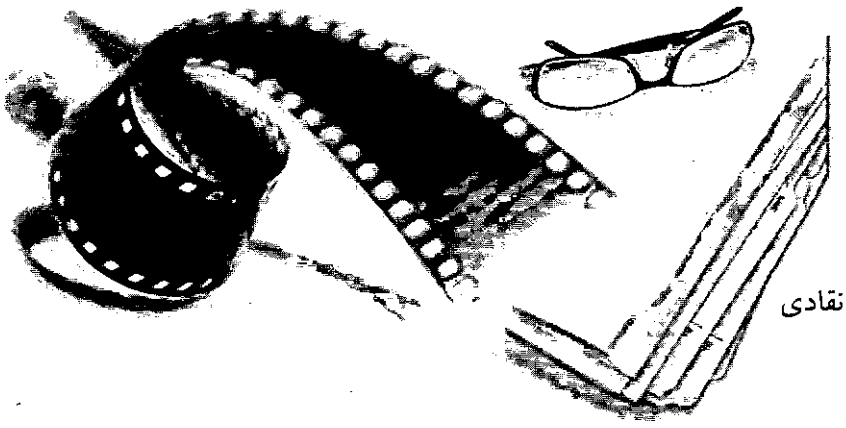


نگاهی به انواع شیوه‌های نقادی معطوف به مؤلف

همگام با تاریخ سینما

محمد هاشمی

تاریخ نقادی و هم‌چنین نظریه‌پردازی در سینما تقریباً قدمتی برابر با تاریخ سینما دارد، بدین جهت که اولاً پدیده‌ی نقد قبل از این در انواع هنرهای دیگر از جمله نقاشی، عکاسی، ادبیات و تئاتر، پدیده‌یی شناخته‌شده محسوب می‌شد و آثار خود را بر جلوه‌های تطور و تحول آن هنرها به‌طور قاطعی گذاشته بود و طبیعی بود که در هنر هفتم نیز - که به‌تدریج به هنر برتر قرن بیستم تبدیل شد - به عنوان پیامد و دنباله‌ی تاریخی آن هنرها، به شیوه‌ی تأثیرگذاری ادامه یابد و طبق تکوین تاریخی سینما، به تکوین فکری و عملی دست یابد؛ ثانیاً از همان اوان پیدایش سینما که با آثار «برادران لومیر» از یک سو و «مه‌لیس» از سوی دیگر هم‌زمان بود، دو گرایش عمده در سینما شکل گرفت: واقع‌گرایی و گرایش به تخیل که در آینده در نظریه‌پردازی‌های سینمایی نیز با دو نوع رویکرد عمده‌ی عینیت‌گرایی و ذهنیت‌گرایی دنبال شد.

اما نقد آثار سینمایی، طی دوره‌های مختلف تاریخ سینما و متناسب با پیدایش نظریات مهم در علوم دیگر از جمله فلسفه، روانشناسی، جامعه‌شناسی، زبان‌شناسی و پدیدارشناسی، گرایشات ویژه و عمده‌یی یافته که اکنون به ما توانایی تقسیم‌بندی کلی و جزیی «روند»های نقد سینمایی را می‌دهد.

نقد سینمایی را به‌طور عمده می‌توان با سه رویکرد تقسیم‌بندی کرد که هر یک از این رویکردها خود به انواعی تقسیم می‌شوند:

۱- نقد معطوف به مؤلف

الف- نقد سنتی (نقد تاریخی - زندگینامه‌یی و نقد اخلاقی - فلسفی)

ب- نقد علمی (نقد تحلیلی)

ج- نقد جامعه‌شناختی (نقد مارکسیستی)

د- نقد روانشناختی (نقد روانکاوانه یا ضمیر ناخودآگاه فردی و نقد کهن‌الگویی یا ضمیر ناخودآگاه جمعی)

ر- نقد اسطوره‌یی (زمینه‌های اسطوره‌یی / بازتاب‌های اسطوره‌یی)

۲- نقد معطوف به متن

الف- نقد فرمالیستی - شکل‌گرا - (نقد نو و فرمالیسم روسی زبان‌شناسی)

ب- نقد ساختارگرا (ساختارگرایی نوین فرانسوی / نشانه‌شناسی)

۳- نقد معطوف به مخاطب

الف- نقد هرمنوتیکی (نقد هرمنوتیکی سنتی و مدرن)

ب- نقد ساختارگرایانه (شالوده‌زدایی: واسازی)

در این مقاله عمدتاً به مقوله‌ی «نقد معطوف به مؤلف» و انواع آن می‌پردازیم و در مقالات دیگری به فراخور حال دو رویکرد دیگر در نقد فیلم را مورد بررسی قرار خواهیم داد.

نقد سنتی

نقد سنتی از عمومی‌ترین شکل‌های نقادی محسوب می‌شود که در آن مهم‌ترین مسئله توجه به فرامتن است، به این معنی که اولویت، بهره‌گیری از اطلاعات خارج از متن است و بررسی و نقد اثر متکی بر اطلاعاتی است که از زمینه‌های تاریخی و اجتماعی در زمان خلق اثر برمی‌آید یا از اطلاعاتی مربوط به زندگی و شرح حال مؤلف یا بهره‌گیری از دیدگاه‌های اخلاقی و فلسفی در سنجش اثر ناشی می‌شود. یکی از گرایش‌های نظری «آندره بازن» و پیروانش در سینما که از فرمول «موضوع + مؤلف = فیلم» پیروی می‌کند بر این گونه از نقادی استوار است. هرچند پیروان آندره بازن همچون «فرانسوا تروفو» و «ژان لوک گدار» که «تئوری مؤلف» را در «کایه دو سینما» بنیان نهادند، بعدها وقتی به جنبه‌های عملی سینما روی آوردند و خود فیلمساز شدند کم‌تر چنین گرایشاتی را از خود نشان دادند و بیش‌تر شیوه‌های چپ‌گرایانه‌یی را در پیش گرفتند.

این گونه نقد که از حوزه‌ی «نقد رومانتیک» در سایر هنرها وارد سینما شده، معتقد است که اثر بدون مؤلف خود معنی ندارد. بدین ترتیب نقادان این شیوه مثلاً آثار «کارل تئودور درایر» را بر اساس عرفان منطقه‌ی اسکاندیناوی بررسی می‌کنند یا در سینمای سبک مونتاژ شوروی، بیش‌تر به دنبال تعلقات محتوایی مارکسیستی هستند. هم‌چنین در گرایشی دیگر، آنان به جست‌وجوی مفاهیم اخلاقی در فیلم‌ها علاقه نشان می‌دهند. این نوع نقد، تنها به بُعد محتوایی آثار سینمایی اهمیت می‌دهد و

آلفرد هیچکاک

وقتی هیچکاک درباره‌ی اتفاقی در کودکی‌اش حرف می‌زند که طی آن پدرش او را به پلیس تحویل داده و به زندان انداخته است، تروفو آثار این اتفاق دوران کودکی هیچکاک را در بن‌مایه‌ی ترس از پلیس در فیلم «روح / روانی» هیچکاک می‌یابد

توجه چندانی به فرم و شکل آن‌ها ندارد و در نهایت به رد یا قبول یک فیلم بر اساس ویژگی‌های فرامتنی دست می‌یازد. بنابراین منتقد با این شیوه، اطلاعات فرامتنی بسیار زیادی دارد و با تکیه بر این اطلاعات کار نقد فیلم‌ها را انجام می‌دهد که برای مخاطب اغناکننده است و حتی باعث مرعوب شدن او می‌گردد. عمده نقدهای ژورنالیستی و روزنامه‌یی به این گرایش اتکا دارند.

ایراد این نوع نقد، آن است که در خیلی از موارد به جای این‌که خود فیلم را نقد کند، فیلمساز را نقد می‌کند، گاهی تبدیل به نقد جامعه، نقد فلسفه یا نقد شرایط خلق اثر می‌شود و عناصر فرامتنی را که گاه حتی هیچ ارتباطی به فیلم پیدا نمی‌کنند، به متن ترجیح می‌دهد. نقد سنتی روابط بین متن و فرامتن را در اکثر اوقات به درستی توضیح نمی‌دهد، به عناصر فرمال چندان توجهی ندارد، یعنی عناصر بسیار مهم و حیاتی فیلم را که محتوا در ظرف آن شکل می‌پذیرد به دست فراموشی می‌سپارد، بیش‌تر متوجه کلیشه‌هایی رایج است و معیارهایی ثابت دارد و بنابراین شیوه‌یی متصلب و بسته است. همان‌طور که گفته شد، بخشی از دیدگاه‌های آندره بازن در نظریه‌پردازی سینما بر اساس این نوع نقد شکل گرفته است؛ هرچند بازن در بخش‌های بسیار مهم‌تری از نظریه‌پردازی‌های سینمایی‌اش بیش‌تر دیدگاه‌هایی هستی‌شناسانه و پدیدارگرایانه از خود نشان می‌دهد.

نقد سنتی را نباید با نوعی دیگر از نقد که به نام «نقد ژنتیکی» یا «نقد تکوینی» شناخته شده است اشتباه گرفت. نقد ژنتیکی در پی یافتن ژن‌های فیلمساز در آثارش است که متفاوت با گرایشات نقد سنتی است. نشریه‌ی کایه دو سینما گاهی به چنین گرایشاتی در نقد اقدام می‌کرد که بهترین مثالش مصاحبه‌ی مشهور و مفصل فرانسوا تروفو با «آلفرد هیچکاک» است؛ برای مثال وقتی هیچکاک در این مصاحبه درباره‌ی اتفاقی در کودکی‌اش حرف می‌زند که طی آن پدرش او را به پلیس تحویل داده و به زندان انداخته است، تروفو آثار این اتفاق دوران کودکی هیچکاک را در بن‌مایه‌ی ترس از پلیس در فیلم «روح / روانی» (بیمار رواني) هیچکاک می‌یابد - همان بن‌مایه‌یی که بعدها تروفو در ساخت فیلم چهارصد ضربه‌ی خودش هم از آن بهره می‌گیرد. در این نوع گرایش فرایند تکوین اثر بررسی می‌شود. منتقد برای انجام این نوع نقد به مصاحبه‌ها، استودیوهای فیلمسازی و ... مراجعه می‌کند و بر اساس رد پاها و خط و خطوطی که طی این بررسی‌ها به دست می‌آورد و مستنداتی که از این طریق جمع‌آوری می‌کند یک فیلم «خاص» از یک فیلمساز «خاص» را مورد تحلیل قرار می‌دهد.

نقد علمی

این نوع نقد نیز بیش‌تر به فرامتن اهمیت می‌دهد اما فرامتن در این‌جا بیش‌تر علوم و به‌ویژه علوم تجربی هستند. در این نوع نقد، به‌طور مثال، منتقد تلاش می‌کند بررسی کند که آیا مجموعه حوادثی که با تکیه بر جلوه‌های ویژه در یک فیلم اکشن رخ می‌دهد منطبق بر قوانین علم فیزیک است یا خیر و اگر این انطباق وجود نداشت، آن فیلم را نمی‌پسندد. مقالات خانم «نادیا زکالوند» در صفحه‌ی «فیزیک در سینما»ی نشریه‌ی «نقد سینما» متکی بر چنین نگرشی است. ایراد این نوع نقد آن است که منتقد توجهی به این موضوع ندارد که فیلم در ارایه‌ی باورپذیر این حوادث چه‌قدر موفق است و این که اگر تماشاگر بتواند منطق این حوادث را در دنیای فیلم قبول کند، آن قوانین فیزیکی شاید دست کم در عالم سینما ارزش چندانی نداشته باشند. در واقع در این نوع نقد یکی از ویژگی‌های مهم و ماهوی سینما انکار می‌شود و آن این که سینما اساساً نه بر واقعیت، که بر «توهم واقعیت» استوار است. البته این نوع نقد چندان عمومیتی در تاریخ سینما ندارد و تأثیر عمده‌یی نیز در تاریخ سینما برجای نگذاشته است.

نقد روانشناختی

این نوع نقد، برگرفته از علم روانشناسی است که در قرن نوزدهم میلادی رواج یافت و در قرن بیستم به اوج خود رسید تا حدی که قرن بیستم، «قرن روانکاوی» نام نهاده شد. یکی از مهم‌ترین تکنیک‌های ادبی و هنری به نام جریان سیال ذهن (Stream of Conscious) برگرفته

از کارکردهای روانشناسانه است؛ مثلاً «اودیپ» - که پیر پائولو پازولینی اقتباسی سینمایی از آن ارایه داده است - یا «کالیگولا» و هم‌چنین «شازده احتجاب» هوشنگ گلشیری بر اساس همین تکنیک نوشته شده‌اند.

نگره‌های روانشناسانه در سینما یا از ذهن فیلمسازان برمی‌آیند یا از شخصیت‌های آثارشان. این نوع نگرش در حوزه‌ی نقد سینما تا حدی گسترش یافته که به نقدهای فمینیستی منتهی شده است؛ به‌ویژه مطالعات «ژاک لاکان» که به حوزه‌ی سینما نیز تسری می‌یابد، بسیار متأثر از این گرایش است. توجه به روانشناسی در نقد فیلم، بیش‌تر خود را به دو گونه نشان داده است: نقدهای مبتنی بر نظریه‌ی ضمیر ناخودآگاه فردیِ «زیگموند فروید» و نقدهای متکی بر نظریه‌ی ناخودآگاه جمعیِ «کارل گوستاو یونگ».

الف- نقدهای مبتنی بر نظریه‌ی ضمیر ناخودآگاه فرویدی (روانکاوی)

زیگموند فروید را یکی از چهار معمار قرن بیستم می‌دانند - سه نفر دیگر چارلز داروین، مارکس و نیچه هستند. فروید که روانکاوی را مبتنی بر مشاهدات بالینی به وجود آورد، نظریاتش جنبه‌های علمی و فلسفی را توأمان در بر دارند. او ساختار ذهن انسان را به دو بخش خودآگاه و ناخودآگاه تقسیم کرد و توضیح داد که خودآگاهی، عرصه‌ی شعور، جایگاه شکل‌گیری تصاویر و خاطرات و نقطه‌ی عزیمت فعالیت‌های ارادی است و ناخودآگاه، مخزن نیروهای روانی، مدفن خاطرات و تجارب ادراکی و محل شکل‌گیری عقده‌های روانی است. بین این دو ضمیر یک فصل مشترک به نام نیمه‌خودآگاهی وجود دارد.

یونگ که از شاگردان فروید بود خودآگاهی را به یک اقیانوس تشبیه می‌کرد که جزیره‌ی ناخودآگاهی از میان آن سر بر آورده و این جزیره‌ی ناخودآگاهی در میان اقیانوس خودآگاهی محصور بوده و خط مرز بین اقیانوس و ساحل را که کمی آب و کمی خشکی است به نیمه‌خودآگاهی تعبیر می‌کرد. فروید آدمی را بسان کوه یخی می‌دانست که یک - هشتم آن روی آب و بقیه‌اش زیر آب است. او معتقد بود که آدمی یک دوران تکامل شخصیتی را از بدو تولد تا دوره‌ی بلوغ طی می‌کند و پس از بلوغ، انعکاس دوران شکل‌گیری شخصیت خود را نمایش می‌دهد. فروید این دوران تکامل شخصیتی را به سه مرحله تقسیم‌بندی می‌کند: دوره‌ی دهانی، دوره‌ی مقعدی و دوره‌ی تناسلی

در مرحله‌ی دهانی که از بدو تولد آغاز می‌شود، منبع لذت و شناخت، دهان است؛ چون کودک در این مرحله مهم‌ترین نیاز خود را که «خوردن» است از طریق شیر مکیدن از سینه‌ی مادر مرتفع می‌سازد، هم‌چنین برای شناخت هر چیز آن را به دهان می‌برد و با کمک دهان می‌آزماید. کودک وقتی از سینه‌ی مادر شیر می‌مکد خود را امتداد مادرش تصور می‌کند و شناخت از خود را در مشابه‌سازی تصویر مادرش می‌یابد، به عبارت دیگر در این فرایند خود را شبیه مادرش تصور می‌کند و این تا حدی است که تا وقتی خودش را در آینه نمی‌بیند از مادرش تشخیص نمی‌دهد، اما به مجرد این که این تشخیص رخ می‌دهد - که لحظه‌ی این تشخیص لحظه‌یی صعب و دشوار برای کودک است - هم‌زمان میل به بازگشت به مادرش را درون خود احساس می‌کند که حتی به میل برای بازگشت به زهدان تبدیل می‌شود. در همین‌جاست که کودک که تمایل به تملک مادر پیدا می‌کند، می‌فهمد که در این میل به تملک رقیب سرسختی دارد که همانا پدر اوست. کودک تلاش می‌کند در رقابت برای این تملک گوی سبقت را از پدرش برباید و بر وی فایق شود اما معمولاً در این رقابت نابرابر موفق نیست و شکست می‌خورد و از این‌جا عقده‌یی در درون او رشد می‌کند که فروید به آن «عقده‌ی اودیپ» می‌گوید - بر اساس نمایشنامه‌ی معروف «اودیپ شهریارِ» یونان باستان که طی آن اودیپ به‌طور اتفاقی پدر را می‌کشد و با مادر همبستر می‌شود، بدون این‌که خودش بداند. در واقع در درون فرزند میلی به طغیان علیه پدر وجود دارد اما به خاطر ترس‌های درونی خاصی این میل را عملی نمی‌کند، بلکه این تمایل به «پدرکشی» را به صورت عقده‌یی درون خود نگاه می‌دارد.

در مرحله‌ی مقعدی، کودک توانایی کنترل دفع یافته و با کنترل دفع خود احساس لذت

زیگموند فروید

توجه به روانشناسی در نقد فیلم، بیش‌تر خود را به دو گونه نشان داده است: نقدهای مبتنی بر نظریه‌ی ضمیر ناخودآگاه فردیِ «زیگموند فروید» و نقدهای متکی بر نظریه‌ی ناخودآگاه جمعیِ «کارل گوستاو یونگ»

می‌یابد. این مرحله، مرحله‌ی شکل‌پذیری عقلانیت است. فروید معتقد است «نهاد» (Id) در مرحله‌ی دهانی و «من» (Ego) در مرحله‌ی مقعدی شکل می‌گیرند (در ادامه به سه سطح ضمیر انسانی از دیدگاه فروید خواهیم پرداخت).

در مرحله‌ی تناسلی - جنسی نیز کودک متوجه جنسیت خود می‌شود و حتی درک می‌کند که همه چیز در اطرافش در دو گونه‌ی «مذکر» و «مؤنث» وجود دارد در همین‌جاست که فروید بحث‌هایی را درباره‌ی «لیبیدو» یا «قوای جنسی حیاتی» پیش می‌کشد.

پس از تکامل مرحله‌ی سوم رشد، انسان تمام مراحل تکامل شخصیتی خود را طی کرده و شخصیتش به اصطلاح «تثبیت» می‌شود و به ندرت می‌توان پس از این، این شخصیت تثبیت‌شده را دچار تغییر و تحول کرد.

اما فروید از سوی دیگر برای ضمیر انسانی سه سطح را قایل می‌شود:

- Id (نهاد): مخزن نیروهای روانی و غرایز

کارل گوستاو یونگ

یونگ که از شاگردان فروید بود خودآگاهی را به یک اقیانوس تشبیه می‌کرد که جزیره‌ی ناخودآگاهی از میان آن سر بر آورده و این جزیره‌ی ناخودآگاهی در میان اقیانوس خودآگاهی محصور بوده و خط مرز بین اقیانوس و ساحل را که کمی آب و کمی خشکی است به نیمه‌خودآگاهی تعبیر می‌کرد

یا «رانه» (Drive)های انسانی است؛ مثلاً برای رفع تشنگی و گرسنگی. میل وقتی ارضا می‌شود، لذت ایجاد می‌گردد، بنابراین اصل حاکم بر نهاد لذت‌جویی است. در این‌جا «لذت» تنها ملاک انجام کارهاست و اگر به تعویق بیفتد، تنش ایجاد می‌شود. این میل به لذت‌جویی که انگیزه‌ی همه‌ی امور است در ناخودآگاه انسان قرار دارد.

– Ego (من): عامل کنترل‌کننده‌ی نهاد است که میل به لذت‌جویی را کنترل می‌کند و مطابق با مقتضیات اجتماعی، اخلاقی و ... برای نهاد چارچوب تعیین می‌کند و بنابراین می‌تواند معادل با «وجدان» تعبیر شود. من، مرز بین خودآگاه و ناخودآگاه است. در این‌جا یک نوع کنترل درونی بر انسان حاکم می‌شود.

– Superego (فرامن یا منِ برتر): در این‌جا تمام آن قواعد اجتماعی و عرفی، هنجارهای اخلاقی و ... به شیوه‌ی بیرونی عمل می‌کنند. «منِ برتر» حتی مجازات و کیفر هم تعیین می‌کند. منِ برتر کارکرد خود را مدیون «من» است، زیرا این اثرات وجدان بر درون تک‌تک انسان‌هاست که باعث ایجاد قوانین اجتماعی و بیرونی در جهت کنترل «نهاد» می‌شود. پلیس پشت چراغ‌قرمز، به‌طور مثال نقش یک «فرامن» را ایفا می‌کند. نهاد تمایل دارد خلاف قانون عمل کند و از چراغ‌قرمز عبور کند اما فرامن باعث می‌شود من – یا همان وجدان – عمل کند و مانع از گذشتن فرد از چراغ‌قرمز، مطابق تمایل نهاد شود.

روان ما با سیستم‌های واپس‌زنی و سرکوب که در اختیار دارد، باعث کنترل ما می‌شود؛ برای مثال اگر چیزی را بخواهیم ولی نتوانیم آن را به دست بیاوریم هرچند به‌طور مقطعی دچار ناراحتی می‌شود اما بعد از مدتی این ناراحتی ناشی از عدم رسیدن به آن میل یا خواهش فراموش می‌شود، گرچه نیروی آن جایی در ذهنمان باقی می‌ماند و در آینده مجموعه‌ی این تمایلات سرکوب‌شده تبدیل به انباشتگی عقده‌ها می‌شود – که اتفاقاً هر چه تمدن پیشرفت بیش‌تری می‌کند و محدودیت‌های کسب امیال درونی در اثر موانع بیرونی افزایش می‌یابند، این عقده‌ها نیز هر دم انباشته‌تر می‌شوند – که نیاز به رهایش دارند و فروید بر این رهایش، «تصعید» نام می‌نهد.

تصعید، گاهی اوقات شکل هنری به خود می‌گیرد که در این حالت هنرمند در حین تخلیه‌ی فشارهای درونی، اثر هنری خلق می‌کند و حتی نوع این فشارها می‌تواند نوع خلق را هم تعیین کند؛ مثلاً نوع خاص جنون «ونگوگ» را می‌توان در آثار نقاشی‌اش مشاهده کرد. نوع خلق، حتی گاهی ناخودآگاه است و بنابراین هنرمند به دلیل این خلق ناخودآگاه بر بسیاری از وجوه اثر خود واقف نیست و نیاز به افراد واسطه‌یی است که این وجوه را با تکیه بر ویژگی‌های روانی هنرمند در شرایط خلق اثر کشف کنند.

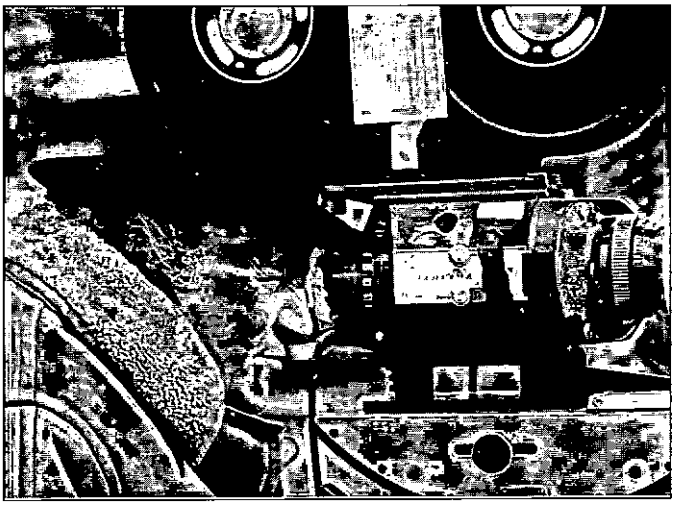
اما یک بخش از ناخودآگاهی انسان نیز در خواب رخ می‌دهد. فروید فرایند «خواب» را شبیه به فرایند خلق اثر هنری می‌بیند. خواب معمولاً برای بیان محرکی به وجود می‌آید که گاهی اوقات این محرک‌ها ناشناخته هستند. خواب این محرک‌ها را به دو شیوه بیان می‌کند:

۱– گزینش

۲– جابه‌جایی یا فشردگی

خواب مصالحی خام چون زمان، مکان و اشخاص دارد. در واقع خواب از گنجینه‌ی خاطرات انسان گزینش کرده و سپس شروع به جابه‌جایی آن‌ها می‌کند. به نظر فروید حین این فرایند نمادهای اساسی روانشناختی شکل می‌گیرند که پس از تحلیل آن‌ها دلیل این خواب‌ها مشخص می‌شود. فروید در کتاب «رؤیای روز» می‌گوید: «فرایند خلق هنری مثل فرایند خواب دیدن است و همان مراحل گزینش و جابه‌جایی که در خواب هست و از آن نماد حاصل می‌شود، در فرایند خلق هنری نیز وجود دارد». نقد اثر هنری هم می‌تواند با تکیه بر تحلیل روانشناختی این مراحل انجام گیرد.

از نظر فروید تمهیدات هنری ناشی از خصلت‌های روانی و ادراکی انسان و ایجادکننده‌ی این خصلت‌هاست. لذت بردن از «نگاه دزدانه» (Gaze) در سینما به زندگی، از خواست روانشناختی هنرمند و مخاطب به وجود می‌آید که با مشارکت یکدیگر به آن تن می‌دهند – مقوله‌ی نگاه دزدانه در فیلم پنجره‌ی عقبی آلفرد هیچکاک مورد توجه قرار گرفته است. به عنوان نمونه‌هایی از دنیای سینما که می‌توان با نقد با گرایش روانکاوی فرویدی



فدریکو فلینی

«پرسونا» به معنای نقاب، صورتک یا ماسک است که به توانایی نقش‌پذیری انسان اشاره دارد؛ همان چیزی که باعث می‌شود انسان در هر جمعی تلاش کند به رنگ آن جمع درآید و حتی گاه ممکن است پرسونایی را انتخاب کند و بعدها نتواند آن را ترک گوید

آن‌ها را مورد تحلیل قرار داد مثلاً می‌توان به آثار سینمای سوررئالیستی و به‌خصوص سینمای «لوییس بونوئل» اشاره کرد؛ برای مثال تیغ جراحی را در یک چشم درشت فرو بردن یا بیرون آمدن مورچه‌ها از کف دست که در فیلم «سگ آندلسی» وجود دارد؛ به نوعی از منطق خواب که ذکرش رفت پیروی می‌کند. فیلم‌های اکسپرسیونیستی سینمای آلمان پس از جنگ جهانی اول نیز با چنین گرایشی قابل بررسی است چون همان‌طور که می‌دانیم اصلاً ترس‌ها و یأس‌های روانی ناشی از شکست در جنگ باعث شکل گرفتن آثار اکسپرسیونیستی در این سینما شده است. هم‌چنین تعداد قابل توجهی از آثار هیچکاک با تکیه بر نظریات روانکاوانه‌ی فروید قابل بررسی هستند؛ مثلاً ترس‌های شخصیت زن در فیلم «مارنی» که ریشه در حادثه‌یی در دوران کودکی وی دارد یا نظرگاهی که در مورد زن اغواگر / زن اثیری در فیلم «سرگیجه» ارایه می‌شود، امکان چنین تحلیل‌های روانکاوانه‌ی فرویدی را مهیا می‌سازند. در بسیاری از آثاری که در آن‌ها سه شخصیت با هم در کنش متقابل قرار می‌گیرند می‌توان هر یک از شخصیت‌ها را نماینده‌ی یکی از سه وجه ضمیر انسانی (نهاد، من و منِ برتر) دید؛ به‌طور مثال فیلم «مرگ و دوشیزه» (رومن پولانسکی) را می‌توان با کمک این بخش از نظریه‌ی فرویدی تجزیه و تحلیل کرد و اساساً و تقریباً در هر فیلمی که به گونه‌یی به مقولات روانی می‌پردازد، می‌توان نقد روانکاوانه را برای بررسی نقادانه‌ی آن در پیش گرفت و از ابعاد بی‌شمار نظریه‌ی ناخودآگاه فردیِ فرویدی برای نقدِ اثر استفاده کرد.

ب - نقد بر اساس نظریه‌ی ناخودآگاه جمعیِ یونگ

کارل گوستاو یونگ که از شاگردان فروید بود، روانشناسی را با نظریه‌ی ناخودآگاه جمعی درآمیخت. توجه به ناخودآگاه جمعی ما را به مفهوم «اسطوره» نزدیک می‌کند. فروید معتقد بود اسطوره با کودکی ارتباط می‌یابد، چرا که ذهن کودک به خاطر «نمادسازی» ذاتی‌اش تمایل به تصورات اسطوره‌یی دارد. البته نظریه‌پردازی‌های جدید مثل نظریه‌ی «رولان بارت»، اسطوره را جریان‌یافته در تمام دوره‌های زندگی می‌دانند. نظریه‌پردازان ساختارگرا همچون «کلود لوی استروس» یا «جوزف کمپبل» معتقدند فرایند اسطوره‌سازی در انسان از بین نمی‌رود. از نظر آنان زیرساختارهای اسطوره‌یی تغییر نمی‌کنند بلکه آن چه تغییر می‌کند، روساخت‌های اسطوره‌ها هستند. در واقع اسطوره‌ها از بین نمی‌روند بلکه تنها در روساخت خود دچار تغییر می‌شوند.

«بتمن، سوپرمن، ترمیناتور، مأمور ۰۰۷، قهرمانان وسترن و بزرگان مذهبی» نمونه‌هایی از اسطوره‌های سینمایی هستند یا در بعضی از گونه‌ها مانند گونه‌ی جاده‌یی می‌توانیم حضور اسطوره را مشاهده کنیم.

یونگ معتقد است در فرایند فردیت‌یابی (Individualation) برای شکل‌یابی شخصیت هر انسان علاوه بر تأثیر خودآگاهی و ناخودآگاهی فردی، انسان تحت تأثیر ناخودآگاه جمعی نیز قرار می‌گیرد که برآمده از حافظه‌ی قومی و جمعی (Racial Memory) است. محتوای این ناخودآگاه جمعی که در حافظه‌ی ما هست «کهن‌الگوها» (Archetypes) را شکل می‌دهد. سه عامل از ناخودآگاه جمعی را می‌توان برشمرد که بر شکل‌گیری شخصیت انسانی مؤثر هستند:

۱- آنیما و آنیموس (Anima & Animus)

۲- پرسونا (Persona)

۳- سایه (Shadow)

«آنیما» به معنای وجه زنانه (Faminin) و «آنیموس» به معنای جنبه‌ی مردانه (Masculine) است. به نظر یونگ، ویژگی‌هایی در وجود مردان است که می‌تواند زنانه قلمداد شود و به‌عکس ویژگی‌هایی در وجود زنان است که می‌تواند مردانه تلقی شود. این ویژگی‌ها بخشی از کهن‌الگوها را شکل می‌دهند؛ برای مثال کهن‌الگوی آنیموسی را می‌توان در «حوا»ی فرهنگ عبری یافت.

یونگ معتقد است همواره «خلاقیت هنری» از وجه آنیمایی برمی‌آید چون با توانایی «زایش» ارتباط دارد که یک ویژگی زنانه است. در سینما هر جا محور روایت‌ها بر روابط عاشقانه استوار می‌شود یا مواجهه‌ی اجتماعی زن و مرد مورد توجه

اینگمار برگمان

در فیلم «مُهر هفتم» (اینگمار برگمان) جایی که مرگ از دریا خارج می‌شود تا شوالیه را با خود ببرد و در مرز بین متناهی و نامتناهی (خشکی و دریا) با شوالیه درگیر می‌شود می‌توانیم معناهای اسطوره‌یی نامتناهی بودن یا چرخه‌ی حیات و مرگ را در مورد دریا شاهد باشیم

قرار می‌گیرد وجوه آنیما - آنیموسی قابل بررسی می‌شوند. هم‌چنین پدیده‌ی «زنان اغواگر» (Femme Fatal) در سینمای نوآر کلاسیک آمریکا با تکیه بر این نظریه قابل بررسی است.

«پرسونا» به معنای نقاب، صورتک یا ماسک است که به توانایی نقش‌پذیری انسان اشاره دارد؛ همان چیزی که باعث می‌شود انسان در هر جمعی تلاش کند به رنگ آن جمع درآید و حتی گاه ممکن است پرسونایی را انتخاب کند و بعدها نتواند آن را ترک گوید و این به رنگ جمع درآمدن با توجه به نقش اجتماعی‌اش (Social Role) شکل می‌گیرد. بدین ترتیب انسان برای امکان زندگی اجتماعی مجبور است که در طول زندگی نقاب‌های مختلفی بر چهره بگذارد؛ برای مثال در مناسبات خانوادگی ممکن است گاه نقاب پدر و گاه نقاب پسر را بر چهره بزند و در مناسبات کاری گاه نقاب رییس را دارد و گاه صورتک مرئوس را. تنها در تنهایی است که آدمی نقابی ندارد و با خودِ واقعی خویش روبه‌رو می‌شود.

در سینما مثلاً می‌توان در فیلم‌هایی که دستمایه‌ی روایتشان «جابه‌جایی شخصیت‌ها»ست به وضوح مبحث «نقاب» را مورد بررسی قرار داد؛ برای مثال در فیلم «تعطیلات در رم» ساخته‌ی «ویلیام وایلر» که در آن دختری از بالاترین طبقه‌ی اجتماعی، ناگهان تصمیم می‌گیرد نقاب از چهره بردارد و زندگی طبقه‌ی متوسط را تجربه کند. هم‌چنین در آثاری که «دوز و کلک و ریاکاری» را دستمایه قرار می‌دهند این مسئله قابل ردیابی است؛ مثل فیلم «شیرینی شانس» ساخته‌ی «بیلی وایلدر» - در بسیاری از آثار بیلی وایلدر مثل آپارتمان، بعضی‌ها داغشو دوست دارن، سانست بلوار و ... می‌توان انواع مختلف شوخی‌های متعددی از این کارگردان فوق‌العاده را با مقوله‌ی نقاب، متأثر از نظریه‌ی ناخودآگاه جمعی یونگ، یافت.

«سایه» به خلق و خوی حیوانی انسان می‌پردازد؛ سایه‌یی که بر شخصیت واقعی انسان می‌افتد. در آثار اکسپرسیونیستی سینمای آلمان تضاد بین سایه و روشن را می‌توان جلوه‌گاهی از این بخش نظرگاه یونگ یافت. در واقع می‌توان گفت هر انسان از نظر یونگ مشابهتی با «دکتر جکیل و مستر هاید» دارد. انسان به همین ترتیب می‌تواند روزها دکتر جکیل باشد و شب‌ها مستر هاید. در واقع مستر هاید در درون دکتر جکیل نهفته است و نوعی سایه‌ی شرارت‌بار او محسوب می‌شود.

در سینما، در «ارباب حلقه‌ها»، «هری پاتر»ها و «مومیایی»ها نشانه‌هایی از حضور اهریمن و جلوه‌های شریر به صورت سایه‌وار وجود دارند. هم‌چنین در آثار اکسپرسیونیستی یا نوآر این جلوه‌های سایه‌وار شر زیاد مشاهده می‌شوند. در فیلم «M» (فریتس لانگ) به گونه‌یی کاملاً عینی این حضور سایه‌وار نیروی شر را هم با سایه‌ی هیکل قاتل کودکان بر دیوار و هم در صدای سوت زدن خارج از کادر او می‌توانیم مشاهده کنیم.

جلوه‌های ناخودآگاه جمعی در سه وجه بازتاب می‌یابد:

۱- رؤیا
۲- اسطوره
۳- هنر

به اعتقاد یونگ عناصری در رؤیاهای ما وجود دارند که به عناصر مشترک قومی ارتباط می‌یابند مثل معماری. نوع معماری خاص فیلم‌های اکسپرسیونیستی، به‌خصوص فیلم «نوسفراتو» (مورنائو) که شامل زوایای هندسی تند و شکل‌های نامتقارن و خارج از تعادل است، می‌تواند نشأت‌گرفته از منطق رؤیا و کابوس باشد که با توجه به پیشینه‌اش در هنر باروک، دارای خاستگاه ناخودآگاه جمعی است.

اسطوره‌ها، هم نمود بنیادی و کهن‌چیزها هستند و هم نمود آرمانی آن‌ها. نمونه‌ی اولین آفرینش که نمونه‌ی غایی آن نیز است، زمان و اسطوره‌ی آن که هم ازلی و هم ابدی هستند یا اسطوره‌های رفتارها و کنش‌های انسانی، انواعی مهم از اسطوره‌ها را شکل می‌دهند.

در بیانگری هنری، هم رؤیا را نمایش می‌دهیم و هم اسطوره را به کار می‌گیریم، پس آثار هنری به شیوه‌یی اولی در ناخودآگاه جمعیِ ما ریشه دارند.

نقد اسطوره‌یی

در «معناشناسی» در نقد اثر هنری ما از راه دلالت‌های موجود در اثر به دنبال معنا می‌گردیم. Signification هر اثر هنری می‌تواند سه سطح معنی را در خود داشته باشد:

- معنای صریح (Dinotative)
- معنای ضمنی (Connotative)

اسطوره‌شناسی به ریشه‌ها و منشاءهایی زندگی فرهنگی و تبار انسان اشاره می‌کند. خواه‌ناخواه در هر اثری اسطوره حاضر است، چون انسان با اسطوره است که زندگی‌اش را معنا می‌کند و اسطوره در زندگی انسان به شکل پرقدرت و ساختمندی تأثیرگذار است

آکیرا کوروساوا

- معنای اسطوره‌یی (Mythologic)

«معنای اسطوره‌یی» ما را به ریشه‌ی معنایی چیزها می‌رساند و در زمینه‌های فرهنگی ریشه دارد؛ برای مثال «دریا» اسطوره‌یی .است که در آن می‌توان معناهایی چون نامتناهی بودن یا چرخه‌ی حیات و مرگ را یافت. در فیلم «مُهر هفتم» (اینگمار برگمان) جایی که مرگ از دریا خارج می‌شود تا شوالیه را با خود ببرد و در مرز بین متناهی و نامتناهی (خشکی و دریا) با شوالیه درگیر می‌شود می‌توانیم این معناهای اسطوره‌یی را در مورد دریا شاهد باشیم.

در مثال «معنای ضمنی» می‌توانیم از فیلم «هیولای درون» (ژان رنوار) سخن به میان آوریم، جایی که از ریزش آب از ناودان می‌توانیم معناهایی ضمنی را از روابط موجود در فیلم درک کنیم.

«میتولوژی» (علم اسطوره‌شناسی)، علم جدیدی است که شاخه‌یی از علم کلی انسان‌شناسی محسوب می‌شود. اسطوره‌شناسی به ریشه‌ها و منشاءهای زندگی فرهنگی و تبار انسان اشاره می‌کند خواه‌ناخواه در هر اثری اسطوره حاضر است، چون انسان با اسطوره است که زندگی‌اش را معنا می‌کند و اسطوره در زندگی انسان به شکل پرقدرت و ساختمندی تأثیرگذار است. «سرجیمز فریزر، جوزف کمپبل، میرچا الیاده، روژه باستید، گاستون باشلار، کلود لوی استروس و رولان بارت» ویژگی‌های اسطوره‌ها را مورد بررسی قرار داده و بعضی از آنان این ویژگی‌ها را در ادبیات و سینما هم به‌شدت مؤثر دیده و درباره‌ی آن‌ها بحث کرده‌اند. اسطوره‌ها با «کهن‌الگوها» به معنا می‌رسند؛ مثلاً کهن‌الگوی پیرمرد فرزانه با ریش و موی بلند در ادبیات و سینما تکرار می‌شود یا زنان که سه صورت کهن‌الگویی دارند:

۱- زنان معنوی مثل مادر مقدس یا زن / فرشته که به روح مقدس و پاک زنانه اشاره می‌کنند؛ مثلاً در «مصایب ژاندارک» (کارل تئودور درایر) یا «ترز» (آلن کاوالیه) می‌توانیم جلوه‌هایی از زنان معنوی و کهن‌الگویشان را بیابیم.

۲- زنان اغواگر یا جادوگر / زن شریر؛ مثلاً در جادوگر شهر اُز یا «جادوگر شهر زمرد»، زن جادوگر را می‌بینیم و در آثار نوآر جلوه‌هایی از زن شریر یا اغواگر را.

۳- زنان اثیری که جنبه‌ی ماورایی دارند و البته این جنبه‌ی ماورایی حتماً حامل عنصر «تقدیس» نیست؛ برای مثال شخصیت زن برفی در «کوایدان» اثر «کوبایاشی»، زن در فیلم «اورفه» اثر «ژان کوکتو» یا زن غیبگو در «سریر خون» اثر «کوروساوا».

حتی عده‌یی معتقدند گونه نیز در ادبیات و سینما یک اسطوره است مثل گونه‌ی وسترن یا بعضی کهن‌الگوها مثل سفر یا جاده که در آثار بی‌شمار سینمایی تکرار می‌شوند؛ مثل «تلما و لوییز» (رایدلی اسکات)، «مرد بارانی» (بری لوینسون) یا فیلم «جاده» (فدریکو فلینی).

«امبرتو اکو» معتقد است برای کشف مکانیسم‌های دلالت‌گری اسطوره‌ها باید از زمینه‌های فرهنگی تولید اسطوره هم اطلاع حاصل کنیم. رولان بارت نیز در این مورد با اکو هم‌عقیده است که مثلاً بعضی نمادهای ژاپنی را غربی‌ها بدون مطالعه‌ی فرهنگ ژاپن نمی‌توانند درک کنند؛ چیزی که به‌طور مثال در مورد تئاتر کابوکی یا شعر هایکوی ژاپنی در حوزه‌ی هنر بسیار صادق است. به همین دلیل است که نقدهای پساساختارگرایانه و به‌ویژه نقدهای هرمنوتیکی برای زمینه‌های فرهنگی اهمیت زیادی قایل می‌شوند.

نقد جامعه‌شناسانه‌ی مارکسیستی

این نوع نقد ریشه در اندیشه‌های «مارکس» دارد. مارکس به همراه «انگلس» تحلیلی ماده‌باورانه از تحول تاریخ در جامعه‌ی بشری ارایه می‌دهند که حاوی منطق دیالکتیکی هگلی است و به آن «ماتریالیسم دیالکتیک» می‌گویند. مارکس انسان را موجودی اقتصادی می‌دانست و معتقد بود مناسبات ساختاری زندگی اجتماعی بر اساس مناسبات اقتصادی شکل می‌یابند، به این معنا که جایگاه اجتماعی انسان بر اساس وضعیت او در مناسبات تولیدی و میزان بهره‌مندی‌اش از سرمایه و منابع تولید تعیین می‌شود. اما جامعه‌ی مارکسیستی جامعه‌یی است که در آن همگان یکسان از منابع و ابزار تولید برخوردار می‌شوند. آدم‌ها در این گونه جوامع باید از منابع اقتصادی به‌طور یکسان برخوردار شوند.

در یک جامعه‌ی سرمایه‌داری، سرمایه به تمامی در اختیار کارفرما قرار دارد و کارگر در ازای دریافت دستمزد بسیار کمی برای او کار می‌کند و بدین سان مرتباً بر سرمایه‌ی کارخانه‌دار اضافه می‌کند. در این فرایند، کارگر تا وقتی که متوجه نقش خود در افزایش سرمایه‌ی کارفرما نشود دچار «الیناسیون» (از خود بیگانگی) است اما به محض این‌که بر این نقش واقف شد و نوعی خودآگاهی تاریخی یافت، می‌تواند

به مرحله‌یی برسد که در منابع و ابزار تولید با سرمایه‌دار و کارخانه‌دار شریک شود و این غایت آمال یک جامعه‌ی مارکسیستی است.

در مارکسیسم، انسان به صورت فردی دیده نمی‌شود بلکه «جمع» است که اصالت دارد و جامعه‌ی سوسیالیستی برای فرایندهای جمعی اهمیت قایل می‌شود؛ چیزی که مثلاً در شورش جمعی ملوانان در «رزمناو پوتمکین» (سرگئی آیزنشتاین) می‌توانیم مشاهده کنیم. در مارکسیسم، یک نوع تلقی از ایدئولوژی نیز مطرح می‌شود که صورتی از آگاهی «کاذب» یا تغییریافته است. مارکسیسم نمی‌تواند محقق شود مگر این که تبدیل به صورت‌هایی از آگاهی اجتماعی شود که دستورالعمل داشته باشد. این ایدئولوژی، منطبق بر آرمان مارکسیستی بوده که همانا ایجاد یک جامعه‌ی بدون طبقه است.

شکلی از ژرف‌ساخت در مارکسیسم وجود دارد که شامل زیربنا و روبنایی است؛ زیربنای آن مناسبات اقتصادی و اجتماعی است ولی روبنایش فرهنگ است که شامل آداب و رسوم، رفتارها و هم‌چنین هنر، ادبیات و سینماست. از این‌جا نظریه‌ی «بازتاب» (Reflection) مطرح می‌شود که یک اثر هنری را بازتاب شرایط اقتصادی و اجتماعی زمان خود می‌داند. چگونگی بازتاب واقعیت‌های اجتماعی و اقتصادی در هنر دغدغه‌ی مهم هنر مارکسیستی است و اساساً «هنر متعهد» با تکیه بر آن تعریف و تبیین می‌شود. در سینما «آیزنشتاین» مهم‌ترین کسی بود که عمدتاً با تکیه بر فرم فیلم و نظریه‌ی مونتاژ دیالکتیکی‌اش اعتقادات مارکسیستی را ارایه داد، اما این نوع سینما مقبول طبع سیاستمداران حکومت کمونیستی شوروی قرار نگرفت چون آنان بیش‌تر تمایل داشتند که واقعیات زندگی اجتماعی به‌طور صریح در فیلم‌ها نمایش داده شود تا تمام توده‌ی تماشاگران توانایی درک آن‌ها را داشته باشند در حالی که آیزنشتاین و شکل‌گرایان همفکرش در پوشش فرم فیلم به این واقعیات می‌پرداختند. این نوع رویکرد سیاستمداران کمونیست، به دوران سلطه‌ی «رئالیسم سوسیالیستی» بر سینمای شوروی ختم شد که نتیجه‌ی مستقیم تئوری بازتاب در سینما بود اما طبیعی بود که نتواند آثار چندان شاخصی از خود برجای بگذارد، چون اولاً سینمایی فرمایشی بود که محدوده‌ی تلاش هنرمند را برای فعالیت‌های خلاقانه هر لحظه تنگ‌تر می‌کرد و ثانیاً به‌تدریج تبدیل به سینمایی شد که واقعیت را آنگونه که سیاستمداران کمونیست می‌خواستند بیان می‌کرد و نه آن‌گونه که بود و بنابراین از جانب توده‌ی تماشاگران مورد استقبال قرار نگرفت.

مهم‌ترین دغدغه‌ی نظریه‌پردازان هنر مارکسیستی این بود که ایدئولوژی چگونه در اثر بازتاب می‌یابد. در پاسخ به این پرسش، این نظریه‌پردازان به دو نحله‌ی کلی تقسیم شدند: مارکسیست‌های سنتی و مارکسیست‌های مدرن.

مارکسیسم سنتی در واقع همان نظریه‌ی رئالیسم سوسیالیستی است که از آن سخن به میان آورده شد، اما مارکسیست‌های مدرن در «ساختارگرایی» است که نشانه‌شناسی و تکنیک تفکرات مارکسیستی را می‌جویند. آنان معتقدند که نگره‌های سوسیالیستی باید در ساختار اثر به گونه‌یی مدرن جریان داشته باشند، برای مثال «آلتوسر» عقیده دارد که هنر بازتاب ایدئولوژی نیست بلکه در میان ایدئولوژی و واقعیت در نوسان است، به عبارت دیگر هنر نه بازتاب ایدئولوژی است و نه بازتاب واقعیت بلکه چیزی در حد واسط این دو مقوله است؛ یا نظریه‌ی «پیر ماشری» می‌گوید بازتاب ایدئولوژیک، بازتاب نشانه‌شناسانه‌یی است که در شکل خود را نشان می‌دهد و با نشانه‌ها و نمادهاست که به معنا می‌رسد، اما دیدگاه «مکتب فرانکفورت» که در جایی هم خیلی مستقیم به سینما می‌پردازد اساساً مخالف جنبه‌های ایدئولوژیک است.

در دهه‌ی ۳۰ میلادی در آلمان گروهی از متفکران مقیم فرانکفورت متأثر از اندیشه‌های مارکس تحلیل‌هایی اجتماعی را آغاز کردند که نتیجه‌ی آن، بنیانگذاری «مؤسسه‌ی اجتماعی هنر» و پایه‌گذاری مکتب فرانکفورت بود. این مکتب در زمان سلطه‌ی حزب نازی در آلمان به دلیل مخالفت حزب با اندیشه‌های رواج‌یافته در

سرگئی آیزنشتاین

در سینما «آیزنشتاین» مهم‌ترین کسی بود که عمدتاً با تکیه بر فرم فیلم و نظریه‌ی مونتاژ دیالکتیکی‌اش اعتقادات مارکسیستی را ارایه داد، اما این نوع سینما مقبول طبع سیاستمداران حکومت کمونیستی شوروی قرار نگرفت

آن مدتی به نیویورک منتقل شد و از سال ۱۹۳۸ تا ۱۹۵۰ در نیویورک به حیات خود ادامه داد و سپس دوباره به فرانکفورت بازگشت.

مکتب فرانکفورت به نوعی مدافع هنر مدرن و از جمله سینمای مدرن است. این نظریه‌پردازان در توصیف خود از هنر، مدافع هنری هستند که تن به یکسان‌سازی ایدئولوژیک نمی‌دهد. آنان معتقدند که جوامع ایدئولوژیک به خاطر خصلت‌هایی که در ایدئولوژی وجود دارد نوعی جزمیت را پیشه می‌کنند که حاصل طبیعت یکسان‌ساز ایدئولوژی است. ایدئولوژی به جای این که انسان را به تفکر وادار کند برایش باید و نبایدهایی می‌سازد که هدفش ایجاد جامعه‌یی تک‌ساحتی، تک‌بُعدی، مونووکال، مونوفونیک و تک‌صدایی است. در مکتب فرانکفورت، در حوزه‌ی هنر هم با دیکتاتوری پرولتاریایی شوروی - هنر توده - مخالفت وجود دارد، هم با هنر تبلیغاتی ایدئولوژی‌های نازیستی و فاشیستی در آلمان و ایتالیا - پروپاگاندا - و هم با هنر عامه‌پسند - Kich - که سمبل آن سینمای عامه‌پسند هالیوود است.

نظریه‌پردازان مکتب فرانکفورت معتقدند که ایدئولوژی از طرق مختلف، سلطه‌ی تمامیت‌طلبانه‌ی خود را بر جوامع می‌گستراند؛ برای مثال در جوامع با گرایشات حاکمیت پرولتاریا بخشنامه صادر می‌کند و طی آن اعلام می‌دارد که تنها شکل هنری همان است که سیاستمداران جامعه آن را به هنرمندان دیکته می‌کنند، اما در جوامع سرمایه‌داری در نظام عرضه و تقاضای متناسب با اقتضائات این جامعه نمود می‌یابد. این جوامع مرتباً در افراد خود نیازهای جدید ایجاد می‌کنند تا سپس خود به آن نیازها پاسخ گویند و در این چرخه‌ی ایجاد نیاز - پاسخ به نیاز که بر تمام اقشار اجتماع به‌طور یکسان تحمیل می‌شود همان فرایندهای یکسان‌سازی، منتها به شکلی دیگر، جریان می‌یابند که در حوزه‌ی سینما آن را عرصه‌ی «صنعت - فرهنگی» یکسان‌ساز خطاب می‌کنند چرا که در جوامع غربی، سرمایه‌داری بیش از همه با رسانه‌ها و به‌خصوص تلویزیون و سینما تبلیغ می‌شود. نظریه‌پردازان مکتب فرانکفورت از مباحثشان این‌گونه نتیجه می‌گیرند که راه حل رهایی از این مهلکه

تئودور آدرنو

مکتب فرانکفورت به «عادت‌زدایی» از راه هنر مدرن اشاره می‌کند که باعث فاصله‌گذاری میان تماشاگر و واقعیت می‌شود و تماشاگر را به یک نوع دیالکتیک وارد می‌کند که آنان بر این فرایند آشنایی‌زدایی از طریق «دیالکتیک منفی» نام می‌نهند

روی آوردن به هنری آلترناتیو است و نام آن را «هنر مدرن» می‌گذارند. هنر مدرن به زمینه‌ی ساخت و تولید خود باج نمی‌دهد و هنر آزاد و رهایی است که قاعده‌شکنی می‌کند، قدرت انتقادی دارد و گاه زمینه‌ی تولید خود و حتی خودش را نقد می‌کند. هنر مدرن «بازتاب غیرمستقیم واقعیت» است و کشف واقعیت در این هنر از سوی مخاطب، باعث خودآگاهی او می‌شود. این نظریه‌پردازان عقیده دارند بازتاب مستقیم واقعیت در آثار هنری خمودگی مخاطب را به دنبال خواهد آورد، چرا که در این حالت مخاطب در تأویل اثر شرکت نمی‌کند و تنها پذیرای بی‌چون و چرای واقعیتی است که اثر هنری به صورت مستقیم به او ارایه می‌دهد اما در بازتاب غیرمستقیم واقعیت، مخاطب در تأویل اثر شرکت می‌کند و در این فرایند تأویل به خودآگاهی می‌رسد و این مخالف با آرای نظریه‌پردازان کلاسیکی همچون «آندره بازن و زیگفرید کراکوئر» است که موافق با ارایه‌ی واقعیت خالص در فیلم‌ها بودند.

مکتب فرانکفورت به «عادت‌زدایی» از راه هنر مدرن اشاره می‌کند که باعث فاصله‌گذاری میان تماشاگر و واقعیت می‌شود و تماشاگر را به یک نوع دیالکتیک وارد می‌کند که آنان بر این فرایند آشنایی‌زدایی از طریق «دیالکتیک منفی» نام می‌نهند. آنان معتقد به لزوم ارایه‌ی نسخه‌ی نگاتیو واقعیت در اثر هنری هستند و نقش مخاطب در این میانه، جذب و ادراک نسخه‌ی نگاتیو واقعیت و ساخت نسخه‌ی پوزتیو آن در ذهنش است. آنان می‌گویند در عصر مدرن نمی‌توان گفت چه چیزی دقیقاً واقعیت است و چه چیزی نیست چون در این میانه مجموعه‌یی از تضادها و تناقض‌ها وجود دارد، به همین جهت است که هنر مدرن همواره در حال ساختارشکنی است و هر دم تمایل به «دیگر شدن» دارد. از این رهگذر نظریه‌پردازان مکتب فرانکفورت، با قهرمان‌گرایی و فردمحوری در سینمای هالیوود مخالف هستند. آنان سیستم ستاره‌سازی این سینما را که در خدمت سرمایه‌داری است و نه در خدمت مردم، نفی می‌کنند و عقیده دارند چنین سیستمی با تبدیل مخاطبان به مصرف‌کنندگان صرف، آنان را مسخ می‌کند. به نظر آنان سینمای آمریکا که در خدمت ارایه‌ی مداوم «رؤیای آمریکایی» است بسیاری از رؤیاهای انسانی را از بین می‌بردونابودمی‌کند

کمپانی‌های فیلمسازی آمریکایی در عین رقابت ظاهری با یکدیگر رویکردهای مشترکی دارند که به آن‌ها دیکته می‌شود و در واقع آن‌ها در خدمت نظام طویل و عریض سرمایه‌داری و امپریالیسم آمریکایی هستند. «تئودور آدورنو، مارکس هورکهایمر،

میشل لئو

رویکرد مدرنیستی در مکتب فرانکفورت، در کل به فرم اهمیت بسیار می‌دهد، چون تا وقتی محتوا در شکل و قالب مناسبی ریخته نشود قابل ارایه نیست

هربرت مارکوزه، اریک فروم» و تا حدودی «والتر بنیامین»، از بزرگ‌ترین نظریه‌پردازان این مکتب هستند.

اما مقاله‌ی معروف «عصر تکثیر مکانیکی» اثر والتر بنیامین، از بعضی جهات در مخالفت با عقاید عمده‌ی مکتب فرانکفورت بود و به همین جهت خود فرانکفورتی‌ها هم که عقاید بنیامین ریشه در دیدگاه‌های آنان داشت در برابرش موضع گرفتند.

بنیامین در این مقاله عنوان کرد که از وقتی امکان بازتولید هنر از طریق رادیو، تلویزیون و سینما امکان‌پذیر شد سرنوشت تولید هنری دچار دگرگونی شده است. بنیامین این دگرگونی را نقد نمی‌کند، بلکه ستایش می‌کند. وی می‌گوید حیات اجتماعی تحت تأثیر دستگاه‌های تکثیر مکانیکی دگرگون شده است، چون نخست این‌طور به نظر می‌رسد که تمامی آثار هنری از این پس برای بازتولید یا تکثیر شدن به وجود می‌آیند؛ برای مثال رمان اصلاً برای اقتباس سینمایی از روی آن نوشته می‌شود یا تابلوهای نقاشی توسط رسانه‌های بازتولید مکانیکی تکثیر شده و این باعث نوعی پویایی متفاوت از گذشته در خلق آثار هنری می‌شود. دوم این که هنر جنبه‌های آیینی خود را ترک می‌گوید و آن جنبه‌ی یگانه‌یی که قبلاً داشت از میان می‌رود و جای خود را به کارکردهایی سیاسی می‌دهد. قبل از این به‌طور مثال یک تابلوی نقاشی پس از کشیده شدن در جایی نگاه داشته می‌شد و در دسترس همگان نبود، ولی امروزه به صورت عکس، کارت پستال و ... و توسط انواع وسایل تکثیر عصر جدید مثل رایانه، تلویزیون و سینما، به شیوه‌یی مکانیکی بازتولید می‌شود و در دسترس همگان قرار می‌گیرد و این همگانی شدن هنر از طریق تکثیر مکانیکی باعث ورود آن به عرصه‌ی سیاسی می‌گردد.

رویکرد مدرنیستی در مکتب فرانکفورت، در کل به فرم اهمیت بسیار می‌دهد، چون تا وقتی محتوا در شکل و قالب مناسبی ریخته نشود قابل ارایه نیست. پس تأثیر هنر هم به صورت شکلی و هم محتوایی است. هنر با بُعد زیبایی‌شناسی خود عمل می‌کند و در این میان «تکنیک» اهمیت زیادی می‌یابد.

والتر بنیامین به اهمیت تکنیک در هنر انقلابی توجه ویژه‌یی دارد. وی معتقد است هنر انقلابی، هنری است که تکنیک آن انقلابی باشد و هنری که محتوایش انقلابی باشد، هنر انقلابی محسوب نمی‌شود.

والتر بنیامین معتقد بود که باید ابزار تکنیکی از دست سرمایه‌داری خارج شود، چون سرمایه‌داری آثار سوء خود را در هنر از همه بیش‌تر در وجوه تکنیکی نمایان می‌سازد. در روش‌های این فرایند مقابله، نمونه‌هایی تاریخی هم بود؛ مثل سینمای آیزنشتاین یا سینمای نوگرای اروپایی. همین ایده‌ی بنیامین بعدها موجب تحول تکنیکی در مقابل تکنیک‌های رایج سینمایی در جریان‌های «موج نو»یی می‌شود.

نظریه‌پردازان مدرنیست مکتب فرانکفورت هم‌چنین عقیده داشتند که مدرنیسم وقتی در نقد اتفاق می‌افتد که به متن توجه شود و بر دلالت‌های خود متن تأکید شود نه بر زمینه‌های شکل‌گیری متن و این مهم‌ترین ویژگی‌یی است که مکتب فرانکفورت را کاملاً در مقابل رویکردهای نقد سنتی قرار می‌دهد.

اما همان‌گونه که عنوان شد تاریخ نقد فیلم تنها به گونه‌ی نقد معطوف به مؤلف محدود نمی‌شود و با کوشش‌های نشانه‌شناسان و زبان‌شناسانی چون «فردینان دسوسور، پیرس، رولان بارت، کریستین متز، کلود لوی استروس، میشل فوکو و ژاک لاکان» – تعدادی از آنان نظریه‌های زبان‌شناسانه و نشانه‌شناسانه‌ی خود را مستقیم وارد حوزه‌ی سینما هم می‌کنند – نقد سینما وارد حوزه‌های معطوف به متن و معطوف به مخاطب هم می‌شود که این اقیانوس نامتناهی را هر دم بیکران‌تر در پیش روی فرد علاقه‌مند به حوزه‌های مختلف نقد فیلم می‌گشایند. امیدواریم که در آینده زمینه‌یی دیگر فراهم شود تا هرچند به گونه‌یی مختصر، ذره‌یی از این اقیانوس بیکران را پیش چشم خوانندگان ماهنامه‌ی نقد سینما بگسترانیم ■