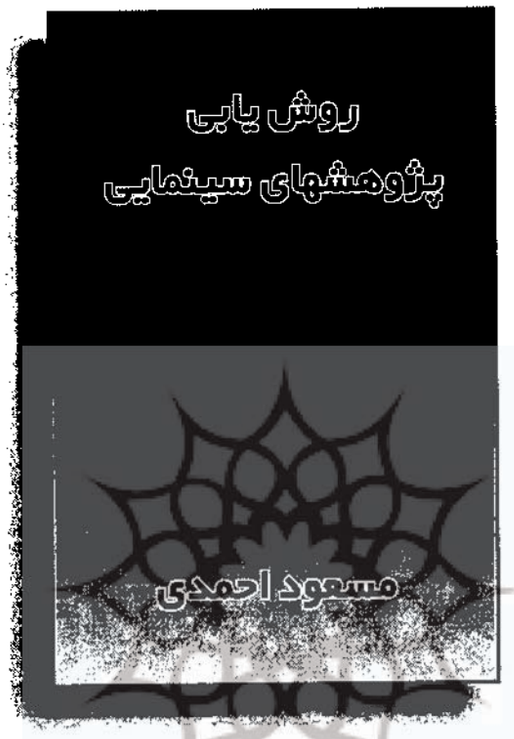
پژوهش هنر

■ روش‌یابی پژوهش‌های سینمایی
■ تألیف مسعود اوحدی
■ وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی (معاونت آموزشی و پژوهشی)

● احمد ضابطی جهرمی



امروزه تحقیق و مطالعات نظری پیرامون سینما و نظریه‌پردازی در باب آن حوزهٔ تفکر، تتبع و مباحثهٔ عالمان معنی‌شناسی، زبان‌شناسی، پدیدارشناسی، هرمنوتیک، بویژه متفکران و پژوهشگران علوم اجتماعی اروپا و امریکاست.

موضوعاتی چون سبک‌های سینمایی، بیان و مجاز در سینما، نشانه‌ها و معنی در سینما، عملکرد سینما به عنوان یک رسانه، فلسفه و هستی‌شناسی فیلم، سینما، سیاست، تبلیغات و آموزش، جامعه‌شناسی سینما، روانشناسی سینما، فیلم و انسان‌شناسی و مقولات متنوع و متعدد دیگر، مورد بحث و مداقه است.

در این قبیل مطالعات که غالباً از دریچه علوم به سینما نگریسته می‌شود (مثلاً از دیدگاه فلسفه، علوم اجتماعی و یا علوم انسانی) در طبقه‌بندی انواع مطالعات سینمایی در طبقهٔ مطالعهٔ بیرونی (پیرامونی) و یا غیرتخصصی قرار می‌گیرد. در طبقهٔ دیگر مطالعات و تحقیقاتی که روی سینما و توسط دست‌اندرکاران آموزش سینما و افراد گوناگون تولید و تهیه فیلم ـ از درون عالم این هنر و صنعت ـ انجام می‌گیرد، مطالعات اختصاصی و درونی نامیده می‌شوند (مثلاً مطالعات و تحقیقاتی پیرامون فنون فیلمنامه نویسی، کارگردانی، فیلمبرداری، تدوین، صداگذاری، لابراتوار فیلم، نمایش فیلم، نقد و تحلیل، شیوهٔ تحقیق، فراگیری و آموزش تخصصی سینما در زمرهٔ مطالعات نوع یا طبقهٔ دوم است). «روش‌یابی پژوهش‌های سینمایی» نیز می‌توان گفت که در گروه دوم مطالعات است. بنابراین افراد خاص را به عنوان مخاطب در بر می‌گیرد و گروهی مرکب از مدرسین سینما، دانشجویان، پژوهشگران، منتقدان فیلم و حتی مورخین این رشته در سطوح نسبتاً بالای علمی و تحقیقی می‌توانند از آن بهره‌مند شوند.

کوشش‌های علمی و نظری مؤلف در روش‌مندکردن و طبقه‌بندی انواع شیوه‌های تحقیق در سینما، همراه با تبیین چهارچوب و حوزهٔ کارکرد آنها، نخستین اقدام راهبردی آموزنده‌ای است که در عرصهٔ متون چاپی مربوط به سینما در ایران انجام شده است و از این جنبه باید گفت که نخستین مرجع تحقیقی در زمینهٔ پژوهش علمی در سینما، بویژه برای دانشجویان سینما و مدرسین این رشته تدوین و شکل گرفته است.

در نخستین بخش از نوشته که مقولهٔ «علل نیاز به پژوهش» و روشها و اسباب آن مطرح می‌شود (صفحات ۱ تا ۶۴) مؤلف طی مراحلی، هدف پژوهش علمی در رسانه‌ها و از جمله در سینما را (تحقیقات سینمایی) مورد بحث قرار می‌دهد و انواع پژوهشهای سینمایی را معرفی می‌نماید.

در این بخش، پاسخ‌های توصیفی جالب و آموزندهٔ مؤلف به سؤال عمدهٔ «پژوهش سینمایی چیست؟» توأم با تبیین و توضیح سئوال محوری هر پژوهش علمی است که توجیه می‌کند اصولاً چرا به پژوهش در رسانه‌ها به طور عام و در این نوع پژوهش (سینمایی) بطور خاص نیاز داریم.

اما در این بخش دو کمبود محسوس است:

۱- مؤلف، جنبه‌های قوت و ضعف روشها را متذکر نشده است و مثلاً در مورد روش تحلیل محتوا ـ که برای تحقیق در رسانه‌ها غالباً از آن استفاده می‌شود ـ عیب و حدود خطا یا قابلیت‌های اعتباری و روایی آنرا مطرح نکرده‌است. در حالیکه در هر شیوهٔ تحقیق، پژوهشگر از پیش باید این جنبه‌های هر روش را بداند و آنگاه دست به گزینش معتبرترین و کارآمدترین شیوهٔ تحقیق بزند.

۲- نهایتاً مشخص نشده که چگونه می‌توان علم نظری را به عمل تبدیل کرد (Know - How) از این رو، جنبهٔ تجویزی یک تحقیق مناسب و کارآمد ویژهٔ فیلم کمرنگ شده است.

در این بخش، در پایان معرفی انواع پژوهش‌های سینمایی و ذکر محورهای آن، موقعیت مناسبی فراهم آمده که مؤلف وارد بحث چگونگی تبدیل نظریه به عمل شود ـ اما به همین مرحله بسنده کرده است ـ به

عبارت دیگر، مؤلف به خوبی و روشنی شناخت یا کسب معرفت نظری را با اتخاذ یک یا چند نوع روش تحقیق سینمایی (نسبت به یک اثر) به پایان رسانده اما به ادامهٔ طبیعی آن، یعنی نحوهٔ تبدیل این نوع شناخت نظری (یا نتیجه‌گیری) به عمل نپرداخته است ـ گرچه بسیار به این مرحله نیز نزدیک شده است ـ مثلاً در قسمت مربوط به روشهای گوناگون جمع‌آوری داده‌ها و تحلیل آنها، هم چنین در فصل ماهیت پژوهش در رسانه‌ها، مؤلف معتقد است که: «در بیشتر پژوهشهای ارتباط جمعی، هدف فرمول‌بندی، اصول کلی و تئوریهایی است که می‌تواند ارتباط مؤثر با مخاطب را موجب شود» (ص ۸). یعنی کسب یک نتیجهٔ عملی و کاربردی از پژوهش. در این قسمت آموزنده‌تر این بود که (مثل بخش ۲) نمونه‌ها یا الگوهای عملی از شیوهٔ پیمایش یا اندازه‌گیری کمّی، در مورد پدیده‌های کیفی در رسانه‌ها، معرفی و ارائه می‌شد.

در بخش دوم نوشته، که «قلمرو پژوهش‌های سینمایی» است (صفحات ۶۶ تا ۱۲۸)، تخصصی‌ترین جنبه‌های مطالعات و تحقیقات نظری پیرامون سینما، مرتبط با نوع پژوهش (مثلاً پژوهش زبان‌شناسی، نشانه‌شناسی، سینمای ملی، تطبیقی و...) معرفی و بررسی شده است.

این بخش، شناخت عمیقی نسبت به ماهیت انواع پژوهش‌های اختصاصی سینما بدست می‌دهد که اوج یا بهترین قسمت آن معرفی ژانر و تئوری گونه‌های سینمایی است با ارائه یک الگوی ملموس و عملی پژوهش در شخصیت و آثار کارگردانان سینما (صفحات ۱۰۲ تا ۱۱۸). زیرا در بررسی فصل به فصل این پژوهش رهیافت خاص نویسنده ـ آنت آنسدورف ـ و چگونگی برخورد او با موضوع و اهداف کار را مشخص می‌کند (ص ۱۱۶).

امّا می‌دانیم که منطق هر نظریه‌پرداز، موضوع را به گونه‌ای خاص ـ که خود نظریه پرداز احساس می‌کند آن مسئله، مسئله مهمی در سینماست ـ مطرح می‌کند. به منظور مقایسهٔ نظریات سینمایی موجود در تاریخ تئوریها یا نظریه‌های فیلم، می‌توان نظریه‌پردازان را به دو گروه شکل‌گرا (فرمالیست‌ها) و واقع‌گرا (رئالیست‌ها) گروه‌بندی کرد. مثلاً سرگئی ایزنشتین، بلابالاژ، رودولف آرنهایم و هوگو مانستربرگ را در گروهٔ نخست و آندره بازن و زیگفرید کراکوئر را در گروه‌بندی دوم قرار می‌دهند.

حال برای برخی از خوانندگان (در بخش دوم) می‌تواند این سئوال مطرح شود که اگر «پژوهش بر محور واقع‌گرایی در سینما» (ص ۹۵) امکان‌پذیر است و می‌تواند کم و کیف آن مورد بحث و معرفی قرار گیرد، پس چرا جایی برای عنوان مهمی چون «پژوهش بر محور شکل‌گرایی در سینما» پیش‌بینی نشده است؟

حتی از لحاظ تاریخی نیز پیدایش مکتب شکل‌گرایی، و حتی نقد و نوشته‌های نظری شکل‌گرا، بر واقع گرا تقدم و اولویت داشته است. پس چرا مطرح نشده و مورد بحث قرار نگرفته است؟

از دیگر موارد سؤال در این بخش ـ که با مطالعهٔ قسمت مربوط به «پژوهش‌های تطبیقی در باب سینما و تئاتر» (ص ۸۵) برای خواننده می‌تواند پیش آید این است که:

در آغاز پیدایش سینما، دست کم در دو دههٔ نخستین عمر آن، سینما با تئاتر مقایسه شده است (البته بیشتر بخاطر ابعاد نمایشی آن، مثل بازیگری، کلام، دکور، لباس، نور، گریم و میزانسن). اما پس از جنگ اول جهانی، بویژه از آخرین دههٔ دورهٔ صامت (سالهای ۱۹۲۰ میلادی) به بعد، سینما را از جنبهٔ تصویری و قاب تصویر ترکیب‌بندی (کمپوزیسیون) با نقاشی، از جنبهٔ ساختار کلی با معماری، از لحاظ قدرت و توانایی در داستان‌گویی و روایت یا توصیف با ادبیات، از لحاظ ریتم با موسیقی و از جنبهٔ حرکت با رقص مقایسه شده است ـ دست کم پژوهش‌ها و نوشته‌هایی که در زمینه مقایسهٔ سینما و ادبیات موجود است، کمتر از پژوهش‌ها و نوشته‌هایی که هدفشان مقایسهٔ سینما و تئاتر بوده، نیست. بویژه اینکه مقایسهٔ سینما و تئاتر بحثی قدیمی‌تر و کلاسیک‌تر از مقایسهٔ بخش سینما و تئاتر است. و اینکه می‌دانیم از سالهای ۱۹۲۰ به بعد، بویژه طی دو دههٔ متوالی ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰، مقایسه سینما و ادبیات از جنبه ماهیت در توصیف، تصویرگری، روایت و نحوهٔ برخورد با مکان و زمان، حتی مقایسهٔ سینما و رمان نو یا تأثیر سینما در پیدایش رمان نو ـ و مقایسهٔ دوربین با قلم ـ محور داغ‌ترین بحث‌ها و خاستگاه صدور چندین بیانیهٔ مهم سینمایی بوده است.

با این تفاسیر، خالی بودن جای این قسمت، یعنی «پژوهشهای تطبیقی در باب سینما و ادبیات» ـ در یک فصل مستقل و جداگانه ـ محسوس است.

در فصل مربوط به پژوهش‌های ژانر و انواع سینمایی (ص ۱۰۲) نیز در خصوص سینمای مستند، یا فیلم مستند، هم چنین فیلم انیمیشن صحبتی به میان نیامده است به نظر می‌رسد که در کل پژوهش، نسبت به این دو نوع فیلم و روشهای تحقیق در آن، توجهی نشده است. چرا؟ و علت چه بوده است؟

در بخش سوم که مربوط به «مطالعات و پژوهش‌های موردی» است، «زمینه‌ها و ضرورت پژوهش در تولید فیلم» و از جمله تولید یا نوشتن فیلمنامه و ماهیت آن به عنوان یک متن خاص (خاص سینما) مورد بحث قرار گرفته است. در فراز این قسمت که مؤلف عقیدهٔ خود را در پایان در مورد فیلمنامه ذکر می‌کند، نشان می‌دهد که در سراسر این بخش اشراف کاملی نسبت به مقولهٔ فیلمنامه دارد. ضمن اینکه معلوم می‌کند که رویکرد ما در سینما نسبت به فیلمنامه رویکردی عملی است و اینکه بدرستی معلوم می‌کند که فیلمنامه اهمیت کاربردی دارد: «باید توجه داشت که فیلمنامه‌نویسی با تمام ابعاد گستردهٔ پژوهشی‌اش خود تنها یک مدل یا یک مورد نمونه در کار پژوهش و مسایل آفرینش تولید فیلم است» (ص ۱۴۹) به عبارت دیگر می‌توان نتیجه گرفت که فیلمنامه می‌تواند موضوع پژوهش سینمایی قرار گیرد. مثلاً به تدوین و صداگذاری، فیلمبرداری یا کارگردانی نیز به همین نحو می‌توان تعمیم داد. آنچه که ما به عنوان خواننده از مؤلف بطور طبیعی انتظار داریم این است که این روش پژوهش را در ابعاد مختلف فیلمنامه (مثل نمونهٔ جالبی که از دیوید ولش در همین بخش در مورد تبلیغات و سینمای آلمان نازی آورده) به ما معرفی کند.

زیرا می‌دانیم که امر پژوهش در فیلمنامه را می‌توان از سه دیدگاه متفاوت ـ امّا مرتبط بهم ـ دنبال کرد:

۱- پژوهش در فیلمنامه از دیدگاه تولید فیلم و اقتصاد سینما.

۲- پژوهش در فیلمنامه از دیدگاه ماهیت انواع متون (به عنوان یک متن غالباً نوشتاری با هدف استفادهٔ کارگردان)

۳- پژوهش در فیلمنامه از دیدگاه هنری (به عنوان آغاز شکل‌گیری خلاقیت سینمایی دست کم در فیلم داستانی).

آیا برای تحقیق در هر سه مورد، تنها یک روش واحد وجود دارد و یا مجموعه‌ای از روشها ـ از جمله روشهای شناخته شده و معمول ـ مورد نظر است. و دیگر اینکه باید پرسید آن روش یا روشها کدامند؟

از آنجا که فیلمخانه‌ها، سینما تک‌ها، بایگانی‌های فیلم و حتی موزه‌های سینمایی مهم‌ترین و دست‌اول‌ترین منابع و مأخذ معتبر سینمایی برای پژوهش و اهداف پژوهشگران هستند، لذا مؤلف به‌درستی و به جا، در خصوص اهمیت کار و فعالیت این قبیل نهادهای سینمایی در پایان نوشتهٔ خود به بحث پرداخته است (صفحات ۱۵۱ تا ۱۶۰) و ضمن ارائه نمایی از زیر مجموعه فعالیت آنها (مثل لیست فیلم‌های برگزیده، نگهداری فیلم‌ها، کاتالوگ کردن ـ مرکز اسناد و کتابخانه و محل نمایش فیلم) فیلمخانه‌های معتبر و مشهور اروپا و امریکا را معرفی نموده و امکانات آنها را برشمرده است.

چنانچه بپذیریم که پژوهش علمی به یک اعتبار، چیزی جز شناخت و طبقه‌بندی امور و پدیده‌ها نیست، در این صورت می‌توان گفت که مؤلف در این کوشش خود موفق بوده و به شایستگی توانسته نخستین مأخذ معتبر را به منظور پژوهشهای نظری سینمایی، بویژه برای دانشگاهیان در زبان فارسی پدید آورد. □