The Role of Theory in Film Interpretation: Neo-Formalism vs. Grand Theory

Pedram sadraei Tabatabei[1], **Ehssan Zamani**[2]

Receive Date: 14 June 2024, Accept Date: 09 April 2025
Doi: 10.22034/RPA.2025.2031869.1078

Abstract

This research examines the role of interpretive action in the process of creating and transforming works of art and explores the relationship between art and interpretation as a dynamic, multilayered connection influenced by theoretical frameworks. The primary aim of the study is to analyze the reciprocal impact of interpretation and artistic creation, with a focus on the transition from Grand Theory to Neoformalism, and to investigate the theoretical and methodological implications of this shift in the fields of art and film studies. The research method is based on library studies and critical analysis. By conducting a comparative study of interpretive trends—especially in the field of cinema—from the 1960s to the emergence of Neoformalism in the mid-1980s, the research seeks to explain the epistemological foundations of this transition and its consequences. The main research questions are: How did Grand Theory become the dominant paradigm in the critique and interpretation of artistic works, and what limitations within this theoretical framework led to its decline? What new epistemological and methodological assumptions did Neoformalism propose in contrast to Grand Theory, and how did this transformation influence interpretive approaches and the process of artistic creation? The findings of the study show that Grand Theory, relying on ideological metanarratives, constituted the main framework for film interpretation for nearly two decades. However, the emergence of Neoformalism—with its emphasis on detailed analysis, cognitive formalism, and a redefinition of the relationship between the viewer and the artwork—opened new horizons in art and film studies. This transformation not only reshaped the methods of critique and interpretation but also found reflection in the process of artistic creation itself, leading to the development of new modes of cinematic narration and expression.

Keywords: Grand Theory, Formalism, Neoformalism, Film Interpretation

1. Faculty member, Department of Cinema, Pars University of Architecture and Art, Tehran, Iran. Email: pedramsardaei@yahoo.com
2. M.A. in cinema, Sepehr institution, Isfahan, Iran (corresponding author). Email: zamaniehssan2@gmail.com

جایگاه نظریه در تفسیر فیلم: نئو فرمالیسم در برابر گرند تئوری

پدرام صدرایی طباطبایی[۱]، احسان زمانی[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۳/۲۵، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۱/۲۰

DoI: 10.22034/RPA.2025.2031869.1078

چکیده

این پژوهش به بررسی نقش کنش تفسیری در فرایند خلق و تحول آثار هنری پرداخته و نسبت میان هنر و تفسیر را به‌عنوان رابطه‌ای پویا، چندلایه و متأثر از بسترهای نظری مورد واکاوی قرار می‌دهد. هدف اصلی پژوهش، تحلیل تأثیر متقابل تفسیر و آفرینش هنری با تمرکز بر گذار از گرند تئوری به نئوفرمالیسم و بررسی دلالت‌های نظری و روش‌شناختی این تحول در مطالعات هنری و سینمایی است. روش تحقیق مبتنی بر مطالعات کتابخانه‌ای و تحلیل انتقادی بوده و با بررسی تطبیقی جریان‌های تفسیری، به‌ویژه در حوزهٔ سینما، از دههٔ ۱۹۶۰ تا ظهور نئوفرمالیسم در اواسط دههٔ ۱۹۸۰، به تبیین زمینه‌های معرفتی این گذار و پیامدهای آن می‌پردازد. پرسش‌های اصلی پژوهش عبارت‌اند از: گرند تئوری چگونه پارادایم مسلط در نقد و تفسیر آثار هنری شد و چه محدودیت‌هایی در این چارچوب نظری منجر به افول آن گردید؟ نئوفرمالیسم چه مفروضات معرفتی و روش‌شناختی جدیدی را در برابر گرند تئوری مطرح کرد و این تغییر چگونه بر رویکردهای تفسیری و فرایند خلق اثر هنری تأثیر گذاشت؟ یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که گرند تئوری، با تکیه بر کلان‌روایت‌های ایدئولوژیک، تا دو دهه چارچوب اصلی تفسیر فیلم را تشکیل داده است؛ اما ظهور نئوفرمالیسم، با تأکید بر تحلیل جزئی‌نگر، فرم‌گرایی شناختی و بازتعریف رابطهٔ مخاطب با اثر هنری، افق‌های تازه‌ای را در مطالعات هنری و سینمایی گشوده است. این تحول نه‌تنها روش‌های نقد و تفسیر را بازسازی کرده، بلکه در فرایند آفرینش هنری نیز بازتاب یافته و به شکل‌گیری شیوه‌های جدید روایت و بیان سینمایی انجامیده است.

واژگان کلیدی: گرند تئوری، فرمالیسم، نئوفرمالیسم، تفسیر فیلم

---

۱. استادیار، گروه سینما، موسسهٔ آموزش عالی پارس تهران، تهران، ایران.
Email: pedramsardaei@yahoo.com

۲. کارشناس ارشد رشتهٔ سینما، موسسهٔ آموزش عالی سپهر اصفهان، اصفهان، ایران (نویسنده مسئول).
Email: zamaniehssan2@gmail.com

درآمد

نئوفرمالیسم یکی از رویکردهای مهم در مطالعات فیلم است که از دههٔ ۱۹۸۰ به‌ویژه با آثار دیوید بوردول و کریستن تامپسون به‌طورجدی مطرح شد. این رویکرد که تحت تأثیر فرمالیسم روسی شکل گرفته، بر تحلیل ساختاری و سبک‌شناختی فیلم‌ها با تمرکز بر ویژگی‌های صوری اثر سینمایی تأکید دارد. نئوفرمالیست‌ها معتقدند که معنا و تجربهٔ مخاطب از فیلم، بیش از آنکه متکی بر ایدئولوژی یا بافت اجتماعی-فرهنگی باشد، از شیوه‌های خاص روایی، تکنیک‌های بصری، میزانسن، تدوین و سایر عناصر فرمال فیلم برمی‌خیزد. در تقابل با گرند تئوری‌ها که شامل نظریه‌هایی همچون روان‌کاوی فرویدی و لاکانی، نظریه‌های مارکسیستی، ساختارگرایی و پساساختارگرایی، فمینیسم و مطالعات فرهنگی می‌شوند، نئوفرمالیسم با موضعی منتقدانه ظاهر می‌شود. گرند تئوری‌ها گرایش دارند تفسیر فیلم را به مفاهیم کلان و پیش‌فرض‌های ایدئولوژیک گره بزنند؛ درحالی‌که نئوفرمالیسم به دنبال تبیین دقیق‌تر، عینی‌تر و مبتنی بر داده‌های تجربی و تحلیلی از خود متن فیلم است. از منظر نئوفرمالیست‌ها، بسیاری از گرند تئوری‌ها با پیش‌فرض‌های متافیزیکی، نگرش‌های تقلیل‌گرایانه، و بی‌توجهی به تفاوت‌های فرمال میان فیلم‌ها، زمینهٔ تحلیل‌های کلی‌گرا و گاه ابهام‌آلود را فراهم می‌سازند. در مقابل، نئوفرمالیسم می‌کوشد با بهره‌گیری از ابزارهایی چون تحلیل روایت، روان‌شناسی شناختی و مطالعات ساختار فیلم، به فهمی دقیق از عملکرد اثر سینمایی در مقام یک نظام نشانه‌شناختی منسجم دست یابد. به‌طور خلاصه، نئوفرمالیسم در تلاش است تا به جای تکیه بر تئوری‌های کلان و اغلب ایدئولوژیک، تحلیل‌های خرد و مبتنی بر فرم ارائه دهد. این رویکرد تأکید می‌کند که هر فیلم را باید در زمینهٔ خاص تولید و نظام سینمایی‌ای که بدان تعلق دارد بررسی کرد؛ نه آنکه در چهارچوب‌های از پیش‌تعیین‌شده نظری فرو برد. از این رو، می‌توان نئوفرمالیسم را نه‌تنها رویکردی روش‌مند در تحلیل فیلم، بلکه واکنشی به سلطهٔ نظریه‌پردازی‌های کلی‌نگر در مطالعات سینمایی معاصر دانست.

پیشینهٔ پژوهش

نئوفرمالیسم به‌عنوان یکی از جریان‌های مهم در مطالعات فیلم، بیش از هر چیز با آثار دیوید بوردول گره خورده است. بوردول، که از دههٔ ۱۹۸۰ به نقد روش‌های کلان‌نگر گرند تئوری پرداخته، با تکیه بر تحلیل فرم‌گرایانه و رویکردشناختی، چارچوبی جایگزین برای درک و تفسیر فیلم ارائه داده است. بررسی پیشینهٔ پژوهش در این حوزه، مستلزم بازخوانی آثار کلیدی او و جایگاه آنها در تحول نظریهٔ فیلم است.

روش تحقیق

نخستین مواجههٔ بوردول با گرند تئوری در کتاب معناسازی: استنتاج و بلاغت در تفسیر سینمایی صورت گرفت. او در این اثر، تفسیر فیلم را فرایندی شناختی و متکی بر الگوهای استنتاجی مخاطب معرفی می‌کند و در مقابل روش‌های هرمنوتیکی و ایدئولوژیک گرند تئوری، بر تحلیل جزئی‌نگر و نظام‌مند تأکید دارد. بوردول، گرند تئوری را به دلیل وابستگی بیش‌ازحد به نظریه‌های پساساختارگرایانه (نظیر روانکاوی، مارکسیسم و نشانه‌شناسی لاکانی) مورد نقد قرار داده و آن را فاقد توانایی در ارائهٔ تحلیلی دقیق از ویژگی‌های زیبایی‌شناختی فیلم می‌داند. در کتاب پسانظریه، که با همکاری نوئل کارول تألیف شده است، بوردول تلاش می‌کند نقد خود بر گرند تئوری را به یک جنبش گسترده‌تر در مطالعات فیلم پیوند دهد. این اثر، در راستای طرح یک الگوی جایگزین، بر مطالعات تجربی، تحلیل شناختی، و بازگشت به ویژگی‌های فرمال فیلم تأکید دارد.

کتاب روایت در فیلم داستانی را می‌توان یکی از آثار بنیادین در شکل‌گیری نئوفرمالیسم دانست. بوردول در این کتاب، روایت را نه صرفاً به‌عنوان یک سازوکار داستانی، بلکه به‌عنوان یک ساختار فرمی بررسی می‌کند که وابسته به الگوهای درک و استنتاج مخاطب است. او سه نظام روایی اصلی را معرفی می‌کند: روایت کلاسیک هالیوودی، روایت هنری مدرن، و روایت غیرمتعارف، و از این طریق، نشان می‌دهد که تحلیل فرم و سبک باید مقدم بر تحلیل ایدئولوژیک باشد. کتاب هنر سینما همراه با کریستین تامپسون، که اولین بار در ۱۹۷۹ منتشر شد و تاکنون ویرایش‌های متعددی از آن ارائه شده، یکی از منابع اصلی در مطالعات فیلم به شمار می‌رود. این کتاب، که بنیان‌های فرم‌گرایی بوردول را شکل داده، به بررسی مؤلفه‌های اساسی سبک، روایت، تدوین و میزانسن می‌پردازد و همچنان یکی

DoI: 10.22034/RPA.2025.2031869.1078

از پرارجاع‌ترین منابع در حوزهٔ مطالعات فیلم است.

بوردول در کتاب بوطیقای سینما، مفهوم «بوطیقای سینما» را مطرح کرده و تلاش می‌کند که یک روش‌شناسی جامع برای تحلیل فیلم ارائه دهد. این کتاب، علاوه‌بر بررسی سنت‌های روایی در سینما، به چگونگی تأثیرپذیری سینمای مدرن از الگوهای فرمال می‌پردازد و نشان می‌دهد که نئوفرمالیسم چگونه می‌تواند در تحلیل سینمای معاصر نیز به کار گرفته شود.

پیشینهٔ پژوهش در حوزهٔ نئوفرمالیسم، نشان می‌دهد که بوردول نقشی کلیدی در تغییر مسیر مطالعات فیلم از گرند تئوری به رویکردهای شناختی و فرمالیستی داشته است. او با تأکید بر ساختارهای روایی، فرایندهای ادراکی مخاطب، و جزئی‌نگری در تحلیل فیلم، بستری برای نقد روش‌های کلان‌نگر گرند تئوری فراهم کرده است. این تحول نه‌تنها در مطالعات فیلم، بلکه در تحلیل سایر رسانه‌های دیداری نیز تأثیرگذار بوده و امروزه بسیاری از پژوهش‌ها در حوزهٔ روایت‌شناسی و سبک‌شناسی سینما از چارچوب‌های نئوفرمالیستی بهره می‌برند.

درآمدی بر تفسیر

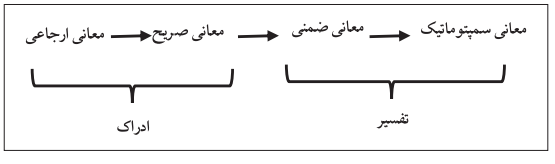
در ابتدایی و عامیانه‌ترین تعریف تفسیر را می‌توان عملی پنداشت که معنا را می‌سازد یا منتقل می‌کند. این تعریف گسترده طیف وسیعی از کنش‌ها که به تفسیر مربوط می‌شوند را در بر می‌گیرد: یک پزشک علائم بدن بیمار را تفسیر می‌کند، یک مبلغ مذهبی کتاب الهی را تفسیر می‌کند، یک جغرافیدان تغییرات اقلیمی را تفسیر می‌کند و به همین ترتیب. کنش تفسیری را مطابق این تعریف ابتدایی می‌توان به سه بخش تقسیم نمود. یک مفسر (به‌عنوان نمونه یک پزشک) در هنگام مواجه با یک پدیده (علائم بدن بیمار) معانی و استنباط‌هایی را از خود عرضه می‌دارد (مانند تشخیص نوع بیماری). پس، «تفسیر نوعی شرح است که میان یک متن یا ارگان و طرف دیگر قرار می‌گیرد» (بوردول، ۱۳۹۱: ۱۳). اطلاق «معناسازی» صرف به کنش تفسیری در اینجا تا حدی مسئله‌دار است. چراکه تمامی پدیده‌های پیرامون دربردارندهٔ معنا هستند پس آیا تفسیرپذیری را می‌توان ضمیمهٔ همهٔ آنها کرد؟ برخی تحلیلگران به این سؤال پاسخ مثبت می‌دهند و تفسیر را مترادف با هرگونه تولید معنا می‌دانند (Reichert, 1977: 114). چنین برداشتی از تفسیر بسیاری از امور روزمرهٔ انسان‌ها را نیز در برمی‌گیرد. زمانی که در یک چهارراه چراغ قرمز می‌شود، تمامی افراد در پشت آن توقف می‌کنند. در اینجا چراغ قرمز در حکم یک پدیده است که انسان‌ها با تفسیر آن (زمان ترمز گرفتن و ایستادن است) به پیام و معنای ناشی از آن جامهٔ عمل می‌پوشانند. لذا تمامی افرادی که توقف کرده‌اند را می‌توان یک مفسر دانست. «نیت اصلی پشت این استفاده گسترده [ترادف تفسیر و معنا] این است که هر نوع عمل درک و دریافت با واسطه است، حتی ساده‌ترین بازشناسی ادراکی، تفسیری است و چیزی بیش از ثبت سادهٔ داده‌های حسی در آن وجود دارد. اگر هیچ دانشی مستقیم و بی‌واسطه نباشد، پس تمام دانش‌ها از دل تفسیر بیرون می‌آیند» (بوردول، ۱۳۹۱: ۱۴).

دیدگاه دیگری نیز درخصوص تفسیر وجود دارد که غرض از «تفسیر آثار هنری» به این دیدگاه وابسته است. نقطهٔ شروع در اینجا انشقاق میان ادراک/تفسیر است. بسیاری از مفسران سینما میان درک یک فیلم و تفسیر آن تمایز قائل‌اند که این تمایز تقسیم‌بندی هرمنوتیک کلاسیک را دنبال می‌کند که میان intelligendi art یعنی هنر ادراک و explicanda art یعنی هنر تشریح تفاوت قائل است (E.D.Hirsch, 1976: 19). کنش ادراک، معانی آشکار و سرراست ایجاد می‌کند درحالی‌که فرایند تفسیر با معانی پنهان و نامشهود سروکار دارد. لذا مفهوم تفسیر در اینجا نه «هرگونه تولید معنا» بلکه صرفاً «معانی نامشهود و پنهانی» است. در تعریف پل ریکور[1] از تفسیر که می‌گوید: «وظیفهٔ اندیشه عبارت است از کشف معنای پنهان در معنای آشکار و بسط سطوح معنا در معنای تحت‌اللفظی است» (Ricoeur, 1980: 245) یا اظهار نظر فرانک کرمود[2] مبنی بر اینکه: «سنت انتقادی مدرن با همهٔ تنوع و دگرگونی‌اش، یک عنصر همیشگی دارد و در متن‌های هر دورانی به دنبال مصداق و معانی نهانی و درونی است» (Kermode, 1983: 24) همگی تأکید بر تفسیر به عنوان فرایندی جهت آشکارسازی معانی نهانی دارند. متن، لایه‌لایه است و وظیفهٔ اصلی مفسر کشف و حفاری لایه‌های معنایی از معانی آشکار به‌سوی معانی پنهان است. در حرکت یک کنش تفسیری از معانی آشکار به‌سوی معانی پنهان، می‌توان قائل به وجود چهار مرحله از معنا شد (بوردول، ۱۳۹۱: ۱۳۹۱؛ Thompson, 1988: 12): ۱. معانی ارجاعی[3]، ۲. معانی صریح[4]؛ ۳. معانی ضمنی[5]؛ ۴. معانی سمپتوماتیک[6].

غرض از معانی ارجاعی، اولین و ابتدایی‌ترین معناهای یک فیلم است که مخاطب به‌سادگی آن جنبه‌هایی از دنیای واقعی را که اثر هنری دربردارندهٔ آن است، شناسایی می‌کند. درک اینکه فیلم ایوان مخوف[۷]، فیلمی تاریخی مربوط به دورهٔ تزار و پادشاهی ایوان است یا اینکه فیلم آلیس در سرزمین عجایب[۸] در خصوص یک رؤیای کودکانه است، مربوط به معانی ارجاعی اثر می‌باشد. همچنین پیکربندی روایی مخاطب جهت درک فیلم زیرمجموعه‌ای از معناهای ارجاعی را شامل می‌شود. «در فهم یک فیلم روایی، بیننده نسخه‌ای از جهان داستانی یا جهان زمانی-مکانی می‌سازد و داستانی در حال تکوین خلق می‌کند که درون این جهان رخ می‌دهد» (بوردول، ۱۳۹۱: ۲۱). برقراری ارتباط میان نماها، صحنه‌ها و سکانس‌ها با یکدیگر و پیکربندی فضا-زمان ارائه‌شده در فیلم توسط مخاطب همگی ناشی از درک معانی ارجاعی است.

در معانی صریح، مخاطب می‌تواند سطحی از انتزاع را ارتقا دهد و معنایی ادراکی یا مقصودی را به داستان و جهان داستانی که آن را می‌سازد منتسب کند. پیامی که کارگردان فیلم سعی داشته به‌طور مستقیم به مخاطبان فیلم انتقال دهد در این حوزهٔ معنایی قرار می‌گیرد. زنی پشت پنجره[۹]، در معنای صریح خود می‌گوید که یک هوس آنی، حتی یک پروفسور روشنفکر را می‌تواند به دردسر بیندازد یا فیلم آخر هفته گمشده[۱۰] اشاره به عاقبت سیاه و تاریک دائم‌الخمری دارد. ازآنجاکه معانی ارجاعی و صریح لازمهٔ فهم فیلم برای مخاطب عادی به حساب می‌آیند لذا در انشقاق میان ادراک/تفسیر، ذیل ادراک قرار می‌گیرند. در کنش تفسیری معانی ارجاعی و صریح تنها نقطهٔ عزیمت جهت دستیابی به معانی ضمنی و سمپتوماتیک برای مفسر هستند. (شکل ۱)

تکاپو جهت فراچنگ آوردن معانی ضمنی یک اثر شروع فرایند تفسیر است. معانی ضمنی، ماحصل «غیرمستقیم حرف زدن فیلم» (Thompson, 1988: 22) هستند و



شکل ۱. مرز بندی میان ادراک و تفسیر.

«فیلم‌ساز از معانی پنهان و غیرمستقیم استفاده می‌کند تا به اثرهایی دست یابد که در مستقیم حرف زدن قابل حصول نیستند» (بوردول، ۱۳۹۱: ۸۵). مخاطب اگر راهی برای سازگاری عناصر خلاف قاعده با جنبه‌های سرراست یا ارجاعی اثر پیدا نکند یا بخواهد مفاهیمی از فیلم را که در ابتدا به شیوهٔ قابل قبولی تفسیرپذیر نیستند به مفاهیمی تفسیرپذیر برگرداند، چیزی که بوردول از آن تحت عنوان «داده‌های سرکش[۱۱]» یاد می‌کند (بوردول، ۱۳۹۱: ۴۹)، می‌تواند در پی بناکردن معانی ضمنی بربیاید. به عنوان نمونه‌ای از معانی ضمنی، در سکانس پایانی فیلم کسوف[۱۲] که هفت دقیقه به طول می‌انجامد، معنای ارجاعی به خیابان‌های خالی و خلوت اشاره دارد درحالی‌که معنای صریح این سکانس به این اشاره دارد که زوج فیلم (آلن دلون[۱۳] و مونیکا ویتی[۱۴]) هیچ‌کدام بر سر قرار نیامده‌اند. اما، درحقیقت هیچ‌کدام از این دو معنی جهت درک این سکانس کارساز نیست و مفسر لازم است که به سطوح نهانی معنا نفوذ کند و معانی ضمنی اثر را بیرون بکشد. کنکاش جهت فراچنگ آوردن معانی ضمنی در آثار سینمایی، در زمان ورود سینما به عرصهٔ آکادمیک به شکلی جدی توسط دانشجویان و اساتید دنبال شد. اگرچه پیش از آن، برخی از نشریات پیشرو نظیر کایه دو سینما[۱۵]، برخلاف نقدهای ژورنالیستی‌ای که در آن مقطع در سایر نشریات در خصوص فیلم‌ها نوشته می‌شد جرقه‌های کنش تفسیری را زدند. فریدون هویدا[۱۶] مهارت منتقد را در این می‌داند، «که در پشت اصول ساماندهی مخصوص هر کارگردانی، معناهای پنهان اثر او را آشکار سازد» (Hoveyda, 1986: 143). اریک رومر[۱۷] در سال ۱۹۵۷ نیز چنین اظهار کرده که هدف مجله «پند دادن به خوانندگانش نبود که از تماشای چه فیلم‌هایی خودداری کنند (کار ژورنالیسم همین بود)، بلکه این بود که تفکرات خوانندگانش را دربارهٔ فیلم‌هایی که می‌بینند پربارتر کند» (بوردول، ۱۳۹۱: ۶۴). مهم‌ترین پیامد توجه به معانی ضمنی، ظهور مؤلف‌گرایی[۱۸] در تفسیر بود که از درون همین نشریه ظهور کرد و به آمریکا راه یافت و تمرکز اصلی خود را به یافتن معانی نهان آثار یک کارگردان به عنوان مسئول نهایی اثر اختصاص می‌داد. اظهارنظر آستروک[۱۹] مبنی بر اینکه «مسئلهٔ بنیادین سینما این است که اندیشه را چگونه بیان کند» (Astruc, 1948: 90) یا نقل‌قول ژاک ریوت[۲۰] دربارهٔ اتو پرمینجر[۲۱] با این عنوان که هر فیلم از یک کارگردان خوب «تجربه‌ای است در بیان آنچه

DoI: 10.22034/RPA.2025.2031869.1078

برای مؤلفش مهم است» (Rivette, 1950 ,133) همگی حکایت از اصول کنش تفسیری در تفسیر مؤلف‌گرایی دارد. اندرو ساریس[۲۲] نیز در آمریکا در مقالهٔ «یادداشت‌هایی دربارهٔ نظریهٔ مؤلف[۲۳]» در سال ۱۹۶۲ منتقد را نه‌تنها به سینمای کارگردان، بلکه به تحلیل یا تحقیق دربارهٔ معنای درونی متعهد می‌کرد (Sarris, 1962: 7). کنش تفسیری غالب در دههٔ ۱۹۶۰ و در رأس آن مؤلف‌گرایی، فیلم را ترکیبی از معانی تلویحی می‌دانست که در الگوهای فرمال و تمهیدات تکنیکی تجلی مادی پیدا می‌کرد. به‌عبارتی، در زیر معانی ارجاعی فیلم یا هر نوع پیام و نکتهٔ آشکاری، مسائل، موضوعات و درون‌مایه‌های مهم نهفته است. چنین نگاهی به تفسیر منطبق بر الگوی ارتباطی رومن یاکوبسن[۲۴] می‌باشد که معتقد بود متن حامل یک پیام از جانب فرستنده به‌سوی گیرنده در یک مدیوم مشخص است و مفسر بر اساس قواعد معناشناختی و اظهاراتی که دربارهٔ مقاصد مؤلف وجود دارد متن را رمزگشایی می‌کند. پرواضح است که این الگو به مفهوم هنرمند محوری معنا منتهی می‌شود. جایی که فیلم وسیله‌ای است برای معناهایی که فیلم‌ساز در آن تعبیه کرده، یعنی یا به عنوان عمل پیام‌رسانی عمومی و حساب شده یا عمل نسبتاً خودآگاهانه‌ای که صرفاً قرار است یک بیان باشد. به همین جهت جای تعجب نیست که مؤلف‌گرایی در ادامه به عنوان تلاشی ناقص جهت احیای رمانتیسیسم در نقد ادبی متهم شد.

معانی سمپتوماتیک دربردارندهٔ مفاهیم ایدئولوژیک مستتر در فیلم هستند که به شکل صریحی بیان نشده‌اند و توسط معانی صریح و ضمنی کتمان شده و «هیچ گوینده‌ای آن را نمی‌پذیرد» (بوردول، ۱۳۹۱: ۹۲). غیاب لازم، متن متناقض و راززدایی از متون، همگی اصطلاحاتی برآمده از خوانش سمپتوماتیک هستند که هدف آنها معرفی آثار هنری به عنوان آثار تبلیغاتی پنهان و قرص‌هایی تلخ با لایه‌ای از شیرینی است. در این مرحله از تفسیر مفسر با شناسایی معانی صریح و ضمنی، معانی سمپتوماتیک را به عنوان غیاب لازم در برابر این معانی قرار می‌دهد و ایدئولوژی مستتر در متن که خالق اثر نیز از آن بی‌اطلاع بوده را پرده‌برداری می‌کند. رکن اول در تولید معانی سمپتوماتیک، کشف تناقض‌های میان معانی صریح و ضمنی می‌باشد. این تناقضات در حکم یک شکاف در متن عمل می‌کنند که مفسر را به درون لایه‌های زیرین متن و تولید معانی سمپتوماتیک به پیش می‌برد. پل ویلمن[۲۵] به شکلی ماهرانه خوانش سمپتوماتیک را چنین جمع‌بندی کرده است: «یک نتیجه‌گیری آشنا که در آن متن تحلیل شده سرشار از تنش‌های متناقض است و نیاز به خواننده‌های فعال و تولید انواع لذت‌ها دارد» (Willemen, 1986: 227). در تفسیر سمپتوماتیکی، تناقضات متن ناشی از یک نیروی اجتماعی است که بر بستر جامعه‌شناسی‌ناونعه‌ب ملیف» و دیرگی رارق یی‌ایزرا دروم (Thompson, 1988: 12) «عی‌امتجا ی‌اهش‌یارگزا یی‌اتزاب) مطرح می‌شود و به جهت همین ماهیت جامعه‌شناسانهٔ تفسیر سمپتوماتیک است که پیروان این خوانش آن را نسبت به سایر تفاسیر نظیر مؤلف‌گرایی ارجحیت می‌دهند. در سال ۱۹۸۴ کالین مک آرتور[۲۶] مؤلف‌گرایی کلاسیک را به عنوان رمانتیسیسم مطلق به باد انتقاد گرفت و معتقد بود که گناه همیشگی مؤلف‌گرایی «آن نیست که درون‌مایه‌ها را شناسایی می‌کند، بلکه این است که آنها را بیشتر شخصی می‌کند تا اجتماعی» (Mcarthur, 1984: 2). در سال ۱۹۶۹ و با انتشار مقالهٔ «سینما/ ایدئولوژی/ نقد[۲۷]» از ژان لویی کومولی[۲۸] و ژان ناربونی[۲۹] در کایه دو سینما، تفسیر سمپتوماتیک رسماً وارد سینما شد و در ادامه کرسی خوانش غالب آثار سینمایی را از آن خود کرد. در این مقاله، کومولی و ناربونی ادعا می‌کنند که در آثار هالیوودی یک نقد درونی در جریان است که فیلم را از پای درمی‌آورد و اگر منتقد با دقت نظر فیلم را نظاره‌گر باشد درمی‌یابد که فیلم ورای پیوستگی ظاهری خود (علیت در روایت و تدوین تداومی)، پر از عیب و ایراد و تناقض با معانی صریح و ضمنی است. چنین فیلمی در یک تنش درونی از هم می‌پاشد که چنین چیزی در فیلمی که به لحاظ ایدئولوژیک تعدیل شده باشد به چشم نمی‌خورد (کومولی و ناربونی، ۱۳۷۷: ۸۴-۷۶). پس از قریب به یک دهه که تفسیر مؤلف‌گرایانه جریان حاکم بر نشریهٔ کایه دو سینما را در دست داشت با انتشار این مقاله رویکرد جدیدی در تفسیر آثار سینمایی توسط مفسران وقت این نشریه اتخاذ شد. برخلاف مؤلف‌گرایان که بر وحدت و انسجام درونی یک فیلم و آثار یک کارگردان تأکید داشتند و معانی ضمنی آن را بیرون می‌کشیدند، مفسران سمپتوماتیک معتقد بودند که اثر نه‌تنها دارای وحدت و یکپارچگی نیست، بلکه پر از شکاف و گسست است. چاپ این مقاله جریان جدیدی را در مطالعات سینمایی به وجود آورد و علاوه بر کایه دو سینما، بسیاری از نشریات معتبر نیز روی به تفسیر

سمپتوماتیک آوردند. نشریاتی مانند اسکرین[۳۰] که از سال ۱۹۷۱ به سردبیری سام رودی[۳۱]، خوانش سمپتوماتیک را سرلوحهٔ کار خود قرار داد. حتی پیتر وولن[۳۲] نیز که زمانی یک ساختارگرای سرسخت بود از این جریان تفسیری در امان نماند و ادعا کرد که «تماشاگر فیلم را همان‌طوری می‌بیند که یک رؤیا را می‌بیند، به‌اصطلاح صورت ظاهر فیلم را تماشا می‌کند. یعنی محصول نهایی بازنگری شده که فرایندی را که در ناخودآگاه فیلم نهفته باقی می‌ماند، پنهان می‌کند و می‌پوشاند» (بوردول، ۱۳۹۱: ۱۱۰).

یک حرکت خطی از معانی ارجاعی و صریح به معانی ضمنی و سمپتوماتیک بنیان یک کنش تفسیری را شکل می‌دهد. تفسیر نیازمند بیننده‌ای است که رویه‌های ادراکی را به داده‌هایی ربط دهد که از فیلم دریافت می‌شوند. هر متن دربردارندهٔ سرنخ‌های خاص خود است که این سرنخ‌ها می‌توانند نقطهٔ شروعی برای یک کنش تفسیری قلمداد شوند. چراکه تفسیر خلقت از هیچ نیست و مفسر می‌بایست مصالحی از متن مورد نظر کشف کند. حال این سؤال مطرح می‌شود که مفسر چگونه و به چه شکل رویه‌های ادراکی را به داده‌های فیلم ربط می‌دهد؟ یا اصلاً مفسر از چه نوع رویه‌های ادراکی‌ای استفاده می‌کند؟ دیوید بوردول[۳۳] چنین پاسخ می‌دهد: «اولین نامزد می‌تواند یک نظریه باشد» (بوردول، ۱۳۹۱: ۱۱۰).

گرند تئوری[۳۴]

«یک نظریهٔ فیلم مشتمل بر نظامی از گزاره‌هاست که ادعا دارند ماهیت و کاربردهای سینما را روشن می‌سازند» (بوردول، ۱۳۹۱: ۱۶). با توجه به این تعریف از یک‌سو و کارکرد تفسیر فیلم از سویی دیگر ارتباط میان نظریه و تفسیر جدایی‌ناپذیر به نظر می‌رسد و می‌توان تفسیر را مشتقی از یک نظریه دانست. هر تفسیر دربردارندهٔ شماری از پیش‌فرض‌ها و طبقه‌بندی‌ها می‌باشد و به همین جهت کنش تفسیری یک نظریهٔ سینمایی، هنری، اجتماعی، روانشناسی و غیره را پیش‌فرض می‌گیرد و تفسیر را بر پایهٔ شالودهٔ یک نظریه بنا می‌کند. مفسر نیز به صورت خودآگاه یا ناخودآگاه، کم‌وبیش از نظریه استفاده می‌کند تا اشاره‌های وابسته به فیلم را دریابد و آنها را در الگویی معنادار سازمان‌دهی کند و به یک تفسیر برسد. استنلی فیش[۳۵] سطور فوق را بدین‌صورت جمع‌بندی کرده که هر تفسیری لزوماً بخشی زیربنایی از نظریه را تثبیت می‌کند، یعنی هیچ نقطهٔ ارشمیدسی بیرون از نظریه نیست که مفسر بر اساس آن بتواند حرکت کند (Stanley Fish, 1980: 268-292).

برای پژوهشگران علوم انسانی این یک مسئلهٔ بدیهی است که هنگام انتخاب یک موضوع جهت مطالعه و تحقیق یک «متد[۳۶]» را جهت بررسی آن به کار برند و از دریچهٔ متد انتخابی خود به موضوع بنگرند. در نقد ادبی، یک پژوهشگر جهت بررسی یک متن با نظریه‌های گوناگونی در زمینه‌های نقد ادبی، زبان‌شناسی، فلسفه و... روبه‌روست. به همین جهت اولین ـ و البته مهم‌ترین ـ سؤالی که ذهن یک مفسر جهت شروع فرایند تفسیر را به خود مشغول می‌دارد این است که کدام متد را جهت تفسیر اثر به کار برد. پاسخ به این سؤال وابسته به موارد مختلفی نظیر پیش‌زمینه‌های مطالعاتی و سلیقهٔ مفسر، مقطع تاریخی اثر ادبی مورد مطالعه و اینکه اثر ادبی با کدام روش خوانش قرابت بیشتری دارد، است. بااین‌وجود نمی‌توان تحلیل یک اثر ادبی را محدود به چند روش خاص نمود و در بسیاری از موارد ممکن است مفسران روش‌های مخالف یکدیگر را جهت بررسی یک اثر ادبی واحد به کار برند. در سینما نیز، «هر منتقدی چه آشکارا بپذیرد و چه نپذیرد، در کار خود از نوعی متد پیروی می‌کند. این متد ممکن است صرفاً یک رشته پیش‌فرض‌های ناخودآگاه و کاربردی باشد، اما به‌هرحال، هیچ‌کس بدون نوعی موضع‌گیری بنیادین به فیلمی نمی‌پردازد» (Thompson, 1981: 18).

مطالعات سینمایی نیز از زمان پاگیری خود خیلی سریع به سمت متدگرایی گرایش پیدا نمود. بیل نیکولز[۳۷] در سال ۱۹۷۶ کتاب فیلم‌ها و متدها[۳۸] را به چاپ رساند. علاوه‌بر فیلم‌های سینمایی، متدگرایی به تحلیل برنامه‌های تلویزیونی نیز راه یافت و رابرت سی الن[۳۹] در سال ۱۹۸۷ کتاب «تلویزیون و نقد معاصر[۴۰]» را به نگارش درآورد. در مطالعات سینمایی نیز همچون نقد ادبی، متد نوعی معادل برای یک مکتب نقادی می‌باشد. «یک مکتب نقادی، از نویسنده می‌خواهد که با فراگیری یک میدان معنایی[۴۱] دربردارندهٔ مفاهیم نظری خاص، به ویژگی‌های فیلم‌هایی که منطبق با آن میدان هستند توجه کند» (Bordwell, 2008: 12). مفسر با برقراری ارتباط میان میدان معنایی انتخابی خود با فیلم مورد نظر پل رابط میان آن دو برقرار می‌سازد. ارتباطی که می‌تواند با سایر جنبه‌های یک فیلم ازجمله

DoI: 10.22034/RPA.2025.2031869.1078

تدوین، روایت، میزانسن و حتی مراحل پیش‌تولید و اکران فیلم باشد.

در خلال دههٔ ۱۹۶۰ رشتهٔ سینما تحت تأثیر مطالعات و نظریه‌های علوم انسانی قرار گرفت و بسیاری از اساتید ادبیات و فلسفه به مطالعه و تحقیق در خصوص آثار سینمایی بر مبنای الفبای رشته‌های خود پرداختند. بدین ترتیب، در دههٔ ۱۹۷۰، این شیوهٔ خوانش از آثار سینمایی جایگاه خود را در میان مفسران مستحکم نمود و به خوانش غالب در آثار سینمایی بدل گشت، خوانشی که از آن تحت عنوان «تئوری معاصر فیلم[۴۲]» یاد می‌شود. تئوری معاصر فیلم عنوانی بود که به رویکردهای نوظهور تفسیر آثار سینمایی نسبت داده شد و به دنبال پاسخ به این پرسش بود که «عملکرد جامعه‌شناسی و روان‌شناسی سینما چیست»(Bordwell, 1996: 3). لذا «به منظور پاسخ به این پرسش، نظریه‌پردازان سینما، مفاهیمی از سینما را بروی مفروضات پایه‌ای در خصوص سازمان‌دهی اجتماعی و کنش روانی پایه‌گذاری کردند که این مفروضات به نوبهٔ خود زیرمجموعهٔ سوژه در زبان و کنشگری اجتماعی قرار گرفتند» (Bordwell, 1996: 3). نوئل کارول[۴۳]، انشقاق میان تئوری کلاسیک فیلم و تئوری معاصر را در ظهور نشانه‌شناسی[۴۴] در سینما می‌داند (Carroll, 1988: 1). ظهور نشانه‌شناسی در نقد فیلم منجر به تغییر پیکربندی مفاهیم نظری تفسیر آثار سینمایی شد. اکنون سینما به عنوان یک «سیستم نشانه‌ای که به شکل اجتماعی ساختاریافته»(Carroll, 1988: 4) شناخته می‌شد و چنین نگاهی به سینما متفاوت‌تر از نظریه‌پردازان کلاسیک سینما نظیر آندره بازن که نگاهی پدیدارشناسانه به فیلم داشت، بود.

دیوید بوردول در مقالهٔ خود با عنوان «مطالعات سینمایی معاصر و فراز و نشیب‌های گرند تئوری[۴۵]» تئوری معاصر فیلم را به دو بخش موقعیت سوژه[۴۶] و فرهنگ باوری[۴۷] تقسیم‌بندی کرده است، دو گرایشی که تأثیرات مهمی بر مطالعات سینمایی بر جای گذاشتند (Bordwell, 1996: 3). "تئوری موقعیت سوژه و فرهنگ باوری هر دو تشکیل‌دهندهٔ گرند تئوری هستند که مباحثه‌های آنها پیرامون سینما با الگوهایی که به دنبال توصیف یا تشریح ویژگی‌های بسیار گسترده‌ای از جامعه، تاریخ، زبان و روان‌شناسی هستند طرح‌بندی شده است»(Bordwell, 1996: 3).

تئوری موقعیت سوژه

در ابتدا گرند تئوری با «تئوری موقعیت سوژه» و با ظهور ساختارگرایی و پساساختارگرایی در اواسط دههٔ ۱۹۶۰ در فرانسه شکل گرفت و گسترش یافت. برخلاف نظریه‌های کلاسیک سینما تئوری موقعیت سوژه، «یک کلان روایت از اینکه چطور سیستم دلالت‌گر، ذهنیت‌گرایی را با جامعه پیکربندی می‌کند» (Bordwell, 1997: 141) تشکیل می‌داد. یکی از مهم‌ترین مشتق‌های ساختارگرایی و پساساختارگرایی، نشانه‌شناسی بود که بر جدایی‌ناپذیر بودن جهان از زبان و تصاویری که ارائه گر آن هستند تأکید داشت. از دیدگاه نشانه‌شناسی جهان و رابطهٔ افراد با آن از طریق بازنمایی نشانه‌های قراردادی یا «دال»ها که ارائه گر مفاهیم مشخصی هستند سازمان‌دهی شده است. لذا معانی و مفاهیم نشانه‌ها به شکل خودآگاه و فردی انتخاب نشده بلکه به‌واسطهٔ مقولات اجتماعی، فرهنگی، تاریخی و سیاسی به افراد تحمیل شده است. تئوری موقعیت سوژه نیز به عنوان اقتباسی از نشانه‌شناسی که فیلم را مجموعه‌ای از کدهای سینمایی مشابه با زبان شناسایی می‌کند دو مرحله را پشت سر نهاد. نخست، زبان‌شناسی سوسوری (نشانه‌شناسی اولیه) و دوم مارکسیسم و روانکاوی (نشانه‌شناسی ثانویه). مرحلهٔ نخست دوام چندانی نداشت و مهم‌ترین اثر چاپ‌شده در این خصوص، کتاب نشانه‌شناسی سینما اثر کریستین متز بود. چندی از ترجمهٔ انگلیسی این کتاب نگذشته بود که نشریهٔ اسکرین در بریتانیا، شروع به گسترش نشانه‌شناسی ثانویه (مارکسیسم و روانکاوی) نمود (Carroll, 1988: 2). در اواسط دههٔ ۱۹۷۰ نشانه‌شناسی ثانویه خوانش غالب در تفسیر آثار سینمایی شد. بسیاری از پژوهشگران سینما در این مقطع معتقد بودند که ماهیت زبان‌شناسانهٔ نشانه‌شناسی نسبت به سایر نظریه‌های سینمایی قابلیت بیشتری برای تفاسیر ایدئولوژیک داراست. از طرفی نشانه‌شناسی ثانویه را نسبت به نشانه‌شناسی اولیه دارای رجحان می‌دانستند. «آن‌ها معتقد بودند که نشانه‌شناسی اولیه، کلیدی برای تفسیر معانی صریح است تا ضمنی. درحالی‌که مهم‌ترین بعد جهت تحلیل‌های ایدئولوژیک، معانی ضمنی بود. همچنین آنها عقیده داشتند که نشانه‌شناسی اولیه به اندازه کافی به نقش مخاطب وقعی نمی‌دهد درحالی‌که به منظور درک تأثیرات ایدئولوژیک فیلم، به روان‌شناسی مخاطب نیاز است» (Carroll, 1988: 5).

مفهوم موقعیت سوژه از منظر دیوید بوردول، توسط

برخی دیگر از نویسندگان نظیر سیلویاهاروی[۴۸] و دیوید رادویچ[۴۹]، «مدرنیسم سیاسی» نامیده شده است. اصطلاحی که از دو جهت نسبت به «موقعیت سوژه» بوردول اصطلاح بهتری می‌باشد. اول به این جهت که این اصطلاح بر بعد سیاسی این تئوری تأکید می‌ورزد (که شخص بوردول هم در نوشته‌هایش آن را برجسته کرده). دوم اینکه اصطلاح «مدرنیسم سیاسی» دارای یک وجه مشخصهٔ تاریخی نیز می‌باشد (که بوردول نیز در نقدهایش به آن آگاه بود). سیلویا هاروی خلق اصطلاح مدرنیسم سیاسی را ناشی از «خواستگاه دیرینهٔ ادغام نشانه‌شناسی با تحلیل ایدئولوژیک، به‌علاوهٔ میل برخی از نظریه‌پردازان جهت ترکیب کاربست رادیکال زیباشناسی با تأثیرات رادیکال اجتماعی»(Harvey, 1982: 50) می‌داند و دیوید رادویچ نیز هستهٔ مرکزی مدرنیسم سیاسی را چنین شرح می‌دهد: «تمرکز اصلی نقد دیگر بروی یک توصیف ساده از اسلوب زیباشناسی متن نیست بلکه تحلیل رابطهٔ سوژهٔ تولید شده با زیباشناسی زبان است» (Rodowick, 1995: 6).

در ابتدای دههٔ ۱۹۸۰ دو رخداد مهم باعث ظهور مفاهیم و گرایش‌های جدیدی در تفسیر فیلم شد و به سلطهٔ مطلق تئوری موقعیت سوژه که بیش از یک دهه جریان تفسیر فیلم را در دست داشت پایان داد. نخست، اعتراض‌هایی بود که رفته‌رفته به ذهنی‌گرایی وارد شد. تئوری موقعیت سوژه ارائه‌دهندهٔ مکانیزم‌هایی انتزاعی نظیر نشانه‌شناسی، ایدئولوژی و روان‌شناسی بود. مکانیزم‌های یکنواختی که فیلم را تحت دایرهٔ واژگان مشخص و یکسان مورد بررسی قرار می‌داد. لذا منتقدان این تئوری به مخالفت با این کلی‌انگاری‌ها[۵۰] برخاستند و معتقد بودند که این تئوری به واسطهٔ تکرار مکررات هم‌اکنون بی‌حاصل، عقیم و ناکارآمد شده است (Bordwell, 1996: 12). مورد دوم ظهور مفاهیم نوینی به جریان نقد و تفسیر بود. یکی از مهم‌ترین و البته مجادله‌آمیز مفاهیمی که در ابتدای دههٔ ۱۹۸۰ مطرح گشت، گرایش به تاریخ محور کردن تئوری[۵۱] بود (Bordwell, 1996: 9) و "فراگیرترین نتیجهٔ این شکل از نقادی، گرایش فرهنگ باوری بود» (Bordwell, 1996: 9). فرهنگ‌باوران تئوری موقعیت سوژه را به ضد تاریخی بودن متهم ساختند[۵۲] و در طرف مقابل، آنها هم با برچسب‌هایی نظیر «پوزیتیویست[۵۳]» و «تجربه‌باور[۵۴]» به انتقاد از فرهنگ‌باوران پرداختند (Bordwell, 1997: 140).

فرهنگ‌باوری

فرهنگ‌باوران «فرهنگ» را به جایگزینی از ایدئولوژی و جامعه بدل ساختند و بدین‌ترتیب در تفسیر فیلم فرهنگ مبدل به مکانیزمی فراگیر شد که بر عملکردهای اجتماعی و روانی سینما حاکم بود. «فرهنگ محل مجادله و مناظرهٔ گروه‌های مختلف است. یک فرهنگ به‌عنوان شبکه‌ای از نهادها، بازنمایی‌ها و کاربست‌ها تصور می‌شود که تولیدکنندهٔ تفاوت‌های طبقه، جنسیت و مواردی از این قبیل است. لذا تفاوت‌ها در مرکزیت تولید معنا قرار داده می‌شوند» (Bordwell, 1996: 10). به اعتقاد فرهنگ‌باوران، بهترین راه برای درک و تفسیر یک فیلم را نمی‌بایست به سازندهٔ فیلم، تکنولوژی یا شیوهٔ پخش محدود ساخت بلکه بررسی فیلم بر بستر فرهنگی که در آن ساخته شده نیز حائز اهمیت است. از طرفی بسیاری از الگوهای سبکی در هنرهای مختلف را نیز نمی‌توان تنها به واسطهٔ فعالیت هنری و موارد مربوط به زیبایی‌شناسی توضیح داد چراکه سبک به واسطهٔ فرهنگ و عملکردی که در آن فرهنگ دارد تولید و ماندگار می‌شود. بااین‌وجود، این ادعا از جانب فرهنگ‌باوران تا حدودی مسئله‌دار است و نمی‌توان رابطهٔ بسیار مستحکمی میان بسیاری از ویژگی‌های سبکی در آثار هنری و مقولهٔ فرهنگ یافت. به عنوان مثال، معقول است اگر ادعا شود که درون‌مایه و مضمون یک نقاشی به‌طور مستقیم با مقوله‌های فرهنگی و اجتماعی در ارتباط است اما آیا شیوهٔ استفاده از رنگ، خط، شکل، حجم، ترکیب‌بندی، پرسپکتیو و مواردی از این قبیل با مقولهٔ فرهنگ در ارتباط است؟» یک پاسخ این است که فرهنگ، تکنیک را به‌واسطهٔ تأثیر آن بر ادراک افراد تحت تأثیر قرار می‌دهد» (Bordwell, 1997: 141). این پاسخ که برآمده از تاریخ هنر و به‌طورخاص آرای آلویس ریگل[۵۵] می‌باشد در این نقل‌قول از بنیامین نیز مشهود است: «شیوهٔ احساس ادراک بشری با شیوهٔ موجودیت بشریت، تغییر می‌کند[۵۶]» که بر اساس آن یک ادراک جمعی[۵۷] که ریشه در فرهنگ دارد در سبک و چگونگی استفاده از آن متجلی می‌شود.

دقیق‌تر و مرتبط‌تر با تاریخ سینما این فرضیه از نگاه فرهنگ‌باوران مطرح است که ادراک جامعهٔ اروپا بین سال‌های ۱۸۵۰ تا ۱۹۲۰ دستخوش تغییر شد. در همین راستا والتر بنیامین خاطرنشان می‌سازد که گسترش سرمایه‌داری صنعتی در این مقطع و شوک ناشی از زندگی

DoI: 10.22034/RPA.2025.2031869.1078

شهری، مرکز حواس[۵۸] بشری را نشانه رفت که منجر به پدید آمدن ادراک منقطع و تکه‌پاره افراد از محیط پیرامونشان شد و بدین‌ترتیب ادراکی نوین که خاصهٔ مدرنیته بود را به وجود آورد. در سال‌های اخیر نویسندگان مختلفی که متأثر از آرای بنیامین در خصوص ماهیت مدیوم سینما بوده‌اند جنبه‌های مختلفی از سینما را که تجلی‌گر زندگی در محیط‌های شهری و تجارب گیج‌کنندهٔ ناشی از آن است مورد بررسی قرار داده‌اند. افرادی نظیر تام گانینگ[۵۹] که مفهومی به نام «سینمای جاذبه‌ها[۶۰]» را مطرح کرد و این جاذبه‌ها را «مقادیر ناچیزی از لذت که با ریتم عصبی واقعیت زندگی شهری وفق داده شده‌اند» (Gunning, 1995: 134) می‌دانست و معتقد بود که بسیاری از تکنیک‌های سینمای جاذبه‌ها بازتاب‌دهندهٔ تجربیات فرهنگی در آغاز قرن جدید است. وی مثال‌هایی از قطار در حال حرکت به‌سوی تماشاگران که منجر به از جا پریدن آنها شد، پی رفت مخاطبان از انتقال میان نماها (که باعث تغییر فضا-زمان می‌شود) و توهم حرکت در سینما می‌آورد- مثال‌هایی که از آنها تحت عنوان «زیباشناسی سرگشتگی[۶۱]» یاد می‌کند- و اضافه می‌کند که این تجربیات مدرن تکه‌پاره، پاسخی به بیگانگی انسان‌ها تحت سیطرهٔ سرمایه‌داری است (Gunning, 1995: 128). به اعتقاد گانینگ سینمای جاذبه‌ها «نه‌تنها مثال‌هایی از فرم زیبایی‌شناسی مدرن است بلکه پاسخی به ویژگی‌های خاصه مدرنیته، مخصوصاً زندگی شهری است» (Gunning, 1995: 128). بااین‌وجود انتقاداتی به دیدگاه تاریخی فرهنگ‌باوران نیز وارد است. فرهنگ‌باوران دو مقولهٔ مهم، یعنی عادات[۶۲] و مهارت[۶۳] های اکتسابی هر فرد در پردازش اطلاعات محیط پیرامون (بالأخص زندگی شهری) را به‌طورکلی نادیده گرفته‌اند و یک‌جانبه بسیاری از جنبه‌های سینما نظیر عدم یکپارچگی فضا-زمان را وابسته به مقولات فرهنگی می‌دانند (Bordwell, 1997: 143). افرادی نظیر گانینگ و بنیامین ادراک منقطع سینما را ناشی از ظهور زندگی شهری می‌دانند درحالی‌که بسیاری از فیلم‌ها در محیط‌هایی غیر از آمریکای شمالی و اروپا ساخته شده‌اند، کشورهایی که شهرنشینی مدرن و تجربیات ناشی از آن در آنها هنوز پدیدار نشده بود. بااین‌وجود، فیلم‌های آنها نیز ارائه گر یک تجربهٔ تکه‌پاره از واقعیت بود. دیوید بوردول در انتقاد از تئوری سینمای جاذبه‌های گانینگ چنین اظهار می‌کند: «گانینگ در ابتدا ایدهٔ سینمای جاذبه‌ها را به عنوان راهی برای تشخیص یک گرایش عمده برای فیلم‌هایی که در یک دوره ساخته شده‌اند پیشنهاد می‌کند. او ادعا می‌کند که بسیاری از فیلم‌هایی که قبل از سال ۱۹۰۸ ساخته شده‌اند متکی بر جاذبه‌ها نیستند. اما چرا نیستند؟ اگر یک تغییر نافذ در روش دیداری رخ داده است مگر نباید تمامی فیلم‌های اولیه این تغییرات را در خود اعمال کرده باشند؟ مانند دیگر افراد فیلم‌سازان نیز متحمل این تغییرات ادراکی ناشی از مدرنیته می‌شوند و لذا این تغییرات می‌بایست در آثارشان بازتاب یابد. چطور ممکن است یک فیلم‌ساز بعد از ۵۰ سال سازگاری با ادراکی که خاصهٔ سرمایه‌داری شهری است در ارائهٔ جاذبه [مدنظر گانینگ] شکست بخورد؟» (Bordwell, 1997: 144). بوردول در ادامهٔ انتقادات خود از گانینگ می‌افزاید: «او با یک دلیل خوب اظهار می‌کند که سینمای یکپارچهٔ روایی به‌طور گسترده جایگزین سینمای جاذبه‌ها شده است. اما ما چطور می‌توانیم این تغییر به سمت پیوستگی را با نظر داشت به این نکته که جاذبه‌ها به‌واسطهٔ شرایط گیج‌کنندهٔ مدرنیتهٔ شهری وفق داده شده‌اند توضیح دهیم؟... بی‌شک سرمایه‌داری صنعتی، توسعهٔ شهرنشینی و مصرف توده‌ای در زمانی که دیوید وارک گریفیث[۶۴] و هم‌عصرانش شروع به توسعهٔ داستان‌گویی کردند دچار وقفه نشده بود» (Bordwell, 1997: 14).

اگرچه فرهنگ‌باوری و تئوری موقعیت سوژه به‌واسطهٔ تفاوت‌هایی که پیش‌تر شرح داده شد در دو قطب متضاد گرند تئوری قرار می‌گیرند اما وجه اشتراک‌های کلیدی آنها باعث شده که بوردول هر دوی آنها را ذیل واژهٔ گرند تئوری قرار دهد. آشکارترین شباهت میان این دو رویکرد اعتقاد به این مسئله است که فرهنگ و نهادها، هر دو به شکل اجتماعی ساختار یافته‌اند و مخاطب را به‌واسطهٔ تبعیت فرهنگی (فرهنگ‌باوری) و سوبژکتیویته (موقعیت سوژه) توصیف می‌کنند. علاوه بر این هر دو رویکرد متن را به عنوان یک سیستم نشانه‌ای در نظر می‌گیرند که موقعیت سوژه را تثبیت می‌کند (موقعیت سوژه) و بیننده بر پایهٔ پیش‌زمینه‌های هویتی خود، آن را کدزدایی می‌کند (فرهنگ‌باوری).

نئوفرمالیسم در برابر گرند تئوری

در اواخر دههٔ هشتاد میلادی گروهی از سینماپژوهان آکادمیک که در رأس آنها افرادی نظیر دیوید بوردول، کریستین تامپسون[۶۵]، نوئل کارول و جانت استایگر[۶۶] قرار

داشتند جریان تحلیلی نوینی را وارد نقد آثار سینمایی کردند. شروع تحصیلات آکادمیک این افراد مصادف با پای‌گیری تئوری موقعیت سوژه در تفسیر فیلم بود لذا در خلال دو دهه‌ای که گرند تئوری خوانش ارجح در تفسیر فیلم بود تحت سلطهٔ این گرایش تفسیری پژوهش‌های سینمایی خود را به عنوان دانشجو و منتقد ادامه دادند و به‌خوبی با تغییر و تحولات این رویکرد آشنایی داشتند. در اواخر دههٔ هشتاد میلادی گرند تئوری متحمل انتقاداتی قابل توجه از جانب این گروه شد. شاید بتوان جملهٔ کریستین تامپسون مبنی بر اینکه «ولی حالا، چنین گرایشی در تفسیر فیلم [گرند تئوری] برای من به منزلهٔ یک دام به نظر می‌رسد» (Thompson, 1988: 4) را شروع انتقادات پردامنه از گرند تئوری دانست. انتقاداتی که در طول دههٔ نود و پس‌ازآن به‌کرات در کتب و مقاله‌های این گروه که خود را نئوفرمالیسم نامیدند انعکاس داده شد و جریان تحلیلی نوینی را پایه‌گذاری نمود. انتقادات این گروه از گرند تئوری را می‌توان در مواردی نظیر: تلفیق تفسیر و نظریه، تبعیت تفسیر از نظریه، عدم به چالش‌گیری نظریه، یکنواختی تفاسیر، ضد تاریخی بودن تفسیر و عدم توجه به زیبایی‌شناسی جست‌وجو نمود و در ادامه شرحی از هرکدام از این انتقادات ارائه خواهد شد.

به اعتقاد نوئل کارول، «عدم تشخیص تفاوت‌های میان نظریه و تفسیر از سوی مفسران و تلفیق این دو با یکدیگر» علاوه‌بر اینکه یکی از موانع اصلی جهت خلق نظریه‌های نوین سینمایی است توهمی از نظریه‌پردازی را نیز به مفسران گرند تئوری القا کرده است (Carroll, 1996: 42). «نظریهٔ فیلم پیرامون موارد کلی صحبت می‌کند درحالی‌که تفسیر با موارد مسئله‌دار و مبهم سروکار دارد... نظریهٔ فیلم قاعده‌ها را دنبال می‌کند درحالی‌که تفسیر به دنبال انحراف از این قواعد است» (Carroll, 1996: 43). وی چنین ادامه می‌دهد که حتی اگر یک نظریهٔ فیلم پس‌زمینه‌ای را برای یک مفسر مهیا کند که او بر پایهٔ آن واگرایی فیلم مورد تفسیر را از الگوها، عملکردها و تکنیک‌ها نشان بدهد دو ایراد اساسی بر آن وارد است. نخست اینکه یک منتقد جهت نشان دادن ساختارشکنی‌های یک فیلم از قواعد، نیازی به نظریه ندارد چراکه این مورد به واسطهٔ یک مقایسهٔ شهودی با آثار قاعده‌مند قابل ردیابی است. دوم اینکه هر نظریهٔ فیلمی در این راستا کاربرد ندارد. به عنوان مثال یک نظریهٔ اقتصادی پیرامون سینما مناسبات چندانی با کنش تفسیری مربوط به یک فیلم ندارد (Carroll, 1996: 43). یکی از مهم‌ترین ایراداتی که کارول به تلفیق تفسیر با نظریه وارد می‌سازد این است که یک نظریه دربردارندهٔ یک میدان معنایی گسترده از فرضیه‌های گوناگون است درحالی‌که مفسر با به کار بردن تنها قسمتی از نظریه که منطبق بر فیلم مورد تفسیر می‌باشد به تمامیت نظریه پایبند نبوده است.

یک استراتژی کاملاً مرسوم در تفاسیر گرند تئوری چگونگی کاربست یک نظریه بر بستر فیلم مورد تفسیر می‌باشد. مفسر در این شیوهٔ تفسیری با انتخاب یک نظریه در نقدهای ادبی (پیتر وولن و ساختارگرایی)، روان‌کاوی (ژیژک)، زبان‌شناسی (کریستین متز)، فلسفه (کومولی و ناربونی)، فمینیسم (ترزادوالرتیس[۶۷]) و... و همچنین، با انتخاب فیلمی که دربردارنده و آشکارکنندهٔ مفاهیم نظریهٔ انتخابی است دست به تفسیر فیلم می‌زند. همچنین این امکان برای مفسر وجود دارد که با تلفیق نظریه‌هایی در حوزه‌های مختلف آثار سینمایی را بررسی نماید. برای نمونه، کلر جانسن[۶۸] و پم کوک[۶۹] با وام‌گیری از خوانش سمپتوماتیک (مارکسیسم)، به بررسی بازنمایی زن در سینما (فمینیسم) در آثار رائول والش[۷۰] پرداخته‌اند (Johnston & Cook, 1974). سایه سنگین نظریه بر فرایند تفسیر در اینجا مسئله‌دار می‌شود زیرا انتخاب فیلم جهت تفسیر، معلول انتخاب نظریه می‌شود و سینما در مرتبهٔ دوم و نظریات علوم انسانی در مرتبهٔ اول قرار می‌گیرند. لذا «تبعیت تفسیر از نظریه» فیلم را به یک موضوع دست‌دوم فرو می‌کاهد و از آن صرفاً به عنوان شاهدی برای استدلال‌های غیرهنری استفاده می‌شود. ایخن باوم[۷۱] نیز به‌درستی این نکته را در خصوص تفسیر آثار ادبی متوجه شده بود زمانی که چنین اظهار داشت: «ادبیات، همچون هر نظم خاص دیگری از چیزها از واقعیات متعلق به نظم‌های دیگر ساخته نشده است و بنابراین نمی‌توان آن را به چنین واقعیاتی تقلیل داد» (Eikhenbaum, 1971: 61). از سویی دیگر آثاری جهت تفسیر انتخاب می‌شوند که دربردارندهٔ قرابت معنایی با نظریهٔ مورد نظر باشند. از زمان پای‌گیری گرند تئوری تفاسیر بی‌شماری بر مبنای آرای فروید در خصوص فیلم‌های گوناگونی نوشته شده است. اما آیا با خوانش روانکاوی می‌توان فیلمی از جان فورد یا فیلمی از ژانر موزیکال را تفسیر نمود؟ تقدم نظریه بر تفسیر علی‌رغم محدود کردن دایرهٔ انتخابی مفسر تنها اجازهٔ تفسیر آثار مشخصی همسو با نظریه را می‌دهد.

DoI: 10.22034/RPA.2025.2031869.1078

«عدم به چالش‌گیری نظریه» دیگر انتقاد وارد بر تفاسیر گرند تئوری است. «یک منتقد می‌تواند فیلم را به مثابه به بوتهٔ آزمون گذاشتن نظریه به کار برد، نظریه را به چالش بگیرد و شاید آن را تغییر دهد. اما در اغلب تحلیل‌های نوشته شده در ۵۰ سال گذشته، انتخاب فیلم به‌سادگی در خدمت تصدیق نظریه بوده است» (Thompson, 1988: 4). بنابراین تفسیر یک فیلم تنها جهت اهداف اثباتی[۷۲] به کار رفته و مجدداً نظریه از تفسیر فیلم پیشی می‌گیرد و تفسیر فیلم تنها جهت اثبات یک نظریهٔ خارج از سینما کارکرد دارد. «درواقع تجدید نظر برای منتقدان که یک متد را توسعه می‌دهند و سپس به منظور اثبات آن، آن را [در فرایند تفسیر] به کار می‌برند از حوزه‌هایی خارج از سینما می‌آید. توسعه‌ها در زبان‌شناسی یا روانکاوی ممکن است که نظریه را دگرگون کند اما مدیوم سینما معمولاً نقش کمرنگی در این دگرگونی‌ها دارد» (Thompson, 1988: 4). بی‌شک ارائهٔ تفسیر به عنوان مشتقی از نظریه نمی‌تواند تعهدی برای برپا کردن حقیقت و صحت یک نظریه به حساب آید. به بیان بوردول «صرف یافتن نمونه‌های تأییدکننده نمی‌تواند آزمونی همه‌جانبه برای یک نظریه محسوب شود و این خطایی از جنس استقرای احصایی[۷۳] است» (بوردول، ۱۳۹۳: ۱۷).

نتیجهٔ چنین پایبندی سفت و سختی به نظریه ثابت ماندن چارچوب و نتایج حاصل از تفسیر از یک فیلم به فیلمی دیگر را به دنبال دارد. تحمیل نظریه به تفسیر بی‌شک مهم‌ترین عامل «یکنواختی تفاسیر گرند تئوری» است. زیرا متدهای تحمیلی در راستای اهداف اثباتی خود به کار برده می‌شوند که این مورد اغلب با تقلیل پیچیدگی فیلم‌ها همراه است و نوئل کارول از آن تحت عنوان «یکپارچگی مرگبار» (Carroll, 1996: 43) یاد می‌کند. به اعتقاد کارول تفاسیر گرند تئوری همانند یک ماشین تولید سوسیس است که سوسیس‌هایی با شکل و طعم یکسان تولید می‌کند (Carroll, 1996: 42). بوردول نیز با جملهٔ «تئوری‌ای که هر پدیده را با مکانیزم یکسان تشریح کند درحقیقت چیزی را تشریح نمی‌کند» (Bordwell, 2008: 20) همسو با کارول و تامپسون گام برمی‌دارد. ازآنجاکه «متد پیش از انتخاب فیلم و پروسهٔ تحلیل وجود دارد، مفروضات متد بایستی به اندازهٔ کافی گسترده باشند تا با هر فیلمی تطابق یابند و این مفروضات گسترده منجر به نادیده گرفته شدن تفاوت‌های هر فیلم با یکدیگر می‌شود. اگر هر فیلمی به‌سادگی نقش یک درام ادیپی را بازی کند پس تحلیل‌های ما به‌ناچار شروع به شبیه شدن به یکدیگر می‌کنند» (Thompson, 1988: 4). در این راستا تزان تودوروف[۷۴] میان دو شیوهٔ تفسیر تفاوت قائل می‌شود. مورد اول تفاسیر عملیاتی[۷۵] هستند که پروسهٔ تفسیر را محدود می‌کنند و مورد دوم تفاسیر پایان‌رس[۷۶] هستند که نتایج حاصل از تفسیر را محدود می‌کنند. تودوروف با ذکر مثال‌هایی از مارکسیسم و فرویدیسم به عنوان تفاسیری پایان‌رس، چنین می‌گوید: «در هر دو مورد [مارکسیسم و فرویدیسم] نقطهٔ عظیمت پیشاپیش مشخص می‌شود و اصلاح شدنی نیست، [چراکه] این‌ها اصولی برآمده از آثار مارکس و فروید هستند (اینکه این شیوه‌های نقادی دربردارندهٔ نام الهام‌بخشانشان هستند قابل توجه است). این غیرممکن است که متن ارائه‌شده را بدون آنکه نه نظریه نقض شود و نه کنار گذاشته شود، اصلاح کرد» (Todorov, 1978: 160). تودوروف در خصوص تفسیر روانکاوی به‌طورخاص چنین اضافه می‌کند: تفسیر روانکاوی تنها به عنوان تفسیری می‌تواند تعریف شود که در ابژهٔ مورد تحلیل خود، محتوایی در هماهنگی با نظریهٔ روانکاوی کشف کند... این پیش‌آگاهی[۷۷] از معنا برای کشف شدن است که تفسیر را هدایت می‌کند» (Todorov, 1982: 253).

متدهای متداول تفسیری در گرند تئوری همچنین «رویکردی ضدتاریخی» دارند و اغلب راهی برای رفتار با فیلم‌های مختلف از دوره‌های مختلف ندارند. تفسیر یک فیلم از عصر صامت و یک فیلم از دههٔ ۳۰، هر دو مبتنی بر پیش‌فرض‌های یکسانی هستند و از دایرهٔ واژگان یکسان بهره می‌برند. علی‌رغم فاصلهٔ بیش از نیم‌قرن میان این دو فیلم، گرند تئوری با صرف‌نظر از تمامی تغییرات پرشماری که این دو فیلم را از هم متمایز می‌کند (تغییراتی نظیر روایت، حرکت دوربین، دکوپاژ، میزانسن، تدوین و...) یک روش تکراری جهت بررسی آنها در پیش می‌گیرد.

گرند تئوری توجه بسیار کمی به آنچه در قلمروی «زیباشناسی سینما» قرار می‌گیرد دارد و در عوض تمامی تمرکز خود را به مقولهٔ محتوی و پیام فیلم معطوف می‌کند یعنی یک تبعیت بی‌چون‌وچرا از مدل ارتباطی یاکوبسن. لذا مدیوم در اینجا کاملاً در خدمت عملکرد[۷۸] کاربردی است و تأثیر آن به وسیلهٔ اینکه با چه تأثیر و وضوحی پیام را منتقل می‌کند قضاوت می‌شود و یکی از مهم‌ترین پیامدهای

گرایش به این مدل ارتباطی، ظهور انشقاق میان هنرنازل/ هنرفاخر است. از منظر بسیاری از سنت‌های نقادی اثر هنری در صورتی ارزشمند است که بیانگر درون‌مایه‌های معنادار یا ایده‌های فلسفی باشد و آثار صرفاً سرگرم‌کننده فاقد هرگونه ارزشی می‌باشند. به اعتقاد تامپسون، «صرف گنجاندن یک پرسش وزین فلسفی در اثر امتیازی برای آن نیست، اندیشه باید در خدمت نوعی بازی ادراکی باشد که هدف اصلی اثر است» (Thompson, 1981: 33). وی معتقد است که «معنا نتیجهٔ پایانی یک اثر نیست، بلکه یکی از مؤلفه‌های فرمال آن است» (Thompson, 1988: 12). اعتقادی که بی‌شک متأثر از آرای شکلوفسکی[۷۹] و اعتقاد او مبنی بر اینکه «بیان مفاهیم جزئی از یک اثر ادبی است، اما منظور این نیست که مفاهیم به قالب هنر در آمده‌اند بلکه قالب هنری از مفاهیم به عنوان مواد و مصالح خود سود برده است» (Shklovski, 1962: 28) سرچشمه می‌گیرد. «نظریه‌های مارکسیستی و روانکاوی در سینما، مبتنی بر کلان روایت‌هایی از چگونگی کارکرد افراد و جامعه هستند. این رویکردها به شکل اختصاصی بر قلمروی زیبایی‌شناسی متمرکز نیستند... قلمروی زیبایی‌شناسی یکی از موضوعات محوری مورد علاقهٔ فرمالیسم‌های روس نیز بود. فرمالیسم‌های روس در ابتدا به شکل اختصاصی از هنر شروع می‌کردند و سپس به سمت یک نظریهٔ کلی از سوژه و جامعه که مبتنی بر مفروضات پایه‌ای آنها بود حرکت می‌کردند و اثر هنری و اینکه چطور افراد در واقعیت به آن واکنش نشان می‌دهند را توضیح می‌دادند... مارکسیسم و روانکاوی از بالا به پایین عمل می‌کنند، اثر هنری را تحت مفروضات گستردهٔ از پیش موجود قرار می‌دهند و مؤلفه‌های چنین نظریه‌هایی می‌بایست هستی‌شناسی خود را برای جفت‌وجور شدن با زیبایی‌شناسی هنر پیدا کنند» (Thompson, 1988: 9).

فرمالیسم‌های روس با ارائهٔ دو تز اصلی در صدد برآمدند تا شکاف میان هنر نازل/ هنر فاخر را از میان بردارند. تز اول، پذیرش دیدگاه «هنر برای هنر» بود. هنر تنها برای انتقال مفاهیم و ایده‌های فلسفی و اجتماعی نیست بلکه هنر برای لذتی که مخاطب در مواجه با آن کسب می‌کند نیز هست. لذت‌هایی که به وسیلهٔ «فرم» هر مدیوم در اثر هنری متجلی می‌گردد. به بیان کریستین تامپسون، «ادراک، کنشی فعالانه است... و فرم مستلزم رابطهٔ میان ادراک‌کننده و ادراک‌شونده است و نه صرف وجود یک نظام در اثر» (Thompson, 1981: 27). تز دوم، تمایز فرمالیست‌ها میان ادراک کاربردی[۸۰] و ادراک غیرکاربردی[۸۱] بود (Thompson, 1988: 8). ازآنجاکه فرمالیسم‌ها هنر را از زندگی روزمره جدا می‌دانستند لذا ادراک کاربردی از منظر آنها نمودی از دنیای بیرون و یکی از شاخصه‌های زندگی روزمره بود که در آن تمامی افراد صرفاً با مقاصد کاربردی دنیا را از نظر می‌گذراندند. انسان در اغلب فعالیت‌های خود، ادراک خود را به صرفه‌جویانه‌ترین شکل به کار می‌گیرد تا شناخت ضروری را از آنچه با آن روبه‌رو می‌شود به دست آورد. چنین ادراکی، یک ادراک کاربردی است، وسیله‌ای در خدمت هدفی. اما طبق نظر فرمالیست‌ها هنر سوای این وجود کاربردی است. فرمالیست‌ها می‌بایست کاربرد ادبی را نه‌تنها از هنرهای دیگر بلکه از کاربردهای دیگر زبان ـ یعنی ماده اصلی ادبیات ـ تمیز می‌دادند. چون فرمالیست‌ها بر این فرض بودند که هنر به واسطهٔ ماهیت غیرعملی خود از انواع دیگر موضوعات متمایز می‌شود و آنها این تفاوت را در تمایز استفاده‌های کاربردی و غیرکاربردی زبان یافتند. زبان غیرکاربردی زمانی خلق می‌شود که زبان برای زبان- به شکلی شاعرانه-به‌کار می‌رود. بوریس توماشفسکی[۸۲] این تفاوت را چنین بیان می‌کند: «تقابل نثر و شعر، تقابل زبان عملی و کاربردی با زبان‌های دیگری است که قوانین خاص خود را دارند و خصیصهٔ اصلی آنها نه ارائه یک گزاره به عنوان واسطه یا بازی یک سازوکار خودکار، بلکه به عنوان عنصری است که نوعی ارزش زیباشناختی اصیل یافته و به‌خودی‌خود یک هدف زبان‌شناختی است»(Thompson, 1981: 24). بی‌شک «فرم»، مهم‌ترین کاتالیزور جهت توسعهٔ ادراک کاربردی به غیرکاربردی می‌باشد. درواقع، «ادراک هنری، ادراکی است که در آن فرم احساس شود» (Shklovski, 1972: 42). استفاده از فرم، مهم‌ترین عامل تمایز شعر از زبان روزمره بوده همان‌طورکه در سینما نیز تجربهٔ جهان فیلم یک را متفاوت از تجربهٔ جهان واقعی و زندگی روزمره می‌کند. در این راستا، رومن یاکوبسن اصطلاح ادبیت[۸۳] را در توصیف هرآنچه به کار برد که زبان روزمره را به زبان شعر ارتقا می‌دهد (قافیه، نظم، ریتم، استعاره و...). کریستین تامپسون نیز متأثر از بینش یاکوبسن اصطلاح سینمائیت[۸۴] (بر وزن ادبیت) را خاصهٔ سینما خلق نمود. همچون ادبیت، سینماییت نیز دربردارندهٔ ویژگی‌هایی است که یک اثر

DoI: 10.22034/RPA.2025.2031869.1078

سینمایی (به‌عنوان اثر هنری) را از یک فیلم صرفاً گزارشی و خبری متمایز می‌کند. کریستین تامپسون ویژگی‌های سینماییت را چنین برمی‌شمرد:

– میزانسن: نور، دکور، لباس‌ها، موقعیت و حرکت افراد

–دوربین: قاب، حرکت، فاصله، زاویه، ارتفاع، عدسی، نوردهی، فیلم خام، سرعت

– صدا: موسیقی، افکت، صدای انسان، ترکیب صداها (چند نوار صوتی)، طنین، همگاه/ناهمگاه روایی/غیرروایی، همزمان/ناهمزمان، درون پرده/خارج از پرده

– گرافیک: ترکیب‌بندی، رنگ، حرکت

– تدوین: زمانی، فضایی، گرافیکی، تداوم/عدم تداوم

– جلوه‌های اپتیکی: انتقال‌ها، میکساژها، رنگ، واپیچیدگی» (Thompson, 1981: 26).

اگرچه یک فیلم به واسطهٔ مؤلفه‌های سینماییت خود، قابلیت فراروی از زندگی روزمره و توسعهٔ ادراک غیرکاربردی مخاطب را داراست، اما استفادهٔ مکرر از یک تکنیک (نظیر تدوین تداومی) قابلیت به چالش‌گیری ادراک مخاطب را به مرور زمان از دست می‌دهد. در واقع می‌توان این‌طور فرض کرد که تمامی هنرها حداقل زندگی عادی را آشنایی‌زدایی[۸۵] می‌کنند. حتی در یک اثر قراردادی، وقایع به شکلی متفاوت از واقعیت روزمره نظم داده شده‌اند. همان‌طور که شیوهٔ ارائهٔ فضا–زمان در تدوین تداومی، متفاوت تر از تجربهٔ مخاطب در زندگی واقعی است اما اگر «مجموعه‌ای از آثار هنری از یک شیوه بارها و بارها استفاده کنند قابلیت آشنایی‌زدایی آن روش‌ها کاهش می‌یابد و بیگانه‌سازی[۸۶] آنها در طول زمان فروکش می‌کند بنابراین آشنایی‌زدایی شده، آشنا می‌شود و رویکرد هنری تا حد زیادی خودکارگری[۸۷] می‌گردد» (Thompson, 1988: 11). بنابراین راه‌حل به چالش‌گیری مستمر ادراک مخاطب، نوسازی ادراک از طریق فراشد آشنایی‌زدایی است. به بیان شکلفسکی، «هدف هنر این است که چیزها را آن چنانکه از طریق حواس ادراک می‌شوند منتقل کند نه آن‌چنان‌که فهمیده می‌شوند. تکنیک در هنر برای «ناآشنا» کردن اشیا، دشوار کردن فرم‌ها و افزودن بر دشواری و مدت ادراک است زیرا فراشد ادراک ـ به خودی خود ـ یک هدف زیبایی‌شناختی است و باید امتداد یابد. هنر راهی است برای تجربهٔ کمال صوری یک شیء، خود شیء اهمیت چندانی ندارد» (Shklovski, 1965: 12). لازم‌به‌ذکر است که انشقاق میان ادراک کاربردی/ادراک غیرکاربردی به معنای فقدان هرگونه بده‌بستان میان این دو نیست. اگرچه ادراک کاربردی در هر سطح و هر فردی تأثیر مستقیمی بر ادراک غیرکاربردی را دارا نیست اما مخاطب به واسطهٔ بازسازی‌ها و توسعهٔ ادراک غیرکاربردی خود به‌واسطهٔ آثار هنری ادراک کاربردی خود را تحت تأثیر قرار داده و می‌تواند آن را از مقاصد صرفاً کاربردی دور سازد. سخن مشهور اسکار وایلد[۸۸] مبنی بر اینکه «زندگی از هنر تقلید می‌کند» (Thompson, 1981: 30) را نیز می‌توان مصداقی بر این ادعا دانست. بدین‌ترتیب یک فیلم عامه‌پسند که مطابق الگوی یاکوبسن یک اثر هنری نازل تلقی می‌شد از منظر فرمالیست‌ها ادراک غیرکاربردی مخاطب را در سطح وسیعی و در ارتباط با زیباشناسی مدیوم مربوطه (نورپردازی، استفاده از رنگ، صدا، تدوین و...) تقویت کرده و باعث می‌شود که صرف‌نظر از پیام فیلم، مخاطب به سایر جنبه‌های زیبایی‌شناسی اثر توجه نماید.

نتیجه‌گیری

تفسیر فیلم از دههٔ ۱۹۶۰ دچار پویایی و بالندگی قابل ملاحظه‌ای نسبت به تفاسیر و نظریه‌های دوران کلاسیک شد و اولین نمود ظهور مفاهیم نوین به جریان تفسیر فیلم، راه‌یابی مطالعات سینمایی به عرصهٔ آکادمیک بود. عرصه‌ای که این امکان را برای دانشجویان سینما فراهم ساخت که در کنار نگاه بینارشته‌ای به سینما، آن را در مقام یک مدیوم خودبسنده نیز مورد ارزیابی قرار دهند و تحلیل نئوفرمالیستی که زاییدهٔ چنین نگاهی به سینما بود را برسازند.

متدهای گرند تئوری نظیر روانکاوی، نشانه‌شناسی، ساختارگرایی و پساساختارگرایی، فمینیسم و غیره پیش از هر چیز زاییدهٔ رشته‌های علوم انسانی نظیر روان‌شناسی، زبان‌شناسی، جامعه‌شناسی، فلسفه و علوم نوظهوری نظیر مطالعات پسااستعماری بود. وام گرفتن برخی از این سازمایه‌ها از دل یک دانش کاملاً نظری و کاربست و آزمایش آنها در یک مدیوم تصویری که به شکل قابل توجهی بازتابی از گرایش‌های اجتماعی و روانی جامعه است بالفعل درآوردن نیروی بالقوه‌ای است که در پس این سازمایه‌ها نهفته می‌باشد و کمک قابل ملاحظه‌ای جهت کشف معانی ضمنی و سمپتوماتیک در اثر مورد بررسی و سازوکار و نقش سینما در تولید این مفاهیم را آشکار می‌سازد. بااین‌وجود نگاه گرند تئوری به سینما همواره نگاهی دسته دوم و

آزمایشگرانه بوده است. گرند تئوری در ابتدا یک جریان تحلیلی زاییدهٔ علوم انسانی است که از آن شروع می‌کند، سازمایه‌های خود را در سینما به بوتهٔ آزمون می‌گذارد و مجدداً جهت تصدیق نظریه به علوم انسانی ختم می‌شود و سینما در این چرخه تنها یک نقطهٔ گذار جهت تصدیق نظریه است. سینما در این چرخه حتی کارکرد آزمایشی نیز ندارد زیرا آزمایش به رد یا تصدیق نظریه ختم می‌شود اما منتقدان گرند تئوری، سینما را در حد و اندازه‌ای نمی‌دانستند که یک نظریهٔ علوم انسانی را نقض یا حداقل امکان تجدیدنظر در آن را به وجود آورد. این نگاه دیکتاتورمآبانه به سینما مورد قبول دانشجویان و پژوهشگران مطالعات سینمایی (یعنی افرادی که به شکل اختصاصی از سینما شروع می‌کردند و به سینما بازمی‌گشتند) نبود چراکه سینما را یک مدیوم خودبسنده می‌دانستند که نیازمند تفاسیری بود که استقلال سینما را حفظ می‌کردند. درحقیقت، سینما نیازمند یک شیوهٔ تفسیری قائم‌به‌ذات خود بود.

نئوفرمالیسم برخلاف گرند تئوری، سینما را مجموعه‌ای از قاعده‌ها و نشانه‌ها که لازمهٔ کدزدایی هستند نمی‌داند بلکه قائل به وجود یک نظام به‌هم‌پیوسته و بوطیقایی می‌باشد. به باور نئوفرمالیست‌ها، اطلاق یک معنای مشخص به یک تکنیک یا یک شمایل‌نگاری در سینما به معنای صرف‌نظر از کل نظام بوطیقایی سینما ـ رابطهٔ بده بستانی سایر تکنیک‌ها با یکدیگر و متنی که تکنیک در بطن آن به کار رفته ـ می‌باشد. بوطیقا قابلیت کاربست میان سوژگی[۸۹] داده‌هایی را داراست که تابع اصولی از تفاسیر متناوب هستند (Bordwell, 15: 2008). بنابراین هر تکنیک در سینما به‌دوراز پیش‌داوری‌های نظریه محور پیش از به‌کارگیری در فیلم دارای معنای مشخص و ثابت نیست و معنای آن وابسته به عملکرد آن تکنیک در متن (فیلم) مورد نظر است که از یک فیلم به فیلم دیگر تغییر می‌کند. هر تکنیک، به‌واسطهٔ محرک‌هایی که در فیلم تعبیه‌شده منتج به عملکرد خود می‌شود و قضاوت در خصوص معنای یک تکنیک بدون در نظر گرفتن محرکی که آن را پدید آورده از نظر یک نئوفرمالیست بی‌معناست. بنابراین تفسیر نئوفرمالیستی کاملاً پویاست و ازآنجاکه مبتنی بر فرایند برساخت فرضیه و آزمودن آن می‌باشد همواره در حال تغییر و به‌روز شدن است. تغییرات و تجدیدنظرهایی که متأثر از سایر حیطه‌های خارج از سینما نیست بلکه مبتنی بر خود فیلم‌ها، به عنوان یک مدیوم خودبسنده است.

پی‌نوشت‌ها

1. Paul Ricœur
2. Frank kermode
3. Referential meanings
4. Explicit meanings
5. Connotative meanings
6. Symptomatic meanings
7. Ivan the Terrible
8. Alice in Wonderland
9. The Woman in the Window
10. The Lost Weekend
11. Recalcitrant Data
12. The Eclipse(1962)
13. Alain Delon
14. Monica Vitti
15. Cahiers du Cinéma
16. Fereydoon Hoveyda
17. Éric Rohmer
18. Auteurism
19. Alexandre Astruc
20. Jacques Rivette
21. Otto Preminger
22. Andrew Sarris
23. Notes On The Auteur Theory
24. Roman Jakobson
25. Paul Willemen
26. Colin Mcarthur
27. Cinema/Ideology/Criticism
28. Jean Louis Comolli
29. Jean Narboni
30. Screen
31. Sam Rudy
32. Peter Wollen
33. David Bordwell
34. Grand Theory
35. Stanley Fish
36. Method
37. Bill Nichols
38. Movies And Methods
39. Robert C. Allen
40. Television And Contemporary Criticism
41. Semantic Fields
42. Contemporary film theory
43. Noel Carroll
44. Semiotics
45. Contemporary Film Studies And The Vicisstudes Of Grand Theory
46. Subject Position
47. Culturalism
48. Sylvia Harvey
49. David Rodowick
50. Totalizing
51. Historicize Theory

DoI: 10.22034/RPA.2025.2031869.1078

52. Ibid,8
53. Positivist
54. Empiricist
55. Alois Riegl
56. The mode of human sense perception changes with humanitys entire mode of existence
57. Collective Perception
58. Sensorium
59. Tom Gunning
60. cinema of attractions
61. Aesthetic Of Astonishment
62. Habits
63. Skills
64. David Wark Griffith
65. Kristin Thompson
66. Janet Staiger
67. Teresa de Lauretis
68. Claire Johnston
69. Pam Cook
70. Raoul Walsh
71. Eikhenbaum
72. Demonstrative Purpose
73. Enumerative Inductivism
74. Tzvetan Todorov
75. Operational
76. Finalist
77. Foreknowledge
78. Practical Function
79. Shklovski
80. Practical Perception
81. Nonpractical perception
82. Boris Tomashevsky
83. Literariness
84. Cinematicness
85. Defamiliarization
86. Strangeness
87. Automataized
88. Oscar Wilde
89. Intersubjectivel

فهرست منابع

بوردول، دیوید (۱۳۹۱)، معناسازی: استنتاج و بلاغت در تفسیر سینما، ترجمهٔ شاپور عظیمی، چاپ اول، تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی.

کومولی، ژان لویی، ناربونی ژان (۱۳۷۷)، سینما، ایدئولوژی، نقد، ترجمهٔ علی عامری، فصلنامهٔ فارابی، شمارهٔ سوم، دورهٔ هشتم، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

Astruc,Alexander."*Brith of Avantgrade*", 1948

Bordwell,David." *Contemporary Film Studies And The Vicisstudes Of Grand Theory*".In Post Theory:Reconstructing Film Studies".The University of Wiscounsin Press,1996

Bordwell,David."*On The History Of Film Style*",Harvard University Press,1997

Bordwell,David."*Poetics of Cinema*".New York:Taylor and Francis Group,2008.

Carroll,Noel."*Prospects for Film Theory:A Personal Assessment*". In Post Theory:Reconstructing Film Studies".The University of Wiscounsin Press,1996.

Carroll,Noel."*Mystifying Movies:Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*".New York:Columbia University Press,1988. –

Eikhenbaum,Boris,"*Literary environment*",trans I.R.Titunik,in Readings in Russian poetics,ed Ladislav Matejka and Krystyna Pomorska,Cambridge Mass-The MIT press,1971 –

E.D.Hirsch,Jr,"*The Aims of Interpretation*",Chicago:University of Chicago press,1976 –

Fereydoun,Hoveyda."*Sunspots*".In Jim Hiller,ed,Cahiers du cinema:The 1960:New Wave,New Cinema,Reevaluating Hollywood,Cambridge:Harvard University Press,1986.

Fish,Stanley."*Is There a text in this class*?".The Authority of Interpretive Communities.Cambridge:Harvard University Press.1980

Gunning,Tom."*An Aesthetic of Astonishment:early film an the credulous spectator*".In Viewing Positions:Ways of seeing film.ed,Linda Williams.New Brunswick,NJ:Rutyers,1995.

Harvey,Sylvia,"*Whose Brecht?Memories for the eighties*", screen,vol23,N1,1982,45-59 Hillier,Jim."Introduction".in Cahiers the 1960s.

Johnston,Claire and Cook,Pam."*The Place Woman in the cinema of Raoul Walsh*".In Phil Hardy.ed,Raoul Walsh.London:Edinburgh Film Festival.1974.

Kermode,Frank,"*The Art of Telling:Eassay on Fiction*",Cambridge,Harvard University press,1983

Mcarthur,Colin."*Counter-Introduction:Limits Of Auteurism*".In Wayne Drew.ed,David Cronenberg.London:British Film Institute.1984

Reichet,John,"*Making sense of literature*",Chicago:University of Chicago press,1977

Ricoeur,Paul,"*Existence and Hermrnrutics*",in Joseph Bleicher,ed,contemporary Hermrneutics:Hermeneutics as Method,Philosophy and Critique,London:Routledge and Kegan Paul,1980

Rivette,Jacques."*The Essential*".in Jim Hiller,Cahiers,The 1950s

Rodowick,N,David,"*The crisis of political modernism:criticism and ideology in contemporary film criticism*",university of California press,1995

Sarris,Andrew."*Notes On The Auteur Theory*".Film Culture27,Winter 1962-1963

Shklovski,Viktor,"*Art as Technique*",in Russian Formalist Criticism:Four Eassys,trans and ed,Lee T.Lemon and Marion J Reis(Lincoln:Uni-

versity of Nebraska Press,1965).

Shklovski,Viktor,"*Form and Material in Art*",trans Charles A.Moser and Patricia Blake,in Dissonant Voices in Soviet Literature,ed Patricia Blake and Max Hayward,New York:Harper and Row 1962.

Shklovski,Viktor,"*The Resurrection of the word*",trans Jane Knox,Zoth century studies7/8,December 1972

Thompson,Kristin,"*Breaking The Glass Armor:Neoformalist Film Analysis*",New Jersy:Princeton University Press,1988.

Thompson,Kristin."*Eisensteins Ivan the Terrible*".New Jersy:Princeton University Press,1981.

Todorov,Tzvetan."*Symbolisme et Interpretation*".Paris:Edition du seuil,1978.

Todorov,Tzvetan."*Theorise of the symbol*".trans by Catherine Porter.Ithaca:Cornell University Press,1982

Willemen,Paul."*For Information:Cineaction*".Framework 32/33.1986