هرمنوتیک دریافت زیبایی‌شناسی و تأویل فیلم

نوئل کینگ
ترجمهٔ علی عامری مهابادی

معنی در سینما مشخص است: فیلم‌های معمول سینما صریح و قابل فهم‌اند. عملاً تمام آدم‌های این سیاره می‌توانندبلافاصله (از طریق زیرنویس) آنها را درک کنند.

جان الیس ۱۹۸۱:۱۴

تنها عده بسیار کمی از تماشاگران مایلند متون را خوانش کنند. آنها می‌خواهند فیلم‌ها را به دلیل ارتباط با علایق خودمورد تهاجم قرار دهند. بی‌تردید مطالعه سینما جایگاه خاص خود را دارد، اما فقط عده بسیار کمی از سینماروها می‌خواهند فیلم‌ها را مطالعه کنند. بقیه می‌خواهند فیلم‌ها را تاراج کنند.

ریموند دورگنات ۱۹۸۱:۷۷

هر نوع تأویلی می‌خواهد نشان دهد که متون بیش از آنچه به نظر می‌آید که می‌گویند، معنی دارند، ولی شاید بپرسیم که‌چرا متن، معنی‌اش را کامل نمی‌گوید؟

دیوید بُردول ۵ - ۶۴ : ۱۹۸۹ الف

بین احترام خواننده به متن و تاراج متن ابهامی وجود دارد. فاصله‌ای که بین سه نقل قول بالا دیده می‌شود، نمایان گرمعضلی پایدار در روش نقد فیلم برای درک کنش مشاهده فیلم است: آیا باید این را به منزله عملکردی خودآگاهانه ومشترک برای ساختن معنی بپنداریم («معنی مشخص است») یا به منزله فعالیتی غیرقابل پیش‌بینی که در آن تک‌تک‌افراد حاضر در جمع مخاطبان سینما فیلم خاصی را در فرآیندهای تأویلی بسیار متفاوتی قرار می‌دهند («تهاجم»، «تاراج»)؟ وقتی سنت‌های هرمنوتیک و زیبایی‌شناسی دریافت به عرصه مطالعات فیلم آمدند،

خیلی زود با پرسشی مضاعف رو به رو شدند: چه چیز خوانش «درست» از فیلم قلمداد می‌شود و شرایط مافوق متنی شکل روند تأویل فیلمی خاصی را تعیین می‌کند. بحث نظری اصلی به این موضوع می‌پردازد که یک متن تا چه حد می‌تواند در برابرخوانش‌ها و کاربردهای فراوان قطعیت داشته باشد؟ اگر چنانکه میشل دسرتو (۷۶ - ۱۶۵ :۱۹۸۴) می‌گوید خوانش«تجاوز» است، اگر چنانکه راجر چارتیر (۱۹۹۴) ادعا می‌کند، «خوانش بنابر تعریف... سرکش و سرگردان» است، پس بحث لزوماً حول این موضوع می‌گردد که آیا حقوق متن باید ارجحیت داشته باشد یا حقوق خوانندگان.

تأویل

امبرتو اکو در **تأویل و تأویل بی‌اندازه** (۱۹۹۲) به این بحث‌های مربوط به معنی، خوانش و تأویل می‌پردازد و اصولاً در مورد دیدگاه «نئوپراگماتیسم» (نوعمل‌باوری) بحث می‌کند که می‌گوید متون اساساً هیچ انسجامی ندارند و هیچ تفاوتی بین تأویل یک متن و کاربرد آن نیست. اکو با مطرح ساختن «دیالکتیک بین حقوق متون و حقوق تأویل‌گران آنها» (۲۳ :۱۹۹۲) از بحث‌های مربوط به مؤلفان در برابر خوانندگان طفره می‌رود و عامل سومی، «نیت متن» (۲۵) را مطرح می‌سازد. اکو با توجه به جریان دال‌ها، می‌خواهد شرایطی را تثبیت کند که شاید بتوان تأویل را بر آنها بنا کرد. به همین ترتیب وی از مفاهیم لذت‌بخش آزادی عمل تأویل‌گرانه دور می‌شود، مفاهیمی که با اعتقاد به نشانه‌گی (semiosis) نامحدود و صحبت در مورد معیارهایی ایجاد می‌شود که انسان را قادر می‌سازد تا تأویلی را ارائه دهد.

اکو تأیید می‌کند که گاهی تأویل‌ها با ایجاد «پیوندهایی» انجام می‌شود، اماترجیح می‌دهد که این پیوندها حداقل تا حدی به وسیله متن تداعی شود.وقتی وردزورث واژه "gay" (شاد) را به کار می‌گیرد مسلماً با معنایی که بعداً از این واژه استنباط شده است، کاری ندارد. پس در تأویل‌شعر وردزورث باید به «پس زمینه فرهنگی و زبان‌شناختی» این اثر احترام‌گذاشت (۶۹). اکو می‌خواهد معیار تأویل را ایجاد کند که فرد از طریق آن می‌تواند تا حدی واقعیت‌مندی (facticity) متن و نه انعطاف‌پذیری آن را مشخص سازد. اکو استدلال می‌کند که «بین تاریخ رمزآمیز تولید متن» (مثلاً عملکردهای نگارش متن در قرون وسطی) و «جریان کنترل‌ناپذیرخوانش‌های بعدی آن» (مثلاً خوانش منتقد معاصر از اشعار وردزورث) نسخه‌ای از «متن به خودی خود» وجود دارد. در این واقعیت که «متن برای‌متن» هنوز حضوری آسوده، مرکز ثقلی دارد که می‌توانیم به آن بچسبیم.»(۸۸) می‌توان تا حدی قطعیت یافت.

به هر حال این دیدگاه از نظر ریچارد رورتی (۱۹۹۲:۹۳) بسیار غلط است که‌استدلال می‌کند «هر کس که هر کاری با هر چیزی انجام می‌دهد، آن را به کارمی‌برد. تأویل، شناخت، نفوذ به جوهر هر چیز و غیره تنها روش‌هایی‌گوناگون برای توصیف برخی از فرآیندهای استفاده از آن چیز است.»

پس انسجام متنی جنبه درونی ندارد، بلکه با کاربردهایی ایجاد می‌شود که متن در آن قرار می‌گیرد: «متن در آخرین گردش چرخ هرمنوتیک تمام انسجام ممکن را می‌یابد.» (۹۷). مثال رورتی «مجموعه علایمی» است که می‌توان‌آنها را واژه‌هایی انگلیسی توصیف کرد، خواندن

دست‌نوشته جویس، نسخه اول **یولیسیس (اولیس)** دشوار است. رورتی استدلال می‌کند که این انسجام ابداً جنبهٔ درونی یا بیرونی ندارد. صرفاً کارکرد چیزهایی است که تاکنون‌دربارهٔ این علائم گفته شده است.» (۹۸).

به علاوه در توضیحات راجع به تأویل و زیبایی‌شناسی دریافت، دغدغه‌مشابهی برای ایجاد تعادل بین توجه فرمالیستی به ساختار متون و توجه‌پدیدارشناختی به ذهنیت خواننده وجود دارد. در مورد مطالعات فیلم درواکنش به محدودیت‌های استنباط شده از تحلیل متنی» (و شکل‌های رابطه‌متن سوژه) گرایشی به نگره دریافت وجود دارد. پاتریس پترو (۱۹۸۶:۱۱) می‌گوید که علاقه به دریافت ناشی از نارضایی کلی نسبت به نگره‌های رایج‌شکل‌گیری سوژه در فیلم و مطالعات ادبی است. در حالی که جَنت استایگراستدلال می‌کند که «مطالعات دریافت» به دلیل تأکید بر «تاریخ تعامل بین‌خوانندگان واقعی و متون، تماشاگران واقعی و فیلم‌ها» بر «مطالعات متنی» ارجح است. به گفته استایگر «مطالعات متنی» با ارائه تأویلی از اُبژه، آن را توضیح می‌دهد، در حالی که «مطالعات دریافت نه تأویل متن بلکه توضیحی تاریخی دربارهٔ کنش‌های تأویل است.» (۲۱۲).

استایگر با چنین استدلالی نه فقط از تحلیل متنی فاصله می‌گیرد، بلکه کل‌ارزش «تأویل» را زیر سؤال می‌برد. بدین ترتیب وی جزو کسانی است که درمورد استمرار تأویل‌های «نوین» از متون بحث می‌کند یا این موضوع که آیا باید کارکردی دیگر و غیر تأویلی داشته باشند. از اواخر دهه ۱۹۷۰ به بعد، مخالفت فزاینده‌ای در مورد افزایش کنش تأویل در مطالعات فیلم و آثار ادبی ابراز شده است. در ۱۹۸۱ جاناتان کولر ادعا کرد: «یکی از چیزهایی که دیگرلازم نداریم، تأویلِ بیشتر آثار ادبی است.» (۱۹۸۱:۶) دیوید بردول (۱۸،۲۶۱: ۱۹۸۹ الف) احساس کولر را بازتاب داد. او استدلال می‌کند که مطالعات فیلم «مسیر تأویل گرایانه‌ای را پیموده... که قبلاً در رشته‌های علوم انسانی ایجاد شده است.» سپس ادامه می‌دهد: «ما دیگر هیچ نیازی به تشخیص لحظهٔ تکان‌دهنده در فیلم‌های slasher نداریم یا لازم نیست که «فیلم‌های نظریه‌پرداز» را به دلیل انتقاد از سینمای روز ستایش کنیم یا به فیلم‌های هنری اخیر به منزلهٔ تأملاتی درباره سینما و ذهنیت بپردازیم.» ابراز خشم این‌دو منتقد در برابر افزایش مانورهای تأویلی نمایان‌گر پیروزی نقد - در حکم- تأویل در رشته‌های علوم‌انسانی دانشگاه‌ها و حضور گسترده‌تر آن درعرصه‌های کتاب، نشریات و مجلات است. به هر حال از نظر بُردول، یکی ازنتایج خصوصاً شوم نهادینه‌سازی تأویل - در حکم - نقد، شکل‌گیری‌خواننده‌ای است که «به جست و جوی امکان تأویل در فیلم‌هایی می‌پردازدکه می‌بیند.» (۳۲) که این کار مطابق با «چارچوب حاکمی» است که سطوح پنهان معنی را آشکار می‌سازد (۲). بردول از همین سنت تأویل‌گرانه به‌شدت انتقاد می‌کند. وی متأثر از ویتگنشتاین استدلال می‌کند: «ما بایداساس گفته‌های منتقدان را در نظر بگیریم و آنچه را که عملاً انجام می‌دهند،بررسی کنیم.» (۱۴۴: ۱۹۸۹ الف) از نظر وی تأویل نوعی «مهارت مانند پرتاب جام در مسابقات، عامیانه» است و چون «محصول اصلی آن قطعه‌ای از زبان است، هنری ریطوریقایی نیز هست» (۲۵۱). بنابراین وی منتقد را چنین توصیف می‌کند:

فردی که می‌تواند کارهای خاصی را انجام دهد: امکان نسبت دادن معانی تلویحی یا سرکوب

شده را به فیلم‌ها بررسی می‌کند، عرصه‌های معنایی قابل پذیرش را برمی‌شمرد، با استفاده ازطرح‌واره‌ها و روال‌های قراردادی، آنها را در متن ترسیم می‌کند و «فیلمی الگویی» پدید می‌آورد که تأویل را آشکار می‌سازد، این مهارت‌ها و ساختارهای دانش به صورت فردی حاصل‌می‌شود اما به شکل نهادینه تعریف و منتقل می‌شود. گرچه می‌توان «نگره یاشیوهٔ» انتقادی را از «خوانش‌های» فردی منتزع کرد و آن نگره یا شیوه را به عنوان روالی خودکفا برای کشف یا اعتباردهی عینیت بخشید. استفاده ازچنین دستگاهی هیچ منتقدی را به تأویل نخواهد کشاند. تصمیم در موردسرنخ‌ها، الگوها و نقشه‌ها چنان‌که ویتگنشتاین می‌گوید باید با «تداوم» ودنبال کردن منطق ضمنی در سنت آن مهارت خاص انجام شود. (۲۰۲-۲۰۴)

از این نظر توضیحات بُردول در مورد نهاد و نهادینه‌سازی آکادمیک نقد فیلم‌او را با آرائی چون مفهوم مورد نظر استنلی فیش در «جوامع تأویل‌گر»(عرضه شده در آیا در **این کلاس متنی هست؟**، ۱۹۸۰) و آثار بعدی فیش درمورد «حرفه‌ای‌گری» و «جامعهٔ ادبی» مرتبط می‌سازد (که اکنون در **انجام کارطبیعی**، ۱۹۹۰) جمع‌آوری شده است. هم زمان کتاب بردول به نوشته‌های‌دیگری شباهت دارد که می‌خواهند محدودیت‌های نهادینه تأویل را نشان‌دهند (کولر ۱۹۸۸؛ فرو ۱۹۸۶؛ وبر ۱۹۸۵). بُردول ویژگی‌های این موقعیت را چنین بیان می‌کند: «تأویل فیلم، با استفاده از اصطلاح تودوروف تقریباً براساس رمزگذاری معنایی و نهادینهٔ فیلم پایان‌رسا (finalistic) شده است:«کشف معنی مورد نظر است که ما را به تأویل هدایت می‌کند.» اکنون‌بسیاری از زیر و بم‌های فیلم بی‌نشان می‌ماند زیرا بینایی تأویل‌گرانه عملاً هیچ راهی برای ثبت آنها ندارد» (۲۶۰؛ ۱۹۸۹ الف) اگر فیلم **معامله ناشیانه**(۱۹۴۷) ساخته آنتونی مان با این مانور انتقادی در مورد قهرمان «مردبرانگیخته» و «سبک کلی» توأم شود، در رده فیلم نوار قرار می‌گیرد، پس درعمل نمونه‌ای از این «بینایی» خواهد بود. چنین حرکت تأویل‌گرایانه‌ای فیلم‌را در مسیرهای مشخصی قرار می‌دهد و سرنخ‌های خاصی را مورد توجه‌قرار خواهد داد و بقیه را تضعیف خواهد کرد» (۱۴۲).

به هر حال بُردول ضمن ارائه این توضیح در مورد عملکردهای حاکم بر نقدفیلم و تأکید بر این موضوع که «معانی نه یافته، بلکه ساخته می‌شوند» اصرارمی‌ورزد که نقد فیلم جایی نیست که در آن نسبیت‌گرایی کامل یا تنوع‌بی‌نهایت در تأویل مؤثر باشد. از نظر بُردول معنی با سرنخ‌های متنی ساخته(ترکیب‌بندی، حرکت دوربین، دیالوگ) و بازی بین فرد و نهاد در این واقعیت‌آشکار می‌شود که «هر فردی» این «مهارت‌ها و ساختارهای دانش» را به‌دست می‌آورد (۳). به ادعای وی منتقدان «معمولاً به شیوه‌های مختلف‌سرنخ‌های متنی‌ای را که آنجا وجود دارد، می‌پذیرند. حتی اگر این سرنخ‌هارا به شیوه‌های مختلفی تأویل کنند (۳). به هر حال لازم است بین استفاده ازشبکه خوانش - یا فعال‌سازی نظامی از خوانش و ارائه تأویل تمایز بیشتری‌قائل شویم. مثلاً انسان می‌تواند از دلالت تصویری خالکوبی‌ها در فیلم **شب شکارچی** (۱۹۴۶) ساختهٔ چارلز لافتون، **سکوت بره‌ها** (۱۹۹۱) اثر جاناتان‌دمی و **اقتباس** سال ۱۹۹۲ مارتین اسکورسیزی از **تنگه وحشت** ج. لی. تامپسن (۱۹۶۲) «تأویل‌هایی» بسیار متفاوتی ارائه دهد، در عین اینکه درچارچوب نظامی از تصاویر، نقش‌مایه‌ها یا خوانش متکی بر مضمون عمل می‌کند. پرسش درباره دلالت یک نقش‌مایه در متن مترادف با سلسله‌ای از اظهار نظرها در

مورد تفاوت در تأویل است که در سیستمی مشترک پدید آمده است. سیستمی که با پرسش درمورد دلالت نقش‌مایه‌ای خاص شکل می‌گیرد.

یکی از قدرت‌های اصلی (و برانگیزاننده) دیدگاه بُردول این داعیه است که می‌گوید نهادینگی نقد فیلم انگیزه برای کنش‌های نوآورانه تفسیر انتقادی‌فراهم می‌آورد، در همان زمانی که محدودیت‌ها و تنگناهای مشخصی رابرای تعیین چیزی اعمال می‌کند که «مبتکرانه» شمرده می‌شود. به گفته اونهاد آکادمیک ایجاد بداعت در تأویل و قاعده‌ای گسترده برای تأویل‌گر رامنظم می‌سازد: «وقتی تأویل شبیه چیزهایی به نظر می‌رسد که جایگزین‌شان کرده‌ایم» (۲۴۷: ۱۹۸۹ الف) مرجعیت اصلی پژوهش‌گر فیلم ناشی از«چگونگی معنی‌دادن فیلم است» و این کار با استفاده از مجموعه راهبردهایی ریطوریقایی انجام می‌شود. بُردول این نوع راهبرد تأویلی را ذکرمی‌کند که همان اهلی‌سازی، رام‌کردن امر تازه» است فعالیتی که امر نا آشنا را در چارچوب آشنا قرار می‌دهد.» گفته می‌شود که این «کارکردی ضروری و نهادینه است، زیرا «فیلم بدون طرح‌واره فیلمی نفوذناپذیر است.» (۲۵۶). باتوجه به انگیزه برای ایجاد تأویل‌هایی جدید و با توجه به این که تأویل بالقوه پایان‌ناپذیر است، لاجرم این مسئله مطرح می‌شود که چه زمانی و چگونه ازدنبال کردن بداعت تأویل‌گرانه دست برداریم. بُردول می‌گوید که انسان صرفاً با «طرح یک معنی ظریف‌تر، فراگیرتر، دورتر یا گمراه‌کننده‌تر از سایرمعانی خصوصاً معانی‌ای می‌تواند آستانه نابودی تأویل‌گرانه را ببیند که‌توسط سایر منتقدان ساخته شده است (۲۴۶).

شعرشناسی تاریخ و شعرشناسی فرهنگی

اگر بردول به ارزش «تأویل» تردید دارد، اقدام متقابل او برای دست‌یابی به‌شکل مفیدتری از نقد فیلم دو مفهوم «شعرشناسی تاریخی» و «نئوفرمالیسم»را مطرح می‌کند (۹۸ ـ ۳۶۹: ۱۹۸۹ ب؛ ۷۴ ـ ۲۴۳: ۱۹۸۹ الف) به گفته‌بردول «شعرشناسی نئوفرمالیستی» نه نوعی سبک‌شناسی بلکه زاویه‌ای‌برای رویکرد اکتشافی، روشی برای طرح پرسش» است (۱۹۸۹:۳۷۹ ب).کار نئوفرمالیست تشریح انتخاب‌هایی است که فیلم‌ساز در چارچوب پیوند تاریخی فرضی انجام می‌دهد: «شعرشناسی نئوفرمالیستی خصوصاً به این‌موضوع علاقه‌مند است که چگونه فیلم یا کار فیلم ساز بر پس زمینه قواعد شاخص می‌شود (۳۸۲: ۱۹۸۹ ب). بُردول می‌گوید که دو پرسش اصلی که نقد فیلم باید مطرح کند از این قرار است: «فیلم‌های خاص چگونه ترکیب شده‌اند؟ این مسئله را «ترکیب‌بندی» و تأثیرها و کارکردهای «فیلم‌های خاص» بنامید (۲۶۳ :۱۹۸۹الف). پس فضیلت اصلی «شعرشناسی تاریخی» سینما در تلاش برای بازسازی اقدامات پیشین درک فیلم (مثلاً نگاه‌کنید به گانینگ ۱۹۹۱) نهفته است. بُردول می‌گوید: «شعرشناسی تاریخی وخودآگاهانه سینما» (۲۶۶: ۱۹۸۹ الف) در بهترین مکان برای مطالعه شکل‌های خاص سینمایی، ژانرها و سبک‌هایی قرار دارد که نشان می‌دهند «فیلم‌ها در شرایطی خاص چگونه ترکیب می‌شوند، کارکردهای خاصی‌دارند و به تأثیرهای خاصی می‌رسند» (۷ ـ ۲۶۶). گفته می‌شود شروع این عملکرد انتقادی در آثار آرنهایم، فرمالیست روسی، فیلم‌سازان اولیه‌سینمای شوروی، نوشته‌های بازن (۱۹۶۷) در مورد تکامل زبان فیلم و اثرنوئل برج در مورد تاریخ سبک

در سینمای ژاپن است. بُردول استدلال‌می‌کند: «شعرشناسی تاریخی فیلم با متن آزاد» نوعی «آگاهی از انتخاب‌های‌موجود تاریخی» (۲۶۸) در سینما را نشان می‌دهد. کار شعرشناس تحلیل «هنجارها، سنت‌ها، عاداتی است که... بر یک عملکرد و نتایج آن حاکم است» (۲۶۹). این شعرشناسی تاریخی به مطالعه عملکردهای ادراک وعملکردهای تولید می‌پردازد و می‌خواهد قواعد خاص مشاهده، «توافق‌هایی مربوط به شیوه‌های تاریخی خاص مشاهده» (۲۷۲) یا «هنجارهای ادراکی» خاص تاریخی را پدید آورد (۲۷۴).

پس دیدگاه نئوفرمالیستی از چرخه تأویلی که در بالا توصیف کردیم، می‌گریزد و این کار را با وظیفه انتقادی متفاوتی، تشریح چگونگی ابتکار دربطن نظام دریافت‌شده و توانا شده انجام می‌دهد: «نئوفرمالیسم دغدغه‌ای را نسبت به آشکارسازی قواعدی ضمنی نشان می‌دهد که با علاقه‌ای خاص به‌فیلم غریبی شکل می‌گیرد که با ظرافت یا آشکارا آنها را به چالش می‌طلبد» (۳۸۲ :۱۹۸۹ ب). به علاوه این فرمول‌بندی با نقاطی هم‌پوشانی دارد که‌استیون گرینبلات از هنگام ابداع اصطلاح «تاریخیت نوین» در اوایل دهه ۱۹۸۰ ابداع کرد تا جهت‌گیری خاصی را به سوی متنیت و تأویل تشریح کند (۶ - ۳ :۱۹۸۲) گرینبلات این اصطلاح را مترادف با «شعرشناسی فرهنگی» یا «شعرشناسی فرهنگ» مورد استفاده قرار می‌دهد. وی اخیراً آن را به‌تعریف خود از عوامل دست‌اندرکار افزوده است (۲۷ - ۱۱۴ :۱۹۹۴). وی‌این کار را به‌طور ویژه با داستانی مرتبط می‌سازد که مربوط به سفر او به‌یوفیزی در فلورانس برای شرکت در نمایشگاه «مدرسه‌ای برای پی‌یرو» به‌مناسبت پانصدمین سالگرد پی‌یرو[۲] می‌شود، گرچه نمایشگاه می‌خواست تا پی‌یرو را بر زمینهٔ کلمهٔ «مدرسه» در عنوان نمایشگاه قرار دهد، گرینبلات تحت تأثیر قرابت نقاشی پی‌یرو قرار گرفت که بر این زمینه نمایش داده شد:

فکر می‌کنم هدف این نمایشگاه به معنایی هدف «تاریخیت قدیم» بود. اینکه حسی از زمینه‌ای به شما بدهد که آثار پی‌یرو از آن سر برآورند. این حالت به شما توضیح می‌دهد و کمک‌تان می‌کند تا دستاورد قابل تحسین پی‌یرو را درک کنید. نشان می‌دهد که وی چگونه یاد گرفت تا این کارها را با پرسپکتیو انجام دهد و چطور یاد گرفت که جلوه‌های خاصی از نور و غیره را ایجاد کند. اما تأثیر نمایش‌ها بر من دقیقاً خلاف این بود من شگفت‌زده شدم که چگونه پرتره مضاعف پی‌یرو (از فدریکو دو مونتفلترو و همسرش باتیستا اسفورزا) ترسیم شده است. این نبود که دستاورد اساسی پی‌یرو برایم هنجارمند شد، بلکه قرابت حقیقی، نیروی غیر پیش‌بینی‌ناپذیر آن به سطح آمد. من‌می‌گویم که یکی از تعهدات دراز مدت هر شعرشناسی فرهنگی یا تاریخیت نوین (که همواره تا حدی نا - تاریخیت بوده) تقویت و از دست ندادن حس‌غافل‌گیری است. یکی از مسائل زیبایی‌شناسی مارکسیستی گردآوری مظنونان همیشگی بود و به شدت می‌خواست که هر چیز قابل تحسین را به صورت امری قابل پیش‌بینی، آشنا و مشابه درآورد، اما در واقع تجربه فرد از زندگی دقیقاً مربوط به چیزهایی است که احتمالاً نتوانسته‌اید پیش‌بینی کنید. به هر حال ممکن است اینها گریزناپذیر بنمایند یا شاید پس فکنی‌شان کنید.

این داستان اهمیت دو واژه کلیدی در فرمول‌بندی گرینبلات را نشان‌می‌دهد: «طنین» و «شگفتی»، بازی بین این دو اصطلاح نمایان‌گر تفاوت «تاریخیت نوین» با «تاریخیت

قدیمی (تر)» است. همچنین تفاوت آن را با «نقد نوین» نشان می‌دهد که از دهه ۱۹۵۰ تا اواخر دهه ۱۹۷۰ بر گروه‌های دانشگاهی آمریکایی - انگلیسی حاکم بود. تاریخیت نوین گرینبلات دقیقاً ازاین سنت‌های تأویلی جدا نمی‌شود، بلکه آنها را به نحوی قابل توجه دوباره‌جهت می‌دهد. با توجه به دانش زمینه‌سازی ژرف تاریخی در تاریخیت قدیم(مثلاً آثار لوییس مارتز و استیون اُرگل) تاریخیت نوین یادآور توجه عمیق‌فرمال به جزئیات این نقد نوین است. جهت‌گیری دوباره و خاص این‌تاریخیت ناشی از جست و جوی گسترده آن برای مرتبط ساختن «شگفتی» در یک متن خاص (ظرفیت اثر هنری برای غافل‌گیری یا شگفت‌زده کردن بیننده یا خواننده در لحظه‌ای جذاب) با حسی از «طنین» اثر هنری است، چارچوب گسترده‌تر فرهنگی - استدلالی که آن را قادر ساخته تا به بهترین‌شکل ترکیب شود. مفهوم «طنین» توجه ما را به آن نظام‌های گسترده‌تر معنای‌فرهنگی هدایت می‌کند که فرد را قادر به نگارش، نقاشی، خلق اثر هنری درچارچوب قواعد هنری یا فرهنگی دوره‌ای خاص می‌کند. مفهوم «شگفتی» مواردی را توصیف می‌کند که در آنها اثر هنری از نظام بزرگتری که آن را تحقق بخشیده، می‌گریزد، فراتر می‌رود یا جدا می‌شود.

از نظر گرینبلات شعرشناسی فرهنگی بازی بین گفتمان‌های موجود را ترسیم می‌کند که امکان تولید فرهنگی را در زمانی خاص همراه با استفاده از فرصت‌هایی را می‌دهد که به نظر می‌آید در آنها اثر هنری فراسوی آن نظام‌های استدلالی یا بازنمایی می‌رود که در یک لحظه خاص تاریخی به‌دست می‌آورد. از این نظر شباهت بین علاقه نئوفرمالیستی بُردول به فیلم «عجیب» آشکار است. به هر حال درست همان‌طور که بردول علاقه‌اش را به‌شیوه‌های تاریخی مشاهده بیان می‌کند، دغدغه گرینبلات هم نسبت به‌شیوه‌های آشنایی انتقادی - نظری برای شناخت ابژه‌هایی فرهنگی‌همان‌قدر شدید است. شدت این علاقه را می‌توان نسبت به نظام‌های‌بازنمایی موجود و تاریخی یافت که امکان ترکیب‌بندی محصولات فرهنگی‌خاص در دوره‌های تاریخ خاص را می‌دهد. بدین ترتیب «طنین» و «شگفتی» از جنبه زمانی تبدیل به مفاهیم مضاعفی می‌شوند.

هرمنوتیک فرهنگی

دو کتاب دادلی اندرو، **فیلم در حال و هوای هنر** (۱۹۸۴) و **غبارهای‌پشیمانی** (۱۹۹۵) نیز به بررسی همین موضوعات می‌پردازند. اندرو در **فیلم در حال و هوای هنر** خوانشی از هفت فیلم کلاسیک ارائه می‌دهد و به‌بازنگری آثار اورسن ولز و کنجی میزوگوشی می‌پردازد. او ضمن بحث درمورد ارتباط فیلم‌های خاص با نظام‌هایی که این آثار در آنها تولید شده‌اند می‌گوید: «این فیلم‌ها بدون نظامی که می‌خواهند از شباهت با آن بگریزند، خوانش ناپذیر می‌شوند» (۱۳: ۱۹۸۴). از نظر اندرو معنی «در بده بستان میان سنت و برخورد با امر نوین شکل می‌گیرد» (۱۴). سپس می‌افزاید: «هرفیلمی تلاش می‌کند تا خود را از نظامی جدا سازد که آن را غیرقابل درک می‌سازد. هالیوود صرفاً عنوانی است که این فرآیند تفاوت را در هر صنعت فرهنگی، نزد هر ملت و هر شکل هنری منظم می‌سازد» (۴ - ۱۹۳).

عملکرد انتقادی اندرو فرمالیسم را به پدیدارشناسی می‌پیوندد و اگرشباهتی با دیدگاه بردول

(از نظر فرمالیسم) نشان می‌دهد، به نقد فیلم پدیدارشناسی استنلی کاول (۱۹۸۱) هم نزدیک است. اندرو و کاول نقد فیلم خود را نوعی گفت و گوی فرهنگی قلمداد و هر یک ادعا می‌کنند که فیلم‌های مورد بحث‌شان باعث انتخاب این نقد شده‌اند. پس اندرو با «مطالعه دقیق فیلم‌های مساعد» می‌گوید: «فیلم‌ها حرف اول و غالباً آخر رامی‌زنند» (ص xi، ۱۹۸۴) در حالی که کاول ادعا می‌کند: «من همیشه می‌گویم که باید به فیلم‌ها امکان دهیم تا به ما بیاموزند چگونه به آنها بنگریم و راجع‌به آنها فکر کنیم» (۱۹۸۱: ۲۵) عملکرد انتقادی اندرو تا حدی برای کشف این موضوع است که «چه نوع فیلم‌هایی احترام مورد نظر من را برمی‌انگیزند؟» (ص xi، ۱۹۸۴) زیرا «مقالات من هم مانند کل تأویل‌ها گفت وگویی با فرهنگ و نه بحثی در مورد فرهنگ هستند» (ص xiii، ۱۹۸۴).

اندرو تا زمان نگارش **غبارهای پشیمانی** موضع انتقادی خود را نسبت به چیزی تقویت کرده بود که، «هرمنوتیک فرهنگی» (۱۹۹۵: ۳) می‌نامد وتوضیح می‌دهد که چگونه تاریخ فرهنگی سینما می‌خواهد «به‌طورغیرمستقیم شرایط بازنمایی را بازسازی کند که امکان ساختن، درک و حتی سوءتفاهم نسبت به این فیلم‌ها، بحث‌انگیز یا سطحی بودن آنها را فراهم‌می‌آورد.» (۲۲). او تحت‌تأثیر مفهوم نوشته (e'criture) بارت (۱۹۶۷) به‌صورتی که در **نگارش درجه صفر** آمده (و نه درک متفاوتی که بعداً دریدا و کریستوا از این اصطلاح ارائه دادند)، اصطلاح «بینایی» را برای ترسیم «محدودیت چندگانگی انتخاب‌های (سینمایی) در هر دوره» به کار می‌برد(۱۹۹۵: ۱۹). وی استدلال می‌کند که «بینایی» «بازتاب انتخاب مجموعه محدود امکانات موجود در دوره‌ای خاص در موقعیت سینمای خاص» است و «شامل مشخص‌سازی انتظارها، نیازها و استفاده‌های مخاطب‌می‌شود» (۱۹).

وجه پدیدارشناختی مطلب اندرو زمانی آشکار می‌شود که وی می‌گویدفیلم‌هایی که دغدغه آنها را دارد، همچون مداخلی به شیوه متفاوت تماشاگربودن هستند که نه کاملاً متفاوت... اما آن‌قدر متفاوت هستند که ما را به‌بازسازی فرآیند تماشا که وی را مخاطب قرار می‌دهند، وسوسه کنند... من‌در مقام مورخ، تماشاگری هستم که آمادگی تبدیل شدن به تماشاگری دیگررا دارم» (۳ - ۲۲). این استدلال در یکی از مطالب قبلی او هم پیش‌بینی شده‌است. زمانی که وی هرمنوتیک را به منزله «نگره‌ای تعریف می‌کند که رابطه‌بین متن قابل اعتنا و خوانش تاریخی آن متن را جذاب جلوه می‌دهد... هرمنوتیک دلالتی را در پیکره متن می‌جوید که فقط آن پیکره برایش ایجاد می‌کند» (۱۹۸۲: ۶۰). وی ادامه می‌دهد: «نقطه جدایی هرمنوتیک نمی‌تواند بیش از این آشکار باشد: وقتی نمی‌فهمیم چه خوانده‌ایم، چه باید بکنیم؟» (۶۲). به هر حال صراحت آشکار بیانیه فوق این واقعیت را نشان‌می‌دهد که «نفهمیدن» می‌تواند شکل‌های کاملاً متفاوتی داشته باشد.

نفهمیدن

مثلاً نفهمیدن می‌تواند ناشی از عدم آشنایی ما با نظام بازنمایی -ترکیب‌بندی‌ای باشد که متن در چارچوب آن تولید شده و نیاز به آشنایی تاریخ دارد. چنانکه راجر چارتیه (۹ - ۸) هشدار داده است: «تاریخچهٔ خوانش نباید خود را محدود به تبارشناسی شیوه معاصر ما، خوانش در

سکوت کند و فقط چشم‌های ما را به کار گیرد، بلکه باید (شاید بالاتر از هرچیز) وظیفه مرور اشارت و عادت‌های فراموش شده‌ای را عهده‌دار شود که مدتی است وجود ندارد.» وی علیه «تعریفی کاملاً معنایی از متن (که نه فقط نقد ساختارگرا در انواع مختلف را دربرمی‌گیرد، بلکه نگره‌های ادبی‌ای را مورد توجه قرار می‌دهد که بیش از همه با بازسازی دریافت آثار سازگارند) برای تشخیص چگونگی «برخورداری متن از معنی و جایگاهی نوین ارائه می‌دهد، این موضوع که هنگام تغییر ساز و کارهایی که این متن را قابل تأویل می‌سازند و هنگامی که «شکل آن توسط خوانندگان نوینی درک می‌شود که آن را به شیوه‌ای متفاوت از خوانندگان قبلی می‌خوانند، متن معنی تازه‌ای می‌یابد» (۱۶، ۳). چارتیه این واقعیت را در ذهن داشت که وقتی متن ساختار خاصی را به خود می‌گیرد، همگام با تغییر شرایط اجتماعی و شیوه‌ای متفاوت از خوانندگان قبلی می‌خوانند، متن معنی تازه‌ای می‌یابد» (۱۶، ۳). چارتیه این واقعیت را در ذهن داشت که وقتی متن ساختار خاصی‌را به خود می‌گیرد، همگام با تغییر شرایط اجتماعی و شیوه‌های خوانش، تغییر می‌یابد. نکته مورد نظر چارتیه همان است که دِ سرتو می‌گوید: هر چه‌فاصله متن از نهادهایی که در نمود اولیه اجتماعی - فرهنگی آن نقش‌داشته‌اند، بیشتر می‌شود، احتمال آنکه خوانندگان هم ظرفیت‌های خود را برای شکل‌های خوانشی بررسی کنند که از شرایط خوانش اولیه دور است، بیشتر می‌شود.

دومین مورد «نفهمیدن» می‌تواند شامل تضاد نظام‌های بازنمایی باشد. پس‌این مورد نیاز به آشناسازی میان فرهنگی (cross-cultural) دارد. بحث امبرتواکو راجع به دریافت فیلم مستند Kuo Cina Chung که میکل آنجلو آنتونیونی‌در مورد چین ساخت، نمونه‌ای از این شکل سوءتفاهم را بیان می‌کند (۸ - ۱۹۸۶:۲۸۱). تفاوت بین رمزگذاری و رمزگشایی در فیلم آنتونیونی منجر به تقابل نظام‌های بازنمایی شد و این موضوع به برخوردهایی بسیار سیاسی انجامید. اکو گزارش می‌دهد که آنتونیونی می‌خواست «تصویری مهربان وانعطاف‌پذیر» از چین و چینی‌ها ارائه دهد، زیرا «از نظر ما آرامش در تضاد بارقابت عصبی قرار می‌گیرد.» متأسفانه «چینی‌ها این انعطاف‌پذیری را تسلیم و انفعال قلمداد کردند» (۲۸۵). پس این بازنمایی را توهین‌آمیز دانستند. اکوسکانس خاصی از فیلم را توصیف می‌کند که در آن تصویر پل معروف نانکین، نمایان‌گر تضاد نظام‌های بازنمایی است: «می‌بینیم که چگونه در نقد معروفی که در Renmin Ribao نوشته شد، نمای پل نانکینگ به نحوی استنباط شده که آن را مخدوش و بی‌ثبات نشان می‌دهد، زیرا فرهنگی که‌بازنمایی از مقابل و نماهای متقارن با فاصله را ترسیم می‌کند، نمی‌تواند زبان سینمای غرب را بپذیرد که در آن تأثیرگذاری، کوچک نمایی و نماهای زاویه‌رو به بالا، عدم تقارن و تنش در برابر توازن تحسین می‌شود.» در نتیجه منتقد چینی «منطق دیگری را می‌بیند... و دلخور می‌شود» (۲۸۷).

بالاخره «نفهمیدن» می‌تواند نتیجه مثبت آشنایی ما با گرایشی (dispositif) خاص باشد، زمانی که شرایط عدم درک یا آگاهی، باعث رابطه خواننده بامتن می‌شود. چنان که شلگل (در هانتر ۱۹۸۸:۱۶۴) ملاحظه می‌کند: «متن کلاسیک هرگز نباید کاملاً قابل درک باشد.» اما به نظر می‌آید آنهایی که با فرهنگ‌اند و بر فرهنگ خود می‌افزایند، باید بیش از همه از این جمله بیاموزند. به نظر می‌رسد که این توصیف خوبی از انواع کارهایی باشد که بینندگان سینما هنگام دیدن

فیلم‌های هنری انجام می‌دهند. یان هانتر نقل‌قول شلگل را برای این استدلال آورده که تردید شخصی خواننده وخوانش‌ناپذیری متن نتایج مضاعف نظام زیبایی‌شناختی پسا ـ رمانتیک هستند که در آن مفهوم متن درک‌ناپذیر و تمام‌نشدنی از نظر زیبایی‌شناختی، کاملاً محصول دستگاه انتقادی است که برای ایجاد مفهومی از «درک‌ناپذیری زیبایی‌شناختی» مورد استفاده قرار می‌گیرد. وقتی بدین‌صورت فعال می‌شود، معنایی از «نقص اخلاقی» در تأویل‌گر پدید می‌آورد، به منزله فردی که صرفاً به شکلی ناقص می‌تواند متن را درک کند (۸۴ ـ ۱۹۸۸:۱۵۹). توضیح تونی بنت در مورد نظامی که هانتر توصیف می‌کند، آن را دارای مفهوم متن ادبی درک‌ناپذیر می‌داند در حکم محملی برای عملکرد پایان‌ناپذیر خواندن که هرگز نمی‌تواند نادرست باشد و در عین حال هرگزهم نمی‌تواند درست باشد» (۲۸۰ :۱۹۹۰).

مثلاً بُردول (۲۶۸: ۱۹۸۹) به تأویل ترزا د لایرتیس (۱۹۸۴) از فیلم **بدون‌موقع‌شناسی** (نیکلاس روگ، ۱۹۸۰) در حکم فیلمی پاسخ می‌دهد که مانع‌از شناخت بصری و روایی می‌شود و عملاً تماشای آن را به اندازه درک‌وقایع و توالی آنها، زمان‌بندی آنها دشوار می‌نمایاند. در فیلم احساس ما اززمان نامشخص می‌شود، بینش ما نسبت به آن مخدوش می‌شود». تفسیربُردول این است: «این مسائل شناسایی و این تردیدهایی زمانی به نحوی‌متضاد قواعد بنیادین هنر سینما را شکل می‌دهند و از زمان فیلم‌هایی چون **هیروشیما عشق من** (آلن رنه، ۱۹۵۹) **صحرای سرخ** (میکل آنجلوآنتونیونی، ۱۹۶۴)، **پرسونا** (اینگمار برگمان، ۱۹۶۶) و فیلم‌های مشابهی که تبدیل به الگوهایی برای کارگردانان بلند پرواز شده‌اند، مهارت‌های تماشا را شکل داده‌اند.» (۲۶۸ :۱۹۸۹ الف) در مورد **بدون موقع‌شناسی** می‌توان دیدکه چگونه نظر بُردول را می‌توان با جنبه‌هایی از بحث هانتر منطبق ساخت.نخست اگر تکنیک تدوینی را که برای نمایش صحنه بازگشت به گذشته (فلاش بک) مورد استفاده قرار می‌گیرد، با تکنیک‌هایی مقایسه کنیم که درسینمای کلاسیک هالیوود به کار می‌رود، می‌توانیم ببینیم که چگونه تأویل براساس دانش بیننده از یک تکنیک متنی خاص (در اینجا شیوه تدوین شکل‌می‌گیرد که البته همراه با بینش اخلاقی بیننده در مورد خود و از همان نوعی‌است که هانتر توصیف کرده است.

از جنبه شعرشناسی نئوفرمالیستی، صحنه بازگشت به گذشته وسیله‌ای‌است که می‌توان آن را با توجه به تفاوت اجرایش درتاریخ هالیوود مورد بررسی دقیق قرار داد. (نگاه کنید به توریم ۱۹۸۹). در اینجا به برخی ازشیوه‌های نمایش صحنه‌های بازگشت به گذشته در سینمای کلاسیک هالیوود اشاره می‌کنیم: باد از پنجره‌ای باز می‌وزد، در حالی‌که دوربین به نمای درشت تقویمی رومیزی می‌رسد که برگ‌هایش در اثر وزش باد به عقب‌برمی‌گردد و به تاریخی می‌رسد که اشاره به آن در داستان ضروری است (**نوشته بر باد**، ۱۹۵۷ اثر داگلاس سیرک). یک شخصیت باید به دیگری‌بگوید که در صحنه هفت‌تیر کشی درگذشته چه اتفاقی افتاده است. اوسیگاری می‌کشد و می‌گوید: «به قدیما فکر کن، پیلگریم» و دود سیگار رابیرون می‌دهد، چنانکه برای لحظه‌ای پرده را از وضوح خارج می‌کند تا به ما امکان دهد که بتوانیم به آن زمان برگردیم (گفته جان ویل به جیمی استوارت‌درمردی که **لیبرتی والانس را کشت**. ۱۹۶۲ ساخته جان فورد. البته به بیان‌دقیق‌تر این یک صحنه بازگشت به گذشته در بطن ساختار صحنه بازگشت به‌گذشته دیگری است). نوری شدید بر چشم‌های شخصیتی ثابت تابانده

می‌شود و دوربین به نمای درشت می‌رود (صحنه بازگشت به گذشتهٔ معمول در فیلم نوار). از سوی دیگر **بدون موقع‌شناسی** مستقیماً قطع می‌کند و ناگهان بیننده را به‌زمان‌ها و مکان‌های مختلف می‌برد. در صحنه‌های بحث‌انگیز فیلم که میلنا (ترزا راسل) در حالت کما است، برای آن ارائه می‌شوند که بیننده بتواند نگاه بازرس نتوسیل (هاروی کایتل) را مشاهده کند. این یکی‌از اشارات مدرنیستی فیلم (یا به عبارت بُردولی «قواعد سینمای هنری»)،گرچه برای بر هم زدن تأثیر سیاسی به کار رفته است. نتیجهٔ آن‌برانگیختن بیننده برای پرسیدن این موضوع است که آیا این رویداد واقعاً رخ‌داده یا خیالات نتوسیل است. به علاوه این‌بیننده می‌داند که فیلم پاسخ دقیقی ارائه نخواهد داد (در اینجا هیچ جان‌وینی وجود ندارد)، پس با فیلمی برخورد می‌کنیم که برخی از تکنیک‌های سینمایی مدرنیست، هنری را برای ایجاد ابهام ساختاری یا «جلوهٔ ابهام» به کارمی‌گیرد. این سینما هرگز نمی‌تواند با اطمینان چیزی را بداند. گرچه شاید بسیاری از بینندگان به طریقی تصمیم بگیرند و گفت و گوها و بحث‌های مرتبطی انجام دهند. اما یکی از نکات متنی فیلم اصرار بر ابهام و نامشخص بودن این لحظه است.روایت سوم شخص همه جا حاضر، وجود یا همتایی ندارد و بازیگر اول‌شخص هم اعترافی نمی‌کند. ما به حد ظرفیت‌مان پیش می‌رویم تا وسیله‌ای‌متنی را تأویل کنیم که برای کمک به ایجاد جلوه ابهام در نظر گرفته شده‌است. موضع «صحیح» برای خوانش موضعی است که نمی‌خواهیم در موردآن تصمیم بگیریم. در نتیجه این مؤلفه‌های بی‌قید و بند متنی، ابهام و تردیددر شرایطی خاص شکل می‌گیرد. تکنیک تدوین شامل قواعد یا شرایط‌متنی فرمال است، اما تکنیکی است که باید با کنش اخلاقی - تأویلی بیننده‌توأم شود، مثلاً بیننده باید شیوه‌ای از خوانش را اتخاذ کند که می‌گوید:«چنان بخوان که انگار با اوج ابهام مواجه می‌شوی، بدان که هیچ راه‌حلی‌قطعی نخواهد بود و از این شرایط لذت ببر.» یکی از نکات اصلی که می‌توان از خوانش بردول و هانتر برگرفت، این است که لازم است تا توافق‌های خاص انتقادی در فیلم انجام شود که بتوان گفت آن فیلم وصف‌ناپذیر است.این توانایی برای لذت از وصف‌ناپذیری، توانایی خاصی در خوانش ایجاد می‌کند.

شکل‌گیری خوانش

بحث در مورد روابط بین متون و خوانش‌ها ما را به پرسشی اساسی‌برمی‌گرداند که به روابط متن - خوانش - زمینه می‌پردازد، این که چه چیزمتن و خوانش شمرده می‌شود و یک متن را تا چه حد می‌توان از جنبه شرایط تولید آن توضیح داد، نخست کجا ظاهر می‌شود، گردش اجتماعی‌اولیهٔ آن کجاست که در تضاد با جایگاه بعدی آن در طیفی از زمینه‌های‌مختلف اجتماعی - فرهنگی متفاوت می‌شود؟ در مطالعات اخیر فیلم مفهوم «شکل‌گیری خوانش» تونی بنت (۱۹۸۴، ۱۹۸۳ الف) مورد استفاده قرار گرفته که روشی برای پاسخ به این پرسش‌ها و تفکر مجدد راجع به‌کارهایی است که بینندگان یا مفسران با فیلم‌های خاص انجام داده‌اند (استایگر ۱۹۹۲؛ کلینگر ۱۹۹۴). از آنجا که مفهوم «شکل‌گیری خوانش بنت‌روش محبوبی برای بازاندیشی در مورد ایدهٔ دریافت» در پیوند با متون‌رسانه‌ای عامه‌پسند است، به نظر درست می‌رسد که شکل‌گیری خوانش را برجسته کنیم که به بِنت اجازه می‌دهد تا مفهومش را پدید آورد.

این تصور برگرفته از خوانش بنت از برشت (در مورد «بازنویسی») است. ماچری (۱۹۷۷، در مورد «لایه‌های متنی») و کارلو گینزبرگ توضیحات مفیدی در کتاب **پنیر و کرم‌ها** (۱۹۷۸) اثر منوچیو به عنوان خواننده داده‌اند وسپس مفهوم بینامتنیت را گسترانده‌اند، اما زمینهٔ گسترده‌تر برای پیش‌برد این‌اصطلاح در اواخر دههٔ ۱۹۷۰ فراهم شد. بازبینی زیبایی‌شناسی مارکسیستی(که فرمالیسم و مارکسیسم (۱۹۷۹) نوشتهٔ بنت یکی از نقش‌های اساسی را در آن به عهده داشت) اصلاً در پیوند با متون ادبی بود که منتقدان ادبی‌انگلستان را با آثار برشت، آلتوسر، پی‌یر ماچری آشناتر کرد. مارکسیسم احیاشده با حمایت از تحلیل انتقادی وجود متغیر تاریخی و فعالیت‌های متون بر مفهوم «بازنویسی» و «تولید مصرفی» تأکید کرد این شیوه‌ای از تحلیل بود که بر اساس این فکر شکل گرفت: «آن چه کل تاریخ گفتمان در مورد ادبیات نشان می‌دهد این است که یک متن در چه شرایط فراوان و متفاوتی می‌تواند دلالت‌گر شود» (مالهرن ۱۰۲: ۱۹۷۸). از این دیدگاه «متن» صرفاً به معنای خود آثار نیست، بلکه تمام تأویل‌هایی را دربر می‌گیرد که با آنها پیوسته است و نهایتاً جزئی از آنها می‌شود» (ماچری ۷: ۱۹۷۷).

نظر بنت در مورد «شکل‌گیری خوانش» برای آن بود که نشان دهد معنی همواره گذرا و نه ذاتی است: «این چیزی نیست که متن در خود داشته باشد،بلکه صرفاً می‌تواند تولید شود و همواره به نحوی متفاوت در شکل‌گیری‌های خوانشی قرار می‌گیرد که برخوردهایی بین متون و خوانندگان را منظم‌می‌سازد» (۲۱۸: ۱۹۸۳ الف). همچنین برای کمک به بازاندیشی مسائل‌خوانش عامه‌پسند در نظر گرفته شده که خوانش را اشاره‌ای به «معانی و سازو کارهایی» می‌داند که شاید تمام متون «به نحو خلاقی طی دوره‌ای فعال شوند، دوره‌ای که معمولاً روند مصرف یا دریافت آنها قلمداد می‌شود.»مفهوم شکل‌گیری خوانش به معنای توجه به تاریخ عملی کارکرد اجتماعی‌متن و نه ممتاز شمردن شرایط اصلی تولید یک متن است. مفهوم فعال‌سازی خلاق به معنای جایگزینی یا واژگونی مفهوم تأویل متنی است: این مفهوم وسیله‌ای برای توجه به روندهایی فراهم آورد که «متن را در گذر تاریخی‌اش‌به صورت مجموعه‌ای از زمینه‌های مختلف مادی، اجتماعی، نهادینه وایدئولوژیک بازنویسی کرد» (۲۲۳). بنت تلویحاً می‌خواست به روندی اشاره کند که در آن متون، خوانندگان و روابط بین آنها همگی تابع تعینات متعدد» بود (۲۲۳). هر تصوری از متن مطمئن و خودبسنده در حکم ابژهٔ ثابتی که باید آن را خواند یا حتی واحد ثابتی که می‌تواند در کنار بسیاری ازخوانش‌ها قرار گیرد، «روابط خوانش شکل‌گیری‌های خوانشی را دربرمی‌گیرد که به‌طور عینی و تاریخی تعامل بین متون و خوانندگان را می‌سازد»(۲۲۳). بنت بیش از آنکه به برخوردی میان عناصر چند قطبی «متن» (باامکان توصیف فرمال) و «سوژه خوانش» (با امکان طرح دیدگاه خواننده - پاسخ) بیندیشد، پیشنهاد بررسی «تعامل بین متن فعال شده از نظر فرهنگی‌و خوانندهٔ فعال شده از نظر فرهنگی را داد، تعاملی که با رابطهٔ مادی، اجتماعی، ایدئولوژیک و نهادینه‌ای ساخته می‌شود که در آن متون و خوانندگان لاجرم تثبیت شده‌اند» (۲۲).

بدین‌ترتیب مفهوم «شکل‌گیری خوانش» از فرمالیسم متنی و مفهوم فوق‌متنی زمینهٔ اجتماعی می‌گریزد که بیان متنی خاصی دارد. متون، خوانندگان و زمینه‌ها «عناصری جدایی‌پذیر و تثبیت شده در روابط‌شان با یکدیگر نیستند» زیرا «شکل‌گیری‌های خوانش مختلف... باعث

تولید متون‌خاص آنها، خوانندگان خاص و زمینه‌های خاص آنها می‌شود» (۸).بدین ترتیب متون «به عنوان ابژه‌هایی که باید خوانده شوند، درشکل‌گیری‌های مختلف خوانش ایجاد می‌شوند که وجود خود را از نظرتاریخی فعالی و از نظر فرهنگی قابل قبول می‌سازند»(۸). هم زمان این‌مطالعهٔ متون در پرتو خوانش‌ها و خوانش‌ها در پرتو متون است. نتیجهٔ نظری‌این وضعیت ضمن کاربرد در «پدیدهٔ جیمز باند» در **باند و فراسو** (بِنت وولاکات ۱۹۸۸)این است که متنی که خوانده می‌شود «همواره ابژه‌ای فعال شده از نظر فرهنگی است.» درست همان‌طور که خواننده همواره سوژه‌ای فعال از نظر فرهنگی است... متن و خواننده در شکل‌گیری خوانش با هم‌ساخته و در وحدتی مشخص شبکه‌بندی می‌شوند»(۶۴).

باربارا کلینگر (۱۹۹۴) در کتابی که راجع به داگلاس سیرک نوشته است، از تأکید نظری بنت برای ترسیم روشی استفاده می‌کند که در آن فیلم‌ها سیرک درگذر سالیان، «ویران‌گر، بزرگ سالانه، آشغال، کلاسیک، زنانه و وسایلی برای‌تعریف جنسیت» قلمداد می‌شوند (ص (xv). مورد مطالعاتی او دربارهٔ دریافت فیلم‌های سیرک نشان می‌دهد که چگونه از دههٔ ۱۹۵۰ تا دههٔ ۱۹۹۰ زمینه‌های تاریخی، فرهنگی و نهادینه برای ملودرام‌های داگلاس سیرک معنی و دلالت ایدئولوژیک پدید آورده‌اند» (۱۵۷). این کتاب با بررسی«شرایط نهادینه، فرهنگی و تاریخی که امکان داده تا این وجودهای متفاوت نمود یابند، تبدیل به مطالعه‌ای درباره چگونگی عملکرد برخی ازمحمل‌هایی معنی شده است و با ارائه این ایده که «فیلم یا رمان جوهری دارد که یک بار و برای همیشه با شیوهٔ انتقادی ثبت شده است،» می‌تواند شکل‌هایی متنی را مورد توجه قرار دهد که در حکم «آفتاب پرست‌هایی تاریخی با هویت‌هایی متغیر» استنباط می‌شوند. (صص xv، xvi). پس کلینگر می‌تواند سرنوشت اجتماعی شهرت انتقادی فیلم‌ساز را دنبال و شبکه‌های تأویلی گوناگونی را بررسی کند که برای معنی بخشیدن به فیلم‌های سیرک‌در زمینه‌های مختلف اجتماعی - تاریخی فعال شده‌اند. کتاب کلینگر باارائه تصویری از «متنی که دائماً در گیر و دار است» (۱۶۱)، به «شرایط ونهادهای اجتماعی‌ای اشاره می‌کند که در شکل‌گیری معانی مشروط برای‌متونی با گردش عمومی، نقش دارند» (ص xvi). کلینگر با انجام این کار ایدهٔ جَنت استایگر را از نقدی شرح و بسط می‌دهد که از تأویل متنی به نفع توضیح تاریخی رویداد تأویل متن می‌گریزد.

مطالعات موردی فیلم‌های خاص «نشان می‌دهد که چگونه فیلم‌ها در شرایط متفاوت هویت‌ها و کارکردهای فرهنگی متفاوتی به دست می‌آورند»(۱۹۹۴، ص xvii). تحلیل کلینگر به بررسی روشی می‌پردازد که از طریق آنهاعرصه‌های مختلف تفسیر می‌خواهند در دوره زمان طولانی فیلم هالیوودی را تعریف کنند. «پژوهش تاریخی به بازسازی محیطی نشانه‌شناختی کمک می‌کند که تعامل متن /بیننده در آن شکل می‌گیرد و به ما گفتمان‌های دست‌اندر کار روند دریافت را نشان می‌دهد» (ص. xx)این جهت‌گیری نظری از تأویل متنی هر تحلیلی دربارهٔ راهبردهای درونی متن به نفع توصیف نهادهایی می‌گریزد که در نقاط مختلف زندگی اجتماعی، دریافت اجتماعی متن را تقویت می‌سازد. پل اسمیت (۱۹۹۳) با اشاره انتقادی‌مشابهی به تحلیل حضور فرهنگی کلینت ایستوود می‌پردازد و از عبارت«تواریخ زمینه‌ای» برای اشاره به مجموعه‌ای از امکانات متغیر استدلالی استفاده می‌کند که در کنار هر

متن خاصی در هر فرهنگ و لحظهٔ خاصی قرار می‌گیرد... تواریخ زمینه‌ای تلویحاً روندهای تولید و دریافت متن یا سخن را بیان می‌کنند. (ص XV)

نتیجه‌گیری

دوباره به نکاتی برمی‌گردیم که در ابتدا طرح کردیم. اگر این فکر را بپذیریم که تأویل مناسب تأویلی است که به معنی احترام می‌گذارد و در صورت لزوم زمینهٔ معنایی و نخست فیلم را بازسازی می‌کند، پس «شعرشناسی تاریخی» بُردول، «بینایی» و «هرمنوتیک فرهنگی» اندرو، «شعرشناسی فرهنگی» گرینبلات و توجه اکو به تاریخیت واژگانی، همه تا حد غافل‌گیر کننده‌ای زمینهٔ مشترک دارند. با وجود این آثار افرادی چون بنت و کلینگر ما را به نیاز هوشیاری نسبت به بسیاری از زمینه‌های مختلفی آگاه می‌سازد که معانی می‌تواند در آنها برای متون ساخته شوند. (آن جنبه از «شعرشناسی فرهنگی» گرینبلات که تحلیل انتقادی کنونی را مجاب می‌سازد تا «تفاوت» اثر هنری «شگفت‌انگیز» را درک و توضیح دهد، نیز این موضوع را تأیید می‌کند).

نهایتاً مسئله، ارجح دانستن نئوپراگماتیسم بر شعرشناسی فرهنگی یا شعرشناسی تاریخی بر هرمنوتیک فرهنگی نیست. به گمانم جهت‌گیری‌های مختلف تاریخی که در سراسر این فصل بررسی شده‌اند، با این تفکر چارتیرسازگارند: «مطمئناً، پدیدآورندگان... همواره می‌خواهند معانی خود را تثبیت کنند و ادعای تأویل صحیح را دارند، تأویلی که خوانش (یا تماشا) رامحدود می‌سازد، اما ابتکارات دریافت بدون شکست تغییر می‌کنند ومخدوش می‌سازند» (۱۹۹۴ ص. X). به همین صورت مجموعه‌ای ازدیدگاه‌های انتقادی وجود دارند که می‌خواهند فاصله‌ای را توضیح دهند که بین ترکیب‌بندی متن و اصل و سیر طولانی متناسب‌سازی متن وجود دارد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت‌ها:

۱. فیلم ترسناکی که در آن شخصیت جنایت‌کار قربانیان خود را با چاقو از پا درمی‌آورد.

۲. Piero della Francesca: نقاش برجستهٔ ایتالیایی (۱۴۹۲ - ۱۴۲۰) که آثارش جزو برترین نمونه‌های نقاشی دوران اولیهٔ رنسانس به شمار می‌روند - م.

BIBLIOGRAPHY

Andrew, Dudley (1982) 'Interpretation, the Spirit in the Body', *Bulletin of the Midwest Modern Language Association*, 15/1: 57–70.

—— (1984), *Film in the Aura of Art* (Princeton: Princeton University Press).

—— (1995), *Mists of Regret: Culture and Sensibility in Classic French Film* (Princeton: Princeton University Press).

Barthes, Roland (1967) *Writing Degree Zero*, trans. Annette Lavers and Colin Smith (New York: Hill & Wang).

Bazin, André (1967), 'Evolution of the Language of Cinema', in *What is Cinema?* ed. and trans. Hugh Gray (Berkeley: University of California Press).

Bellour, Raymond (1975), 'The Unattainable Text', *Screen*, 16/3: 19–28.

Bennett, Tony (1979), *Formalism and Marxism* (London: Methuen)

—— (1983a), 'Texts, Readers and Reading Formations', *Literature and History*, 9/2: 214–27.

—— (1983b) 'The Bond Phenomenon: Theorising a Popular Hero', *Southern Review*, 16/2: 195–225.

—— (1984), 'Texts in History: The Determination of Readings and their Texts', *Australian Journal of Communication*, 5/6: 3–11.

—— (1990), *Outside Literature* (London: Routledge).

—— and **Janet Woollacott** (1987), *Bond and Beyond: The Political Career of a Popular Hero* (London: Macmillan).

***Bordwell, David** (1989a) *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press).

—— (1989b) 'Historical Poetics of Cinema', in R. Barton Palmer (ed.), *The Cinematic Text: Methods and Approaches* (New York: AMS Press).

Burch, Noël (1979), *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema* (Berkeley: University of California Press).

Cavell, Stanley (1981), *Pursuits of Happiness: Hollywood's Comedies of Remarriage* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press).

Chartier, Roger (1994), *The Order of Books: Readers, Authors, and Libraries in Europe between the Fourteenth and Eighteenth Centuries*, trans. Lydia G. Cochrane (Stanford, Calif.: Stanford University Press).

Culler, Jonathan (1981), *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction* (London: Routledge & Kegan Paul).

—— (1988), *Framing the Sign: Criticism and its Institutions* (Oxford: Basil Blackwell).

de Certeau, Michel (1984), *The Practice of Everyday Life*, trans. Steven F. Rendall (Berkeley: University of California Press).

de Lauretis, Teresa (1984), *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema* (Bloomington: Indiana University Press).

Durgnat, Raymond (1981), 'Nostalgia: Code and Anticode: A Review of Jonathan Rosenbaum's *Moving Places: A Life at the Movies*', *Wide Angle*, 4/4: 76–8.

Eco, Umberto (1986), 'De Interpretatione: The Difficulty of Being Marco Polo (On the Occasion of Antonioni's China Film)', in *Faith in Fakes: Essays*, trans. William Weaver (London: Secker & Warburg).

—— (1992), with **Richard Rorty, Jonathan Culler,** and **Christine Brooke-Rose** *Interpretation and Overinterpretation*, ed. Stefan Collini (Cambridge: Cambridge University Press).

Ellis, John (1981), 'Notes on the Obvious', in M. A. Abbas and Tak-Wai Wong (eds.), *Literary Theory Today* (Hong Kong: Hong Kong University Press).

Fish, Stanley (1980), *Is there a Text in this Class?: The Authority of Interpretive Communities* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press).

—— (1990), *Doing what Comes Naturally: Change, Rhetoric, and the Practice of Theory in Literary and Legal Studies* (Durham, NC: Duke University Press).

Frow, John (1986), *Marxism and Literary History* (Oxford: Basil Blackwell).

Ginzburg, Carlo (1978), *The Cheese and the Worms: The Cosmos of a Sixteenth Century Miller*, trans. John and Ann Tedeschi (London: Routledge & Kegan Paul).

Greenblatt, Stephen J. (1982), 'Introduction', *Genre*, 13: 3–6.

—— (1990), *Learning to Curse: Essays in Early Modern Culture* (London: Routledge).

—— (1994), 'Intensifying the Surprise as well as the School', Interview with Noel King, *Textual Practice*, 8/1: 114–27.

Gunning, Tom (1991), *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years at Biograph* (Chicago: University of Illinois Press).

Hansen, Miriam (1991), *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press).

Hunter, Ian (1988), 'The Occasion of Criticism', *Poetics*, 17/1–2: 159–84.

***Klinger, Barbara** (1990), 'Digressions at the Cinema: Commodification and Reception in Mass Culture,' in James Naremore and Patrick Brantlinger (eds.), *Modernity and Mass Culture* (Bloomington: Indiana University Press).

—— (1994), *Melodrama and Meaning: History, Culture and the Films of Douglas Sirk* (Bloomington: Indiana University Press).

Knapp, Lucretia (1993/1995), 'The Queer Voice in *Marnie*', *Cinema Journal*, 32/4 (Summer), 6–23; repr. in Corey K. Creekmur and Alexander Doty (eds.), *Out in Culture: Gay, Lesbian and Queer Essays in Popular Culture* (London: Cassell).

Macherey, Pierre (1977), 'An Interview', ed. and trans. Colin Mercer and Jean Redford, *Red Letters*, 5: 3–9

Mulhern, Francis (1978), 'Marxism in Literary Criticism', *New Left Review*, 108.

Palmer, R. Barton (ed.), *The Cinematic Text: Methods and Approaches* (New York: AMS Press).

Petro, Patrice (1986), 'Reception Theories and the Avant-Garde', *Wide-Angle*, 8/1, 11–17.

Rorty, Richard (1992), 'The Pragmatist's Progress', in Eco (1992).

Smith, Paul (1993), *Clint Eastwood: A Cultural Production* (Minneapolis: University of Minnesota Press).

***Staiger, Janet** (1992), *Interpreting films: Studies in the Historical Reception of American Cinema* (Princeton: Princeton University Press).

Turim, Maureen (1989), *Flashbacks in Film: Memory and History* (New York: Routledge).

Weber, Samuel (1985), 'The Limits of Professionalism', *Oxford Literary Review*, 5/1–2: 59–79.