موسی اکرمی

«فلسفه» و «بوطیقای سینما»

با گرامیداشت صدمین سال افتتاح نخستین سالن کینه‌توسکوپ (۱۴ آوریل ۱۸۹۴) و هشتادمین سال فیلمبرداری «*تولد یک ملّت*» (جولای تا اکتبر ۱۹۱۴)

سکانس ۱. (خارجی، تاریک و روشن، پلان عمومی). *بوطیقا*

در فلسفهٔ افلاطون جهان محسوس «رو گرفت» جهان معقول است و از این‌رو هر شیءِ طبیعی یک «تقلید» (میمه‌زیس) از یک مثال [= ایده] است. اما محصول هنری «تقلید» یک شیءِ طبیعی و از این‌رو تقلید یک تقلید است و از حقیقت و نمرنهٔ اعلی دو درجه دور است. معرفت (اپیستمه) به جهان معقول، گمان (دوکسا) به جهان محسوس و خیال (ایکازیا) به جهان تخیلی هنر تعلق می‌گیرد. اصولاً هنر در حالتی از جذبه و خلسه از سوی خدایان هنر (موزها) الهام می‌شود و چه‌بسا الهام‌گیرنده دچار خطا شود و دروغ گوید. از آنجاکه افلاطون همواره در پی حقیقت و سودمندی است نمی‌تواند به‌صرف لذت‌بخشی اثر هنری تکیه کند و هرچند اشیاءِ زیبا را برخوردار از زیبایی مطلق ـ که همان خیر مطلق و حقیقت مطلق است ـ می‌داند اما در جستجوی حقیقت و بنیانگذاری مدینه‌ای بر پایهٔ شناخت حقیقت و جهان معقول، هنرمندان را چندان نقشی نمی‌دهد. البته در چارچوب هدفهای اخلاقی ـ تربیتی و حتی لذت‌بخشی بی‌زیان فعالیت هنرمندان را می‌پذیرد که در این میان برترین جایگاه را به موسیقیدانان می‌دهد، موسیقیدانانی که موسیقی آنان تقلیدی از خیر باشد (جمهوری ۵۹۹ـ۵۹۷، قوانین ۶۶۹ـ۶۶۸).

ارسطو آدمی را دارای سه قوهٔ عقلی، ارادی و صناعی می‌دانست و در پیوند با این سه قوه از سه عرصهٔ شناخت (حکمت نظری، تئورتیکه)، عمل (حکمت عملی، پراکتیکه) و آفرینش (حکمت ابداعی، پوئتیکه) سخن می‌گفت. منشأ ابداع (پوئسیس) قوهٔ صناعی (تخنه) بود و غریزه تقلید و محاکات (میمه‌زیس) آدمی را به محاکات کنش و موقعیت و طبیعت می‌کشاند تا جهانی تخیلی را ابداع کند که غایت آن باید تهذیب و پالایش و تزکیهٔ عواطف بشری (کاتارسیس) باشد. در زبان یونانی Poiein به معنای ساختن و آفریدن، و Poietes به معنای سازنده و آفریننده است. واژهٔ Poet (= شاعر) با آنها هم‌ریشه است. و ارسطو شاهکار خویش در بارهٔ این‌چنین فن ابداع و آفرینش را «پری‌پوئتیکس» نام نهاد که فارابی در *احصاءالعلوم* آن را «بویوطیقا» و خواجه‌نصیرالدین طوسی در *اساس‌الاقتباس* آن را «بیوطیقا» و رساله‌ای در شعر خواند. در ۱۴۹۸ ترجمهٔ متن کامل آن از روی نسخهٔ عربی ابن‌رشد به‌زبان لاتین صورت گرفت. شرح ربرتلو (۱۵۴۸) و شرح کاستلوترو (۱۵۷۱) بر بوطیقا از یک سو باعث شد تا ارزش فلسفی این اثر مطرح شود و از سوی دیگر نظریه‌های ادبی بر پایهٔ تدقیق و تبیین فلسفی پدید آید، چنانکه پس از آن آثار مطرحی چون *دفاع از شعر* (سرفیلیپ سیدنی، ۱۵۹۵) و *رسالهٔ نظم دراماتیک* (درایدن ۱۶۶۸) نوشته شد.

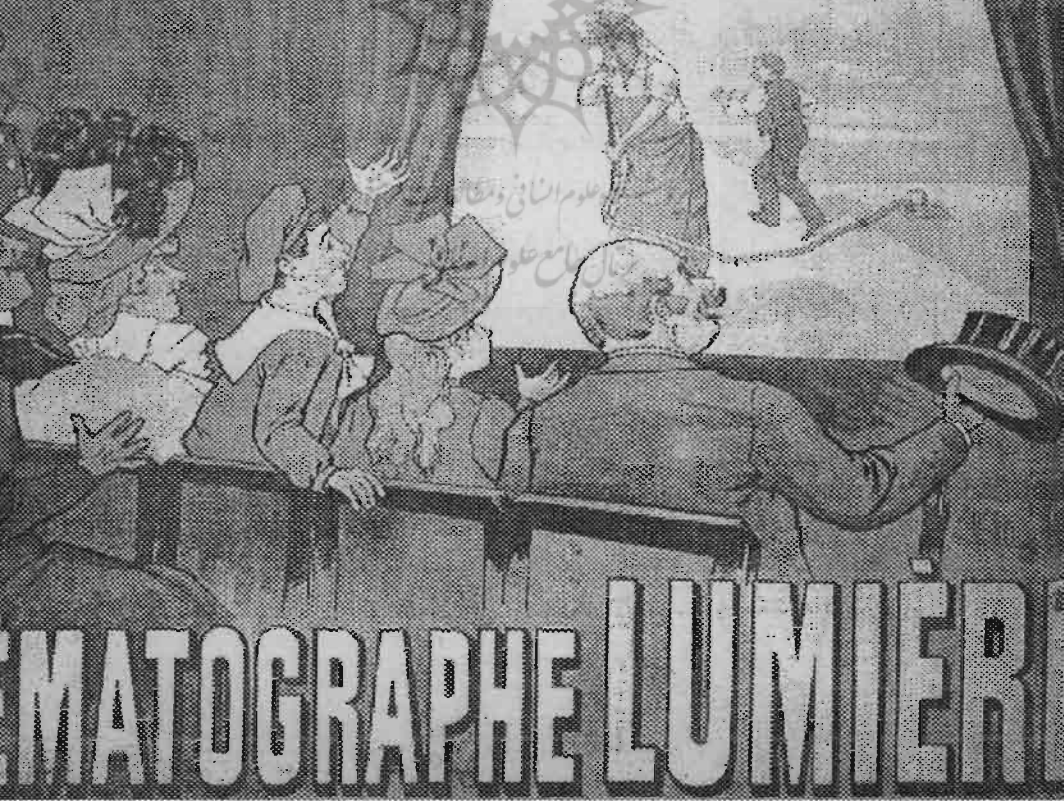
ارسطو منشأ حکمت ابداعی (پوئتیکه) را «تخنه» (ریشهٔ واژهٔ تکنیک) دانست که هدف آن یا تکمیل کار طبیعت (از طریق ابزارسازی) و یا تقلید و محاکات طبیعت است و بدین‌سان تقلید را بر جایگاهی مهم نشاند. گفتنی است که واژهٔ تقلید در زبان لاتینی با واژهٔ تخیل و تصویر هم‌ریشه است و ارسطو در بوطیقا بر وجه تصویری تقلید تکیه دارد و تصویرگری را برترین نمونهٔ تقلید می‌داند و بحث از هنرهای تصویری را به‌صورت الگویی برای بحث از دیگر هنرها درمی‌آورد.

الکساندر گوتلیب باومگارتن با نوشتن کتاب دوجلدی *زیبایی‌شناسی* (۵۸-۱۷۵۰) زیبایی‌شناسی و هنرشناسی را مرتبتی رفیع بخشید. سپس فیلسوفانی چون کانت، هگل، شوپنهاوئر، نیچه و کروچه به تبیین زیبایی و هنر در چارچوب دستگاه یا نگرش فلسفی خویش پرداختند و تقریباً همگی به کنش یا فرایند تقلید در مباحث نظری خود جایگاهی ویژه بخشیدند، چنانکه نظریه‌پردازان متأخری چون رولان بارت و پل ریکور نیز بدان توجه کردند.

اصطلاح «بوطیقا» (Poetics) که در آغاز «فن شعر» یا «هنر شاعری» تلقی می‌شد، معنایی عامتر چون «نظریهٔ ادبی» و حتی «نظریهٔ هنری» را یافت و کسانی مثلاً از بوطیقای نقاشی سخن به‌میان آوردند. از این‌رو «بوطیقای سینما» تقریباً به معنای نظریهٔ سینمایی، فلسفهٔ سینما، شناخت آفرینش سینمایی، سینماشناسی و نظریهٔ فیلم خواهد بود. تا واپسین دههٔ سدهٔ نوزدهم هنرهای گوناگونی به دستاوردهای شگرفی در کشف امکانات بالقوهٔ خود رسیده بودند و بودند نظریه‌پردازانی که به کمال نظریهٔ هنری خویش می‌بالیدند، اما در آن زمان هنر نوینی در حال زاده‌شدن بود که قرار بود در نظریه‌پردازی‌های هنری بزرگترین عقول عصر را به میدان اندیشه‌آزمایی بخواند.

سکانس ۲ . (داخلی ـ روز ـ پلان درشت) ***پیدایش هنر نوین سینما***

ادیسون در سال ۱۸۹۱ «کینه توسکوپ» را ساخت که از طریق آن تنها یک‌نفر می‌توانست تصاویر متحرک را نگاه کند. برادران لومی‌یر در فرانسه توانستند کار ادیسون را تکمیل کنند و «سینماتوگراف» خود را بسازند. آنان در ۲۸ دسامبر ۱۸۹۵



تصاویر متحرک را بر روی پرده به نمایش گذاشتند. فیلمها بسیار کوتاه بودند و آنها را به‌گونه‌ای تک‌نما و با بهره‌گیری از ویژگی عکاسیک تهیه می‌کردند. اسمیت و همکارانش در فیلمهای شعبده‌بازی خود از ۱۸۹۷ نمای درشت و حقهٔ سینمایی را به‌کار گرفتند. در ۱۹۰۲ ادوین پورتر فیلم تبلیغاتی چهار دقیقه‌ای «*ماجرای راه‌آهن*» را ساخت که در آن فزون بر بهره‌گیری از عامل عکاسیک، از حرکت دوربین، تغییر زاویهٔ دید دوربین، حقهٔ سینمایی، ساختار داستانی و بالاخره مونتاژ نیز سود جست و با به‌کارگیری مونتاژ موازی در فیلم «*سرقت بزرگ قطار*» (۱۹۰۳) به حق «پدر تدوین» لقب گرفت. سینما دوران نوزادی خود را می‌گذراند و آرام آرام به فیلمبرداری از نمایشهای تئاتری پرداخت و متکی به تئاتر شد. در ۱۹۰۸ شرکت «لو فیلم دآر» (فیلم هنری) به‌منظور فیلمبرداری و نمایش بهترین نمونه‌های رقص و تئاتر تشکیل شد و پای نامدارانی چون آناتول فرانس را به‌میان کشید. از اواسط دههٔ ۱۹۰۰ برخی از فیلمسازان و صاحبنظران نظریه‌پرداز به ویژگیهای سینما توجه کردند و کوشیدند تا در جهت استقلال آن از تئاتر حرکت کنند به‌ویژه که ژرژ ملی‌یس با فیلم سی صحنه‌ای «*سفر به ماه*» (۱۹۰۲) به کشف پاره‌ای از قابلیتهای دیداری سینما نایل آمده بود و سینمای داستانی را بنیانگذاری کرده بود.

سرانجام دیوید وارک گریفیث با «*تولد یک ملت*» (بی‌توجه به محتوای آن) و «تعصب» (۱۹۱۶) سینما را از نظر ساختار روایی، صحنه‌پردازی، مونتاژ، قطع پیوند با تئاتر و کسب استقلال و هویت هنری به یک نقطهٔ عطف رساند و بخشی از قابلیت‌های شگفت‌انگیز بیانی و رسانه‌ای سینما را به نمایش گذاشت که تأثیرات شگرف و دورانسازی بر سینمای آمریکا، اروپا و روسیه نهاد.

سکانس ۳. (داخلی و خارجی، تاریک و روشن، پلان متوسط) ***بررسی روان‌شناسیک فتوپلی*** با رشد کمی و کیفی سینما، بحث در تواناییهای آن، پیوند آن با واقعیت، منطق زبان آن، مقایسه آن با دیگر هنرها، مسائل و عوامل زیبایی‌شناسیک آن و کوشش در نیل آن به استقلال از ادبیات و تئاتر نیز به‌گونه‌ای روزافزون رشد کرد. ریتچوتو کانودو، شاعر ایتالیایی، که یکی از برجسته‌ترین چهره‌های روشنفکری ـ هنری پاریس شده

نظر سطح تکاملی جامعه، از روان‌شناسی به‌سوی زیبایی‌شناسی حرکت کرد و با تعیین ارزش سینما، آن را از تئاتر جدا ساخت و نشان داد که سینما یک اثر و یک شیء هنری است به‌گونه‌ای که بر متن قابلیت‌های شاعرانه و زیبایی‌شناسیک پردهٔ سینما هنر نوینی پدید آمده است که هرگاه موسیقی و نقاشی را به‌ترتیب هنر گوش و هنر چشم بدانیم هنر نوین سینما هنر ذهن خواهد بود.

سکانس ۴. (داخلی و خارجی - تاریک و روشن - پلان متوسط)

«شکل‌گرایی» در «فیلم به‌عنوان هنر»

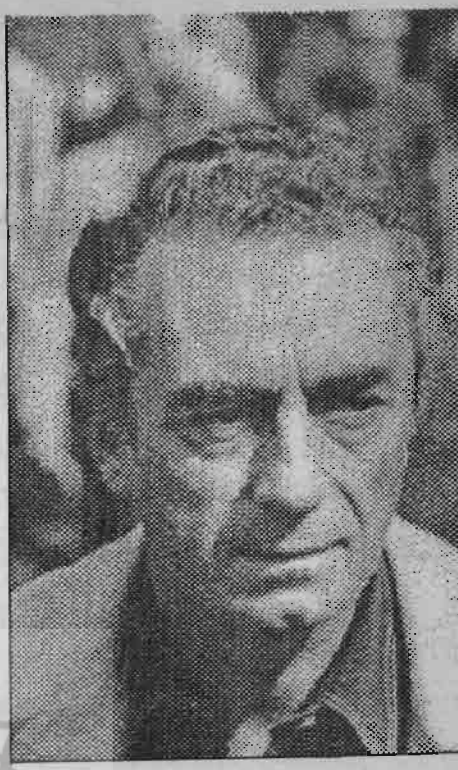
در روسیه با انتشار رسالهٔ *«رستاخیز واژه»*، اثر ویکتور شکلوفسکی، در سال ۱۹۱۴، جنبش شکل‌گرایی روسی اعلام موجودیت کرد. شکل‌گرایان روسی فزون بر برخورداری از میراث فوتوریسم ایتالیا و سمبولیسم فرانسه از دانش فلسفی نیز برخوردار بودند و از روان‌شناسی گشتالت نیز بهره گرفتند (به‌ویژه در ابداع مفهوم «آشنایی‌زدایی») آنان با تحلیلی فلسفی هر کنش انسان یا هر شیء را دارای یک یا چند کارکرد از چهار نوع کارکرد عملی، نظری، نمادین و زیبایی‌شناسیک می‌دانستند. در دههٔ ۱۹۲۰ آیزنشتاین و پودوفکین تحت تأثیر شکل‌گرایی قرار گرفتند. شکلوفسکی خود از دوستان آیزنشتاین بود و زندگینامهٔ او را نوشت. آیزنشتاین با بهره‌گیری از نظرات ادبی-هنریِ شکل‌گرایان، بر متن اعتقاد به دیالکتیک هگل و مارکس، به جستجو در راه کشف سیماهای گوناگون زیبایی‌شناسی در سینما پرداخت و در این راه ذهن خلاق و جستجوگر از یک سو و دانش عظیم هنری از سوی دیگر او را پشتوانه‌ای درخور بود. او در چارچوب اعتقاد به مارکسیسم-لنینیسم تقابل دیالکتیکی را در شکل و محتوا مورد توجه قرار داد و به‌ویژه در نظریهٔ مونتاژ و شرکت دادن بیننده در خلق مفهوم علاوه بر دیالکتیک از نظرات پاولوف و مکتب تداعی‌گرایی در روان‌شناسی بهره جست. تداعی‌گرایی از زمینهٔ فلسفی گسترده‌ای، از ارسطو تا هابس ولاک و هیوم و جیمز میل و ویلیام جیمز برخوردار بود و بر نظریهٔ مونتاژ آیزنشتاین تأثیر بسیار داشت. آیزنشتاین آرام آرام به‌سوی روان‌شناسی ژان پیاژه حرکت کرد که فیلسوفی شناخت‌شناس و مدرس

رهایی آن از کلام می‌دانستند و با ورود صدا به سینما لزوم تغییر نظریه‌هایی که با توجه به سینمای صامت تدوین شده بود لازم آمد. آرنهایم، در چارچوب روان‌شناسی گشتالت، سینمای دوران صامت را در اوج اعتلای هنر سینمایی می‌دید و ورود صدا به سینما را ویرانگر سرشت هنری سینما می‌دانست. واقعیت این بود که ورود صدا به سینما به تضعیف شکل‌گرایی انجامید. بر سینما پرتوی واقع‌گراییک افکنده شد و نظریه‌پردازانی واقع‌گرا چون زیگفرید کراکاوئر و آندره بازن پا به میدان نهادند و بر کاربرد اجتماعی سینما (و دیگر هنرها) و محتوا و رسالت اجتماعی فیلم تأکید ورزیدند. از چنین نگرشی نظریهٔ سینمایی جدیدی پدید آمد. آندره بازن که از بنیانگذاران مجلهٔ «کایه دو سینما» (۱۹۵۱) بود با علاقه‌ای شگرف به شناخت طبیعت متجلی در زمین‌شناسی، گیاهشناسی و جانورشناسی، به‌سوی درک و برداشتی واقع‌گراییک از سینما حرکت کرد و عشقی شگرف به سینما یافت. او متأثر از برگسون، هوسرل، تیاردو شاردن، گابریل مارسل، امانوئل مونیه، مرلوپونتی و سارتر بود. او بر آن بود تا به شناختی غیر ایدئولوژیک از واقعیت دست یابد. او نه به‌دنبال آفرینش یک جهان سینمایی، بل در پی کشف واقعیت جهان موجود، از طریق سینما، و در قالب تصاویری از واقعیت بود. او به پیروی از اندیشهٔ وجودگرایانی چون سارتر در طلب آن بود که جهان در نگرش بی‌طرفانه خود را، ولو به زبان ابهام، بر او چونان یک انسان آشکار کند. او بر این باور بود که هنرمند واقعیت را نه دگرگون بل انتخاب می‌کند و در ضبط و بیان مفهوم جهان به‌صورت طبیعی، سینما از هر هنری موفق‌تر است. او عاشق علم و طبیعت بود و سینما محصول این دو بود. از نظر او مبنای زیبایی‌شناسیک تصویر سینمایی منشأ طبیعی و واقعی آن است. او با پیروی از نظر ارسطو در بارهٔ تصویرگری امر تام بر «برداشت بلند» و عمق صحنه، لزوم فیلمبرداری از یک کنش کامل تأکید داشت و برای اساس عکسی سینما و قابلیتهای زیبایی‌شناسیک تک‌نما اهمیت بسیاری قایل بود و از این‌رو در نظریه‌های سینمایی خویش در برابر کسانی چون آیزنشتاین قرار داشت. بدین‌سان بازن با تأکید بر لزوم حفظ جنبهٔ واقع‌گراییک تصویر توانست در نظریه‌های واقع‌گراییک همان نقشی را ایفا کند که آیزنشتاین در نظریه‌های شکل‌گراییک داشت. او همان‌اندازه به «نما»

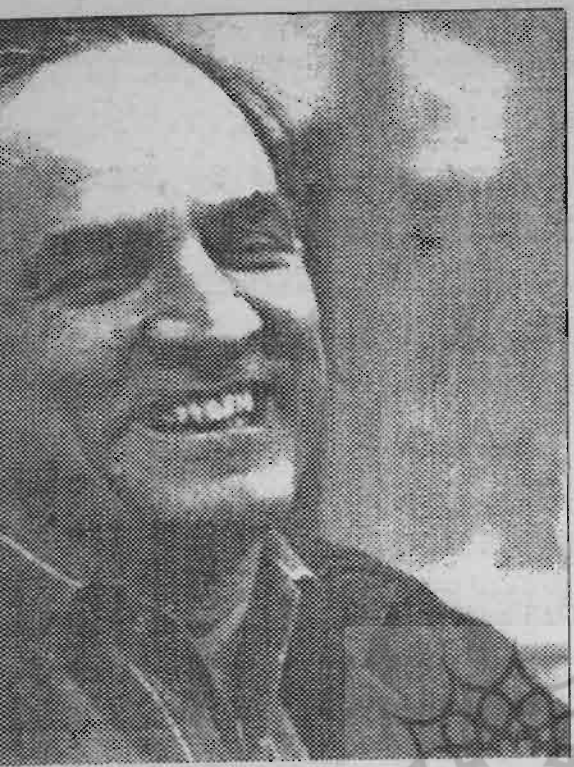
«فرهنگ‌واژگان سینما» کتاب مهم «زیبایی و روان‌شناسی سینما» را در دو جلد (به‌نام «ساختارها» و «شکل‌ها») نوشت. او توجهی ویژه به شناخت‌شناسی و تبیین فلسفی وضع انسان و نقش هنر در جهان داشت و می‌کوشید تا نظرات واقع‌گرایی و شکل‌گرایی را با یکدیگر بیامیزد و در کل نتوانست جایگاهی رفیع در نظریه‌پردازی سینمایی کسب کند، چنان که در نگرش واقع‌گرایی زیگفرید کراکاوئر نتوانست به مقام بازن دست یابد هرچند کتاب «نظریهٔ فیلم» (۱۹۶۰) از استحکام، سامانمندی و غنای دانش در حدی عالی برخوردار است. کراکاوئر با تکیه بر نتایج فلسفی دستاوردهای فیزیک نوین در رابطه با واقعیت، و نظرات مکتب فلسفی فرانکفورت (ماکس هورکهایمر و تئودور آدورنو) در نقد عقلانیت ابزار گرایی علمی واقعیت را پنهان و در سایهٔ ابهام می‌داند. او نیز بر ارزش واقع‌گرایی عکس‌گرایی دوربین سینما، بی‌طرفی دوربین و لزوم دوری گزیدن از مونتاژ (برخلاف دیدگاه سینماگران روسی) تأکید می‌کند و ارجاع سینما را به دنیای مادی می‌داند و غلبهٔ محتوا بر شکل را در سینما، از میان همهٔ هنرها، اعلام می‌کند و بر ترکیب واقعیت و قابلیتهای فنی سینما تأکید می‌ورزد و همچون بازن از «معنای قطعی» حاصل از تدوین به سبک شکل‌گرایان روسی گریزان است.

سکانس ۶. (داخلی و خارجی - تاریک و روشن - پلان متوسط) ***نشانه‌شناسی و سینما***

پس از توجه نه‌چندان جدی رواقیان، ارسطو و اگوستین قدیس به نشانه‌ها جان‌لاک در فصل بیست ویکم «جستار در بارهٔ فهم بشر»، که واپسین فصل آن است، در انقسام علوم‌گونهٔ سوم علم را علم نشانه‌ها، که معمولترین آنها واژگان هستند، دانست. چارلز سندرس پیرس، منطقدان، ریاضیدان، فیزیکدان و فیلسوف پرآوازهٔ پراگماتیست در بحثی مستوفا مبحث نشانه‌ها (Semiotics) را بنیان نهاد و چارلز ویلیام موریس راه و روش او را ادامه داد. از سوی دیگر فردینان دوسوسور زبان‌شناس سوئیسی نیز نشانه‌شناسی (Semiology) را به مثابهٔ یک نظام عام که زبان‌شناسی شاخه‌ای از آن است مطرح کرد. ژاک لاکان که روان‌شناس، باستان‌شناس و استاد تاریخ باستان بود کوشید تا ساختارگرایی را با فرویدگرایی ترکیب کند. او به‌ویژه با بهره‌گیری از



میکل آنجلو آنتونیونی



اینگمار برگمان

اندیشه‌های هگل، فروید و یونگ روان‌شناسی تصویر را ارائه داد و «مرحلهٔ آینه» را در تکامل ذهن انسان مطرح کرد که ژان فرانسوا لیوتار (صاحب‌نظر برجستهٔ پسامدرنیسم) این مرحله را شبیه سینما دانست. از سوی دیگر رولان بارت با مقالهٔ «رومی‌ها در سینما» (۱۹۵۲) نشانه‌شناسی را در بررسی متن سینمایی به‌کار گرفت. او تحت تأثیر مارکس، نیچه، سوسور، فروید، هوسرل، شکل‌گرایان روس و سارتر بود. جستجوهای لِوی استروس نیز دستاوردهای مهمی برای نشانه‌شناسی به همراه داشت. بدین‌سان زمینه آماده شد تا برجسته‌ترین چهره در نشانه‌شناسی سینما، یعنی کریستین متز، بررسی آکادمیک سینمایی را به اوجی تازه برساند. او در آغاز تحت تأثیر نمودشناسی هوسرل، هایدگر و مرلوپونتی بود و از دانش و پژوهشی گسترده در

زبان‌شناسی برخوردار بود و با تأثیرپذیری از نمودشناسان، مارکس، فروید، سوسور و پیرس مجموعهٔ مقالات «زبان و سینما» (۱۹۶۹) را منتشر کرد که درجهٔ دکتری را برای او به ارمغان آورد و نشان‌دهندهٔ موفقیتی فرهنگستانی در به‌کارگیری نشانه‌شناسی برای تحلیل متن سینمایی بود. او از بررسی عام و کلی در بارهٔ سینما گریزان بود و می‌کوشید تا با بررسی مشخص و دقیق و جزئی نشان دهد که فیلم چگونه در ترکیب‌های متفاوت تصاویر مفهوم می‌یابد. بویژه با کوششهای متز نظام نشانه‌شناسیک، در ابعاد تصویری، حرکتی، گفتاری، نوشتاری و صوتی، مورد توجه قرار گرفت. ریمون بلور و پازولینی نیز به مکتب نشانه‌شناسی پیوستند و نشانه‌های حرکتی در سینما بر اساس تحلیلهای فلسفی هانری برگسون اهمیت ویژه‌ای یافتند. برگمان، برسون و آنتونیونی در چارچوب نقش نشانه‌شناسیک رنگ وسواسی شگفت در مورد رنگ از خود نشان دادند. ژولیا کریستوا نیز با سابقهٔ مارکسیستی و تأثیرپذیری از فروید ساختارگرایی را ترک کرد و به نشانه‌شناسی پیوست. امبرتواکونیز با دانش فلسفی و سابقهٔ تدریس فلسفه و نشانه‌شناسی و پژوهش در آثار توماس آکویناس، با پیروی از پیرس «*نشانه‌شناسی و فلسفهٔ زبان*» را نوشت و پیرامون نشانه‌شناسیِ سینما نوشته‌های مهمی را منتشر کرد. امبرتواکو و ژولیاکریستوا از شکلوفسکی و تینیانوف نیز تأثیر بسیار پذیرفتند.

سکانس ۷. (داخلی و خارجی ـ تاریک و روشن ـ پلان متوسط) ***نمودشناسی و سینما***

هوسرل با انتشار «*اندیشه‌هایی در بارهٔ نمودشناسی ناب*» در ۱۹۱۳ فلسفهٔ نمودشناسی خود را عرضه داشت. پس از آن نمودشناسی با هایدگر، مرلوپونتی و سارتر اهمیتی بیشتر یافت. هوسرل به بحث در بارهٔ تفاوت جهان بدانگونه که در خود است و بدانگونه که خود را بر ما می‌نمایاند پرداخت و بر اهمیت «دیدن» تأکید ورزید و از نمودشناسی «نگاه» سخن گفت. هایدگر نیز در کتاب «هستی و زمان» به بحث در بارهٔ «دیدن» و «نگاه» و مفهوم «تصویر جهان» و تبدیل جهان به تصویر پرداخت و اظهار داشت که با نگاه فیلسوف است که جهان برای او آفریده می‌شود همانگونه که نگاه نقاش جهان را برای او می‌آفریند.

نمودشناسی جهان را همچون دستگاهی باز و ناجبری می‌نمود که در برابر ذهن آزاد آدمی گسترده است تا رازش کشف شود و بدین‌سان نمودشناسی در برابر مادی‌گرایی، ساختارگرایی و نشانه‌شناسی قرار گرفت. نمودشناسی علاوه بر تأثیرگذاری بر نظرات ژان میتری و کریستین متز (در سالهای آغازین)، بر ژان پییر مونیه، روان‌شناس بلژیکی، در نوشتن «ساختار تجربهٔ فیلمی» تأثیر بسیار گذاشت. آمده آیفره و آندره بازن تحت تأثیر نمودشناسی قرار گرفتند. بازن عمری کوتاه داشت و آیفره توانست نمودشناسی را در برابر ساختارگرایی و نشانه‌شناسی به‌کار گیرد. او از شاگردان مرلوپونتی و دوست گابریل مارسل بود. او نیز چندان عمر نکرد و راه و روش او را هانری آژل ادامه داد که تحت تأثیر آموزش‌های مرلوپونتی نه در پی تجربهٔ نشانه‌شناسیک جهان، بلکه به دنبال یگانه شدن با آن با تکیه بر نمودشناسی و نگرشی شاعرانه بود. او، گریزان از برخورد روان‌شناسیک و جامعه‌شناسیک به سینما، بر آن بود تا با سینما به مثابهٔ هنر به قلمرو مطلق برود و به واقعیت متعال دست یابد.

مرلوپونتی و گابریل مارسل بر آثار نظری سوزان لنگر و ادگار مورن در فلسفهٔ هنر و سینماشناسی تأثیر زیاد داشتند. اما مهمتر از نمونه‌های بالا تأثیر شگرفی است که نظرات هوسرل و هایدگر در پیدایی هرمنوتیک نوین داشته‌اند. هرمنوتیک را می‌توان از افسانهٔ هرمس پیام‌آور و تأویل‌کننده تا آثار افلاطون و ارسطو و اگوستین قدیس و اکثر مفسران و تأویل‌کنندگان متنهای دینی و شلایر ماخرو دیلتای ردیابی کرد. این فن یا فرایند را در چند سال گذشته کسانی چون هانس گئورگ گادامر، پل ریکور، هانس روبرت یاس، با بهره‌گیری از نمودشناسی هوسرل و هایدگر به جایگاهی بلند رسانده‌اند. هایدگر در واقع مسئلهٔ اصلی فلسفه را «تأویل هستی» می‌دانست و این پیوند میان پدیده‌شناسی و هرمنوتیک است. ریکور فیلسوف و ادیب، شاگرد گابریل مارسل، صاحبنظر در زبان‌شناسی، نظریهٔ ادبی، فلسفهٔ تحلیلی، نمودشناسی و دارای نوشته‌هایی در شناخت، تحلیل و تأویل متن فیلمی است. گادامر نیز از شاگردان هارتمن و هایدگر، استاد فلسفه و از بزرگان هرمنوتیک فلسفی و صاحبنظر در زیبایی‌شناسی و هرمنوتیک است.

سکانس ۸. (داخلی و خارجی - روز - پلان عمومی) ***چشم‌انداز بوطیقا در سینما***

بدین‌سان دیدیم سینما به‌ویژه از «*تولد یک ملت*» به‌عنوان هنری مستقل که محصول شرایط عینی- ذهنی ویژه‌ای در تاریخ انسان است شماری از عقول و هنرآفرینان بزرگ جهان را به عرصهٔ آفرینش فیلم یا نظریهٔ سینمایی کشانده است و این آفرینش همواره در پیوند با ژرفترین و مطرح‌ترین اندیشه‌های فلسفی دوران بوده است و در چارچوب مسائل عام فلسفهٔ هنر مسائل خاصی در زمینهٔ سینما مطرح شده است که از آن میان می‌توان این مسائل را نام برد: توانایی‌های سینما، پیوند آن با واقعیت، زبان و فن معانی بیان برای ابزار انتقال و رسانهٔ فیلمیک، نظام نشانه‌ای و نظام معنایی فیلم، «منطق» سینما، حالت ما قبل منطقی سینما، روان‌شناسی و نمودشناسی مشاهدهٔ فیلم و اثرگذاری فیلم. رابطهٔ زبان و سینما، فرایند معنی‌دهنده به اشیاء سینمایی، پیوند صدا و تصویر در سینما، زمان و مکان و پیوند آنها در سینما، نمودشناسی و زیبایی‌شناسی عناصر فیلم (همچون نما، مونتاژ، حرکت و زاویهٔ دید دوربین، حقهٔ سینمایی و ...)، پیوند تصویر دوبعدی با واقعیت سه‌بعدی، وجوه مشخصهٔ سینما، رابطهٔ آن با دیگر هنرها، واحد زبانی سینما، سینما و واقعیت، واقعیت سینما، مسئلهٔ توهّم حرکت و پیامدهای روان‌شناسیک و نمودشناسیک آن، ارزش و نقش سینما در زندگی انسان، نقش فیلمساز و بیننده، تحلیل حقیقت‌نمایی عکاسیک سینما، تبعات روان‌شناسیک- فلسفی ارتباط‌یابی با واقعیت از طریق تصویر و ...

توجه داریم که تاکنون به محتوای مثلاً فلسفی یک فیلم خاص نپرداخته‌ام زیرا فلسفهٔ هنر در اصل با شکل هنر، با ابزار بیان و چگونگی بیان ارتباط دارد نه با محتوای آن هرچند از نظر هر هنرمند راستین و صاحب سبک میان شکل و محتوی پیوند و مناسبتی ویژه برقرار است. از این‌رو سخن گفتن از نقش فلسفه در سینما به معنای آن نیست که محتوای یک فیلم فلسفه‌پردازی باشد. حتی در سینمای خوب مشخصاً فلسفی نیز نمی‌توان انتظار فلسفه‌پردازی داشت. سینمای خوب مشخصاً فلسفی، سینمایی برخوردار از جریان ژرف اندیشه است و در این حالت سینما در سرشت خویش، در آمیزش شکل و محتوی، فلسفی می‌شود.

البته همواره سینماگران پرتوانی وجود داشته‌اند (و وجود خواهند داشت) که

در نگرش خویش به رخدادها و به جهان از دیدگاه فلسفی مشخصی برخوردار بوده‌اند (مثلاً کدام نکته‌سنجی است که نتواند تأثیر پاسکال، کی‌یرکه‌گور و گابریل مارسل را بر روبر برسون نبیند)، اما همین نگرش فلسفی خود را در آمیزهٔ مبارکی از شکل و محتوی، در سبکی ویژه، در هنری ناب به‌نمایش می‌گذارد و طبیعی است که نگرش پاسکال یا کی‌یرکه‌گور از طریق مثلاً رسانه یا ابزار انتقال یا ابزار بیانی چون سینما از ویژگیهای سینماکه خود زادهٔ شرایط ذهنی-عینی ویژه‌ای است متأثر خواهد شد. اصولاً هر هنری که زادهٔ شرایطی ویژه است با برخی از مفاهیم ویژهٔ آن عصر پیوندی تنگاتنگ دارد. مگر سینما به‌عنوان یک هنر قرن بیستم می‌توانسته است در رابطه با مسئلهٔ زمان از فلسفهٔ زمان برگسون تأثیر نپذیرد. همچنین مگر سینما می‌توانسته است از نظر چگونگی برخورد به رخدادها و ایجاد ارتباط بین گذشته و حال یا بین رؤیا و واقعیت با برجسته‌ترین نمونه‌های ادبیات قرن بیستم (مثلاً آثار پروست و جویس و ویرجینیا وولف) نزدیکی و مشابهت نداشته باشد. مگر «جریان سیال ذهن»، که ویلیام جیمز آن را در «*اصول روان‌شناسی*» (۱۸۹۰) نشان داد می‌توانسته علاوه بر تجلی در شاهکارهای ادبیات قرن جلوه‌های درخشانی در سینما نداشته باشد (چنانکه مثلاً در «*دفتر دکتر کالیگاری*» و «*سال گذشته در مارین باد*»). مگر این اتفاقی است که مثلاً اکسپرسیونیسم در اوایل دههٔ ۱۹۲۰ خود را همزمان در چندین هنر به نمایش می‌گذارد (سینمای روبرت وینه، تئاتر مایرهولت، موسیقی آلبان‌برگ، ادبیات کافکا و نقاشی کاندینسکی). بی‌گمان بر این نزدیکی‌ها و مشابهت‌ها قوانینی عینی حکمفرما است.

البته پیشروان سینما در کشورهای گوناگون، بر شالوده‌ای از توجیهات نظری، در چارچوب نلسفهٔ هنر سینما، دست به تجربه‌هایی زده‌اند که چه‌بسا تندرویها و شکستهایی راهمراه داشته‌اند. اما در کل همواره سینما به امکانات تازه‌ای دست یافته است یا امکانات بالقوهٔ تازه‌ای را کشف کرده و تحقق بخشیده است. نگاهی گذرا به‌نام جنبشها و مکتبهای گوناگون سینما غنای دستاوردها را بر منظر چشم ذهن به نمایش می‌گذارد: واقع‌گرایی، اکسپرسیونیسم، نو واقع‌گرایی، حقیقت‌گرایی سوررئالیسم، ناتورالیسم، مستندسازی عینی‌گرا، جلوه‌های گوناگون سینمای

آوانگارد در دوره‌های گوناگون، سینمای ناب، سینمای شخصی، سینمای زیرزمینی، سینمای مستقل، فیلم مجرد، فیلم تجربی، فیلم هنری، سینمای آزاد، سینما ـ حقیقت، موج نو و نظریهٔ مؤلف، نظریهٔ مرگ مؤلف گادامر (و رولان بارت)، توجه آستروک به «دوربین ـ قلم» و توجه ژیگاورتوف به «فیلم ـ نگاه» یا «سینما ـ چشم». در همهٔ این جنبشها با جسارتها و نوآوریهایی در شکل و محتوای سینمایی روبه‌رو بوده‌ایم زیرا تقریباً همهٔ جنبش‌آفرینان و مکتب‌سازان از پشتوانه‌ای فلسفی در نگرش به جهان و چگونگی عرضه‌داشت برداشتِ خویش برخوردار بوده‌اند. و امروزه فلسفه شاید بیش‌از هر زمان دیگر خود را در «بوطیقا»ی هنرهای گوناگون به نمایش گذاشته است. امروزه با جنبشها و مکتبهای پرتوانی در «بوطیقای» هنری روبه‌روییم که مطرح‌ترین آنها عبارتند از: فلسفهٔ زبان (از یکسو به‌عنوان بخشی از فلسفهٔ تحلیلی در آثار ویتگنشتاین و کارناپ و تارسکی، و از سوی دیگر به‌عنوان محصول فکری شکل‌گرایان، هایدگر، بلانشو، بارت، هابرماس، اکو و ریکور)، ساختارگرایی (موکاروفسکی، بارت، لوی استروس، دریدا. دریدا با تأثیرپذیری از هگل، نیچه، هوسرل و هایدگر، و توجه به ارتباط فلسفه و زبان‌شناسی، ضمن کوشش در شناخت و نقد نگارش از ساختارگرایی گذشته است و به شالوده‌شکنی رسیده است)، تأویل متن (بارت، لوی استروس، اکو و ریکور)، حقیقت‌نمایی متن (تودورف، ژرار ژنت، ژولیا کریستوا)، هرمنوتیک مدرن (ریکور، گادامر، هانس روبرت یاس)، شالوده‌شکنی متن (دریدا، ریکور، آیزر، گادامر، یاس، ژیل دلوز. ژیل دلوز یکی از برجسته‌ترین منتقدان ساختارگرایی و اندیشمندان شالوده‌شکنی متن است. او شاید بیشترین تأثیر را از برگسون پذیرفته باشد و کتابهایی دربارهٔ اسپینوزا، لایب نیتس، نیچه و کانت نوشته است. دو کتاب پرآوازه نیز در بارهٔ سینما دارد: سینما ۱ ـ تصویر ـ حرکت ۱۹۸۳، و سینما ۲ ـ تصویر ـ زمان ۱۹۸۵، که اولی به «نما» و دومی به «مونتاژ» پرداخته است). سرانجام باید از پسامدرنیسم در سینما یاد کرد. پسامدرنیسم پس از اعلام وجود در معماری (سال ۱۹۷۲) در دیگر عرصه‌های هنر و اندیشه نیز خود را به نمایش گذاشته است و طبعاً به سینما نیز راه یافته است که بررسی آن فرصتی دیگر را می‌طلبد.