

نوئل کروئل

فیلمسفه:

فلسفه‌ی فیلم ساخته

محسن کرمی



انتشارات نیلوفر



فیلمسفه: فلسفه‌ی فیلم ساخته

نوئل کروول

فیلمسفه: فلسفه‌ی فیلم ساخته

در دفاع از امکان فلسفه‌پردازی از طریق فیلم

انتخاب و ترجمه

محسن کرمی



انتشارات نیلوفر

سرشناسه : کارول، نوئل، ۱۹۴۷م. Carroll, Noel
عنوان و نام پدیدآور : فیلمسفه: فلسفه‌ی فیلم‌ساخته: در دفاع از امکان فلسفه‌پردازی از طریق
فیلم/ نوئل کرول: انتخاب و ترجمه محسن کرمی.
مشخصات نشر : تهران: نیلوفر، ۱۴۰۰.
مشخصات ظاهری : ۱۴۲ص. ۱۴/۵ × ۲۱/۵ س.م.
شابک : 978-622-6654-77-7
وضعیت فهرست نویسی : فیبا
موضوع : سینما - فلسفه Motion pictures - Philosophy
شناسه افزوده : کرمی، محسن، ۱۳۵۷ آبان، مترجم
رده‌بندی کنگره : PN ۱۹۹۵
رده‌بندی دیویی : ۷۹۱/۴۳۰۱
شماره کتابشناسی ملی : ۸۴۱۳۰۲۵
اطلاعات رکود کتابشناسی : فیبا



انتشارات نیلوفر خیابان انقلاب، خیابان دانشگاه، تلفن: ۶۶۴۶۱۱۱۷

نوئل کرول
فیلمسفه: فلسفه‌ی فیلم‌ساخته (در دفاع از امکان فلسفه‌پردازی از طریق فیلم)
انتخاب و ترجمه: محسن کرمی (عضو هیأت علمی دانشگاه صداوسیما)
حروفچینی: شبستری
چاپ دیبا
چاپ اول: پاییز ۱۴۰۰
شمارگان: ۷۷۰ نسخه
همه حقوق محفوظ است.
فروش اینترنتی: niloofarpublication.com

با یاد آن اردیبهشت رؤیایی
م.ک.

فهرست

پیش‌گفتار مترجم	۹
فلسفه‌پردازی از طریق تصویر متحرک: مورد شتاب آرام	۱۷
درآمد	۱۷
شک‌و شبهه‌های شکاکان: مرحله‌ی اوّل	۲۰
شتاب آرام، فراسینما، و سرشت تصویر متحرک	۲۷
پاسخ‌های شکاک	۳۷
امکان تفسیر به مثابه‌ی فلسفه	۴۳
خلاصه	۴۸
پی‌نوشت‌ها	۵۱
یادگاری و پدیدارشناسی ادراک روایت تصویر متحرکی	۵۷
درآمد	۵۷
در باب امکان فلسفه‌ی فیلم‌ساخته	۵۹
یادگاری و سینمای هنری	۶۶
یادگاری و ادراک روایی	۷۰
ملاحظات پایانی	۸۰
پی‌نوشت‌ها	۸۴

منابع.....	۸۹
برای مطالعه‌ی بیش‌تر.....	۹۰
فلسفه‌ی فیلم‌ساخته.....	۹۱
در باب امکان فلسفه‌ی فیلم‌ساخته.....	۹۸
مواجهه با شکاکان.....	۱۰۳
در باب آزمون‌های فکری.....	۱۱۵
ملاحظات پایانی.....	۱۲۰
پی‌نوشت‌ها.....	۱۲۲
کتاب‌نامه.....	۱۲۵
واژه‌نامه.....	۱۲۷
نمایه‌ی اصطلاحات.....	۱۳۵
نمایه‌ی اشخاص.....	۱۳۹
نمایه‌ی آثار.....	۱۴۱

ژیگا ورتوف: «نمی‌توانیم چشم‌هایمان را بهتر از آن چه هستند کنیم، اما همواره می‌توانیم دوربین فیلمبرداری را کامل‌تر کنیم»^۱

پیش‌گفتار مترجم

نسبت میان فیلم و فلسفه نسبتی چندسویه است. از سویی، تقریباً از همان ابتدای ظهور سینما، از فلسفه کمک گرفته شد تا نشان داده شود که این قالب تازه به‌واقع هم هنری است و هم تازه است. یعنی، اولاً جدّ وجهه‌های فلسفی بسیاری صورت گرفت در این جهت که فیلم، به سبب شباهت‌های انکارناشدنی‌ای که با سایر هنرها دارد، باید به مثابه‌ی قالبی هنری پذیرفته شود، و نه صرفاً نوعی فن^۲ و/یا صنعت^۳؛ و ثانیاً تلاش‌های فلسفی فراوانی در نشان‌دادن این معنی به انجام رسید که سینما به‌واقع هنری تازه است و، بنابراین، نمی‌توان آن را مثلاً به عکاسی فرو کاست یا صرفاً تلفیق هنرهای موجودش دانست. فیلسوفان می‌گفتند: اگر آشکال هنری شناخت‌شده‌ای چون ادبیات، موسیقی، تئاتر، معماری، پیکره‌سازی، نقاشی، و عکاسی را بدین سبب هنر به شمار می‌آوریم که ربط و نسبت خاصی با معرفت^۴ دارند و مثلاً می‌توانند بازنمای عالم واقع باشند^۵، پس سینما را هم باید به همین سبب هنر به شمار آوریم، چون چه بسا حتی بیش از سایرین بتواند

1. Vertow, Pziga. (1967). "Kinoks-Revolution", in: Harry M. Geduld (ed.) *Film Makers on Film Making*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin, p. 93.

2. technique

3. industry

4. knowledge

5. mimesis/representation/imitation theory of art

بازنمای عالم واقع باشد؛ اگر آن‌ها را بدین جهت هنر می‌نامیم که ربط و نسبتی با عواطف دارند و احساساتی را برمی‌انگیزند و عواطفی را بیان می‌کنند^۱، پس سینما را هم باید به همین جهت هنر بدانیم، چون می‌تواند چنین نسبتی با عواطف و احساسات داشته باشد؛ و اگر وجود وجوه زیبایی‌شناختی^۲ عامل بازشناسی قالب‌های پیش‌گفته به مثابه‌ی هنر است^۳، پس سینما را هم باید از همین رو هنر به حساب آورد، چون فیلم‌ها می‌توانند واجد وجوه زیبایی‌شناختی باشند و به مخاطبان لذت زیبایی‌شناختی ببخشند؛ و به همین ترتیب... اما، افزون بر این شباهت‌ها، سینما ویژگی‌های خاص^۴ و منحصر به فردی هم دارد که آن را متمایز از سایر هنرها می‌سازد؛ یعنی نه می‌توان آن را در ذیل هیچ کدام از هنرهای موجود گنجانده و نه می‌توان صرفاً تلفیق چند هنرش دانست: از تئاتر و ادبیات و عکاسی و معماری و... بهره می‌گیرد، اما سنتز^۵ی پدید می‌آورد که چیزی بیش از آن‌ها در خود دارد و سرشت و گوهر^۵ی متمایز عرضه می‌دارد.

از سوی دیگر، فیلم نیز کمک‌های شایانی به فلسفه کرده است، هم از ناحیه‌ی بردن اندیشه‌های فلسفی از ذهن‌های فیلسوفان و محیط‌های بسته‌ی دانشگاهی به دل جامعه و به میان مردمان، هم از ناحیه‌ی انضمامی‌سازی و فهم‌پذیرتر کردن اندیشه‌های انتزاعی و دشوارفهم فلسفی، و هم از ناحیه‌ی امکانات تازه‌ای که برای اندیشیدن در اختیار فیلسوفان گذاشته است. اولاً، در سرتاسر تاریخ فلسفه، یکی از آرمان‌های بزرگ بسیاری از فیلسوفان همواره این بوده است که فلسفه را باید به میان مردم ببرد: از سقراط گرفته تا هیوم و کرکگور و، در عصر ما، فلسفه در عمل مشربان، جملگی چنین سودایی در سر دارند. و گزافه نیست اگر بگوییم که سینما قدری این سودا را دست‌یافتنی‌تر کرده است: چه بسیار مردمانی که با فیلم‌های روسلینی با اندیشه‌های سقراط و آگوستین و پاسکال آشنا شدند،

1. expression theory of art

2. aesthetic dimensions

3. aesthetic theory of art

4. synthesis

5. nature

با فیلم درکِ جارمن درباره‌ی زندگی ویتگنشتاین از افکار این فیلسوف نابغه خبردار شدند، و با فیلم *مردی برای تمام فصول* زینه‌مان از رواقی‌گری چیزهایی فهمیدند. ثانیاً، با سینما می‌توان اندیشه‌های پیچیده و حتی غامض فلسفی را برای مخاطبان فهم‌پذیر کرد و، بدین سان، حتی از تعلیمِ فیلم‌محور فلسفه دم زد.^۱ برای نمونه، می‌توانید دو راه را برای تعلیمِ شکاکیت وجودشناختی^۲ به نوآموزان فلسفه امتحان کنید: یکی این که تلاش کنید تا به شیوه‌ی مرسوم، با کلام، آن را توضیح دهید؛ و دیگر این که، با توضیحی مختصر، به همراه نوآموزان مورد نظر به تماشای فیلمی مثل *ماتریکس*^۳، ساخته‌ی خواهران واچوفسکی، بنشینید. به گمان من، این آزمون نشان می‌دهد که فیلم تا چه اندازه می‌تواند فهمِ شکاکیت وجودشناختی را ساده‌تر سازد، مفهومی که چه بسا با توضیح بسیار هم نتوانید به‌خوبی آن را در ذهن فلسفه‌آموزان جا بیندازید. بسیاری از فیلم‌ها از این ناحیه به فلسفه کمک‌ها کرده‌اند. و ثالثاً، فیلم‌ها امکانات تازه‌ای برای فلسفه‌ورزی در اختیار ما قرار می‌دهند: آزمون‌های فکری^۴ و مثال‌های نقض^۵ شاید کارکردِ سایر هنرها، مثلاً رمان و تئاتر، نیز باشند، اما سینما در این حوزه نیز قابلیت‌های خاص خود را دارد. در واقع، شاید فقط در فیلمی مثل *باشگاه مشت‌زنی*^۶ دیوید فینچر یا به‌خلاف *وارد شو*^۷ گاسپار نوئه است که می‌توانیم ببینیم که دوربین — یا، بهتر بگوییم، دوربین مجازی — به همان راحتی از میان فضاهای «خالی»

۱. انبوه درآمد‌های فیلم‌محور فلسفه، که با استقبال شایانی مواجه می‌شوند، شاهد حاضری بر این مدعا یند؛ از جمله بنگرید به:

Falzon, Cristopher. (2014). *Philosophy Goes to the Movies: An Introduction to Philosophy*. third ed. London and New York: Routledge; Litch, Mary M. (2010). *Philosophy Through Film*. London and New York: Routledge; Fumerton, Richard, and Jeske, Diane. (2009). *Introducing Philosophy Through Film: Key Texts, Discussion, and Film Selections*. Malden, Mass.: Wiley-Blackwell.

2. ontological skepticism

3. *Matrix* (1999)

4. thought experiments

5. Counterexamples

6. *Fight Club* (1999)

7. *Enter the Void* (2009)

می‌گذرد که از میان فضاها «پُر» (یعنی اشیاء جامد). انجام این کار ظاهراً فقط در وسع سینما است و سینما است که می‌تواند، بدین سان، ما را به تأمل نقّادانه در این باور مبتنی بر فهم عرفی فرا بخواند که: گسست و ناپیوستگی‌ای میان اشیاء و فضای پیرامون آن‌ها وجود دارد.^۱

پس، فیلم و فلسفه به انحاء چندی به یاری یکدیگر آمده‌اند و می‌توانند آمد. ولی، نسبت فیلم و فلسفه به همین جا ختم نمی‌شود. فیلسوفان هنر، گذشته از مسأله‌ی پیش‌گفته‌ی شأن هنری سینما، مسائل و پرسش‌های مهمی در باب سینما طرح می‌کنند و در مقام پی‌جویی پاسخ این پرسش‌ها برمی‌آیند: آیا می‌توان «هنر سینما» را از «صنعت سینما» متمایز کرد؟ فیلم به لحاظ وجودشناختی چه نوع پدیده‌ای است: جوهر^۲، خاصه^۳، رویداد^۴ یا...؟ بر طبق چه معیارهایی باید به نقد فیلم‌ها پردازیم: معیارهای زیبایی‌شناختی/هنری، معیارهای اخلاقی، معیارهای تجربی-آماری، یا...؟ یعنی، بر طبق چه معیارها و ملاک‌هایی می‌توانیم به برتری یا فروتری فیلم‌هایی نسبت به فیلم‌های دیگر حکم کنیم؟ آیا ممکن است ارزش‌های هنری/زیبایی‌شناختی در یک اثر هنری با ارزش‌های دیگری — مانند ارزش‌های اخلاقی — تعارض پیدا کنند؟ به وقت این تعارض تکلیف چیست؟ اصلاً شروط لازم و کافی فیلم‌بودن چیستند؟ به عبارت دیگر، چه شروطی باید در اثری محقق شوند تا بتوان آن را فیلم دانست؟

و در نهایت، در دهه‌های اخیر، فیلسوفان چندی از پیوند و نسبتی تازه میان فیلم و فلسفه سخن به میان آورده‌اند: فیلم به مثابه‌ی فلسفه^۵، فیلم‌فلسفه^۶، یا، به اختصار، فیلمسفه^۷. در این جا بحث بر سر این است که دست‌کم پاره‌ای از فیلم‌ها

1. Brown, William. (2013). *Supercinema: Film-Philosophy for the Digital Age*. Berghahn Books, p. 7.

2. substance

3. property

4. event

5. film as philosophy

6. film-philosophy

۷. *filmosophy*: این اصطلاح را — که مترجم به «فیلمسفه» اش ترجمه کرده است — نخستین بار دنیل فرمیتون طرح کرد:

می‌توانند فلسفه‌ورزی کنند. یعنی، به همان نحو که مثلاً در مقالات و رسائل فلسفی می‌توان برنهاد^۱ یا نظریه‌ای تازه عرضه کرد، به تقویت یا تضعیف موضعی پرداخت، و تفسیر یا قرائتی تازه از نظریه‌ای به دست داد، در فیلم‌ها نیز می‌توان چنین کرد. و اگر چنین باشد، باید پذیرفت که، در عرض فیلم و فلسفه، با پدیده‌ای به نام فیلمسفه نیز مواجه ایم. البته، شاید کسانی این رهیافت تازه به نسبت میان فیلم و فلسفه را صرفاً پی‌گیری مجدانه‌ی امکانات فیلم برای فلسفه‌ورزی بدانند، که پیش‌تر در میان کمک‌های فیلم به فلسفه از آن سخن به میان آمد. ولی، به هر تقدیر، بحث از چیستی و امکان فیلمسفه، می‌شود گفت، امروزه مناقشه‌برانگیزترین و در عین حال جالب‌توجه‌ترین بحث در نظریه‌ی فیلم است.

طرفه این که در هر دو سنت فلسفی بزرگ معاصر، یعنی تحلیلی و قاره‌ای، فیلمسفه طرفداران مهمی یافته است. مهم‌ترین طلّیعه‌دار آن را، در سنت تحلیلی، استنلی کول دانسته‌اند و، در سنت قاره‌ای، ژیل دلوز.^۲ اما حق آن است که تلاش‌های آغازین دیگرانی چون هانری برگسون (۱۸۵۹-۱۹۴۱)، هوگو مانستربرگ (۱۸۶۳-۱۹۱۶)، آنتون آر تو (۱۸۹۶-۱۸۹۶)، سرگئی آیزنشتاین (۱۸۹۸-۱۹۴۸)، آندره بازن (۱۹۱۸-۵۸)، و... را نیز در این امر فرو نگذاریم.^۴

→

Frampton, Daniel. *Filmosophy*. New York: Wallflower Press / Columbia University Press, 2006.

با این همه، می‌دانیم که لزوماً همه‌ی جانبداران این رهیافت تازه به نسبت فیلم و فلسفه از آن استفاده نمی‌کنند، اما مترجم به سبب اختصار و، در عین حال، جسارتی که در این واژه‌ی تازه هست آن را بر سایر اصطلاح‌ها (فیلم به مثابه‌ی فلسفه، فیلم‌فلسفه، و...) ترجیح می‌دهد — هرچند حدس می‌زند که به همین دلایل این اصلاح چه بسا به‌زودی همه‌گیر هم بشود.

1. thesis

4. theory

3. Sinnerbrink, Robert. (2019). "Filmosophy/Film as Philosophy". in: *The Plaggrave Handbook of the Philosophy of Film and Motion Picture*. edited by N. Carroll. et, New York: Palgrave MacMillan / St. Martin's Press, pp. 515-526.

۴. برای آگاهی بیش‌تر نسبت به این تلاش‌های آغازین، از جمله بنگرید به:

←

امروزه عموماً مدافعان شناخته‌شده‌ی فیلمسفه را به دو نسل تقسیم می‌کنند: نسل اول که مهم‌ترین نمایندگانش همان کول و دلوز بودند، و نسل دوم که نمایندگان مشهورش تامس وارتنبرگ^۱، استفان مالهاال^۲، دنیل فرمپتون^۳، و رابرت سینربرینک^۴ اند — هرچند شاید آلن بدیو^۵ و ژاک رانسییر^۶ از سنت قاره‌ای را نیز بتوان بر این فهرست افزود، به رغم آن که خود به صراحت از طرح فیلم‌فلسفه دم نزده‌اند.

در این میان، اما، نوئل کرول جایگاهی ویژه دارد: هم از سویی تقریباً برجسته‌ترین فیلسوف فیلم معاصر است و هم از دیگر سو نرم نرمک با فیلمسفه همدل شده است و، اگرچه نه در کتابی مستقل^۷، در سه مقاله‌ی مهم^۸ قرائتی خاص از آن عرضه داشته است — سه مقاله‌ای که، خواننده‌ی عزیز، ترجمه‌ای از آن‌ها را در این کتاب پیش رو دارد:

- “Philosophizing through the Moving Image: The Case of *Serene Velocity*,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 64, No. 1, Special Issue: Thinking through Cinema: Film as Philosophy (Winter, 2006). pp. 173-185.
- “*Memento* and the Phenomenology of Comprehending Motion Picture Narration,” in: Andrew Kania (ed.), *Memento* (London: Routledge, 2009), pp. 127-46.
- “Movie-Made Philosophy,” in: Bernd Herzogenrath (ed.), *Film as Philosophy*, (Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2017), pp. 265-85.

→

Colman, Felicity. (2009). *Film, Theory, and Philosophy: The Key Thinkers*. Montreal and Kingston: McGill-Queen's University Press; Herzogenrath, Bernd. *Film as Philosophy*. London and Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. vii-xxv.

1. Thomas Wartenberg

2. Stephen Mulhall

3. Daniel Frampton

4. Robert Sinnerbrink

5. Alain Badiou

6. Jacques Rancière

در این سه مقاله، البته، ما با موضع‌گیری متأخر کرول در باب امکان فلسفه‌ورزی از طریق تصویر متحرک^۱ آشنا می‌شویم. آراء او در باب این امکان در سیر مطالعات گسترده‌اش در نظریه‌ی فیلم، از چهار دهه پیش تا امروز، تطوّر پیدا کرده‌اند و از موضعی کمابیش ناموافق به موضعی کاملاً موافق‌اش کشانده‌اند. او قرائت خودش را از فیلم‌سفه با نام «فلسفه‌ی فیلم‌ساخته»^۲ عرضه می‌دارد، و عنوانی که مترجم برای کتاب حاضر برگزیده نیز دقیقاً اشاره به همین امر دارد: *فیلم‌سفه: فلسفه‌ی فیلم‌ساخته*.

باری، در این مقالات، کرول راهبردی سه‌گانه در پیش می‌گیرد: یکی این که به سراغ ادله و براهین مخالفان می‌رود و قوّت استدلالی آن‌ها را می‌سنجد و به نقدشان می‌پردازد؛ دیگر این که، حتّی در ضمن نقد و پاسخ‌گویی به اشکالات مخالفان و شکاکان، می‌کوشد تا به دفاع از موضع خود برخیزد و نشان دهد که به لحاظ نظری می‌توان از فلسفه‌ی فیلم‌ساخته دم زد؛ و سه دیگر این که به تفصیل به دو مورد پژوهی دست می‌زند: یعنی تلاش می‌کند تا با بررسی دو فیلم *شتاب آرام* ساخته‌ی اِرنی گر (از سینمای تجربی و آوانگارد) و *یادگاری* ساخته‌ی کریستوفر نولان (از جریان عمده‌ی سینما) نشان دهد که فلسفه‌ی فیلم‌ساخته اصلاً بالفعل وجود دارد. البته، ناگفته نماند که کرول مثال‌های دیگری نیز از فلسفه‌ی فیلم‌ساخته در این مقالات می‌آورد، اما دو فیلم پیش‌گفته را به تفصیل مورد بررسی قرار می‌دهد. از این لحاظ، در کتاب حاضر، خواننده، افزون بر آگاهی از موضع‌گیری کرول نسبت به فیلم‌سفه، به نحوی با نقدنویسی عالمانه بر فیلم نیز آشنا می‌شود — دو مقاله‌ی نخست این کتاب، افزون بر چیزهای دیگر، نمونه‌هایی عالی از نقدِ فلسفی فیلم‌اند و می‌توان چنان‌الگوهایی در نقدنویسی از آن‌ها بهره برد.

۱. motion picture یا moving image یا حتّی moving picture: اصطلاحی که همه‌ی قالب‌هایی نظیر فیلم سینمایی، مجموعه‌ی تلویزیونی، انیمیشن و... را در بر می‌گیرد.

2. "movie-made philosophy"

نکته‌ی دیگر این که مقالات حاضر، به تعبیری، دست‌نامه^۱ اند، و نه درس‌نامه^۲. در دست‌نامه‌ها فرض نویسنده بر این است که مخاطبانش به همه‌ی مبانی بحث اشراف دارند و، در بحث ما، مثلاً آزمون‌های فکری فلسفی مشهور رالز و پاتنم و دیگران را می‌شناسند و صرفِ بردن نام آن‌ها کافی است و نیازی به توضیح و گزارش آن‌ها نیست؛ حال آن که در درس‌نامه‌ها فرض نویسنده بر آن است که مخاطبانش لزوماً مبانی بحث را نمی‌دانند و، بنابراین، برای هر اصطلاح یا مفهوم خاصی که طرح می‌کند توضیحی می‌آورد. به عبارت دیگر، مخاطب دست‌نامه‌ها عالمان یک رشته اند و مخاطب درس‌نامه‌ها متعلمان آن رشته. با این وصف، مترجم برای آن که متن حاضر هم به کار عالمان حوزه‌ی فیلم و فلسفه بیاید و هم به کار متعلمان این حوزه، هر جا گمان برده که توضیحاتی از آن دست که شرحش رفت لازم است، از آوردن آن در پانویس دریغ نکرده. افزون بر این، هر جا که تاریخ انتشار فیلم، نمایشنامه، یا هر اثری ذکر نشده، آن را در پانویس در داخل قلاب آورده. همچنین، معرفّی مختصری برای افرادی در پانویس ذکر کرده که به طریقی نامی از آن‌ها در متن کتاب آمده — به جز کسانی چون افلاطون و چابلین در عالم فلسفه و سینما که شهره‌ی عامّ و خاصّ اند. بر این قرار، پانویس‌های کتاب جملگی افزوده‌ی مترجم اند و پی‌نوشت‌های نویسنده در انتهای هر مقاله آمده‌اند.

و سخن آخر این که نوئل کروِل، با لطف بسیار، هم اجازه‌ی انتشار این کتاب را به من داد و هم پیشنهاد کرد که، به عنوان درآمدِ این ترجمه، گفت‌وگویی با او صورت دهم؛ من هم طبعاً با کمال میل چنین کردم و ترجمه‌ی آن گفت‌وگو را بر کتاب افزودم. از این بابت و از بابت سایر مهرهایش سپاسگزارِ او یم.

محسن کرمی

۳۰ اردیبهشت ۱۳۹۹

فلسفه‌پردازی از طریق تصویر متحرک: مورد شتاب آرام*

درآمد

همین طور که فرهنگ بیش‌تر و بیش‌تر با تصویرهای متحرک — از طریق تلویزیون، فیلم‌های ویدیویی، دی‌وی‌دی‌ها، بازی‌های ویدیویی، بازی‌های کامپیوتری، و قالب باسابقه و همچنان حاضر فیلم‌های سینمایی — اشباع می‌شود، معلمان و مربیان^۱ نیز به نحوی آگاهانه می‌کوشند تا رسانه‌ی تصویر متحرک را در جهت اغراض‌شان مهار کنند. اینان امید دارند که از قابلیت فریبا^۲ی تصویر متحرک در جهت اهداف تعلیمی^۳‌شان بهره ببرند. و این امر به همان اندازه که در خصوص معلمان و مربیان صادق است در خصوص فیلسوفان نیز صادق است. بدین سان، به نحوی فزاینده مکرر در مکرر با کتاب‌هایی با عناوینی مانند فلسفه و... مواجه می‌شویم که در آن‌ها جای خالی با نام یک قالب هنری تصویر متحرکی^۴، نظیر «فیلم» یا «سینما»، یا، حتی به نحوی خاص‌تر، با نام تصویرهای متحرک مشخص نظیر مجموعه‌های تلویزیونی ساینفیلد^۵ (ساخته‌ی جری ساینفیلد^۶ و لری دیوید^۷)،

* "Philosophizing through the Moving Image: The Case of *Serene Velocity*," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 64, No. 1, Special Issue: Thinking through Cinema: Film as Philosophy (Winter, 2006). pp. 173-185.

1. educators

2. seductive potential

3. pedagogical

4. moving-image art form

5. *Seinfeld* (1990-1998)

۶. Jerry Seinfeld (۱۹۵۴-): تهیه‌کننده، کارگردان، نویسنده، و بازیگر آمریکایی.

۷. Larry David (۱۹۴۷-): تهیه‌کننده، کارگردان، نویسنده، و بازیگر آمریکایی.

خانواده‌ی سیمپسون^۱ (ساخته‌ی مَت گرینینگ^۲)، یا خانواده‌ی سوپرانو^۳ (ساخته‌ی دیوید چیس^۴) پر می‌شود. در بسیاری از مقالاتی که در این کتاب‌ها، و در نشریه‌ی فیلم و فلسفه^۵، می‌یابیم بخش‌های خاصی از پاره‌ای فیلم‌ها و/یا فیلم‌هایی به مثابه‌ی تصویرهای مسائل، معضلات، و مواضع فلسفی مختلف مورد بحث قرار می‌گیرند. احتمالاً تصویری علمی-تخیلی از جهان، پس از یک قتل عام هسته‌ای، تصوّر وضع طبیعی^۶ را به تصویر خواهد کشید. یا، شخصیت داتا^۷ در مجموعه‌ی تلویزیونی سفر دراز ستاره‌ای: نسل بعدی^۸ (ساخته‌ی جن رادنبرگ^۹) ممکن است به جهت برانگیختن این پرسش مورد بحث قرار گیرد که آیا موجودات ذی‌شعور مصنوع^{۱۰} می‌توانستند درخور حقوق مدنی باشند یا نه. بر همین سبیل، چه بسا فیلم یا برنامه‌ای تلویزیونی^{۱۱} برای طرح مسأله‌ی ذهنیت‌باوری^{۱۲} در اخلاق به خدمت گرفته شود. و قس علی هذا.

روشن است که تصویر متحرک می‌تواند منبعی آموزشی برای فیلسوفان باشد. مثال‌هایی از سینما و تلویزیون را می‌توان در جهت به‌وجود آوردن مسائل فلسفی، طرح کردن پرسش‌های فلسفی، برانگیختن مناقشات فلسفی، و تصویر کردن و از این رهگذر واضح کردن مواضع فلسفی برای دانشجویان به خدمت گرفت.

1. *The Simpsons* (1989-)

۲. Matt Groening (۱۹۵۴-): کارتون‌نویست، نویسنده، تهیه‌کننده، و انیماتور آمریکایی.

3. *The Sopranos* (1999-)

۴. David Chase (۱۹۴۵-): فیلمنامه‌نویس، کارگردان، و تهیه‌کننده‌ی آمریکایی.

5. *Film and Philosophy*

۶. the state of nature : در فلسفه‌ی اخلاق، فلسفه‌ی سیاسی، فلسفه‌ی دین، و فلسفه‌ی حقوق، حاکی از وضع فرضی زندگی بشر پیش از پیدایی جوامع است.

7. Data

8. *Star Trek: The Next Generation* (1987-1994)

۹. Gene Roddenberry (۱۹۲۱-۱۹۹۱): فیلمنامه‌نویس، کارگردان، و تهیه‌کننده‌ی تلویزیونی آمریکایی.

10. artificial intelligences

11. a TV program

12. subjectivism

اگر نه به هیچ دلیل دیگری، از آن جایی که تصویر متحرک این همه با زندگی دانشجویان عجین است، آموزگاران باید از آن به مثابه‌ی شیوه‌ای برای آسان‌فهم کردن^۱ دل‌مشغولی‌های غالباً عجیب و غریب فلسفه بهره ببرند. ولی، وقتی تصویر متحرک در درون حوزه‌های فلسفه پذیرفته می‌شود، پرسش‌هایی، که بی‌شک و شبهه سرشت^۲ فلسفی دارند، درباره‌ی حدود آن چه تصویر متحرک و انواع چشمگیرش برای عرضه به این حیطه دارند طرح می‌شود. بله، تصویرهای متحرک می‌توانند مواضع فلسفی را به تصویر بکشند و در کلاس درس مفید باشند. اما آیا تصویرهای متحرک می‌توانند سهمی بیش از این در فلسفه داشته باشند؟

به طور خاص، آیا تصویرهای متحرک می‌توانند فلسفه‌ورزی کنند، یا اینکه فقط می‌توانند فلسفه را به تصویر بکشند؟ فراهم آوردن مثالی از یک موضع فلسفی از پیش موجود که قبلاً در جای دیگری اقامه و بیان شده یک چیز است و ابداع یک موضع فلسفی چیز دیگری است. این دو کار تفاوت آشکاری با یکدیگر دارند. حال، با در نظر گرفتن این تفاوت، آیا می‌شد تصویر متحرکی باشد که آن را اثری اصیل در فلسفه‌پردازی هم طراز با، مثلاً، متنی از ویتگنشتاین بدانیم؟ به عبارت دیگر، آیا مبانی فلسفی‌ای در میان هست که بر طبق آن تردید کنیم در این که چنین دستاوردی و رای امکانات^۳ تصویر متحرک است؟ پرسش ما همین است.

در این جستار، استدلال خواهم کرد که این امکانی واقعی است، چون امیدوارم اثبات کنم که دست‌کم یک فیلم هست — شتاب آرام^۴، ساخته‌ی ارنی گِر^۵ — که، به صراحت، می‌توان گفت که مثالی از فلسفه‌ورزی از طریق فیلم است.^(۱) گمان نمی‌کنم که این یگانه مثال باشد. اما یک مثال برای ازمیان‌بردن

1. making accessible

2. nature

3. means

4. *Serene Velocity* (1970)

۵. Ernie Gehr (۱۹۴۱-): فیلم‌ساز تجربی آمریکایی و از چهره‌های جنبش فیلم ساختاری دهه‌ی ۷۰ قرن نوزدهم.

شک‌وشبه‌های شکاکان درباره‌ی امکان کلّ فلسفه‌پردازی به وسیله‌ی تصویر متحرک کافی است. افزون بر این، به بحث در باب پیامدهایی نیز خواهم پرداخت که امکان فلسفه‌ورزی در فیلم برای این برنهاد^۱ دارد که تفسیر^۲ فیلم می‌تواند فلسفی باشد به این معنای روشن که افزوده‌ی اصیلی بر گنجینه‌ی معرفت^۳ فلسفی است. اما پیش از آن که به سراغ این مسأله بروم، باید به دلایلی بپردازم که شکاکان فلسفی، بر طبق مبانی عقلی، در ردّ این معنی اقامه کرده‌اند که آن چه ای بسا «تصویرهای متحرک فلسفی»^۴ شان بخوانیم امکان‌پذیر اند.

شک‌وشبه‌های شکاکان: مرحله‌ی اوّل

در وهله‌ی اوّل، این پرسش که آیا تصویر متحرک می‌تواند فلسفه‌ای افاده کند یا نه به نظر عاقلانه نمی‌رسد.^(۵) البته، تصویرهای متحرک می‌توانند فلسفه عرضه کنند. روبرتو روسلینی مجموعه‌ی حیرت‌انگیزی از برنامه‌های تلویزیونی در باب زندگی فیلسوفان مختلف، از جمله سقراط، آگوستین، پاسکال، و مارکس، ساخت. چون بازیگران متون تاریخی این غول‌ها را به زبان می‌آوردند، بی‌شک در این فیلم‌ها فلسفه به نحوی بی‌واسطه ارائه می‌شد. ولی، بعید است که شکاک به فلسفه‌پردازی تصویر متحرک آثاری مانند آثار روسلینی یا، به همین سبب، فیلم درک جارمن^۴ در باب زندگی ویتگنشتاین را به عنوان مثال‌هایی از آن چه فلسفه بر پرده‌ی سینما^۵ می‌دانیم بپذیرد.^۶ زیرا، شکاک خواهد گفت که فلسفه در فیلم‌هایی از این دست ساخته نمی‌شود، بل بازگویی می‌شود. به عبارت دیگر، این پرسش که آیا تصویر متحرک می‌تواند محمل فلسفه باشد یا نه، در واقع، پرسشی درباره‌ی امکان عرضه‌ی فلسفه‌ی اصیل، و نه

1. thesis

2. interpretation

3. knowledge

۴. Derek Jarman (۱۹۹۴-۱۹۴۲): نویسنده، فیلم‌ساز، و طراح صحنه بریتانیایی.

5. philosophy of film

۶. تأکید از مترجم است.

صرفاً تصویر کردن یا بازگویی فلسفه‌ی ازپیش‌موجود، از سوی تصویر متحرک است. آیا تصویرهای متحرک می‌توانند فلسفه‌ورزی کنند؟ روشن است که بازیگری که مانند دکارت لباس به تن کرده و سبیل او را گذاشته و تأملات^۱ او را در مقابل دوربین از بر می‌خواند مشغول تألیف فلسفه‌ی دست‌اول نیست، بل صرفاً مشغول تکرار طوطی‌وار یک فلسفه‌ی دست‌اول است.

با وجود این، می‌توانیم ببینیم که فیلم‌های روسلینی — حتی اگر خودشان مثال‌های فلسفه‌ورزی از طریق فیلم نباشند — دست‌کم به شیوه‌ای ارجاع‌مان می‌دهند که بدان شیوه می‌توان تصویرهای متحرک را برای این کار به خدمت گرفت. به جای نشان‌دادن بازیگران در حال تکرار نظریه‌های کلاسیک فیلسوفان در گذشته بر پرده، فیلسوفان زنده‌ای را و داریم تا فکرت‌های خود را در برابر دوربین عرضه کنند: هیلاری پاتنم^۲ گفتاری درباره‌ی آزمون فکری مغز در خمره^۳ و دلالت‌های ضمنی آن دارد، یا کریستین کورزگارد^۴ بداهه‌ای دارد در باب آزمون فکری سرزمین غایات^۵. شاید می‌توانستیم فیلمی تهیه کنیم از آرتور دانتو در حالی که، در ضمن قدم‌زدن در نمایشگاهی از نه نقاشی قرمز غیرقابل تشخیص-ازهم^۶، مضامین تازه‌ای در باب استحاله‌ی امر پیش‌پاافتاده^۷ می‌پرورد. آیا هیچ کدام از

1. *Meditations*2. *ideas*

3. Hilary Putnam (۲۰۱۶-۱۹۲۶): ریاضیدان و فیلسوف تحلیلی بریتانیایی، که عمده‌ی فعالیتش در فلسفه‌ی ذهن، فلسفه‌ی منطق، فلسفه‌ی زبان، فلسفه‌ی علم، و فلسفه‌ی ریاضیات بود.

4. *brains in vats*: آزمون فکری‌ای در معرفت‌شناسی که، با تصویرکردن مغز آدمی در یک خمره، رهیافتی به مسأله‌ی ذهن‌بدن دکارت پیش می‌نهد.

5. Christine Korsgaard (۱۹۵۲-): فیلسوف آمریکایی، که عمده‌ی فعالیتش در فلسفه‌ی اخلاق است.

6. *the Kingdom of Ends*: آزمون فکری‌ای که، با تمرکز بر فلسفه‌ی اخلاق کانت، جهانی را پیش می‌نهد که در آن با فردافرد انسان‌ها چونان غایت رفتار می‌شود و نه صرفاً وسیله‌ای در خدمت غایات دیگران.7. *nine indiscernible red paintings*8. *the transfiguration of the commonplace*: نظریه‌ی مشهور دانتو در تعریف کارکردی-نهادگرایانه هنر.

این فیلم‌های پرمخاطب محتمل — و انبوهی از فیلم‌های مشابه که به‌سادگی می‌توان در ذهن مجسم‌شان کرد — نمونه‌هایی از تصویرهای متحرکی به شمار نمی‌رفتند که فلسفه عرضه می‌دارند، فلسفه‌ی دست‌اوّل و نه تکراری؟

حدس من این است که شکاک این مثال‌ها را به چیزی نمی‌خرد. زیرا هرچند ممکن است بتوان فلسفه‌ی دروضع‌هنر^۱ در این تصویرهای متحرک یافت، این فلسفه واقعاً به وسیله‌ی هنر تصویر متحرک به وجود نیامده است — یعنی، با ابزارهای نمایشی خاص انواع گوناگون تصویرهای متحرک، از جمله ساختارهای تصویری، صوتی، و روایی مرسوم آن‌ها. در این جا، پیش‌فرض مبنایی این است که: اگر قرار باشد بگوییم که یک تصویر متحرک فلسفه می‌ورزد، تصویر متحرک مذکور باید موردی باشد که در آن هنر تصویر متحرک سهمی در ساختن فلسفه‌ی مورد بحث داشته باشد. صرف ضبط کردن ماشین‌وار سخنان یک سخنگو، فارغ از برجستگی و ژرفای فلسفه‌ی برآمده از آن، و فارغ از این که چه قدر بی‌سابقه است، محصول ضبط‌شده را درخور آن نمی‌کند که نمونه‌ای از تصویر متحرک فلسفه‌آفرین^۲ خوانده شود. زیرا فلسفه‌ی مورد بحث فقط یکی از کارکردهای سخنرانی‌ای است که، بر حسب اتفاق، در یک فیلم جای گرفته است. فلسفه‌ی مورد نظر به اندازه‌ی قابل ملاحظه‌ای به وسیله‌ی هنر تصویر متحرک بیان نشده است. تجسم یافتن در تصویرهای متحرک چیزی بر بیان فلسفه‌ی موجود نمی‌افزاید.

پس، هر مورد، برای آن که نمونه‌ای از فلسفه‌پردازي تصویر متحرکی^۳ شود، باید یک فکرت فلسفی اصیل پیرورد — نه آن که صرفاً به تصویر کردن، بازگویی، یا ضبط فکرتی فلسفی پردازد — و باید این کار را به نحوی انجام دهد که هنر تصویر متحرک نقشی در بیان نکته‌ی فلسفی مورد بحث بازی کند. ناگفته پیدا است که مفهوم هنر تصویر متحرک در این جا قدری مبهم است.

1. state-of-the-art

2. creating philosophy

3. moving-image philosophizing

ولی، شاید با تصریح به این که،/فزون بر ظرفیت صرف برای ضبط سخنرانی‌های فلسفی، متضمن بسیج بخشی از زرادخانه‌ی راهبردهای بیانی رسانه‌ی تصویر متحرک است، بتوان قدری تشخص^۱ عملیاتی به آن بخشید.

با وجود این، به محض آن که مرادمان را از این ادعا که تصویرهای متحرک می‌توانند فلسفه بسازند روشن کنیم — چنان که اکنون کردیم — شکاک آماده‌ی حمله است. زیرا اگر ادعایمان مقتضی این باشد که فلسفه‌ی مورد بحث به وسیله‌ی هنر تصویر متحرک شرح داده شود، آن‌گاه شکاک خواهد گفت که چنان محدودیت‌های رفع‌ناشدنی‌ای برای هنر تصویر متحرک وجود دارد که نمی‌شود فرض کرد که واقعاً بتواند سهمی در تولید معرفت فلسفی داشته باشد.

نخستین اشکال شکاکانه با خاطرنشان‌شدن این نکته آغاز می‌شود که تصویر متحرک نوعاً به جزئی‌ها^۲ می‌پردازد، حال آن که فلسفه عام^۳ است. فیلم *Geheimnisse einer Seele* [اسرار روان]^۴ ساخته‌ی جی. دابلیو. پابست^۵ قرار بود چیزی از قماش درس‌های مقدماتی در روان‌کاوی باشد (ولو درسی که شاید از پاره‌ای از دعاوی «تکان‌دهنده» تر فروید درباره‌ی تمایلات جنسی^۶ بهره گرفته باشد). فیلم‌نامه^۷ در مشورت با روان‌کاو، هانس زکس^۸، نوشته شد و احتمالاً بیان‌گر بخشی از آراء خود او در روان‌کاوی است. بیایید فرض کنیم که روان‌کاوی یک نظام فلسفی است، یا دست‌کم بخشی از یک نظام فلسفی است. /اسرار روان، رسماً، یک اثر بلندپروازانه‌ی دروضع‌هنر فیلم‌سازی^۹ بود که وقف طرح کردن عناصری از نظریه‌پردازی روان‌کاوانه شده بود. فکرت‌های روان‌کاوانه از طریق فنون تصویر متحرک تدوین، ترکیب‌بندی، و جلوه‌های ویژه تجسم پیدا کردند.

1. specificity

2. particulars

3. general

4. [Secrets of Soul] (1926)

۵. G. W. Pabst (۱۸۸۵-۱۹۶۷): نویسنده و کارگردان تئاتر و سینمای اتریشی.

6. sexuality

7. script

۸. Hans Sachs (۱۸۸۱-۱۹۴۷): روان‌کاو آلمانی و از نزدیکان زیگموند فروید.

9. an ambitious, state-of-the-art piece of filmmaking

ویژه تجسم پیدا کردند. *اسرار روان*، با تمرکز بر یک مورد پژوهی، نظریه‌های روان‌کاوانه‌ای را با شور سینمایی به تصویر می‌کشد.

ولی، نظریه‌هایی را که *اسرار روان* به تصویر می‌کشد عام می‌دانیم؛ و شاید حتی کلی^۱. در نتیجه، شکاک اظهار می‌دارد که نمی‌توان تصور کرد که فیلمی درباره‌ی یک مورد پژوهی منفرد، حتی فیلمی که از منابع هنر تصویر متحرک به مانند *اسرار روان* به‌استادی بهره‌برد، از آن دست معرفت عامی ببخشد که فلسفه مدعی آن است، چون فقط مبتنی بر یک نمونه منفرد است. یعنی، با در نظر گرفتن جزئی بودن^۲ مفروض، این تصویر متحرک شواهد کافی فراهم نمی‌آورد به سود دعاوی علی‌الادعا عام فلسفی^۳‌ای که ممکن است به نظر برسد که عرضه می‌دارد. شکاک نتیجه می‌گیرد که تصویر متحرک مذکور، به سبب کمبود شدید میزان شواهدی که در توجیه دعاوی عام می‌آورد، مسیر مناسبی برای افاده‌ی معرفت عام نیست. زیرا تصویر متحرک، نوعاً، در یک مورد خاص داد و ستد می‌کند، و یک مورد منفرد برای مدلل کردن آن نوع دعاوی عام که ماده‌ی فلسفه‌اند کفایت نمی‌کند.

بنابراین، شکاک قائل است به این که: معرفت فلسفی، به مانند کل معرفت، در کنار چیزهای دیگر، مقتضی باور موجه^۴ است. یک تصویر متحرک ممکن است مستعد افاده‌ی باوری و حتی ترویج باوری عام باشد. ولی، گرایش تصویر متحرک به جزئی بودن، هم به لحاظ تصویرها و هم به لحاظ داستان‌هایش، موجب می‌شود که تصویر متحرک به احتمال قریب به یقین نتواند هیچ باور عام یا کلی‌ای از آن دست را توجیه کند که فلسفه در سودایش است. در نتیجه، هنر تصویر متحرک منبعی نپذیرفتنی^۵ برای معرفت فلسفی است.

1. doctrines

2. universal

3. particularity

4. the allegedly philosophical, general claims

5. stuff

6. justified belief

7. implausible

در این جا، باید گفت که شکاک مایل به یک توافق است: تصویر متحرک، در ضمن پروردن فیلمنامه‌ای راجع به یک مورد منفرد، می‌تواند موفق به ساختن ماهرانه‌ی مثال نقضی بر یک ادعای فلسفی شود، چون یک نمونه می‌تواند قضیه‌ای کلی^۱ را از اعتبار بیندازد. فیلم جنایت‌ها و بزه‌کاری‌های وودی آلن به احتمال بسیار می‌تواند به ردّ برنهادی فلسفی دالّ بر قاعده‌ی «جنایت، هرگز، بی‌مکافات نمی‌ماند» یا «بی‌اخلاقی نمی‌تواند توأم با کامروایی باشد» کمک کند. با وجود این، شکاک بر آن است که، گذشته از عرضه‌ی مثال‌های نقضی بر دعاوی فلسفی کلی، تصویرهای متحرک فاقد صلاحیت فلسفی اند. زیرا به رغم متخصص‌بودن در موارد خاصّ و جزئی، فاقد امکانات لازم برای اعتباربخشی به شواهد مقتضی توجیه باورهای عامّ اند.^(۳)

اما شاید این اشکال فقط به انواع خاصی از تصویرهای متحرک وارد باشد، یعنی، روایت‌های متمرکز بر شخصیت^۲؟ با این همه، این یگانه شیوه‌ی اشاعه‌ی سینمایی یک تصوّر عامّ نیست؛ شیوه‌های تصویر متحرک‌سازی دیگری هم هستند. فیلم *Mekhanika golovnov mozga* [سازوکار مغز]^۴ ساخته‌ی وی. آی. پودوفکین اثری است در گرامی‌داشت روان‌شناسی پاولوفی^۵. این فیلم پیوند شرطی‌شدن کلاسیک^۶ و کمونیس را به مثابه‌ی راهی به سوی آرمان‌شهر اجتماعی آتی به تصویر می‌کشد. بیایید فرض کنیم که فیلم مذکور، یا، دست‌کم، بخش‌هایی از آن، بازنمای نمونه‌ای از فلسفه‌ی اجتماعی^۷ است. این فیلم نه صرفاً یک نمونه، که نمونه‌های بسیاری از شرطی‌شدن کلاسیک را، با پیچیدگی‌های متفاوت، برای ما فراهم می‌آورد. آیا این اشکال شکاک را برطرف می‌سازد؟

1. a universal proposition

2. *Crimes and Misdemeanors* (1989)

3. character-focused

4. *Mechanics of the Brain* [1926]

5. Pavlovian psychology : منسوب به روان‌شناس روس، ایوان پتروویچ پاولوف (۱۸۴۹-۱۹۳۶)، که عمده‌ی شهرتش را مدیون نظریه‌ی «شرطی‌شدن» (conditioning) است.

6. classical conditioning

7. social philosophy

احتمالاً نه. زیرا بسیاری از «آزمون‌ها»ی موجود در این فیلم در برابر دوربین ترتیب داده شده‌اند. نه صحنه‌های مستند — یعنی رویدادهای واقعی صحنه‌سازی نشده — که نمایش‌اند، نمایش‌هایی که برای به‌تصویرکشیدن شرطی‌شدن کلاسیک و قابلیت‌های آن، به نحوی فوق‌العاده دلخواه، ساخته شده‌اند. در نتیجه، هرچند سازوکار مغز بسی بیش از یک نمونه فراهم می‌آورد، از قرار معلوم باز هم با چالش مواجه است، چون «شواهد» دقیقاً ساخته شده‌اند تا به بهترین نحوی در خدمت فرضیه‌ی عامی باشند که فیلم مدافع آن است. به عبارت دیگر، اگر کمتر حمل به احسن کنیم، شواهد پخته شده‌اند. وانگهی، چون به یاد آوریم که بسیاری از فیلم‌هایی که چه بسا گفته شود که فلسفه‌ورزی می‌کنند داستانی^۱ اند — و قصه‌هایی ساختگی دارند که آشکارا درخور مضامین عام این فیلم‌ها طرّاحی شده‌اند — ممکن است احساس کنیم که ناگزیر ایم در این امر با شکاک موافقت کنیم که بیش‌تر شواهد موجود در فیلم‌های داستانی نه فقط به لحاظ آماری ناکافی‌اند، که می‌شود با استدلال نشان داد که مخدوش (یا تحریف‌شده) نیز هستند.

تا این جا شکاک قائل شده است به این که تصویرهای متحرک نمی‌توانند مؤید دعاوی فلسفی باشند، زیرا شوربختانه نوعاً فاقد شواهدی‌اند که مقتضی اثبات ادعاهای عام‌اند و، در بسیاری از موارد، «شواهد»ی که، در قالب مثال‌های ساختگی، دارند به نحوی ساخته و پرداخته شده‌اند که به سبب سوگیری^۲ ذاتاً معیوب‌اند. خلاصه این که: از قرار معلوم، تصویرهای متحرک [از این بابت] خدشه‌دار‌اند.

این اشکال در مورد *اسرار روان* و *سازوکار مغز* و آن نوع نظریه‌هایی که تبلیغ می‌کنند بسیار نافذ است. با این همه، شاید دلیل موجود در این جا از آن

1. potential

2. hypothesis

3. fictional

4. bias

نوع دلایلی نباشد که بتوان به سادگی به هر نوع فلسفه‌ای تعمیمش داد. زیرا حتی اگر تصدیق کنیم که این فیلم‌ها تا حدی فلسفی اند، باید این را هم قبول کنیم که فیلم‌های مذکور نمایش‌های نظریه‌هایی نیز هستند که تا حد زیادی نظریه‌هایی تجربی و علمی اند. پرسش از مبنای شواهدی این فیلم‌ها در اصل به دعاوی تجربی‌ای ربط پیدا می‌کند که این فیلم‌ها دارند. اشکالاتی که شکاک بر ضد این فیلم‌ها می‌آورد درست به هدف می‌زنند، چون فلسفه‌های مورد بحث، با فرض این که واجد ابعاد فلسفی اند، نظریه‌های روان‌شناختی مهمی نیز هستند.

با این همه، این مسائل در جایی که موضوع فلسفی مورد بحث نه تجربی^۱ که مفهومی [یا عقلی]^۲ باشد طرح نخواهند شد. در این جا، قصد ندارم که به طرز مناقشه‌انگیزی ادعا کنم که کل فلسفه، به معنای دقیق کلمه، فقط با مفاهیم^۳ سر و کار دارد. استدلال من صرفاً مقتضی این است که بُعد فلسفی‌ای در میان هست که به حق مفهومی شمرده می‌شود یا، دست کم، به صراحت تجربی به حساب نمی‌آید. اگر قرار بود که تصویر متحرک هنرهای تصویر متحرک را در جهت بیان یک نکته‌ی مفهومی اصیل به خدمت بگیرد، معلوم نیست که آن نوع شک و شبهه‌های شکاک که در خصوص فقدان متناوب شواهد در تصویرهای متحرک مرور شد مبنایی داشته باشند.

گذشته از این، به عقیده‌ی من، شتاب آرام چنین تصویر متحرکی هست.

شتاب آرام، فراسینما^۴، و سرشت تصویر متحرک

شتاب آرام فیلمی از ارنی گراست که در ۱۹۷۰ ساخته شد. این فیلم مثالی از آن چیزی است که غالباً با عنوان فیلم ساختاری^۵ از آن یاد می‌شود، هرچند من ترجیح می‌دهیم که ژانر مورد نظر را فیلم مینیمال [یا کمینه]^۶ بخوانم، چون، به

1. empirical

2. conceptual

3. concepts

4. meta-cinema

5. structural film

6. minimal film