محمد شهبا

درآمدی بر نظریهٔ فیلم‌شناخت

فیلم‌شناخت[1] نظریه‌ای است که اخیراً برای نقد فیلم مطرح شده است. مطابق این نظریه، به جای تحلیل فیلم از منظر فلسفی و نیز به جای گرفتار کردن تحلیل فیلم در قید و بند پیوندهای متنی مرسوم در روش پدیدارشناختی، خود فیلم را باید امری متفکر و سوبژکتیو[2] تلقی کرد که میان عناصر گوناگون آن، چون تصویر و صدا و حرکت و حتی تماشاگر، پیوندی زنده برقرار است. در این مقاله، نظریهٔ فیلم‌شناخت نخستین بار معرفی می‌شود. *خیال*

نظریهٔ **فیلم‌شناخت** تازه‌ترین نگرش به سینماست که در سال ۲۰۰۱، دانیل فرامپتون[3] آن را مطرح کرده است.[4] به باور فرامپتون، مطالعهٔ «فیلم و فلسفه» باید پایان پذیرد؛ زیرا این **واو** ربط نه تنها این دو رشته را از هم جدا کرده، بلکه تعادل میان آنها را بر هم زده است؛

1) Filmosophy
2) subjective
3) Daniel Frampton
۴) نظریهٔ فرامپتون چاپ نشده است. مقالهٔ حاضر در واقع تلخیص و توضیح مواردی است که وی در اینترنت عرضه کرده است. علاقه‌مندان برای بحث بیشتر و تماس با فرامپتون می‌توانند به نشانی زیر در اینترنت مراجعه کنند: www.filmosophy.org/articles/intro

پرتال جامع علوم انسانی

به این معنا که سالهاست فلسفه از فیلم برای توضیح و تشریح مسائل و پرسشهای کهن خودش، یعنی مسائل فلسفی، بهره می‌گیرد. به این ترتیب، فلسفه همواره بر فیلم اعمال سلطه کرده است، آن هم به این بهانه که فیلم نمی‌داند چه مسائل فلسفی‌ای در درونش نهفته است و فلسفه باید ارزش واقعی و پنهان فیلم را بنماید ــ باز برای کمک به فلسفه. این موضع پدرانهٔ فلسفه معمولاً با غفلت از شکل و موارد شکلی فیلم همراه است. بعلاوه، اغلب از یاد می‌رود که شکل فیلم نیز بالقوه ممکن است وجه **اندیشمندانه** و فلسفی داشته باشد. از زمانی که فیلم اختراع شد، همواره آن را، از طریق قیاس با ادراک و رؤیاها و نیمه‌خودآگاه انسان، با ذهن مقایسه کرده‌اند. تکانهٔ حاصل از اینکه جهان با تخیلِ آدمی **آزاد** شده است برخی از نویسندگان آغازین را بر این داشت تا پیوند ژرفی در میان ذهن تماشاگر و خود فیلم بیابند و در نتیجه، فیلم را بازتابی از نیت آگاهانه بدانند؛ ولی این قیاس مستقیم میان فیلم و تفکرِ انسان قیاس شگفتی است، زیرا فیلم با شیوهٔ اندیشه و ادراک ما تفاوَت دارد. دلیلش نیز این است که فیلم از لحاظ کنشهای شکلی هم‌زمان هم عینی است و هم ذهنی.

فیلم‌شناخت چیست؟

فیلم‌شناخت یعنی مطالعهٔ فیلم به منزلهٔ شیوه‌ای از تفکر ـ البته **تفکر** ویژهٔ فیلم. فیلم‌شناخت نوعی نظریه و نوعی روش بیان و نوعی فلسفهٔ صدا و تصویر متحرک در مقام تفکر است؛ یعنی نظریه‌ای است که فیلم را نوعی تفکر می‌داند و در نتیجه، توصیف و تأویل فیلم را تغییر می‌دهد و راهی فراهم می‌آورد تا ببینیم این فیلم ـ اندیشه چگونه در تعیین مسیر اندیشه‌های فلسفی در سالهای آتی اثر می‌گذارد. فیلم‌شناخت یا خرد سینمایی فلسفهٔ **فیلم‌بودن**[5] است و به سبب همین ویژگی است که مفهومی به نام **ذهن فیلمی**[6] یا **سینمایی** را پیشنهاد می‌کند که ورای سطح روایت فیلم است. به دیگر سخن، پایهٔ این نظریه آن است که فیلم را نوعی تفکر لحاظ می‌کند و به این ترتیب، شکل و محتوا و تماشاگر را به هم پیوند می‌دهد. تماشاگر

5) film-being
6) filmind

پرتال جامع علوم انسانی

کلِ انداموار[۷] فیلم را نوعی تفکر دربارهٔ شخصیتها و رویدادها می‌داند که از طریق ارائهٔ خود این شخصیتها و رویدادها صورت می‌گیرد، نه اینکه آن را صرفاً متشکّل از داستان و سبک بداند.

حیطهٔ جدید

فیلم‌شناخت حیطهٔ مطالعاتی جدیدی را مطرح می‌کند و آن به گفتهٔ ریچیوتو کانودو[۸] نوعی **کارکرد ذهن فیلم**[۹] یا انتساب نیروی ذهنی و دماغی به فیلم است. به عبارت دیگر، فیلم‌شناخت یا تفکر سینمایی بخشی از موضوعی کلی است که آن را **فلسفهٔ فیلم**[۱۰] می‌نامیم و نه جانشینی برای آن. در واقع، فیلم‌شناخت فقط بخش کوچکی از گسترهٔ کلیِ فلسفهٔ فیلم را دربرمی‌گیرد. هدف از این نظریه و هدف از این مفهوم جدید، که فیلم را نوعی شیوهٔ تفکر می‌داند، تغییر در روش مشاهده و تأویل و تفسیر فیلم است.

این نظریه از اندیشه‌ها و نوشته‌های افراد بسیاری متأثر است، از جمله **سینمای ناب**[۱۱] آنتونن آرتو[۱۲]، **فیلم مطلق**[۱۳] بلا بالاژ[۱۴]، **فیلم-اندیشهٔ**[۱۵] ایوت بیرو[۱۶]، **روایت غیرشخصی**[۱۷] رابرت بورگوین[۱۸]، **تصویر ذهنی**[۱۹] ژیل دلوز[۲۰]، **سینمای ذهنی یا عقلانی**[۲۱] آیزنشتاین[۲۲]، **شعرشناخت**[۲۳] ژان اپستاین[۲۴]، **سینمای آینده**[۲۵] روژه ژیلبر- لوکوم[۲۶]، **تصویرگر بزرگ**[۲۷] کریستین متز[۲۸]، **قیاس فیلم/ذهن**[۲۹] هوگو مانستربرگ[۳۰]، **بدل تجربی**[۳۱] ژان لویی شفر[۳۲]، **فیلم حداکثرگرای**[۳۳] پارکر تایلر[۳۴]، و **نمایشگر داستان**[۳۵] جورج ویلسون[۳۶]. نظریهٔ فیلم‌شناخت از نگرشهای مذکور استفاده می‌کند و آنها را **توسعه** می‌دهد تا نوعی فن بیان عملی برای توصیف فیلم بیابد: چیزی که آن را **تفکر سینمایی** می‌نامد. فرامپتون این دیدگاه را نوعی نظریهٔ جامع فیلم نمی‌داند، بلکه آن را نوعی گفتگو در زمینهٔ مطالعات سینمایی می‌شمارد. نکته مهم این است که فیلم‌شناخت بر خلاف برخی از این اندیشه‌ها بیشتر بر نمونه‌هایی از شکل فیلم ــ که امکانهای تفکر را فراهم می‌آورد ــ استوار است تا بر نظریه‌های معنا.

7) organic
8) Ricciotto Canuda
وی از دوستان آپولینر و دانونزیو بود. این هنرمند ایتالیایی جلای وطن کرد و از ۱۹۰۲ در پاریس سکنی گزید و جنبشی را به نام «کارکرد ذهن» (cerebration) به راه انداخت.
9) cerebration of film
10) film philosophy
11) pure cinema
12) Antonin Artaud (1896-1948)
نمایشنامه‌نویس، کارگردان ونظریه‌پرداز فرانسوی.
13) absolute film
14) Béla Balázs
15) film-thought
16) Yvette Biró
17) impersonal narration
18) Robert Burgoyne
19) mental image
20) Gilles Deleuze
21) intellectual cinema
22) Sergey Eisenstein (1898-1948)
کارگردان لیتوانیایی که در توسعهٔ سینما نقش مؤثری داشت.
23) lyrosophy
24) Jean Epstein
25) future cinema
26) Roger Gilbert-Lecomte
27) grand imagier
28) Christian Metz (1794-1867)
29) film/mind analogy
30) Hugo Munsterberg (1916-)
در برلین متولد شد، بعدها به امریکا مهاجرت کرد و در آنجا، به تحصیل و تدریس پرداخت. او کتابهایی در زمینهٔ انواع هنرهای ژاپنی و چینی و هندی دارد.
31) experimental dummy

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فیلمْ بودن

گفتیم که فیلم‌شناخت فلسفهٔ فیلمْبودن است، یعنی چگونگی سازوکار و معنادهی فیلم پیش از خلق روایت. برطبق این نظریه، روایت فقط یکی از مسیرهای فراروی فیلم است. فیلمْبودن یعنی آنچه بنا به ادراک ما هم منشأ و هم پدیدآورندهٔ تصاویر و صداهای روی پرده است. تصاویر روی پرده را چه کسی فراهم می‌آورد؟ چرا این شخصیت را در این لحظه از این زاویه می‌بینیم؟ ورای کنشهای دراماتیک روایت (و هرگونه راوی احتمالی)، صداها و تصاویر روی پرده از کجا می‌آید ــ آفرینندهٔ آنها کیست یا چیست؟

بنا بر این نظریه، آنچه رویدادهای فیلم را ارائه می‌کند و نیز شکل و سازمان می‌دهد مفهومی فراروایتی است به نام **ذهن فیلم**. فرامپتون این ارائه و شکل‌دهی هم‌زمان را **تفکر** یا **خرد سینَمایی**[۳۷] می‌نامد که حالت **همه جا حاضر** یا **دانای کل** دارد. این ذهن فیلم **دانای کل** احتمالاً همان چیزی است که کالین مک‌کیب[۳۸] آن را چنین توصیف می‌کند «متنِ انباشته از دیدگاههای گوناگون واقعیت که به شیوه‌های گوناگون بهَ هم پیوسته‌اند.»[۳۹] با این حال، میان ذهن فیلم و تفکر سینمایی تفاوتی هست: ذهنِ فیلم هم شخصیتها و حرکات دوربین را می‌آفریند و هم مکان روَیداد و الگوی رنگ را؛ ولی تفکر سینمایی بیشتر به عناصر فرا واقعی[۴۰] یا ابرواقعی[۴۱] فیلم توجه دارد ــ عناصری همچون وضوح تصویر، دگرگونیهای تدوینی، اندازه و کیفیت تصویر، صداهای غیرداستانی.

باید توجه داشت که مفهوم ذهنِ فیلم تأویلی نهایی از جهان فیلم نیست، بلکه نوعی نظریهٔ مبنای احَتمالی دربارهٔ فیلمْبودن است و آنچه اهمیت دارد زبانی است که برای توصیف کنشها و اندیشه‌های آن به کار می‌بریم. البته تازگی این حیطهٔ مطالعاتی به قدری است که فقط دوسه نفر در مخالفت با قیاس فیلم و ذهن سخن گفته‌اند؛ از جمله: نوئل کرول[۴۲] و ویکتور پرکینز[۴۳]، که اولی به

32) Jean Louis Schefer
33) maximal film
34) Parker Tyler
35) fictional showing hypothesis
36) George Wilson
37) film thinking
38) Colin MacCabe
39) Colin MacCabe, *Theoretical Essays: Film, Linguistics, Literature*, (Manchester, Manchester UP, 1985), p. 62.
40) extra-real
41) super-real
42) Noël Carroll
43) Victor.F.Perkins

پرتال جامع علوم انسانی

تفصیل و دومی به اختصار مخالفت خود را با قیاس ذهن با فیلم بیان کرده‌اند.

قیاس کارکردی

نکتهٔ مهم این است که فیلم‌شناخت میان فیلم و شیوهٔ تفکر آدمی قیاس بی‌واسطه نمی‌کند ــ روش اندیشیدن فیلم با روش تفکر آدمی چنان تفاوت آشکاری دارد که هرگونه قیاس مستقیم را نفی می‌کند. از این رو، این مقایسه نوعی قیاس کارکردی[۴۴] است؛ یعنی منظور از **تفکر** یا اندیشیدن فیلم **نیت** یا **هدفمندی** و نگرش پیوسته و پایان‌ناپذیر فیلم است در قبال شخصیتها و مکانهایی که عرضه می‌کند، ولی استعاره‌های پدیدارشناختی ادراک آدمی امکانات معنایی فیلم را محدود می‌سازند ــ در اینجا دوربین خود به **شخصیتی دیگر** تبدیل می‌شود و در این زمینه است که آن دسته از کنشهای دوربین را، که ناهمانند به رفتار آدمی باشد، **افراطی**[۴۵] و گاهی **بازتابی**[۴۶] می‌نامند؛ مثلاً دوربین سیال ولز[۴۷] یا اسکورسیزی[۴۸] یا دی‌پالما[۴۹] را باید نوع ویژه‌ای از تفکر نامید و در واقع، خود این حرکات دوربین این نتیجه‌گیری را موجب می‌شوند. در تأیید این سخن می‌توان جمله‌ای را از ژیل دلوز شاهد آورد که می‌گوید: «دوربین است و نه گفتهٔ یکی از شخصیتها که تبیین می‌کند چرا پای شخصیت اصلی در فیلم *پنجرهٔ رو به‌حیاط*[۵۰] شکسته است»[۵۱] (منظور تصاویر ماشینهای مسابقه بر در و دیوار و دوربین شکسته روی میز است).

تفکر فیلم

جورج ویلسون در کتاب *روایتگری با نور*،[۵۲] که دربارهٔ نقطهٔ دید[۵۳] در روایت سینمایی است، می‌گوید: «در مطالعات سینمایی، نیازمند درک درستی هستیم از پیش‌فرضهای زیبایی‌شناختی و معرفتی (یا شناختی) که امکانات گوناگون روایتگری بر آنها بنا شده یا ممکن است بنا شود.»[۵۴] معمولاً نظریه‌های روایت در سینما به این

44) functional
45) excessiveness
46) reflexive
47) Welles
48) Scorsese
49) De Palma
50) *Rear Window*
51) Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement-I* , transl. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam, (Minneapolis, University of Minneapolis Press, 1986), p. 201.
52) *Narration in Light*
53) view point
54) George M.Wilson, , *Narration in Light: Studies in Cinematic Point of View*, (Baltimore Maryland,John Hopkins UP, 1986), p. 94.

پرتال جامع علوم انسانی

نمی‌پردازند که فیلم «چگونه» روایت می‌کند.[۵۵] از یک نظر، فیلم‌شناخت را می‌توان بسط و در هم پیوستن نظریه‌های شکل فیلم و نمایش فراروایتی دانست.

ژرمن دولاک[۵۶] درسال ۱۹۲٤ نوشته است: «هر نما هم‌زمان سه چیز را ارائه می‌دهد: مکان و رویداد و اندیشه را.»[۵۷] فیلم‌شناخت فیلم را اندیشمند می‌داند (فهم و احساس فیلم از درام و شخصیتها). نکتهٔ مهم این است که در اینجا واژهٔ تفکر هیچ وجه خودنمایانه یا مزاحمی ندارد؛ یعنی به تدریج از ذهن فیلم به این می‌رسیم که فیلم چه چیزی را احساس می‌کند یا باور دارد یا از چه پرسش می‌کند. نظریهٔ فیلم‌شناخت سعی دارد به بازاندیشی فیلم بپردازد و آن دسته از فیلمهایی را که پیش از این مبهم و پیچیده شمرده می‌شدند توضیح دهد و لذتهای اندیشه‌برانگیزشان را آشکار سازد؛ و به این ترتیب، آن دسته از فیلمهای بیرون از معیارهای مرسوم را که به بهانهٔ آنکه فقط شکل‌اند و فاقد محتوا، کنار گذاشته‌اند بازاندیشی و به گونه‌ای دیگر فهم کند؛ یعنی بگوید که در این موارد، فیلم فاعل شناسایی است که دربارهٔ موضوعاتش یا متعلقهای شناخت می‌اندیشد. روشی که فیلم از طریق شکلهای متغیر و گوناگون می‌اندیشد کمک می‌کند تا هم ابژه[۵۸]های آن را بشناسیم و هم سوژه[۵۹]هایش را. سوژه‌ها و ابژه‌هایی که فیلم آنها را از طریق تفکر خاص خودش، یعنی رنگها و صداها، می‌نمایاند؛ مثلاً فیلم *هفت*[۶۰] دیوید فینچر[۶۱] تصاویر را از طریق صداهایی ظریف ولی تهاجمی بسط می‌دهد ــ صداهایی که ناگهان صدای یکنواخت محیط را قطع می‌کنند و ارتباط خود را با جهان شخصیتها به ذهن می‌آورند. مفهوم تفکر فیلم از دو نظر انداموار است: یکی آنکه شکل و محتوا را به هم ربط می‌دهد، و دوم اینکه زبانی را برای توصیف و تشریح فیلم پایه‌ریزی می‌کند که بر تجربهٔ تماشاگر از فیلم اثر مثبت می‌گذارد. در واقع، این رابطه چنین است: رابطه‌ای انداموار میان مفهوم، فیلم، زبان، تجربه ، فلسفه.

۵۵) البته در اینجا فرامپتون به آثار دیوید بردول (به‌ویژه *روایتگری در فیلم داستانی*) و ادوارد برانیگان (به‌ویژه *ادراک روایت در فیلم*) اشاره نمی‌کند که در زمینهٔ **چگونگی** روایتگری در فیلم به تفصیل سخن گفته‌اند.

56) Germaine Dulac

57) Germaine Dulac, "The Expressive Techniques of the Camera", transl. Stuart Leibman, in Richard Abel, *French Film Theory and Criticism: A history/Anthology 1907-1939*,(Princeton, New Jersey, Princeton UP, 1988), Volume 1: 1907-1929, p. 309.

58) object

59) subject

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

شکل

این تفکر را تمام فیلم انجام می‌دهد (یعنی همهٔ فیلم می‌اندیشد)؛ ولی این کار بیشتر بر عهدهٔ آن دسته از عناصر شکلی است که پایهٔ این تفکر را تشکیل می‌دهند، مانند: سایه روشنها، حرکات، تغییر صحنه، وضوح تصویر، بالا رفتن دوربین، قاب‌بندی، محو و مبهم بودن صدا و تصویر، رنگ‌پردازی و کندی حرکت. نظریهٔ فیلم‌شناخت فیلمهای پرگفتگو را محکوم نمی‌کند، ولی لزوماً بیشتر دلبستهٔ چیزهایی است که پیرامون واژه‌ها و کنشهای فیلم صورت می‌گیرد.

نظریهٔ مبنا و کاربردی

از آنجا که این نظریه نظریه‌ای مفهومی دربارهٔ بنیانی‌ترین سازوکار فیلم ــ فلسفهٔ فیلم‌بودن ــ است می‌توان آن را نظریهٔ مبنا دانست که در درون هر نظریهٔ دیگر کاربرد دارد. بنابراین، بسیاری از نظریه‌های پیشین را می‌توان همراه با فیلم‌شناخت به کار برد تا بیان و دلالتهای لحظه‌های فیلم بهتر ارائه شود. مفاهیمی را که در فیلم‌شناخت مطرح می‌شود می‌توان با هر الگوی نظری‌ای که تأویلگر بپسندد به کار گرفت؛ مثلاً، نظریه‌های روانکاوانه، مارکسیستی[۶۲]، فرهنگی، فمینیستی[۶۳]، متنی.

نظریهٔ فیلم‌شناخت وجه عملی و کاربردی نیز دارد، زیرا بر نمونه‌هایی از تاریخ سینما استوار است و باید همپای رشد سینما توسعه پیدا کند. این نظریه به هیچ گونه (ژانْر[۶۴]) یا سطح هنری محدود نیست، بلکه در خصوص همهٔ فیلمها کاربرد دارد. نکته مهم این است که در فیلم‌شناخت فیلم را نوعی روش تفکر می‌دانند و بنابراین، این نظریه مبنایی برای بررسی شکلهای تازهٔ سینمایی نیز هست؛ یعنی مفهوم تفکر فیلم بر شکلها و سبکهای آینده قابل انطباق است، زیرا این نظریه رمزگان معنایی ویژه‌ای را به شکلهای خاص سینمایی نسبت نمی‌دهد و چون جنبه‌های گوناگون شکلِ

60) *Seven*
61) David Fincher
62) Marxist
63) feministic
64) genre

پرتال جامع علوم انسانی

فیلم را ذکاوتمند می‌داند، بر مسیرهای تأویلی گشوده بر هر فیلم می‌افزاید. این توجه فراوان به فیلم کمک می‌کند تا شکلهای ناآشنا و تجربی و تازه را تبیین کنیم. البته در این دیدگاه، تلاش بر این است تا جنبهٔ فنیِ کنشهای فیلم کم‌رنگ و امکانات معنایی آنها پررنگ‌تر شود و در این مسیر از پنداشت مرسوم، که فیلم نوعی **زبان** است، فاصله گرفته شود. می‌دانیم که در نگرش زبان محور به فیلم، فرض بر این است که برخی از ویژگیهای شکلی یا کنشهای شکلِ فیلم را می‌توان با معانی و تأثیرهای همسان در فیلمهای دیگر نیز به‌کاربرد، ولی دیدگاه فیلم‌شناخت بر آن است تا به سبک فیلم وجه اندیشمندانه ببخشد. به دیگر سخن، فیلم‌شناخت ترجمهٔ شاعرانه و اندیشمندانهٔ زوم[۶۵] و عمق میدان و حرکت کند و وضوح تصویر و دگرگونیهای تدوینی و حرکتهای دوربین و جلوه‌های صوتی و اندازهٔ قاب و دانه‌های تصویر و قاب‌بندی و نوردهی فیلم است به زبانِ احساس و نیت و پرسش و تفکر.

تماشاگر

اینکه فیلم را نوعی روش تفکر قلمداد کنیم رابطهٔ بهتری را میان تماشاگر و فیلم ایجاد می‌کند، زیرا مفهوم تفکر به ادراک آدمی نزدیک‌تر است تا مثلاً تاریخ زیبایی‌شناسی. البته تأویل پدیدارشناختیِ فیلم‌بودن نیز به ادراک آدمی نزدیک خواهد بود، ولی در مسیری اشتباه؛ زیرا می‌دانیم اینکه می‌گوییم فیلم بیش از ما می‌اندیشد فراپدیدارشناختی است، زیرا فیلم فاقد جنبه‌های پدیدارشناسانهٔ رفتار آدمی است. به این ترتیب، تماشاگر با فیلم رابطه‌ای صمیمی برقرار می‌کند؛ زیرا به جای آنکه در پی تشخیص نقش‌مایه‌ها و ارجاعات فرهنگی باشد، در پی احساس تفکر فیلم و احساس معنای آن برمی‌آید. نتیجهٔ آشکار این دیدگاه آن است که شیوهٔ گفتارمان دربارهٔ فیلم دگرگونی می‌یابد؛ یعنی در وهلهٔ نخست، ما را متوجهٔ اهمیت صدا و تصویر می‌سازد ــ چیزی که در بسیاری از رشته‌های سینمایی وجود ندارد. دربارهٔ نیرو و تأثیر تصاویر کم

65) zoom

پرتال جامع علوم انسانی

نوشته‌اند ــ بیشتر مطالبی که برای تودهٔ تماشاگر نوشته می‌شود فقط به خلاصهٔ داستان و بازیگری و ارجاعهای فرهنگی محدود می‌شود. یکی از اهداف بنیادین فیلم‌شناخت این است که زبانی را که برای توصیف فیلم به کار می‌بریم از نو کشف کند و از این راه، امکانات فیلم را در دسترس همگان قرار دهد.

تأویل

همهٔ فیلمها می‌اندیشند، ولی برخی جالب‌تر از بقیه. فیلم‌شناخت نظریه‌ای دربارهٔ هنر والا و فراتر نیست، بلکه نوعی تأویل دوبارهٔ همهٔ فیلمهاست. با این حال، این نظریه بیشتر در پی تصاویر فلسفی‌تر و شاعرانه‌تر است و نه تصاویر مبهم با معانی اجباری، حتی اگر ترکیب‌بندی مطلوبی داشته باشند؛ ولی باید توجه داشت که منظور این نیست که بگوییم هدف نهایی از سبک فیلم فلسفه است یا فیلم اوج خود را در این می‌بیند که به فلسفه تبدیل شود؛ نه، فیلم‌شناخت فیلم را رسانه‌ای شاعرانه و متحرک و دل‌پذیر می‌داند و هدفش این است که بر تأثیرگذاری فیلم بیفزاید (فیلم می‌تواند دل‌پذیر بیندیشد، اگر ما حس کنیم که چنین می‌کند).

فیلم‌شناخت هم می‌خواهد این معما را حل کند، که صداها و تصاویر فیلم از کجا منشأ می‌گیرند، و هم می‌خواهد آفرینش آنها را به زبانی شاعرانه اندیشیدن بخواند و به این ترتیب بر تأثیر جادوییشان بیفزاید. تمرکز فیلم‌شناخت بر سازوکار سبک فیلم است، یعنی روشی که ما با آن در شکلهای تصاویر متحرک معنا می‌یابیم؛ ولی حتی در این حالت نیز پافشاری نمی‌کنیم که سبک فیلم همیشه **دلیلی** دارد. تصاویر و صداهای فیلم زیر سلطهٔ هیچ قاعده یا قانون تعریف‌پذیر و تغییرناپذیری نیست.

نتیجه

نتیجهٔ این دیدگاه این است که روش گفتگوی ما را دربارهٔ فیلم تغییر می‌دهد؛ یعنی به اهمیت صدا و تصویر می‌پردازد ــ چیزی که در

پرتال جامع علوم انسانی

بسیاری از مطالعات سینمایی و نقدها وجود ندارد. نتیجهٔ این تغییر دیدگاه در قبال فیلم همه‌فهم کردنِ امکانات فیلم است. گفتیم که شمار مطالبی که دربارهٔ توان و نیرو و قدرت تصویر نوشته شده زیاد نیست و به‌ویژه آنچه در نقدهای سینمایی به خورد خوانندگان عام داده می‌شود بیشتر خلاصهٔ داستان و بازیگران و ارجاعهای فرهنگی است.

اینکه فیلم را نوعی تفکر بدانیم گسترهٔ تأویل فیلم را بسط می‌دهد. تاکنون در مطالعات سینمایی، فیلم را در پوستهٔ ضخیمی از رمزها و ارجاعات و شبکه‌های درهم‌پیچیدهٔ نظری پوشانده بودیم؛ ولی شاید بتوان شیوهٔ **معنادهی** فیلم را بیشتر انداموار و درونی دانست. تماشاگران گوناگون معنای فیلم را حس می‌کنند. تاکنون این احساس معنای فیلم را ناگزیر با توسل به این یا آن نظریه توضیح داده‌ایم، ولی شاید وظیفهٔ اصلی‌مان آن بوده که این رابطهٔ میان تفکر تماشاگر و تفکر فیلم را درست بفهمیم. هدف فیلم‌شناخت این است که این رابطهٔ مناسب فهم شود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی