بررسی کتاب فلسفهٔ هنر اثر گراهام

داوید وودراف
ترجمهٔ فرهاد گشایش

کتاب فلسفهٔ هنر: درآمدی بر زیبایی‌شناسی اثر گوردن گراهام، متنی شیواست که رویکردی استوار و کارآمد به موضوع خود دارد. مؤلف چندین مشخصهٔ مفید را فراهم کرده که کتاب را به مجموعه‌ای ارزشمند بدل ساخته است. بسیاری ترجیح می‌دهند که وقتی در سطح مقدماتی تدریس می‌کنند از متنی بهره ببرند تا مجموعه‌ای از مطالب را افزون بخشند. کتاب گراهام قصد دارد درست همین کار را کند. کتاب شامل سه قسمت است: فصل نخست به موضوع ارزش هنر می‌پردازد و با این نتیجه که ارزش اصلی بهترین آثار هنری مشارکت آن در دانش ماست پایان می‌یابد. از این نتیجه‌گیری بعداً در مطالب اساسی قسمت دوم استفاده می‌شود. عناوین اصلی بخش دوم عبارتند از: موسیقی و معنا، از نقاشی تا فیلم، شاعری و بازگویی، و معماری به مثابهٔ هنر. بخش نتیجه‌گیری این قسمت به اختصار پنج تلاش برای تعریف «هنر» را بررسی می‌کند. آخرین قسمت کتاب عملاً یک ضمیمه است که در آن نمونه‌هایی که خواننده باید با آن آشنا باشد ارائه شده است؛ ضمیمهٔ سودمندی برای چنین متنی که غالباً مغفول می‌ماند.

در عین حال که کتاب خود دارای برخی مشخصات جالب و سودمند است، اما دکترین اصلی کتاب نیز دلایلی را برای برخی علائق فراهم می‌کند. در دو فصل نخست، گراهام سایر رویکردهای محتمل بر ارزش اصلی و بنیادین هنر را بررسی می‌کند. وی در اینجا با روشی منصفانه و صریح چندین نظریه را به همراه ارجاعات فراوان به مطالب منبع اصلی مطرح می‌سازد. وی پس از طرح مشکلات در مورد دیگر تلاش‌ها برای آشکار ساختن ارزش هنر، دیدگاه مورد نظر خود را ارائه می‌دهد. نتیجه‌گیری وی، که آن را شناخت گرایی زیبایی‌شناسی

می‌نامد، در نگاه نخست به نظر می‌رسد که ارزش اصلی هنر در قابلیت آن به عنوان محملی برای اخذ دانش باشد. وی از گودمن به عنوان حامی چنین دیدگاهی نام می‌برد و از شیوهٔ گودمن در آزمون هنر به عنوان ابزاری برای شناخت در کنار علم یاد می‌کند. یک کار سترگ واقعی! هدف گراهام از این بحث به محک گذاشتن این امر است که به چه مفهوم ما از طریق هنر معرفت کسب می‌کنیم.

من نتیجه‌گیری گراهام را به شیوهٔ کم و بیش محتاطانه نقل می‌کنم، زیرا پس از دفاع مدعای وی در مقابل انواع مشکلات، موقعیت مشخص‌تری می‌گیرد. در انتها وی دیدگاه شناخت‌گرایی زیبایی‌شناسی را با این معنا مشخص می‌سازد: «... تشریح اینکه چه چیز دربارهٔ هنر در بهترین حالتش ارزش محسوب می‌شود.» به نظر می‌رسد که حتی این امر نیز خلط شده باشد. گراهام می‌پذیرد که توانایی هنر در بارآوردن درک و شناخت نمی‌تواند یک ویژگی شاخص و مشخصهٔ هنر باشد، زیرا حداقل برخی از آنچه که تاکنون به‌طور گسترده به عنوان هنر پذیرفته شده در اینجا کارکردی ندارد. گراهام با محدود کردن دیدگاه خود به ارزش هنر در بهترین حالت خود، به‌طور جدی سودمندی ادعای تجویزی خود را محدود می‌سازد. محرک اصلی در دفاع مدعای وی تمایزی است که بین شناخت و حقیقت قائل می‌شود. حتی اگر این تمایز را معتبر بدانیم و ارزش یک اثر را با شناختی که یک اثر می‌تواند فراهم کند، قضاوت کنیم، دکترین وی جای تردید دارد. در عین حال که شناخت ممکن است یکی از چیزهای با ارزش دربارهٔ هنر باشد، ولی بنیادی‌ترین نیست. برای مثال متن فیزیکی یا روان‌شناسی را با ارزش تابلوی عروسی روستایی اثر بروگل، ـ که گراهام آن را به عنوان نمونه‌ای از هنر در زیباترین حالت خود می‌پذیرد ـ مقایسه کنید. گراهام ممکن است مدعی شود که ارزش تابلوی بروگل بسیار بیشتر از متن است، اما مطمئناً ما نیز باید بپذیریم که متن شناخت کلی‌تری از دنیا به ما می‌دهد. لذا این نکته که اثر هنری قادر است به ما شناخت بدهد نمی‌تواند ارزش بنیادین اثر هنری محسوب شود. باید پذیرفت که توانایی اثر برای مشارکت در شناخت ما یکی از ارزش‌هایی است که به اتکای آن بزرگی اثر داوری می‌شود. اما نباید از این حقیقت نتیجه بگیریم که این ارزش ارزش کانونی هنر است، صرف‌نظر از اینکه آزمون خود را به بهترین اثر هنری محدود بکنیم یا نکنیم. شاید بهترین آزمون دکترین گراهام موفقیت وی در دفاع آن از فرم‌های خاص هنری باشد. ادعای اصلی وی در موافقت با شناخت‌گرایی این است که در آن صورت واقعی‌تر و بهتر می‌توانیم در مورد هنر بحث کنیم (صفحه ۴۶). گراهام می‌پذیرد که با سهولت بیشتری می‌توان از اعتبار این رویکرد برای برخی از فرم‌های هنری مثلاً رمان دفاع کرد تا سایر فرم‌ها. اما موسیقی و معماری به ویژه دشوارند و موجب مباهات است که وی واهمه‌ای از این‌کار نداشت. حمایت گراهام از شناخت گرایی در بررسی موسیقی و معنا، عناوینی از لذت و بیان در موسیقی تا تمایز بین بازنمایی و تقلید را دربرمی‌گیرد. یکی از انتقادات اصلی وی دربارهٔ نظریهٔ بیانی، محدود بودن طیف نمونه‌های انتخابی موسیقی بیانی است. از یک نظر وی مدعی است که طیف بیان موسیقیایی منحصر به شادی، غم و تنوعات ساده‌ای همچون دلگیری یا نشاط است. جالب آنکه وی در ادامهٔ مباحث همین فصل، طیف کاملی از سایر احساسات را همچون حس فکورانه و نیز منابعی که آهنگساز برای انتقال طیف وسیعی از احساسات بهره می‌برد نقل می‌کند. در دفاع از ارزش شناخت‌شناسی

وی، ظاهراً شناختی که ما از موسیقی کسب می‌کنیم، باید عموماً اگر نه منحصراً به احساسات پیوند بخورد. حتی وقتی بازنمایی مستقیماً به یک رویداد مربوط می‌شود، مانند طنین آهسته و فاصله‌دار ناقوس که نمایانگر مرگ است، باز ارتباطی بین صدا و احساسی که برمی‌انگیزد وجود دارد. با این حال کلیت آزمون موسیقی گراهام، که آشکارا طیف متنوعی از مطالب را دربرمی‌گیرد، این فصل را به راهنمایی سودمند برای تدریس بدل ساخته است. این ادعا در مورد دیگر فصل‌های این بخش هم مصداق دارد.

متأسفانه، آنچه که خواننده بیش از همه انتظار دارد، یعنی بسط و کاربرد نظریه شناخت‌شناسی ارزش هنر، نقطهٔ ضعف بیان اوست. فصل مربوط به معماری به نظر می‌رسد در دفاع از این مدعاست که معماری هنر است. گراهام ماهیت معماری را بررسی می‌کند و بحث بین فرم‌گرایان و کارکردگرایان را مطرح می‌سازد. نتیجه‌گیری وی این است که یک نظریهٔ موجه و منطقی باید بپذیرد که هر دو وجه فرم و کارکرد بخش‌های ضروری هستند و اینکه وحدت فرم و کارکرد باید به عنوان امتیاز در آزمودن معماری همچون هنر ملاحظه شود. به دشواری می‌شود فهمید که چگونه این امر می‌تواند به دفاع از این ادعا منجر شود که معماری هنر است و یا حتی می‌تواند تا حد ابزاری برای تبدیل برخی بناهای خاص به اثر هنری بسط و گسترش یابد. گراهام دکترین خود را با طرح این مدعا که به همین ترتیب می‌توان آثار هنری معماری را به مثابهٔ «محملی برای کاوش و تفسیر آرمان‌های خاص انسانی مشاهده کرد» عرضه می‌کند (صفحهٔ ۱۴۷). گراهام بر این اساس ارزش شناختی چنین ساختمان‌هایی را بر فراز معیارهای ارزشی قرار می‌دهد. گراهام در فصل‌های دیگر نیز در بیان این عقیده که هر چیزی که نمونه‌ای از اثر هنری در بهترین حالت خود است واجد ارزش شناختی است موفق است، اما در تثبیت این امر به عنوان ارزش اصلی که بتوان بر اساس آن ارزش شیء به عنوان اثر هنری را مبتنی کرد، به مقصود نمی‌رسد.

در بخش نهایی کتاب، گراهام با تعریف هنر به تلاش‌هایی که برای متمایز ساختن هنر از غیر هنر می‌شود، توجه نشان می‌دهد. در اینجا نیز، ارائه مطالب کاملاً صریح و یکدست است. اما متأسفانه این بخش تنها یک فصل دارد و علی‌رغم آنکه طولانی‌ترین فصل کتاب است، کوتاه و ناقص است. در این فصل گراهام طیف گسترده‌ای از رویکردها را مطرح می‌کند، از جمله دیدگاه‌های سنتی‌تری چون کلایوبل، کانت، ویتز و دیکی و دیدگاه‌های اجتماعی همچون مارکسیسم، ساختارگرایی و ساخت‌شکنی. برخی ممکن است ایجاز و اختصار این فصل را تازه و بدیع بیابند و متن را از در غلطیدن به شرح مطول نظریه‌ها و دیدگاه‌های انتقادی سودمندببینند، اما بعید می‌دانم کسی با نحوهٔ برخورد گراهام با موضوع مورد علاقه‌شان احساس رضایت کند. گراهام این فصل و کتاب را با تکرار مکررات دفاع خود از رویکردشناختی در پرتو دیگر رویکردهای به تازگی حذف شده به پایان می‌برد.

من تا اینجا نظریهٔ کانونی گراهام را نقد کرده‌ام، زیرا تصور می‌کنم این رویکرد نادرست است. با این حال می‌خواهم با ذکر امتیازات مهم رویکرد گراهام بحث را جمع‌بندی کنم. نخست آنکه این کتاب یک متن معرفی یا پیش‌درآمد است و لذا دفاع گراهام از نظریه‌اش در خطاب به دانشجویان مبتدی اوست. در این سطح، کتاب مفید و کارآمد است. دوم آنکه ملاحظاتی که

درپی می‌آید به نظر می‌رسد کفه ترازو را به نفع رویکرد گراهام سنگین کند. دانشجویان تقریباً به دو دسته تقسیم می‌شوند و هر دسته از این متن بهره خواهند برد. یک دسته از دانشجویان ممکن است از آنچه که دربارهٔ ماهیت و ارزش هنر آموخته‌اند راضی شوند. این دانشجویان وقتی با اثر هنری مواجه می‌شوند از خود می‌پرسند که چه چیزی از اثر را باید خوشه‌چینی کنند که شناخت آنان را بسط دهد. اگر چه معتقدم که این ارزش اصلی هنر نیست، اما این هدف برای این دانشجویان مفید و راهگشاست و به آنان دلیلی را برای ارزش نهادن به هنر و ذهنیتی برای تعامل با اثر هنری می‌دهد. گروه دیگر دانشجویان که خبره‌تر و بهره‌مند از ذکاوت زیبایی‌شناختی هستند، با لحن صریح و پر قوت بیان گراهام چالش می‌کنند و تلاش می‌کنند تا مباحث زیبایی‌شناختی را عمیق‌تر مطالعه کنند و پاسخ‌های متقاعدکننده‌تری برای آنها بیابند. کتاب گراهام از این نظر بنیان استواری برای مطالعات بعدی آنان در این زمینه فراهم می‌سازد. من همواره به دانشجویانم می‌گویم آنچه که یک متن فلسفی را مفید و کارآمد می‌سازد این نیست که مسائل را حل کند، بلکه این است که با پرسش‌های مناسب به‌گونه‌ای مواجه شود که به ما کمک کند تا به درستی دربارهٔ آنها بیندیشیم. متن گراهام درست همین کار را برای زیبایی‌شناسی مقدماتی می‌کند.

Review of Goraham, *Philosophy of the Arts* by: David M. Woodruff.

Gordon Graham, *Philosophy of the Arts: An Introduction to Aesthetics*, Routledge, 1997.

بحث درباب هنر: مباحث فلسفی معاصر

ویراستاران: الکس نیل، آرون ریدلی و آنیتا سیلور

توصیه می‌کنم مدرسین فلسفهٔ زیبایی‌شناسی دانشگاه چند نسخه از این کتاب کم حجم اما پر محتوا را برای امانت دادن به دانشجویان خود در دفتر خود داشته باشند. این کتاب به ویژه برای آشنا ساختن دانشجویان با شیوهٔ تفکر و مباحث فلاسفه دربارهٔ هنر بسیار مفید است. به علاوه این کتاب مقالات، فرصت‌ها و حتی موضوعات قابل توجهی برای تحقیق بیشتر و تهیه مقالات کلاسی دانشجویان دوره‌های میانه و پیشرفته فراهم می‌سازد. همان‌گونه که انتظار می‌رود کیفیت مقالات کاملاً منسجم و یکپارچه نیست، اما در مجموع استاندارد آنها بسیار بالاست و برخی از مؤلفین این مقالات از مشهورترین استادان دانشگاه به شمار می‌روند.

این کتاب که توسط آلکس نیل و آرون ریدلی ویرایش و مقدمه‌نویسی شده قصد دارد نشان دهد که چگونه زیبایی‌شناسی فلسفی معاصر تکثر علائق و تمایلات امروز زیبایی‌شناسان را بازتاب می‌دهد. ویراستاران این کتاب را به عنوان مکملی برای مجموعه متون کلاسیک درسی در باب زیبایی‌شناسی تدوین کرده‌اند. اما کتاب به خوبی پاسخگوی مباحث و مطالعات اصلی یک دورهٔ نیمسالهٔ تحصیلی است.

بخش عمدهٔ مقالات برای هر کسی که با متون فلسفی آشناست کاملاً قابل فهم است. اکثر مقالات پیش از این به چاپ رسیده‌اند. تعداد اندکی از آنها به‌طور خاص برای این کتاب تدوین شده‌اند. این مقالات کمک زیادی به یک دست شدن مباحث مطرح شده در کتاب کرده‌اند. به ویژه آنکه مؤلفین اکثراً یا با نحوهٔ جمع‌بندی مسائلی که مشترکاً بدان پرداخته‌اند، توافق نظر دارند و یا تلاش کرده‌اند تا توجه خود را به نحوهٔ جمع‌بندی موضوع معطوف کنند.

کتاب چه مباحثی را مورد بحث قرار می‌دهد؟ در آغاز، سه مجموعه مقالات انتخابی دربارهٔ اصیل بودن و موثق بودن اثر هنری است (آثار تقلبی و جعلی‌سازی، فیلم‌های رنگ‌آمیزی شده و اجرای موسیقی مستند)، سپس دو مقاله درباب مسائل تاریخی (بازنمایی در عکاسی و تحسین زیبایی‌شناختی طبیعت)، به دنبال این مقالات چهار مقاله دیگر دربارهٔ احساس و خرد در هنر (احساسات و واقعیت، تراژدی و لذت، احساسات‌گرایی و تأمل موسیقیایی) و سرانجام، دو مقاله دربارهٔ نهادینه‌سازی هنر (فمینیسم و موزه‌ها) گردآوری شده است. دسته‌بندی‌هایی که در اینجا ارائه شد مربوط به ویراستاران است و به قول آنان «۳۹۹۱۶۷۹۹ راه محتمل دیگر برای تنظیم ترتیب این عنوان‌ها وجود دارد.» این امر گویای آن است که اولین اصل انتظام‌بخشی مقالات از نظر ویراستاران این نبود که عنوان‌های جلد را از پیش انتخاب کند. بلکه در عوض چندین مقاله موجود را که به صراحت نسبت به یک موضوع واحد موضع گرفته‌اند و از سوی دیگر تا حدی مرتبط هستند یکجا گردآورند. آموزش متون تاریخی در زیبایی‌شناسی با اتکا به واکنش افراد نسبت به یک موضوع واحد چندان نامتعارف نیست ـ ارسطو در مقابل پاسخگویی به افلاطون و یا بیدار شدن کانت توسط هیوم. با این حال چندان هم نامتعارف نیست برای دانشجویان با شیوه‌ای که مباحث این متون تاریخی با یکدیگر مشترکاتی دارد گیج کننده باشد. سبک و سیاق مباحث آنها به نحو چشمگیری با هم متفاوت است و حتی به نظر می‌رسد که نه تنها با یکدیگر گفت و گو نمی‌کنند، بلکه دربارهٔ موضوعات مشابهی هم بحث نمی‌کنند. در حقیقت ممکن است دانشجویان تا حدی به‌طور موجه فکر کنند که فلسفه نه با بسط پرسش‌های پیشین بلکه در عوض با تغییر پرسش‌های پیشین، پیشرفت حاصل می‌کند.

کتاب بحث در باب هنر به‌طور قابل توجهی در هدایت دانشجویان گمراهی که غالباً پس از هفته‌ها مطالعهٔ متونِ به نظر بی‌ارتباط به هم گیج می‌شوند، موفق می‌گردد. کتاب این کار را در هر یک از فضاهای روشنفکری که از طریق انتظام ترتیب مقالات حاصل شده است انجام می‌دهد. اما تصور می‌کنم ترکیب مقالات کتاب به عنوان یک کلیت، موفقیت زیادی در انسجام مطالب کتاب نداشته است. پیش از این عناوین کتاب را آن‌گونه که ویراستاران نظم بخشیده بودند، ارائه دادم. حال اجازه دهید من این عناوین را این‌بار با اتکا به یک رویکرد کم و بیش متفاوت مرتب سازم. چهار بخش ـ مربوط به آثار تقلبی، رنگ‌آمیزی، اجرای مستند و تحسین طبیعت ـ همگی

مستقیماً با ارزشیابی زیبایی‌شناختی مرتبط هستند. این مباحث صریح و رسا هستند و مباحث بین کارلسون و کارول در باب تحسین زیبایی‌شناختی طبیعت نقش عمده‌ای در شکل‌دهی یک پس‌زمینهٔ بسیار مفید دربارهٔ تحلیل‌های آشنای داوری زیبایی‌شناختی دارد.

دو بخش دیگر نیز می‌توانند به عنوان بحث‌های مرتبط با ارزشیابی ملاحظه شوند. مقالهٔ مربوط به زیبایی‌شناسی فمینیستی با نظریات ماری دِورو و دیگران مربوط می‌شود که رویکردهای فمینیستی به هنر مشخصاً دکترین کانتی دربارهٔ گمنامی هنر را رد می‌کند و از زندگی واقعی سوا می‌شود. این شناخت فمینیسم در عین حال که عامل مهمی محسوب می‌شود، به هیچ‌وجه شناخت هنرمندان و منتقدان فمینیست را از بین نمی‌برد. من ترجیح می‌دادم که در این بخش مقالات دیگری اضافه می‌شد تا بدین ترتیب به شناخت و ارتباط دانشجویان با مطالب مربوط به موضوعات و مباحث فمینیستی که در دوره‌های درسی ادبی و هنری، علوم اجتماعی ومطالعات زنان با آن مواجه می‌شوند کمک رساند. مطمئناً کتابی به حجم چهار مقالهٔ منتخب در باب فیلم‌های رنگی شده و سه مقاله هر یک مربوط به تأملات موسیقیایی و سندیت موسیقیایی جای کافی برای ارائه بیش از دو مقاله در باب زیبایی‌شناسی فیمنیستی دارد. به علاوه نکته‌ای که عجیب به نظر می‌رسد این است که سه نمونهٔ نقل شده در این بخش همگی تألیف مردان است، در حالی که از بین هزاران زنی که دربارهٔ هنرهای تجسمی مطلب نوشته‌اند، چند دوجین آنها نکات زیرکانه و جالبی شبیه به همان مطالبی که در نقل قول‌های کنث کلارک، مارتین آمیس و جان برجر وجود دارد، نوشته‌اند.

تقریباً بقیه بخش‌ها یا به رسانه‌های هنری مختلف اشاره دارد، یا نمونه‌هایی را که به دنیای ورای آن اشاره دارد، ارائه می‌دهد. به نظرم می‌رسد که همین امر ریشهٔ ارزیابی تحقیرآمیز راجر اسکوتر نسبت به عکاسی به عنوان چیزی صرفاً جایگزین به جای بازنمایی است، و همچنین ریشه مباحث مربوط به اینکه به چه نحو تراژدی‌ها می‌توانند لذت‌بخش باشند و یا چگونه موسیقی می‌تواند عمیق باشد، و یا کاوش در موقعیت شخصیت‌های تخیلی و احساسات آنها، و در انتها از آنچه که یک اثر هنری را بیش از بیانی، احساسی می‌سازد باشد. کتاب با عرضهٔ ارتباطاتی که با این مضمون مطرح می‌شود، اگر این بخش‌ها را می‌داشت بهتر می‌شد. بخش‌هایی که تقریباً نیمی از کل کتاب را دربرمی‌گیرد و کنار هم می‌نشینند و با توضیحات مختصر مقدماتی که مؤلف در انتهای هر بخش فراهم کرده است پیوند می‌خورند.

آخرین بخشی که باید به آن اشاره کرد به اصطلاح مطالب مربوط به نقش موزه‌ها اثر دیویی و لووی است. اگر چه از نظر من این دو به رایج‌ترین پرسش‌های ما دربارهٔ ارائه عمومی اثر هنری پاسخ نمی‌دهند، اما در مجموع جالب و مفیدند. به زعم ویراستاران هدف از تدوین این کتاب پدید آوردن فرصتی برای دانشجویان است تا با مسائلی که می‌تواند جنبهٔ داوری تفسیری یا ارزشی داشته باشد همچون مسائلی که در مباحث کتاب عرضه شده، آشنا شوند. قصد دارم این بخش را با ارجاع دادن دانشجویان به دیدن سی‌دی‌های مجموعهٔ آثار بارنز، و گشت‌زنی در این آثار به جای رفتن و دیدن آثار به نمایش درآمده در نشنال گالری بریتانیا توصیف و تشریح کنم. اکنون به مدد فناوری‌های جدید، بازدید از موزه را به سادگی می‌توان در درون کلاس ترتیب داد.

بی‌انصافی است اگر بدون تقدیر از کار و همت ویراستاران از این کتاب تعریف کنم. ایدهٔ آنان

برای تهیهٔ این کتاب اولین نکتهٔ با ارزش است و نحوهٔ انتخاب و تدوین مطالب آن جای تقدیر دارد. به علاوه مقدمه‌های آنان برای هر بخش بی‌آنکه قیم‌مآبانه باشد، راهگشاست. آنان اطلاعات مفیدی را در اختیار خواننده می‌گذارند و به شکل‌گیری بحث کمک می‌کنند، بی‌آنکه مانع از تفکر آزاد و دریافت شخصی و مستقل دانشجویان از مقالات شوند و به علاوه بار فلسفی این مقالات را فزونی می‌بخشند. از این‌رو مطالب مقدماتی که نیل و ریدلی تهیه کرده‌اند بخصوص از این نظر که مانع نمی‌شود که خوانندگان دانشجو از «بحث در باب هنر» غافل شوند با ارزش است.

کتابنامه

Review of "Arguing about Art: Contemporary Philosophical Debates, edited by Alex Neill and Aaron Ridley, Mc Graw-Hill, 1995" by Anita Silvers.

«دربارهٔ فیلم» اثر: استفان مال‌هال

استیون جی اشنایدر

فصل الحاقی جدید و قابل توجهی به مجموعهٔ «روتلج» «تفکر در عمل» (بقیه شماره‌ها عبارتند از: «دربارهٔ جهان‌گرایی و بخشایش» نوشتهٔ «جاکوز دریدا»، «درباره ایمان» نوشتهٔ «اسلاوج زیزک»، «دربارهٔ ادبیات» نوشتهٔ «هیلیس میلر» و «دربارهٔ معنای زندگی» نوشتهٔ «جان کاتینگهام»، «دربارهٔ فیلم» نوشتهٔ «استفان مال‌هال» که تحقیقات جالب و گهگاهی فلسفی بسیار خوبی را درمورد فیلم‌های ترسناک / تخیلی / اکشن از فیلم‌های چهارگانهٔ «الین» که در سال ۱۹۷۹، تهیه شده است و «رایدلی اسکات» آنها را کلاسیک خواند، ارائه می‌دهد. تصمیم مدبرانه‌ای برای انعکاس مسائل پیرامون فیلم از راه‌های متعددی که واسطهٔ سینمایی، به وسیلهٔ لنزهای فیلم‌های خاص و سازندگان آنها به کار می‌برد و آنها را به‌گونه‌ای به تصویر می‌کشید که هم خوشایند باشد و هم مؤثر، تمایل آشنای فلسفی به چکیده نمودن و تعمیم دادن که با عواملی از قبیل: دیالوگ‌ها، پرورش شخصیت‌ها، نحوهٔ بیان، و شخصیت ظاهری ستارهٔ فیلم، در ارتباط است. متأسفانه، «مال هال» با اشارات زیادی که به ویژگی‌های خاص فیلم نظیر: فیلم‌برداری، ویرایش و میزانسن دارد، به‌ندرت در جهت دفاع از ادعای خود پیش‌رفته است. زمانی که او چنین کاری می‌کند، به عنوان مثال در بحث خود دربارهٔ «الین» (۱۹۸۲) که بعد از «دونده‌ای برلبهٔ تیغ» توسط «اسکات»، نوشته شد (۵۲ - ۳۲)، کتاب چیز جذاب و قابل توجهی برای گفتن به فلاسفه، هواداران فیلم و نیز محققانی که در زمینهٔ سینما تحقیق می‌کنند، ندارد.

«مال هال» در یک مقدمهٔ موجز و جذاب، استدلالی را برای انتخاب کردن به روشنی بیان نموده است، به این دلیل که توجه اصلی وی بر یک سری فیلم و ژانر معطوف است که اغلب توسط منتقدان بلند نظر مورد تمسخر قرارگرفته است. بلافاصله پس از آن، نویسنده با قاطعیت به بقیه این نقدها (هر چند با تردید) نظیر آنچه که توسط «جیمز اُیانگ» در مروری بر مقالهٔ پیشین «مال هال» اظهار نموده است که: «ازهیچکس کاری ساخته نیست جز اینکه در شگفت باشد که آیا این فیلم (دونده‌ای بر لبهٔ تیغ) یک اثر هنری قابل درک برای تأیید یک طرح انتقادی هست یا خیر». پرداخته است. آنگونه که در کتاب «دربارهٔ فیلم»، ابتدا می‌شنویم و سپس به سرعت می‌آموزیم «اینگونه فیلم‌ها (الین) منحصراً و حتی با نوعی وسواس خاص، به نگرانی‌های گوناگون مرتبط با هویت بشری و پرسش نگران کنندهٔ تمامیت فردی پرداخته‌اند. این شماره نشریه به رابطه هویت بشری با جسم می‌پردازد حول محور بازتاب فلسفی در عصر نوین از زمان «دسکارتز» می‌پردازد.

«مال هال» علاوه بر توجه به چنین نگرانی‌های فلسفی که در اینگونه فیلم‌ها وجود دارد، سه دلیل دیگر نیز برای این توجه دقیق به مجموعهٔ «الین»، ارائه نموده است. ابتدا و با اشاره به نکاتی که در بالا ذکر شد، مشخص می‌کند که چگونه «رسوم خاص ژانرهای فیلم سنتی و شرایط کلی‌تر فیلمسازی در هالیوود و...، می‌تواند موفقیت فیلم را حمایت و تضمین نماید». دوم اینکه امکان تحقیق «دربارهٔ موقعیت بعدی» را فراهم می‌آورد، به عبارت دیگر محدودیت‌ها و امکانات داخلی که برای منتقل نمودن مجموعه‌ای خاص از شخصیت‌ها در عالم داستان‌سرایی خاص، لازم است. و در نهایت، به دلیل اینکه «هر عضو (این مجموعه) به تنهایی یک فیلم منحصر به فرد نیز در مجموعهٔ آثار خاص اهدایی کارگردان می‌باشد». هر یک از فیلم‌های چهارگانهٔ «الین» «نقطه تلاقی استعدادهای کارگردان و دیدگاه هنری‌اش با زمینهٔ موضوعی و داستانی موجود در دنیای «الین» است. این مورد آخر، به رغم پذیرش نظر کارگردان به عنوان شخصی که با داشتن یک سمت مهم و علی‌رغم وجود نیروهای مخالف حائز اهمیت، بر همهٔ جنبه‌های فیلم خود کنترل دارد، به یک مورد بحث‌انگیز مبدل گردیده است.

به دلیل اعتبار «مال هال» است که وی توانسته دلایل قانع‌کننده‌ای در دفاع از موقعیت خود ارائه دهد ـ هر فصل از کتاب «دربارهٔ فیلم» به مقولهٔ خاصی از مجموعهٔ «الین» اختصاص یافته است و طی مباحثاتی با یکی دیگر از فیلم‌های اصلی مجموعهٔ آثار این کارگردان، مقایسه شده است.

«مال هال» بلندپروازانه‌ترین ادعایش را که به همین علت، ادعای جنجال‌برانگیز و مشکل‌سازی نیز می‌باشد، در مقدمهٔ کتابش بر موضوعات اصلی که در ارتباط با تکیهٔ فلسفه بر فیلم و یا بالعکس می‌باشد، مقدم دانسته است. هدف وی بیش از نمایان ساختن راه‌های مختلفی که از طریق آنها عقاید ماورای طبیعی، هستی‌شناختی و کردارشناسی در داستان‌پردازی‌های خاص سینما، قابل فهم می‌گردند، این است که فیلم‌های «الین» به‌طور کلی، به علت «سفسطه و خودآگاهی که به واسطهٔ آن، (این فیلم‌ها) عقاید مختلف را در قالب پرسش‌هایی تنظیم و تکمیل می‌نمایند، باید. خودشان به عنوان رابط واقعی به اینگونه مباحثات معنوی، عمل نمایند... چنین فیلم‌هایی نه مواد خام فلسفه و نه منبعی برای مزین ساختن آن می‌باشند، آن‌ها تمرینات فلسفی

هستند، فلسفه در عمل ـ فیلم به عنوان فلسفه‌پرداز». «مال هال» سپس با صراحت تمام اظهار می‌دارد که توجه مجموعهٔ «الین» به مبنای انسانی هویت بشری، به‌طور بی‌امان پرسش‌های مرتبط با اینگونه شرایط سینمایی را افزایش داده است. به عبارت دیگر، بخش بنیادین بار فلسفی اینگونه فیلم‌ها، به عنوان فلسفهٔ فیلم، بیشتر قابل درک است».

با محسوب نمودن ادعای دوم به عنوان نوعی از ادعای نخست به خاطر این تصور که مجموعهٔ «الین» با در نظر گرفتن فلسفه فیلم، چیز قابل توجهی برای گرفتن دارد، این موضوع باید به عنوان نمونه‌ای از فیلم بر عنوان فلسفه‌پرداز، به شمار رود ـ به روشنی می‌توان گفت که اینجا در معرض مخاطره قرار گرفته است. به رغم افزایش علاقهٔ آکادمیک به «فیلم – فلسفه» (از روی افزایش سالیانه مطبوعات و دوره‌های آموزشی که به بررسی فلسفی کارگردانان، فیلم، ژانرها و جنبش‌های متعددی اختصاص یافته، این نتیجه حاصل شده است)، هیچ عقل سلیمی نمی‌پذیرد که واسطهٔ سینما قادر به پیشبرد قطعی مباحثات فلسفی آنگونه که با انعکاس یافتن یا به عبارت بهتر، تصویب آن مخالفت می‌نماید، باشد. آیا کارگردان مشهوری نظیر «رایدلی اسکات»، «جیمز کامرون» (الین – ۱۹۸۶)، «دیوید فنیشر» (الین ۳، ۱۹۹۲)، و «ژان پی‌یر ژانت» (الین: رستاخیز، ۱۹۹۷)، می‌توانند آنگونه که فیلسوفان، هنرمندان خوبی هستند، به خوبی تفکرات را توجیه می‌کنند؟ آیا فیلم‌های ایشان را باید به مقالات مجلات و کتاب‌های معتبر در کلاس‌های فلسفهٔ دوره‌های دانشجویی نسبت دارد؟ «مال هال» متعاقب آن با نهایت احترام پیش می‌رود تا اگر گام‌های فردی «استانلی کاول» و تصور طرح او از این طریق واضح و روشن می‌گردد، کاری را انجام دهد که هر فردی در کنار مرشد معنوی خویش برای پاسخ دادن به اینگونه پرسش‌ها، انجام می‌دهد، به‌رغم تمسخری که ایشان ممکن است در بیشتر گروه‌های محافظه‌کار (احتمالاً مضطرب) با آن مواجه شوند، در حقیقت یک موضوع کاملاً مثبت است.

اگر گاهی اوقات دشوار است که از مباحثات «مال هال» تشخیص بدهیم که وی به‌طور فلسفی به مجموعهٔ «الین» بیشتر در قالب فیلم علاقه نشان می‌دهد تا متن‌های داستانی، تخیلی و ساده با مضامین شخصیت‌ها و سوژه‌های جالب، او اغلب برای فقدان این ویژگی متوسط که به واسطهٔ برتری دیدگاه‌هایش به وجود آمده است، مفاهیمی که در پس صحنه‌هایی با تکنولوژی برتر، موجودات فضایی و شاهکارهای جلوه‌های ویژه و نیز ظرافت و شفافیتی که در نوشته‌هایش وجود دارد، را با یکدیگر ترکیب می‌کند. البته نه می‌توان گفت که همهٔ بحث‌های «مال هال» در نظر اولی بسیار جالب هستند (و نه اینکه وی تصور می‌کند که آنها چیزهای بی‌ارزشی هستند). به عنوان مثال، در فصلی که دربارهٔ «دونده‌ای بر لبهٔ تیغ» نوشته است، وی احساس همدردی ما را به پاسخ به آنچه که ما از محرومیت، دریافته‌ایم، نسبت می‌دهد: دورهٔ زندگی چهارسالهٔ آنها بسیار کوتاه‌تر از دورهٔ زندگی هر فرد دیگری است (به جز تصادفات) که بتوان به آن تکیه کرد و این مستلزم آن است که آنها از نخستین لحظهٔ حیاتشان، تاریخ دقیق مرگشان را بدانند». ین مطلب تا حدود زیادی درست به نظر می‌رسد. اما «مال هال» در ادامه، به منظور دفاع از این ادعایش که هر فاصله‌ای میان مدل‌های بازسازی شده و انسان «بر مبنای طول عمر یا تحقق آنچه که ایشان به عنوان یک پایان برای عمرشان پیش‌بینی نموده نامعلوم می‌باشد، به عقیدهٔ «هیدگر» دربارهٔ حیات بشری یعنی «زندگی ـ به سوی ـ مرگ» متوسل گردیده است. به این دلیل که یکی از مدل‌های

بازسازی شده پیش از آنکه فرصتش تمام شود، ضربه می‌بیند یا کشته می‌شود، بدیهی است «آگاهی از زمانی که مرگ بی‌چون و چرا در آن اتفاق می‌افتد، مانند آگاهی از زمانی که فرد در آن خواهد مُرد، نیست».

«مال هال» از این موضوعات چنین نتیجه می‌گیرد: [انسان و مدل‌های بازسازی شده] زنده هستند و شعور دارند، لذا هر دو خواهند مرد و هر دو از ین حقیقت آگاهی دارند. اگر هر یک از آنها درکی از همیت وجودشان دارند، آن پرسش دیگری است، اما هر دوی آنها با یک مسأله مواجه هستند ـ بدین معنا که در مدل‌های بازسازی شده بایک رابطهٔ انسانی به سوی مرگ پیش می‌روند.

با این حال، این دقیقاً «پرسش دیگر» است که فرد را قادر می‌سازد تا فاصلهٔ فلسفی قابل توجهی بین مدل‌های بازسازی شده و انسان‌ها قائل شود. احساس همدردی ما برای مورد قبلی، با این حقیقت که آنها به‌طور قطعی از حداکثر طول عمر خود آگاهی دارند، توجیه می‌گردد، در حالی که مورد آخر، می‌تواند برای همیشه امید به یک نفس دیگر، یک فردای دیگر و یک لحظهٔ دیگر را زنده نگهدارد.

نظریهٔ «مال هال» در مورد «رونده‌ای بر لبهٔ تیغ» با برخی از نظریاتی که در فصل ۲ در طی مباحثاتش در مورد فیلم «ترمیناتور ۲: روز قیامت» به کارگردانی «جیمز کامرون» مطرح نموده است، ارزش مقایسه شدن دارند. از دیدگاه او، «در مورد سارا [کانور، نقش اول زن مجموعهٔ ترمیناتور که لیندا همیلتون آن را بازی کرده]، آگاهی از آنچه که اتفاق خواهد افتاد، آینده را در گذشته ویران می‌کند، و بدین ترتیب حال نیز ویران می‌گردد. ترمیناتور ۲، آگاهی سارا از آینده را به عنوان خط پایانی برای وی و دنیایش می‌داند. برای اینکه او بتواند به خودش غلبه کند، آینده باید ناشناخته باقی بماند». به نظر می‌رسد که: «سارا کانور» با مدل‌های بازسازی شده «دونده‌ای بر لبهٔ تیغ» بیشتر از موجودات دنیای نابوده شدهٔ خودش، وجه مشترک دارد، تا آنجایی که او همانند مدل‌های بازسازی شده و برخلاف ترمیناتورها) از دانستن این موضوع که چه زمانی آخر زندگی فرامی‌رسد، رنج می‌برد. «مال هال» سپس در اینجا شخصیت روانی مناسبش را می‌دهد. اما نکته‌ای که از احتمال مخالفت قطعی با مباحثات و ادعاهای «مال هال» مهم‌تر می‌باشد، این حقیقت است که وجود چنین مخالفت‌هایی صراحتاً، و شاید حتی به ضرورت، وجود فلسفی می‌باشد. این موضوع کاملاً این استدلال نویسنده که «فلسفه، شاخصی مؤثر بر گفتگوهای پیرامون فیلم‌های خاص و واسطه سینمایی است که نقش مهمی را در فرهنگ عامهٔ معاصر بازی می‌کند». را پوشش می‌دهد.

«مال هال» به رغم اینکه روشی که برای فیلم‌ها «الین» بکار برده است، توجه کمتری به پیشبرد هر ادعای دیگری داشته است و مکرراً نشان داده است که این مجموعه در اصل در مورد چه چیزهایی است. تصدیق راه‌هایی که در آن قهرمان زن این مجموعه «ریپلی» (زیگورنی ویور) به عنوان یک جفت کامل برای موجودات فضایی باقی‌مانده، نشان داده شده است – در سایهٔ تساوی‌شان با انسان‌ها ـ در نهایت یکی از تفاوت‌های بین «ریپلی» و موجودات فضایی که وی درمی‌یابد بسیار مهم‌تر هستند.

«مال هال» با حفظ موقعیت‌اش در کل کتاب، توانسته است ادامهٔ راه دیوید فنیشر (۱۹۹۲)

باشد که همانند مردود نمودن آگاهانهٔ روالی که «کامرون» در مجموعهٔ «الین» به کار گرفته است. تلاشی است برای «بازگرداندن مجموعه به اصلش ـ به علاقهٔ مخاطب به نقش اول فیلم و مخالفانش. همچنین این امکان را برای وی فراهم می‌نماید که مقولهٔ نهایی «ژانت» در داستان «الین» به عنوان نوعی تقلید مضحکانه یا کاریکاتور رد کند و در آن موضوعات قبلی و لحظه‌های ترسناک و عمیق، به صورتی مضحک یا بی‌اهمیت ظاهر گردد.

در انتها، کتاب «دربارهٔ فیلم» تنها ریشه‌های ضعیف تصمیم «مال هال» برای اجتناب از کارهای نظری فیلم قبلی در مجموعهٔ «الین»، دربارهٔ زمینه‌هایی که وی آنها را ناشی از فقدان هرگونه احساسی که خود فیلم برای ارتباط با درک ما از خودش باید ایجاد نماید، می‌داند، نشان می‌دهد ـ که اینها ممکن است شامل شناخت معینی از خودشان گردد که چرا آنها آن چیزی که اکنون هستند، می‌باشند. با توجه به اینکه آثار ادبی زیادی دربارهٔ «الین» و قسمت‌های مختلف آن وجود دارد، مشاهدات «مال هال» در اینجا به حداقل ذره‌ای از مدارک نوشتاری نیاز دارد. در نبود آن، کتاب «دربارهٔ فیلم»، گه‌گاهی به‌طور اتفاقی به عنوان موضوعی فشرده مطرح می‌شود که با افسوس از این مطلب که چگونه به‌طور مستقیم با فیلم‌شناسان، نظریه‌پردازهای فرهنگی، و نیز فلاسفه صحبت می‌کند را در نظر گرفته است. خوشبختانه، با این حال تردیدی نیست که استدلال‌های ماورای طبیعی «مال هال» توسط نویسندگان دیگر در آثار بعدی سینمای تخیلی، یاد و نقل خواهد شد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

معرفی مجلهٔ «فیلم و فلسفه»

جیمز اُ. یانگ
«دانشگاه ویکتوریا»

«فیلم و فلسفه» مجلهٔ جدیدی است که با همکاری و کمک مالی «انجمن مطالعات فلسفی هنرهای تجسمی معاصر» به چاپ می‌رسد. سردبیر آن «کندال دی اندرید» است که با همکاری ۱۱ نفر دیگر، آن را به زیر چاپ برده است. وی در دستورالعمل‌هایی که به نویسندگان ارائه می‌دهد، ابراز داشته که پذیرای آثار از هر منظر و دیدگاهی است. مقاله‌های ارائه شده، فیلم را از جنبه‌های مهم مورد بررسی قرار داده و نقطه نظر فلسفی جالب توجهی را مطرح می‌سازد. این مجله زمانی به محک زدن فلسفی فیلم پرداخته است که فیلم یکی از مؤثرترین و در عین حال

پویاترین موضوعاتی است که تلاش ویژه‌ای را به خود اختصاص داده و برنامه‌های مطالعاتی پیرامون فیلم، بسیار متداول شده است. متأسفانه، به غیر از یک مورد استثنای قابل توجه، مقالات این شماره چندان به فلسفهٔ فیلم نپرداخته است، با این وجود، مجلهٔ کاملی است. از آنجایی که فلسفهٔ فیلم به عنوان زمینه‌ای برای تحقیق و پژوهش مطرح شده است، مجلهٔ «فیلم و فلسفه»، امکان مباحثه و تبادل‌نظر را فراهم خواهد آورد و حتی ممکن است فرآیند تکامل این مبحث را سرعت ببخشد.

اولین شمارهٔ این مجله مشتمل بر ۱۶ مقاله است و اکثر (آنها توسط اعضای هیأت علمی دانشکده‌های زبان انگلیسی و فلسفه با مروری گذرا به نظریات دیگر عالمان این رشته، نوشته شده‌اند.)، صرفاً فلسفی نیستند. بسیاری از این مقالات در مقایسه با مقالات مجلهٔ «زیبایی‌شناسی» و «نقد هنر»، بیشتر به آخرین حلقهٔ زنجیرهٔ نقد هنر، نزدیک هستند. برخی از این نقدها بسیار کامل هستند. یکی از آنها مقالهٔ قابل توجهی است که توسط استفان مال هال و در مورد فیلم «دونده‌ای بر لبهٔ تیغ» نوشته شده است و اینکه این فیلم یک اثر هنری قابل فهم برای تأیید یک طرح منتقدانه است. «نقطه نظر فلسفی جالب توجه: بسیاری از مقالات نقدگرانه، در کاربرد موقعیت‌های فلسفی در تعبیر و تفسیر فیلم‌ها نهفته است. به عنوان مثال مانوعی تعبیر «سارتر»ی از «وودی آلن»، روش‌های تفسیری «فروید» و «نیچه» در نقد «پیتر گرین اِوی» و مطالعات «یونگ» دربارهٔ «فلینی» را در اینجا می‌بینیم. مقالات دیگر با جامعه‌شناسی یا روانشناسی فیلم در ارتباطند. برخی مقالات سعی در بیان این مطلب دارند که یک فیلم واقعی باید برگرفته از جوامع معاصر باشد و برخی نیز اظهار می‌دارند که چگونه برخی فیلم‌ها یا به‌طور کلی فیلم، گویای روانشناسی سازندگان یا بینندگان آن فیلم هستند؟ این مجله حاوی تحلیل‌های فلسفی معدودی است.

مجلهٔ «فیلم و فلسفه»، با یک مقالهٔ خوب با عنوان «دربارهٔ سینما و گمراهی» نوشتهٔ «بریز گوت» آغاز شده است. مقاله «گوت» پیرامون این موضوع همیشگی که تماشا یا کارگردانی هر فیلمی نوعی گمراهی و انحراف است، نوشته شده است. بحث «گوت» را، آنگونه که «هیوم» نیز در جای دیگری به آن اشاره نموده است، می‌توان همانند هر بحث دیگری در مقابل یک آیین که حتی ارزش تکذیب هم ندارد، متصور شد. «گوت» با بردباری هر چه تمام، وعده‌های نامعقول و دوپهلوگویی‌ها، تعمیم‌های عجولانه و دیگر نقایصی که این دیدگاه، که همهٔ سینماروها و کارگردانان منحرف شده‌اند، بر پایهٔ آنها بنا شده است، را آشکار می‌سازد. احتمالاً یک چیزی دربارهٔ کارگردان و طرفداران فیلم «غل و زنجیر تگزاس شاهد قتل عام بود»، مبهم است، ولی بینندگان [فیلم‌های] مری پاپینز «لزوماً هم منحرف نیستند.

در این مجله، تعداد محدودی از مقالات، به فیلم به عنوان ابزاری برای تعمق در زیبایی‌شناسی نگریسته‌اند. واژه‌هایی نظیر «زیبایی»، ارزش «زیبایی‌شناسی» و حتی «هنر»، به ندرت در این مقالات به چشم می‌خورند. البته شاید هم زیاد تعجب‌آور نباشد، چرا که بسیار از فیلم‌های مورد بحث، از قبیل «بازگشت به آینده»، «تنها در خانه»، «ترمیناتور ۲» و فیلم‌های سانسور شده، ارزش زیبایی‌شناسی کمی داشته باشند و یا اصلاً فاقد این ارزش باشند. (از هیچکس کمکی ساخته نیست، اما باید برای نویسندگانی که وقت خود را برای نوشتن سناریوی

فیلم‌های بد می‌گذارند، اظهار تأسف کرد.) نویسندگان بسیاری از این مقالات در مواجهه با فیلم‌هایی که فی‌نفسه ارزش هنری کمی دارند، فیلم‌هایی که هنجاری‌های اجتماعی یا اختلالات روانی را به تصویر می‌کشند، را مورد بررسی قرار داده‌اند. متأسفانه بسیاری از بررسی‌های موضوعات اجتماعی و روانی، در حد یک حدس و گمان بدون پشتوانه باقی مانده‌اند. رابطهٔ بین فیلم‌ها و تمایلات اجتماعی یا حالات روحی، ظاهراً در بررسی‌ها مورد توجه قرار نگرفته است. جامعه‌شناسان و روانشناسان برای مطالعهٔ رابطهٔ بین فیلم‌ها و موقعیت‌های اجتماعی و روانی موضوعات، بیش از فلاسفه و منتقدان ادبی صلاحیت دارند.

بخشی از مشکلی که این مقالات با آن مواجه هستند، این است که نویسندگان مقالات این مجله، پیش از ارائهٔ آثارشان، مقالهٔ «گوت» را مطالعه نکرده‌اند. بسیاری از دیدگاه‌های مبهمی که «گوت» آشکار ساخته است، در مقالات بعد از او به عنوان دیدگاه‌هایی معقول مطرح شده‌اند. دقیقاً معدودی از مقالات نظریه‌های بحث‌انگیز و یا حتی قابل تردید را به‌طور نسنجیده پذیرفته‌اند. به ویژه بسیاری از آثار موجود در مجلهٔ «فیلم و فلسفه»، در جایی که به روش‌های روانکاوی «فروید» و «لاکان» پرداخته‌اند، زودباوری قابل توجهی را نمایان ساخته‌اند. به عنوان مثال، الیزابت جونز می‌نویسد که مارکیز دوساد نیز مانند فروید عقیده دارد که ماهمگی ذاتاً دچار سادیسم هستیم». تونی ویلیامز گفتهٔ استانلی کوبریک را که اظهار داشته است دکتر استرنج لاو یک مسیر سادو مازوخیسمی (آزارگری) خیالی از خواهش و هوس که ناشی از محرومیت نوزاد از جسم مادر می‌باشد، ارائه نموده است» را بازگو می‌نماید. در این مجله به این مطلب که مدت‌ها قبل، «پاپر» دلایلی را برای تردید در این موضوع که برای فهمیدن روانشناسی، می‌توان بیشتر از روانکاوی کمک گرفت، ارائه کرده، اشاره‌ای نشده است. خوانندگانی که همانند «پاپر» بدبین هستند، برای برخی از آثار ارائه شده به این مجله ارزش چندانی قائل نیستند. خوانندگانی که در مورد «پست مدرنیسم»، دچار تردید می‌باشند نیز با آنها هم عقیده هستند.

بسیاری پرسش‌های فلسفی مهم و جالب وجود دارد: آیا فیلم، یکی از قالب‌های هنری است؟ اگر چنین است، چه نوع قالب هنری است؟ ارزش زیبایی‌شناسی فیلم، شامل چه موارد است؟ آیا برخی از فیلم‌ها آثار هنری هستند، در حالی که برخی از آنها فقط جنبهٔ سرگرمی دارند؟اگر چنین است، تفاوت بین این دو نوع فیلم در چیست؟ (پرسش‌های مطرح شده دربارهٔ رابطهٔ بین هنر و سرگرمی، به فلسفهٔ فیلم مربوط می‌شوند.) چه نوع رابطه‌ای میان فیلم و سایر هنرها از قبیل نمایشنامه و هنرهای تجسمی وجود دارد؟ چگونه می‌توان ارزش زیبایی‌شناسی یک فیلم را مورد ارزیابی قرار داد؟ می‌توان فیلم را آمیزه‌ای از دیگر هنرها نظیر ادبیات، نمایشنامه، هنرهای تجسمی و موسیقی، به شمار آورد و پرسش‌هایی که پیرامون ماهیت هنر سینمایی و چگونگی ارزیابی آن، مطرح می‌شوند، از پیچیدگی خاصی برخوردارند. با این حال، اینها پرسش‌هایی هستند که می‌توان امیدوار بود بتوان با تحلیل‌های فلسفی به پاسخ آن دست پیدا کرد. متأسفانه مقالات موجود در اولین شمارهٔ «فیلم و فلسفه»، گام چندانی در جهت پاسخ به این پرسش‌ها برنداشته‌اند. حتی بهترین مقاله نیز، که متعلق به «گوت» می‌باشد، تنها برخی از مسائل کذبی را که ظاهراً به قصد پاسخگویی به این پرسش‌ها مطرح شده است، مردود شمرده است.

بیان این مطلب که فلسفهٔ فیلم در بدو مقایسه با فلسفهٔ موسیقی می‌باشد، کاملاً منصفانه است.

اگر آثار ارائه شده در این مجله نمونه‌های بارزی باشند، می‌توان به تضاد بین فلسفهٔ فیلم و فلسفهٔ موسیقی، پی‌برد. در اصل فلاسفهٔ موسیقی به شاهکارهای موسیقی پرداخته‌اند. در این مجله، حتی در مورد بدترین فیلم‌ها نیز بحث‌های طولانی به چشم می‌خورد. موسیقی برای اکثر نویسندگان فلسفهٔ موسیقی، اهمیت والایی دارد. برخی از افرادی که مقالاتشان در مجله به چاپ رسیده است، ظاهراً هیچ علاقه‌ای به خود فیلم ندارند. البته، فلاسفهٔ موسیقی به نحو چشمگیری به تحلیلی فلسفی پرداخته‌اند تا به جامعه‌شناسی و روانشناسی. شاید ریشهٔ همهٔ این تفاوت‌ها بین فلسفهٔ موسیقی و فلسفهٔ فیلم این باشد: فلسفهٔ موسیقی برخلاف فلسفهٔ فیلم، آثار متعلق به یک هنر والا را مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌دهد. شاید فلسفهٔ فیلم تنها زمانی تکامل یابد که یک اثر سینمایی مهم برای تحلیل کردن موجود باشد. ارزش دارد که تصور کنیم سینما با معیارهای هنری موجود، یک جوان یکصد سالهٔ بی‌تجربه است. رمان هم در زمانی که «آستن» اولین شاهکار ادبی را خلق کرد، یک قرن از تولدش می‌گذشت.

نسخهٔ ویراستاری اولین جلد مجله، بسیار بد است. اشتباهات املایی بسیاری وجود دارد، اما تعدادی از مقالات نیز با حذف یا تکرار قسمت‌هایی از متن کاملاً به هم ریخته‌اند. در بعضی قسمت‌ها، بخش‌هایی از پاراگراف‌ها حذف شده یا تکرار شده است. در یک مورد، همهٔ صفحات متن تکرار شده و دو صفحه از پی‌نوشت‌ها به‌طور حیرت‌آوری وسط یکی از مقالات، جای گرفته است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی