Biannual Journal Of
PHM Philosophical Meditations
(PHM)
University of Zanjan

ORIGINAL RESEARCH Vol. 11/ Issue: 27/ Autumn & Winter 2021-2022/PP. 345-351

Filmosophy or Film as Philosophy

Mohsen Karami [1]

Submitted:
2020/10/25
Accepted:
2021/1/23

Keywords:
Film as Philosophy, Film-philosophy, Filmosophy, Philosophizing

Abstract: The relation between film and philosophy is not so easy that firstly seems. On the one hand, philosophers discuss the nature of film and, for example, ask: what makes a recording a work of art? And, on the other hand, some filmmakers attempt to utilize philosophical themes in their works and produce philosophical movies. But it is not the whole story, and a third claim has been proposed in recent dedicates: Some movies can philosophize. This nww ppproyyh usuyyyy ss aadddd ff mmnnss phoosophy,, ffiii - phoosophy,, or .. mmosophy.. vvvrr ll rr gumnnss hvve been advanced in defense of this hypothesis, and every defender of this claim has proposed their own explanations. In this essay, we try to show from a different position, that movies can do philosophy in six ways. That is, there are movies that make an account of a philosophical point, movies that ask some philosophical questions, movies that defend or deny a philosophical position, movies that propose a philosophical thesis, and movies that remind us important things.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

DOI: *10.30470/phm.2021.136600.1880*
Homepage: *phm.znu.ac.ir*

1. Assistant Professor of IRIB University, *mohsenkarami@iribu.ac.ir.*

Introduction: The relationship between film and philosophy, according to the not-so-long history of cinema, has been a stable one, but with several ups and downs and strange turns. On the one hand, philosophy has helped cinema to be recognized as a form of art, and on the other hand, movies have helped to understand abstract philosophical ideas by presenting concrete images of them. However, the most controversial debate in the area in the last three decades is: Can we speak of an idea called "film as philosophy" or "film-philosophy" or, even more boldly, "philmosophy"? That is, can we accept that at least some of the films have the potential not only to help teaching philosophy, but also to do philosophizing?

Findings: (1) making an account of a philosophical point: One of the most definite principles accepted in all moral systems - are whether conscientious, consequentialist or virtuous - is that every links involves moral obligations. But if we ask any student or even professor of philosophy of ethics about this, they will answer in a way that it is extremely difficult to explain "these moral obligations arising from links." But a film such as *Dancing in the Dust* by Farhadi seems to offer a concrete description of this abstract philosophical principle, according to Hegel. From this perspective, *Dancing in the Dust* explains to the audience the idea of "moral obligations arising from links", and it can be considered as an acceptable explanation.

(2) Proposing philosophical questions: Farhadi's *Separation* proposes a philosophical question by depicting the conflict between three important moral schools in the film: the ethics of justice (Darwall, 2003), the ethics of care or compassion (Slote, 2007; French & Weis, 2000) and the duty-based ethics (Wolcher 2016). Nader can be considered as a representative of the ethics of justice, Simin as a representative of the ethics of compassion or care, and Razyeh as a representative of the duty-based ethics. At the end of the film, even

though everyone seems to be ready to end the quarrel, conflicts of moral viewpoints causes everything to return to the zero point and we wonder: What must we do in such a situation?

(3) Denying philosophical positions: One of the fundamental beliefs of human beings is that we have a unified and continuous self. This belief, among other things, has led to the belief that everybody is not only separate from other beings around them, such as inanimate objects, plants, and animals, but also from the other human beings. Now, if it can be said that Fincher's *Fighting Club* challenges our philosophical view, it must be admitted that the film has acted as a rejection of a philosophical claim: The opening scene of the film in which a virtual camera enters and leaves the narrator's body, without any harm, does not refer to a person who is in opposition to the space around him, but it refers that the narrator is only a part of the space that is not different from the rest of the space around him (Brown, 1398: 139).

(4) Defensing philosophical positions: Ernie Gehr's experimental film *Serene Velocity* can be considered as a philosophical defense of a definition of motion picture. According to Carroll, we as philosophers can design an intellectual test in which we can see that in a film there may be no features such as words, actors, narration, and even editing, but it is not possible that it no longer has movement. By creating *Serene Velocity*, Gere offered such an intellectual test, and through this, he proved the hypothesis that movement - or at least its possibility - is one of the minimum conditions for being a film. Informed audiences of avant-garde cinema, then, recognized the meaning or significance of the film, and through this, realized how the film is a testimony to this hypothesis (Carroll, 2006: 178).

(5) Proposing philosophical theses: Godard's film *A Married Woman*, for example, visually expresses an image of objectification that became important in feminist philosophy,

decades after the film, especially with reference to pornography. Throughout the film, Godard presents propagandic images of lingerie, especially bra, and, in the style of a pop artist, scrutinizes the ways in which advertisements degrade female models from personalities to sexual objects; these women are equal to their breasts (Carroll, 2017: 275).

(6) Recollection: Heidegger considers one of the tasks of philosophy to be a "recollection", but not a Platonic recollection (Gulley, 1954), but a recollection of truths that people either are unaware of or even ignore (Risser, 1986). We can consider Wilder's *Sunset Boulevard* as an example of this philosophizing. The film reminds certain fundamental facts about human life that, while well known, are easily and even deliberately forgotten. The Wilder's film can be an incredibly original and penetrating image of what many of us, especially those at a certain age, need daily recollections of.

Discussion and Conclusion:

From the beginning of its existence, cinema has been related to philosophy in various ways. Philosophy helped cinema for a long time, but gradually the contribution of films to philosophy also increased. At first, films served philosophy only as a teaching aid, but in recent decades, some have proposed a new approach to theory of film and claimed that films can even go so far as to philosophizing. In this article, we have tried to show that films can philosophize in six different ways. In other words, we have listed six important tasks of philosophy, and in each case we tried to prove that there are films that can do the task. If "philmosophy" means that films can do these most important tasks of philosophy in their own way, it seems that we can acknowledge this theory and speak of the possibility of philosophizing through film.

References:

- Andina, Ticiana. (2014). *Bridging the Analytical Continental Divide: A Companion to Contemporary Western Philosophy*. Leiden: Brill.

- Brown, William. (1398 SH). Supercinema: Film-Philosophy for the Digital Age. Translated by: Akram Varsho-chi. Tehran: Parseh Publications.
- Buckley, R. Philip. (2002). "Martin Heidegger: The 'End' of Ethics". in: *Phenomenological Approaches to Moral Philosophy: A Handbook*. Springer, pp. 197-228.
- Carroll, Noël. (2006). "Philosophizing through the Moving Image." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 64: 173–86.
- ———. (2013). "Memento and the Phenomenology of Comprehending Motion Picture Narration." In *Minerva's Night Out: Philosophy, Pop Culture, and Moving Pictures*, 203–20. Malden, Mass.: Wiley-Blackwell.
- ———. (2017). "Movie-Made Philosophy." in: *Film as Philosophy*. Bernd Herzogenrath (ed.). London and Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 265-85.
- Cavell, Stanley. (1971). The world Viewed: Reflections on the Ontology of Film. Cambridge: Harvard University Press.
- Darwall, Stephen. (2003). *Deontology*. Blackwell.
- Deleuze, Gilles (1986 [1983]), *Cinema I: The Movement-Image*, trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- ———. (1989 [1985]), *Cinema II: The Time-Image*, trans. Hugh Tomlinson and Robert Galatea. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- ———. (2000), 'The Brain is the Screen. An Interview with Gilles Deleuze', trans. Marie Therese Guirgis, in Gregory Flaxman (ed.), The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 365–73.
- Elsaesser, Thomas; Hangener, Malte. (2010). *Film Theory: An Introduction through the Senses*. London and New York: Routledge.
- Falzon, Cristopher. (2014). Philosophy Goes to the Movies: An Introduction to Philosophy. third ed. London and New York: Routledge.
- Frampton, Daniel. (2006). *Filmosophy*. London: Wallflower.
- ———. (1996). "Characterization and Fictional Truth," in Post Theory: Reconstructing Film Studies. Madison: University of Wisconsin Press.
- French, Warren; Weis, Alexander. (2000). "An Ethics of Care or an Ethics of Justice". *Journal of Business Ethics*, 27, ½: 125-136.
- Fumerton, Richard, and Jeske, Diane. (2009). *Introducing Philosophy Through Film: Key Texts, Discussion, and Film Selections*. Malden, Mass.: Wiley-Blackwell.

- Gulley, Norman. (1954). "Plato's Theory of Recollection". *The Classical Quarterly*, 4, ¾: pp. 194-213.
- Knight, Deborah. "The Third Man: Ethics, Aesthetics, Irony." In *Ethics in the Cinema,* edited by Ward Jones and Samantha Vice, 288–90. Oxford: Oxford University Press, 2013.Litch, Mary M. (2010). *Philosophy Through Film.* London and New York: Routledge.
- Livingston, Paisley. (1996). "Characterization and Fictional Truth in the Cinema". In *Post-Theory: Reconstructing Film Studies.* Ed. David Bordwell and Noël Carroll. Madison: The University of Wisconsin Press, 149-74.
- ———. (2006). "Theses on Cinema as Philosophy." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 64: 11–18.
- ———. (2009). *Cinema, Philosophy, Bergman: On Film as Philosophy.* Oxford and New York: Oxford University Press.
- Mulhall, Stephen. (2002). *On Film.* London: Routledge.
- Plantinga, Carl. (2019). "Cognitive Theory of the Moving Image." in: Noel Carroll, Laura Teresa Di Summa-Knoop, Shawn Loht (ed.). *The Palgrave Handbook of Film and Motion Pictures.* Macmillan: Palgrave, pp. 573-600.
- Marmysz, Hohn. (2012). *The Path of Philosophy: Truth, Wonder, and Distress.* Wadsworth.
- Münsterberg, Hugo (2002 [1916]), *The Photoplay: A Psychological Study* in Allen Langdale (ed.), *Hugo Münsterberg* on *Film.* London: Routledge.
- Plato. (1380 SH). "Republic". in: *Complete Works of Plato*, Vol. II. Translated by: Mohammad Hasan Lotfi. Tehran: Kharazmi Publishing Company.
- Risser, James. (1986). "Hermeneutic Experience and Memory: Rethinking Knowledge as Recollection". *Research in Phenomenology*, 16: pp. 41-55.
- Russell, Bruce. "The Limits of Film Again." Talk at the Pacific Division Meetings of the American Society for Aesthetics, Asilomar, California, April 15–17, 2009.
- ———. "The Philosophical Limits of Film." Special issue on Woody Allen, *Film and Philosophy,* July 2000, 163–67.
- Sinnerbrink, Robert. (2017). Cinematic Ethics: Exploring Ethical Experience through Film. London and New York: Routledge.
- Slote, Michael. (2007). *The Ethics of Care and Empathy.* London and New York: Routledge.
- Smith, Murray, "Film, Art, Argument, and Ambiguity." *Journal*

of Aesthetics and Art Criticism 64 (2006): 33–42.

- Smuts, Aaron. "Film as Philosophy: In Defense of the Bold Thesis." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 67 (2009): 409–20.
- Turvey, Malcolm. (2019). "Avant-Garde Films as Philosophy". in: Noel Carroll, Laura Teresa Di Summa-Knoop, Shawn Loht (ed.). *The Palgrave Handbook of Film and Motion Pictures.* Macmillan: Palgrave, pp. 573-600.
- Vertov, Dziga. (1967). "Kinoks-Revolution," in Harry M. Geduld (ed.) *Film Makers on Film Making.* Harmondsworth, Middlesex: Penguin.
- Wartenberg, Thomas. "On the Possibility of Cinematic Philosophy." In *New Takes in Philosophy,* edited by Havi Carel and Greg Tuck, 9–24. New York: Palgrave MacMillan / St. Martin's Press, 2011.
- ———. *Thinking on Screen: Film as Philosophy.* London: Routledge, 2007.
- ———. "What Else Films Can Do," *Film and Philosophy*: 12, 2007.
- Williams, Bernard. (1973). *A Critique of Utilitarianism.* In: Smart JJC, Williams Bernard, editors. *Utilitarianism For and Against.* Cambridge: Cambridge University Press; 1973.
- Wolcher, Louis, E. (2016). The Ethics of Justice Without Illusions. London and New York: Routledge.
- Young, James. (1388 SH). *Art and Knowledge.* Translated by: Hashem Banna-poor, Bahareh Azadeh, Arshiya Saddigh. Tehran: Farhangestan-e Honar.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

دوفصلنامه علمی
تأملات فلسفی
(PHM)
PHM
دانشگاه زنجان
مقاله پژوهشی
دوره یازدهم، شماره ۲۷، پاییز و زمستان ۱۴۰۰، صفحه ۳۷۹-۳۵۳

فیلمسفه یا فیلم به مثابهٔ فلسفه
جستاری در امکان فلسفه‌پردازی از طریق فیلم

محسن کرمی [۱]

تاریخ دریافت:
۱۳۹۹/۹/۵
تاریخ پذیرش:
۱۳۹۹/۱۱/۴
واژگان کلیدی:
فیلم به مثابه‌ی فلسفه، فیلم‌فلسفه، فیلمسفه، فلسفه‌پردازی، استدلال، تبیین، شرح، دفاع، ردّ، موضع.

چکیده: نسبت میان فیلم و فلسفه به آن سادگی‌ها که در بدو امر به نظر می‌رسد نیست. از سویی، فیلسوفان به بحث در باب ماهیّت فیلم می‌پردازند و مثلاً می‌پرسند که چه چیزی یک فیلم ضبط‌شده را به اثری هنری تبدیل می‌کند؟ و، از سوی دیگر، پاره‌ای از فیلم‌سازان می‌کوشند تا از مضامین فلسفی در آثارشان استفاده کنند و، به تعبیری، فیلم فلسفی بسازند. امّا ماجرا به همین جا ختم نمی‌شود و دعوی سومی نیز در دهه‌های اخیر طرح شده است: این که فیلم‌ها می‌توانند فلسفه‌ورزی کنند. این رهیافت تازه را معمولاً «فیلم به مثابه‌ی فلسفه»، «فیلم‌فلسفه»، یا «فیلمسفه» می‌خوانند. استدلال‌های چندی در دفاع از این فرضیّه اقامه شده است و هر کدام از مدافعان این دعوی تازه، از طلایه‌دارانی چون کَوِل گرفته تا فیلسوفان حاضری چون وارتنبرگ و کرول، استدلال‌ها و تبیین‌های خاصّ خود را پیش نهاده‌اند. در جستار حاضر، از منظری دیگر، کوشیدیم تا نشان دهیم که فیلم‌ها از شش وجه می‌توانند در مقام فلسفه‌ورزی ایفای نقش کنند. یعنی هستند فیلم‌های که به شرح نکته‌ای فلسفی می‌پردازند، فیلم‌هایی که طرح‌مسأله می‌کنند، فیلم‌هایی که دفاعیّه یا ردّیه‌ای بر موضعی فلسفی عرضه می‌دارند، فیلم‌هایی که برنهاد فلسفی اقامه می‌کنند، و فیلم‌هایی که در مقام استذکار و یادآوری عمل می‌کنند.

DOI: *10.30470/phm.2021.136600.1880*
Homepage: *phm.znu.ac.ir*

۱. استادیار دانشگاه صدا و سیما، *mohsenkarami@iribu.ac.ir*.

مقدمه

نسبت میان فیلم و فلسفه، به گواهی تاریخِ نه‌چندان دراز سینما، نسبتی پایدار امّا همراه با فرازوفرودهایی چند و پیچ‌وخم‌هایی غریب بوده است. سینما، در بدو پیدایش، برای آن که به عنوان قالبی هنری شناخته شود تلاش بسیار کرد و، در این راه، فلسفه در کوشش برای ایجاد شأن هنری برای سینما، هم به لحاظ محتوایی و هم به لحاظ صوری، کمک شایانی به سینما کرد. در وهله‌ی نخست، به تصریح تاریخ فلسفه‌ی هنر[1]، از دیرباز هنرها واجد وجهی از معرفت[2] بخشی فرض می‌شده‌اند (یانگ ۱۳۸۸). از این جهت، فلسفه کمک کرد تا تثبیت شود که فیلم می‌توانند معرفت و شناخت به مخاطبانش ببخشد، به همان سان که سایر هنرها می‌توانند.[3] در وهله‌ی بعد، تلاش‌ها معطوف به این امر بود که سینما صرفاً فنّ و صنعت نیست، بل به‌ویژه چون عکّاسی و تئاتر، هنر است. پس، لازم شد که به لحاظ فلسفی تمایز گذاشته شود میان صنعتی که منجر به تولید دوربین‌های فیلمبرداری شده است با آن چه استفاده از این دوربین‌ها می‌تواند فراهم آورد. استفاده‌ی خاصّ از این دوربین‌ها را، به تصریح نظریّه‌پردازان اوّلیّه‌ی سینما، باید هنر به شمار آورد. روشن است که در این جا فلسفه‌ی هنر، به طور خاصّ، نیز به سینما کمک رساند. یعنی، در دفاع از شأن هنری سینما، نشان داد که شباهت‌های بسیاری، به لحاظ فلسفی، میان قالب‌های هنری‌ای چون تئاتر و نقّاشی و ادبیّات و حتّی عکّاسی هست. و اگر چنین باشد، چرا نتوان سینما را نیز هنر به شمار آورد؟

امّا، از این پس، نرم نرمک این زمزمه به گوش رسید که: سینما چیزی جز عکّاسی و ادبیّات و تئاتر نیست. به بیان دیگر، هرچند می‌توان پذیرفت که استفاده‌ی خاصّ از دوربین‌های فیلمبرداری، یعنی همان به‌اصطلاح *سینما*، از صنعت جدا شده است و به وادی هنر نزدیک شده، باز هم نمی‌شود این سینما را هنری در *عرض* سایر قالب‌های هنری – از جمله، رقص، موسیقی، نقّاشی، مجسّمه‌سازی، معماری، ادبیّات، تئاتر، و عکّاسی – به شمار آورد. روشن است که

1. philosophy of art.
2. Knowledge.

۳. شناخت‌گرایی در قلمرو نظریّه‌ی فیلم همچنان از مهم‌ترین و جدّی‌ترین رهیافت‌ها است (Plantinga 2019).

این انکار، در قیاس با انکار اوّلیّه، قدری نرم‌تر است: نخست گفته می‌شد که سینما اساساً هنر نیست، بل صرفاً صنعت است؛ امّا حال گفته شده است که سینما هنری *متمایز* از سایر هنرها نیست. باری، در ردّ این ادّعای اخیر و، از این رهگذر، اثبات شأن و جایگاه سینما به مثابه‌ی *هنری متمایز*، باز پای فلسفه به میان آمد. پس، تلاش شد تا تفاوت‌های سینما با هنرهایی چون تئاتر و عکّاسی و ادبیّات نشان داده شود.

از پی دو گام اخیر، سینما به عنوان هنر، در کنار سایر قالب‌های هنری، پذیرفته شد، امّا جدّوجهدهای فلسفی در باب شباهت‌های سینما با سایر هنرها (در گام اوّل) و تفاوت‌های سینما با سایر هنرها (در گام دوم) همچنان پی گرفته شد و آرام آرام ادبیّاتِ زیرشاخه‌ای در ذیل فلسفه‌ی هنرها[1] را شکل داد: نظریّه/فلسفه‌ی سینما[2]. در نظریّه‌ی سینما، جست‌وجوی تفاوت‌های فیلم با سایر هنرها کم کم به کشف امکانات خاصّ فیلم معطوف شد، که می‌شود گفت تا امروز داغ‌ترین و مناقشه‌برانگیزترین بحث‌ها را در این وادی رقم زده است.

در کنار این مبحث مهمّ و گاه جنجالی، مباحث عدیده‌ای در نظریّه‌ی فیلم طرح شده‌اند: از کندوکاو در باب وجودشناسی فیلم گرفته تا بررسی تعاریف فلسفی فیلم؛ از امکان اثرگذاری اخلاقیِ فیلم‌ها بر مخاطبان گرفته تا قدرت پروپاگاندای سیاسی و حتّی تبلیغات کالاهای اقتصادی؛ و از نسبت فیلم با عواطف گرفته تا ربط هنر به باورهای دینی و... (Elsaesser&Hagener 2010). و همه‌ی این بحث‌ها، تا امروز، نسبت پرفرازوفرودی را میان فلسفه و سینما رقم زده‌اند.

آن چه گذشت، گزارشی بسیار موجز از ارتباط نظری فیلم و فلسفه بود، به لحاظ کمکی که فلسفه به فیلم کرده است؛ امّا فیلم و فلسفه به لحاظ کمکی که فیلم به فلسفه کرده است نیز با یکدیگر نسبت داشته‌اند. چه بسیار مخاطبان سینما که با فیلم *مردی برای تمام فصول* با اندیشه‌ی رواقی آشنا شدند، با فیلم *دکارت* به مسأله‌ی بدن-ذهن توجّه پیدا کردند، و حتّی با فیلم *عصر جدید* اندیشه‌های فلسفی-جامعه‌شناختی مارکس را شناختند و فهمیدند. افزون بر این، در دهه‌های اخیر شمار زایدالوصفی از استادان فلسفه برای

1. philosophy of the arts

2. theory/philosophy of cinema

شـــرح و تبیین نظریّات انتزاعی فلســـفی از فیلم‌ها بهره می‌برند، تا جایی که امروز با خیـل کتـاب‌هـای راهنمـایی در فلســـفـه سـروکار داریم که می‌خواهند فلسـفه را به شـــیوه‌ی *فیلم‌محور*[1] آموزش دهند.[2] پس، فیلم هم کمک‌های شـایانی به فلسـفه کرده است و، بنابراین، باید گفت که نسبت میان فیلم و فلسفه دوسویه بوده.

امّا این پیوســتگی میان فیلم و فلســفه مخالفان و منتقدانی نیز داشــته اســت و هم‌اینان تاریخ این ارتباط را گاه با افول‌ها و پیچ‌وخم‌هایی مواجه کرده‌اند. از همـان ابتدای تاریخ سـینما، کم نبوده‌اند کسـانی که، از منظر فلســفه، در ردّ شــأنیّت هنری فیلم کوشـیدند و بعدها در اصـالت فیلم به مثابه‌ی هنری در *عرض* سایر هنرها جدّ بلیغ کردند. از همین اردوگاهِ منتقدان و مخالفان بود که مناقشات فلسفیِ دامنه‌دار طرح شد در امکـان معرفت‌بخشـــی فیلم و ارتبـاط معنادار و قابل‌ردّیابی میان سـینما با اخلاق، سیاست، و حتّی عواطف بشری.

بنا بر آن چه گذشت، نسبت‌های میان فیلم و فلسفه را نمی‌توان به یک نسبت فرو کاســت و طبعاً، برای بحث جدّی و عمیق، باید یکی از این مباحث را برگزید. پس، در ایــن مــجــال، بــه داغ‌تــریــن و مناقشــه‌برانگیزترین بحثِ دهه‌های اخیر در نظریّه‌ی فیلم، می‌پردازم، و آن این که: آیا می‌توان از ایده‌ای به نام «فیلم به مثابه‌ی فلســفه»[3] یا «فیلم‌ـــــفلســفه»[4]، یا حتّی، به نحوی جســورانه‌تر، «فیلمســفه»[5] دم زد؟ یعنی، آیا می‌توان پذیرفت که دســت‌کم پاره‌ای از فیلم‌ها قابلیّت‌ها و امکانات آن را دارند که، نه فقط به آموزش فلسـفه کمک کننـد، بـل خود در مقـام فلســفـه‌پردازی[6] ظاهر شوند؟ شاخص‌ترین فیلسوفان مدافع این رأی را می‌توان به دو نسل تقسیم کرد: از نســـل اوّل، اســتنلی کَوِل (1971, 1981, 1996) و ژیـل دلـوز (1986, 1989)؛ و از نســـل دوم، اســتفان مالهال (2002, 2008, 2015)، دَنیل فرَمْپتون (2006)، تـامس وارتنبرگ (2007a, 2007b, 2011)، و نــوئــل کــرول (2006, 2013, 2017).

۱. پیشینه

ادّعای کلّی این اســت که پاره‌ای از فیلم‌ها

1. screen-oriented.
۲. از جمله بنگرید به: Falzon, 2014; Litch 2010; Fumerton and Jeske 2009.
3. ffmmpp phoosophy".
4. ffmm-phoosophy".
5. --mmosophy".
6. Philosophizing.

می‌توانند نوع خاصّی از تفکّر فلسفی را رقم بزنند، امّا به طور خاصّ هر کدام از فیلسوفان پیش‌گفته استدلال‌ها و تبیین‌های متفاوتی در دفاع از این ایده‌ی تازه در نظریّه‌ی فیلم دارند و در چیستی این تفکّر فلسفی سخنان کمابیش متفاوتی عرضه می‌کنند.

۱-۱. ژیل دلوز

دلوز از مخالفت با کاربست هر چارچوبی بیرون از سینما برای فهم و تفسیر و، در کلّ، نقد فیلم آغاز می‌کند و آرام آرام، با تکیه بر ایده‌ی عقل‌ها و شیوه‌های گوناگون فلسفی‌اندیشی و فلسفه‌ورزی در سنّت قارّه‌ای (Andina 2014: 38-64)، به این اندیشه می‌رسد که فیلم‌ها به شیوه‌ی خودشان به مسائل می‌پردازند و فلسفه‌پردازیِ خاصّ خودشان را دارند: فیلم‌ها از طریق تصاویر به تفلسف می‌پردازند (Deleuze 2000: 367). از نظر او، یکی از مهمّ‌ترین دستاوردهای این فلسفه‌ورزیِ سینما ابداع دلایلی به سود «باورآوردن به این جهان» است ـــ که به یک معنا پاسخی است به مسأله‌ی پوچ‌انگاری از طریق ابداع تصاویری تازه (از قبیل زمان-تصویر).

۲-۱. استنلی کَوِل

اگر دلوز بیشتر با تکیه بر قابلیّت‌های صوری سینما از فلسفه‌ورزی خاصّ سینما دفاع می‌کند، در مقابل، کَوِل بیشتر بر قابلیّت‌های محتوایی سینما و قدرت فیلم‌ها در جهتِ درگیرکردنِ مؤثّر مخاطبان به مسائل‌وموضوعاتِ مهمّ امّا موردغفلت‌واقع‌شده‌ی حیات بشری تأکید می‌کند (Eldridge 2014: 1). از نظر کَوِل، فیلم واکنش ضمنی‌ای به *شکاکیّت*[1] فراگیر در دوران جدید است و این واکنش عبارت از بازیابی امر روزمرّه است؛ و بدین سان فیلم تصویری عرضه می‌کند از آن چه فلسفه می‌کوشد بر آن غلبه کند، امّا گاهی نیز در تلاش برای بیان آن است (Sinnerbrink 2011: 90). مزیّت اسرارآمیز فیلم، نسبت به فلسفه در این خصوص، در این است که می‌تواند وجوهی از تجربه‌های ما از واقعیّت را به تصویر بکشد و، در عین حال، همچنان به طرزی فریبنده متمایز و جدا از تجربه‌های ما باقی بماند. این دنیایی که فیلم از تجربه‌های ما تصویر می‌کند دنیای ما است،

1. Skepticism.

امّا در عین حال احساس می‌کنیم که در آن غایب ایم و ناظری بیش نیستیم. فلسفه قرن‌ها است که می‌کوشد این شکّاکیّت را بیان کند و حال سینما توانسته آن را تصویر کند. وانگهی، به گمان کول فیلم می‌تواند با تصویرکردن روزمرّگی، و نه صرفاً داستان، بر این شکّاکیّت غلبه کند؛ چراکه در داستان‌ها است که ما هم خود را بیشتر ناظر می‌یابیم تا عامل؛ و تصویرکردن امر روزمرّه به ما در پیوندیافتن با جهانی که در آن زندگی می‌کنیم مدد می‌رساند و از این شکّاکیّت رهایمان می‌کند که «نکند همه‌ی آن چه هست داستانی و خیالی بیش نیست!» گذشته از این، از نظر دلوز و کَول، هر دو، سینما به سبب شیوه‌ی بازیابی امر روزمرّه و خلق نظرگاه‌ها یا نحوه‌های وجودداشتنِ تازه، گونه‌ای از فلسفه است.

۳-۱. استفان مالهال

ولی، در نسل تازه‌ی مدافعان فیلم به مثابه‌ی فلسفه، بحث‌ها مفصّل‌تر و واضح‌تر می‌شوند. مثلاً مالهال فیلم‌های فلسفی را بر دو گونه می‌داند: نخست فیلم‌هایی که صرفاً به بازنمایی کار فیلسوفان می‌پردازند و، بنابراین، آثار فلسفیِ غیراصل عرضه می‌کنند؛ و دوم فیلم‌هایی که به نحوی اصیل فلسفه‌ورزی می‌کنند. و در باب همین دسته‌ی اخیر است که می‌گوید:

> من این فیلم‌ها را شرح‌هایی دم‌دستی یا عامّه‌فهم از دیدگاه‌ها و استدلال‌هایی نمی‌دانم که به معنای دقیق کلمه ابداع فیلسوفان اند؛ بل آن‌ها را تأمّلاتی در باب چنین دیدگاه‌ها و استدلال‌هایی و ارزیابی‌هایی از چنین دیدگاه‌ها و استدلال‌هایی می‌دانم، یعنی در مقام تفکّر جدّی و نظام‌مند در آن دیدگاه‌ها و استدلال‌ها به همان نحوی که فیلسوفان به تفکّر جدّی و نظام‌مند می‌پردازند. فیلم‌هایی از این دست نه موادّ خامّی برای فلسفه اند و نه منابعی برای تزئین آن؛ بل ممارست‌هایی فلسفی اند، فلسفه در عمل ــ فیلم به مثابه‌ی فلسفه (Mulhall 2002: 2).

به گمان او، فیلم‌ها از سه جهت این فلسفه‌ورزی بدیع و اصیل را انجام می‌دهند: اوّل این که فیلم‌ها می‌توانند به ما در فهم مسائل و پرسش‌های مهمّ فلسفی کمک کنند، به تأمّل در مسائل و پرسش‌های مهمّ فلسفی بپردازند، و حتّی مسائل و پرسش‌های فلسفی تازه طرح کنند؛ مانند فیلم *بازی* دیوید فینچر که قرائتی کمابیش تازه از شکّاکیّت وجودشناختی را طرح می‌کند. دوم، فیلم‌ها می‌توانند به پژوهش در سرشت قالب سینما بپردازند و در باب امکانات و محدودیّت‌های آن بحث فلسفی کنند. برای مثال، فیلم تجربی *شتاب آرام* ارنی گِر خودش در مقام آزمونی فکری عمل می‌کند و به این مسأله می‌پردازد که

آیا می‌توان گفت که سرشت و ذات فیلم عبارت از حرکت است یا نه. و سوم، فیلم‌ها می‌توانند به تأمّل در این امر بپردازند که آیا خودشان فیلم داستانی هستند یا خیر، یا اصلاً به تأمّل در جایگاه خودشان در مقام داستان‌هایی سینمایی بپردازند و بدین سان به فلسفه‌ورزی در باب خود بپردازند (Mulhall 2002: 1-11). مثلاً بخش اعظم آثار کیارستمی با شکستن مرزهای میان فیلم داستانی و مستند به نحوی ضمنی به تأمّل در این امر می‌پردازند که اساساً تمایز میان داستان[1] و واقعیّت[2] در چیست و فیلم داستانی و مستند چه مرزها و تمایزهایی دارند؛ و آیا خود این فیلم‌ها، چنان که برخی مدّعی شده‌اند، داستانی اند یا خیر.

۴-۱. دَنیل فرمپتون

فرمپتون به‌صراحت از «فیلمسفه» دم می‌زند و در توضیح آن می‌گوید:

> فیلمسفه بهتر از فلسفه نیست، بل نوع دیگری از فلسفه است ــ یک رویداد فلسفیِ شهودی و عاطفی. در انتهای فلسفه، ورای (یا، به تعبیر بهتر، بیرون از) قابلیّت فلسفه، فیلمسفه صرفاً یک مسیر مجزّا برای فلسفه است (Frampton 2006: 264).

او به جست‌وجوی پیوند مفهومی میان سینما و واقعیّت می‌پردازد و، از این رهگذر، به تأثیری نقب می‌زند که سینما می‌تواند بر ادراک[3] و فهم[4] ما از واقعیّت داشته باشد. به گمان او، شکّی نیست که سینما با ثبت‌وضبط واقعیّت آغاز کرد، امّا رفته رفته بسیاری از اهالی دنیای سینما، از دست‌اندرکاران سینما گرفته تا منتقدان و حتّی مخاطبان، این تلقّی از سینما را کافی و وافی ندانستند و فیلم را چیزی ورای این دیدند. به گمان ایشان، فیلم می‌توانست دنیای خودش را خلق کند، دنیایی که مرزهای دنیای ما را درمی‌نوردید و با دنیای ما تفاوت دارد. و سینما با مواجه‌کردن ما با این دنیاهای تازه - یعنی واقعیّت‌های برساخته‌ی تازه ــ می‌تواند ادراک و فهم ما از واقعیّت جهان خودمان ــــــــ یعنی واقعیّت‌های حقیقی فعلی - را عمق ببخشد. به نظر فرمپتون، همین اندیشه در ذهن آندره بازَن بود آنجا که «سینما را عینیّت در زمان» تلقّی می‌کرد و همین فکر در سرِ هوگو مانستربرگ بود آن گاه که «سینما را رسانه‌ی ذهنیّت» می‌خواند (Münsterberg 2002).

1. Fiction.
2. Reality.
3. Perception.
4. Understanding.

این دنیای ساخته‌ی سینما[1] دنیای واقعی را به کلّی استحاله می‌کند. فیلم از واقعیّت فراتر می‌رود و به ذهنیّت نزدیک می‌شود. ذهن است که این استحاله را سبب می‌شود و دنیایی از نوع خودش می‌سازد.

فیلم می‌تواند حاوی نظام فکری‌ای کاملاً تازه باشد، اپیستمه‌ای تازه ــ شاید این مفاهیم تازه‌ی فلسفی بتوانند حتّی مثال‌های اعلایشان را در سینما پیدا کنند (Frampton 2006: 11).

پس، باید فیلم را دارای قوای ذهنی‌ای خاصّ خود دانست، که آدمی را به ضبط‌ومهار واقعیّت قادر می‌سازند. و از رهگذر این قابلیّت‌ها، سینما می‌تواند تبیین‌هایی عمیق و سودمند از وضع‌وحال ما به دست دهد: یعنی آیینه‌ای باشد در دستان ما برای بازیابی و بازشناسی تعامل‌هایمان با دنیا، خواه تعامل‌های عاطفی‌مان و خواه تعامل‌های عقیدتی‌مان و خواه غیر از آن.

۵–۱. تامس وارتنبرگ

وارتنبرگ، با پی‌گرفتن آراء کول، به رهیافت «فلسفه بر پرده‌ی سینما» قائل شده است. بر طبق این رهیافت، پاره‌ای از فیلم‌ها می‌توانند نظریّه‌های فلسفی را به تصویر بکشند. به باور او، حتّی فیلسوفانِ آشنا با فیلم ــ فلسفه نیز غالباً به مقایسه‌ی فیلم‌هایی که *صرفاً* در مقام تصویرکردن نظریّه‌های فلسفی اند با فیلم‌هایی می‌پردازند که فلسفه‌ورزی اصیل می‌کنند. امّا واتنبرگ می‌گوید که این مقایسه خطا است. فیلم‌های نوع اوّل هم تقریباً به همان اندازه در کار فلسفه‌ورزی اند که مقاله‌ای فلسفی: هر دو نظریّه‌ای فلسفی را در دسترس مخاطبان قرار می‌دهند ــ یکی به وسیله‌ی متن نوشتاری و دیگری به وسیله‌ی فیلم.

مثلاً فیلم *عصر جدید* چاپلین را در نظر بگیرید. می‌دانیم که چاپلین گرایش‌های چپ داشت و در این فیلم به‌وضوح نظریّات مارکس در خصوص استثمار کارگران را به تصویر کشید و نشان داد که چگونه، در نظام سرمایه‌داریِ لجام‌گسیخته، کارگران دچار ازخودبیگانگی می‌شوند. البتّه، او همه‌ی این‌ها را با چاشنیِ طنز بیان کرد و، به تعبیری که در تاریخ سینما مشهور است، فیلمی در قالب طنز سیاه ساخت. امّا، در هر حال، این فیلم شیوه‌ای برای فهم پاره‌ای از آراء مارکس پیش پای مخاطبانش می‌گذارد و، از این جهت، قابل مقایسه با همه‌ی کتاب‌ها و رساله‌ها و مقاله‌های فلسفی‌ای است که در آراء مارکس در این خصوص نوشته شده‌اند (Wartenberg 2007b: 30).

وارتنبرگ معتقد است که فیلم قابلیّت انجام مهمّ‌ترین و عامّ‌ترین کارهای فلسفه را، البتّه به شیوه‌ی سینمایی، دارد. او در

1. film-world

کتاب *فیلم به مثابه‌ی فلسفه: اندیشیدن بر روی پرده‌ی سینما* به بحث تفصیلی در این باب می‌پردازد که فیلم‌ها می‌توانند آزمون فکری[۱]، مثال نقض[۲]، و حتّی استدلال[۳] فلسفی عرضه کنند ـــــ با آن که عموماً فرض بر این است که انجام این سه کار در انحصار فلسفه است. نیز، وارتنبرگ خصوصاً با تمرکز بر سه فیلم *عصر جدید* (۱۹۳۶)، ساخته‌ی چارلی چاپلین، *امپراطور* (۱۹۶۴)، ساخته‌ی اندی وارهول، و *ماتریکس* (۱۹۹۹)، ساخته‌ی خواهران واچوفسکی، سعی می‌کند بصیرت‌های فلسفی‌ای را فهرست کند که فیلم‌هایی از این دست می‌توانند به مخاطبانشان بدهند.

۶-۱. نوئل کرول

و در نهایت، کرول، که در میان نسل جدید فیلسوفان مدافع فیلم به مثابه‌ی فلسفه جایگاهی ویژه دارد، با بررسی‌های ژرف‌اندیشانه و تیزبینانه‌اش از ادّعاهای موافقان و مدافعان این ایده، مسیری تازه در این وادی باز می‌کند. او با تفکیک «فلسفه *در* سینما»[۴] از «فلسفه‌ی سینما»[۵]، آغاز می‌کند و همه‌ی دعاوی معطوف به فیلم به مثابه‌ی فلسفه را در ذیل فلسفه *در* سینما جای می‌دهد(Carroll 2017: 265). به گمان او، احتمالاً همه می‌پذیرند که فلسفه به دو شیوه‌ی ارزشمند می‌تواند *در* سینما حضور پیدا کند: نخست هنگامی که نکته‌ی فلسفی طرح‌شده از سوی یک فیلسوف را یک فیلم تصویر می‌کند و به تعبیری بازنشر می‌دهد؛ و دیگر هنگامی که شارحی برای شرح و توضیحِ نکته‌ای فلسفی ـــــ که پیشتر فیلسوفی آن را طرح کرده است ـــ از یک فیلم بهره می‌گیرد و به تعبیری نکته‌ی فلسفی مورد نظر را به فیلم وارد می‌کند. البتّه، روشن است که، در هر دو حال، این دست فیلم‌ها تصویر یا توضیحِ نکته‌ای فلسفی قلمداد می‌شوند.

مثال مورد اوّل می‌تواند نسبت برگمن با روان‌شناسی فلسفیِ اینو کایلا[۶] در فیلم *از زندگی عروسکان خیمه‌شب‌بازی* باشد، حال آن که مثال مورد دوم می‌تواند استفاده از فیلم *کاسپر هاوزرِ* هرتسوگ در توضیح نظریّه‌ی زبانِ لاکان[۷] باشد. در مورد برگمن،

1. thought experiment.
2. Counterexample.
3. Argument.
4. pphoosophy *in* ii nmm”.
5. pph... sophy *of* ii nmm”.

۶. Eino Kaila (۱۸۹۰-۱۹۵۸): فیلسوف و روان‌شناس فندلاندی.

۷. [Jacques] Lacan (۱۹۰۱-۱۹۸۱): روان‌کاو و روان‌پزشک فرانسوی، که تأثیر فراوانی در

فیلسوف به نحوی پذیرفتنی قائل است به این که برگمن می‌خواسته به آراء کایلا بپردازد، حال آن که، در مثال هرتسوگ، شارح نظریّه‌ی زبانِ لاکان را در خصوص فیلم مورد نظر به کار می‌بندد به امید آن که، شاید، فیلم نظریّه را توضیح دهد، چنان که چه بسا استعاره‌ای چنین کند. به عبارت دیگر، می‌توان گفت که، در مورد برگمن، فیلسوف کایلای توضیح‌داده‌شده در فیلم را می‌یابد، حال آن که، در مورد هرتسوگ، فیلسوف شبکه‌ای نظری را به فیلم وارد می‌کند (Carroll 2017: 266).

به گمان کرول، امروزه کسی منکر این نیست که دست‌کم پاره‌ای از فیلم‌ها فلسفه‌هایی ازپیش‌موجود[1] را به تصویر می‌کشند؛ یعنی سینما امکانات آن را دارد که ایده‌ای فلسفی را بیان کند. حال، با پذیرش این امکانات سینما، چطور نمی‌توان تصدیق کرد که سینما می‌تواند فلسفه‌ای تازه نیز عرضه کند؟ یعنی، آیا نمی‌توان تصوّر کرد که نکته‌ی فلسفی خطور کرده به ذهن یک فیلمساز-فیلسوف را خود او در یک فیلم طرح کند؟ به باور کرول، هرچند این کار دشوارتر از کار قبلی است، ناشدنی نیست. یعنی، در جایی که سینما قابلیّت طرح ایده‌های فلسفی را دارد، علی‌القاعده نباید فرقی بکند که این ایده‌ها ازپیش‌موجود باشند یا نه. و اگر چنین باشد، باید تأیید کنیم که فلسفه‌ورزی و فلسفه‌پردازی با فیلم کاملاً امکان دارد، هرچند به‌ندرت *بالفعل* نیز صورت گرفته است.

۲. فیلم در مقام فلسفه‌پردازی

در فلسفه و هنر، هر دو، تاریخ به‌واقع بخشی از کار است. در پزشکی و زیست‌شناسی، لازم نیست که تاریخ پزشکی و زیست‌شناسی را بخوانیم و هلّاجی کنیم تا پزشک و زیست‌شناس شویم، مگر آن که در شاخه‌ی خاصّی به نام تاریخ این رشته‌ها کار کنیم. در رشته‌هایی از این دست، آگاهی از آخرین دستاوردها اهمّیّت اساسی را دارد. امّا در فلسفه و هنر، هر دو، وضع از اساس متفاوت است. در این دو حیطه هرگز نمی‌توان گفت که آخرین سخنان ارزشمندترین سخنان اند و به صرف آگاهی از آن‌ها می‌توان در فلسفه یا هنر خبره شد. از همین زاویه بود که در این جستار، نخست، گزارشی از سرگذشت ایده‌ی *فیلم به مثابه‌ی فلسفه* آوریم. حال، در ادامه، می‌کوشیم از منظری متفاوت به دفاع از

ساختارگرایی، زبان‌شناسی، و نظریّه‌ی فیلم داشت.

1. preexisting philosophy.

فیلمسفه بپردازیم. یعنی، تلاش می‌کنیم تا نشان دهیم که شش کار مهمّ در وادی فلسفه هست که دست‌کم پاره‌ای از فیلم‌ها قادر به انجام آن‌ها هستند. و اگر فیلم‌هایی در میان باشند که بتوانند این شش کار فلسفه را انجام دهند، باید پذیرفت که به طور کلّی رسانه‌ی فیلم بالقوّه امکان فلسفه‌پردازی را دارد و، بنابراین، موجّه و معقول است که از *فیلمسفه* دم بزنیم.

۱–۲. فیلم در مقام شرح و توضیح نکته‌ای فلسفی

یکی از رایج‌ترین کارهایی که فیلسوفان در مقام فلسفه‌ورزی بدان دست می‌یازند شرح و توضیح نکته‌ی فلسفی‌ای است که فیلسوفی پیشتر آن را طرح کرده است ـــ خواه نکته‌ای وجودشناختی باشد، خواه معرفت‌شناختی، و خواه ارزش‌شناختی؛ خواه نکته‌ای در انسان‌شناسی فلسفی باشد، خواه در فلسفه‌ی سیاسی، و خواه در فلسفه‌ی هنر؛ و خواه نکته‌ی مورد نظر از مقوله‌ی *پرسش فلسفی* باشد و خواه از مقوله‌ی *پاسخ فلسفی*. یعنی، نه این که فیلسوف به شرح و توضیح نکته‌ای در کدام حوزه‌ی فلسفه می‌پردازد دخلی به فلسفی‌بودن کارش در مقام شرح و توضیح دارد و نه این که محتوای نکته‌ی فلسفیِ شرح‌وتوضیح‌داده‌شده چیست ربطی به فلسفی‌بودن کار او دارد. حال، اگر بتوان مثالی یافت که، در آن، فیلمی به شرح‌وتوضیح نکته‌ای فلسفی می‌پردازد، باید پذیرفت که دست‌کم پاره‌ای از فیلم‌ها قابلیّت آن را دارند که از این لحاظ فلسفه‌ورزی کنند.

تامس وارتنبرگ، در کتاب *اندیشیدن بر روی پرده‌ی سینما*، فیلم *عصر جدید* را مثالی عالی از این امر می‌داند. او به طور خاصّ به صحنه‌ی خطّ مونتاژ در فیلم *عصر جدید* چاپلین اشاره می‌کند و آن را شرحی بر نظریّه‌ی مارکس در باب تنزّل کار انسانی[1] و ازخودبیگانگی[2] کارگران در نظام سرمایه‌داری تفسیر می‌کند. به گفته‌ی او، چاپلین این نظریّه را در اصل به وسیله‌ی اداواطواری طنزآمیز بیان می‌کند، هرچند عالماً و عامداً طنزی سیاه است. چاپلین نشان می‌دهد که حرکت تکراریِ موجود در کار بر جسم کارگر مستولی می‌شود و آرام آرام او را از مقام انسانی تنزّل می‌دهد. در واقع، همه‌ی کارکردهای انسانیِ کارگرِ فیلم تحت‌الشّعاع کاری که مدام و بی‌وقفه انجام می‌دهد قرار می‌گیرند و او صرفاً در

1. degradation of human labor.

2vAlienation.

حکم ابزاری برای بستن پیچ‌ها می‌شود. افزون بر این، کارگر چنان از خود انسانی‌اش بیگانه می‌شود که این رفتار پیچ‌سفت‌کردن را در خصوص هر چیزی که مشابهتی با پیچ دارد انجام می‌دهد، هر چند آن چیز کاری به جز سفت‌کردن را از او مطالبه کند: به یاد آورید که چاپلین در فیلم حتّی تلاش می‌کند که دکمه‌های لباس زنی را سفت کند (Wartenberg 2007a: 32-54).

روشن است که در این جا با صرف تکرار سخن مارکس مواجه نیستیم، بل این صحنه‌ها به نحوی سخن او را شرح می‌دهند و قابل‌فهم‌تر می‌کنند. حال، ممکن است منتقدانی بگویند که چاپلین همان سخن مارکس را فقط با اداواطوار تکرار می‌کند. در پاسخ، باید خاطرنشان شد که خطّ مونتاژ در کارخانه‌های ماشین‌سازی بعد از مرگ مارکس به وجود آمد و، بنابراین، حقّ با وارتنبرگ است در این که چاپلین صرفاً به بیان طوطی‌وار ایده‌ی مارکس نمی‌پردازد و بل آن را شرح می‌دهد (Wartenberg 2007a: 47).

مثال دیگر، فیلم *مردی برای تمام فصول*، ساخته‌ی فرد زینه‌مان، است. این فیلم، به واسطه‌ی عرضه‌ی روایتی از ماجرای پایمردی قاضی تامس مور بر عقیده‌اش در برابر زیاده‌خواهی هنری ششم، به مخاطبان درکی عمیق از فکرت «زندگی اصیل» می‌دهد و، به واقع، این اندیشه را در ذهن مخاطب واضح می‌کند. بنابراین، به‌درستی می‌توان این فیلم را شرحی بر ایده‌ی فلسفیِ «زندگی اصیل»[1] دانست، که سقراط، فیلسوفان رواقی، و در عصر حاضر اگزیستانسیالیست‌ها - و در رأس همه‌ی آن‌ها سورن کِرکگور[2] - بر آن تأکید می‌ورزند.

یکی از قطعی‌ترین اصول مورد پذیرش در همه‌ی نظام‌های اخلاقی - خواه وظیفه‌نگرانه باشند، خواه نتیجه‌نگرانه، و خواه فضیلت‌نگرانه - این است که به واسطه‌ی ایجاد هر پیوندی برای فرد تعهّدات اخلاقی‌ای ایجاد می‌شود. امّا از هر دانشجو یا حتّی استاد فلسفه‌ی اخلاق که بپرسی، به هزار زبان پاسخت می‌دهند که توضیح‌دادن «این تعهّدات اخلاقی ناشی از پیوندها» امری به‌غایت دشوار است. ولی، به نظر می‌رسد که فیلمی چون *رقص در غبار*، ساخته‌ی اصغر فرهادی، شرحی ملموس و، به قول هگل، انضمامی از این

1. aauhlnncccceeeƷ.

2cSøren Kierkegaard.

اصل انتزاعی فلسفی عرضه می‌دارد. فیلم رقص در غبار، از این منظر، برای مخاطب اندیشه‌ی «تعهّدات اخلاقی ناشی از پیوندها» را توضیح می‌دهد و می‌توان شرحی پذیرفتنی‌اش به شمار آورد.[۱]

۲-۲. فیلم در مقام طرح مسأله‌ای فلسفی

هرچند به عرضه‌ی ایده‌های تازه در فلسفه ارزش بالایی داده می‌شود، می‌دانیم که شرح و توضیح آن ایده‌ها و مواضع گفته‌شده نیز در جای خود ارزشمند است و، چنان که اشاره شد، کاری فلسفی به شمار می‌آید. امّا بسیاری از تاریخ‌اندیشه‌نگاران بر این دقیقه انگشت گذاشته‌اند که هر ایده‌ی تازه‌ای، در واقع، پاسخی است به مسأله‌ای که پیشتر طرح شده است. طرح اندیشه‌ی «زندگی اصیل» از سوی سقراط، در واقع، پاسخی بوده است به مسأله‌ی «چگونه باید زیست؟»، و ابداع «شکّاکیّت روش‌شناختیِ» دکارت و طرح ایده‌ی مشهور به *Cogito ergo sum* [=می‌اندیشم پس هستم] از سوی او پاسخی بوده است به این مسأله‌ی فلسفیِ ذهن‌سوز که: «از کجا می‌توانم بفهمم که واقعاً وجود دارم؟» با این اوصاف، روشن است که طرح‌کنندگان آن پرسش‌ها سهم عظیمی در پیشبرد فلسفه ــ و حتّی در طرح خود این پاسخ‌ها ــ دارند. وانگهی، سقراط از همان ابتدای تاریخ فلسفه، به ما آموخت که کار فلسفه‌ی اصیل[۲] بیشتر پرسیدن است تا پاسخ‌دادن؛ و بر این سخن او تا امروز خدشه‌ای وارد نشده و فیلسوفان نامبردار بر آن تأکید هم کرده‌اند (Buckley 2002: 197). پس، حال، ببینیم که فیلم‌ها می‌توانند در مقام طرح پرسش فلسفی ظاهر شوند یا خیر.

چنان که بسیار گفته‌اند، فیلم *ماتریکس* شرح و تفسیری قابل‌فهم و امروزین از مسأله‌ی پیش‌گفته، یعنی شکّاکیّت بنیادین[۳] در باب جهان بیرون از ذهن، است و، از این جهت، می‌توان آن را در مقام فلسفه‌ورزی به حساب آورد (Turvey 2019: 593). *ماتریکس* مسأله‌ای ازپیش‌موجود را شرح می‌دهد، امّا آیا ممکن نیست که فیلمی مسأله‌ای تازه طرح کند؟ اگر پیش از ساخته‌شدن فیلم

۱. کسانی چون رابرت سینربرینک در خصوص ربط سینما به اخلاق ادّعاهایی بالاتر از این دارند و اصلاً از اخلاق سینمایی (cinematic ethics) دم می‌زنند (Sinnerbrink 2017)؛ امّا ادّعای ما در این جا به آن درجه نیست.

2. authentic philosophy.

3. radical skepticism.

ماتریکس، مسـألهی جهان خارج از ذهن طرح نشـده بود، کـاملاً ممکن بود کـه *ماتریکس* را در مقام طرح این مسـأله برای نخستین بار به شمار آوریم. نکته در این جا اسـت که ظرفیّتهای سـینما امکان طرح یک مسـألهی فلسـفی را میدهد، خواه آن مسأله پیشتر در جایی طرح شده باشد یا در سینما برای اوّل بار طرح شود. امّا، گذشته از این، فیلم *بلید رانر*[1] را میتوان در مقام طرح یک مسـألهی وجودشـناختی تازه به شـمار آورد. *بلید رانر*، در کنار سـایر مضـامینش، این پرسـش را مطرح میکند که آیا بدلهای انسانها[2] میتوانند شخص باشـند یا نمیتوانند (Mulhall 2002: 19-31). به نظر میرسـد که فیلم در مقام طرح این پرسـش – که ربطونسبت وثیقی بـا چنـد حوزهی مهمّ فلسـفی، از جملـه انسانشناسی فلسفی، دارد – پیشرو است و صـرفاً مسـألهای ازپیشموجود را شـرح نکرده اسـت. و اگر چنین باشـد، باید تصـدیق کرد که فیلمهایی مانند بلید رانر میتوانند در مقام طرح مسـألهی فلسـفی باشند و، به نوعی، فلسفهپردازی کنند.

مثال دیگر فیلم *جدایی نادر از سیمین*، ساختهی اصـغر فرهادی، اسـت. بحثهای مهمّ و ارزشمندی، از منظر فلسفهی اخلاق، در بـاب این فیلـم میتوان طرح کرد و کردهانـد (Sinnerbrink 2017: 81-106)؛ امّـا آن چـه این فیلم را در مقـام طرحمسألهی فلسفی قرار میدهد این است، از یک منظر، در فیلم، تعارضـی میان سـه مکتـب اخلاقی مهّم میبینیم: اخلاق عدالت[3]، اخلاق مراقبت یا شـفقت[4]، و اخلاق وظیفه یا حکم مطلق یا تنجیزی[5]. اخلاق عدالت میگوید که نباید ذرّهای از حقّ دیگری را تضـییع کنیم و تکلیف ما این است که حقّ هر کسی را دقیقاً رعایت کـنـیـم (Wolcher 2016). اخـلاق مراقبت یا شـفقت چیزی فوق عدالت از ما طلب میکند و میخواهد که نه فقط حقّ هیچ کس را تضییع نکنیم، بل تا آن جا که میتوانیم با نگاه شـفقتآمیز در دیگران نظر کنیم و تا آن جا که در توانمان هسـت بـه انـدازهای کـه نیـاز دارنـد، ولو بیش از حقّشـان باشـد، به ایشـان کمک کنیم. عدالت مستلزم این است که مرز حقّ خود با دیگران را بشـناسـیم و دقیقاً همان مرز را رعایت کنیم؛ یعنی نگذاریم ذرّهای از سهم

[1] *Blade Runner*
[2] replicants
[3] ethics of justice
[4] ethics of care or empathy
[5] deontological ethics or categorical imperative

دیگری نصیب ما شود و، در عین حال، ذرّه‌ای هم از سهم ما نصیب دیگری شود، چون اقتضای عدالت این است. امّا اخلاق شفقت مستلزم این است که اوّلاً حقّ هیچ کس را ضایع نکنیم و، در ثانی، اگر می‌توانیم به دیگران احسان[1] هم بکنیم و، به تعبیری، از ایشان مراقبت کنیم؛ مراقبت کنیم که چه نیازهای عمیقی از ایشان معطّل و برنیاورده مانده است و از ما برمی‌آید که آن‌ها را برای ایشان برطرف کنیم؛ به تعبیر ساده‌تر، در ارتباط با دیگران مدام از خود بپرسیم که چه کاری از ما برای دیگران ساخته است که خودشان از انجامش درمانده اند (Slote 2007; French & Weis 2000). ولی، اخلاق وظیفه یا قواعد تنجیزی سخنش چیز دیگری است. اخلاق وظیفه می‌گوید: تو باید ببینی که وظیفه‌ات چیست و دقیقاً به همان عمل کنی. این که مقتضای عدالت چیست و شفقت چه اقتضاء می‌کند کارِ تو نیست. تو باید قواعدی را که تنجیزی‌اند را در مدّ نظر داشته باشی و رعایت کنی. اگر عدالت و شفقت ارزش و کارکرد اخلاقی داشته باشند، از طریق همین قواعد تنجیزی حاصل می‌شوند (Darwall 2003).[2]

با وصفی که رفت، می‌شود گفت که نزاع سه شخصیّت فیلم با هم ناشی از مکاتب اخلاقی‌ای است که هر کدام می‌کوشند بر طبق آن رفتار کنند. می‌توان تا حدّی نادر را نماینده‌ی اخلاق عدالت، سیمین را نماینده‌ی اخلاق شفقت یا مراقبت، و راضیه را نماینده‌ی اخلاق وظیفه یا قواعد تنجیزی دانست. نادر به هیچ وجه حاضر نیست که چیزی بیش از حقّ کسی به او بدهد، خواه مابقی پولِ بنزین باشد و خواه پولی به راضیه و حجّت تا به زخم زندگی‌شان بزنند؛ هرچند اگر برایش مسجّل شود که کسی حقّی دارد، آن را تا به تعبیر خودش «قرون آخر و از هر کجا که شده» پرداخت می‌کند. برای سیمین مهمّ نیست که راضیه و حجّت از آن‌ها طلبی دارند یا نه، فقط برایش آرامش روحی فرزند و خانواده‌ی خودش از سویی، و خانواده‌ی راضیه و حجّت و فرزندشان از سوی دیگر، اهمّیّت دارد. در واقع، شفقت برایش بیش از صرفِ عدالت اهمّیّت دارد

1. Charity.

۲. البتّه، در دهه‌های اخیر تلاش‌هایی در جهت ترکیب و آشتی‌دادن مکاتب اخلاقی با یکدیگر صورت گرفته است (اترک ۱۳۹۲)، امّا تعارض‌هایی نظیر آن چه در فیلم جدایی نادر از سیمین تصویر شده است همچنان رخ می‌نمایند.

و همه‌ی همّ و غمّش مراقبت است. و راضیه امّا فقط به این دلیل نمی‌خواهد حقّ یا پول دیگران به زندگی‌اش وارد شود که پرسیده است و به او گفته‌اند که اگر طرف (یعنی نادر) راضی نباشد، نباید آن پول را بگیرد (یعنی دقیقاً بر طبق قاعده‌ی تنجیزی). گذشته از این، ما با وضع دردناک و تأثّرانگیز حجّت و خانواده‌اش نیز آشنا شده‌ایم و دیده‌ایم که در چه گردابی از مصائب گرفتار اند و این بر پیچیدگی تصمیم‌گیری می‌افزاید.

در انتهای فیلم، با آن که ظاهراً همه حاضر شده‌اند که دعوا را فیصله بدهند، باز هم تعارض دیدگاه‌های اخلاقی سبب می‌شود که همه چیز به نقطه‌ی صفر بازگردد: نادر از راضیه می‌خواهد که قسم یاد کند که نادر حقّی از او ضایع کرده (جنینش را کشته)، راضیه نمی‌تواند قانون تنجیزی‌اش را زیر پا بگذارد، و... . حال، ما می‌مانیم و این پرسش ذهن‌سوز که: در چنین وضع‌وحالی چه باید کرد؟ و این پرسش عمیقی که فیلم طرح می‌کند چنان در مخاطبِ بصیر رسوخ می‌کند که، به تعبیر فیلسوفان یونان باستان، او را به حیرت فلسفی[1] دچار می‌کند ــ یعنی همان کاری که انتظار می‌رود که پرسش‌های عمیق فلسفی با مخاطبانشان بکنند (Marmysz 2012).

۳-۲. فیلم در مقام ردّ یک موضع فلسفی

یکی دیگر از کارهای مهمّی که فیلسوفان به کرّات و مرّات بدان مبادرت می‌ورزند ردّ یک موضع فلسفی است. تاریخ فلسفه سرشار است مواردی که فیلسوفان به تحدّی با مواضع یکدیگر پرداخته‌اند و حتّی در مقام ردّ ادّعاهای مشهور برآمده‌اند. حال، دعوی این است که پاره‌ای از فیلم‌ها نیز می‌توانند از عهده‌ی این کار فلسفی بربیایند.

یکی از باورهای مبنایی ما انسان‌ها این است که از یک خودِ یکپارچه و پیوسته برخوردار ایم. این باور، از جمله، به این باور دیگر منجرّ شده است که هر یک از فردافرد ما نه فقط از سایر موجودات پیرامون‌مان، نظیر جمادات و نباتات حیوانات، که نیز از انسان‌های همنوع‌مان جدا ایم. البتّه، اندک‌شمار فیلسوفانی در تاریخ فلسفه، مانند دیوید هیوم، فیلسوف اسکاتلندی، بوده‌اند که با این رأی از در مخالفت درآمده‌اند و با آن تحدّی

1. philosophical *wonder*.

کرده‌اند، امّا در کلّ این تصـوّرِ جدایی و تمایز، با مخالفت فلسـفیِ جدّی‌ای مواجه نشده است. حال، اگر بشود گفت که فیلم *باشگاه مشت‌زنی*، ساخته‌ی دیوید فینچر، این تلقّی فلسـفی ما را به تحدّی می‌خواند، باید تصـدیق کرد که فیلم مذکور در مقام ردّ یک ادّعای فلسفی عمل کرده است:

> نمای افتتاحیّه‌ی فیلم باشگاه مشت‌زنی که دوربینِ مجازی بدون واردکردن هیچ آسیب و صدمه‌ای وارد بدن راوی می‌شود و از آن خارج می‌شود، حاکی از فردی نیست که در تقابل با فضای پیرامونش قرار گرفته است، بل حاکی از این است که راوی فقط بخشی از فضایی است که نه از مابقی فضای پیرامونش متمایز است و نه نسبت به این فضا در اولویّت بالاتری قرار دارد (براون ۱۳۹۸: ۱۳۹).

از منظری دیگر، در این جـا بـا آن تمایز فلسـفیِ مفروض دالّ بر این که انسـان متمایز از فضـای بیرونش، از قبیل دیوار و سـنگ و... است، چالش می‌شود. مخاطب تمایزِ خاصّی میان جسم مشت‌زن با فضای بیرون نمی‌یابد، چون می‌بیند که دوربین از درون رگ و پی او حرکـت می‌کنـد و، بدون هیچ نشـانی از تغییر فضـا، بیرون از او را به تصویر می‌کشد. البتّه، روشن است که این امکـان را فنّاوری دیجیتـال در اختیـار سـینما قرار داده اسـت، امّا، در هر حال، دیوید فینچر با اسـتفاده از این امکان در فیلمش صحنه‌ای را به تصویر می‌کشد که در آن مـا می‌توانیم هم از میـان فضـای «خالی» عبور کنیم و هم از میان «اشـیاء جامد» و هم از میان میان تن «انسـان». به قول فیلسوفان، با این آزمون فکری، باور ما به تمایز از محیط پیرامون‌مان را به تحدّی می‌خواند.

این کار را فیلسوفان، در تاریخ فلسفه، بسـیار کرده‌اند. مثلاً سـقراط با طرح یک آزمون فکری[1]، در مقام مثال‌نقض[2]، با این باور رایج در فلسفه‌ی اخلاق چالش می‌کند که گزاره‌های اخلاقی هیچ گاه با یکدیگر تعارض پیدا نمی‌کنند: تصـوّر کنید که همسـایه‌تان شـمشیری را به امانت نزد شـما گذاشـته اسـت. روشـن اسـت که ردّ امانت یکی از اصـول اخلاقی اسـت. بنابراین، هر گاه بخواهد که امانتش را به او بازگردانید، باید اخلاقاً چنین کنید. حال، فرض کنید که همان همسـایه اکنون دچار جنون شـده است و به شما خبر می‌دهند که به سراغ‌تان می‌آید تا شـمشیرش را پس بگیرد. تکلیف شـما در این جا چیسـت؟ از سـویی، اخلاقاً باید امانت را پس بدهید و، از دیگر سـو، باید تا آن جا که در توان‌تان هسـت از

1. thought experiment.

2. Counterexample.

آسیب‌رسیدن به دیگران جلوگیری کنید. می‌دانید که بر آن مجنون حرجی نیست و چه بسا با آن شمشیر به کسانی آسیب برساند؛ امّا شما که مجنون نیستید چه؟ (افلاطون ۱۳۸۰: ۱۸-۸۱۷). در عصر حاضر هم فیلسوفان از این روش برای ردّ نظریّه‌های فلسفی بهره می‌گیرند. مثال‌نقض برنارد ویلیامز[1] بر فایده‌باوری[2] از مشهورترین نمونه‌ها است، که هر دانشجوی فلسفه‌ی اخلاق از همان درس‌های ابتدایی با آن آشنا می‌شود.[3]

یکی دیگر از مواضع فلسفی رایج فاعلِ‌شناسابودنِ[4] انسان است. در تاریخ فلسفه، دست‌کم از زمان دکارت بدین سو، انسان را فاعلِ شناسا[5] می‌دانند و جهان هستی را موضوع شناسایی[6] او تلقّی می‌کنند. امّا می‌توان فیلم‌هایی را برشمرد که در مقام تحدّی با این موضع فلسفی اند.

در دهه‌های اخیر، کم نیستند فیلم‌هایی که در آن‌ها داستان از زبان حیوانات و حتّی اشیاء روایت می‌شود و، از این رهگذر، به نوعی با فاعلیّت محض انسان در مقام شناسایی جهان هستی تحدّی می‌شود.

نمونه‌ی دیگر، فیلم *سرگیجه‌ی هیچکاک* است که به بررسی این تصوّر می‌پردازد که عشقِ واقعی عشقِ به خاصّه[7]های معشوق است. آیا، برای تماشاگر فیلم، گریزی از این نتیجه‌ی هیچکاک هست که عشق واقعی از این قرار نیست؟ روشن است که هیچکاک، در سرگیجه، از طریق آزمونی فکری، به‌صراحت این منظر را ردّ می‌کند.

۴-۲. فیلم در مقام دفاع از یک موضع فلسفی

ممکن است گفته شود که با یافتن یک مثال‌نقض می‌توان بر یک اندیشه‌ی فلسفی خدشه‌ی جدّی وارد کرد و چه بسا

1. Bernard Williams.
2. Utilitarianism.

۳. ویلیامز می‌گوید: فردی را تصوّر می‌کند که به او حقّ انتخاب داده‌اند میان این که یا خودش یک زندانی را بکشد یا همه‌ی بیست زندانی به دست زندانبان اعدام می‌شوند. این مثال‌نقض روشن می‌سازد که فایده‌باوری می‌تواند چه اندازه به لحاظ اخلاقی هولناک و برخطا باشد. چون حتّی اگر بتوان، با زیرپاگذاشتن شرافت و ارزش انسانی، کشتن یکی را بر مرگ دیگران ترجیح داد، ممکن است، در ادامه، به فرد بگویند که: «نظرمان عوض شد. اگر یک نفر دیگر را هم بکشی، از کشتن بقیّه صرف‌نظر می‌کنیم، و الّا باز هم همه را اعدام خواهیم کرد.» در این جا معلوم می‌شود که فایده باوری اخلاقی به هیچ وجه راهگشا نیست (Williams 1973).

4. Subjectivity.
5. Subject.
6. Object.
7. Property.

عمارتش را از اساس فرو ریخت، و پاره‌ای از فیلم‌ها از عهده‌ی این کار برمی‌آیند، امّا دفاع از یک موضع فلسفی کاری دشوارتر و پیچیده‌تر است و بعید به نظر می‌رسد که این کار در توان سینما باشد. یعنی، هرچند عرضه‌ی یک مثال‌نقضِ دقیق و مناسب در ردّ یک اندیشه‌ی فلسفی کار دشواری است، قابلیّت‌های سینما این امکان را به پاره‌ای از فیلم‌ها می‌دهند که در مقام مثال‌نقض عمل کنند و فکرتی فلسفی را به تحدّی بخوانند. ولی، کارِ دشوارتر فیلسوفان دفاع از مدّعیات و مواضع فلسفی است. باید ببینیم که هستند فیلم‌هایی که از پس این کار برمی‌آیند و، از این رگذر، فلسفه‌پردازی کنند یا خیر.

یکی از مهم‌ترین مباحث در فلسفه‌ی هنرها بحث از چیستی یا تعریف هنرها است. بدین سان، فیلسوفان سینما به بحث در باب این مسأله می‌پردازند که هنر فیلم چه قالب هنری‌ای است؛ یعنی، یک اثر هنری چه ویژگی‌های حدّاقلّی باید داشته باشد تا *فیلم* به شمار آید. در این باب نظریّه‌های مختلفی عرضه شده است و یکی از نظریّه‌ها این است که مهم‌ترین شاخصه‌ی قالب فیلم وجود «حرکت»[1] است. بر این اساس، فیلم می‌تواند بدون کلام، بدون بازیگر، بدون روایت و حتّی بدون برش و مونتاژ باشد، امّا بدون حرکت نه. فیلسوفان سینما درباره‌ی این نظریّه بحث‌های فراوانی کرده‌اند و در دفاع یا در ردّ این نظریّه داد سخن داده‌اند، امّا آیا می‌توان فیلمی را یافت که در دفاع از این نظریّه فلسفه‌ورزی کرده باشد یا خیر. کرول معتقد است که می‌توان فیلم تجربیِ *شتاب آرام*[2] اثر ارنی گِر[3] را در مقام دفاع فلسفی از این نظریّه دانست. به گمان او، در مقام فلسفه‌ورزی می‌توان آزمون فکری‌ای طرّاحی کرد که در آن ببینیم که برای فیلم ممکن هست که شاخصه‌هایی نظیر کلام و بازیگر و روایت و حتّی مونتاژ را نداشته باشد امّا ممکن نیست که دیگر حرکت هم نداشته باشد. خب، گِر با ساخت فیلم *شتاب آرام*، در واقع، چنین آزمون فکری‌ای عرضه کرد،

> و، از این رهگذر، شاهدی بر این فرضیه آورد که حرکت ــ یا دست‌کم امکان آن ــ یکی از کمینه‌شروط شأن فیلم‌بودن است. وانگهی، مخاطبان مطّلعِ سینمای آوانگارد، بدون آن که گفته شود، تشخیص می‌دادند که معنا یا دلالت فیلم *شتاب آرام* این است و، از این رهگذر، درمی‌یافتند که چگونه

1. mnɒooɑ".
2. Serene Velocity.
3. Ernie Gehr.

فیلم *شتاب آرام* شاهدی بر این فرضیه است (Carroll 2006: 178).

شتاب آرام فیلمی از راهروی ساختمانی احتمالاً اداری است که هیچ موجود زنده‌ای درش نیست و خالی است. در این جا،

> گِر، با تغییردادن تنظیمات لنز زوم، تصاویر ایستایی به بیننده نشان می‌دهد که، با همنشینی‌های خاصّ نماها، به حرکت درمی‌آیند و، از این رهگذر، از قضا راز انیمیشن فاش می‌شود. این فیلم چنان به محتوا فروکاسته شده است که تنها چیزی که بدان می‌پردازد ظهورِ حرکت است. با این همه، تا آن جا که همچنان مایل باشیم که آن را فیلم بدانیم، این فیلم‌دانستن مستلزم آن است که حرکت ــ یا دست‌کم امکان فنّی آن ــ یکی از کمینه‌شروط سینما باشد (Carroll 2017: 277-8).

ممکن است اشکال شود که، در فلسفه، معمولاً به همراه عرضه‌ی آزمون فکری‌ای از این دست توضیحاتی نیز عرضه می‌شود که به مخاطب می‌گویند که این آزمون فکری دالّ بر چیست؛ و در این فیلم ما از این نوع توضیح اثری نمی‌بینیم و، به تعبیری، برهانی در کار نیست که آزمون فکری مورد نظری بخشی از آن باشد. در پاسخ باید گفت که توضیح و برهان مورد نظر، در واقع، در ذهن بیننده‌ی مطلّع فیلم هست. و همو،

> با شناخت نسبت به زمینه‌ی جدلی‌ای که در آن زمینه فیلم عرضه شده است، سر در می‌آورد که چگونه *شتاب آرام* به پرسش «سینما چیست؟» پاسخ می‌دهد. درست به همان نحو که سقراط به مانند قابله‌ای برهانی هندسی را از ذهن آن برده در رساله‌ی *منوی* افلاطون بیرون می‌کشد، گِر فیلمی تجربی بر مخاطبانی عرضه می‌کند که اطّلاعات لازم را در اختیار دارند تا مترصّد [دریافتِ] ادّعایی وجودشناختی درباره‌ی سرشت تصویر متحرّک باشند، و آن‌گاه او، یعنی گِر، ایشان را هدایت می‌کند به این که سر در بیاورند که چگونه *شتاب آرام* شاهدی بر فرضیه‌ی خاصّی در باب سرشت سینما فراهم می‌آورد. وانگهی، حتّی اگر فرضیه‌ی گِر کاذب هم بود، این امر بلندپروازی[1]های فلسفیِ *شتاب آرام* را بی‌اعتبار نمی‌ساخت. زیرا اگر اعتبار فلسفی مقتضی صدق بود، بیش‌تر فیلسوفان حرفه‌ای بیکار می‌شدند (Carroll 2017: 278).

افزون بر این، باید در نظر داشت که این فیلم در زمانه‌ای ساخته شد که بحث‌ها در باب این امر که آیا حرکت ملاک و شاخصه‌ی قطعی فیلم‌ها هست یا خیر داغ بود و، از این جهت، دفّاعیّه‌ی گِر مناسبت فلسفی داشت، چنان که بداعت هم داشت، زیرا پیش از این فیلم چنین دفاعیّه‌ای عرضه نشده بود. با این اوصاف، اگر فیلم *شتاب آرام* نمونه‌ای از دفاعیّه‌ای فلسفی باشد، باید بپذیریم که فیلم قابلیّت آن را دارد که در مقام دفاع از یک موضع فلسفی عمل کند و، از این رهگذر، فلسفه‌ورزی کند.

1. Ambition.

۵-۲. فیلم در مقام عرضه‌ی برنهاد[1] فلسفی

اگر دست‌کم شماری از فیلم‌ها بتوانند در مقام شرح نکته‌ای فلسفی ایفای نقش کنند، مسأله یا پرسشی فلسفی طرح کنند، و به دفاع یا ردّ موضعی فلسفی بپردازند، باید پذیرفت که سینما قابلیّت آن را دارد که از این جهات فلسفه‌پردازی کند، ولو این فلسفه‌پردازی سینما کاری دشوار و دیریاب باشد. ولی، اگر مهمّ‌ترین کار فلسفه را عرضه‌ی برنهادهای فلسفی بدانیم، چه؟ می‌دانیم که بسیاری در عالم فلسفه انتظارشان از فلسفه‌پردازی این است که محصولش فراورده‌ای برنهادی تازه باشد؛ چرا که فیلسوفان بالمآل قرار است برنهادهایی عرضه کنند و، از این رهگذر، راه‌هایی تازه پیش پای ما بگذارند. حال، اگر فیلم‌ها از عهده‌ی این کار برنیایند، شاید چندان معنادار نباشد که باز هم از فیلم به مثابه‌ی فلسفه دم بزنیم، هرچند آن کارهای دیگر از پاره‌ای از فیلم‌ها ساخته باشد. این انتظار، ولو انتظاری زیاده بلندپروازانه باشد، ارزش پیگیری دارد. به عبارت دیگر، ارزش آن را دارد که در پی یافتن پاسخ این پرسش باشیم که: آیا هستند فیلم‌هایی که در مقام عرضه‌ی برنهاد فلسفی ظاهر شوند و، بدین سان، از انجام مهمّ‌ترین و خطیرترین کار فلسفه بربیایند؟

هرچند باید تصدیق کرد که عرضه‌ی برنهاد فلسفی - یعنی طرح ادّعایی فلسفی و عرضه‌ی براهینی در دفاع از آن - کارِ به‌غایت دشواری است، به نظر می‌رسد که حتّی این کار به‌غایت دشوار هم از فیلم‌هایی، ولو اندک‌شمار، برمی‌آید.

مثلاً، فیلم *زنِ شوهردار* گدار به نحوی بصری تصوّری از شیءشدگی[2] را بیان می‌کند که، چند دهه پس از پیدایی این فیلم، به‌ویژه با ارجاع به پورنوگرافی، در فلسفه‌ی زنانه‌نگرانه[3] مهمّ شد. در جریان فیلم، گدار تصاویری تبلیغاتی از لباس‌زیر زنانه، و به‌ویژه سینه‌بند، عرضه می‌کند و، به سبک یک هنرمند پاپ آرت، به موشکافیِ شیوه‌هایی می‌پردازد که از طریق آن‌ها تبلیغاتْ مدل‌های زن را از شخص‌بودن تنزّل می‌دهند و به اشیاء جنسی فرومی‌کاهند: این زن‌ها با سینه‌هایشان برابر اند (Carroll 2017: 275).

فیلم داستانِ زن شوهرداری است که همزمان با مرد دیگری به جز شوهرش نیز رابطه‌ی جنسی دارد. در فیلم، آن تصاویر تبلیغاتی به همراه سکانس‌هایی از روابط جنسیِ متناوبِ زن با هر دو مرد - که در آن‌ها بدن زن با کادرهای خاصّی قطعه

1. Thesis.
2. Objectification.
3. feminist philosophy.

قطعه می‌شوند – این برنهاد را عرضه و تبیین می‌کنند که:

ازشخص‌بودگی‌ـتنزّل‌ـپیداکردن[1]،
جایگزینی‌پذیری[2]، و شیءشدگی‌ای که تصویرپردازیِ تبلیغاتی را به وجود می‌آورند بر زندگی روزمرّه مسلّط شده‌اند (Carroll 2017: 276).

۶–۲. فیلم در مقام یادآوری یا استذکار

تا بدین جا از آن دسته کارهای فلسفه سخن به میان آوردیم که در بخش اعظم سنّت‌ها و مکاتب و رویکردهای فلسفی به مثابه‌ی فلسفه‌ورزی به رسمیّت شناخته می‌شوند. امّا، افزون بر این‌ها، کارهای دیگری نیز هستند که در پاره‌ای از سنّت‌ها و/یا مکتب‌ها و/یا رویکردهای فلسفی کار فلسفه به شمار می‌آیند. از مهمّ‌ترین این کارها می‌توان به یادآوری یا استذکار اشاره کرد. می‌دانیم که افلاطون در جایی اشاره کرده بود که کار فلسفه در واقع استذکار یا یادآوری است. به گمان او، نفس ما واجد همه‌ی معارف بوده امّا، با فروشدن به قفس تن، همه را از یاد برده است. و فلسفه باید به یادآوریِ این معارف بپردازد (Gulley 1954). بر سر این نظریّه، در طول تاریخ فلسفه، بحث‌های فراوان در گرفت و نقدهای بسیاری بر آن وارد شد، تا آن که امروزه دیگر هیچ معرفت‌شناسی به این نظریّه، با این قرائت قائل نیست. امّا قرائت‌هایی بسیار متفاوت از نظریّه‌ی یادآوری از سوی کسانی، خصوصاً در سنّت قارّه‌ای فلسفه، مورد دفاع قرار گرفته است. مثلاً مارتین هیدگر[3]، فیلسوف آلمانی بزرگ قرن بیستم، یکی از کارهای فلسفه را «یادآوری» می‌دانست؛ امّا نه *یادآوری افلاطونی*[4]، بل یادآوری حقایقی که آدمیان یا از آن‌ها غافل اند، یا چه بسا حتّی نسبت بدان‌ها تغافل می‌ورزند. به باور هیدگر، فلسفه افزون بر کارهای دیگرش، باید یادآوری حقایق به‌دست‌فراموشی‌سپرده‌ی حیات بشری را نیز در دستور کار قرار دهد (سامع و صافیان ۱۳۹۵; Risser 1986).

با این وصف، می‌توانیم فیلم *سانسِت بولیوار*، ساخته‌ی بیلی وایلر، را مصداقی از این فلسفه‌ورزی به شمار آوریم. به گفته‌ی کرول، این فیلم،

حقایقِ بنیادینِ خاصّی را درباره‌ی حیات انسانی به ذهن یادآور شود که، هرچند کاملاً شناخته‌شده اند، به‌سادگی و حتّی به‌عمد به دست فراموش سپرده می‌شوند. چه بسا کسی، بدین نحو، استفاده‌ی

1. Depersonalization.
2. Replaceability.
3. Martin Heidegger.
4. certain essential truths.

مبتکرانه‌ی بیلی وایلر از ستاره‌ی‌سینمابودن در فیلم *سانست بولیوار* را به مثابه‌ی یادآوریِ واقعیّتِ سالخوردگیِ کشنده و هزینه‌های مقتضیِ سرکوبیِ این وجهِ گریزناپذیر سرشت انسانی بفهمد. [...] فیلم وایلر تصویری فوق‌العاده اصیل و نافذ از چیزی باشد که بسیاری از ما، به‌ویژه آن‌ها که در سنّ‌وسال خاصّی به سر می‌بریم، نیازمندِ یادآوریِ تقریباً روزانه‌ی آن ایم (Carroll 2017: 276).

جالب این که فیلم *مصاحبه‌ی* فدریکو فلینی نیز همین یادآوری را به شکلی دیگر، امّا به همان اندازه هنرمندانه، انجام می‌دهد. کارگردان لحظه‌ای عمیقاً تلخ را در فیلم به وجود می‌آورد، که در آن مارسلو ماستریانی، آنتیکا اِکبرگ، و خودش (یعنی فلینی) در سال ۱۹۸۷ برای اکرانی از فیلم *زندگی شیرین* (که خود او در ۱۹۶۰ ساخته بود) گرد هم می‌آیند. حالا در فیلم *مصاحبه*، بیست‌وهفت سال بعد از ساخته‌شدن فیلم *زندگی شیرین*، تصویر بازیگران سالخورده‌ای را می‌بینیم که در نقش خودشان به نحوی نوستالژیک در حال تماشای تصویر اجراهای جوانی خوشان اند. فلینی، با تصویرکردن این تضادّ فیزیکیِ ویرانگر میان چهره‌های جوانی و پیری خودش، ماستریانی، و اِکبرگ به یاد ما می‌آورد که پیری ــ و، در نتیجه، مرگ ــ به همه‌ی ما نزدیک است، حتّی به آن‌ها که تصویرهای جوان و دلربایشان در قالب فیلم ثبت‌وضبط شده و همیشه در دسترس است. تو گویی فیلم می‌خواهد به ما بگوید: با دیدن چهره‌های همیشه‌جوانِ فلینی، ماستریانی، و اکبرگ در فیلم *زندگی شیرین*، گمان نکنید که راهی برای فرار از پیری هست. همین چهره‌هایی هم که هر زمان به این فیلم رجوع کنی تازه و جوان‌شان می‌بینی، در حقیقت، پیر می‌شوند و می‌میرند؛ پس، فراموش نکنید که از پیری و مرگ گریز و گزیری نیست.

نتیجه‌گیری

سینما، از بدو پیدایش، از جهات گوناگونی با فلسفه ربط‌ونسبت داشته است. دیرزمانی بیشتر فلسفه به سینما کمک می‌کرد، امّا آرام آرام کمک‌های فیلم‌ها به فلسفه هم فزونی گرفت. در ابتدا فیلم‌ها فقط در مقام ابزاری کمک‌آموزشی در خدمت فلسفه بودند، ولی در دهه‌های اخیر کسانی رهیافتی تازه در نظریّه‌ی فیلم عرضه کرده‌اند و مدّعی اند که فیلم‌ها حتّی می‌توانند پا را از این فراتر بگذارند و شانه به شانه‌ی فلسفه کار کنند و اصلاً فلسفه‌پردازی کنند: فیلم به مثابه‌ی فلسفه. ادلّه‌ی گوناگونی در دفاع از این فرضیّه

اقامه شده است و هر کدام از مدافعان، از پیش‌قراولانِ درگذشته‌ای چون کَول گرفته تا فیلسوفان حاضری چون وارتنبرگ و کرول، استدلال‌ها و تبیین‌های خاصّ خود را عرضه کرده‌اند. در آن چه گذشت، کوشیدیم نشان دهیم که فیلم‌ها از شش جهت می‌تواند در مقام فلسفه‌ورزی ایفای نقش کنند. به عبارت دیگر، شش کار مهمّ فلسفه را برشمردیم و در هر مورد تلاش کردیم تا ثابت کنیم که هستند فیلم‌هایی که از پس آن کار برمی‌آیند.

یعنی هستند فیلم‌های که به شرح نکته‌ای فلسفی می‌پردازند، فیلم‌هایی که طرح‌مسأله می‌کنند، فیلم‌هایی که دفاعیّه یا ردّیه‌ای بر موضعی فلسفی عرضه می‌دارند، فیلم‌هایی که برنهاد فلسفی اقامه می‌کنند، و فیلم‌هایی که در مقام استذکار و یادآوریِ حقیقتِ انسانی‌ای مورد غفلت یا تغافل‌واقع‌شده عمل می‌کنند. اگر مراد از «فیلم به مثابه‌ی فلسفه»، «فیلم فلسفه»، یا «فیلمسفه» این باشد که فیلم‌ها می‌توانند، به شیوه‌ی خود، این کارهای مهمّ فلسفه را محقّق کنند، پس، با شرحی که رفت، به نظر می‌رسد که بتوان این نظریّه را پذیرفت و از *امکان فلسفه‌پردازی از طریق فیلم* دم زد.

ملاحظات اخلاقی:

حامی مالی: این پژوهش هیچ کمک مالی از سازمان های تأمین مالی دریافت نکرده است.

تعارض منافع: طبق اظهار نویسنده، این مقاله تعارض منافع ندارد.

برگرفته از پایان نامه/رساله: این مقاله برگرفته از پایان نامه/رساله نبوده است.

منابع

- اترک، حسین. (۱۳۹۲). «تقریری جدید از وظیفه‌گرایی نتیجه‌گرا». دوفصلنامه‌ی علمی-پژوهشی تأمّلات فلسفی، ۳: ۹، صص ۲۷-۷.

http://phm.znu.ac.ir/article_19543_fe71b1f85198fa46d60d862293a3f1f5.pdf

- افلاطون. (۱۳۸۰). رساله‌ی «جمهوری». در: *دوره‌ی آثار افلاطون*، جلد دوم. ترجمه‌ی محمّدحسن لطفی. تهران: شرکت سهامی انتشارات خوارزمی.
- براون، ویلیام. (۱۳۹۸). *آبرسینما: فلسفه‌ی فیلم در عصر دیجیتال*. ترجمه‌ی اکرم ورشوچی‌فرد و پیام زین‌العابدینی. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب پارسه.
- سامع، جمال؛ صافیان، محمّدجواد. (۱۳۹۵). «تأمّلی بر معنای مرگ‌اندیشی در فلسفه‌ی هیدگر»، دوفصلنامه‌ی علمی-پژوهشی *تأمّلات فلسفی*، ۶: ۱۷، صص ۱۸۶-۱۵۵.

http://phm.znu.ac.ir/article_24916_2152630f9e728b3a05db1972ce9edd4a.pdf

- یانگ، جیمز. (۱۳۸۸). *هنر و شناخت*. ترجمه‌ی هاشم بناپور، بهاره آزاده، ارشیا صدّیق. تهران: فرهنگستان هنر.
- Andina, Ticiana. (2014). *Bridging the Analytical Continental Divide: A Companion to Contemporary Western Philosophy*. Leiden: Brill.
- Buckley, R. Philip. (2002). MMartin Heigggrrr : hhe ‘E’’’ of iiii ss.. in: *Phenomenological Approaches to Moral Philosophy: A Handbook*. Springer, pp. 197-228.
- Carroll, Noël. (2006). iiii lppppii zigg trr hhhh lhe iiii II I mgg’’’’’’ *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 64: 173–86.
- ———. (3333)“ ‘ee mnnto ddd the Phenomenology of Comprehending Motion Picture d rr ratiIIII I I *Minerva’s Night Out: Philosophy, Pop Culture, and Moving Pictures*, 203–20. Malden, Mass.: Wiley-Blackwell.
- ———. (7777)“ ‘vvv ie-Made llll o..... . . :: *Film as Philosophy*. Bernd Herzogenrath (ed.). London and Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 265-85.
- Cavell, Stanley. (1971). The world Viewed: Reflections on the Ontology of Film. Cambridge: Harvard University Press.
- ———. (1981). *The Sense of Walden*. Expanded edition San Francisco: North Point Press.
- ———. (1996). *Contesting Tears: The Melodrama of the Unknown Woman*. University of Chicago Press.
- Darwall, Stephen. (2003). *Deontology*. Blackwell.
- Deleuze, Gilles (1986 [1983]), *Cinema I: The Movement-Image*, trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Selections. Malden, Mass.: Wiley-Blackwell.
- Gll lyyN Nr ((((( )))) “ ‘aaat’’ s rrrrr r of Rccollcctinn.. *The Classical Quarterly*, 4, ¾: pp. 194-213.
- Litch, Mary M. (2010). *Philosophy Through Film*. London and New York: Routledge.
- Marmysz, Hohn. (2012). *The Path of Philosophy: Truth, Wonder, and Distress*. Wadsworth.
- Mulhall, Stephen. (2002). *On Film*. London: Routledge.
- Münsterberg, Hugo (2002 [1916]), *The Photoplay: A Psychological Study* in Allen Langdale (ed.), *Hugo Münsterberg* on *Film*. London: Routledge.
- Plantinga, Carl. (2019). iiiiii iive hhrrr y ff tee Miii gg Imeee”” in: Nlll Carrll l, rrrr a Teresa Di Summa-Knoop, Shawn Loht (ed.). *The Palgrave Handbook of Film and Motion Pictures*. Macmillan: Palgrave, pp. 573-600.
- Risser, James. (1986). rrrr meeett ic xx ience and Memory: Rethinking Knowledge ss Rccollcctio... *Research in Phenomenology*, 16: pp. 41-55.
- Sinnerbrink, Robert. (2011). *New Philosophies of Film: Thinking Images*. London and New York: Continuum.
- ———. (2017). Cinematic Ethics: Exploring Ethical Experience through Film.
- ———. (1989 [1985]), *Cinema II: The Time-Image*, trans. Hugh Tomlinson and Robert Galatea. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- ———. (000)) , ‘hhr rr ii n is the Screen. An Interview with Gilles Dll zzz’’ , trsss . Mrr ie Trrr eee Guirgis, in Gregory Flaxman (ed.), The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 365–73.
- Elsaesser, Thomas; Hangener, Malte. (2010). *Film Theory: An Introduction through the Senses*. London and New York: Routledge.
- Falzon, Cristopher. (2014). Philosophy Goes to the Movies: An Introduction to Philosophy. third ed. London and New York: Routledge.
- Frampton, Daniel. (2006). *Filmosophy*. London: Wallflower.
- ———. (1996). rrrrr r tt rr iaation nnd ii ctinnll tttt ,, ” in oott Trrrr y: Reconstructing Film Studies. Madison: University of Wisconsin Press.
- French, Warren; Weis, Alaaaddrr . (2)))) . nnn tt ii ss of Crr e or nn Etii ss of Jutt iee.. *Journal of Business Ethics*, 27, ½: 125-136.
- Fumerton, Richard, and Jeske, Diane. (2009). *Introducing Philosophy Through Film: Key Texts, Discussion, and Film*

- Wartenberg, (2007a). *Thinking on Screen: Film as Philosophy*. London: Routledge.
- ———. (2bbbb). WWitt sss e lll ms Cnn D”””” *Film and Philosophy*: 12.
- ———. (1111). ooo ma.. “On tee Possibility of Cinematic llll o..... . In *New Takes in Philosophy*, edited by Havi Carel and Greg Tuck, 9–24. New York: Palgrave MacMillan / St. aa rtin’P Prss..
- Williams, Bernard. (1973). *A Critique of Utilitarianism*. In: Smart JJC, Williams Bernard, editors. *Utilitarianism For and Against*. Cambridge: Cambridge University Press; 1973.
- Wolcher, Louis, E. (2016). The Ethics of Justice Without Illusions. London and New York: Routledge.
- Slote, Michael. (2007). *The Ethics of Care and Empathy*. London and New York: Routledge.
- Turvey, Malcolm. (2019). ttttt -Garde Films as tttt oyyyyyyy i:: Nlll Crr roll, Laura Teresa Di Summa-Knoop, Shawn Loht (ed.). *The Palgrave Handbook of Film and Motion Pictures*. Macmillan: Palgrave, pp. 573-600.
- Vrr tvv, Dii g.. (666)) . KKssss - Rllll utio”””” in Harry M. Geduld (ed.) *Film Makers on Film Making*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی