مقدمه‌ای بر

نظریهٔ فیلم

رابرت استم

گروه مترجمان:
به کوشش احسان نوروزی

۹ پیش‌گفتار
۱۳ مقدمه | ترجمهٔ احسان نوروزی
۲۵ پدران نظریهٔ فیلم | ترجمهٔ علی عامری
۳۷ فیلم و نظریهٔ فیلم: نخستین حرکت‌ها | ترجمهٔ علی عامری
۴۳ اولین نظریه‌های فیلم در دوران سینمای صامت | ترجمهٔ علی عامری
۵۷ ماهیت سینما | ترجمهٔ شاپور عظیمی
۶۳ نظریه‌های مونتاژ شوروی | ترجمهٔ علی عامری
۷۵ فرمالیسم روسی و مکتب باختین | ترجمهٔ احسان نوروزی
۸۵ آوانگاردهای تاریخی | ترجمهٔ احسان نوروزی
۹۱ بحث بر سر صدا | ترجمهٔ شاپور عظیمی
۹۹ مکتب فرانکفورت | ترجمهٔ احسان نوروزی
۱۰۹ پدیدارشناسی واقع‌گرایی | ترجمهٔ احسان نوروزی
۱۲۳ موج نگرهٔ مؤلف | ترجمهٔ شاپور عظیمی
۱۳۱ امریکایی‌شدنِ نظریهٔ مؤلف | ترجمهٔ علی عامری
۱۳۷ نظریه و فیلم جهان سوم | ترجمهٔ احسان نوروزی
۱۴۹ پیدایش ساختارگرایی | ترجمهٔ فرزان سجودی

۱۵۵ مسئلهٔ زبان فیلم
۱۶۹ بازنگری در خاصگی سینمایی | ترجمهٔ علی عامری
۱۷۵ تردید در نگرهٔ مؤلف و ژانر | ترجمهٔ علی عامری
۱۸۵ ۱۹۶۸ و تغییر موضع چپ‌ها | ترجمهٔ احسان نوروزی
۱۹۹ متن واقع‌گرایانهٔ کلاسیک | ترجمهٔ احسان نوروزی
۲۰۷ حضور برشت | ترجمهٔ منصور براهیمی
۲۱۵ سیاست بازتابندگی | ترجمهٔ احسان نوروزی
۲۱۹ در جست‌وجوی زیباشناسیِ بدیل | ترجمهٔ احسان نوروزی
۲۲۷ از زبان‌شناسی تا روان‌کاوی | ترجمهٔ احسان نوروزی
۲۴۱ ورود فمینیسم | ترجمهٔ احسان نوروزی
۲۵۵ جهش پساساختارگرایانه | ترجمهٔ احسان نوروزی
۲۶۳ تحلیل متنی | ترجمهٔ احسان نوروزی
۲۷۳ تفسیر و ناخرسندی‌هایش | ترجمهٔ احسان نوروزی
۲۸۵ از متن تا بینامتن | ترجمهٔ فرهاد ساسانی
۲۹۹ تقویت و تشدید صدا | ترجمهٔ شاپور عظیمی
۳۱۳ ظهور مطالعات فرهنگی | ترجمهٔ منصور براهیمی
۳۲۳ زایش تماشاگر | ترجمهٔ منصور براهیمی
۳۳۱ نظریهٔ شناختی و تحلیلی | ترجمهٔ فرهاد ساسانی
۳۴۷ بازنگری در نشانه‌شناسی | ترجمهٔ فرزان سجودی
۳۵۷ درست به موقع: تأثیر دُلوز | ترجمهٔ فرزان سجودی
۳۶۵ ظهور نظریهٔ هم‌جنس‌خواهی | ترجمهٔ فرزان سجودی
۳۷۳ چندفرهنگ‌باوری، نژاد، و بازنمایی | ترجمهٔ فرزان سجودی
۳۸۹ بازنگری در سینمای سوم | ترجمهٔ احسان نوروزی
۴۰۳ فیلم و امر پسااستعماری | ترجمه احسان نوروزی

مقدمه

ترجمهٔ احسان نوروزی

امیدوارم این کتاب چشم‌انداز قابل فهمی از نظریه‌های ارائه‌شده در باب فیلم در یک سده سینما باشد؛ قابل فهم چه برای آنان که با این موضوع آشنایند و چه برای آنان که دانش پیشینشان در این مورد اندک است. از این رو، آنچه در پی می‌آید به نوعی راهنمای کاربران نظریهٔ فیلم است. صدالبته راهنمایی‌ای شخصی است، از این بابت که ناگزیر رنگ و بوی علایق و دغدغه‌های مرا دارد. با این حال، شخصاً به نظریه‌های برساختهٔ خودم متعهد نبوده‌ام و کوشیده‌ام فاصلهٔ علمی خودم را از همهٔ نظریات بحث‌شده حفظ کنم. البته ادای بی‌طرفی را هم درنمی‌آورم (بعضی نظریات را مطلوب‌تر از بعضی دیگر می‌دانم)، ولی نه می‌خواهم از منظر خود دفاع کنم و نه دغدغهٔ متهم ساختن مخالفان ایدئولوژیکم را دارم. در سراسر این کتاب، بدون هیچ ابایی به‌گزین، ترکیب‌گر و حتی التقاطی خواهم بود. به قول گدار، باید هر آنچه دوست داری در کتاب نظریهٔ فیلم بیاوری. اگر قرار باشد طرفدار چیزی باشم، همانا کوبیسم نظری است. به‌کارگیری چشم‌اندازها و چهارچوب‌های چندگانه. هر چهارچوبی نقاط ضعف و قوت خاص خود را دارد؛ هر کدام

نیازمند نگاه مکمل دیگر چهارچوب‌ها است. سینما رسانه‌ای چند حسی و تلفیقی است که متون بسیار متنوعی را تولید کرده، و نیازمند چهارچوب‌های ادراکی متنوعی است.

ارجاع‌های متعددی به باختین می‌دهم، ولی باختینی نیستم. (اگر اصلاً چنین چیزی وجود داشته باشد.) از مقولات نظری باختین استفاده می‌کنم تا حدود و قابلیت‌های دیگر چهارچوب‌ها را مشخص کنم. از مکتب‌های نظری متعددی آموخته‌ام، ولی هیچ یک یگانه طنین حقیقت نیستند. باور نمی‌کنم تنها کسی در این عرصه باشم که از خواندن ژیل دلوز و نوئل کرول لذت می‌برد. یا بهتر بگویم، از خواندن هر دو آن‌ها هم لذت می‌برم و هم ناراضی می‌شوم. از انتخاب تک‌باورانهٔ رویکردها امتناع می‌کنم، زیرا به نظرم نسبت میان آن‌ها بیشتر تکمیل‌کنندگی است تا تقابل.

راه‌های زیادی برای تشریح تاریخ نظریهٔ فیلم وجود دارد. می‌توان آن را نمایشی از پیروزی مردان و زنان بزرگ نمایاند: مانستربرگ، ایزنشتاین، آرنهایم، دولاک، بازن، مالووی؛ می‌تواند تاریخ استعاره‌های متمایزگر باشد: «سینما ـ چشم»، «سینما ـ مخدر»، «فیلم ـ جادو»، «پنجره‌ای به جهان»، «دوربین ـ قلم»، «زبان ـ فیلم»، «آینهٔ فیلم»، «رؤیای فیلم»؛ می‌تواند داستان تأثیر فلسفه بر نظریهٔ فیلم باشد: کانت و مانستربرگ، مونیه و بازن، برگسون و دلوز؛ می‌تواند تاریخ آشتی با دیگر هنرها (یا طرد آن‌ها) باشد: فیلم به مثابهٔ نقاشی، فیلم به مثابهٔ موسیقی، فیلم به مثابهٔ تئاتر (یا ضد تئاتر)؛ می‌تواند بخشی از تغییرات پارادائمی در چهارچوب‌های نظری تفسیری و سبک‌های گفتمانی، فرمالیسم، نشانه‌شناسی، روان‌کاوی، فمینیسم، شناخت‌گرایی، نظریهٔ هم‌جنس‌خواهی، نظریهٔ پسااستعماری ـ پنداشته شود که هر کدامشان دارای واژگان کلیدی، معانی ضمنی، پیش‌فرض‌ها و زبان ویژهٔ مختص به خود هستند. مقدمه‌ای بر نظریهٔ فیلم عناصری از همهٔ این رویکردها را با هم می‌آمیزد. در وهلهٔ نخست، بر این فرض است که تغییرات نظریهٔ فیلم را نمی‌توان به شکل یک جریان خطی جنبش‌ها و دوران‌ها روایت کرد. مسیر نظریهٔ فیلم از کشوری به کشور دیگر و از لحظه‌ای به لحظه‌ای دیگر تغییر می‌کند، و جنبش‌ها و عقاید ممکن است هم‌زمان با هم در جریان باشند و لزوماً یکی بر دیگری غالب نباشد

III پدران نظریهٔ فیلم

ترجمهٔ علی عامری

نظریهٔ فیلم، مانند تمام انواع نگارش، چندلایه‌ای ـ چندنگاره‌ای[1] است. در واقع، نشانه‌های تمام انواع نظریه‌های قبلی و تأثیر گفتمان‌ها را بر عرصه‌های مجاور با خود دارد. این نظریه که از پیشینه‌ای طولانی در اندیشهٔ بشری اشباع است، مباحث متقدم فراوانی دارد. نظریهٔ فیلم را باید در کل در حکم بخشی از سنت دیرپای اندیشهٔ نظری در هنر قلمداد کرد. مثلاً نظریه‌پردازان فیلم در ابتدای قرن بیستم تا دورهٔ نظریه‌پردازانی چون آندره بازن، ژان‌لویی بودری و لوسی ایریگارای تحت تأثیر شباهت فراوان میان غار تمثیلی افلاطون و آپاراتوس سینمایی قرار گرفته‌اند. در غار افلاطون و فیلم سینمایی هر دو نور مصنوعی از پشتِ زندانیان / تماشاگران می‌تابد. در غار افلاطون، نور بر تصاویر آدمیان و حیوانات می‌تابد و زندانیانِ اغواشده را وامی‌دارد تا شباهت‌هایی کم‌رنگ را با واقعیت هستی‌شناختی اشتباه بگیرند. نظریه‌پردازان معاصری که با سینما دشمنی دارند، اغلب آگاهانه یا ناخودآگاه به تفکرات افلاطون در ردّ هنرهای داستانی اشاره می‌کنند، زیرا به گفتهٔ وی، این هنرها باعث ایجاد توهم و برانگیختن احساسات سطحی می‌شوند.

1. Palimpsestic

برخی از بحث‌های متقدم که نظریهٔ فیلم میراث‌بر آن بوده است، مرتبط با زیبایی‌شناسی، خاصگی[1] رسانه، ژانر و واقع‌گرایی است؛ مضامینی که در سراسر این کتاب تبدیل به مایه‌هایی تکرارشونده می‌گردند. مثلاً بحث دربارهٔ زیبایی‌شناسی فیلم بر اساس تاریخ کلی زیبایی‌شناسی پیش می‌رود. زیبایی‌شناسی (برگرفته از واژهٔ یونانی aesthesis به معنای ادراک و حس) در قرن هجدهم در شکل نظامی مستقل برای بررسی زیبایی هنر و دیگر موضوعات استعلایی و مفاهیمی چون امر گروتسک، امر مضحک و امر لذت‌بخش ظهور کرد. زیبایی‌شناسی، اخلاق و منطق سه‌گانهٔ علوم هنجار در حوزهٔ فلسفه محسوب می‌شوند که به ترتیب صرف ابداع قواعدی مرتبط با زیبایی، خیر و حقیقت می‌گردند. زیبایی‌شناسان (و ضدزیبایی‌شناسان) می‌کوشند پرسش‌هایی این چنین را مطرح کنند: زیبایی در یک اثر هنری چیست؟ آیا زیبایی واقعی و از نظر عینی تغییرپذیر است؟ یا امری ذهنی و مرتبط با سلیقه است؟ آیا هر رسانه زیبایی‌شناسی خاص خود را دارد؟ آیا فیلم باید خصوصیات مجزای رسانه را داشته باشد؟ آیا واژهٔ هنر را می‌توان به تعداد معدودی از فیلم‌ها اطلاق کرد یا تمام فیلم‌ها تنها به دلیل جایگاه اجتماعی‌شان که از سوی نهادهای اجتماعی تعریف شده است، آثار هنری‌اند؟ آیا فیلم گرایشی طبیعی به واقع‌گرایی دارد، یا به تصنع و سبک‌پردازی؟ آیا تکنیک باید توجه مخاطب را به خود جلب کند یا پنهان باشد؟ آیا سبک آرمانی وجود دارد؟ آیا روش صحیحی برای داستان‌گویی موجود است؟ آیا تعابیر [مستفاد از] زیبایی همیشه صادق‌اند یا مطابق با ارزش‌های متغیر اجتماعی شکل می‌گیرند؟ زیبایی‌شناسی تا چه حد به موضوع‌های گسترده‌تر اخلاقی و اجتماعی مربوط است؟ آیا زیبایی همان طور که در سنت کانتی آمده است، می‌تواند جدا از فایده و کارکرد اجتماعی باشد؟ رابطهٔ میان تکنیک فیلم و مسئولیت اجتماعی چیست؟ آیا نمای حرکت دوربین روی ریل، همان طور که گدار می‌گوید، پرسشی اخلاقی مطرح می‌کند؟ آیا همان طور که سوزان سانتاگ اظهار کرده است، در ایدئولوژی‌های خاصی همچون فاشیسم (که در فیلم‌های لنی ریفنشتال و بازبی برکلی محسوس است) عناصر

1. specificity

زیبایی‌شناسی مرتبطی وجود دارد؟ آیا فیلم‌های فاشیستی یا نژادپرستانه‌ای چون پیروزی اراده یا تولد یک ملت را می‌توان در اصطلاح هنری شاهکار تلقی کرد، در حالی که از جنبهٔ اخلاقی ـ سیاسی نفرت‌آورند؟ آیا می‌توان زیباشناسی یا اخلاق را به راحتی از هم جدا کرد؟ آیا چنان‌که آدورنو می‌گوید، تمام هنرها بعد از ماجرای آشوویتس، لاجرم تغییر کرده‌اند؟ آیا اصلاً به زیبایی‌شناسی نیاز داریم یا همان‌طور که کلاید تیلر (۱۹۹۸) می‌گوید، زیبایی‌شناسی، متأثر از ریشه‌هایش در گفتمان‌های نژادپرستانهٔ قرن هجدهم، به شکل ناامیدکننده‌ای دچار مصالحه شده است؟ آیا می‌توان میان زیبایی‌شناسی با حرف اول بزرگ (Aesthetics) [زیبایی‌شناسی‌ای یکّه] که ریشه در افکار نژادپرستانهٔ آلمانی دارد و زیبایی‌شناسی با حرف اول کوچک (aesthetics) که دل‌مشغولی تمام فرهنگ‌ها است و به تمام بازنمایی‌های دنیای محسوس شکل می‌دهد، تمایز قائل شد؟

به نحوی مشابه، مباحثات خاصگی رسانه نیز سنت دیرپای اندیشه را دنبال می‌کند. رهیافت خاصگی [یا ویژهٔ بودگی] رسانه حداقل به دوران بوطیقای ارسطو و پس از آن به تمایزی برمی‌گردد که لسینگ، فیلسوف آلمانی، (در مقالهٔ «لائوکُن»، ۱۷۶۶) میان هنرهای زمانمند و مکانمند قائل می‌شود و بر ایجاد چیزی تأکید می‌کند که جوهر تمام رسانه‌ها است و هر اثری باید طبق آن درست باشد (نظریه‌پردازان فیلم از ایزنشتاین گرفته تا کرول آشکارا به مقالهٔ لائوکن ارجاع می‌دهند). همچنین، وقتی منتقدان (یا تماشاگران عادی) فیلم را بسیار تئاتری یا بسیار ساکن یا بسیار ادبی می‌نامند، پرسش‌های مربوط به خاصگی رسانه در پس‌زمینه مطرح می‌شود. وقتی تماشاگران با اطمینان اعلام می‌کنند (گویی خود آن‌ها به این فکر رسیده‌اند نه آنکه صنعت فیلم لقمه را جویده و در دهانشان گذاشته) که معتقدند فیلم سرگرمی است، مبحثی را مطرح ساخته‌اند که مرتبط با خاصگی رسانه است، گرچه این مبحث مشخصاً غیرمتفکرانه به نظر برسد.

رویکرد قائل به خاصگی رسانه به سینما پیشاپیش این فرض را با خود دارد که هر شکل هنری، هنجارهای خاص و ظرفیت‌های بیانی منحصربه‌فردی دارد. همان‌طور که نوئل کرول در کتاب نظریه‌پردازی پیرامون تصویر متحرک خاطرنشان می‌کند، این رهیافت