وزات علوم، تحقیقات و فن‌آوری

دانشگاه بین المللی امام خمینی(ره)

دانشکده‌ی ادبیات و علوم نسانی

گروه فلسفه

پایان‌نامه جهت اخذ درجه‌ی کارشناسی ارشد در فلسفه‌ی غرب

عنوان

# فلسفه‌ی سینما

# با اشاره‌ی خاص بر فلسفه‌ی ژیل دلوز

استاد راهنما:

دکتر علی فتح طاهری

استاد مشاور:

دکتر علی نقی باقرشاهی

نگارنده:

حمزه پارسا

زمستان ۱۳۸۹

## چکیده

از نظر بسیاری از متفکران و نظریه‌پردازان حوزه‌های مختلف، سینما پدیده‌ای است که می‌تواند با قابلیت‌ها و امکان‌های گوناگون خویش، به اشکال مختلف به فلسفه نزدیک، و حتی در مواردی موجب خلق مفاهیمی نو برای آن شود. از این منظر، سینما چیزی بیش از نوعی «فلسفه‌ی مضاف» محسوب می‌شود. در جمع فیلسوفان معاصر ژیل دلوز را به حق، فیلسوف سینما نامیده‌اند که با دو کتاب برجسته‌ی خود درباره‌ی «فلسفه‌ی سینما» زمینه‌های طرح ایده‌هایی در باب تلقی فلسفی از سینما و برداشتی سینمایی از فلسفه را فراهم آورده است. او با تأثیراتی که از فیلسوف فرانسوی، هانری برگسون گرفته و پروراندن بسیاری از مفاهیم اساسی او از جمله حرکت و زمان کوشیده است تا رویکرد جدیدی در فلسفه ایجاد کند. کتاب نخست دلوز، *سینما I: تصویر- حرکت* تلاشی است برای بررسی سینمای کلاسیک تا پیش از جنگ جهانی دوم که به نحو مبسوط به مقوله‌ی فلسفی حرکت و نسبت‌های آن با حرکت سینمایی می‌پردازد. در این کتاب نشان داده می‌شود که چگونه عناصر بنیادین سینما از جمله نما، قاب، و تقطیع می‌توانند درکی از جهان به مثابه‌ی یک «ابر سینما» به دست دهند و تصویری مستقیم از حرکت و تصویری غیرمستقیم از زمان ارائه کنند. کتاب دوم، *سینما II: تصویر-زمان* که به سینمای مدرن اختصاص دارد اثری عمیقاً فلسفی و یکی از مهم‌ترین آثار ژیل دلوز است. او در این کتاب به بررسی آثار متعددی می‌پردازد که می‌توانند درک مستقیمی از تصویر-زمان ارائه کنند و زمان را به مثابه‌ی صیرورت ناب به تصویر بکشند. هدف این پژوهش معرفی اندیشه سینمایی دلوز بر اساس دو کتاب مذکور و تفاسیری است که در باره آن‌ها نگاشته شده است. در این رساله آشکار می شود که چگونه مفاهیم سینمایی می‌توانند برای فلسفه و حتی فراتر از آن برای حیات، امکان‌های جدیدی خلق کنند و موجب پیشرفت و گسترش آن‌ها شوند؛ و در نتیجه سینما به مثابه‌ی قدرت تفکر و تصویری هستی‌شناختی از جهان تلقی می‌شود و نه صرفاً به عنوان هنری که واقعیت را تصویر می‌کند.



**کلید واژه**

**ژیل دلوز، تصویر-حرکت، تصویر-زمان، دیرند**

# سپاسگزاری

در این‌جا، لازم می‌دانم تا از اساتید محترم گروه فلسفه‌ی دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره) مراتب قدردانی‌ام را اعلام کنم. جناب آقای دکتر فتح طاهری، استاد راهنمای رساله، جناب آقای دکتر باقرشاهی، استاد مشاور، جناب آقای دکتر حسامی‌فر، مدیر گروه و سایر اساتید محترم اینجانب که هر یک در مسیر پیشرفت فلسفه زحمات بسیاری را متحمل شده‌اند.

# فهرست


۱. **مقدمه** ..... ٦

اهمیت مسئله ..... ۷

ساختار و روش رساله ..... ۸

## بخش نخست؛ فلسفه‌ی سینما

۱. **کلیات** ..... ۱۲

نظریه‌ی فیلم کلاسیک ..... ۱۵

نظریه‌ی فیلم معاصر ..... ۲۰

نظریه‌ی تحلیلی فیلم ..... ۲۸

## بخش دوم؛ فلسفه‌ی ژیل دلوز؛ سینمای متقدم

۱. **زمینه‌ها و اندیشه‌ها** ..... ٤۲

مقدمه ..... ٤۲

هستی‌شناسی صیرورت ..... ٤٦

نیروهای حیات، قدرت‌های تفکر: فلسفه و هنر ..... ۵۳

۲. **فلسفه‌ی برگسون** ..... ۵۷

مقدمه ..... ۵۷

مفاهیم بنیادی ..... ۵۹

توهم سینماتوگرافیک ..... ٦۷

۳. **تصویر حرکت** ..... ۷۱

نهاده‌هایی درباب حرکت ..... ۷۱

ماده، نور ..... ۷۸

تصویر حرکت و انواع سه‌گانه‌ی آن ..... ۸۱

٤. **تدوین کل؛ قاب، نما و نظرگاه انسانی** ..... ۸۷

قاب‌بندی و مجموعه‌های بسته ..... ۸۸

نما و حرکت ..... ۹۲

تدوین کل ..... ۹۵

## بخش سوم؛ فلسفه‌ی سینمای متأخر

۱. **گذر از تصویر حرکت به تصویر زمان** ..... ۱۰٤

ادراک و چشم تکنولوژیکی ..... ۱۰۵

تصویر حرکت و تصویر غیرمستقیم زمان ..... ۱۱۰

تصویر مستقیم زمان و تفاوت بالقوه ی سینما ..... ۱۱۳

۲. **بلورهای زمان** ..... ۱۲۰

نشانه‌های دیداری ..... ۱۲۱

نشانه‌های زمانی ..... ۱۲٤

سطوح گذشته، قله‌های حال ..... ۱۳۲

۳. **تصویر اندیشه** ..... ۱۳۷

خاتمه: سینما چیست؟ ..... ۱٤٤

٤. **نتیجه‌گیری** ..... ۱٤۸

**منابع** ..... ۱۵۲

**پیوست**

*برجسته‌ترین فیلم ایرلندی(«فیلم» بکت)*/ ژیل دلوز ..... ۱۵۷

*گفتگو با ژیل دلوز؛ تصویر-زمان* ..... ۱٦۲

**چکیده انگلیسی** ..... ۱٦۸

۱

# مقدمه

چیستی سینما از همان آغاز عمر قریب به صد ساله‌ی خود، به عنوان پدیده‌ای با جنبه‌های گوناگون فکری، فنی، صنعتی، و ... ذهن برخی از متفکران بزرگ و کوچک را در حوزه‌های گوناگون به خود جلب کرده است. برخی از این اندیشمندان بر این عقیده‌اند که سینما به عنوان پدیده‌ای که عمیقاً وابسته و مبتنی بر هنر عکاسی است و شکلی تحریف شده از تئاتر نیز محسوب می‌شود، تنها می‌تواند به بازسازی و بازتولید مکانیکی واقعیت‌های موجود پرداخته و از این حیث، فاقد اصالت و خلاقیتی است که آن را قابل‌توجه گرداند. افزون بر این، به زعم بسیاری سینما در وضعیت فعلی خود نیز (اگر بتوان گفت) به هنری مبتذل بدل شده است که به واسطه‌ی سوءاستفاده‌های تجاری و تبلیغاتی در خدمت استدیوهای تبلیغاتی و نظام-های سرمایه‌داری قرار گرفته و به کاری جز تخریب واقعیت، به معنای منفی کلمه، اقدام نمی‌کند. در سطح فکری–فلسفی بسیاری از مخالفان جدی سینما، با مبنا قراردادن طبقه‌بندی‌های نشانه‌شناختی نظریه‌پرداز و نشانه‌شناس امریکایی، چارلز سندرس پیرس[1] به این بحث پرداخته‌اند که سینما در ایجاد ارتباطی نمادین با واقعیت ناکام بوده و در بهترین حالت، همچون تصویر عکاسی کاری جز ثبت عینی واقعیت نمی‌کند(۱). در مقابل چنین بدبینی‌هایی، برخی دیگر دست به تمجید سینما به عنوان هنری فکری و خلاقانه برده‌اند که هم می‌تواند رسالتی هنری و زیبایی‌شناختی را بر عهده گیرد و هم حتی در همان سطح تصویرگری واقعیت، توان ایجاد چالش‌هایی فکری، اجتماعی، فلسفی و ... را داشته باشد. همچنین، بسیاری از چهره‌های شاخص فلسفه‌ی معاصر هر یک به نحوی به سینما پرداخته و از آن به عنوان پدیده‌ای که حتی می‌تواند عمیقاً فلسفی باشد، تحلیل‌های بدیع و ارزشمندی به دست داده‌اند. از سوی دیگر، برخی از نظریه‌پردازان دیگر نیز تلاش کرده‌اند تا با استفاده از دیدگاه‌های اندیشمندانی از دکارت و کانت گرفته تا سارتر و

[1] . Charles Sanders Peirce

مارکس، و نیز روان‌کاوانی چون فروید و لکان، به قرائت آثار سینمایی پرداخته و هر چه بیشتر سینما را به فلسفه نزدیک گردانند. در این میان، موضوع محوری اکثر این نگرش‌ها تدقیق و ارزیابی نسبت‌های احتمالی میان دو مقوله‌ی سینما و فلسفه بوده است. یکی از مهم‌ترین فیلسوفانی که بخش عظیمی از توجهات فکری خود را به سینما معطوف کرده است، فیلسوف معاصر فرانسوی، ژیل دلوز است که بررسی تأملات سینمایی او موضوع اصلی رساله‌ی حاضر است.

**اهمیت مسئله**

در دوران معاصر، آنچه فلسفه و سینما را بیش از پیش در پیوند با یکدیگر قرار می‌دهد، مبانی و مفاهیم بنیادینی همچون تصویر، نگاه، واقعیت مجازی، ادراک بصری و ... است که ذهن برخی از فیلسوفان معاصر را درگیر خود ساخته و تجربه‌ی انسانی را تا حد زیادی به تجربه‌ی سینمایی نزدیک کرده است. در حیطه-ی آنچه فلسفه ی سینما خوانده می‌شود، حتی نظری نه چندان دقیق بر قرابت‌های این دو تجربه، سیلی از پرسش ها را مطرح می‌کند: آیا تجربه‌ی دیدن یک فیلم را می‌توان با تجربه‌ی واقعیت جهان مقایسه کرد؟ آیا میان زندانیان غار افلاطون که جهان خویش را تنها در قالب اشباحی در پیش‌روی‌شان تجربه می‌کنند، و بینندگانی که برای تماشای فیلم خود را در سالنی مشابه زندانی می‌کنند شباهتی وجود دارد؟ چگونه می-توان فرضیه‌ی اپتیکی دکارت مبنی بر حضور چشمی در پس شبکیه‌ی «مرد ریش‌دار» دکارت[۲] را در مورد تجربه‌ی بصری به کار بست؟ و ... . روشن است که چنین پرسش‌هایی از سطح نقد فلسفی آثار سینمایی (برای نمونه، این که در فیلمی خاص مولفه‌ای به چشم می‌خورد که با دیدگاه‌های فیلسوفی خاص همسانی دارد) فراتر رفته و به سوی نوعی «فلسفه‌ی سینما» به معنایی هستی‌شناختی و فلسفی گرایش دارند. در واقع، بسیاری از تلاش‌های سینمایی–فلسفی در جهت اثبات این نکته بوده است که سینما دست‌کم می-تواند ابزاری برای بیان دیدگاه‌های فلسفی باشد و یا حتی ممکن است با طرح ایده‌هایی جدید به پیشرفت فلسفه یاری برساند، اما برای اندیشمندی که به ماهیت امرسینمایی به مثابه‌ی الگویی هستی‌شناختی توجه دارد، امکان گریختن از مسائلی همچون ارتباط ادراک بصری با نظریه‌ی کانت که ادراک را به مشاهده‌ای از پس یک عینک تشبیه می‌کند وجود ندارد. بنابراین، اهمیت مقوله‌ای که در این رساله با عنوان «فلسفه‌ی سینما» توصیف می‌شود در بررسی حوزه‌هایی مانند نظریه‌ی روان‌کاوانه‌ی فیلم، نظریه‌ی فمینیستی فیلم، یا

استفاده‌ی ابزاری از سینما و یا نوعی فلسفه‌ی مضاف نیست، بلکه در رویکردهای قابل‌توجه‌ای مانند دیدگاه ژیل دلوز است که مرز دقیق میان تجربه‌ی سینمایی و تجربه‌ی واقعیت حیات را از میان بر می-دارند. برای دلوز اهمیت سینما به حدی است که عمیقاً با حیات سوژه پیوند می‌خورد. از این حیث، بررسی تأملات او در این زمینه نشان خواهد داد که مکانیسم امرسینمایی چگونه می‌تواند فلسفه را با امکان‌های جدیدی مواجه ساخته و به خلق مفاهیم نو یاری رساند. بنابراین، در گفتمان فلسفی امروز برای بررسی جایگاه سینما و البته پیوندهایی که فلسفه‌ی معاصر با سایر حوزه‌ها دارد ضرورت چنین پژوهشی به شدت احساس می‌شود. در جمع آثار داخلی به جرأت می‌توان گفت که چه در حوزه‌ی فلسفه‌ی سینما و چه حتی در زمینه‌ی تأملات سینمایی و البته فلسفی دلوز اثر قابل توجه‌ای، چه در سطح ترجمه و چه در سطح تألیف به چشم نمی‌خورد. در این میان، رساله‌ی حاضر تلاشی است برای شرح و بسط یکی از بنیادی‌ترین پدیده‌های فلسفه‌ی معاصر، یعنی سینما، و نشان دادن این امر که سینمای به اصطلاح مستقل نه تنها می‌تواند همچون جریانی فلسفی عمل کند، بلکه می‌تواند مسیر را به کشف جهان و حیاتی متفاوت هموار سازد.

**ساختار و روش رساله**

بی شک، تحقق چنین طرحی با توجه به زمینه‌های پژوهشی نه چندان قابل توجه، مستلزم تشریح مبانی جنبه‌های فلسفی سینما و وجوه سینمایی فلسفه است. بنابراین، گرچه تمرکز اصلی رساله معطوف به دیدگاه‌های دلوز درباره‌ی سینماست، اما درک اهمیت و جدیت رویکرد وی مستلزم آگاهی و آشنایی با دیدگاه‌های متعارف تر و درون‌رشته‌ای‌تر و گذر از چیزی است که می‌توان آن‌را «نظریه‌ی فیلم[1]» خواند. با این همه، دامنه‌ی چنین مقدماتی به حدی است که خود مستقلاً پژوهشی دیگر را می‌طلبد. از این رو، تلاش کرده‌ایم تا بحث از فلسفه‌ی سینما و مشخصاً فلسفه‌ی دلوز را درباره‌ی سینما از طریق پرداختن به رویکرد کلی دیگری آغاز کنیم که واجد بیشترین قرابت‌ها با دیدگاه کلی دلوز است، یعنی رویکرد «نظریه-ی تحلیلی فیلم» که اندیشه‌های شاخص‌ترین چهره‌ی آن،فیلسوف امریکایی استنلی کاول[2] همراهی خاصی

[1] .*theory of film*
[2] .Stanely Cavell

با مباحث دلوز داشته و عمدتاً مبتنی بر دیدگاه‌های فلسفی ویتگنشتاین است. بنابراین، فصل نخست، با هدف طرح مقدماتی اندیشه‌ی سینما(یا سینمای اندیشه)، پس از ارائه‌ی مباحثی مقدماتی تلاش می‌کند تا با استفاده از نمونه‌هایی از فیلم‌هایی که یقیناً فراتر از مثال‌هایی برای بحث‌های روشنفکری هستند، به رویکرد تحلیلی بیشترین توجه را داشته باشد. گام بعدی معرفی اجمالی برخی از آثار و اندیشه‌های فلسفی ژیل دلوز خواهد بود که بی‌شک راه را برای فهم نظریه‌ی کلی سینما هموار خواهد کرد. این فصل که در واقع نباید آن را بخش مستقلی از روند کلی بررسی سینمای دلوز دانست با اشاره‌ای مختصر به نظریه‌ی دلوز درباب تصویر و البته نگاه او به هنر که در ارتباطی رادیکال با فلسفه قرار دارد پایان می‌یابد. فصل بعد که در حکم ورود به دو کتاب اصلی دلوز محسوب می‌شود، به بررسی آراء و اندیشه‌های فیلسوف فرانسوی، هانری برگسون[1] می‌پردازد که از اصلی‌ترین چهره‌های آثار سینمایی دلوز به شمار می‌آید. در فصول بعدی به دو نگره‌ی محوری دلوز یعنی «تصویر–حرکت[2]» و «تصویر–زمان[3]» پرداخته می‌شود و نشان داده می‌شود که چگونه دلالت‌های دلوزی سینما مخاطره‌ی بدل ساختن آن سینما را به نفس فلسفه‌ای درون ماندگار[4] و ذاتی به جان می‌خرد. در نهایت، رساله با دو پیوست به پایان می‌رسد که در آن ترجمه‌ی دو متن از دلوز در زمینه‌ی سینما به درک بحث، از طریق قرائت متن مستقیمی از خود مولف، کمک خواهد کرد.پیوست نخست ترجمه‌ی مقاله‌ی دلوز درباره‌ی فیلم ساموئل بکت، و پیوست دوم ترجمه‌ی مصاحبه‌ای با دلوز درباره‌ی «تصویر–زمان» است. باید اشاره کنیم که هدف رساله‌ی حاضر با تمام کاستی‌ها و نقص‌های احتمالی این است که راه را برای پرداخت‌های جدی‌تر به فلسفه‌ی سینما و گشودن فضای فلسفه هموار سازد.

[1] .Henri Bergson
[2] .*movement-image*
[3] .*time-image*
[4] .immanent

**یادداشت‌ها**

(۱) برای توضیحات بیشتر در این زمینه نگاه کنید به «یادداشت» آغازین کتاب زیر:

– جیمسن، فردریک. (۱۳۸۸)، *نظریه‌ی فیلم(مجموعه مقالات)*.ترجمه‌ی گروه مترجمان.فصلنامه‌ی ارغنون، شماره‌ی ۲۳.تهران. سازمان چاپ و انتشارات.

(۲) نگاه کنید به ترجمه‌ی نگارنده از فصل «مردی در پس شبکیه اش» در کتاب زیر:

– بوژویچ،میران.(۱۳۸۵)،ترجمه‌ی مهرداد پارسا .در *آنچه همیشه می‌خواستید درباره‌ی لکان بدانید، اما می‌ترسیدید از هیچکاک بپرسید*. ترجمه‌ی گروه مترجمان.ویراسته‌ی مهدی پارسا.تهران.گام نو.

# بخش نخست؛ فلسفه‌ی سینما

# ۱

# کلیات

افلاطون در کتاب هفتم از رساله‌ی *جمهوری*[1] از طریق طرح تمثیل مشهور غار نظریه‌ای معرفت‌شناختی را ارائه می‌کند که مبتنی بر فرض قابل‌وصول بودن معرفت و شناخت حقیقی است، معرفتی که نخست باید خطاناپذیر و سپس درباره‌ی امرواقعی[2] باشد. تمثیل افلاطون تصویر غاری است که انسان‌های درون آن تنها می‌توانند با اشباح و سایه‌هایی از جهان واقعی، یعنی با تصاویری غیرواقعی، سرکنند و در مقابل آن، در جهان واقعی خورشیدی وجود دارد که به مثابه‌ی منشاء امرواقعی در خارج از غار می‌درخشد. زمانی که این تمثیل افلاطونی را در بحث از سینما به یاد می‌آوریم، ناخواسته متوجه‌ی شباهتی می‌شویم که ممکن است میان غار و سالن سینما، دیوار غار و پرده‌ی سینما و زندانیان و تماشاگران یک فیلم برقرار شود. از این رو، بسیاری از مفسران و منتقدان سینما نیز تلاش کرده‌اند تا این تصویر افلاطونی از جهان را که اساساً مبتنی بر تمایز میان حقیقت و بازنمود است با وضعیت یک بیننده‌ی فیلم مقایسه و تا حد امکان میان این دو سازشی برقرار کنند. زمانی که تماشاگران در سالن سینما میخکوب تصویر شده و به پرده‌ای خیره می‌شوند که بر روی آن اشباح و سایه‌هایی متحرک نمایش داده می‌شود وضعیت چندان متفاوتی نسبت به زندانیان غار افلاطون ندارند. هر دو گروه خود را درگیر تصاویری می‌کنند که تنها روگرفتی از واقعیت محسوس است و از این رو نمی‌تواند مسیر دست‌یافتن به معرفت حقیقی را هموار کند. بنابراین، همان‌طور که برای گروه نخست راه‌حل حقیقی رها شدن از بند زنجیرها و روبرگرداندن به جهان خارج از غار است، راه‌حل یک بیننده نیز خارج شدن از سالن سینما و بازگشت به زندگی حقیقی است، جایی که در آن با «ذات» هر چیز مواجه شده و از شر بازنمایی‌ها و سایه‌ها رها می‌شویم. «افلاطون ما را تشویق می‌کند که

[1] .*The Republic*
[2] .the real

بیرون بزنیم و به سمت نمایش اصلی برویم. زندانیان او که با سایه‌های متحرک روی دیوار هیپنوتیزم شده-اند و جهان خود را با این جلوه‌های دروغین می‌سازند ... دارند فیلم می‌بینند» (Bauer,2005,39). در چنین وضعیتی، باید همچون فیثاغورس که یونانیان را از خوردن برخی خوراکی‌ها منع می‌کرد، این شعار را سر دهیم که «ای انسان‌های خردمند، از دیدن فیلم پرهیز کنید!».

تردیدی نیست که میان دیدگاه افلاطون که عمیقاً بر جدا ساختن تصویر و واقعیت تمرکز می‌کند و تصویر سینمایی به سختی می‌توان سازشی برقرار کرد(۱)، و از این حیث، مفسرانی که در مقام مقایسه بر آمده‌اند عمدتاً یا دست به جرح و تعدیل دیدگاه افلاطون زده و یا خودِ مقایسه را نادرست دانسته‌اند. به باور افلاطون دانش و معرفت حقیقی که موضوع اصلی آن مثل استعلایی[1] است که تنها از طریق عقل به دست می‌آید، نه از طریق ادراکات حسی که به عنوان ابزار اصلی هنرمندان دچار تغییر و دگرگونی و صیرورت[2] هستند. دو دلیل عمده‌ی رویکرد منفی افلاطون نسبت به هنر از همین مسئله ناشی می‌شود. نخست این که رویکرد معرفت‌شناختی افلاطون میان جهان هستی شکاف‌هایی را ایجاد می‌کند که هر یک نشان دهنده‌ی مرتبه‌ای شناختی هستند. اگر بپذیریم که اشیاء جهان محسوس روگرفت و بازنمودی از ایده‌های جهان مثل‌اند و بنابراین در هیئت یک تصویر ظاهر می‌شوند، و همچنین هنرمند نیز خود روگرفتی را ارائه می-دهد که روگرفتی از ایده‌های جهان مثل است، دیگر گریزی نمی‌ماند که بگوییم او سه بار دور از واقعیت قرار دارد. هنرمند، در بهترین حالت، تصویری از تصویر واقعیت به دست می‌دهد و حتی ممکن است در مواردی تنها به ساخت تصویری شبح‌گون و ناکام از تصویر واقعیت دست زند و از این حیث از واقعیت فاصله‌ی بیشتری بگیرد. از همین روست که افلاطون در کتاب دهم *جمهوری* به فیلسوف–پادشاه هشدار می‌دهد که هنر با همه‌ی زیبایی و جذابیت احتمالی‌اش تنها تصویری تحریف‌شده و مشکوک از واقعیت ارائه می‌کند. دراین‌جا، هشدار افلاطون به ویژه به شعر است که در برابر فلسفه قرار می‌گیرد و این دومین مخالفت افلاطون را بر می‌انگیزد. به باور افلاطون کار اصلی هنرمند و شاعر برانگیختن احساسات و عواطف انسان‌هاست و از این منظر کاری فرودست تعقل فلسفی است. هنر تنها می‌تواند تأثیر[3]را بیافریند، و همین امر آن را از عقلانیت دور می‌کند. با این همه، خواهیم دید که سینما چه در مقام یک هنر و چه به

[1] .transcendental
[2] .becoming
[3] .affection

عنوان مقوله‌ای فراتر از حوزه‌های زیبایی‌شناختی و هنری هم می‌تواند تمایز مذکور افلاطون را تعدیل کند و هم از طریق تأثیر مورد بحث خود را حتی فراتر از مرزهای تعقل فلسفی قرار دهد.

سینماپردازان و اندیشمندان همواره دغدغه‌ی این مسئله را داشته‌اند که میان تصویر روی پرده‌ی سینما و واقعیت جهان خارجی چه نسبتی باید حاکم باشد. آیا سینما درمقام نوعی بازنمایی تنها رسالت به تصویر کشیدن واقعیت را دارد، یا می‌تواند از آن عدول کرده و خود جهان دیگری خلق کند؟ دراین‌جا، باید میان دو مفهوم «تصویر واقعیت[1]» و «واقعیت تصویر[2]» تمایز دقیقی برقرار کرد. اگر بنا را بر مقدمات دیدگاه افلاطون و فرض کارکرد بازنمودی[3] سینما بگذاریم، باید جهان ثابتی را در نظر بگیریم که تصویر سینمایی تنها روگرفتی از آن است و در نتیجه، چیزی جز «تصویر واقعیت» را ایجاد نمی‌کند. با این همه، نقطه‌ی مقابل «تصویر واقعیت» زمانی خود را نشان می‌دهد که شکاف و تمایز میان ابژه[4]ی خارجی و تصویر آن کم‌رنگ‌تر شده و واقعیت امری فاقد یک ذات واحد و تغییرناپذیر دانسته شود. چنان که روشن خواهد شد، موارد بسیاری را می‌توان نمونه آورد که نشان می‌دهند نه تنها تصویر می‌تواند به موازات واقعیت پیش رود، بلکه حتی می‌تواند از خود واقعیت فراتر رفته و «واقعیت تصویر» را خلق کند. به اعتقاد بسیاری سینما این توان را دارد که به جای آن‌که تصویر جهان باشد، جهان را تابع خود گرداند. البته، چنین فرایندی در سطوح متفاوتی اتفاق می‌افتد، اما نمونه‌ی ساده‌ای از آن در الگوسازی بازیگران یا چهره‌های شاخص سینما برای الگوبرداری بینندگان دیده می‌شود، یعنی زمانی که حرکات، رفتارها، ژست‌ها و شاخصه‌های ستارگان سینما مانند الگویی برای انسان‌های خارج از فیلم عمل می‌کند و به بیانی، بخشی از واقعیت و رفتارها و نحوی‌زیست خارجی را شکل می‌دهد. ممکن است برخی افراد، چه کودکان و چه بزرگسالان، در زندگی «واقعی» خود به تکرار برخی از رفتارهای بازیگران پرداخته و سبک گویش، تکه‌کلام‌ها و حالت‌های آن‌ها را تکرار کنند. حتی می‌توان آثاری را فرض کرد که با ارائه‌ی بینش و درکی از جهان به الگویی ادراکی حتی برای نظریه‌پردازان بدل می‌شوند. در سطحی عمیق‌تر سینما زمانی به اوج خود می‌رسد که در آن «تصویر واقعیت» به «واقعیت تصویر» بدل شود، تصویری که دیگر صرفاً بازنمودی از واقعیت موجود

[1] .*image of reality*
[2] .*reality of image*
[3] .representa
[4] .object

جهان نیست، بلکه نوعی انحراف از آن است، انحرافی که می‌تواند در جهت مضاعف ساختن واقعیت پیش رود؛ واقعیت یافتن تصویر سینمایی به مثابه‌ی واقعیت جهان. بنابراین، سینما نه آن‌گونه که برخی می‌پندارند صرفاً نوعی صنعت فرهنگی است و نه حتی هنری که در خدمت خود هنر و، یا در خدمت بازنمایی و تأثیر باشد.

## نظریه‌ی فیلم کلاسیک

سینما از همان آغاز عمر خود که عمدتاً با ساخت فیلم‌هایی چون *تولد یک ملت* و *تعصب*، ساخته‌ی گریفیث[1] آغاز شد، مورد توجه بسیاری از نظریه‌پردازان سینمایی و غیرسینمایی قرار گرفت. در اکثر برداشت‌های معمول این تلقی وجود داشت که سینما نوعی هنر اندیشه است و می‌تواند انسان را وادار به تفکر کند، چرا که به اشکال گوناگون با تأمل فلسفی گره خورده و در سطوح گوناگون با آن درگیر می‌شود. بسیاری از فیلم‌سازان اولیه که عمدتاً به ایراد نظریاتی درباره‌ی سینما نیز می‌پرداختند تلاش می‌کردند تا جایگاه درست سینما را به عنوان عرصه‌ای که گویی میان تلقی هنری از آن و مقوله‌ای فراهنری در نوسان است مشخص سازند. بنابراین، سینما در طول حیات خود تا به امروز از سوی فیلم‌سازان نظریه‌پرداز، منتقدان سینمایی، نظریه‌پردازان فیلم و فیلسوفان مورد بحث و بررسی قرار گرفت. به هر طریق، آنچه می‌توان آن‌را «نظریه‌ی فیلم» به معنای عام کلمه خواند در قالب دو گرایش کلی نظریه‌ی فیلم کلاسیک که در حدود سال ۱۹۲٤ شکل گرفت و نظریه‌ی فیلم معاصر که در حدود سال ۱۹٦۲ به وجود آمد طبقه‌بندی می‌شود. چیزی که این دو رویکرد کلی را از یکدیگر جدا می‌کند شکل‌گیری نشانه‌شناسی[2] فیلم و به‌ویژه تأملات رولان بارت[3]، نظریه‌پرداز برجسته‌ی ادبی بود که به ارائه‌ی برداشت جدیدی از رآلیسم[4] هنری، به‌ویژه در حوزه‌ی نظریه‌ی ادبی، یاری رساند. چنان که اغلب گفته می‌شود نظریه‌ی فیلم معاصر که از دهه‌ی شصت آغاز می‌شود گسستی از دیدگاه‌های ناتورالیستی[5] و حتی رآلیستی نظریه‌ی کلاسیک بود. تا جایی که بحث به نظریه‌ی فیلم کلاسیک مربوط می‌شود دو مسیر کلی قابل تشخیص

[1] .D.W.Griffith
[2] .semiotics
[3] .Roland Barthes
[4] .realism
[5] .naturalistic

است: از یک سو، رویکردهای مبتنی بر فرمالیسم[1] در آراء نظریه‌پردازانی چون روان‌شناس و نویسنده‌ی آلمانی رودولف آرنهایم و فیلم‌ساز و نویسنده‌ی روسی سرگئی آیزنشتاین و از سوی دیگر، نگرش رآلیست‌هایی چون آندره بازن و زیگفرید کراکائر.

در نظریه‌ی فیلم کلاسیک گرایش فرمالیسم در واکنش به این دیدگاه به وجود آمد که سینما تنها ابزاری برای ضبط و ثبت واقعیت خارجی است و بنابراین از حیث کارکرد به هنر عکاسی شباهت دارد. آرنهایم در همین راستا تلاش می‌کند تا نشان دهد که برخلاف این تلقی ستیزه‌جویانه، سینما می‌تواند از صرف تصویرگری واقعیات روزمره فراتر رفته و امکان‌ها و تجربیات متفاوتی را خلق کند. گرچه این فراروی ممکن است به اشکال مختلفی صورت بگیرد، اما برای آرنهایم مسئله به ماهیت و شکل تجربه‌ی سینمایی و تجربه‌ی متعارف مربوط می‌شود. برای مثال، از نظر او یکی از تفاوت‌هایی که میان جهان واقعی و جهان فیلم وجود دارد تفاوت سه بعدی بودن جهان خارجی و دو بعدی بودن جهان سینمایی، و همچنین نامحدود بودن اولی و محدود بودن دومی است. چنین مواردی نشان می‌دهند که دست‌کم، در هر دو مورد تجربه‌ای متفاوت اتفاق می‌افتد و امکان‌هایی ویژه به ظهور می‌رسند که چندان قابل‌قیاس با یکدیگر نیستند. ازاین‌رو، او با خلق امکانات تکنولوژیکی که می‌توانند هر چه بیشتر تجربه‌ی سینمایی و تجربه‌ی واقعی را به هم نزدیک کنند مخالفت می‌کند. ماهیت فرمالیستی سینما نزد آرنهایم «تجربه‌کردن حسی، فراتر از واقعیت روزمره است» و این بی‌شک نتیجه‌ی رویکردهای روان‌شناختی اوست که بیش از آن‌که در پی واقعیت باشد، به دنبال تجربه‌ی آن است (جیمسن ، ۱۳۸۸،۳). او از یک سو، در پی وفادار ماندن به واقعیت عینی است و از سوی دیگر، شیوه‌هایی را می‌جوید که به آن وسیله تصویر سینمایی از واقعیت عینی منحرف می‌شود. به اعتقاد او فیلم‌ها نمی‌توانند(یا حتی نباید)به طور کامل واقعیت‌ها را به تصویر بکشند، بلکه خلق فیلم هنری مبتنی بر نوعی فاصله‌گرفتن از واقعیت است. اما او تأکید می‌کند که فیلم نباید خود را کاملاً از واقعیت جدا کند. در مجموع، به باور او فیلم سه مشخصه‌ی اساسی دارد که نمی-تواند کاملاً تصویر واقعیت باشد؛ (الف)تخت‌بودن فضای فیلم یا چنان که اشاره شد دو بعدی بودن آن، (ب) نبود تداوم مکانی–زمانی در فیلم و (ج) تصاویر سیاه و سفید که به وضوح با جهان رنگارنگ واقعی تفاوت دارند[۲] (کیسبی یر،۱۳۷۳،۱۲۷).

[1] .formalism

دومین رویکرد فرمالیستی متعلق به آیزنشتاین است که عمده نظریاتش را در کتاب *شکل فیلم*[1] ارائه می-کند. به اعتقاد آیزنشتاین مکانیسم سینمایی همواره به نحوی در حیات بشر وجود داشته است و در تمامی دوره‌های تاریخی می‌توان شاهد تصاویری بود که یا نقش نوعی زبان و خط بشری را ایفا می‌کردند و یا از زبانی فرابشری خبر می‌دادند(۳). آیزنشتاین در نگرش خود تلاش می‌کند تا جانب سبکی را بگیرد که مستلزم عدول تصویر از واقعیت جهان خارجی است و بنابراین، به دنبال وجه جدیدی از سینماست که از طریق مواجهه‌ای جدید با واقعیات شکل می‌گیرد. در نظریه‌ی او این مهم به واسطه‌ی مفهوم تدوین[2] امکان می‌یابد که به معنای خلق تصاویری است که در قالب یک کل از تصاویر مستند تمایز می‌یابند. در واقع، به واسطه‌ی تدوین ضبط ساده و مستندوار واقعیت به پایان می‌رسد و تصاویری متفاوت با جریان واقعیت خارجی به وجود می‌آید. برای آیزنشتاین اهمیت تدوین تا حدی است که آن‌را در کنار تصویر از عناصر اصلی سینما دانسته و با این گفته‌ی پودوفکین همراه می‌شود که تدوین به معنای باز شدن یک تصور(مفهوم) از طریق تصاویر ساده است (آیزنشتاین ،۱۳۶۹،۹۳). تدوین می‌تواند تصاویری را به وجود بیاورد که به واسطه‌ی سازوکارهای آن لزوماً در مطابقت کامل با واقعیت عینی خارجی نیست. مفهوم تدوین آیزنشتاین به‌وضوح تحت تأثیر ایده‌ی دیالکتیک[3] هگل بود(٤)و از این رو، رویکرد او به تدوین اساساً دیالکتیکی است. در کل، می‌توان گفت که او تدوین را در جهت مخالفت با رآلیسم تصویر عکاسی و تقلیل سینما به هنری چون عکاسی مطرح می‌کند. بنابراین، به اعتقاد آرنهایم و آیزنشتاین فیلم می‌تواند به تجربه‌ای متفاوت و مستقل از واقعیت دست یابد و فیلم‌ساز کسی است که باید در ساخت فیلم به واسطه-ی امکان‌های خلاقانه‌ی ذهن خود به واقعیتی متفاوت از حیات روزمره دست یابد(جیمسن،٤،۱۳۸۸).

دومین برهه از نظریه‌ی فیلم کلاسیک که در سال‌های دهه‌ی پنجاه شکل می‌گیرد عمدتاً تحت سلطه‌ی دیدگاه‌های دو متفکر سینما، آندره بازن فرانسوی و زیگفرید کراکائر آلمانی است. چنان که آشکار شد، در فرمالیسم سینمایی آرنهایم و آیزنشتاین هدف اصلی دور شدن از واقعیت از طریق جداسازی کامل واقعیت فیلم از واقعیت خارجی بود، و این تفکیک یا به واسطه‌ی برشمردن تفاوت‌های جهان واقعی و جهان فیلم صورت می گرفت و یا از طریق تأکید بر مقوله‌ی تدوین. با این همه، رئالیست‌ها عمده تمرکز خود را بر

[1] .*Form Film*
[2] .montage
[3] .dialectic

شباهت و قرابت های سینما و واقعیت قرار داده و بر آن شدند که سینما باید هر چه بیشتر خود را به جهان واقعی برساند. بازن در مخالفت با رویکرد آیزنشتاین با اشاره به خیل عظیمی از آثار سینمایی از فیلم‌های ژان رنوار و اورسن ولز گرفته تا رابرت فلاهرتی و دسیکا اظهار می‌کند که آثار برجسته‌ی سینما اغلب از مطابقت‌هایی میان تصویر سینمایی و واقعیت خبر می‌دهند. او به وضوح سینما را هنری می‌داند که واجد قابلیت بازنمایی واقعیت است. در کل، از نظر بازن سینما دو وجه دارد: واقعیت و ناواقعیت. به اعتقاد او فیلم باید تلاش کند که تا بیشترین حد ممکن به واقعیت مستندوار نزدیک شود. برای مثال، فیلم *خواب* اثر اندی وارهول تا حد کمی دچار ناواقعیت مدنظر بازن است، زیرا گویا فیلمی مستندوار است که از طریق تکنیک «نمای‌دور[1]» تفاوت‌های خود را با واقعیت به حداقل می‌رساند. منشاء تأکید بازن بر مفهوم نمای-دور، در مقابل «نمای نزدیک[2]»، در نگرش‌های ارسطو در *فن شعر*[3] ریشه دارد که عقیده داشت تراژدی امر مطلق(چیزی قابل مقایسه با تصویری که از طریق نمای‌دور به دست می‌آید) را به تصویر می‌کشد. البته، بازن نمی‌گوید که فیلم باید کاملاً با واقعیت مطابقت داشته باشد، زیرا در این صورت، با تابعیت صرف دیگر جنبه‌ی هنری و خلاقانه‌ی خویش را از دست می‌دهد. در واقع، تصویر واقعیت همواره باید در نوعی برداشت آزاد به وجود بیاید، و به همین دلیل است که او در کتاب خود *سینما چیست؟* اظهار می‌کند که «بازسازی صادقانه‌ی واقعیت، هنر محسوب نمی‌شود» (کیسبی یر ،۱۳۷۳،۱۲۶). برای بازن رآلیسم از این جهت ارزشمند است که به تماشاگر این امکان را می‌دهد که فعالانه در تفسیر فیلم شرکت کند و این نگرش در مقابل مفهوم تدوین نزد آیزنشتاین است که راه را بر هر تفسیری بر بیننده‌ی فیلم می‌بندد. از نظر بازن به‌واسطه‌ی تدوین جهانی محدود شده و برش خورده ایجاد می‌شود که تا حد زیادی منعکس‌کننده‌ی جهان شخصی فیلم‌ساز است و این امر تماشاگر را به موجودی منفعل تبدیل می‌کند که تنها شاهد بینش-های کارگردان است و نه ایجادکننده‌ی نگرش‌هایی نو. بازن در مقابل تدوین آیزنشتاین، مفهوم *میزانسن*[4] یا طراحی صحنه را مطرح می‌کند که چیزی مانند تدوین مفهومی محدود شده و بسته نیست، بلکه می‌تواند معانی متفاوت و متکثری را خلق کند (جیمسن،۱۳۸۸،۵). بازن، از یک سو، تا حد زیادی تحت تأثیر

[1] .*long-shot*
[2] .*close-up*
[3] .*Poetics*
[4] .*mise en scene*

سارتر و اگزیستانسیالیسم[1] و از سوی دیگر، تحت تأثیر رولان بارت بود که در نظریه‌ی ادبی فعالیت می کرد. بازن در نوشته‌های خود از تعابیری استفاده می‌کرد که اصالتاً به سارتر تعلق داشت و نیز دیدگاه کلی او که «وجود سینما مقدم بر ماهیت آن است» خود یادآور جمله ی مشهور سارتر است که می گوید «وجود مقدم بر ماهیت است» (همان ،٦). ایده‌ی دیگری که به بازن نسبت می‌دهند ایده‌ی «مولف[2]» در سینماست. به اعتقاد او برخی از کارگردانان سینما به جایگاه یک فیلم‌ساز مولف دست می‌یابند و این زمانی است که به نگرش‌ها و سبک قابل توجه و بدیعی بپردازند که بتوان آن را، یا رگه‌هایی از آن را در تمامی آثارشان مشاهده کرد. از این حیث، مولف بودن در معنایی نزدیک به صاحب سبک بودن به کار می-رود و اصالتاً از نظریه‌ی ادبی وام گرفته شده است.

کراکائر دیگر نظریه‌پرداز رآلیست سینمایی مانند بازن بر واقعیت خارجی‌ای تأکید می‌کند که باید از طریق مکانیسم سینمایی ثبت و ضبط شود. او نیز همچون بازن به سینمای نئورآلیسم[3] ایتالیا دلبستگی خاصی دارد که عمده ویژگی آن نمایش نسبت‌های میان فرد و جهان به دور از هرگونه ابهام و اغراق است. در واقع، اهمیت نئورآلیسم برای کراکائر از این حیث است که این سینما حتی می‌تواند تصویری رآلیستی‌تر از رآلیسم سینمایی به دست دهد. به اعتقاد کراکائر اوج سینما جایی است که بتواند طبیعت بکر را بدون هیچ دخل و تصرفی تصویر کند و این دیدگاه او به وضوح در توجه او به نگرش روسلینی جلوه می‌یابد. گفته می‌شود که روسلینی در زمان فیلم‌برداری فیلم *اروپای ۵۱* فیلم‌بردار خود را تخطئه کرده بود که چرا در تصویر نهایی به کمک تکنیک‌های فیلم‌برداری سنگ سیاهی را از میان سنگ‌های سفید رنگ پاک کرده بود. به اعتقاد او فیلم‌بردار حق ندارد دست به اصلاح طبیعت بزند(همان ،۷). به همین طریق، کراکائر نیز سینما را هنری می‌دانست که امکان نشان دادن واقعیت بدون هیچ تحریفی را دارد. اما در مقابل، سایر هنرها یا تصویر غیرمستقیمی از جهان را به نمایش می‌گذارند و یا دست به تحریف و تغییر شکل آن می‌زنند. او آرنهایم و آیزنشتاین را محکوم می‌کند که از توان سینما برای ثبت واقعیت غافل مانده و توجیه‌شان نیز این بوده که سینما نباید بازتولید مکانیکی واقعیت باشد. اما ایده‌ی برجسته‌ی کراکائر که مبنای نظریه‌پردازی بسیاری از اندیشمندان معاصر شده است به همان ایرادی برمی گردد که او به آرنهایم و تلقی وی از

[1] .existentialism
[2] .*auteur*
[3] .neo-realism