و غیرداستانی را به تکنیک‌های صوری آنها تقلیل داد، زیرا هنگامی که بحث بر سر تکنیک باشد هر دو می‌توانند از شگردهای یکدیگر استفاده کنند، همان گونه که نویسندگان داستان و غیرداستان چنین می‌کنند. به این ترتیب تفاوت میان فیلم داستانی و غیرداستانی به شناخت فاکتورهای سبکی وابسته نیستند، زیرا در درجه اول این تفاوت صوری و تکنیکی نیست که موجب تمایز می‌شود.

به طور معمول وقتی کسی می‌خواهد فیلم ببیند لازم نیست حدس بزند - بر اساس ظاهر آن - که آن فیلم داستانی است یا غیرداستانی. به همان ترتیبی که کسی برای فهمیدن این‌که نوشته‌ای رمان است یا خاطره دچار زحمت نمی‌شود. فیلم و نوشتار به نحوی جلوتر از زمان برچسب می‌خورند، یا آن گونه که من می‌پسندم،^۸ نشان‌دار می‌شوند (indexed). وقتی فیلمی همانند نهنگ قاتل تحت عنوان فیلم غیرداستانی نشان‌دار می‌شود در واقع به ما از التزام‌هایش می‌گوید، التزام به استانداردهایی که برای تضمین دقت علمی و دستورات عمل‌های ملازم با مقوله عینیت وضع می‌شوند. ما نیز در عوض ارزیابی خود را بر میزان حصول آن استانداردها از سوی فیلم غیرداستانی مزبور انجام می‌دهیم.

اشکالی ندارد در ساینس فیکشنی [فیلم علمی تخیلی] چون اُرکا (Orca) نهنگ قاتل بداند که نفت ماده‌ای اشتعال‌زا است؛ در فیلم مستندی چون نهنگ قاتل این موضوع تماماً مسئله‌دار است. به سبب نوع و ژانر فیلم غیرداستانی‌ای چون نهنگ قاتل، که مطابق آن نشان‌دار و منتشر شده است، نهنگ قاتل باید به قواعد مبتنی بر دقتی که فیلم ساینس فیکشنی چون اُرکا لزومی ندارد به آن پایبند باشد، وفادار بماند. تمایز میان فیلم داستانی و غیرداستانی در واقع تمایز میان التزامها و تعهدهای متن‌ها است، نه تمایز میان ساختارهای سطحی متن‌ها. از این رو تلاش رنوو برای رفع و واسازی تمایز میان فیلم داستانی و غیرداستانی بر اساس تکنیک‌های مشترک آن دو به جایی نخواهد رسید.

البته نباید از نظر دور داشت باور رنوو درباره وضعیت فیلم‌مند فیلم غیرداستانی - و آن‌گونه که خود می‌گوید، حقیقت درباره سینمای غیرداستانی - بر پایه چیزی بیش از اشتراک تکنیک‌های آن با تکنیک‌های روایی فیلم داستانی است. هایدن وایت،^۹ مورخ پسامدرن می‌گوید رنوو مدعی است که فیلم غیرداستانی (همانند تاریخ نزد وایت) استعاره‌مند (tropological) و به تبع داستان‌مند است. این سخن به چه معناست و چرا کسی آن را به آن اعتقادی پیدا نکرد؟

نوشتار تاریخی به زعم هایدن وایت امری استعاره‌مند است. او به این ترتیب ادعا می‌کند نوشتار تاریخی، مادامی که روایی است، بر پایه ساختارهای ترسیمی و تکرارشونده معین استوار خواهد بود (همانند رمانس، تراژدی، کمدی، و هجو) که، در عوض، با استعاره‌ها یا سیماهای رتوریکی معین مرتبط است (همانند استعاره، کنایه، ذکر کل و اراده جزء، طنز).^{۱۰} مورخان از این ساختارهای روایی برای سامان دادن به وضع امور و رویدادهایی استفاده می‌کنند تا به گزارش‌های خود کلیتی منطقی ببخشند و آنها را برای خوانندگان قابل درک سازند.

در هر صورت، اگرچه ساختارهای روایی گزارش روال امور و رویدادها را سامان می‌دهند، اما روابطی که فرض می‌شوند هرگز واقعیت تاریخی ندارند. به عنوان نمونه، می‌دانیم روایت‌ها دارای پایان هستند. اما این ویژگی روایت و داستان است نه جهان. به همین ترتیب یک مورخ ممکن است مجموعه‌ای از رویدادها را به عنوان یک تراژدی روایت کند درحالی که مورخی دیگر آن را هم‌چون یک کمدی روایت کند، همان‌گونه که شکسپیر حوادث دانمارک را تراژیک نقل کرد و استاپارد آن را خنده‌دار. در تمامی این موارد، کمدی و تراژدی داستانی هستند؛ آنها به تنهایی به گفتار تعلق دارند، نه آنچه که [در واقعیت] بوده است.

وضع امور و رویدادهایی که مورخان به آن اشاره می‌کنند واجد بنیانی در واقعیت تاریخی‌اند، لذا اظهارات مورخان درباره آنها می‌تواند درست یا نادرست باشد. اما روایت‌هایی که این رویدادها و امور را روایت می‌کنند در واقع ابداع‌ها، ساختن‌ها و همانا داستان‌ها است. طرح رمانتیک یک داستان، تا آنجایی که تصورکردن است، به این‌که چیزی وجود داشته است یا وجود خواهد داشت ربطی ندارد؛ کسر کردن رویدادها از ساختار، و آنچه باقی می‌ماند - طرح داستان - ارجاعی به واقعیت ندارد.

ساختار روایی در تعریف و بازگویی تاریخی نمی‌تواند درست یا نادرست باشد؛ ساختار

تاریخی همان داستان است. ساختار تاریخی توسط مورخ بر رویدادها تحمیل می‌شود و همان‌گونه که نقل قول رنوو نشان می‌دهد، از پیش به نحوی ضروری قرار است آنها را مخدوش کند. از این بابت هیچ‌گونه روایت تاریخی‌ای نمی‌تواند ادعای دقت یا عینیت داشته باشد، درست به این علت که فرایندمندی ساختار روایی آن را داستان‌مند و مخدوش‌کننده می‌کند. روایت تاریخی تنها وانمود می‌کند عینیت را به رویداد-ساختارهایی ارجاع می‌دهد که ساختارهای طرح روایت آن را نمایان می‌کنند، زیرا آن رویداد-ساختارها فی الواقع ساخت‌های (fabrications) روایت‌مندی‌اند. به سخن دیگر، «هر گفتمانی ابژه‌ها را برمی‌سازد، گفتمانی که وانمود می‌کند تنها دست به توصیف واقع‌بینانه می‌زند و به نحوی عینی تحلیل می‌کند.» یا اگر طور دیگری بخواهیم بگوییم، آنچه ساختارهای پلات ظاهراً نشان می‌دهند، در واقع هیچ وجودی تاریخی و مستقل بیرون از گفتمان روایت ندارند.

رنوو نظریات وایت در باب تاریخ را به حوزه فیلم غیرداستانی آورده است. به فرض اگر چنین باشد، این کار باید مؤید این مطلب باشد که فیلم‌های داستانی عموماً تاریخی و حتی روایی‌اند، حال آنکه عموم فیلم‌های غیرداستانی نه تاریخی‌اند و نه روایی، همان‌طور که نوشتار تاریخی همواره روایی نیست. جدا از این مسائل آشکار، رنوو گاهی اوقات گمان می‌کند که مشابهت میان موضوع او و موضوع کار وایت آن اندازه مهم است که به خود اجازه می‌دهد یافته‌های وایت را درباره فیلم غیرداستانی هم اعمال کند. از این رو گفته می‌شود فیلم غیرداستانی به خاطر ساختارهای استعاری و روایی‌اش داستان‌مند است، و این نشان از مخدوش‌کنندگی آنها دارد.

افزون بر این، این باور که فیلم‌های غیرداستانی ارجاعی عینی به رویداد-ساختارهای جهان دارند باید رد شود، زیرا این رویداد-ساختارها به گفتمان تعلق دارند (در واقع توسط آن و درون آن بر ساخته می‌شوند)، و لذا به لحاظ هستی‌شناختی از نظام روایت مستقل نیستند. فیلم‌ساز غیرداستانی در پیله خیالات خود گرفتار است و نمی‌تواند به عینیت وفادار بماند، و این مسئله به سرشت داستان‌مند و مخدوش‌کننده روایت غیرداستانی افزوده می‌شود و هر گونه ایمان به ارائه عینیت از سوی فیلم مستند را بر افشا می‌کند.

یکی از شعارهای مشهور وایت که از لوئی مینک (Louis Mink) متأخر اخذ شده، این است که زندگی‌ها هدایت شده، داستان‌ها گفته شده‌اند.^{۱۱} مقصود وایت از این جمله این است که ساختار روایی مصنوع روایت‌گری ما از گذشته است - مصنوع و محصول نگاه به گذشته؛ ساختار روایی به سخن دیگر یک ویژگی واقعی رویدادهای گذشته نیست که منتظر مکشوف شدن باشد. ساختار روایی چیزی است که ما آن را می‌سازیم، اختراع می‌کنیم و سپس بر گذشته حمل می‌کنیم. زندگی ما تا زمانی که ما آن را بازبینی نکنیم و آن را به شکل کم‌دی در نیاوریم کم‌دی نیست. این عقیده از این باور نشأت می‌گیرد که رویدادها می‌توانند آزادانه در روایت‌های مختلف و توسط ساختارهای متفاوت شکل بگیرند. این بدان معناست که می‌توان زندگی فردی را هم به شکل رمانس و هم به شکل کم‌دی درآورد.

رنوو می‌خواهد شعار مشابهی، به ویژه با تعبیر فیلم‌های مربوط به قوم‌شناسی بسازد. او

می‌نویسد: «گزینش و دوباره در متن نهادن عناصر فیلمیک نوعی خشونت محسوب می‌شود، به خصوص وقتی که ویژگی‌های برجسته فرهنگی مورد بحث باشد، همان‌گونه که در متن‌های قوم‌شناختی دیده می‌شود. اینجاست که مسئله کفایت یک نظام بازنمایی به عنوان یک بدیل برای تجربه زیسته با اقتدار تمام سر بر می‌آورد.»^{۱۲} به عبارتی برای یک‌بار دیگر فیلم غیرداستانی قصد ندارد عینیت جهان را بازنمایی کند، بلکه می‌خواهد افزوده‌ای جایگزین را در جای چیزی که «تجربه زیسته» نام دارد قرار دهد.

اگرچه امروزه این امری متداول است که نظریه تاریخ وایت را به سایر شاخه‌های علوم انسانی سرایت دهیم، آن‌گونه که رنوو انجام داد، اما هنوز می‌توان گفت دیدگاه‌های وایت آن اندازه هستند که چنین کاری را بتوان صورت داد. مسئله وایت این است که عنصر روایی، یا آن‌گونه که شما می‌پسندید، ساختار پلات [طرح کلی روایت یا داستان] در گزارش‌های تاریخی نوعی تحمیل داستان بر مجموعه‌ای از رویدادها است، به نحوی که آن رویدادها منطقی می‌شوند، رویدادهایی که دیگر ریشه‌ای در واقعیت ندارند. داستان‌ها به پایان می‌رسند؛ اما واقعیت هم‌چنان به راه خود ادامه می‌دهد. مورخان رویدادها را به صورت کمدی یا تراژدی شکل می‌دهند؛ ساختارهای متفاوت پلات انتخابی است، زیرا این ساختارها به هیچ چیزی ارجاع داده نمی‌شوند.

اما این پذیرفتنی نیست. یک جزء مهم در داستان‌هایی که مورخان می‌گویند همان روابط علی است. اگر علیت سنگ بنای جهان است، در واقع سنگ بنای روایت نیز هست. لازم به ذکر نیست، هر چند برخی می‌گویند،^{۱۳} که یک روایت تاریخی در بنیان خود زنجیره‌ای از علیت‌ها است. با این حال، علیت عنصری حیاتی در تمامی ساختارهای بالفعل روایی است. افزون بر این، دلیلی وجود ندارد که گمان کنیم روابط علی مفروض در دوره‌ای معین از رویدادها وجهی داستانی دارند. زیرا اگرچه علیت جزئی از ساختار روایی است، اما واقعیت تاریخی نیز در آن مندرج است. اگر این فرض را هم در نظر نگیریم، روابط علی‌ای که جزئیات یک روایت تاریخی را به هم متصل می‌کنند، با روابط علی واقعی متناظر با دوره رویدادها مطابقت دارد.^{۱۴}

برای بررسی یک نمونه مربوط به فیلم‌های غیرداستانی، اپیزودهای فیلم مستند بال‌های لاف‌تواف (Wings of Luftwaffe) را که درباره گلایدرها بود به یاد آورید. آن مونتاز با اشاره‌هایی که به هواپیماهای ترابری غول‌پیکر حامل تجهیزات جنگی داشت به بیننده القاء می‌کرد که گلایدرهای ترابری توسط آلمانی‌ها توسعه یافته‌اند تا به انگلستان حمله کنند؛ و آنهایی هم که به تقلید از آلمانی‌ها توسط متفقین ساخته شده بود تا در D-Day برای یورش به اروپا استفاده شود، در واقع بخشی از تکامل هواپیماهای جتی بود که آمریکا امروزه هم برای تجهیز نیروهای خود بی می‌گیرد.

حال اگر فرض کنیم سازندگان بال‌های لاف‌تواف در تشخیص اهمیت تحقیقات آلمانی‌ها بر روی گلایدر به عنوان گام نخست در توسعه تجهیزات نظامی معاصر بر حق بوده‌اند، آنگاه رابطه میان پژوهش و تحقیق‌های آن زمان بر روی گلایدر و دوره معاصر، اسرارآمیز و داستانی خواهد بود. توسعه گلایدر توسط آلمانی‌ها، اگر به فرض گزارش فیلم درست باشد، نوعی عنصر علی

در تکامل صنایع حمل و نقل هوایی مدرن بود. بنا به فرض قبلی مان، این امر رابطه‌ای علی و واقعی در دوره‌ای واقعی از رویدادها محسوب می‌شود.

به عنوان مثال، این مستند تأکید دارد گلایدرهای آلمانی که برای تقویت خط مقدم در شرق توسعه داده شده بودند رابطه‌ای مستقیم با گسترش سریع هموایماهای ترابری امروز دارد. این رابطه نه داستانی است و نه داستان‌مند. این امر به دلیل شرایط علی‌ای است که به کمک معلول می‌آید. علاوه بر این، چنان‌چه گزارش ارائه شده در بال‌های لافت‌واف دقیق باشد - و دلیلی هم وجود ندارد که نتواند چنین باشد - بی‌معنا خواهد بود با توسل به مقوله تحمیل‌کردن، آن را به ساختار روایی نسبت دهیم. اگر بخواهیم دقیق‌تر صحبت کنیم، ساختار روایی، در این مورد خاص، مناسبات واقعی میان وضع امور و رفتارها را در دوره واقعی رویدادها دنبال می‌کند. مادامی که روابط میان علت و معلول‌ها - و در آن مورد، میان دلائل و رفتارها - بخشی از بافت مسیر رویدادها باشد، ساختارهای روایی خواهند توانست مسیر آن رویدادها را روشن کنند، نه آن‌که بر آنها تحمیل شوند.

به دلیل مشابه نادرست است فکر کنیم روایت همواره با اعوجاج [حقیقت] همراه است، همان‌گونه که نادرست است بگوییم روایت همان داستان است. در یک روایت ممکن است بتوان الگوهای مناسبات میان علت‌ها و معلول‌ها، استدلال‌ها و رفتارها، تأثیرات و تکامل‌ها در مسیر رویدادها را کشف کرد. ساخت‌گرایانی چون رنوو و وایت احتمالاً بر این باورند که پایان [روایی] تنها یک چیز مصنوعی در داستان‌گویی است و روایتی که به آن ختم می‌شود نیز تنها ابداعی داستانی است. به هر ترتیب، جنگ جهانی اول در ۱۹۱۸ پایان یافت، و پیروزی متفقین ناشی از ورود ایالات متحده به جنگ بود. اولین کسی که این امر را فهمید در واقع به کشف دست زد، و داستانی که آن رویدادها را بازگو می‌کند در اصل مسیر رویدادها را از طریق تار و پودها و پایانه‌ها دنبال می‌کند.

وقتی هایدن وایت از ساختارهای روایی صحبت می‌کند، مقصودش ساختارهای کلی و ژنریکی چون رمانس است، ساختارهایی که دارای استعاره‌هایی از پیش‌اند.^{۱۵} البته ممکن است این امر تنها سطحی کاذب از کلیات (generality) یا ابهام (vagueness) باشد، سطحی که در آن به ساختارهای روایت‌گری تاریخی تعلق دارند. تمرکز بر این سطح تجرید به چشم‌پوشی و سپس انکار مغالطه‌آمیز راهی مستقیم و رو به جلو می‌انجامد که در آن ساختار روایی برای نیل به ساختارهای درون مسیر رویدادها - به نحوی غیرمخدوش‌کننده - امری کلیدی محسوب می‌شود.

تا جایی که وایت و رنوو از نوعی باور کلی درباره سرشت روایت غیرداستانی دفاع می‌کنند، برای من کافی است بر مواردی در روایت غیرداستانی تصدیق کنم، همانند مثال خودم درباره بال‌های لافت‌هاف، که این تعمیم‌دادن را به مبارزه می‌طلبد. البته من اصلاً قصد ندارم انکار کنم برخی روایت‌ها می‌توانند تاریخ را مخدوش کنند و ایده‌های از پیش دانسته را بر آن تحمیل کنند. اما این همان چیزی است که باید مورد به مورد مشخص شود. در واقع هیچ‌گونه استدلال

پیشینی‌ای برای اعوجاج روایی وجود ندارد. به هر ترتیب، لازم نیست گفته شود این بدان معناست که گاهی برخی روایت‌های خاص مخدوش‌کننده‌اند.

به باور وایت و رنوو، روایت‌گری تاریخی و فیلم غیرداستانی ابژه‌های خود را بر می‌سازند، و وانمود می‌کنند این ابژه‌ها نوعی هستی مستقل دارند، به طوری که مورخان و سازندگان فیلم غیرداستانی گمان می‌کنند عینیت را از پیش فرض کرده‌اند. اگر بر می‌سازند اینجا به معنای چیزی «به وجود آوردن» باشد، آنگاه این امر کاملاً بر خطاست که سازندگان بال‌های لافت‌های نیروی هوایی آلمان، نیروی هوایی متفقین، جموجت‌های امروزی، یا تأثیر توسعه‌گلایدرهای ترابری غول‌پیکر بر جت‌های ترابری غول‌پیکر خودمان را به وجود آورده‌اند. تمامی این‌ها واجد نوعی وضعیت هستی‌شناختی‌اند که از گفتمان بال‌های لافت‌وفا مستقل‌اند.

از سوی دیگر اگر بر می‌سازند معنای دراماتیک کمتری داشته باشد - مثلاً «کشف مفهوم‌پردازی‌های مناسب برای ابژه‌های‌شان» - آنگاه لازم به ذکر نیست که ما باید مورخان و سازندگان فیلم‌های غیرداستانی را برای این تظاهر و وانمودسازی متهم کنیم. حتی اگر سازندگان بال‌های لافت‌وفا یک رمان یا نوعی مفهوم‌پردازی غیرمسبق از رابطه میان گلایدرها و جت‌های ترابری را از پیش در نظر می‌داشتند، اما آن مفهوم‌پردازی در خدمت کشف علی‌نوعی ارتباط بوده است که از پیش بدست آمده بود، حتی اگر کسی آن را تشخیص داده باشد یا نه.

بالاخره آن‌که رنوو ظاهراً بر این باور است که ما باید درباره وضعیت معرفتی فیلم غیرداستانی مشکوک باشیم زیرا مشکلی در کفایت و بسندگی نظام‌های بازنمایی مندرج در «بدیل تجربه زیسته» وجود دارد. حال من فرض می‌کنم ما با بخشی از نگرانی رنوو موافق‌ایم؛ اغلب اوقات ما ترجیح می‌دهیم با عاشق‌مان باشیم تا با تصویر عاشق‌مان. ما ممکن است چیزی شبیه این بگوییم که «یک عکس بدیلی بی‌مقدار برای معشوق واقعی است.» اما چه چیزی در جهان هست که ما را وامی‌دارد این مسئله را برای دعوی شناختی سازندگان فیلم مستند مطرح کنیم؟

وقتی من دروازه‌های بهشت (Gates of Heaven) را تماشا می‌کنم، در پی برخورد شخصی با صاحبان قبرستان‌های سوگلی در کالیفرنیا نیستم. اگرچه من ممکن است از تماشای آنها و شنیدن آن‌چه باید بگویند لذت ببرم، اما ترجیح می‌دهم به عنصری منفصل درون تجربه زیسته آنها دست یابم. به همین شکل من این یک داستان عاشقانه نیست (Not a Love Story) را می‌بینم در پی شبیه‌سازی تجربه‌ای در یک استریپ‌شو نیستم. من آن را می‌بینم تا در یک بحث وارد شوم. به عبارتی من قاعدتاً انتظار یک بازنمایی، به ویژه در فیلم‌های غیرداستانی، برای جایگزین کردن (جای آن قرار دادن؟) یک تجربه زیسته ندارم. فیلم‌های غیرداستانی مقاصد خاصی را دنبال می‌کنند، اما من قبول ندارم که آنها آن مقصودی را پی می‌گیرند که بسیار معمول است، هرچند اگر اصلاً بحث معمول بودن در میان باشد. از این رو بسیار عجیب است که رنوو نارسایی^{۱۶} فیلم غیرداستانی را در جانشینی تجربه زیسته به منزله اساسی برای به چالش کشیدن کفایت و شایستگی آن پیش می‌کشد، چیزی که رنوو بر علیه ادعای نشر دانش و علم از سوی فیلم غیرداستانی مطرح می‌کند. گذشته از این‌ها ما به ناکارایی اره برقی در شکافتن شلوار

استناد نمی‌کنیم تا کارایی آنها را در از بین بردن جنگل‌ها به چالش بکشیم. به عبارتی رنوو با استدلال‌اش موضوع بحث را عوض می‌کند.

۳

بازنمایی واقعیت (Representing Reality) بیل نیکلز از چنین واسازی‌های ساده‌لوحانه مرز میان داستان و غیرداستان اجتناب می‌کند، نظریه‌هایی که فیلم غیرداستانی را از تبار داستان می‌داند.^{۱۷} او می‌گوید فیلم غیرداستانی تا اندازه‌ای همان فیلم داستانی است، اما نه دقیقاً به همان شکل. به باور او فیلم‌های غیرداستانی تنها فقط روایی نیستند (و آن‌گونه که وایت می‌گوید، ساختگی (fictional))، بلکه استدلال‌محور نیز هستند؛ لذا آنها ساختگی اند، هرچند دقیقاً همانند داستان‌های روایی نیستند. این‌که آیا این تمایز مفروض همان چیزی است که نیکلز مد نظر دارد یا نه - زیرا برخی فیلم‌های غیرداستانی انحصاراً روایی‌اند، در حالی‌که برخی روایت‌های داستانی استدلالی هستند^{۱۸} - کمتر مورد علاقه ماست تا بحث معرفت‌شناختی نیکلز مبنی بر این‌که عینیت در فیلم مستند محال است.

نیکلز می‌نویسد:

... آنها [فیلم‌های مستند] در آن کیفیاتی با یکدیگر شریک‌اند که اشتراکی در عینیت [اثرکتیویته] سرسخت‌شان وجود ندارد، البته اگر آن را ناممکن نکنند. این ناممکنیت (This impossibility) در عینیت استاندارد شده و اجباری‌تر ژورنالیسم نیز مشهود است.

عینیت محدودیت‌های کمتری از رئالیسم ندارد، و این امر به همان دلائل مشابه و بسیاری است که ذکر کردیم. عینیت هم‌چنین روشی برای بازنمایی جهانی است که فرایندهای ساخت و اثرات بر سازنده خودش را انکار می‌کند. هر گونه استاندارد برای عینیت پیش‌فرض‌های سیاسی را در خود جای می‌دهد.^{۱۹}

بی‌شک این قطعه نقل شده در وهله اول گیج‌کننده به نظر می‌آید. بسیاری از خوانندگان، اگر البته نگوییم اغلب آنها، در شگفت‌اند این پیش‌فرض‌های سیاسی که درون فیلم‌های مستندی چون شهر مرجان (City of Coral) نهفته است چیست (فیلمی که برای مجموعه نووا توسط شرکت پیس ربور در ۱۹۸۳ ساخته شد). با این حال نیکلز عقیده دارد که در فیلم‌های مستند، این پیش‌فرض‌ها ممکن است شامل باور به سرشت بدیهی واقعیت‌ها (facts) باشد، شامل اقناع بلاغی و رتوریک به منزله بخشی مقتضی و ضروری برای بازنمایی و البته شامل ظرفیت فیلم مستند در تأثیرگذاری بر بیننده از خلال این دعوی تلویحی یا غیرتلویحی که «این جور است، مگر نه؟» (This is so, isn't it?)^{۲۰}

اگر بخواهیم حرف‌های نیکلز را تا اینجا خلاصه کنیم، عینیت در فیلم مستند محال است زیرا مستندها فرایندهای ساخت خود را (و اثرات بر سازنده‌شان را) انکار می‌کنند، و/یا پیش‌فرض‌های سیاسی دارند، و چیزهایی از این دست: این‌که واقعیات بدیهی‌اند، رتوریک بخش مقتضی بازنمایی است، و این‌که فیلم‌های مستند ظرفیت اقناع بینندگان را در آن‌چه آنها به عنوان

فیلم غیرداستانی و... ۱۴۷

حقیقت نشان داده‌اند دارند. آیا به همه مستندها این اتهام‌ها وارد است و، به راستی، آیا تمامی این اتهام‌ها آن اندازه هستند که عینیت را به چالش بکشند؟ پاسخ من به این دو سؤال «نه» است. برای آن‌که بدانیم چرا اتهام‌های نیکلز را گام به گام بررسی می‌کنیم.

فیلم مستندی چون شهر مرجان، در اکثر بخش‌های خود، به فرایند ساخت خود توجهی ندارد. من می‌گویم «در اکثر بخش‌های خود» تا بر این واقعیت صحه بگذارم که این فیلم سکانشی مدعی حقیقت در پایان ندارد. این همان پایان چیزی است که نیکلز اگر بخواهد این اتهام را بزند که چنین فیلم‌هایی تلاش دارند فرایندهای ساخت خود را انکار کنند، آنگاه مجبور خواهد بود آن را از سرش باز کند. زیرا اگر آنها در این تلاش جدی باشند، چرا اصلاً آن اسناد مدعی حقیقت را منتشر می‌کنند؟^{۲۱}

با این حال من تصدیق می‌کنم کسی ممکن است این فرض نیکلز را بپذیرد که اغلب فیلم‌های غیرداستانی زمانی را برای آشکارکردن پروسه ساخت خود برای بینندگان صرف نمی‌کنند. اما سوالی که در اینجا مطرح می‌شود این است که آیا توجه نکردن به چنین فرایند ساختی به معنای انکار وجود چنین فرایندی است؟ وقتی چیزی را نمایش نمی‌دهیم یا ابراز نمی‌کنیم سبب نمی‌شود که کسی فوراً آن ویژگی و چیز را منکر شود. من در بسیاری از محاورات‌ام به میراث کاتولیک-ایرلندی خود توجهی ندارم، اما این بدان معنا نیست که من این ویژگی خود را انکار می‌کنم.

باید بگویم انکار در واقع فعل زبانی (Speech act) خود است. در انکار چیزی فرد معمولاً باید کاری انجام دهد. انکار به این سادگی رخ نمی‌دهد که مثلاً وقتی من از کسی می‌خواهم فلفل را به من بدهد بدون آن‌که به آنها بگویم من ایرلندی‌ام، آنگاه میراث خود را انکار کرده‌ام. شهر مرجان نیز به طریق مشابه، همانند بسیاری از فیلم‌های مستند و آگاهی‌دهنده، وقتی چیزی درباره فرایند ساخت خود نمی‌گوید، آن را منکر نمی‌شود (و قطعاً انکار نمی‌کند که آن فیلم ساخته شده است).

البته سؤال اساسی‌تر این است: چرا این امر اهمیت دارد که، با توجه به مقوله عینیت، فیلم غیرداستانی فرایند ساخت خود را تأیید می‌کند یا انکار؟ چرا نیکلز تا بدین حد به آن پرداخته است؟ قطعاً هر کسی فیلمی غیرداستانی را می‌بیند می‌داند که «ساخته‌شده» است. دیدن ساخت تاریخ مختصر زمان (The Making of Brief History of Time) پس از تاریخ مختصر زمان خوب است، اما من احتمالاً می‌دانستم که دومی ساخته‌شده بود، حتی اگر اولی را نمی‌دیدم. چرا نیکلز چنین تأکیدی بر انعکاس‌پذیری (reflexivity) می‌کند و این تأکید بر انعکاس‌پذیری با عینیت چه می‌کند؟

اشاره نیکلز به مقوله انعکاس‌پذیری به باور من می‌تواند با این واقعیت توضیح داده شود که پژوهش‌گران فیلم در درجه اول به یک گونه فیلم مستند علاقه‌مند می‌شوند، گونه‌ای که از قضا به لحاظ آماری ممکن است اهمیت کمتری نسبت به تصاویر متحرک مستندگونه یا فیلم‌های آگاهی‌دهنده‌ای [آموزشی] چون شهر مرجان داشته باشد. آن گونه فیلم غیرداستانی همان چیزی

است که احتمالاً فیلم هنری-مستند (art-documentary) نامیده می‌شود، فیلم‌هایی چون خط باریک آبی (The Thin Blue Line)، تانگوز یونایتد (Tangues United)، راجر و من (Roger and Me)، مارس شرم (Sherman's March)، و فیلم‌های قدیمی‌تری چون مردی با دوربین فیلم‌برداری (Man with a Movie Camera)، خون حیوانات (Lashurdes) و گزارش یک تابستان (Chronique d'un été).

این فیلم‌ها، طبعاً به روش‌های کاملاً متفاوت، ارتباطی با مایه‌های انعکاس‌پذیری و ذهنیت [سوژکتیویته] نویسنده را به نمایش می‌گذارند، چیزی که پیش از این در هنر مدرنیستی و پسامدرنیستی دیده بودیم. و در آن حوزه، توجه به انعکاس‌پذیری سرشت فیلم، توجه به ابزارهای فیلمیک، به تاریخ فیلم، به رتوریک فیلمیک، به کلیشه‌های فیلمیک، به ساخت، همان‌وقت که رخ می‌دهد، ساخت دم‌دستی فیلم، توجه به خود فیلم‌ساز، و غیره و غیره، جملگی رفتارهای هنری مهمی محسوب می‌شوند.^{۲۲} آنچه نیکلز در فهم التزام انعکاس‌پذیری برای عینیت کرده است در واقع خطایی است در معیار آنچه از منظر زیبایی‌شناسی مدرنیستی (و شاخه‌های اش) برای نیاز به عینیت جذاب است.

اما این آشکارا خطاست. این‌که من به تو اطمینان نکرده‌ام، چه من این مقاله را متوالیاً نوشته‌ام یا در بخش‌های درهم و آشفته، یا این‌که پیش‌نویس آن را با قلم‌پر نوشته‌ام یا برنامه رایانه‌ای، رفتار تأثیری در عینی‌بودن این مقاله ندارد. بی‌شک این مقاله یک شاهکار مدرنیستی نیست. اما این سبب نمی‌شود که عینیت آن به خطر افتد.

نیکلز سپس دلیل می‌آورد که عینیت در فیلم مستند غیرممکن است زیرا چنین فیلم‌هایی واجد پیش‌فرض‌های سیاسی‌اند. علی‌الظاهر با فرض فهم معمولی که از پیش‌فرض‌های سیاسی داریم، به نظر می‌رسد این ادعا اشتباه باشد. بعید است کسی چنین پیش‌فرض‌های معمولی در شهر مرجان بیابد، و من مطمئن‌ام به این‌که چنین چیزی در بسیاری از فیلم‌های آموزشی‌ای مانند ماهی‌گیری یا کنسرو کردن میوه‌ها یا تعمیرات مخابراتی پیدا شود.

البته بلافاصله می‌بینیم نیکلز چه دیدگاه‌های موسعی از پیش‌فرض‌های سیاسی دارد. نزد او پیش‌فرض سیاسی از این جمله است: باور به این‌که واقعیات بدیهی‌اند؛ اقتناع رتوریکی ایرادی ندارد؛ و این‌که فیلم‌های مستند علی‌رغم هر آنچه بازنمایی می‌کنند، مدعی‌اند «این‌جوری است، مگر نه؟» و این پیش‌فرض که این چیز بر بیننده تأثیر می‌گذارد. اما آیا این صحیح است که فیلم‌های مستندی که چنین پیش‌فرض‌های سیاسی معمولی ندارند، بنابراین ایرادهای بنی‌اسرائیلی محکوم‌اند؟

اگر یک فیلم غیرداستانی با توجه از اتهامات نیکلز مبنی بر انکار فرایند ساخت این نوع فیلم و نیز پیش‌فرض‌های سیاسی نهفته در آن تبریئه شود، آنگاه تعمیم دادن امکان‌ناپذیری عینیت در فیلم مستند از اساس سست خواهد شد. حال دوباره به سراغ شهر مرجان برویم، فیلمی که اتهام انکارکنندگی نیکلز در آن وارد نبود.

فیلم به نظر نمی‌رسد برنامه‌ای از پیش برای اقتناع ما داشته باشد، به جز این‌که می‌بینیم تپه‌های مرجانی سن کرو (St. Croix) بسیار جالب‌اند، و فیلم نیز پیش‌فرض‌های رتوریک ندارد.^{۲۳} آیا

فیلم فرض می‌کند که واقعیات بدیهی اند؟ نه اساساً، زیرا توضیحاتی در فیلم گنجانده شده‌اند که آن‌چه را می‌بینیم شرح می‌دهد - به عبارتی، ما را قادر می‌سازد اهمیت غیربدیهی آن‌چه را در جلوی دوربین است بفهمیم، چیزهایی از قبیل رابطه میان ویژگی‌های مختلف گیاهان و جانوران آنجا. در واقع اگر کسی می‌خواست پیش‌فرض‌های نهفته در شهر مرجان را تشخیص دهد، چیزی را نمی‌یافت جز این‌که تپه‌های مرجانی بدیهی‌اند.

البته شاید پنداشت قطعی واقعیات بدیهی را در جای بی‌ربطی می‌جوئیم. آیا فیلم فرض می‌کند این واقعیات درون شرح خودش نهفته است، واقعیاتی که بدیهی فرض شده‌اند؟ من چنین فکر نمی‌کنم. در توضیح نوار بسیار باریک روی بدن کوسه ماهی خاکستری راوی می‌گوید احتمالاً این نوار ماهی را قادر می‌سازد تا شکارچیان خود را گپیچ کند و از مهلکه بگریزد. و در مورد بالچه عقبی اژدهای نیزه‌دار، راوی تصدیق می‌کند که این بالچه اسرارآمیز است، و سه فرضیه را مطرح می‌کند: این‌که برای ترساندن شکارچی‌ها مورد استفاده قرار می‌گیرد، یا برای گپیچ کردن آنها به کار می‌رود، یا هدف کاذبی را برای آنها تدارک می‌بیند. این فرضیات نشان می‌دهند که هیچ پیش‌فرضی از بدیهی بودن در کار نیست.

درست است که راوی به گونه‌ای سخن می‌گوید گویی فیلم به این متهم می‌شود که واقعیات آنجا حاضراند. به ما گفته می‌شود جوجه‌های پلیکان در یک ماه به بلوغ می‌رسند یا مرجان‌های آنجا بخشی حیوان و بخشی گیاه‌اند و موادی معدنی از خود به جای می‌گذارند. اما هیچ اشاره‌ای نمی‌شود که فیلم‌سازان بر این باورند که واقعیات آنجا بدیهی‌اند، چیزی که به عنوان یک پیش‌فرض سیاسی محسوب می‌شود، و اگر نیکلز فکر می‌کند باور به یک واقعیت برابر باور به واقعیتی بدیهی است، آنگاه باید گفت او دچار اشتباه شده است.

اما در هر صورت کسی ممکن است سؤال کند اگر هم سازندگان شهر مرجان بر این گمان‌اند که برخی واقعیات بدیهی وجود دارد، چرا چنین چیزی باید به عنوان پیش‌فرضی سیاسی قلمداد شود. من حدس می‌زنم این انگیزه حول خطایی می‌چرخد که می‌خواهم آن را شرح دهم. عموماً بحث می‌شود که ایدئولوژی در پی دروغ‌های حمایت‌شده از سوی سیاست پدید می‌آید چنانچه آن دروغ‌ها حقیقت‌های بدیهی جلوه می‌کنند. مثلاً این باور که افراد هم‌جنس‌گرا برای خدمت سربازی مناسب نیستند نمونه مناسبی است. فردی ممکن است در نتیجه این مثال‌ها به دعاوی مبنی بر واقعیات بدیهی، به ویژه مسائل سیاسی، مظنون شود.

در هر صورت نادرست است بگوئیم چون ادعاهای مبنی بر حقیقت‌های بدیهی به لحاظ سیاسی متضمن دروغ‌اند، پس تمامی ادعاهایی که می‌گویند این یا آن بدیهی است، به لحاظ سیاسی مشکوک‌اند. زیرا از طرفی هر واقعیت محکوم به بدیهی بودن با سیاست مرتبط نیست. از سوی دیگر، هر واقعیت محکوم به بدیهی بودن که با سیاست در ارتباط است لزوماً بر اساس دروغی ایدئولوژیک نبوده است. در بررسی یک واقعیت محکوم به بدیهی بودن و ارتباط آن با سیاست باید با وسواس عمل کرد؛ اما دلیلی وجود ندارد که همه آنها این محک را با موفقیت پشت سر می‌گذارند.

بله البته اگر نیکلز گمان می‌کند باور به واقعیات، پیش‌فرضی سیاسی است، زیرا اصولاً واقعیاتی وجود ندارد، پس دشوار خواهد بود ببینیم که چگونه چنین جایگاهی از ابطال خود اجتناب می‌کند، زیرا این ادعا که باور به واقعیات، پیش‌فرضی سیاسی است، خود بنا به فرض یک واقعیت است.

علاوه بر این، این‌که مقاصد سیاسی خطرناک گاهی اوقات تحت عنوان واقعیات محقق می‌شوند ممکن است احتیاط را به ویژه در زمینه‌های سیاسی، برای سنجش دعاوی راستین الزامی کند، اما این سبب نمی‌شود که منکر شویم آنها واقعیت نیستند. زیرا همین واقعیات‌اند که دروغ‌های سیاسی را بر ملا می‌کنند.

نیکلز ممکن است بر اساس یک باور فلسفی گمان کند واقعیات بدیهی وجود ندارند. اما حتی اگر هم واقعیات بدیهی‌ای در کار نباشند، سبب نمی‌شود کسانی که این واقعیات را فرض کرده‌اند به داشتن پیش‌فرض‌های سیاسی متهم شوند. و اگر گفته شود این یک پیش‌فرض سیاسی است چون رتوریک بدیهی بودن اغلب برای مقاصد سیاسی به کار می‌رود، باز هم نمی‌توان ثابت کرد ادعاهای مبتنی بر بدیهی بودن همواره پیش‌فرض‌هایی سیاسی‌اند. حتی اگر نادرست باشد که بگوییم من در حال اندیشیدن‌ام و این چیزی بدیهی است، با این وجود نمی‌توان گفت این ادعا حاوی پیش‌فرضی سیاسی است.

نه تنها نمی‌توان گفت برخی فیلم‌های مستند فرض نمی‌کنند واقعیاتی بدیهی وجود دارند، حتی با فرض این‌که تمامی فیلم‌های غیرداستانی فرض می‌کنند که واقعیاتی بدیهی وجود دارند، باز هم نمی‌توان پذیرفت این یک پیش‌فرض سیاسی است. از این رو تا وقتی که نیکلز نگران آن است که عینیت به سبب پیش‌فرض‌های سیاسی‌شان در باب واقعیات بدیهی محال است، باید به او بگوییم جای نگرانی نیست.

نیکلز هم‌چنین به ادعای عینیت در فیلم‌های غیرداستانی مظنون است، زیرا این فیلم‌ها، صریحاً یا تلویحاً، مدعی‌اند مطابقت با اشیاء را آن گونه که هستند نشان می‌دهند، و این البته بر بیننده تأثیر می‌گذارد. این مسئله بحث را مغشوش می‌کند. مردم وقتی معمولاً صحبت می‌کنند - و مواردی چون کنایه‌ها و نقل‌قول‌ها را به خاطر می‌سپارند - ما آنها را به منزله اعترافات‌شان و اظهار منویات درونی‌شان حساب می‌کنیم. این همان چیزی است که دروغ‌گفتن را ممکن می‌سازد.

من اگر به شما بگویم «اینجا یک سیب است»، من فرض کرده‌ام شما این ادعای تلویحی را همراه خود دارید که «این جوری است»، و انتظار من چنین است که تصریح من بر شنوندگان تأثیر خواهد گذاشت. اما اگر چنین ادعایی بر تصریح‌های معمول بنا شده باشد، دشوار می‌توانم بگویم به نحو اخص سیاسی است و از امکان عینیت جلوگیری می‌کند. از این رو اگر تأیید ادعاهای طرح شده در شهر مرجان به‌راستی با این ادعا که «این جوری است» و نیز انتظار تأثیرگذاری همراه باشند، آنگاه من مانعی نمی‌بینم که فیلم اساساً عینی نباشد.

نیکلز بحثی دیگر را بدون آن‌که کاملاً شرح دهد نیز پیش می‌کشد؛ او قصد دارد نشان دهد

هیچ فیلم غیرداستانی‌ای عینی نیست. او اساساً مدعی است هیچ مفهوم ماندگاری از عینیت در دسترس نیست تا بر فیلم غیرداستانی حمل شود. نیکلز با بررسی و نقد آن چه او به عنوان سه صورت‌بندی مهم عینیت در ارتباط با بحث فیلم مستند می‌نامد به چنین نتیجه‌ای می‌رسد: (۱) این‌که نگاه عینی نگاه سوم‌شخص است؛ (۲) این‌که نگاه عینی چیزی است که هر مخاطبی را به نتیجه خود ناظر عینی می‌رساند؛ و (۳) این‌که نگاه عینی ذی‌نفع نیست.

نیکلز با این امر مخالف است که همانندسازی (identification) نگاه عینی با نگاه سوم‌شخص برای فیلم غیرداستانی سازگار نیست، زیرا فیلم‌هایی که از نقطه دید ضمنی اول‌شخص بهره نمی‌گیرند هنوز ممکن است ذهنی [سوپرکتیو] باشند. افزون بر این من فوراً می‌خواهم این نکته را بیافزایم که شخص‌مداری (personhood) نحوی زبان - و شخص‌مداری سینمایی، اگر چنین اصولاً چیزی وجود داشته باشد - آزمونی برای عینیت نیست، زیرا یک استدلال کاملاً عینی می‌تواند بر اساس شخص نحوی بنا شود؛ چنان‌چه اراتوستنس (Eratosthenes) گفته است «بنا بر این دلیل که من تفاوت در طول سایه‌ها را پذیرفته‌ام، فرضیه من این است که زمین گرد است.» این عبارت هنوز نمی‌تواند عینی باشد، اگر چه بنا بر شخص سوم نیست.

نیکلز این باور را رد می‌کند که فیلم‌های مستند ممکن است عینی باشند، به این معنا که آنها ممکن است اطلاعات را به گونه‌ای ارائه کنند که نتیجه را بر عهده خواننده بگذارند. خاستگاه اندیشه نیکلز در اینجا به این باور تزلزل‌ناپذیر باز می‌گردد که رتوریک جزئی پاک‌ناشدنی از هر گونه فیلم مستند است. نیکلز برای این ظن عجیب و غریب استدلال چندانی نمی‌کند، و این را نگه می‌دارد که فایربرد و کوهن می‌گفتند رتوریک نقشی اساسی در تضمین انقلاب‌های علمی ایفا می‌کند.^{۲۴}

صد البته رتوریک ممکن است نقشی در انقلاب‌های علمی داشته باشد، و این چیز شگفت‌آوری نیست، اما این امر چه چیز رتوریکی را در فیلمی مانند امپراتور (Empire) و رول نشان می‌دهد، فیلمی که کاملاً مستند است - به‌واقع شاید بلندترین (actualité) در تاریخ فیلم باشد؟^{۲۵} به این ترتیب اغلب فیلم‌های غیرداستانی در کار اقناع نیستند، انقلاب‌های علمی چیز دیگری‌اند؛ چه زمینه‌هایی در این فیلم‌ها وجود دارند که گمان می‌شود آنها از رتوریکی که خارج از حوزه شناخت و معرفت قرار دارد استفاده می‌کنند؟

به هر ترتیب، اگر نیکلز در ارائه دلائل خود برای رد فرض عینیت در فیلم‌های مستند بر خطا باشد، باید در ادامه نیز گفت حق انتخاب آزاد بیننده به میان می‌آید. این موضع قطعاً با مسئله عینیت یک فیلم ارتباطی ندارد. قضیه‌ای که مراحل پیش‌روی آن کاملاً صریح و مشخص است نتیجه‌ای در پی دارد که، از منظری منطقی، دیگر در معرض عقاید گوناگون بیننده قرار نمی‌گیرد، بلکه هنوز باید گفت عینی است. به طریق مشابه، بسیاری از استدلال‌های استفن هاوکینگ در فیلم تاریخ مختصر زمان (Brief History of Time) به نحوی عینی ارائه شده‌اند، ولو آن استدلال‌ها بیننده را تشویق کنند تا فرضیه‌ای بدیل و متفاوت را شکل دهند.

ساخت یک فیلم به گونه‌ای که بینندگان را به فکر کردن مشغول کند ممکن است یک مزیت

باشد. این امر در ارتباط با آن نوع خاص لیبرالیسمی است که می‌گوید توسعه شهروندی مهم‌تر است، شهروندی که به نحوی خودمختار به باورهای خود می‌رسد، نه باورهایی که گفته می‌شود درست‌اند. اما این شکل از لیبرالیسم سیاسی را نباید با عینیتی که در معنای معرفت‌شناختی‌اش مطرح می‌شود اشتباه گرفته شود. این نوع لیبرالیسم حتی اگر آرمان اخلاقی مهمی به شمار آید، دیگر آزمونی برای عینیت نیست. این معیاری اخلاقی است، نه معیاری معرفت‌شناختی.

آخرین مفهوم عینیتی را که نیکلز رد می‌کند این است که نگاه عینی ذی‌نفع نیست. نیکلز این امر را چنین نتیجه می‌گیرد که ذی‌نفع نبودن محال است. او می‌گوید این تعریف - نبود جانب‌داری محسوس - چارچوبی را به وجود می‌آورد که شامل جانب‌داری و نفع شخصی است. این چارچوب، برای یک فیلم‌ساز، مجموعه تفسیری فیلم‌سازی است که در سبک، ابداعات، و چشم‌انداز مشترک‌اند، و - برای روزنامه‌نگاران و گزارش‌گران، همین‌طور انسان‌شناسان، جامعه‌شناسان، مردم‌شناسان، و سایر اعضای جامعه علمی - همان ساختارهای نهادی‌ای است که شکل و شمایل اخبار و تفسیر (شبکه‌ها، انتشارات، دانشگاه‌ها، و انجمن‌های تخصصی) را تنظیم و مهار می‌کند.

آنچه عینیت در این مورد پنهان می‌کند نگاه ویژه خود مرجعیت و اقتدار نهادی است. در واقع فقط نوعی نگرانی اجتناب‌ناپذیر از مشروعیت و خود-جاودان‌سازی در میان نیست، بلکه اشکال تاریخی و موضوعی دیگری از نفع شخصی و غرض‌ورزی نیز می‌توانند اغلب در شکل قدرتمندتری از زمینه‌ها و فرضیات تأیید نشده تا نفع‌های بیان‌شده مستولی شوند.^{۲۶}

چنین استدلالی علیه عینیت تحت این عنوان که امری ذی‌نفع است عجیب می‌نماید. زیرا اگر کسی فرض کند هر کسی که از ذی‌نفع‌نبودگی به منزله معیاری برای عینیت بهره می‌برد، آنگاه تصریح خواهد کرد دیدگاهی که در آن نگرانی از خود-جاودان‌سازی، مشروعیت نهادی، و سایر اشکال نفع شخصی مطرح است دقیقاً مشابه آن دیدگاهی است که وضعیت عینی‌شان تحت عنوان مفهوم ذی‌نفع‌نبودگی عینیت مورد مناقشه و نقد قرار می‌گیرند. به سخن دیگر، اگر کشف شد ادعاهای مبتنی بر دانش عینی به نفع شیوه‌هایی است که نیکلز طرح می‌کند، آنگاه بنا بر خود مفهوم عینیت تحت بررسی، آن دعاوی خود محل مناقشه خواهند بود. مثال‌های نیکلز به نظر در مقابل آن دیدگاهی است که می‌گوید عینیت غیرذی‌نفع است؛ به سخن دقیق‌تر، مثال‌های او به نظر می‌رسند نمونه‌هایی پارادایم‌گونه را تشکیل می‌دهند که مفهوم عینیت در آن برای این به کار می‌رود تا اثبات کند دعاوی نقد شده عینی نیستند.

علاوه بر این، نیکلز ظاهراً با این امر موافق است؛ او به نظر می‌رسد دعاوی پیشین درباره عینیت را به پرسش می‌گیرد زیرا گمان می‌کند این نمونه‌ها به راستی غیر ذی‌نفع‌اند. اما آن منظر دقیقاً با مفهوم عینیت به منزله ذی‌نفع‌نبودگی منطبق است. نیکلز به واقع خود چیزی جز آن مفهوم عینیت را برای مشکوک قلمداد کردن عینیت نمونه‌های جانب‌داری نهادی به کار نمی‌برد؟ مع‌الوصف، زمانی که فردی مفهوم ذی‌نفع‌نبودگی عینیت را می‌پذیرد، اگر این مثال‌ها به منزله موارد نقض عینیت مورد توجه قرار گیرند، آنگاه نیکلز چگونه می‌تواند مفهوم عینیت به مثابه

ذی‌نفع‌نبودگی را با توسل به این نمونه‌ها به پرسش بگرد؟ به عبارت دیگر، نیکلز ظاهراً وظیفه خود-متناقض ابطال معیار عینیت به مثابه ذی‌نفع‌نبودگی را با به‌کارگیری همان معیار در ابطال فرض‌شده توسط خودش را بر عهده می‌گیرد. از اینها که بگذریم، او دعاوی نهادی مبتنی بر عینیت را بر این اساس تقبیح می‌کند که نهادها اصالتاً ذی‌نفع نیستند.

آشکار است که نیکلز گمان می‌کند هر کاربست نهادی که توسط دانشمندان، روزنامه‌نگاران، فیلم‌سازان غیرداستانی، و غیره برای تسهیل پژوهش عینی اتخاذ شود، ناگزیر در تضمین عینیت شکست می‌خورد، زیرا همه آنها از قبل ذی‌نفع‌اند.^{۲۷} نیکلز ظاهراً بر این گمان است که پیش‌فرض‌های نهادهایی چون فیزیک معادل ذی‌نفع‌بودن آنها است. اما دشوار است بدانیم چرا دیدگاهی که در آن هیچ چیزی سریع‌تر از سرعت نور حرکت نمی‌کند باید منفعتی در پس خود داشته باشد.

نیکلز هیچ استدلالی برای اثبات این نتیجه که اجتناب‌ناپذیری ذی‌نفع‌بودگی نهادی به لحاظ منطقی لازم است ارائه نمی‌کند. از این رو استنتاج او احتمالاً باید یافته‌ای تجربی باشد. اما اگر یافته‌ای تجربی است، و هیچ ساز و کار تجربی کشف‌پذیری ارائه نشده است تا نشان دهد چرا نفع شخصی و نهادی در ذات چیزها به‌وجود می‌آید،^{۲۸} پس نهایت مدعایی که نیکلز می‌تواند به عنوان حکم و دلیل ارائه دهد چیزی محدود خواهد بود. در تمامی مواردی که تاکنون دیدیم، هیچ نمونه‌ای از دانش غیرذی‌نفع وجود ندارد.

کسی که طرفدار نگاه غیرذی‌نفع در مسئله عینیت است در پاسخ به سادگی می‌گوید اگر نیکلز درست می‌گوید (که بعید است)، آنگاه بهترین چیزی که می‌تواند مدعی شود تنها این است که ما نمونه‌ای از دانش عینی در دست نداریم. مفهوم عینیت به مثابه ذی‌نفع‌نبودگی دیگر معتبر نیست. این مفهوم تنها مفهومی نمونه‌سازی نشده (uninstantiated) است. و اگر ادعاهای دیگری مبتنی بر عینیت نزد ما معتبر باشد، و آنها آن‌گونه‌ای باشند که نیکلز توصیف می‌کند، ما به‌سادگی تنها عینیت آنها را انکار می‌کنیم.

افزون بر این، فرض می‌کنیم کسی طرفدار ذی‌نفع‌نبودگی مفهوم عینیت است و می‌خواهد از نیکلز درباره نحوه تعمیم‌بخشی خودش بپرسد. آیا عمومیت بخشیدن درباره نفع شخصی و نهادی در خصوص خود نظریه نیکلز صادق است؟ به عبارت دیگر، نیکلز با نظریه خودش به کارگزار در خدمت خود-جاودان‌سازی نهاد مطالعات سینمایی بدل نمی‌شود؟ اما اگر این درست باشد، ما باید منکر شویم که نظریه نیکلز حاوی ادعاهای سازگاری با عینیت علمی است. و البته، حمله نیکلز به مفهوم ذی‌نفع‌نبودگی عینیت، تا زمانی که به شیوه‌ای مناسب پرداخته نشود، به نحوی غیرمعمول خود-ابطال‌گر است.

شاید راه و روشی در میان است که نیکلز می‌تواند با آن، عمومیت‌بخشی‌های خود را از اتهاماتی که او در تعمیم‌بخشی‌های پژوهش‌ها دیگر تفکیک کند، تا بدین وسیله خود را از زیر اتهام خود-ابطال‌گری بیرون بکشد. اما روش او ممکن است چندان آسان نباشد، و البته، در تمامی موارد، زحمت اثبات‌اش بر عهده خود نیکلز است. علاوه بر این، من بر این گمان‌ام او، به

طور ویژه، در می‌یابد این کاری دشوار خواهد بود، زیرا او ظاهراً به این دیدگاه چسبیده است که همه چیز نوعی شبیخون سیاسی است.

افزون بر اینها، اگر کسی بتواند نشان دهد شیوه پارانوای روش مند نیکلز چیزی بیش از یک استراتژی اتخاذ شده از سوی دپارتمان‌های علوم انسانی برای مشروعیت‌بخشی به خودشان در مقابل علوم دیگر نیست، آنگاه ما نیز دلائل کافی خواهیم داشت تا به یافته‌های نیکلز شک کنیم، همان‌گونه که وقتی بفهمیم آنها در پی یک رشوه [به علوم] طرح شده اند، به آنها مظنون خواهیم شد. من نمی‌گویم نیکلز نمی‌تواند خود را از این اتهامات تبرئه کند. نظر من تنها این است که اگر چه ما درباره موردی چنین داوری می‌کنیم - له یا علیه - لیکن مفهوم ذی‌نفع‌بودگی، خواه‌ناخواه، نیز وارد عمل می‌شود.

بی‌شک، مفهوم ذی‌نفع‌بودگی باید اصلاح شود. این مفهوم بیش از آن‌که مفهومی مناسب از عینیت در اختیار داشته باشد، باید با مفاهیم دیگر تکمیل شود. اما با این حال من گمان نمی‌کنم نیکلز نشان داده است مفهوم ذی‌نفع‌بودگی عینیت با پژوهش و به ویژه فیلم غیرداستانی بی‌ارتباط است.

نیکلز ادعاهای مبتنی بر عینیت را استحاله می‌کند. برای شخصیت حقیقی، «عینیت از او در برابر خطاها و نقد دفاع می‌کند.»^{۲۹} برای نهادها، عینیت پوششی را فراهم می‌کند تا در پس آن پژوهش به نحوی منفعت‌طلبانه خود را دائمی و پابرجا کند. آن‌چه درباره اتهامات نیکلز نام‌نوس و عجیب به نظر می‌رسد این است که او به جای آن‌که موارد نقض را در نظر گیرد، در برابر معضلات بالقوه‌ای که به واسطه متهم کردن مفهوم عینیت کشف می‌کند دست به مقابله به مثل می‌زند. علاوه بر این، اگر کسی علاقه‌مند باشد این موارد نقض را مورد نقد قرار دهد، دور از عقل خواهد بود مفهوم عینیت را به کناری نهیم. زیرا وقتی معیارهای عینیت را کنار می‌گذاریم دیگر نمی‌توانیم حتی آن موارد نقض را تعیین کنیم.

نیکلز بر معیار ذی‌نفع‌بودگی عینیت این‌گونه حمله می‌کند:

پنداشت ذی‌نفع‌بودگی اطمینان‌آفرینی قدرتمند و تمهیدی اغواکننده است. آن‌چه عینیت به خودی خود نمی‌تواند به ما بگوید، هدفی است که برای خود محفوظ نگاه می‌دارد زیرا این کار به تأثیرگذاری خودش لطمه می‌زند (مبادا این قصد و هدف پوشش خود عینیت باشد، پوششی در حکم آخرین مقصد: پی‌گیری حقیقت، پژوهش برای دانش، انجام وظیفه برای بهبود جامعه).^{۳۰} نگاهی دقیق به این قطعه نشان می‌دهد نیکلز استدلالی ندارد، تنها دارای موضع است. او تصریح می‌کند تمامی استمدادهای عینیت واجد اغراض پنهانی‌اند. او باورهای کسانی که از عینیت برای بیان نیات خود بهره می‌گیرند به چالش می‌کشد. اما اگر همان‌ها پاسخ دهند، به سادگی می‌توانند بگویند هدف آنها از پروتکل‌های پژوهشی تنها پی‌گیری حقیقت یا جست‌وجوی دانش بوده است. البته نیکلز ریشخند می‌زند و می‌گوید اینها پوششی بیش نیستند. اما هیچ استدلالی ارائه نمی‌شود تا نشان دهد چرا کسی نمی‌تواند برای پژوهش خود نیت یا نفعی در کسب دانش داشته باشد - نفعی که از قضا با ذی‌نفع‌بودگی مرتبط با عینیت سازگار است. نیکلز بی‌گمان فکر

می‌کند این نگاه سازگار است؛ اما این شاید یکی از همان تمایلات قبلی آزموده نشده باشد. آیا این افترا زدن به نفع [شخصی] نیست؟

۴

همان‌گونه که در بخش آغازین این مقاله اشاره شد، حملات به سوی عینیت فیلم غیرداستانی از سوی نسلی قدیمی‌تر از نظریه‌پردازان فیلم به گونه‌ای ادامه یافت تا آنجا که این کاستی یکی از محدودیت‌های فیلم غیرداستانی قلمداد شد و آن هم به سبب ماهیت مدیوم تصویر متحرک بود. برگزینندگی یکی از موارد مورد توجه نزد آنان بود، زیرا به نظر می‌رسد چیزی است که در خود آپاراتوس سینمایی شکل می‌گیرد.

علاوه بر این، با پی‌گیری همین خط حمله آشکار خواهد شد چگونه خود به آسانی از آن منحرف شد. کسی باید به این نکته اشاره کند که ویژگی این نقد در سایر شکل‌های پژوهش یا تبادل اطلاعات وجود دارد - مانند روزنامه‌نگاری، تاریخ، یا علم - جایی که هیچ شکی درباره امکان عینیت در میان نیست. از این رو، به عنوان مثال، وقتی برگزینندگی هیچ مشکلی را برای چشم‌انداز و آینده عینیت در تاریخ و علم به وجود نمی‌آورد، هیچ علتی هم برای اعلام خطر به فیلم غیرداستانی در کار نیست. قطعاً همگی بر این نظریه که تضمین عینیت دشوار است؛ اما امکانی است برای فیلم غیرداستانی و نیز امکانی برای تاریخ و علم.

این دفاع از عینیت در فیلم غیرداستانی در برخورد با آنچه ممکن است شک‌باوری محلی در فیلم غیرداستانی نامیده می‌شود قابل پیش‌بینی است، به عبارت دیگر، شک‌باوری درباره امکان عینیت در فیلم غیرداستانی متضمن این است که امکان عینیت در سایر رشته‌های پژوهش و/یا ارتباطات نیز مورد تشکیک واقع شود. اما آن‌گونه که در مورد نیکلز و رنوو دیدیم، حمله پسامدرنیستی به فیلم غیرداستانی بر اساس شک‌باوری محلی به فیلم مستند پی‌ریزی نشده است. در مورد رنوو، شک‌باوری درباره فیلم مستند در راستای شک‌باوری درباره تاریخ است، در حالی که نیکلز به نظر می‌رسد به هر نهاد پژوهشی یا ارتباطی مظنون است.^{۳۱} این گرایش پسامدرنیستی به تعلیق فیلم غیرداستانی که به شک‌باوری جهانی درباره دانش و عقلانیت باز می‌گردد بیش از همه از سوی برایان وینستون تبلیغ می‌شود.^{۳۲}

با توجه به استراتژی پیشین در دفاع از فیلم غیرداستانی در برابر حملاتی که من آنها را شک‌باوری محلی می‌نامم، وینستون بر این باور است که این استراتژی «به راحتی در معرض حمله» است زیرا فرد طرفدار عینیت در فیلم غیرداستانی شک‌باوری عام را بر می‌گزیند، چیزی که وینستون با اشتیاق تمام تلقین می‌کند در برابر توزیع پسامدرنیستی مقاومت‌ناپذیر است. وینستون استدلال کافی برای این شک‌باوری عام ارائه نمی‌دهد، اما با آوردن نقل قول‌های بسیار، و شاید با توسل به تقلید پسامدرنیستی می‌خواهد بگوید شک‌باوری عام نتیجه‌ای مسبوق به سابقه است. یکی از مهم‌ترین نقل‌هایی که می‌آورد از لورن ننکل و پیتز پلز است: «نجات عقلانیت غربی و تجمیع نیروی بالقوه آن از زیر چنگال‌های زمینه و زمانه‌ای که در آن قرار دارد با توسل به ادعاهای غیرتاریخی، و نیز به کارگیری سلاح نظری و روش‌شناختی بهتر دیگر

ممکن نیست.»^{۳۳} می‌توان گفت هر آنچه از این جمله فهمیده می‌شود، بسیار مبهم است؛ با این حال، وینستون شادمانه ما را نصیحت می‌کند که چنین شک‌باوری پسامدرنی حتی درباره علوم محض نیز صادق است.^{۳۴}

موضع وینستون ظاهراً این است که ادعاهای مبتنی بر عینیت از سوی فیلم غیرداستانی نمی‌توانند دیگر در شک‌باوری پسامدرنیستی و جهانی جایی ندارند. زیرا شک‌باوری پسامدرن امکان معیارهای عینی عقلانیت را در مجموع انکار می‌کند؛ بلکه (یا زیرا) عقلانیت به لحاظ تاریخی و بافتی امری خاص و ویژه است. و با این اوصاف، هر چقدر هم که این استدلال کلی و شماتیک باشد، اما هنوز یک استدلال است. دلائل ارائه می‌شوند تا آنچه به عنوان فاکت فرض شده اثبات شود. و گذشته از این، متن هر نشانه‌ای را که وینستون را به این اندیشه می‌رساند که این دلائل در اصل تحقیق‌پذیری جای دارند، به دست می‌دهد، چیزی که او فکر می‌کند در واقعیات ریشه دارند.

به عنوان نمونه وینستون این دلائل را به نحوی جدلی در در طول مباحثه با مردمی چون من که به نحوی محافظه‌کارتر از او و همکارانش هستیم بیان می‌کند. من فکر می‌کنم او از ما انتظار دارد نیروی منطقی برای بسیج شک‌باوری جهانی و پسامدرنیستی را بر علیه مقاومت‌های محلی عینیت فیلم مستند شناسایی کنیم، و در عین حال روشی را بیابیم که ادعاهای تاریخ و متن به واسطه آن در برابر ایمان به معیارهای عینی عقلانیت تعدیل می‌شوند.

به عبارتی وینستون نمی‌گوید که استدلال او تنها استدلالی برای پسامدرنیست‌های هم‌نوع خود است یا استدلالی است که ارزش آن تنها در مجادله با مدافعان محلی عینیت مستند معنا دارد. او نمی‌گوید دلائل او تنها برای پسامدرنیست‌ها یا آدم‌های از مد افتاده‌ای چون من خوب است. او انتظار دارد دلایل‌اش به طور عام قانع‌کننده باشند. اما چرا؟ آیا او نباید فرض کند برخی معیارهای عینی عقلانیت وجود دارند و دلایل او اصولاً می‌تواند از لحاظ معیارهای عینیت برای هر کسی اجباری باشد، از جمله مردمی که نظریات متعارض دارند؟

وینستون نشان می‌دهد مقاومت‌های محلی در دفاع از عینیت فیلم غیرداستانی از سوی شک‌باوری پسامدرنیستی جهانی تهدید می‌شود. آیا این نکته‌ای منطقی نیست؟ آیا لحن نوشتار وینستون شبیه دعوای دوست و دشمن نیست؟ اما وینستون سپس باید فرض کند معیارهایی عینی برای عقلانیت وجود دارند. و موضع وینستون، همانند موضع نیکلز، مادامی که استدلال‌اش علی‌الظاهر استانداردهای عینی عقلانیت را هم مسلم فرض می‌کند، در برابر امکان معیارهای عقلانی عینیت روی لبه تناقض و گسستگی تلوتلو می‌خورد.

وینستون همانند بسیاری از پسامدرنیست‌ها نه فقط با سایر پسامدرنیست‌ها بلکه با خوانندگان و مخالفانی چون من وارد مباحثه و رویارویی عمومی می‌شود. شرکت‌کنندگان برای این که مناظره در جبهتی پیش رود که قابل فهم باشد باید بتوانند دلایل را وقتی می‌بینند شناسایی کنند - چه از آنها خوش‌شان بیاید چه نیاید - و قادر باشند نیروی ناشی از دلایل مناسب را وقتی پیش می‌روند احساس کنند.

پسامدرنیست‌ها واقعیات را نشان می‌دهند، استدلال می‌کنند، و دلایل فراهم می‌آورند. مناظره به نحوی قابل فهم پیش می‌رود. مناظره‌کنندگان دانش‌مداری (epistemic) چون من وقتی پسامدرنیست‌ها مسائلی را مطرح کنند که نیاز به مهار نقض منطقی دارد، یا وقتی به برخی از دشواری‌های منطقی موضع‌شان اعتراف می‌کنند متوجه موضوع می‌شوند. امکان ندارد در استدلال پیش‌فرضی از استانداردها و معیارهای عینی عقلانیت وجود نداشته باشد. به عبارت دیگر، معیارهای عینی عقلانیت پیش‌شرط بحث و گفت‌وگو هستند پیش‌شرط امکانی که شرکت‌کنندگان را در شناسایی دلائل و فهم اجباری بودن برخی از آنها و نیز بی‌اساس بودن برخی دیگر توانا می‌سازد.

اما اگر معیارهای عینی عقلانیت در آنچه من و وینستون یافتیم پیش‌شرط گفت‌وگو هستند، پس موضع وینستون باید سراپا متناقض‌نما باشد. اگر او درست می‌گوید، پس همان شرایطی که گفت‌وگو را ممکن می‌کند قابل حصول نیستند. اما اگر استدلال او بناست موفق شود، باید آن شرایط قابل حصول باشند. لذا اگر وینستون بر حق است، او باید بر حق نباشد. به سخن دیگر، این امری خود-ابطال‌گر است که در متن مباحثه‌ای چون مباحثه خودمان بگویم هیچ استاندارد عینی عقلانیت در کار نیست و هنوز به نحوی پیش‌رویم گویی دلایل می‌توانند شناسایی شوند و به نحوی منطقی اجباری باشند.^{۳۵}

وینستون به لحاظ منطقی بر حق است وقتی نشان می‌دهد مقاومت‌های متعددی که در برابر شک‌باوری محلی پیرامون فیلم مستند، بر علیه استدلال‌های مبتنی بر شک‌باوری پسامدرنیستی مدرن وجود دارند، بی‌فایده‌اند. در هر صورت، نه وینستون و نه هیچ نظریه‌پرداز معاصر فیلمی که من با او آشنا هستم شک‌باوری پسامدرنیستی جهانی را از دسته اتهامات قابل‌پیش‌بینی مبتنی بر گسستگی‌ای که من در وینستون نشانه گرفتم جدا نمی‌کند. تا زمانی که نظریه‌پردازان پسامدرنیست فیلم به این مسئله توجه نکنند، موضع آنها محتوم به شکست خواهد بود. زیرا در این نقطه جدل، با فرض گزینش میان باور به این‌که برخی فیلم‌های غیرداستانی می‌توانند عینی باشند و این‌که هیچ معیاری برای عینیت در هیچ وجهی از زندگی انسانی وجود ندارد، برای من چندان منطقی نیست که گمان کنم فیلم غیرداستانی می‌تواند عینی باشد. بله، من گمان می‌کنم چندان از آنها را می‌شناسم.

۵

من با در نظر گرفتن این واقعیت آغاز می‌کنم که پژوهش‌گران فیلم غیرداستانی امروزه به ضرورت بهره‌گیری از فلسفه پی‌برده‌اند. زیرا از آنجایی که فیلم غیرداستانی معمولاً (گرچه نه همیشه) واجد ادعاهای علمی است، مسائل معرفت‌شناختی ممکن است در آن راه یابند. متأسفانه فلسفه‌ای که پژوهش‌گران فیلم غیرداستانی را به خود جذب می‌کنند سطحی‌اند یا سطحی فهمیده می‌شوند. بسیار معمول است فلسفه مورد بحث به عنوان یک فرض اصلی در استدلال‌ها پذیرفته شود. از این رو وینستون فرض می‌کند چیزی که او آن را عقلانیت می‌نامد آشکارا بر اساس

حکمی مدروز و پسامدرنیستی پیش از این ابطال شده است. اما وینستون نمی‌تواند این امکان را کشف کند که همین اظهار عقیده ممکن است گسسته و متناقض باشد.

قطعاً خنده‌دار خواهد بود وقتی واعظی چون وینستون به چنین فلسفه‌ای می‌گردد، و آن را چون مرجعی بی‌چون و چرا در آغوش می‌گیرد، بدون این‌که کوچک‌ترین فکری به مشکلات بعدی آن بکند. چرا واعظان امروزه وقتی به گفته‌ای پسامدرن و آسان دست می‌یابند، به باورمندانی چنین با شور و حرارت بدل می‌شوند؟ شک‌باوری ظاهراً در آغاز باز می‌ایستد.

نظریه‌پردازانی چون وینستون تأکید می‌کنند آنچه بیش از پیش‌فرض‌ها نیست، در واقع (ممکن بود نیکلز همین را بگوید) بدیهی است. آنها این پیش‌فرض‌ها را داده شده می‌دانستند. در اصل آنها گزارش‌های مد روز را جایگزین استدلال‌ها می‌کنند. عقلانیت به اصطلاح غربی همان‌قدر تمام شده است که شلواری‌های کهنه جین، زیرا گاهی در صنعت مد کسی پیدا می‌شود به آن رجوع کند.

اما ادعاهایی که از سوی افرادی آگاه درباره وضعیت هنر فلسفه بر حسب نوعی اتفاق آراء و در ارتباط با نسبی‌گرایی مفهومی مطرح شده است، به نحوی گزاف اغراق شده است، به ویژه از خلال نگاهی آماری. مسائلی که وینستون در نظر دارد، بر حسب مراجع‌اش، هنوز در عرصه فلسفه در جریان است. یک شخص - به خصوص یک واعظ - نباید شادمانه اظهارات خود را درباره آنچه فلسفه به وجود آورده است مورد تصدیق حتمی قرار دهد. نظریه‌پردازان فیلم، چون وینستون، باید خود فیلسوف شوند و ادعاهای مبنی بر ابطال عقلانیت را با همان انرژی‌ای که یک واعظ دعوای دانش‌محور فیلم‌های غیرداستانی معینی را به چالش می‌کشد، موشکافی کنند.

شاید از این منظر، نقص‌هایی که در نظریه فیلم غیرداستانی وجود دارد چیزی را به ما درباره یکی از معضلات اصلی نظریه فیلم نشان دهد. زیرا مادامی که فرضیات فلسفی نظریه‌پردازان فیلم (مستند) از منابع دست دوم تأمین می‌شود، نوعی تمایل شدید در نظریه‌پردازان فیلم برای تکرار اشتباهات نظریه‌پردازان فیلم غیرداستانی وجود دارد. آنها این فرضیات را خود پرورش نمی‌دهند، بلکه آنها را از تیپ‌های مرجع اخذ می‌کنند، کسانی که خود حاشیه‌نویسی مراجع دست دوم و سوم را می‌کنند. آکادمی فیلم معمولاً این فرضیات را به نقد نمی‌کشد، بلکه آنها را آکسیوم‌های عاری از خطا می‌داند که به نحوی قیاسی در نقد و نظریه فیلم به کار می‌رود.

تنها یک راه برای برون‌رفت از این ایستایی عقلی وجود دارد. به عبارتی: نظریه‌پردازان فیلم، به ویژه نظریه‌پردازان فیلم غیرداستانی، باید خود فیلسوف شوند، یا، دست کم، بیاموزند چگونه درباره عمیق‌ترین پیش‌فرض‌های خود به نحوی فلسفی بیاندیشند. نظریه‌پردازان فیلم باید میان‌رشته‌ای باشند - نه به آن معنا که مراجع را از سایر حوزه‌ها نقل کنند - به این معنا که بتوانند در همان حوزه‌ها به مسائلی که با مطالعات فیلم مرتبط است به طور مستقل فکر کنند. اگر حوزه مطالعات فیلم بناست به فراسوی وضعیت شعارساز و متکبر کنونی‌اش برود، نظریه‌پردازان فیلم باید بیاموزند فلسفی بیاندیشند - به همان اندازه که تاریخی، اجتماعی و قس علی‌هذا.

پی نوشتها:

۱. معمولاً در مطالعات سینمایی، **Documentary** و **Nonfiction** را هر دو، فیلم «مستند» می‌نامند، اما از آنجایی که نویسنده بر جنبه «خیالی»، «داستانی» و «ساختگی» فیلم داستانی (**Fiction Film**) تأکید دارد و هر دو واژه را استفاده کرده است، ما نیز این تفکیک را در نظر می‌گیریم.
۲. تمام فیلم‌های غیرداستانی در کار بیان علم نیستند، به همین دلیل است که من پژوهش خود را به «بخش بزرگی از فیلم‌های غیرداستانی» محدود کردم. به همین سبب هم فیلم‌های غیرداستانی نمی‌توانند به سبب فراهم آوردن اطلاعات عینی درباره جهان متهم شوند. برای مطالعه بیشتر مراجعه کنید به
Noël Carrol, «Reply to Carrol Brownson and Jack Wolf,» in *Philosophic Exchange: A Journal of SUNY College at Brockport 14* (Winter 1983); and Carl Plantinga, «The Mirror Framed: A Case for Expression in the Documentary,» in *Wide Angel 13, 2* (Summer 1991): 40-53.
۳. برای جزئیات و مستندات بیشتر در خصوص بحث برگزیندگی نگاه کنید به:
Noël Carrol, «From Real to Reel: Entangled in Nonfiction Film,» in *Philosophic Exchange 14* (Winter 1983).
۴. من برای این ایده که نوعی رهیافت در حال ظهور پسامدرنیستی به فیلم غیرداستانی وجود دارد مدیون کارل پلنتینگا هستم:
«Motion Pictures and the Rhetoric of Nonfiction Film: Two Approaches,» in this volume.
Michael Renov, «Introduction: The Truth about Non-Fiction,» in *Theorizing Documentary*, ed. Michael
5. Renov (New York: Routledge, 1993), p.3.
6. Ibid., p.7.
۷. همان. در این نقل قول، رنوو به طور ویژه از شک‌باوری ترین ت. مین‌ها درباره مستندهای سنتی صحبت می‌کند، اما چون هنوز بر این اعتقاد است که شک‌باوری مشابهی در اثر او تکرار می‌شود (ص. ۸-۷)، من آن را همان گفته رنوو در نظر می‌گیرم. علاوه بر این، در این متن خواندن جمع‌بندی رنوو از دیدگاه مین‌ها تقریباً ممکن نیست.
۸. برای بحث نشان‌دار کردن نگاه کنید به
Noël Carrol, «From Real to Reel: Entangled in Nonfiction Film,» pp. 24-26.
۹. برای جزئیات و ادامه نقد فلسفه تاریخ‌هایدن وایت نگاه کنید .
Noël Carrol, «Interpretation, History and Narrative,» *The Monist 2*, 73 (April 1990).
10. See Hayden White, *Tropics of Discourse: Essays in Cultral Criticism* (Baltimore Johns Hopkins University Press, 1987).
11. White, *Tropics of Discourse*, pp. 99 and 111.
12. Renov, *Theorizing Documentary*, p. 7.
13. See Morgan White, *Foundations of Historical Knowledge* (New York: Harper Collins, 1965), chapter 6; and Peter Munz, *The Shapes of Time* (Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1977), p. 25.
۱۴. اکنون بحث‌ها و مجادلات مشخصی در فلسفه تاریخ پیرامون وضعیت علل تاریخی وجود دارند. آیا آنها تنها به طور تصادفی شرایط لازم هستند؟ آیا آنها با مسئله و پرسش ارتباطی دارند؟ و امثال این‌ها. با این حال، وجود این بحث‌ها با ادامه استدلال هم‌خوانی ندارد. زیرا که استدلال من تنها به وجود فرایندهای ناظر بر علیت تاریخی وابسته است، با این وجود آنها کاملاً تحلیل شده‌اند. بحث‌های پیرامون وضعیت این علل نه واقعیت فرایندهای ناظر بر علل تاریخی را به چالش می‌کشند، و نه نشان می‌دهند تاریخ‌دانان نباید آنها را دنبال کنند. استدلال من این مسأله را به پیش می‌کشد که چگونه ما سرشت این علل را به طور دقیق مشخص کنیم. افزون بر این، طرح‌های کلی‌ای که در این حوزه بحث در اختیار داریم با چیزهایی که من درباره واقعیت شروط علی درون مسیر رویدادهای مرتبط با آن گفتم سازگار است.
۱۵. مشکلات عدیده‌ای در برداشت وایت از ساخت روایی و رابطه‌اش با نظریه استعاره‌ها وجود دارد. به عنوان نمونه، کلان‌روایت‌ها بسیار مبهم تعریف می‌شوند به طوری که می‌توان همه جا آنها را دید. این در حالی است که ارتباط آن با تاریخ‌گرافی خیلی کمتر از آن چیزی است که او مدعی است. برای نقد بیشتر وایت به مقاله من رجوع کنید: «*Interpretation, History, and Narrative*»
۱۶. اگر هدف یک فیلم غیرداستانی جایگزینی آن با تجربه زیسته باشد، آیا باز می‌توان گفت در این اجرای این هدف شکست می‌خورد؟
17. See Bill Nichols, *Representing Reality* (Bloomington: Indiana University Press, 1991), pp. 9-107.
۱۸. در ضمن تمایزی که نیکلز قائل می‌شود مستند را از گزارش‌های تاریخی متمایز نمی‌کند زیرا آنها استدلال

و روایت را با یکدیگر ترکیب می‌کنند. از این رو اگر شما تاریخ را به منزله داستان در نظر بگیرید، بنا به همان دلالتی که هایدن وایت مطرح می‌کند، فیلم مستند نیز بنا بر این فرض داستان خواهد بود. البته من دیدگاه وایت را تأیید نمی‌کنم فقط می‌خواهم نشان دهم اگر مطابق دیدگاه نیکلز و رنوو نگاه کنید آنگاه فردی می‌تواند حرف نیکلز را بپذیرد که مستند «داستانی است (نا)مشابه با (هیچ) داستان دیگر».

Nichols, Representing Reality, p. 195. ۱۹. (تأکید از من است).

20. Ibid

۲۱. در ضمن اغلب مستندها درباره تأثیری که نوع ساخت فیلم بر روی بینندگان می‌گذارد توضیحی نمی‌دهند، به همین دلیل آشکار که فیلم‌سازان از تأثیر ساختاری فیلم خود خبر ندارند. علاوه بر این، ادعایی که نیکلز درباره انکار از سوی فیلم‌سازان مستند درباره تأثیر ساختاری فیلم‌های‌شان بر مخاطبان مطرح می‌کند می‌تواند با استدلال‌های مشابهی که در بالا برای ابطال فرضیه انکار فرایندهای تولید فیلم از سوی مستندسازان عنوان شد ابطال شود.

۲۲. پل آرتور در در اشاره‌ای جالب به فیلم‌سازان هنری مستند در دوره معاصر، توجه خود را به نحوه‌ای که آنان به ستایش خطای خود می‌پردازند جلب کرده بود، به‌ویژه بر علیه پس‌زمینه‌های موجود در توقعات اتوپایی علم. شاید ما گمان کنیم نظریه‌پردازان فیلم مستند از هنرمندان دوست‌داشتنی خود با به نمایش درآوردن دوباره خطاهای آنان تقلید می‌کنند، خطاهایی که به سبب معیارهای اتوپایی عینیت بروز کرده بود، خطاهایی که در نتیجه اغفال از این واقعیت سر زده بودند: بسیاری از فیلم‌های غیرداستانی معمولی، فیلم‌های آموزشی، به نحوی کاملاً سرراست همواره عینی هستند. برای بررسی پژوهش‌های آرتور نگاه کنید به

«Jagons of Authenticity (Three American Moments),» in *Theorizing Documentary*, pp. 31-126.

۲۳. این البته بدان معنا نیست که بگویم فیلم‌های آموزشی به اقناع نمی‌پردازند. «سواحل اقیانوس کیهانی» کارل سینگان برای مجموعه Cosmos در صدد زبان‌بازی برای بینندگان است تا آنها با این باور برسند که در سیارات دیگر حیات وجود دارد. در هر صورت این امر به هیچ وجه استدلال نیکلز را تصدیق نمی‌کند. زیرا تا جایی که او تعمیم‌بخشی خود را پیش می‌برد، ما نیز وظیفه داریم مثالی نقض را پیش روی او بگذاریم. البته من فکر می‌کنم بیشتر از یک فیلم غیرداستانی وجود دارند که از تمام کاستی‌هایی که نیکلز در برابر عینیت برمی‌شمارد تیرته می‌جویند؛ اما تمام آن چیزی است که استدلال مقابل می‌طلبد. علاوه بر این، من باید اضافه کنم این که تئوریک می‌تواند مناسب باشد لزوماً حمله‌ای به عینیت نیست. ساختارهای تئوریک - همانند پرسش‌های تئوریک - اغلب نقشی قابل‌قبول در گفتمان عینی دارند.

۲۴. توجه داشته باشید که نوعی پیش‌فرض در استدلال نیکلز وجود دارد که تئوریک هیچ‌گاه در جای خود نیست و نقصانی برای عینیت است. اما مادامی که کسی این نقض‌بودگی را در تعریف تئوریک جای دهد، این امر بلافاصله آشکار نخواهد شد. آیا وجود یک استدلال موجز - که ارسطو آن را کاراترین ابزار بلاغی می‌دانست - برای نمایندگی عینی یک نمونه از گفتمان کافی است؟

۲۵. اگر چه این امر ممکن است برای پژوهش‌گران فیلم هم‌چون نیکلز کشفی مفید باشد، آنهایی که همواره در جست‌وجوی عملکردی ممکن در فیلم غیرداستانی اند. البته این کشف سودمند نباید با کشف نظری اشتباه گرفته شود. زیرا اگر هم امر اکتشافی گاهی اوقات عمل می‌کند، اما فرد برای مواردی که به کار نمی‌آید باید آماده باشد.

26. Nichols, Representing Reality, 197. 9.

۲۷. اکنون این پرسش مطرح است که ما چگونه به هر چیزی که نیکلز به عنوان فاکت در استدلال‌اش می‌آورد می‌نگریم. زیرا نمونه‌های خود نیکلز در مقام واقعیت‌ها، نمونه‌هایی که قطعاً دلالت بر پروتکل‌های علمی و صنعتی دارند، نباید این‌گونه ارزیابی شود که عینیت را برآورده نکرده‌اند، نتیجه‌ای که از خود استدلال نیکلز بر می‌آید؟ اما اگر آنها واقعاً از پس معیارهای عینیت برنیاورده‌اند، پس چرا ما باید آنها را قبول داشته باشیم؟

۲۸. شاید نیکلز گمان می‌کند استدلالی شبیه این را عنوان کرده است: تمامی کاربردهای صنعتی پژوهش زمینه‌ها و پیش‌فرض‌هایی را که منافع شخصی به مراتب بیشتری داشتند تأیید نکرده‌اند؛ از این رو، تمامی کاربردهای صنعتی به نحوی از جلوگیری عینیت نفع می‌برند. مسئله اینجاست که اگر هم هر کاربرد پژوهش دارای برخی فرضیات تأییدنشده یا آزموده‌نشده است، اما کسی هنوز باید نشان دهد این فرضیات تأییدنشده و آزموده‌نشده به نحوی در نفع شخصی دخالت دارند، فرضیاتی که با عینیت سازگارند. این که فرضیات تأیید نشده‌اند یا آزموده نشده‌اند به خودی خود مشکلی به وجود نمی‌آورد؛ مشکل وقتی سر برمی‌آورد که آن‌چه تأیید نشده است خود تحت شمول نفع شخصی قرار گیرد. و چیزی که می‌تواند ثابت شود، تا جایی که من می‌توانم ببینم، به نگاه کردن به یک چیز در یک لحظه خاص بستگی دارد.

29. Nichols, Representing Reality, p. 195.

30. Ibid.

۳۱. با این حال، نیکلز کاملاً درباره اظهارات خود در باب واقعیت سهل‌انگار است - چیزی که در بسیاری از استدلال‌های او به چشم می‌خورد - اگرچه او آشکارا خود نماینده نهادی مشهور است.

32. See Brian Winston, «The Documentary Film as Scientific Inscription,» in *Theorizing Documentary*, esp. pp. 55-53.

33. *Ibid.*, p. 54.

34. *Ibid.*

۳۵. شاید این اشکال وارد شود که من از وینستون خوشم نمی‌آید. ممکن است گفته شود به جای این که او را شک‌باوری پسامدرنیست قلمداد کنیم، کاری که من می‌کنم، باید او را تنها این‌گونه بخوانیم که می‌گوید شک‌باوری پسامدرنیستی جنبش فکری توقف‌ناپذیری است که اکنون وجود دارد، هرچند جنبشی است لاادری [agnostic]، همانند موضع وینستون. در هر صورت، اگر وینستون آن‌چه را که خود می‌گوید واقعیتی تاریخی در نظر می‌گیرد که هرکسی سند و مدرک آن را بیان می‌کند در واقع آن را پذیرفته است، پس خود وینستون هم به معیارهای عینی عقلانیت باور دارد و نباید دیگر لاادری باشد، و این به معنای خود - ابطال‌گری است.