پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نگرهٔ فیلم

دیوید بُردول
برگردان: علی عامری مهابادی

● دیوید بوردول متولد ۲۳ جولای ۱۹۴۷ نویسنده و تئوریستین برجسته آمریکایی نویسنده دوکتاب «*Film Art*» و «*Film History*».

نگره‌های فیلم توضیحاتی نظام‌یافته و عمومی دربارهٔ جنبه‌های ماهیت، کارکردها و تأثیرهای سینما ارائه می‌دهند. این نگره‌ها سینما را در حکم رسانه‌ای مستقل از کاربردهای خاص آن، به منزلهٔ عملکردی اجتماعی یا نهادی یا مجموعه‌ای از فیلم‌هایی در نظر می‌گیرند که توصیف یا تحلیل می‌شوند. نگره‌پردازان فیلم روزنامه‌نگار، فیلم‌سازان فعال، محققان و پژوهشگرانی بوده‌اند که در رشته‌های گوناگون آکادمیک فعالیت داشته‌اند. به طور کلی نگرهٔ فیلم در ابتدا تا حد مختصری در عرصهٔ علوم اجتماعی گسترش یافت و این کار عمدتاً به وسیلهٔ روان‌شناسانی که به مطالعهٔ ادراک و جامعه‌شناسانی که علاقه‌مند به تأثیرهای عمومی رسانه‌های انبوه بودند، انجام شد. بخش عمدهٔ نگرهٔ فیلم به شدت جنبهٔ انسان‌باورانه (اومانیستی) و نظری داشته، مرتبط با بررسی انتقادی فیلم‌ها و فیلم‌سازان بوده و جهت‌گیری زیبایی‌شناختی داشته است.

تاریخ

سینما در حکم رسانه‌ای بسیار جوان (پیشینهٔ نخستین فیلم‌ها به اواسط دههٔ ۱۸۹۰ برمی‌گردد) گستره‌ای غنی از نگره‌های مختلف را به خود دیده است. دوران سینمای صامت که در حدود سال ۱۹۳۰ به پایان رسید، عرصه‌هایی از پژوهش را گشود که هنوز هم دنبال می‌شود.

نخستین کوشش‌های بلندپروازانه برای درک سینما طی دههٔ ۱۹۱۰ انجام گرفت، زمانی که تهیه‌کنندگان سعی داشتند طبقهٔ متوسط را به سوی پدیده‌ای جلب کنند که سرگرمی بی‌ارج و قربی متعلق به طبقهٔ کارگر محسوب می‌شد. روشنفکران که مجذوب زیبایی بصری و نیروی عاطفی فیلم شده بودند، تدریجاً استدلال کردند که سینما هنری متمایز است. از همان ابتدا این تمایز شامل جداسازی فیلم از تئاتر شد. احتمالاً هوگو *مونستربرگ* نخستین کتاب مهم را دربارهٔ

نگرهٔ فیلم را به سال ۱۹۱۵ با نام *فتوپلی: یک مطالعهٔ روان‌شناختی* نوشت و نظر داد که سینما با تقلید اعمال چشم و ذهن، خود را از تئاتر متمایز می‌سازد؛ برای نمونه زمانی که یک نمای درشت ناگهان حالت توجه عمیق به امری جزیی را تقلید می‌کند.

در همان دوره، خالق فیلم در مقام هنرمندی که رسانهٔ خاص خود را دارد، مطرح شد. منتقدان فرانسوی از جمله *لویی دلوک*، کارگردان‌های آمریکایی چون *سیسیل ب. دُمیل* را تحسین کردند، در حالی که استادان آلمانی درام و داستان پیشنهاد ساختن فیلم‌های مؤلفانه را مطرح و آن‌ها را اجرا کردند، فیلم‌هایی که دارای گستره و ظرافتی به سیاق آثار ادبی بودند. در دههٔ ۱۹۱۰ روشنفکران تلاش کردند تا این سرگرمی عامه‌پسند را مشروعیت بخشند و آن را به عنوان پدیده‌ای مطرح سازند که متعاقباً هنر هفتم نامیده شد.

طی دههٔ بعد مجموعه‌ای از آثار فوق‌العاده متنوع و متفکرانه، مبانی مفهومی نگرهٔ فیلم را گسترش دادند و زمینهٔ تداوم آن را فراهم آوردند. نویسندگان تکنیک‌های خاص این رسانه را متمایز ساختند. آن‌ها انواع برش، نورپردازی و حرکات دوربین را رده‌بندی کردند. آن‌ها مجموعه‌ای از نقاط عطف سینما را بررسی کردند از جمله فیلم‌های *ژرژ مه‌لیس* با تمهیدات سینمایی‌شان، آثار *ادوین س. پورتر* (*سرقت بزرگ قطار*، ۱۹۰۳) و *دیوید وارک گریفیث* (به ویژه *تولد یک ملت*، ۱۹۱۵) آثار اساتید آلمانی از جمله *فردریش ویلهلم مورناو* (*نوسفراتو*، ۱۹۲۲؛ *آخرین خنده*، ۱۹۲۴) و *فریتس لانگ* (*مرگ زیگفرید*، ۱۹۲۴)، کارگردانان فرانسوی از جمله *آبل گانس* (*چرخ*، ۱۹۲۳) و به ویژه فیلم‌سازان شوروی سابق، *دیگا ورتوف* (*مردی با دوربین فیلم‌برداری*، ۱۹۲۹)، *لف کولشف* (*طبق قانون*، ۱۹۲۶)، *فسیه‌والات پودوفکین* (*مادر*، ۱۹۲۶) و *سرگی آیزنشتاین* (*رزمناو پوتمکین*، ۱۹۲۵) که این دو فیلم‌ساز آخر خود نگره‌پردازان سینمایی معروفی هم بودند. فیلم‌سازان روسی در جست‌وجوی اصولی بودند که از طریق آن بتوانند کاری کنند تا فیلم تأثیر فوق‌العاده‌ای بر مخاطبان بگذارد و در این راه زیبایی‌شناسی خود را عمداً بر مونتاژ استوار ساختند. از نظر آن‌ها مونتاژ صرفاً مترادف با تدوین نبود، بلکه مفهومی از سازهٔ فیلمیک

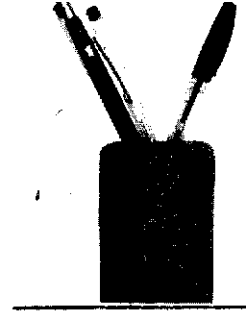
بود که از طریق آن همجواری نماها باعث هدایت واکنش احساسی و فکری تماشاگر به طرف دست‌مایهٔ فیلم می‌شد. این ایده هم برای زیبایی‌شناسان فیلم و هم برای منتقدان فرهنگی از جمله *والتر بنیامین* که فیلم را نشانه‌ای از محیط تکان‌دهنده و توجه‌برانگیز شهرهای مدرن می‌دانستند، نقش مهمی یافت.

بلندپروازی علاقه‌مندان سینمای صامت در کتاب *فیلم به منزلهٔ هنر* (۱۹۳۲) اثر *رودلف آرنهایم* نمود یافت. به هر حال تا آن زمان فیلم صامت به وسیلهٔ فیلم‌های ناطق از پا درآمده بود. بسیاری از زیبایی‌شناسان از سینمای صامت در حکم رسانه‌ای بسیار سبک‌مدارانه و متکی بر شکل دفاع کردند ولی این استدلال‌ها در برابر صدای همزمان و رویکردهای واقع‌گرا به بازیگری، طراحی صحنه، برش، حرکات دوربین که در سینمای ناطق دیده شد کاری از پیش نبردند. در دههٔ ۱۹۴۰ نویسندگان کوشش کردند تا نگره‌های معتبری برای سینمای ناطق پدید آورند. آیزنشتاین مفهومی اُپرایی را مطرح و از آن پشتیبانی کرد. مطابق این مفهوم موسیقی و تصویر به صورت نمایشی ترکیبی و باشکوه و مقهورکننده با هم تلفیق می‌شدند. نمونهٔ تأثیرگذارتر رشته‌ای از نگره‌های واقع‌گرا بود که *آندره بازن* منتقد پاریسی آن‌ها را ارائه کرد. بازن عامدانه گرایش‌های سینمای صامت را رد و ادعا کرد که سینما با نقاشی و تئاتر متفاوت است؛ زیرا علت وجودی آن، بازسازی مکانیکی است. مطابق با این دیدگاه غنای سینما در توانایی‌اش برای ضبط واقعیت است و کوشش برای تبدیل آن به نقاشی متحرک باعث سوء تفاهم نسبت به ویژگی‌های منحصر به فرد این رسانه می‌شود. بازن کارکرد و تأیید عملکرد واقع‌گرای سینما را در همه‌جا جست‌وجو می‌کرد و می‌یافت، از شاهکارهای نئورئالیسم ایتالیا (*پاییزا*، ۱۹۴۶؛ *دزد دوچرخه*، ۱۹۴۷) در اقتباس‌های هوشمندانه از نمایش‌نامه‌ها و رمان‌ها و در تجربهٔ فیلم‌برداری نماهای با عمق میدان زیاد و برداشت‌های بلند که *اورسن ولز* (*همشهری کین*، ۱۹۴۱) و *ویلیام وایلر* (*روباه‌های کوچک*،۱۹۴۱) در آثارشان دنبال کردند. بازن معتقد بود که غنی‌ترین فیلم‌ها آثاری هستند که نوعی زیبایی‌شناسی واقعیت را پی می‌گیرند و عناصر تصنعی و قراردادها را تا حدی به نفع گرایش

به ضبط و آشکارسازی واقعیت پدیداری کنار می‌گذارند.

جنگ جهانی دوم مشخص ساخته بود که سینما در حکم وسیله‌ای برای تبلیغ و تلقین به تودهٔ مردم قدرت فوق‌العاده‌ای دارد. پس از جنگ برخی از نگره‌پردازان فیلم به جست‌وجوی مبنایی علمی برای درک تأثیرهای اجتماعی و روان‌شناختی این رسانه پرداختند. یکی از این مسیرها به وسیلهٔ متفکران اجتماعی و تجربه‌گرایانی دنبال شد که علاقه‌مند به گرایش فیلم به کلیشه‌ها و قراردادهای اجتماعی بودند. این گرایش غالباً منجر به نقدهای تندی شد که معروف‌ترین آن‌ها به وسیلهٔ *تئودور و. آدرنو* و *ماکس هورکهایمر* در نفی صنعت فرهنگ مطرح و در کتاب *دیالکتیک روشنگری* (۱۹۴۷) ارائه شد. جنبش فیلم‌شناسی در فرانسه مسیر بی‌طرفانه و خنثی‌تری را دنبال کرد. این جنبش تحقیقات تجربی را با ادراک، شناخت و واکنش‌های احساسی نسبت به فیلم همراه ساخت و کلاً نگرش نظری گسترده‌تری نسبت به کارکردهای اجتماعی رسانه‌های انبوه داشت.

در چهارچوب علوم انسانی گرایش شبه‌علمی دیگری هم ریشه گرفت و نشانه‌شناسی سینما تحت تأثیر ساختارگرایان فرانسوی دههٔ ۱۹۵۰ پدید آمد. نشانه‌شناسان با تأثیرپذیری از الگوهایی که *فردینان دو سوسور* و دیگر زبان‌شناسان اروپایی ارائه داده بودند، به جست‌وجوی درک این موضوع پرداختند که چگونه بازنمایی‌ها در حکم نشانه‌ها ـ واحدهای رمزداری که می‌توانستند به شیوه‌های قاعده‌مند تلفیق شوند ـ عمل می‌کنند. معروف‌ترین نشانه‌شناس سینما، *کریستین متز* هم تصویر فیلم و هم شیوه‌های تلفیق تصاویر را متکی بر قواعد دانست و آن‌ها را روندهای دلالت‌گر نسبتاً خودسرانه قلمداد کرد؛ برای نمونه متز استدلال می‌کند که یک رمز عظیم به طور نظام‌یافته بازنمایی زمان و مکان در فیلم روایی را هدایت می‌کند. دیگر نشانه‌شناسان، تکنیک‌های فیلم را در حکم رمزهایی برای معانی صریح و معانی ضمنی بررسی کردند. بین سال‌های ۱۹۶۵ تا ۱۹۷۵ این اعتقاد وجود داشت که نشانه‌شناسی، نگرهٔ فیلم را بر مبنایی بسیار علمی استوار کرده است.



طی همان سال‌ها، تحولات سیاسی در جنبش صلح، نقد رادیکال اجتماعی، جنبش‌های رهایی‌بخش جهان سوم و فعالیت‌های فمینیستی به طور کلی بر نگرهٔ هنر تأثیر گذاردند. نگره‌پردازان فیلم از مواضع مختلف به این وضعیت واکنش نشان دادند. نخست نوعی نشانه‌شناسی انتقادی و سیاسی ظهور کرد. این گرایش وظیفهٔ درک فیلم را رمززدایی از نظام‌های نشانه‌ای دانست که روابط اقتصادی سرمایه‌داری را حفظ می‌کنند. دوم توسل به توضیحات روانکاوانه برای سلطه و تبعیت سیاسی بود که طی شورش‌های مه ۱۹۶۸ در پاریس موج می‌زد و به شکل قدرتمندی در علوم انسانی تثبیت شد.

نگره‌پردازان نظر دادند که سینما به طریقی با ناخودآگاه بیننده ارتباط می‌یابد که سازوکارهای پدیدآورندهٔ هویت ثابت اجتماعی را تقویت می‌کند. سوم، نگره‌پردازان فمینیست استدلال کردند که روندهای بازنمایانه و مرسوم سینما براساس جنسیت کنترل می‌شوند. *لورا مالوی* در مقالهٔ *لذت بصری و دیگر لذت‌ها* (۱۹۸۹) تصریح می‌کند که سینمای رایج به طور ضمنی خطاب به بینندهٔ مذکر نمایش داده می‌شود، زنان را تبدیل به اُبژه می‌سازد، روندهای ناخودآگاه از جمله اضطراب آختگی (castration) را نادیده می‌گیرد تا لذت را حفظ کند.

تمام این گرایش‌ها کلاً به نگره‌های ذهنیتِ سینمایی معروف شدند و طی دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ ترکیب‌های فراوانی از این گرایش‌ها پدید آمد. یکی از این ترکیبات که غالباً *نگرهٔ آپاراتوس* نامیده می‌شد، متکی بر روان‌کاوی لاکانی برای جلب توجه به این موضوع بود که موقعیت تماشای پردهٔ سینما تماشاگر را ترغیب می‌کند تا با تصویر رابطه‌ای همذات‌پندارانه برقرار سازد، درست مانند حالتی که در آن کودک بازتاب آیینه را در حکم فردی دیگر و در عین حال خودش می‌پندارد. همذات‌پنداری تبدیل به مبنایی برای ذهنیت اجتماعی شد. یکی دیگر از این گرایش‌ها نقد سیاسی فمینیسم از فمینیسم را با روان‌کاوی متوازن‌شده‌ای، به شیوهٔ جنسیت‌محور *زیگموند فروید* یا *ژاک لاکان*، تلفیق کرد که البته نگره‌های‌شان ابزارهایی برای افشای روند تبدیل زنان به سوژه‌های مطیع و فرمان‌بردار در نظام مردسالاری ارائه می‌دهد. نمونه‌های قابل توجه‌ای از این

استدلال‌ها در صفحات نشریهٔ سینمایی و انگلیسی *اسکرین* ارائه شد.

نشانه‌شناسی، توجه به زیبایی‌شناسی را در حکم عرصه‌ای از پژوهش به حداقل رساند و نشانه‌های هنری و غیرهنری را به طور یکسان مورد بررسی قرار داد. نگره‌های ذهنیت در حالی که نخبه‌گرا بودن ردهٔ هنر را به دیدهٔ تردید می‌نگریستند، بیش از پیش گسترش یافتند. از سوی دیگر تأکید بیشتری بر کارکردهای اجتماعی و ایدئولوژیک سینما شد، در نتیجه اُبژه‌های مورد علاقه برای مطالعه، سرگرمی‌های رایج در هالیوود (عمدتاً ژانرهایی که پیش‌تر کم‌اهمیت قلمداد می‌شدند) و آثار آوانگارد رادیکالی بودند که ایدئولوژی حاکم را در تمام سطوح به چالش می‌طلبیدند. نگرهٔ جدید فیلم خود را بر پس‌زمینهٔ مجموعه‌آثار سینمای صامت و آثار قوام‌یافتهٔ سینمای ناطق قرار داد: نویسندگان به بررسی ملودرام‌های *ماکس افولس* و تریلرهای *آلفرد هیچکاک* و نیز مدرنیسم سیاسی و نیرومند *ژان لوک گدار* (*باد شرق*، ۱۹۶۹) و *ژان ـ ماری استروب* و *دانیل اویه* (*موزز و آرون*، ۱۹۷۴) پرداختند.

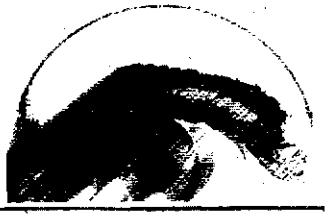
نگرهٔ ذهنیت هم‌چنان گرایش فعالی است ولی طی اواخر دههٔ ۱۹۸۰ تأثیر آن کاهش یافت. این نگره که از ابتدا بحث‌انگیز بود، با این مخالفت مواجه شد که تلقی سینما به منزلهٔ ماشینی نیرومند برای ایجاد تماشاگر- تابع، جای بسیار محدودی برای کنترل فعال بیننده باقی می‌گذارد. چنین مخالفتی باعث آسیب‌پذیری نگرهٔ ذهنیت شد. برخی از نویسندگان نظر دادند که نمونه‌هایی از نگرهٔ فرهنگی، پیشرفت‌های نشانه‌شناسی را هم در بردارد به ویژه با امکان پرداختن به بازنمایی با ساختار و کاربرد اجتماعی؛ در حالی که این نقش را هم برای تماشاگران قائل شدند که با روش‌های مختلف به ملاحظهٔ فیلم می‌پردازند و برخی از آن‌ها به نحو متمایزی در برابر آن‌چه متن حکم می‌کند، می‌ایستند و رفتار متفاوتی انجام می‌دهند. نگره‌پردازان فرهنگی به جای آن‌که پویایی ناخودآگاه بیننده را در نظر بگیرند، از بیننده‌ای سخن گفتند که آگاه است و تجربیاتی را به فیلم می‌آورد (یا در مشاهدهٔ فیلم دخالت می‌دهد) که هویت نژادی و متکی بر جنسیت او را هم دربر دارد.

مطابق با یکی از دیدگاه‌هایی که در این چهارچوب قرار می‌گیرند و مرتبط با پدیدهٔ گسترده‌تر پسامدرنیسم هستند، سوژهٔ فعال در لحظهٔ تاریخی کنونی شکل گرفته است، در زمانی که نشانه‌ها، اشارات‌گرها (referents) و رمزها، نیروی خود را از دست داده‌اند. یکی دیگر از این دیدگاه‌ها خود را با جنبشی مرتبط می‌سازد که موسوم به مطالعات فرهنگی است و می‌خواهد بفهمد چگونه زیرفرهنگ‌ها، محصولات رسانه‌ای را با حال و هوای خود متناسب می‌سازند. مطالعات فرهنگی که طیفی از نگرهٔ اندیشه‌گرانه (speculative) تا روش‌شناسی قومی را در برمی‌گیرد، فیلم‌ها را مانند تمام بازنمایی‌هایی رسانه‌ای به صورتی در نظر می‌گیرد که در چهارچوب فرآیندهایی از هویت اجتماعی عمل می‌کنند، فرآیندهایی که پایان بازی دارند.

نگرهٔ فرهنگی بزرگ‌ترین چالش را در برابر نگره‌های ذهنیت قرار داد ولی تنها نگره‌ای نبود که چنین کرد. برخی از پژوهشگران ادبی نگرهٔ ساخت‌شکنی را به عرصهٔ سینما آوردند. عدهٔ دیگری از نویسندگان نظر دادند که پرسش‌های مربوط به معنی و تأثیر تماشاگرانه که به وسیلهٔ نگره‌های روان‌کاوی مطرح شده با نگره‌های مبتنی بر شناخت (cognition) بهتر قابل پاسخ است. انقلاب شناختی در علوم اجتماعی با نگرهٔ فیلم در آثار نگره‌پردازان تجربه‌گرا و اندیشه‌گرایی پیوند خورد که هر دو می‌خواستند فیلم‌ها را در حکم طرح‌هایی برای هدایت فعالیت ادراکی ـ شناختی استنباط کنند. فیلسوفان تحلیل‌گر، هنر سینما را در مسیرهایی بررسی کردند که به موضوعات کارکرد و ارزش زیبایی‌شناختی برمی‌گردند. هم‌چنین تلاش‌هایی در مسیر احیای دغدغه‌های سینمای صامت با اصول هنری شکل و سبک فیلم انجام شده است، به ویژه در زمینهٔ بوطیقای تاریخی و خودآگاه سینما. در ۱۹۹۵ که سینما صدمین سالگرد خود را جشن گرفت، مجموعه‌ای متنوع از نگره‌های متفاوت دربارهٔ سینما پدید آمده بود.

مشخصهٔ سینمایی

از همان سال‌های اولیه، نگره‌پردازان دربارهٔ هستی‌شناسی فیلم نظر داده بودند. با فرض این‌که فیلم رسانه‌ای فتوگرافیک است، چه ویژگی‌هایی آن را از واقعیت تجربی‌ای که ثبت می‌کند،



متمایز می‌سازد؟ آیا مختصات مهمی وجود دارند که فیلم را از دیگر رسانه‌ها چون نقاشی یا تئاتر متمایز می‌سازند؟

از هنگامی که سینما به منزلهٔ رسانه‌ای برای بازسازی واقعیت در نظر گرفته شد، دیگر به سختی می‌توانست قابلیت‌های هنری را بپرورد. نگره‌پردازان دورهٔ سینمای صامت با علاقه درجست‌وجوی جنبه‌های سینمایی برآمدند تا بتوانند وسیله‌ای برای نشان دادن این موضوع ارائه دهند که سینما به منزلهٔ یکی از هنرهای زیبا ارزش بررسی دارد. هم‌چنین مؤلفه‌های خاص سینمایی مبنایی برای سبک فیلم به وجود آورد، در حکم منابعی که هنرمندان خلاق می‌توانستند از آن‌ها استفاده کنند.

به طورکلی‌تر نگره‌پردازان دهه‌های ۱۹۱۰ و ۱۹۲۰ استدلال کردند که سینما دقیقاً با پرهیز از ضبط منفعلانهٔ آن‌چه در برابر عدسی آن اتفاق می‌افتد، تبدیل به هنر می‌شود. تغییر در زوایای دوربین و ترکیب‌بندی، همراه با انتخاب دربارهٔ چیدن و اتصال نماها، آن‌چه را که فیلم‌برداری می‌شد تبدیل به امری معنی‌دار، بیان‌گر و سهم از جنبهٔ هنری ساخت. کتاب *فیلم به منزلهٔ هنر* نوشتهٔ رُدلف آرنهایم بیانیه‌ای با ابعاد گسترده دربارهٔ این دیدگاه بود. مشخص‌تر از آن نگره‌پردازان در پی جوهری سینمایی بودند که بتوانند اولویت زیبایی‌شناختی خود را در آن قرار دهند. یکی از گزینه‌های محتمل به عنوان جوهر سینمایی، نور متحرک، دیگری فتوژنی، نوعی پیوند و شباهت رازورزانهٔ (mystical) عدسی دوربین با جنبه‌های خاصی از واقعیت بود. محبوب‌ترین گزینه به عنوان جوهر سینمایی، نسخهٔ روسی مونتاژ سازمند بود. این گزینه بر مبنای این نکته شکل گرفت که صرفاً سینما می‌تواند از طریق سرهم‌کردن و چیدن تصاویر متحرک، زمان و مکان خیالی پدید آورد. فیلم‌هایی که از مونتاژ برای آفرینش احساسات و افکار استفاده می‌کردند، امکانات بالقوهٔ رسانه را به کار می‌گرفتند، آن‌هایی که چنین نمی‌کردند، در حد تئاترهای کنسرو شده باقی می‌ماندند.

بازن و معاصرانش این دیدگاه را به چالش طلبیدند. آن‌ها ادعا کردند که سینما برخلاف

هنرهای سنتی رابطه‌ای ممتاز با واقعیت پدیداری دارد؛ زیرا هنری فتوگرافیک است. نگره‌پردازان دورهٔ سینمای صامت این خصوصیت را به منزلهٔ ایرادی قلمداد کردند که بایست آن را برطرف می‌کردند ولی دچار اشتباه بودند. زیبایی‌شناسی متمایز سینما می‌تواند از پیوندی هستی‌شناسانه با جهان، ظرفیت آن برای ضبط وقایع عینی در دنیای زمانی مکانی ما به وجود آید، بدین ترتیب نه فقط شاهکارهای ژان رنوار، اورسن ولز و *روبرتو روسلینی*، بلکه مستندهایی که می‌توانستند جوهر رسانه را با کیفیتی هنری نمایش دهند، مورد توجه قرار گرفتند.

از دورهٔ بازن، نگره‌پردازان فیلم غالباً اظهار می‌کردند که جست‌وجوی جوهر سینمایی کار بیهوده‌ای است. نگره‌پردازان ذهنیت در دههٔ ۱۹۷۰ این کوشش‌های هستی‌شناسانه را نفی کردند، زیرا چنین دیدگاه‌هایی عوامل بسیار تعیین‌کنندهٔ اجتماعی و مادی را که به سینما شکل می‌دادند، نادیده می‌گرفتند. نکتهٔ مهم آن‌که متز نشانه‌شناس هم‌چنان ایدهٔ مشخصهٔ سینمایی را دنبال کرد؛ وی نخست آن را به منزلهٔ مشخصه‌ای ناهمگون در نظر گرفت که از دست‌مایه‌ها و رمزهای متمایز شکل گرفته و سپس آن را یک *دال خیالی* قلمداد کرد، تصویری که از بیننده می‌خواهد بین باور و دانش در نوسان باشد. اخیراً فیلسوفان تحلیلی فیلم دوباره به پرسش‌های هستی‌شناختی، از جمله پرسش‌هایی بازگشتند که شامل ماهیت جنبش *توهمی* در فیلم می‌شود.

سبک و شکل فیلم

نگره‌پردازان دورهٔ سینمای صامت که در پی جوهر سینمایی بودند، پرسش‌های مرتبط دیگری را مطرح ساختند: منابع (منحصر به فرد یا غیره) رسانهٔ فیلم کدام هستند؟ چه تکنیک‌هایی برای دستیابی به جلوه‌های هنری وجود دارد؟

نگره‌پردازان دههٔ ۱۹۲۰ بسیاری از تکنیک‌های بنیادین رسانه را تعریف کردند: زوایای دوربین (رو به بالا یا رو به پایین)، اندازه‌های نما (دور، متوسط یا نماهای نزدیک)، حرکات دوربین و بسیاری از امکانات تدوین. دغدغه‌های هستی‌شناختی این نگره‌پردازان و گرایش‌های تجویزی آن‌ها باعث نشد تا از پژوهش نظام‌یافته در زمینهٔ سبک فیلم باز بمانند. روس‌ها این موضوع را

تبیین کردند که چگونه می‌توان طراحی نما و تدوین را به نحوی نظام‌یافته منسجم ساخت. مقاله‌های آیزینشتاین در اواخر دههٔ ۱۹۲۰ و اوایل دههٔ ۱۹۳۰ نظرات فراوانی در این مورد ارائه می‌دهند. بازن بر اساس تفکرات فیلم‌سازان روسی نشان داد که محبوب‌ترین گزینه‌های فنی، از جمله مونتاژ انتزاعی صرفاً یکی از موارد قابل انتخاب هستند. وی پیشگام تشخیص این موضوع بود که فیلم‌برداری با عمق میدان زیاد، تأکید بر سطوح مهم رویداد (اکشن) به طور همزمان و امکان فیلم‌برداری بی‌وقفه همگی جایگزین‌های مؤثری برای مونتاژ محسوب می‌شوند.

فیلم نیز مانند نقاشی، نمایش‌نامه و رمان به صورت کلی تولید و مصرف می‌شود، با وجود این نگرهٔ فیلم فاقد سابقهٔ استواری از پژوهش دربارهٔ شکل گستردهٔ خود است. چگونه می‌توانیم فیلم‌ها را به منزلهٔ سازه‌های فرمال (شکلی) و منسجم استنباط کنیم؟

در این زمینه نگره‌پردازان ادبی فرمالیست روسی که ضمناً در ایجاد نگرهٔ سبک هم نقش داشتند، پیشنهاداتی ارائه دادند. آیزینشتاین هم نظر داد که فیلم‌ها آثاری تماشایی مبتنی بر پلی‌فونی (چندآوایی) صوتی ـ تصویری هستند. بازن تلویحاً نگره‌ای دربارهٔ شکل داشت و داستان‌گویی سنتی را به منزلهٔ الگویی قلمداد کرد که می‌شد آن را برای ارائهٔ واقعیتی گسترده‌تر حذف کرد یا مورد استفاده قرار داد. به طور کلی تا دههٔ ۱۹۶۰ پژوهش نظام‌مند دربارهٔ فیلم‌ها به منزلهٔ آثار کلی فرمال شکل نگرفته بود. *نوئل برچ* تحت تأثیر نگره‌های سلسله‌وار در تصنیف موسیقیایی نظر داد که می‌توان فیلم‌ها را به منزلهٔ ساختارهای ترکیبی مبتنی بر پارامترهای سبکی بررسی کرد. هم‌چنین پژوهشگران فیلم، نگره‌هایی از شکل روایی را از مبحث انسان‌شناسی و نگرهٔ ادبی برگرفتند. *ماری‌ـ کلر روپارس وُیلومیر*، *ریمون بلور* و *تی‌یری کُنتزل*، ضمن آن‌که خود را به شدت محدود به تحلیل متنی آثار خاص کرده بودند، راه‌هایی برای بررسی فیلم‌ها به منزلهٔ کلیتی گسترده ارائه دادند. در دههٔ ۱۹۸۰ نویسندگان آمریکایی انگلیسی‌تبار از جمله *سیمور چَتمن* نگره‌هایی دربارهٔ داستان‌گویی سینمایی مطرح ساختند. دیوید بُردول و *کریستین تامپسن* اصول شکل روایی و غیرروایی در سینما را ارائه کردند.

درک فیلمیک

غالباً افراد فراوانی فیلم‌ها را می‌بینند و درک می‌کنند. چگونه می‌توانیم این روند را توضیح بدهیم؟ نگره‌پردازان دورهٔ سینمای صامت، هم‌چنین واقع‌گرایانی چون بازن دغدغهٔ چنین مواردی را نداشتند: آن‌ها برخی از جنبه‌های اساسی روان‌شناختی ادراک را از پیش بدیهی فرض کردند. به هر حال با ظهور نشانه‌شناسی، این پیش‌فرض‌ها قطعیت خود را از دست دادند.

فیلم از همان بدو پیدایش به مفهومی کلی در حکم زبان قلمداد شد ولی نشانه‌شناسان دههٔ ۱۹۶۰ می‌خواستند تا این قیاس کلی را تبدیل به مفهومی نظری، نیرومند و واقعی سازند. آن‌ها نخست این ایده را به منزلهٔ ادراکی روش‌شناختی در نظر گرفتند که اگر فیلم زبان محسوب

شود، قابل بررسی خواهد بود. پژوهشگر بدین ترتیب می‌توانست وارد واحدهای کمینه شود و قواعدی برای جایگزینی و تلفیق را فرض کند که به ایجاد سلسله‌مراتبی منسجم از موارد جایگزین می‌انجامید ولی بسیاری از نشانه‌شناسان قیاسی محکم‌تر بین فیلم و زبان ایجاد کردند. آن‌ها نظر دادند که هم تک‌تصویر و هم مجموعهٔ نظام‌یافتهٔ تصاویر در مونتاژ، از طریق روندی قابل درکند که شبیه خواندن زبان نوشتاری است. *اُمبرتو اکو* ایدهٔ مجموعه‌ای آشیانه‌وار از رمزها را مطرح ساخت که به تماشاگران امکان می‌دهند تا با استفاده از واحدهای کوچک‌تر گرافیکی، تصاویر اُبژه‌ها و عوامل را بسازند. متز هشت رده‌بندی از تلفیق نماها به منزلهٔ الگوی انتخاب برای مشخص ساختن زمان و مکان روایی ارائه داد. فرض بر این بود که تماشاگران آموخته‌اند تا نماها درک را داشتند، این قیاس‌ها مورد توجه قرار می‌گرفتند و عمدتاً بر تأویل و نه مسائل معنای صریح تأکید می‌ورزیدند. به نحوی متضاد، گرایش جدیدِ شناختی در سینما اساساً درک را کانون توجه خود قرار داده است. یک نمونهٔ شناختی معمولاً بر نقش تماشاگران در گردآوری کلیدهایی تأکید می‌ورزد که فیلم ارائه می‌دهد و استنتاج‌هایی که به وسیلهٔ پیش‌گرایش‌های ادراکی و ساختارهای مفهومی هدایت می‌شوند. شماری از نگره‌پردازان نمونه‌هایی از چگونگی دنبال کردن روایات یا پردازش سبک فیلم به وسیلهٔ تماشاگران ارائه دادند و برخی از پژوهشگران خواسته‌اند تا این موارد و نگره‌های وابسته را به محک آزمون بگذارند.

کارکردهای اجتماعی و سیاسی سینما

نگره‌پردازان دورهٔ سینمای صامت به نقش فرهنگی سینما بسیار علاقه‌مند بودند و برخی از متفکران چپ‌گرا روش‌هایی را می‌جستند که از طریق آن‌ها محبوبیت عظیم فیلم برای تحقق اهداف مترقی قابل استفاده بود. ورتوف معتقد بود که «سینما ـ چشم» متکی بر مونتاژ می‌تواند ایدئولوژی ارتجاعی را آشکار سازد و ضرورت تحقق سوسیالیسم را نشان دهد. بنیامین در وجود سینما ریتمی جنبشی می‌دید که هم ناشی از تکرار وزن حسی تجربهٔ زندگی شهری و هم اعتراضی قوی علیه فرهنگ رو به اضمحلال بورژوایی بود.

نگرهٔ ذهنیت که پس از شکست شورش‌های اواخر دههٔ ۱۹۶۰ پدید آمد، غالباً در پی آن بوده تا بفهمد که چگونه نظام‌های نشانه‌ای از مخاطبان می‌خواهند تا قابلیت‌های انتقادی خود را کنار بگذارند. نگره‌پردازان با تأثیرپذیری از *برتولت برشت* و نگرهٔ ایدئولوژی *لویی آلتوسر*، نظر دادند که سینما آدم‌ها را تابع» می‌کند. این کار نه صرفاً از طریق محتوای دنیایی که بر پرده تصویر می‌شود بلکه به وسیلهٔ ابزارها و تکنیک‌های رسانه صورت می‌گیرد. بدین ترتیب *ژان لویی کومولی* و دیگران استدلال کردند که سینما وارث مستقیم نظام‌هایی تصویری است که مرتبط با اوج‌گیری علایق بورژوایی هستند. دوربین سینما که پرسپکتیو رُنسانس را بازسازی می‌کند، تأثیر اساسی و کاملاً قابل شناخت تبعیت را هم به وجود می‌آورد که کاملاً رویت‌پذیر است. به همین نحو سبک

نامریی سینمای رایج با برش‌های نرم و حرکات نامحسوس دوربین، حسی از نوعی دانای کل بودن، نوعی تسلط توهم‌آمیز بر دنیای داستان ارائه می‌دهد.

نکتهٔ مهم‌تر آن‌که سینما با هدایت انگیزه‌های ناخودآگاه به شکل‌هایی که از نظر اجتماعی قابل پذیرش‌ترند از بینندگان می‌خواهد تا در این بازنمایی خود را بیابند. لذت مشاهدهٔ فیلم با تابع ساختن خود ایجاد می‌شود: تماشاگر تابع برنامه‌ریزی ایدئولوژیکی می‌شود که ارضاکننده ولی نهایتاً در خدمت شرایط موجود اجتماعی است. نویسندگان فمینیست استدلال کردند که سینمای رایج زنان را مجاب می‌سازد تا لذت را در هویتی بیگانه بیابند، در صحنه‌های که طی آن‌ها جسم زن به نمایش گذارده می‌شود یا زنان تبدیل به اُبژهٔ تعقیب یا راز می‌شوند.

فیلم‌سازان صرفاً با کنار گذاشتن وسایل بیانی رایج سینما- نظام‌های مکانی، ایدئولوژی تکنیک نامریی، رضایت سطحی از فرمول‌های روایی- توانستند نوعی فاصله میان بیننده و اثر فراهم آورند که امکان نقد اصیل را فراهم می‌آورد. این موارد جایگزین گاهی با معیارهای سرگرمی رایج، ناخوشایند (خسته‌کننده، آزاردهنده) به نظر می‌رسند ولی از قرار دادن بیننده در موقعیت تابع که به وسیلهٔ این روال متعارف تحقق و ادامه می‌یابد، پرهیز می‌کنند.

چندی طول نکشید که نگره‌پردازان فمینیست اعتراض کردند که این تصور نسبتاً بدبینانه و بی‌انعطاف از تأثیرهای اجتماعی فیلم جای اندکی برای انتخاب از سوی تماشاگر مؤنث باقی می‌گذارد. برخی از فمینیست‌ها در محافل روان‌کاوی به بررسی لذت مشخصاً زنانه حتی در سینمای رایج هالیوود پرداختند. دیگر نگره‌پردازان توجه به بُعد ناخودآگاه را بسیار محدود ساختند. یکی از دلایل ظهور نگره‌های فرهنگی فیلم، گرایش آن‌ها به آزادسازی دوبارهٔ تماشاگر بوده است.

در همین راستا بسیاری از نویسندگان به سوی توضیحات غیرمتمرکز دربارهٔ کارکردهای روان‌شناختی سینما رفتند. نظرات کنونی فمینیستی و گروه‌های اقلیت از لذت سینمایی بر تنوع جذابیت‌هایی تأکید می‌کنند که هر فیلمی می‌تواند ارائه دهد. بنابراین استنباط فیلم می‌تواند سرکوب‌گر یا رهایی‌بخش باشد و این موضوع تا حدی بستگی به تصور شخصی مخاطب فیلم از هویت و جامعه دارد. در هر صورت این مفهوم خوانش سازگارانه عمدتاً از طریق تأویل فیلم‌های خاص تبیین شده است. این مفهوم برخلاف نگره‌های مربوط به ذهنیت که آن‌ها را به جدل می‌طلبد، هنوز نگره‌ای منسجم و عمومی دربارهٔ کارکردهای روان‌شناختی و اجتماعی سینما ارائه نداده است. کارکردهای اجتماعی و سیاسی سینما مانند دیگر پرسش‌های اساسی زمینه‌ای برای بررسی نگره‌های نوین فیلم ایجاد می‌کند.

نگره‌پردازان دورهٔ سینمای صامت توضیحاتی کلی ارائه دادند ولی این توضیحات هم‌چنان در فیلم‌ها و سینما نقش محوری دارند. شاید مفهوم جوهر سینمایی باعث شده تا نگره‌پردازان

هم‌چنان به زمینهٔ کار نزدیک بمانند. با ظهور نگرهٔ نشانه‌شناسی و ذهنیت، نظراتی که دربارهٔ سینما مطرح شده و می‌شوند، تبدیل به بخشی از جهان‌بینی عظیم‌تری گشته‌اند، نگره‌ای تمامیت‌بخش دربارهٔ دلالت، روابط اجتماعی و هویت روانی. سینما تبدیل به نظام دلالت‌گر دیگری، ماشین دیگری برای به تبعیت درآوردن بیننده و کنترل اجتماعی شد. نگرهٔ فرهنگی چهارچوبی گسترده ولو انعطاف‌پذیرتر ارائه می‌دهد. پیشرفت‌هایی که از دههٔ ۱۹۸۰ به بعد صورت گرفته، جایگزین‌هایی برای این نگره‌های گسترده فراهم آورده است. مسائل معمول (دربارهٔ درک یا ساختار روایی) طبعاً مجموعه‌ای از نگره‌های نسبتاً معمولی را می‌طلبند که پرسش‌های خاصی را در کانون توجه قرار می‌دهند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی