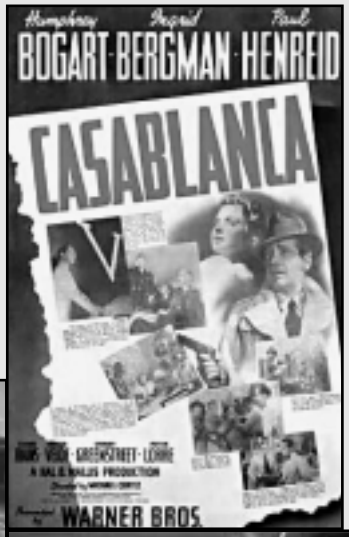
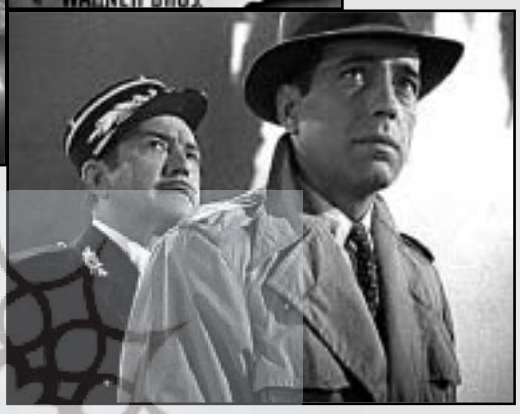
در نیمه دوم قرن بیستم، تحولی اساسی در فلسفه زبان به وجود آمد که نتیجه‌ی آن آشکار شدن تمایز میان زبان درجه اول وزبان درجه دوم است



کازابلانکا / مایکل کورتیس



قصدشناختن و استفاده بهینه از آن را در سر می‌پروراند.

در بحث معرفت‌شناسی فیلم، **ژاروی** قواعد (rules) منطقی شکل‌گیری و تحول چنین چارچوبی را معرفی و سپس مورد بحث و بررسی قرار می‌دهد.

ژاروی دو نوع فهمیدن را به درستی از یکدیگر متمایز می‌کند اول فهم درباره فیلم و دوم چگونگی فهم درباره فیلم. تفکر درباره فیلم از نوع فهم درجه اول است که بین ذهن تماشاگر و مخاطب (یا منتقد) و فیلم (به عنوان اثر، ابژه و شیء خارجی) صورت می‌گیرد. هرچند این ابژه و موضوع، موضوعی طبیعی (natural) و فیزیکی (physical) نیست بلکه موضوعی هوشمند (artificial object) است که از معانی و روابط سخن می‌گوید. غیرفیزیکی بودن محتوای فیلم، غیرمنطقی بودن آن را نتیجه نمی‌دهد. درست به همان صورت که مردم فیزیکی‌اند اما روابطشان غیرفیزیکی است و کسی روابط انسان‌ها را غیرمنطقی، نامعقول یا غیرقابل شناخت در نظر نمی‌گیرد.

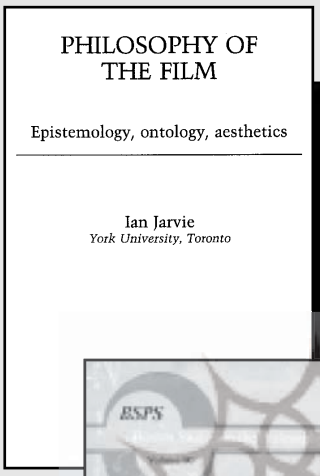
فهم درجه اول فیلم به فهم این معانی و روابط نهفته در روایت مصور می‌پردازد. اما فهم درجه دوم به کشف چگونگی این فهم می‌پردازد. اگر فهم فیلم، نقد فیلم یا ساخت فیلم، تفکر درباره فیلم است (thinking about film)، منطق فهم فیلم به چگونگی امکان فهم تفکر درباره فیلم می‌پردازد. یعنی: (how thinking about thinking about film is possible) در پاسخ به این سؤال که چرا فیلم‌نامه‌نویسان، کارگردان‌ها، هنرپیشه‌ها و... سایر دست‌اندرکاران ساخت فیلم چنین قواعد فلسفی را در فیلم خود به کار می‌برند، پاسخ **ژاروی** ساده و جالب است که آنها هیچ کدام این کار را انجام نمی‌دهند بلکه این کار خود به خود انجام می‌شود زیرا ذهن هر فردی از پیش‌فرض‌هایی تشکیل شده است که می‌تواند معتبر یا نامعتبر باشد؛ پیش فرض‌هایی که به عنوان چارچوب ناخواسته فلسفی، برداشت‌ها و تلقی‌های حسی و استتیک هنرمند را کاملاً تحت تأثیر قرار می‌دهند و نهایتاً منطق حاکم بر فیلم را تعیین می‌کنند.

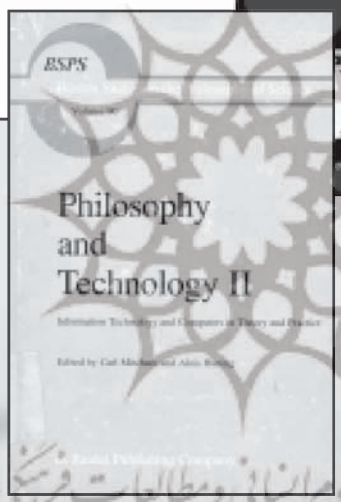
وظیفه اصلی فلسفه فیلم، کشف و نقد پیش‌فرض‌های نظری و فهم رابطه آنها با مدلولات نظری و بصری آن است. این فرآیند، مضمون اصلی «منطق فیلم» یا «قاعده منطقی تفکر درباره فیلم» را تشکیل می‌دهد. منطق فیلم، اساس دانش فیلم (film knowledge) است و نباید آن را با تکنولوژی فیلم اشتباه گرفت. می‌توان از تکنیک بالایی در فیلم‌سازی برخوردار بود بی‌آنکه از دانش فیلم آگاهی داشت. به عنوان مثال آنچه در فیلم‌نامه‌نویسی مطرح می‌شود یعنی مواردی چون: شخصیت‌پردازی، تیپ‌سازی و تفاوت تیپ و شخصیت، ریتم و ایجاد آن در فیلم‌نامه، داستان و خط سیر حوادث براساس روابط علت و معلولی، تقسیم‌بندی زمانی حوادث فیلم (دقیقه اول زمان و مکان، دقیقه سوم جریان اصلی فیلم، دقیقه دهم عمل کاراکتر اصلی فیلم، دقیقه سی‌ام بروز یک اتفاق، دقیقه ۴۵ وصل مبدأ به دقیقه ۶۰ ، دقیقه ۶۰ کاراکتر و جریان یک طرفه، دقیقه ۷۱ ناامیدی، دقیقه ۹۰ گشودن بن بست توسط کاراکتر اصلی و دقیقه ۱۲۰ نتیجه‌گیری) و... همگی از جنس تکنیک فیلم و فیلم‌نامه‌نویسی است و نه از جنس منطق فهم فیلم یا دانش فیلم. عموماً در سینما به دلیل اشتغالات عملی فراوان و حساسیت نسبت به حصول نتیجه در زمان معین، گرایش به سمت فراگیری و کاربرد تکنیک است تا دانش. فقدان واحدهای درسی چون فلسفه فیلم، معرفت‌شناسی فیلم و منطق فیلم در محافل دانشگاهی نیز موجب رشد کمّی تکنسین فیلم و فقدان دانش فیلم شده است.

جریانی که براساس تکنیک فیلم به تولید فیلم می‌پردازد، خط تولیدی «فیلمسازی» است. فیلمسازی را در این حالت می‌توان تکنیکی دانست در حد تکنیک صابون‌سازی، کبریت‌سازی، کفش‌سازی، بطری‌سازی، کارتن‌سازی و... است که علی‌رغم دقت‌های ظریف تکنیکی، عاری از هرگونه دانش محتوایی یا زیباشناختی است. اما، منطق و دانش فیلم است که بستر شکل‌گیری زیبایی‌شناسی را تعیین و تبیین می‌کند؛ یعنی همان چیزی که بینش سینمایی فیلمساز را تشکیل می‌دهد. بینشی که تحصیلات و تجربه به عنوان دو ابزار نظری و عملی آن را از قوه به

فلسفه فیلم
گامی نظری در سینمای اندیشه

محسن خیمه‌دوز





در میان اهل اندیشه، هنرمندان و به ویژه دست‌اندرکاران امور فیلم و سینما باز نمود و دانش نوینی رابه نام «فلسفه فیلم» بنیادگذاشت.

از جمله تحقیقات معتبری که در این زمینه صورت گرفته کتابی است به نام: فلسفه فیلم (معرفت‌شناسی، هستی‌شناسی، زیبایی‌شناسی) نوشته **یان ژاروی**. نویسنده در این کتاب رهیافت فلسفی و نظری منسجمی را در تحقیق خود به کار برده و همین امر فهم و نقد و بهره‌گیری از آن را دقیق‌تر و بعضاً ساده‌تر می‌کند.

philosophy of the film
Epistemology, ontology, aesthetics
Ian Jarvie
york University, Toronto
Routledge & kegan paul
1987 - 390 pages
ISBN: o 7102 1016 7

مقدمه

در نیمه دوم قرن بیستم تحولی در فلسفه زبان (philosophy of language) که با فلسفه زبانی (linguistic philosophy) تفاوت دارد، روی داد. آن، تمایز میان زبان موضوع (object language) و فرا زبان (meta language) بود. زبان شیء یا زبان موضوع، زبان ناظر به عین و موضوع خارج از ذهن است و اصطلاحاً می‌توان به آن زبان درجه اول گفت؛ زبانی که مستقیماً از شیء خارج از ذهن روایت می‌کند و ناظر به آن است. اما، زبان درجه دوم مستقیماً از موضوع عینی و خارج از ذهن حکایت ندارد بلکه ناظر به زبان درجه اول است. به عبارت دیگر موضوع زبان درجه دوم، زبان درجه اول است. وقتی گفته می‌شود: «فیلم، هنر است»؛ این جمله در زبان درجه اول و ناظر به موضوعی به نام فیلم است. اما وقتی پرسیده می‌شود: آیا گزاره «فیلم، هنر است» درست است یا غلط؟ زبان بحث، زبان درجه دوم خواهد بود و پاسخ به آن از قواعد زبان درجه دوم پیروی می‌کند و نه از قواعد حاکم بر موضوع خارجی یعنی فیلم. پاسخ این سؤال از نگاه آلفرد تارسکی منطق دان بزرگ چنین خواهد بود: گزارهٔ «فیلم، هنر است» درست است اگر و فقط اگر فیلم، هنر باشد.

این تمایز به ظاهر ساده میان زبان شیء و فرا زبان دشواری‌های بسیاری را از سر راه برداشت و تحولات عمیق زبان‌شناختی (Linguistics)، معناشناختی (semantics) و معرفت‌شناختی (epistemologic) ایجاد نمود.

از جمله اینکه معارفی در میان اندیشمندان ایجادکرد که به معارف درجه دوم(second order knowledge) معروف شدند و همراه با معارف درجه اول (first order knowledge) که در حوزه‌هایی چون علم، هنر، دین، فلسفه، و... وجود داشتند جای خاص خود را یافتند. اگر در حوزه معرفت درجه اول (که با زبان ناظر به موضوع بیان می‌شود) «علم» داشتیم در حوزه معرفت درجه دوم (که در فرا زبان بیان می‌شود) فلسفه علم تولد یافت و به همین صورت فلسفه دین، فلسفه زبان، فلسفه سیاست و فلسفه علوم اجتماعی، فلسفه تکنولوژی و فلسفه هنر نیز به قلمرو معرفت بشری راه یافتند.

این تحولات زبان‌شناختی، معنایی و معرفت‌شناختی در حوزه فیلم هرچندانک، باتأخیر و کُند بود اما با تلاش افراد تیز بین و ژرف‌نگر و رها از عمل زدگی و حس‌زدگی به تدریج جای خود را

معرفت‌شناسی فیلم

معرفت‌شناسی فیلم مربوط به بررسی مفهوم چارچوب (framework) نظری نهفته در هر فیلم است که مضمون اصلی فلسفه فیلم را تشکیل می‌دهد. چارچوبی که بدون اطلاع سازنده، بازیگر و تماشاگر ایجاد شده و تأثیرات خود را بر روند ساخت فیلم و درک آن باقی می‌گذارد. فلسفه فیلم به معنای تفسیر فلسفی فیلم یا نقد فلسفی فیلم نیست، به معنای پیدا کردن ردپای اظهارات و مفاهیم فلسفی در داستان فیلم هم نیست بلکه به معنای فهم فلسفی چارچوبی نظری است که فیلم ناخواسته در آن به وجود می‌آید و وجودش قائم به ذات آن است.

چارچوب به قول **پوپر** از یک سو عامل محدود کردن فکر واندیشه است اما از سویی دیگر مقوّم آن هم هست، بنابراین از آن گریزی نیست. تنها راه، ایجاد تحول در درون چارچوب و یا نهایتاً در خود چارچوب است. به عبارت دیگر ما هم زندانی چارچوب، هم زندانبان آن و هم فراری از آن محسوب می‌شویم. **مایکل کورتیس** کارگردان کازابلانکا می‌گوید: «نگران منطقی بودن نباشید آن قدر سرعت را زیاد می‌کنم که کسی متوجه چیزی نشود.» **کورتیس** قصد نادیده انگاشتن چارچوب نظری فیلم را دارد اما فلسفه فیلم

ژاروی دو نوع فهمیدن را به درستی از یکدیگر متمایز می‌کند؛ اول فهم درباره فیلم و دوم، چگونگی فهم درباره فیلم. تفکر درباره فیلم از نوع فهم درجه اول است که بین ذهن تماشاگر و مخاطب (یا منتقد) و فیلم به عنوان اثر، ابژه و شیء خارجی صورت می‌گیرد

تماشاچیان یک فیلم را می‌توان بازیگران فیلم به حساب آورد چون به همان میزان که از فیلم تأثیر می‌پذیرند به همان میزان هم مشغول بازی در فیلم هستند. به همین دلیل است که هستی فیلم تا زمان حضور مخاطب (بازیگران زنده) ادامه می‌یابد و به دلیل همین تأثیر هستی شناسانه فیلم است که برای فهم فیلم، باید حاصل تقابل دیالکتیکی پیش‌فرض‌های نهفته در فیلم با پیش‌فرض‌های نهفته در ذهن مخاطب را فهمید.

پدیدارشناسی فیلم

ژاروی در نقد پدیدارشناسی و نگاه پدیدارشناسانه به فیلم نظریات مفصلی دارد (صفحات ۱۲۱ تا ۱۴۰). وی پس از بیان اصول پدیدارشناسی **هوسرل** و مقایسه آن با نگاه معرفت‌شناسی به این نتیجه می‌رسدکه رابطه بین وجود (being) و خودآگاهی (consciousness) را نمی‌توان از طریق پدیدارشناسی تبیین کرد. تبیین این رابطه که نمودی از مسأله ذهن و بدن (mind- body problem) است، نیازمند یک مدل نظری است. مدلی که یک وجه را به وجه دیگر تبدیل یا تحویل ننماید. به عقیده ژاروی فیلم یک مدل یا رسانه کاملاً مناسب برای انجام این ارتباط است. زیرا بیننده از طریق فیلم سرگرم بازی با مسأله فیلم می‌شود. همین درگیری بازی‌گونه، راه حل مسأله‌ای است برای معضلی که پدیدارشناسی قادر به تبیین آن نیست. به عبارت دیگر رابطه بین نمایش (appearance) و واقعیت (reality) را می‌توان از طریق مدل واسطه‌ای به نام فیلم و باتوجه به زیرساخت‌های معرفت‌شناختی و تأثیرات هستی‌شناختی آن تبیین و تفسیرکرد.

زیبایی‌شناسی فیلم

ژاروی بحث زیبایی‌شناسی را با طرح چند سؤال روش‌شناختی آغاز می‌کند. سؤالاتی از این دست که: منشأ داستان، نوشته و ایده‌های هنری به ویژه در سینما از کجاست؟ آیا هنر و به طور اخص سینما و فیلم یک مقوله شخصی است یا جمعی؟ آیا میتوان فیلم را به فرآیند تولید فیلم تقلیل داد؟ آیا الزاماتی وجود دارد که موجب شود فیلم به آن چیزی که هست تبدیل شود؟

ژاروی آنگاه با طرح مبحث فیلم به عنوان یک مسأله زیبایی‌شناسی، به طرح مطالبی چون علم و هنر، زیبایی‌شناسی و اساس گرایی (essentialism)، نقد و بررسی ادله‌هایی که علیه نظریه «فیلم به عنوان هنر» ارائه شده، و تأیید و دفاع از نظریه: فیلم به عنوان هنر می‌پردازد.

برای پاسخگویی به این سؤال که فیلم چیست؟ تکنیک یا هنر یا هر دو و اینکه راز ماندگاری یک فیلم از کجا ناشی می‌شود؟ باید قبل از آن به چیستی زیبایی و هنر پاسخ داده شود. ژاروی بررسی خود را از نقطه حساس و مناسبی آغاز می‌کند. پرسش اصلی او به عنوان نقطه عزیمت بحث زیبایی‌شناسی این است: تجربه زیبایی‌شناسانه چگونه تجربه‌ای است؟ وی با بیان ادله‌هایی و ارائه نمونه‌های تجربی، این نوع تجربه را نوعی تجربه جمعی می‌داند و به زعم وی همان طور که زبان خصوصی و علم خصوصی نداریم، هنر خصوصی هم نداریم. یک اثر هنری چنانچه از ماهیت زیبایی‌شناسانه برخوردار باشد متضمن مخاطب اثر نیز هست. یک هنرمند به آن اندازه که در ایجاد ارتباط فعال است در ارائه نمایش فعال نیست و فیلم به عنوان یک اثر هنری و زیبایی‌شناسانه تنها با ایجاد ارتباط با مخاطب به اثر هنری ماندگار تبدیل می‌شود. حکم **ژاروی** در این خصوص چنین است: هنر فقط به شرط آن که برای مخاطب باشد هنر است (صفحه ۱۵۹) مثال او ترانه‌های **جولی اندروز** در فیلم آوای موسیقی (در ایران اشکها و لبخندها) است. در این فیلم جولی اندروز به تنهایی در تپه‌های آلپ و بدون حضور مخاطب می‌خواند و همه نیز این را می‌دانند. اما راز جذابیت و ماندگاری و تأثیر زیباشناختی نمایش او این بود که همه از طریق دوربین در اجرای ترانه‌های او سهیم بودند.

گفته‌های ژاروی در این خصوص از دقت فلسفی لازم برخوردار است و چون از مباحث سطحی روزنامه‌ای و مجله‌ای فاصله دارد، شایسته تأمل و عنایت جدی است. هرچند می‌توان خلأ و ناگفته‌هایی نیز در آن یافت از جمله در تعریف وی از ماهیت خصوصی یا جمعی بودن هنر (و دراینجا فیلم) که به نظر قابل نقد و نیازمند تکمیل است.

فیلم به عنوان یک مقوله هنری دست کم در سه سطح یا مقام جریان دارد. مقام خلق، مقام تولید و نشر و مقام تأثیر. هنر در مقام خلق، امری کاملاً خصوصی و فردی است و نمی‌توان در این مقام از جمعی بودن هنر سخن گفت. حس هنری هنرمند و جذابیت استتیک تجربه بیرونی موجب و موجد شکل‌گیری اساس هنری است. هیچ اثر هنری نیست که اساس آن را بیش از یک فرد یا یک شخص ایجاد کرده باشد اما اثر هنری پس از گذر از مقام خلق و حرکت به سمت شکل‌یابی و یافتن فرم مناسب ناچار از حرکت جمعی است. از یک نقاش که باید حس خود را با وسایل نقاشی (که تولید دیگران است) نشان دهد، گرفته تا یک فیلم که فرآیند سنگین و زمان بَر و گاه پیچیده‌ای دارد، همگی بیانگر خصلت جمعی اثر هنری در مقام تولید و نشر است. اما همین اثر هنری در مقام تأثیر صرفاً یک امر خصوصی و فردی است. تأثیر جمعی اثر هنری وجود ندارد، تأثیر یک فیلم نیز به همین ترتیب به تعداد مخاطب‌ها و تماشاگرها متفاوت است. هیچ دو مخاطبی را نمی‌توان یافت که از یک اثر هنری (مثلاً یک فیلم) برداشت و تلقی یکسان داشته باشند. رمز جذابیت و اقبال عامه و ماندگاری یک اثر هنری را می‌توان در همین نکته یافت. آثار هنری که به دلیل وابستگی

نیاز:	آیا درست است؟	
	در فیلم	به طور کلی
مسئله اخلاقی ریک، چگونه در عشق و جنگ عمل کند.	تمام کاراکترهای فیلم با صور گوناگون این مسئله مواجه می‌شوند.	مسائل دیگری هم وجود دارد.
گرایش: رمانتیک ــ طنزآمیز	نافذ است	غلط و فریبنده است
نظریه: فداکاری رهایی است.	طنزآمیز	غلط
چارچوب: افرادبدون‌خانواده،ملی‌گراها،رمانتیک‌ها	مطرح نیستند	به شدت ستیزه‌جو

فعل در می‌آورند. فلسفه فیلم مولد بینش سینمایی نیست بلکه کاشف آن است تا بدین ترتیب آن را نقد و بررسی و اصلاح نماید.

در این خصوص **ژاروی** فیلم کازابلانکا را مورد بررسی قرار داده است و با ذکر چند نقد کاملاً متفاوت نشان می‌دهد که عموم منتقدان به دلیل نا آگاهی از منطق فیلم، اولاً قادر به فهم چارچوب نظری فیلم (که در برگیرنده پیش فرض‌های نهفته در فیلم است) نشده‌اند. ثانیاً، ارزش‌گذاری‌های خود را به عنوان نقد فیلم **کازابلانکا** بیان کرده‌اند (صفحات ۹، ۱۰، ۱۱، ۱۲، ۱۳، ۱۶). **ژاروی** سپس با نگاهی پدیدارشناسانه، چهار لایه در فیلم کازابلانکا را طرح می‌کند و سپس نشان می‌دهد که «امکان نگاه منطقی» به فیلم چگونه به وجود می‌آید (هرچند در چگونگی این امکان، در این فصل بحث نمی‌کند). او این چهار لایه را چنین ذکر می‌کند:

۱ـ نیاز (quest)
۲ـ گرایش (attitude)
۳ـ نظریه (thesis)
۴ـ چارچوب (frame)

ژاروی حاصل بررسی خود را درباره فیلم کازابلانکا باتوجه به ۴ لایه مذکور به صورت جدول‌فوق (صفحه ۲۷ کتاب) ارائه می‌کند:

هستی‌شناسی فیلم

از گذشته‌های دور تاکنون دو مسأله مهم در اندیشه فلسفی مطرح بوده است. اول این که: ما چه می‌دانیم (معرفت‌شناسی) و دوم اینکه: چه چیز وجود دارد (هستی‌شناسی). پرسش هستی‌شناختی از **افلاطون** تا **کانت** براذهان متفکران حاکم بوده است اما، کانت پرسش را تغییر داد. اگر قبل از **کانت** همه از هستی و چیستی موجودات می‌پرسیدند، او از امکان شناخت و حدود آن پرسش کرد. از نظر **کانت**، قبل از آنکه ما بدانیم چه چیز وجود دارد، باید بفهمیم چقدر می‌توانیم بدانیم و آیا اساساً می‌توانیم بدانیم؟ و از این جا این دو نحله مهم فلسفی تاکنون عالم اندیشه را به شدت متأثر کرده‌اند.

برتراند راسل، پوزیتیویست‌های منطقی و **کارل پوپر** معتقد به تقدم معرفت‌شناسی به هستی‌شناسی‌اند و **مارتین هایدگر** معتقد به تقدم هستی‌شناسی به معرفت‌شناسی است. در برخورد با پدیده فیلم با هر دو شکل معرفت‌شناسی و هستی‌شناسی روبه‌رو می‌شویم. **ژاروی** نگاه همزمان هستی‌شناختی و معرفت‌شناختی به فیلم را ممکن می‌داند. هستی‌شناسی فیلم، به تجربه فیلم و درگیر شدن حسی تماشاگر با دنیای ممکن (possible world) فیلم مربوط می‌شود. انواع دنیاهای ممکن وجود دارد. غیر از دنیای واقعی خود ما (real world) که همگی در آن زندگی می‌کنیم می‌توان از دنیاهای ممکن (و مجازی) کامپیوتری، داستانی و رمان، فلسفی و متافیزیکی و بالاخره دنیاهای ممکن در فیلم نام برد. هر فیلم خود یک دنیای ممکن است. دنیایی که می‌تواند باشد، اما نیست. یا حداقل وقوع آن را می‌توان تصور کرد. در فیلم هرچیز شبیه دنیای واقعی است آنچنان واقعی که حس تماشاگر را همچون جهان واقع متأثر می‌سازد و تماشاگر با هستی خود (تمام حواس و عواطفش) درگیر جهان فیلم می‌شود اما این جهان در عین حال که تأثیرگذار است مجازی می‌باشد زیرا هستی آن به کلید دستگاه نمایش وصل است و با قطع آن، دنیای تأثیرگذار هم محو می‌شود ؛ به تعداد هر فیلم، جهان ممکن وجود دارد و هستی هر جهان ممکن در فیلم با شروع نمایش با هستی مخاطب ارتباط جدی، حسی و عاطفی برقرار می‌کند. بنا به هستی‌شناسی فیلم که بر پدیدارشناسی اجزاء درونی دنیای ممکن فیلم استوار است، جزء اساسی فهم فیلم محسوب می‌شود و از همین جا معرفت‌شناسی فیلم هم آغاز می‌شود.

ژاروی ضوابط معرفت‌شناختی را در این مرحله چنین بیان می‌کند:

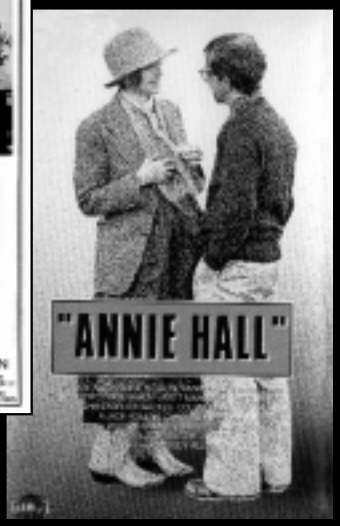
الف: ما زیاد نمی‌دانیم، در مواجه با مسأله حدس‌هایی می‌زنیم، آنها را اصلاح می‌کنیم تا به راه‌حل برسیم، راه حلی برای: ۱ـ هماهنگی درونی ایده ۲ـ هماهنگی با سایر ایده‌هایی که قبلاً مستقلاً مطرح شده‌اند ۳ـ هماهنگی با رویدادها.

ب: علم (Science) نزدیک‌ترین فهم ما به معرفت (knowledge) است و شامل «دانش» ما به «هستی» اشیاء است. علم تنها نماینده واقعیت در ذهن ماست از این رو معرفت علمی مطمئن‌ترین معرفت بشری است. بنابراین اگر ما می‌خواهیم علم را به عنوان بهترین تقریب به معرفت در نظر بگیریم باید علم مضمحل را از حوزه معرفت خارج کنیم (صفحه ۳۶).

ژاروی با این که جایگاه علم را در حوزه معرفت بشری به درستی نشان می‌دهد اما به تفاوت جدی علم و معرفت اشاره نمی‌کند و این ضعف کتاب است که می‌تواند موجب بدفهمی شود.[۱]

ایده اصلی ژاروی در فلسفه فیلم این است که دیدن و شنیدن فیلم حاوی اهمیت فلسفی و البته هستی‌شناختی است (صفحه ۵۶). مخاطب فیلم ابتدا با مسائل آن درگیری فکری پیدا می‌کند (از طریق پیش فرض‌هایش) و سپس از طریق ارتباط حسی با دنیای فیلم (یعنی ارتباط هستی‌شناختی) خود به بازی در فیلم می‌پردازد از این رو بازیگران فیلم فقط بازیگران رسمی نیستند بلکه تمامی

وظیفه اصلی فلسفه فیلم، کشف و نقد پیش فرض‌های نظری و فهم رابطه‌ی آنها با مدلولات نظری و بصری آن است. این فرآیند، مضمون اصلی «منطق فیلم» یا «قاعده‌ی منطقی تفکر درباره فیلم» را تشکیل می‌دهد



پوستر فیلم‌های «آنی هال» و «منهتن» / وودی آلن

یادداشت‌ها:

۱ـ علم (Science) یک شاخه از معرفت (knowledge) است. مسأله علم، تجربه است و این که علم باتجربه چه رابطه‌ای دارد: آیا تجربه علم را تصدیق می‌کند (پوزیتیویسم)، آیا تجربه علم را ابطال می‌کند (**پوپر**)، آیا علم غیر از تجربه بر مبنای دیگری هم استوار است (نسبیت گرایان)، آیا علمِ غیرتجربی اما یقینی هم داریم (جزم‌گرایان و بنیادگرایان). اما مسأله معرفت، شکاکیت (Skepticism) است. حد شکاکیت تا کجاست؟ تئوری‌های شکاکیت افراطی و شکاکیت معتدل حاصل پاسخ به این سؤال هستند. برای عبور از شکاکیت افراطی و نسبیت‌گرایی و رسیدن به قوام معرفتی چه باید کرد؟ برای عبور از جزمیت فکری و رسیدن به تفکر پویا و شکاکیت معتدل (یعنی نسبی اندیشی که با نسبیت گرایی متفاوت است) چه باید کرد؟ آیا معرفت، توجیه (justify) می‌شود؟ اگر می‌شود، چگونه؟ و اگر معرفت توجیه‌پذیر نیست (**پوپر**) دست‌یابی به معرفت چگونه است؟ مباحث مربوط به تجربه و رابطه آن باعلم در فلسفه علم صورت می‌گیرد اما مسأله شکاکیت و نسبیت اندیشی و توجیه معرفت در حیطه معرفت‌شناسی مطرح می‌شود.

۲ـ بهروز افخمی ـ روزنامه همشهری ـ شنبه ۲۴ تیر ماه ۸۰ ـ صفحه ۱۶.

۳ـ پرویز پرستویی ـ هفته‌نامه سینما جهان ـ شماره ۳۱ ـ صفحه ۱۰.

۴ـ محمدعلی فردین ـ سینمای فردین به روایت محمدعلی فردین ـ عباس بهارلو ـ نشر قطره ـ ۱۳۷۹ ـ صفحه ۳۱۲.

۵ـ استثناآتی چون:
گاو (داریوش مهرجویی) ـ ۱۳۴۸.
شطرنج باد (محمدرضا اصلانی) ـ ۱۳۵۵.
زنده‌باد... (خسرو سینایی) ـ ۱۳۵۹.
ناخدا خورشید (ناصر تقوایی) ـ ۱۳۶۵.

سک گشی (بهرام بیضایی) ـ ۱۳۷۹.
که هریک را می‌توان نماد مجسم سینمای اندیشه به حساب آورد، یک اتفاق بودند و نه یک جریان.

۶ـ درخصوص شناخت برخی از ویژگی‌های سینمای اندیشه، نگاه کنید به: برسون، نماد سینمای اندیشه ـ تألیف نگارنده ـ هفته‌نامه سروش ـ شماره ۱۰۱۷ ـ دی ماه ۷۹.

۷ـ بررسی سهم عوامل اقتصادی، سیاسی، امنیتی، حکومتی، ایدئولوژیک و جامعه‌شناختی در عدم شکل‌گیری سینمای سالم و بروز عقب ماندگی هنری نیازمند فرصت دیگری است.

وودی آلن

منهتن / وودی آلن

به یک یا چند عامل (فکری، سیاسی، ایدئولوژیک، تجاری، تکنیکی و...) از حالت چند وجهی خارج می‌شوند قدرت تأثیر بر افراد را از دست می‌دهند و به عبارت دیگر ماندگار نمی‌مانند. و به خاطره نیز تبدیل نمی‌شوند. خصلت چند وجهی یک اثر هنری را هنرمند در مقام خلق ابداع می‌کند تا پس از عبور از مقام تولید و نشر، همچون طوماری در طول زمان، باز شود تا در مقام تأثیر وارد دنیای حسی، روحی، روانی و فکری تک‌تک مخاطبین شده، ماندگار شود. سینمای **چاپلین** نمونه بارز یک اثر هنری تصویری چندوجهی است که طومار آن همچنان در حال گشوده شدن و تأثیرگذاری است. ژاروی در بیان دقیق و فنی‌اش از خصلت جمعی فیلم به عنوان یک اثر هنری به دو حوزه و مقام دیگر اثر هنری اشاره چندانی ندارد و این نقصی بر کتاب اوست.

فیلم، تفکر بدون فلسفه

فیلم به دلیل برخورداری از پیش فرض‌های نهفته در آن که عمدتاً بدون اطلاع سازندگانش به تصویر در می‌آید، یک اثر فکری است. هرچند الزاماً یک اثر فلسفی نیست. بنابراین فیلم، تفکر بدون فلسفه است. دلیل دیگر آن وحدت ذاتی تفکر وهنر است. تفکر زیبا عین هنر و ارائه آن یک اثر هنری است. یک اثر ادبی هنری چیزی جز یک فکر زیبا نیست که گاه به صورت کتاب و به مدد کلمات منتشر می‌شود و گاه به وسیله تصاویر در هیئت یک فیلم درمی‌آید.

وجود مفاهیم نظری نهفته در فیلم (و یک اثر هنری) آن را شایسته تأمل می‌کند و این تأمل همان است که به آن فلسفه می‌گویند. فلسفه یعنی تأمل؛ تأمل در مبانی. تأمل در مفاهیم فیلم، پیش‌فرض‌های نهفته در فیلم، قواعد حاکم بر ابداع، تولید و نشر و تأثیرگذاری فیلم، تولید دانشی می‌کند که فلسفه فیلم نام دارد.

فیلم‌سازی که بر قواعد فلسفی فیلم و بر پیش‌فرض‌های نهفته در ذهن و فیلم خود، آگاهی دارد یک فیلسوف عمومی (philosopher popular) است. اثر هنری البته دغدغه کار فلسفی ندارد (مثل فیلم) و اساساً برای اثبات و ابطال فلسفی ساخته نمی‌شود و بنیان آن را یک حس لطیف انسانی تشکیل می‌دهد. بنابراین نمی‌توان آن را با آثار خاص فلسفی مقایسه کرد و با ضوابط آنها سنجید اما از آنجا که هیچ اثر هنری از تأثیرات فلسفی تهی نیست لاجرم یک نمود و نمایشی از یک یا چند مفهوم فلسفی به حساب می‌آید و سازنده این اثر به شرط آگاهی بر این مفاهیم در مقام یک نظریه پرداز فلسفی قرار می‌گیرد. **وودی آلن** و سه گانه سینمایی او یعنی آنی هال (۱۹۷۷)، حالات درونی (۱۹۷۷ ـ interiors) و منهتن (۱۹۷۹)، نمادی از یک سینمای نظریه‌پرداز است که خود او را نیز به عنوان یک فیلسوف پاپ (عمومی) تثبیت نموده است. ژاروی در بخش انتهایی کتاب خود (صفحات ۳۵۲ تا ۳۲۰) به بررسی پدیده وودی آلن پرداخته و با مرور تأثیرات فهم فلسفی در شکل‌گیری فیلم و ضرورت نگاه فلسفی به مبانی نظری فیلم و توجه به نگاه درجه دوم به فیلم یعنی فلسفه فیلم، کتاب را به پایان می‌برد.

نتیجه:

صدساله دوم در سینمای ایران را باید با خودآگاهی سینمایی و آگاهی به قواعد نظری حاکم بر ساخت و تأثیر فیلم آغاز کرد. حس غافلانه در وادی فیلم و سینما زاینده هنرمند سینما و آثار نمایشی‌نیست. از یک سو، خودآگاهی زیبایی‌شناسانه و تفکر همزمان در دو سطح درجه اول و درجه دوم فهم فیلم ضرورت فیلمسازی است و از دیگر سو بنیادگذار جریان سینمای اندیشه در ایران خواهد بود. سینمایی که از تک تک اجزای آن بوی اندیشه به مشام برسد، سینمایی که قدرت جذب مخاطب عام و خاص را به صورت همزمان دارد، سینمایی است که حاصلش به یک خاطره ملی واثر ماندگار تبدیل می‌شود.

زمان سطحی نگری به مفاهیم نظری گذشته است. اظهاراتی که بوی عقب ماندگی فکری یا غفلت نظری می‌دهد زنگ خطری برای سینمای کشور ماست؛ اظهاراتی از این دست که: «تحلیل علمی حتی در زمینه علوم تجربی هم‌چندان اعتباری ندارد (!؟) همچنان که در سال‌های اخیر روش‌های علوم تجربی نقد شد و چیز زیاد معتبری از آن چه که به آن تحلیل علمی گفته می‌شود باقی نمانده است (!؟)[۴]». یا آنکه «زنگ خطر عقب‌افتادگی را هنرمند دیگری چنین به صدا درآورده است: تماشاگر امروز، از ما جلوتر است.»[۳] غفلت از نکات مهم نظری و بی‌توجهی به مبانی نظری موجب می‌شود تا همچون گذشتگان روزی زبان به اعتراف بگشاییم که: «دلم می‌خواست کار خوب انجام بدهم ولی وقتی شعورش را ندارم چه توقعی از من‌داری. من در حد شعور خودم کارم را بلد هستم. سینمایی که نصیب همه ما شده بود با آن شعور و سواد و تجربه‌ای که داشتیم چیزی به جز آنچه دیدیم نمی‌توانست باشد.»[۴]

تاریخ صدساله فیلم در ایران، تماماً در سطح فهم درجه اول گذشت و هرگز در ایران جریان سینمایی که نسبت به فهم درجه دوم فیلم آگاهی داشته باشد، ایجاد نشد. از این رو جریان سینمایی اندیشه نیز درایران پا نگرفت.[۵]

محصول کار یک هنرمند آگاه به قواعد فلسفی فیلم، تولید فیلم فلسفی نیست بلکه احیاء سینمای اندیشه است.[۶] با فقدان این آگاهی، فیلم از یک اثر هنری به یک پدیده تکنیکی و پس از آن به یک کالای بنجل تبدیل می‌شود. برای جلوگیری از این سیر نزولی باید عقب ماندگی فکری را درمان کرد.[۷] فلسفه فیلم ابزار نظری رفع این عقب ماندگی را به آسانی در اختیار ما می‌گذارد.