

دانشنامه فلسفه استنفورد

(۸۴)

دبیر مجموعه: مسعود علیا

- 
- سرشناسه: وارتنبرگ، تامس ای.، ۱۹۴۹- م. Wartenberg, Thomas E  
عنوان و نام پدیدآور: فلسفه فیلم و هنر دیجیتال/تامس وارتنبرگ و کاترین تامسون- جونز؛ ترجمه گلنار نریمانی.  
مشخصات نشر: تهران: ققنوس، ۱۳۹۶.  
مشخصات ظاهری: ۱۱۴ ص.  
فروست: دانشنامه فلسفی استنفورد؛ ۸۴/ دبیر مجموعه مسعود علیا.  
شابک: ۰-۳۵۳-۲۷۸-۶۰۰-۹۷۸
- وضعیت فهرست نویسی: فیپا  
یادداشت: عنوان اصلی: Philosophy of Film and Philosophy of Digital Art  
یادداشت: کتاب حاضر ترجمه مقاله‌ای با عنوان «Philosophy of Film and Stanford encyclopedia of Philosophy of Digital Art» از دایرةالمعارف «philosophy» است.  
یادداشت: واژه‌نامه.  
یادداشت: کتابنامه.  
یادداشت: نمایه.  
موضوع: سینما-فلسفه  
موضوع: Motion pictures-Philosophy  
موضوع: هنر رقمی-فن  
موضوع: Digital art-Technique  
موضوع: هنر رقمی-فلسفه  
موضوع: Digital art-Philosophy  
شناسه افزوده: تامسون- جونز، کاترین، ۱۹۷۵- م.  
شناسه افزوده: Thomson-Jones, Katherine  
شناسه افزوده: نریمانی، گلنار، ۱۳۶۴-، مترجم  
شناسه افزوده: علیا، مسعود، ۱۳۵۴-، دبیر  
رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۶ ف۸/و۱۹۹۵ PN  
رده‌بندی دیویی: ۷۹۱/۴۳۰۱  
شماره کتاب‌شناسی ملی: ۴۷۲۸۴۹۳
-

دانشنامه فلسفه استنفورد (۸۴)

# فلسفه فیلم و هنر دیجیتال

تامس وارتنبرگ  
و  
کاترین تامسون - جونز  
ترجمه گلنار نریمانی



این کتاب ترجمه‌ای است از:

***Philosophy of Film and Philosophy of Digital Art***

*The Stanford Encyclopedia of philosophy*

Thomas Wartenberg, Jul 30, 2015

Katherine Thomson-Jones, Feb 23, 2015

این مجموعه با کسب اجازه از گردانندگان دانشنامه  
فلسفه استنفورد (SEP) منتشر می‌شود.



**انتشارات قنوس**

تهران، خیابان انقلاب، خیابان شهدای ژاندارمری،

شماره ۱۱۱، تلفن ۴۰ ۸۶ ۴۰ ۶۶

\* \* \*

دانشنامه فلسفه استنفورد (۸۴)

دبیر مجموعه: مسعود علیا

فلسفه فیلم و هنر دیجیتال

تامس وارتنبرگ و

کاترین تامسون-جونز

ترجمه گلنار نریمانی

چاپ اول

۱۱۰۰ نسخه

۱۳۹۶

چاپ شمشاد

حق چاپ محفوظ است

شابک: ۰ - ۳۵۳ - ۲۷۸ - ۶۰۰ - ۹۷۸

ISBN: 978 - 600 - 278 - 353 - 0

[www.qoqnoos.ir](http://www.qoqnoos.ir)

Printed in Iran

۸۰۰۰ تومان

## فهرست

پیشگفتار دبیر مجموعه ..... ۷

### فلسفه فیلم

- درآمد ..... ۱۳
۱. ایده فلسفه فیلم ..... ۱۵
۲. ماهیت فیلم ..... ۲۳
۳. فیلم و شأن مؤلف ..... ۲۹
۴. درگیری عاطفی ..... ۳۳
۵. روایت فیلم ..... ۳۹
۶. فیلم و جامعه ..... ۴۳
۷. فیلم به مثابه فلسفه ..... ۴۷
۸. نتایج و چشم انداز ..... ۵۳

### فلسفه هنر دیجیتال

- درآمد ..... ۵۷
۱. هنر دیجیتال چیست؟ ..... ۶۱
۲. تصاویر دیجیتال ..... ۸۱

۳. ارج‌شناسی آثار هنری در رسانه‌های دیجیتال. ۹۱

کتابنامه..... ۱۰۳

واژه‌نامه انگلیسی به فارسی..... ۱۰۹

نمایه..... ۱۱۱

## پیشگفتار دبیر مجموعه

بسیاری از کسانی که در ایران به نحوی از انحا کار فلسفی می‌کنند و با فضای مجازی اینترنت نیز بیگانه نیستند نام دانشنامه فلسفه استنفورد<sup>۱</sup> را شنیده‌اند و چه بسا از این مجموعه کم‌نظیر بهره نیز برده باشند. این دانشنامه حاصل طرح نیکویی است که اجرای آن در سال ۱۹۹۵ در دانشگاه استنفورد آغاز شد و همچنان ادامه دارد. به لطف کمک‌هایی که گردانندگان این مجموعه از آن‌ها برخوردار شده‌اند، متن کامل تمامی مقالات این دانشنامه در اینترنت به‌رایگان و به آسان‌ترین شکل در دسترس خوانندگان علاقه‌مند قرار گرفته است.

نگاهی به ساختار و مندرجات مقاله‌ها و مرور کارنامه نویسندگان آن‌ها، که عموماً در حیطه کار خویش صاحب نام و تألیفات درخور اعتنا هستند، گواهی می‌دهد که با مجموعه‌ای خواندنی مواجهیم، مجموعه‌ای که غالباً مدخل‌های مناسبی برای ورود به گستره‌های متنوع تأمل فلسفی به دست می‌دهد. به این اعتبار، می‌توان به جرئت گفت کسی که می‌خواهد اولین بار با مسئله یا مبحثی در فلسفه آشنا شود، یکی از گزینه‌های راهگشایی که پیش رو دارد این است که ابتدا به سراغ مدخل یا مدخل‌های مربوط به آن در این دانشنامه برود.

دانشنامه فلسفه استنفورد (به سرپرستی دکتر ادوارد ن. زالتسا<sup>۲</sup>)

---

1. *Stanford Encyclopedia of Philosophy* (SEP)

2. Edward N. Zalta

افزون بر این که پیوندی فراگیر میان فضای دانشگاهی و عرصه عمومی برقرار کرده، ویژگی‌های درخور توجه دیگری هم دارد. حجم بسیاری از مقاله‌های این دانشنامه چشمگیر است. ظاهراً دست نویسندگان در شرح و بسط کثیری از موضوعات و مباحث باز بوده است. دیگر این که در کنار مدخل‌های نام‌آشنا گاه به موضوعات و مسائل کم و بیش بدیعی پرداخته شده است که شاید در نظر اول ورودشان به دانشنامه‌ای فلسفی غریب بنماید و در عین حال خواننده را به بازاندیشی دربارهٔ دامنهٔ تفکر فلسفی و نسبت آن با زیست‌جهان خویش فراخواند. کتابنامه‌های مندرج در پایان مقاله‌ها نیز، که معمولاً به دقت تدوین شده‌اند، یکی از محسنات این دانشنامه است که به‌ویژه به کار دانشجویان و محققانی می‌آید که می‌خواهند در زمینه‌ای خاص پژوهش کنند. این را هم نباید از نظر دور داشت که خاستگاه این دانشنامه به هیچ روی موجب نشده است که متفکران و مباحث فلسفهٔ قاره‌ای نادیده گرفته شوند.

انتشار تدریجی این دانشنامه به زبان فارسی و فراهم کردن امکان مواجههٔ شمار هرچه بیشتری از خوانندگان علاقه‌مند با آن، چه بسا استمرار همان غایتی باشد که مورد نظر بانیان این طرح بوده است. بر این اساس، در گام نخست انتخابی اولیه از میان مدخل‌های پرشماری که در دانشنامه آمده است صورت گرفته و کار ترجمهٔ آن‌ها به سعی مترجمانی که با این طرح همکاری دارند به تدریج پیش می‌رود. ترجمهٔ کل دانشنامه البته غایتی بلندپروازانه است، به‌ویژه با توجه به این که هنوز همهٔ مقاله‌های آن به نگارش درنیامده‌اند. با این حال، تلاش بر این است که، در صورت فراهم بودن شرایط، انتشار این مجموعه استمرار پیدا کند و به سرنوشت مجموعه‌هایی دچار نیاید که آغازی چشمگیر داشته‌اند ولی دولتشان چندان پاینده نبوده است.

روال غالب این است که هر کدام از مدخل‌ها در یک مجلد منتشر شود، اما در مواردی که حجم یک مدخل از حداقل لازم برای این که به



هیئت مجلدی مستقل منتشر شود کمتر باشد، آن مدخل همراه با مدخل دیگری که با آن قرابت موضوعی دارد انتشار می‌یابد. به توصیهٔ دکتر زالتا، نسخهٔ اساس ترجمه‌ها آخرین ویراستی خواهد بود که در بخش آرشیو دانشنامه درج شده است، و همین امر در چاپ‌های مجدد ترجمه‌ها مبنای قرار خواهد گرفت. در مرحلهٔ ویرایش، تمامی ترجمه‌ها سطر به سطر با متن انگلیسی مقابله خواهند شد تا عیار کار درخور این مجموعه باشد. در این میان تلاش می‌شود توازن شایسته‌ای میان احترام به سبک و زبان هر مترجم از یک سو و اقتضائات مجموعه از سوی دیگر به دست آید. طرح انتشار این مجموعه شاید فردی بوده باشد، اما اجرا و اتمام آن البته کاری جمعی است و با تلاش مشترک و همراهی دوستانی میسر می‌شود که به این کار دل می‌سپارند. افزون بر ترجمانی که در این طرح همکاری می‌کنند، سپاسگزار دیگرانی هستم که مساعدتشان پشتوانهٔ اجرای شایستهٔ آن است. به‌ویژه از آقای دکتر زالتا و سایر گردانندگان دانشنامه قدردانی می‌کنم که اجازه دادند مجموعه حاضر به زبان فارسی منتشر شود. همچنین، باید یاد کنم از آقای امیر حسین زادگان، مدیر انتشارات ققنوس، که زمینهٔ اجرای طرح را فراهم کردند؛ آقای دکتر سید نصرالله موسویان، که یاری بی‌دریغشان برای این مجموعه بسیار مغتنم بوده است؛ آقای احمد تهوری که در تسهیل ارتباطات نقش مؤثری داشته‌اند؛ و آقای جهانگیر ملک‌محمدی و یکایک همکاران ایشان در بخش فنی انتشارات، که می‌کوشند این مجموعه با شکل و شمایلی درخور منتشر شود.

مسعود علیا

زمستان ۱۳۹۲



# فلسفہءِ فیلم

تامس وارتنبرگ



## [ درآمد ]

فلسفه فیلم اکنون یکی از شاخه‌های استوار فلسفه هنر در دوران معاصر است. با وجود این که فیلسوفان در زمره نخستین دانشگاهیانی بودند که در دهه‌های نخست قرن بیستم مطالعاتی را درباره این قالب هنری جدید منتشر کردند، این حوزه تا دهه ۱۹۸۰، که نوزایشی در آن رخ داد، رشد چشمگیری نیافت. دلایل زیادی برای رشد اخیر این حوزه وجود دارد. در این جا همین بس که بگوییم تغییرات رخ داده هم در فلسفه دانشگاهی و هم در نقش فرهنگی فیلم‌ها در کل، فیلسوفان را وادار ساخت که فیلم را به مثابه یک قالب هنری هم‌ارز با قالب‌های هنری سنتی‌تر مانند تئاتر، رقص و نقاشی جدی بگیرند. در نتیجه این موج علاقه به فیلم به عنوان موضوعی برای تأمل فلسفی، فلسفه فیلم یکی از حوزه‌های مهم پژوهش در زیبایی‌شناسی شده است.

این مدخل حول تعدادی از مسائل محوری در فلسفه فیلم نظم یافته است. این مسائل به کاوش جنبه‌های گوناگون فیلم به مثابه رسانه‌ای هنری می‌پردازند، و طیف دغدغه‌هایی را که فلسفه فیلم به آن‌ها می‌پردازد روشن می‌سازند.



## ایده فلسفه فیلم

پیش از کندوکاو در مسائل خاص تر فلسفه فیلم، لازم است درباره دو ویژگی آن بحث شود. نخست این که آن دسته از نظریه پردازان فیلم که فیلسوف حرفه ای نیستند کمک های زیادی به این حوزه کرده اند (برای مثال، بنگرید به Chatman 1990 & Smith 1995). این امر حوزه فلسفه فیلم را از بسیاری رشته های فلسفی دیگر متمایز می کند. در حالی که فیزیکدانان اغلب درباره فلسفه علم می نویسند، رشته دانشگاهی فلسفه فیزیک تحت سیطره فیلسوفان حرفه ای است. در فلسفه فیلم اما چنین نیست. در نتیجه، نگارنده اصطلاح «فیلسوف فیلم» را به معنایی وسیع به کار خواهد برد — با هدف در بر گرفتن تمام افرادی که به مسائل نظری درباره سینما علاقه مندند.

دومین ویژگی این است که در حوزه مطالعات فیلم — که خود حوزه ای نهادی شده در مطالعات دانشگاهی است — شاخه ای به نام نظریه فیلم وجود دارد که دارای همپوشانی قابل توجهی با فلسفه فیلم است، علی رغم این که اغلب فعالان آن بر اساس فرض های فلسفی بسیار متفاوتی نسبت به فیلسوفان

انگلیسی-آمریکایی فیلم کار می‌کنند. در این مدخل روی هم‌رفته هر دو حوزه را ذیل سرفصل فلسفه فیلم قرار می‌دهم؛ با وجود این، تأکیدم در درجه اول بر دستاوردهای نظریه‌پردازان انگلیسی-آمریکایی است و هر از گاهی این حوزه را از نظریه فیلم آن‌چنان که در حوزه مطالعات فیلم صورت می‌بندد تمیز خواهم نهاد. یکی از ویژگی‌های رشته فلسفه این است که ماهیت و بنیان خود را به پرسش می‌کشد. فلسفه فیلم در این خصوصیت با کل حوزه فلسفه اشتراک دارد. در واقع، یکی از نخستین مسائلی که فلسفه فیلم باید به آن بپردازد بنیان‌های وجود خویش است. این مسئله نه تنها شامل این پرسش می‌شود که چنین حوزه‌ای چگونه باید باشد، بلکه این پرسش را نیز در بر می‌گیرد که آیا فلسفه فیلم هیچ دلیلی برای وجود خود دارد یا خیر.

آیا علاوه بر مطالعات تجربی‌تر فیلم، که ذیل خود مطالعات فیلم صورت می‌گیرند، نیازی به رشته فلسفی جداگانه‌ای مختص به فیلم وجود دارد؟ این پرسش با وجود آن‌که همواره توجهی را که شایسته آن است از سوی فلاسفه دریافت نکرده است، در واقع پرسشی ضروری است، چرا که از فیلسوفان می‌خواهد علاقه نویافته خود به فیلم را به مثابه چیزی توجیه کنند که فراتر از گسجاندن فرصت‌طلبانه صورتی بسیار مردم‌پسند از فرهنگ مردم‌پسند در حوزه بررسی خود است. با این حال، به یک اعتبار، فیلسوفان نیازی ندارند که علاقه‌شان به فیلم را توجیه کنند، چرا که زیبایی‌شناسی فلسفی همواره نه تنها دغدغه هنر به شکل کلی، بلکه دغدغه قالب‌های



خاص هنر را نیز داشته است. از همان بوطیقای ارسطو – اثری که به توضیح ماهیت تراژدی یونانی اختصاص یافته است – فیلسوفان در پی توضیح ویژگی‌های خاص هر قالب هنری مهم در فرهنگ خویش بوده‌اند. از این منظر، همان قدر که دلیلی برای به پرسش گرفتن فلسفه موسیقی یا فلسفه نقاشی – دو حوزه‌ای که به عنوان اجزایی از زیبایی‌شناسی به‌خوبی پذیرفته شده‌اند – وجود ندارد، دلیلی هم برای به پرسش گرفتن فلسفه فیلم در کار نیست. از آن‌جا که در جهان معاصر ما فیلم قالب هنری مهمی است، شاید حتی فلسفه را مسئول آن بدانند که ماهیت آن را مورد بررسی قرار دهد.

با این همه، دلایلی وجود دارد برای این‌که چرا ممکن است وجود حوزه دانشگاهی جداگانه‌ای به نام فلسفه فیلم مسئله‌ساز باشد. از آن‌جا که مطالعه فیلم از پیش در دانشگاه‌ها در قالب رشته مطالعات فیلم نهادی شده است، و از آن جهت که این حوزه شامل شاخه مجزایی به نام نظریه فیلم می‌شود، شاید به نظر برسد که، برخلاف، مثلاً، موسیقی و ادبیات، این بنیان نهادی از پیش در مورد فیلم حق مطلب را به‌خوبی ادا کرده است. از این منظر، فلسفه فیلم زاید است و فضایی را اشغال می‌کند که پیش از این رشته‌ای دیگر آن را به دست آورده است.

مشکل این‌جاست که شاخه نظریه فیلم در مطالعات فیلم تحت سیطره طیفی از تعهدات نظری بوده است که بسیاری از فیلسوفان انگلیسی – آمریکایی با آن‌ها همدلی ندارند. بنابراین، بسیاری از این فیلسوفان احساس کرده‌اند که تنها نیاز به بازنگری‌های مختصر در این حوزه و فهم آن از فیلم نیست،

بلکه علاوه بر آن، نیاز است که سرآغازی تازه در مطالعات فیلم برپا دارند که در فرض‌های مسئله‌دار خود نظریه فیلم شریک نباشد. به این دلیل، و همچنین به دلیل نگرش یادشده‌ای که فیلم را موضوعی موجه در حیطه زیبایی‌شناسی می‌داند، این فیلسوفان احساس کرده‌اند که پروردن شیوه‌ای فلسفی از اندیشیدن درباره فیلم اهمیت دارد.

اما به محض این‌که به فلسفه فیلم به عنوان شاخه مجزایی از زیبایی‌شناسی استقلال بخشیده می‌شود، مسئله صورت آن سر برمی‌آورد. این بدان معنی است که فیلسوفان با این مسئله درگیرند که چگونه باید فلسفه فیلم را به عنوان حوزه‌ای مطالعاتی بر ساخت. در این حوزه، نقش تفسیر فیلم چیست؟ مطالعات مربوط به فیلم‌های خاص چگونه به مطالعات نظری‌تر درباره خود این رسانه ارتباط پیدا می‌کند؟ و درباره فلسفه در فیلم، که شیوه‌ای پرطرفدار از فلسفی اندیشیدن درباره فیلم است، چه می‌توان گفت؟ آیا الگویی یکپارچه وجود دارد که بتوان برای توصیف این حوزه از پژوهش فلسفی که حیات تازه‌ای یافته است به کار برد؟

یکی از شیوه‌های اندیشیدن درباره فلسفه فیلم که روز به روز پرطرفدارتر می‌شود الگو قرار دادن نظریه‌پردازی علمی برای آن است. با وجود این‌که درباره جزئیات دقیق چنین پیشنهادی اختلاف نظر وجود دارد، طرفداران آن اصرار دارند که باید با مطالعه فیلم به‌مثابه رشته‌ای علمی برخورد کرد که در آن رابطه‌ای مناسب میان نظریه و شواهد وجود دارد. نزد برخی از ایشان، این به معنی داشتن مجموعه‌ای تجربی از

تفاسیر فیلم است که تعمیم‌های نظری گسترده‌تر را موجب می‌شود. نزد برخی دیگر، این به معنی ایجاد مجموعه‌ای از نظریه‌های کوچک مقیاس است که تلاش می‌کنند جنبه‌های گوناگون فیلم‌ها و تجربه ما از آن‌ها را توضیح دهند. در این جا تأکید بر پروردن الگوها یا نظریه‌هایی درباره ویژگی‌های گوناگون فیلم‌هاست.

ایده الگو قرار دادن علوم طبیعی برای رشته فلسفه فیلم نزد نظریه پردازان شناخت نگر فیلم<sup>۱</sup> برجسته بوده است (Bordwell & Carroll 1996, Currie 1995). این رویکرد، که به سرعت در حال گسترش است، بر پردازش آگاهانه فیلم‌ها به دست تماشاگر تأکید دارد، و این تأکید در مقابل تأکید نظریه سنتی فیلم بر فرایندهای ناخودآگاه جای می‌گیرد. در کل، این نظریه پردازان مایل اند مطالعه فیلم را به چشم فعالیتی علمی بنگرند.

این ایده که فلسفه فیلم باید الگویی علمی داشته باشد از دیدگاه‌های گوناگون به چالش خوانده شده است. برخی از فیلسوفان، با تکیه بر نوشته‌های عمل‌گرایانی مانند ویلیام جیمز<sup>۲</sup> این ایده را که علوم طبیعی می‌توانند روش مفیدی فراهم کنند برای اندیشیدن به آنچه فیلسوفان در تأملاتشان درباره فیلم انجام می‌دهند زیر سؤال برده‌اند. در این جا تأکیدی بر ویژه بودن فیلم‌ها به عنوان آثار هنری در تقابل با اصرار بر رسیدن به نوعی نظریه عام فیلم به چشم می‌خورد. برخی دیگر

---

1. *cognitive film theorists*      2. William James

از فیلسوفان نیز، با استفاده از اندیشه‌های ویتگنشتاین<sup>۱</sup> متأخر و همچنین سنت هرمنوتیک، این جهت‌گیری مبتنی بر علوم طبیعی در تأملات فلسفی درباره فیلم را زیر سؤال می‌برند. این دسته مطالعه فیلم را به چشم رشته‌ای از جنس علوم انسانی می‌نگرند که وقتی به علمی طبیعی همانند می‌گردد، بد فهمیده می‌شود. مباحثاتِ راجع به این‌که فلسفه فیلم چگونه باید باشد در واقع به تازگی آغاز شده است. این بدان سبب است که تنها اخیراً دریافتی علمی از فلسفه فیلم به عنوان یک رقیب وارد میدان شده است. اما علی‌رغم محبوبیت روزافزونِ رویکرد شناختی به فیلم، مسائلی بنیادین درباره ساختار فلسفه فیلم وجود دارد که همچنان باید حل و فصل شود.

یک مسئله اساسی این است که چه رسانه‌هایی را باید ذیل اصطلاح «فیلم» جای داد. اگرچه «فیلم» بدو بر نوار سلولوئیدی که فیلم‌ها بر روی آن ضبط می‌شدند دلالت داشت، منحصر کردن این اصطلاح به آثاری که اساس آن‌ها نوار سلولوئید است بی‌جهت محدودکننده است. هرچه باشد، بسیاری از فیلم‌هایی که امروزه مشاهده می‌کنیم یا به نحو دیجیتال ضبط می‌شوند یا به نحو دیجیتال نمایش داده می‌شوند یا هر دو. چنین آثاری آشکارا بخشی از همان قالب هنری‌ای هستند که فیلم‌های مبتنی بر نوار سلولوئید به آن تعلق دارند. بنابراین، گستره مصداق اصطلاح «فیلم» را باید شامل آثاری که بر اساس هر دو رسانه ساخته می‌شوند دانست.

---

1. Wittgenstein

و البته پای تلویزیون هم در میان است. گرچه بسیاری از فیلم‌شناسان و فیلسوفان فیلم نگرشی تحقیرآمیز به تلویزیون دارند، ظهور برنامه‌های تلویزیونی‌ای همچون سوپرانوها<sup>۱</sup> و سیم<sup>۲</sup> [یا شنود] تلویزیون را به عنوان رسانه‌ای برای ساختن آثار هنری ارزشمند بر کرسی نشاند. در نتیجه، جای دادن این قسم برنامه‌های تلویزیونی ذیل عنوان فیلم کار معقولی است.

این نوع گستراندن مفهوم «فیلم» به قصد آن‌که علاوه بر فیلم‌هایی که اساسشان نوار سلولوئید است، تلویزیون و دیگر رسانه‌های مرتبط نیز ذیل این مفهوم گنجانده شود، منجر به آن شده است که برخی فیلسوفان فیلم پیشنهاد کنند که به جای اصطلاح «فیلم»، مقوله‌ای عام‌تر نظیر تصویر متحرک را بنشانیم. تا به امروز، چنین پیشنهادهایی نحوه نام‌گذاری و مشخص‌سازی این حوزه را تغییر نداده‌اند؛ بنابراین، من در سراسر این مدخل اصطلاح «فلسفه فیلم» را حفظ می‌کنم.

---

1. *The Sopranos*      2. *The Wire*



## ۲

### ماهیت فیلم

پرسشی که بر پژوهش فلسفی اولیه دربارهٔ فیلم سایه افکند این بود که آیا سینما را — اصطلاحی که بر ساختاری نهادی تأکید دارد که فیلم‌ها درون آن تولید، توزیع و دیده می‌شوند — می‌توان یک قالب هنری در نظر آورد یا خیر. دو دلیل وجود داشت برای این که چرا به نظر نمی‌رسید سینما شایستهٔ عنوان پرافتخار هنر باشد. نخست این که اولین محیط‌ها و محمل‌های نمایش فیلم شامل جاهایی مانند شهر فرنگ و برنامه‌های جانبی سیرک‌ها بود. به نظر می‌رسید فیلم، به عنوان یک قالب فرهنگی مردم‌پسند، دچار نوعی پیش‌افتادگی است که آن را همراهی نامناسب برای تئاتر، نقاشی، اپرا و دیگر هنرهای زیبا می‌کند. مسئلهٔ دوم این بود که به نظر می‌آمد فیلم بیش از حد وامدار دیگر قالب‌های هنری است. نزد بسیاری، نخستین فیلم‌ها چندان فراتر از ضبط اجراهای نمایشی یا زندگی روزمره نبودند. مبنای عقلانی حالت نخست این بود که فیلم‌ها را می‌شد برای تماشاگران بیشتری نسبت به کسانی که می‌توانستند اجرای زنده را ببینند پخش کرد. اما بدین ترتیب به نظر می‌رسد که فیلم تنها واسطه‌ای برای دسترسی به هنر است، نه یک قالب

هنری مستقل و متمایز. از دیگر سو، به نظر می‌رسید که حالت دوم بازتولیدی از زندگی است به وجهی بی‌واسطه‌تر از آن که بتوان هنر محسوبش کرد، چرا که از قرار معلوم وساطت گونه‌ای آگاهی هدایتگر در آن اندک بود.

فیلسوفان در جهت موجه ساختن این مدعا که فیلم شایسته آن است که قالب هنری مستقلی محسوب شود، ساختار هستی‌شناختی آن را بررسی کردند. امید می‌رفت که بتوان دریافتی از فیلم پرورد که روشن سازد فیلم از جهات مهمی با دیگر هنرهای زیبا متفاوت است. به همین دلیل، پرسش از ماهیت فیلم در طول دوره‌ای، که می‌توان آن را دوره کلاسیک نامید، برای نظریه‌پردازان فیلم پریشی حیاتی بود.

هوگو مونستربرگ، نخستین فیلسوفی که تکنگاری‌ای درباره این قالب هنری جدید نوشت، در پی آن بود که فیلم را بر حسب تمهیدات فنی‌ای که این هنر برای ارائه روایت‌هایش به کار می‌برد، متمایز سازد (Münsterberg 1916). فلاشبک، نمای نزدیک و تدوین نمونه‌هایی از ابزارهای فنی‌ای هستند که تئاتر فاقد آنهاست و فیلمسازان برای نمایش روایت‌هایشان آن‌ها را به کار می‌برند. نزد مونستربرگ، استفاده از این تمهیدات فیلم را در مقام یک قالب هنری از تئاتر متمایز می‌سازد. مونستربرگ در ادامه می‌پرسد که چگونه تماشاگران می‌توانند نقش این تمهیدات فنی را در مدون‌سازی<sup>۱</sup> روایت‌های سینمایی به فهم درآورند. پاسخ او این است که این

---

1. articulation



تمهیدات همگی از جنس عینیت‌بخشی به فرایندهای ذهنی‌اند. از باب نمونه، نمای نزدیک، قرینه بصری عمل ذهنی توجه کردن به چیزی است. تماشاگران به شکل طبیعی چگونگی عملکرد این تمهیدات سینمایی را می‌فهمند، چرا که با نحوه عملکرد ذهن خود آشنا هستند و هنگامی که این عملکردهای ذهنی عینیت‌یافته را می‌بینند، می‌توانند آن‌ها را تشخیص دهند. با وجود آن‌که این جنبه از نظریه مونستربرگ او را به فیلسوفان شناخت‌نگر فیلم در دوران معاصر پیوند می‌دهد، وی توضیح نمی‌دهد که چگونه تماشاگران می‌دانند که آنچه می‌بینند عملکردهای ذهنی عینیت‌یافته است.

مونستربرگ در دوران سینمای صامت می‌نوشت. ابداع باند صدای همزمان – یعنی «فیلم ناطق»<sup>۱</sup> – فیلم را برای همیشه تغییر داد. جای شگفتی نیست که این ابداع مهم موجی از تأملات نظری جالب به راه انداخت.

رودلف آرنهایم، روان‌شناس مشهور هنر، این ادعای تعجب‌آور را مطرح ساخت که فیلم ناطق مبین نوعی سقوط از اوج سینمای صامت است (Arnheim 1957). او با تکیه بر این ایده که فیلم برای آن‌که یک قالب هنری یکتا باشد، باید به رسانه خاص خودش وفادار بماند، فیلم ناطق را ملغمه‌ای از دو رسانه هنری متمایز می‌داند که کلی رضایت‌بخش را بر نمی‌سازند؛ و به این دلیل آن را فاقد اعتبار می‌شمارد.

در نظر آرنهایم، فیلم صامت با تمرکز بر توانایی‌اش در

---

1. sound film

نمایش اجسام متحرک، به جایگاهی هنری دست یافته بود. در واقع، نزد او، جنبه هنری سینما عبارت است از توانایی آن برای نمایش انتزاعیات، قابلیت‌هایی که وقتی فیلم‌ها شروع به استفاده از باند صدای همزمان کردند، به کلی از دست رفت. آرناهم، که در سپیده دم فیلم ناطق می‌نوشت، تنها قادر بود آن چیزی را که ما امروزه به چشم تحول و بالندگی طبیعی این قالب هنری می‌بینیم، به دیده سقوط از نقطه اوجی ببیند که پیش‌تر حاصل شده بود.

آندره بازن، با این‌که فیلسوف حرفه‌ای یا حتی اهل دانشگاه نبود، در مجموعه‌ای از مقالات که هنوز هم نفوذ و تأثیر مهمی در این حوزه دارد، با ارزیابی آرناهم مخالفت کرد (Bazin 1967, 1971). نزد بازن، دوگانگی مهم میان فیلم صامت و فیلم ناطق نیست، بلکه میان آن فیلم‌هایی است که بر تصویر تمرکز دارند و آن‌هایی که بر واقعیت متمرکزند. با وجود این‌که تدوین در نظر بسیاری همچون سرگئی آیزنشتاین<sup>۱</sup> به عنوان جنبه متمایزکننده فیلم پدیدار شده بود، بازن به دوران فیلم صامت بازمی‌گردد تا حضور ابزاری جایگزین برای دستیابی به هنر فیلم را نشان دهد، یعنی علاقه به این‌که به دوربین امکان داده شود تا ماهیت واقعی جهان را آشکار کند. او با تکیه بر دریافتی از فیلم که آن را به سبب ریشه داشتنش در عکاسی دارای کیفیتی واقع‌گرایانه می‌داند، استدلال می‌کند که آینده سینما به عنوان یک قالب هنری بستگی دارد به بالندگی همین ظرفیت آن برای

---

1. Sergei Eisenstein

این‌که جهان را به شکل «منجمد در زمان»<sup>۱</sup> به ما نشان دهد. بازَن در استدلال خود، سبکی از فیلم را که خود نام واقع‌گرایی بر آن می‌نهد ارزشمند می‌شمارد، سبکی که مشخصه آن نماهای بلند<sup>۲</sup> و فوکوس عمیق است. ژان رنوار،<sup>۳</sup> اورسون ولز<sup>۴</sup> و نوواقع‌گرایان [یا نئورئالیست‌های] ایتالیایی از جمله فیلمسازانی هستند که از دید بازَن این سنت تصویرگراییانه<sup>۵</sup> فیلمسازی را که امکانات راستین این رسانه را تحقق بخشیده است به اوج می‌رسانند.

نوئل کرول (Carroll 1988) در بررسی راهگشای خود دربارهٔ آنچه «نظریهٔ کلاسیک فیلم» نامید، استدلال کرد که در تلاش‌های نظریه‌پردازان کلاسیک برای تعریف ماهیت فیلم، پیش‌فرض‌های ناموجه بسیاری دخیل‌اند. او به طور خاص ایشان را به خلط سبک‌های خاص فیلمسازی با داعیه‌های انتزاعی‌تر دربارهٔ ماهیت خود این رسانه متهم کرد. به نظر می‌رسید که اتهام‌های او منجر به پایان یافتن این تلاش‌ها برای توجیه سبک‌های فیلم از طریق مبتنی ساختن آن‌ها بر ماهیت این رسانه می‌شود.

با این حال، به‌تازگی ادعای بازَن دربارهٔ واقع‌گرایی فیلم جانی تازه یافته است، گرچه بدون مبالغه‌های نوشتار خود او. کندال والتون در مقاله‌ای بسیار تأثیرگذار (Walton 1984) استدلال کرده است که فیلم، به سبب این‌که در عکاسی بنیان

---

1. frozen in time      2. extended shots      3. Jean Renoir  
4. Orson Welles      5. imagist

دارد، رسانه‌ای واقع‌گرایانه است که به تماشاگران اجازه می‌دهد اشیایی را که بر روی پرده ظاهر می‌شوند به‌واقع ببینند. نظریه شفافیت<sup>۱</sup> موضوع مباحثات زیادی در میان فلاسفه و زیبایی‌شناسان بوده است. برای مثال، گرگوری کاری<sup>۲</sup> نظریه شفافیت را رد می‌کند و در عین حال، مدافع گونه‌ای از واقع‌گرایی است. او استدلال می‌کند که واقع‌گرایی فیلم نتیجه این واقعیت است که اشیای ترسیم‌شده روی پرده همان ظرفیت‌های بازشناختی‌ای را برمی‌انگیزند که برای تشخیص اشیای واقعی استفاده می‌شوند.

بحث خصوصیت واقع‌گرایانه فیلم همچنان یکی از مباحث داغ میان فیلسوفان فیلم است. به‌تازگی، ظهور تکنولوژی‌های دیجیتال تصویرسازی پرسش‌هایی بسیار بنیادین درباره اعتبار این نگرش برانگیخته‌اند.

---

1. *transparency thesis*

2. Gregory Currie

## ۳

### فیلم و شأن مؤلف

فیلم‌ها محصول همکاری بسیاری از افرادند. وقتی به اسامی مندرج در پایان هر فیلم جدید هالیوودی نگاه می‌کنیم و انبوهی نام را از پی هم می‌بینیم، این امر را به‌وضوح درمی‌یابیم. می‌توان گفت برای ساختن یک فیلم به یک لشکر آدم نیاز است. بنابراین، وجود تمایل چشمگیری در میان فیلم‌شناسان نسبت به این‌که با فیلم‌ها به صورت محصول فردی واحد، یعنی مؤلف<sup>۱</sup> آن، برخورد کنند، شاید شگفت‌آور به نظر برسد. بر اساس این تفسیر، کارگردان فیلم آن خرد آفریننده‌ای است که کل فیلم را به گونه‌ای شبیه به آنچه فکر می‌کنیم — مثلاً — تألیف آثار ادبی است شکل می‌دهد.

ایده کارگردان به عنوان مؤلف را نخستین بار فرانسوا تروفو<sup>۲</sup> مطرح ساخت — کسی که بعدها یکی از کارگردانان اصلی موج نوی فرانسه شد. تروفو این اصطلاح را به گونه‌ای جدلی برای تحقیر شیوه فیلمسازی غالب آن زمان که بر اقتباس از آثار بزرگ ادبی در سینما تأکید داشت به کار برد. او در

---

1. auteur/author      2. Francois Truffaut

تلاش برای ارزش بخشیدن به سبک دیگری از فیلمسازی، استدلال کرد که تنها آن فیلم‌هایی شایسته نام هنرند که در آنها کارگردان با نوشتن فیلمنامه و هدایت بازیگران در عمل، بر تولید فیلم نظارت کامل داشته باشد. تنها فیلم‌هایی که به این شکل ساخته شوند شایستگی آن را دارند که به جایگاه اثر هنری دست پیدا کنند.

آندرو ساریس،<sup>۱</sup> فیلم‌شناس و منتقد مشهور آمریکایی، نظریه تروفو را برای اعتبار بخشیدن به مطالعات فیلم به عنوان رشته‌ای دانشگاهی اختیار کرد. نزد ساریس، نظریه مؤلف نظریه‌ای در باب ارزشیابی فیلم بود، چرا که به او نشان می‌داد تنها آثار کارگردانان بزرگ آثاری مهم و شاخص‌اند. ساریس در استفاده تا حدی شخصی و نامتعارف خویش از این ایده، حتی استدلال کرد که آثار ضعیف کارگردانان بزرگ از لحاظ هنری بهتر از شاهکارهای کارگردانان کوچک است. جنبه‌ای دیگر از اندیشه‌های او که بیشتر قابل دفاع است تأکید بر کل آثار یک کارگردان است. در مطالعات فیلم، تأکید بر مطالعه مجموعه آثار این یا آن کارگردان ریشه در روایت ساریس از نظریه مؤلف دارد.

یکی از نتایج منفی نفوذ مؤلف‌گرایی<sup>۲</sup> نادیده گرفتن نسبی دیگر عوامل مهمی است که به ساخت فیلم کمک می‌کنند. بازیگران، فیلم‌برداران، فیلمنامه‌نویسان، آهنگسازان و کارگردانان هنری هر کدام سهم مهمی در ساختن فیلم‌ها دارند و

---

1. Andrew Sarris      2. *auterism*