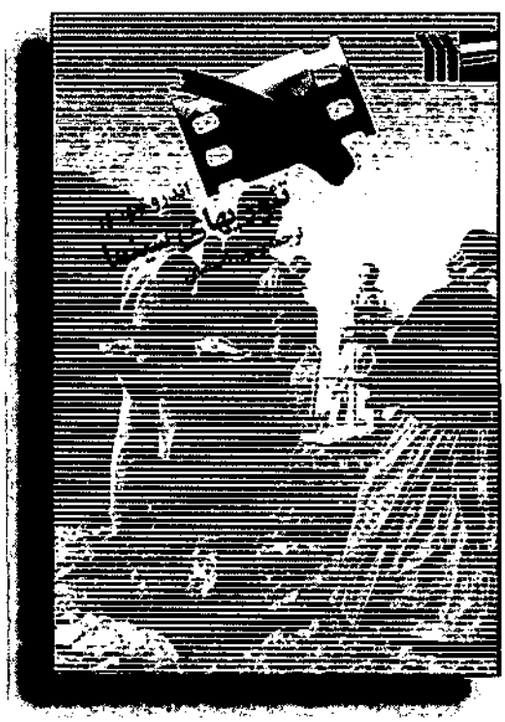
تئوریهای سینما

● تئوریهای سینما
■ نوشته: اندرو تیودور
■ ترجمه: رحیم قاسمیان
■ انتشارات سروش

● علی شیخ مهدی



پس از جنگ جهانی دوم، دوره جدیدی از نقدنویسی فیلم آغاز شد که آثار آن تاکنون به جای مانده است برخی از آن نقدنویسان، فیلمساز و گروهی مهم‌ترین نظریه‌پردازان فیلم در نیمه دوم سدهٔ معاصر شدند.

پیش از همه، اندره بازن گام‌های نخست را برداشت و به هنگام سردبیری مجله معروف کایه دو سینما، نسلی از نقدنویسان را پرورش داد که مهم‌ترین تأثیرات سینمایی را به مدت چند دهه پدید آوردند.

بازن را باید در سطح چند نظریه پرداز بسیار برجسته و تأثیرگذار هنر سینما همانند ایزنشتین، آرنهایم و کراکوئر قرار داد. اما او خیلی زود، در چهل سالگی بر اثر بیماری سل (۱۹۵۸) درگذشت. با آغاز دهه ۶۰ میلادی، دیدگاه تازه‌ایی در سینما مقبولیت یافت و آن نشانه‌شناسی بود. نخستین نظریه‌پرداز طراز اول در این زمینه، کریستین متز بود که تحت تأثیر یافته‌های زبانشناسی و نیز آموزه‌های نشانه‌شناسی، به بررسی فیلم‌ها پرداخت. او نظریه‌پردازان پیش از خود را کلی گویان فلسفه بافی می‌دانست که هر چه اطلاعات از دانش‌های مختلف داشتند، وارد تحلیل سینمایی خویش می‌کردند.

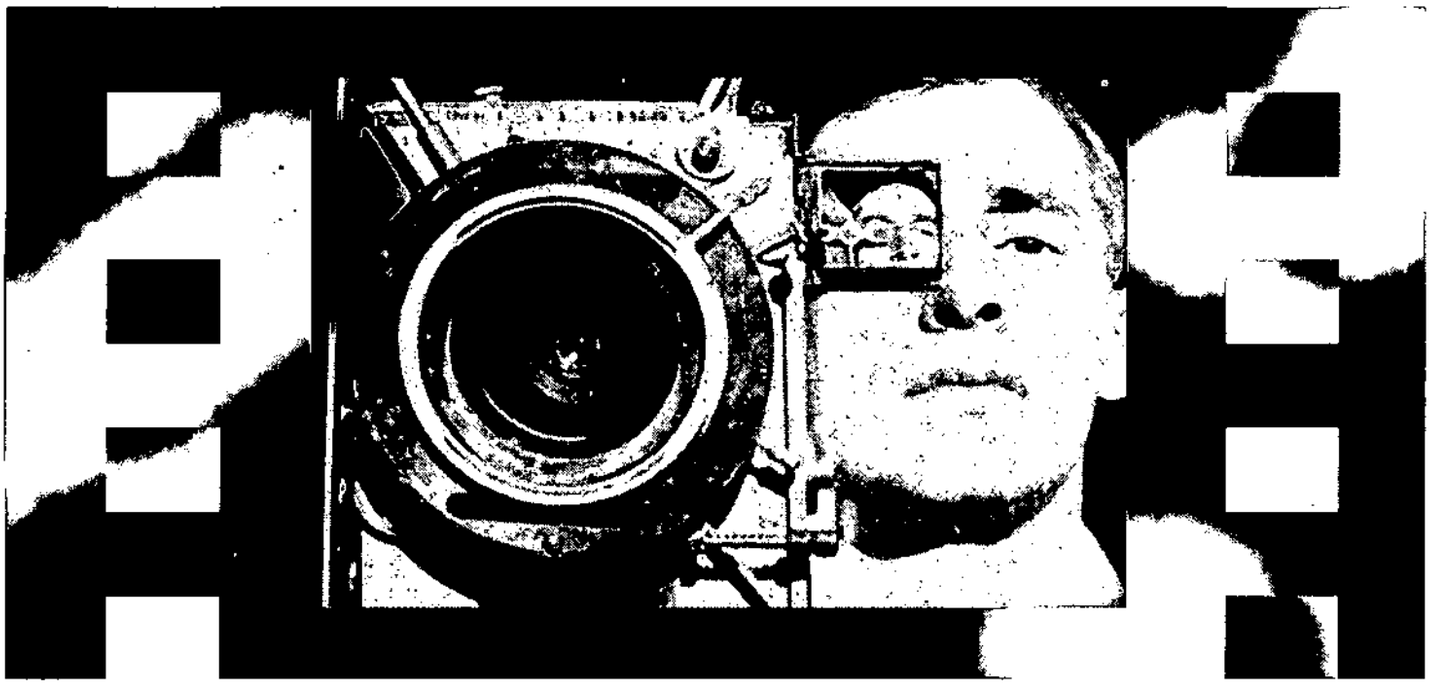
وی معتقد بود از این کار باید پرهیز کرد و به بررسی علمی، جزئی و دقیق سینما و آنچه حقیقتاً سینمایی است، پرداخت. رویداد مهم دیگری که در دهه‌های پنجاه و شصت میلادی رخ داد، افزایش مدارس سینمایی بود، طوری که کم کم هنر سینما به عنوان رشته‌ای دانشگاهی در اغلب دانشگاه‌های معتبر تدریس می‌شد. این رویداد ایجاب می‌کرد که سینما به عنوان رشته‌ای تحصیلی، دارای مطالعات و بررسی‌های تعریف شده‌ای باشد؛ از این رو کم‌کم گرایش به کلی گویی‌هایی مانند فلسفهٔ سینما یا پرسش از ذات سینما به کارکردهای مشخصی مانند تأثیرات اجتماعی و روانی منحصر شد و زیبایی‌شناسی فیلم نیز از زیبایی‌شناسی فلسفی دور و به پژوهش در ملاحظات زیبایی‌شناختی خاص هنر سینما محدود گشت.

ذکر این مقدمه طولانی از این رو ضروری بود که جایگاه "اندرو تیودور" نویسنده کتاب نظریه‌های سینمایی، مشخص شود؛ زیرا با کمال تأسف به اطلاعاتی خاص و روشنگر درباره تیودور دست نیافتیم، به جز این که دادلی اندرو در پایان کتابش به نام پیش درآمدی بر نظریات اساسی فیلم چند کتابی برای مطالعه بیشتر برای مطالب نظری به خوانندگان پیشنهاد کرده است که از آن جمله کتاب نظریه‌های فیلم[1] اندرو تیودور است و این همین کتابی است که رحیم قاسمیان به فارسی برگردانده است.

تیودور از کسانی است که باور داشتند باید از کلی‌گویی دربارهٔ سینما دست کشید و به مطالعه ویژگی‌های خاص آن پرداخت. به همین منظور، او تعریف خاصی از "تئوری" می‌کند که با تئوری‌های قبلی سینما که به نظر او احکام کلی صادر می‌کرد، تفاوت دارد. به نظر او "تئوری فیلم، کاربرد روشی است علمی برای بسط دانش ما از سینما" (ص ۱۱). بنابراین نزد تیودور، تئوری (نظریه) فیلم باید اجزای مختلف اطلاعات ما دربارهٔ سینما را به یکدیگر مرتبط کند و به این ترتیب نظمی میان آن‌ها برقرار یا بر ما آشکار کند. لذا "تئوری موجب نظم‌دادن به افکارمان می‌شود و چارچوب نظری به ما می‌دهد". (ص ۱۰)

تیودور نکته‌ای را فراموش می‌کند و آن این که همان نظریه‌پردازان قبلی کلی‌گو نیز از یک تئوری سینمایی چنین انتظاراتی داشتند ولی روش آنها قیاسی (Deduction) بود، یعنی از کل هنرها شروع می‌کردند تا برسند به هنر سینما به مثابه یک جزء از آن کل.

در حالی که نظریه‌پردازان چند دهه اخیر روش استقرایی (Induction) را برای رسیدن به تئوری سینمایی به کار می‌برند، یعنی آن‌ها از جزئیات مختلف شروع می‌کنند، با کنار هم قراردادنشان به یک مفهوم



کلی درباره سینما دست می‌یابند. در مجموع آنان از خود سینما برای درک سینما آغاز می‌کنند. برخلاف نظریه‌پردازان بزرگ نیمه اول سدهٔ کنونی که از کلیات فلسفه و هنر و زیبایی‌شناسی شروع کرده به زیبایی‌شناسی سینما می‌رسیدند.

تیودور برای تمایز قائل شدن به این دو روش استقرایی و قیاسی که منجر به دو نوع تمایل تئوریک نیز می‌شود، چنین می‌گوید: "به خاطر نیاز به اصطلاح، تمایل نخست را بسط یک الگوی فیلم و تمایل دوم را بسط یک زیبایی‌شناسی فیلم می‌نامم". (ص ۱۴)

بنابراین، تیوردور معتقد است که هر تئوری سینمایی خواه ناخواه دارای دو بخش یا دو تمایل است: الگو و زیبایی‌شناسی. بنابراین می‌توان این‌گونه استنباط کرد که روش استقرایی بیشتر متمایل به یافتن الگو یا روش‌های خاص هنر سینماست و روش قیاسی متمایل است که بیشتر در باب زیبایی‌شناسی فیلم در عرض سایر هنرها جستجو کند.

تیودور در روشن ساختن معنا و مفهوم "الگو" و "زیبایی‌شناسی" در تئوری فیلم به ایزنشتین و سپس بازن به مثابه دو قطب شکل‌گرایی و واقعگرایی در تبیین نظری هنر سینما اشاره می‌کند و در مورد ایزنشتین معتقد است که آنچه با عنوان روش‌های پنجگانه مونتاژ (متریک، ریتمیک، تونال، اُورتونال، هوشمندانه) مطرح شده است، الگوی سینمایی اوست که البته بر این اصل زیبایی‌شناختی که مونتاژ، خصلت اساسی هنر سینما است، استوار می‌باشد. تیودور همچنین درباره بازن روشن می‌کند که روش‌هایی مثل عمق میدان، کم بودن شمار بُرش‌ها و به طور کلی پلاستیک تصویری، الگوی سینمایی در نظریه فیلم بازن است که بر دیدگاه زیبایی‌شناختی مفهوم واقعگرایی، به عنوان اصل بنیادی زیبایی‌شناسی، بنیان گرفته است.

گفتنی است، تیودور به خوبی می‌داند که به هر حال هر تئوریی سینمایی دارای مبادی کلی فلسفی، روان‌شناختی مرتبط با نحوه ادراک ما از جهان عینی پیرامون است. الگو یا دستورالعمل نیز به هر حال در هر تئوریی بر اساس همان کلیات قرار دارد، در حالی که تیودور می‌کوشد در کتابش به طور کامل چشم بر این کلیات ببندد. نکته این‌جا است که حتی متز و وُلن با وجودی که اعتقاد داشتند زمان کلی‌گویی و فلسفه بافی سینما گذشته است، اما به این‌گونه مباحث بی‌اعتنایی نمی‌کردند. مثلاً آیا می‌توان نشانه‌شناسی مورد نظر وُلن را در سینما فارغ از دیدگاه‌های فلسفی و زیبایی‌شناختی دریافت؟

حتی متز نیز دو فصل از کتاب مقاله‌هایی درباره دلالت در سینما[۲]ی خویش را به واقعگرایی و مفهوم احساس واقعیت و روایت سینمایی اختصاص داده است. او در این دو فصل هر چند زیاده‌گویی فلسفی نکرده است، اما به هر حال الگوهای سینمائیش را بر شالوده زیبایی‌شناختی واقعیت استوار ساخته است.

حال به فصول مختلف کتاب نظریه‌های سینمایی نگاهی می‌اندازیم. تیودور در فصل اول به توضیح روش‌شناسی و تعریف خویش از "تئوری" می‌پردازد که پیشتر به آن اشاره کردیم.

فصل دوم کتاب به ایزنشتین اختصاص دارد. تیودور علاقه و امید خود را به این نظریه‌پرداز بزرگ سینما پنهان نمی‌کند. به نظر او در میان نظریه‌پردازان نیمه سده نخست حیات سینما، ایزنشتین بدون تردید، توانا‌ترین فردی بود که به دنبال دستور زبان خاص سینما بود و "در واقع او شروع کرد به این که فن شعری را ارائه دهد که عمدتاً بر مبنای فکر ریتم استوار بود" (ص ۱۵۲) و تیودور به دیگران توصیه می‌کند که بار دیگر به سراغ اندیشه‌های ایزنشتین بروند.

فصل سوم درباره گریوسن، یکی از بزرگ‌ترین مستندسازان است. در ساختار کلی کتاب تیودور، پرداختن به این فصل کاملاً غیرضروری می‌نماید. اما از آن جایی که گریوسن از روش‌های مونتاژ ایزنشتین تأثیر پذیرفته بود و در عین حال به دلیل این‌که کارشناس رسانه‌های ارتباطی بود، از ضرورت به کارگیری سینما در رویکردی اجتماعی و نیز جنبه تعلیمی آن صحبت به میان آورده بود. او روی هم رفته چهره‌ایی آرمانی برای تیودور به شمار می‌رود، زیرا از یک سو تمایلات شکل‌گرایی مونتاژ خلاقه را پاسخ می‌دهد و از سوی دیگر دارای تعهد اجتماعی و مسؤولیت جمعی است و این دو برای تیودور اهمیت بسیار دارد.

فصل چهارم، توضیح برخی از اساسی‌ترین دیدگاه‌های دو مدافع بزرگ واقعگرایی فیلم، زیگفرید کراکوئر و آندره بازن، در برابر شکل‌گرایی ایزنشتین است. در اظهار نظری کلی می‌توان خاطر نشان کرد که نقادان هنری مارکسیست به واقعگرایی تمایل داشتند و از این لحاظ، سینما آن‌ها را به خودش جلب کرد به ویژه آن که پس از انقلاب سوسیالیستی در روسیه، سینما آن قدر مورد توجه رهبران و توده‌ها واقع شد که مدرسه‌ایی سینمایی نیز برای آموزش فیلمسازان انقلابی و جوان بر پا کردند.

هر چند این موج انقلابی زیبایی‌شناسی فیلم خیلی زود بر اثر سیاست فرهنگی استالین مبنی بر تحمیل واقعگرایی سوسیالیستی به فیلمسازان فرو نشست، اما نهضت نئومارکسیست‌ها در دهه ۳۰ و ۴۰ میلادی در اروپا به رهبری گئورگ لوکاچ و بعدها مکتب فرانکفورت در آلمان همچنان واقعگرایی را مبحثی اساسی در زیبایی‌شناسی می‌دانستند و دربارهٔ آن بحث و فحص می‌کردند. در این میان، کراکوئر هر چند از اعضای رسمی مکتب فرانکفورت نبود، اما از وابستگان فکری آن به شمار می‌رفت. او از دوستان تیودور آدورنو، یکی از بانیان مکتب فرانکفورت بود و دربارهٔ سینما و واقعگرایی و هنر مدرن با دوست خود اختلاف نظرهای شدیدی داشت. به هر حال با روی کار آمدن نازی‌ها در آلمان،

اعضای مکتب فرانکفورت راهی کشورهای دیگری شدند از جمله آن که آدورنو و کراکوئر به امریکا رفتند.

کراکوئر دو کتاب مهم خویش به نام‌های از کالیگاری تا هیتلر: تاریخ روانشناختی فیلم آلمانی[۳] و نیز نظریه فیلم؛ رستگاری واقعیت طبیعی[۴] را در خارج از آلمان منتشر ساخت. کتاب نخست او امروزه اثری کلاسیک در جامعه‌شناسی سینماست اما کتاب دومش در ۱۹۶۰ به کوشش انتشارات دانشگاه آکسفورد منتشر شد که مورد تحسین مستند سازی چون "پل روتا" و نیز هنرشناسی همانند "هربرت رید" قرار گرفت. با آن که تیودور این کتاب کراکوئر را تلاشی عظیم اما مذبوحانه برای حقانیت زیبایی‌شناسی مبتنی بر واقعگرایی می‌خواند و چندین بار از انتقادهای "پالین کیل" به کراکوئر یاد می‌کند، اما هیچ‌گاه به درستی انتقادها را مطرح نمی‌کند، حتی گاه نظریات کراکوئر را تحریف شده نقل می‌کند. برای نمونه او در بخشی از کتابش، درباره شباهت میان سینما و عکاسی از نظر کراکوئر و نیز جوهر عکاسی و سینما نسبت به ضبط سر راست واقعیت چنین می‌نویسد:

"در نهایت این بحث به جایی کشیده می‌شود که در آن دخالت و حضور انسان باید کاملاً حذف شود... هرگونه دخالت انسانی، تأثیری شکل‌گرایانه دارد." (ص ۸۵)

البته چنین موضعگیری رادیکالی بیشتر شبیه نوشته‌های دوران اولیه آندره بازن است تا کراکوئر. به هر حال کراکوئر به هیچ وجه خواهان حذف کامل حضور انسان نبود، بلکه او از دو نوع تمایل در تاریخ هنرها نام می‌برد؛ تمایل به واقعگرایی و تمایل به شکل‌گرایی. او همچنین معتقد است که دوربین فیلمبرداری به دلیل ویژگی مکانیکی و ابزاریش در ضبط واقعیت، موجب شده است که هنر سینما به طور طبیعی به واقعگرایی تمایل داشته باشد. بنابراین هیچ‌گاه منظور کراکوئر این نبود که فیلمساز باید حتماً تسلیم چنین تمایلی بشود، بلکه او باور دارد که ضمن اصالت قائل شدن برای تمایل واقعگرایی در هنر سینما، فیلمساز باید از تمایل شکل‌گرایانه در خویش نیز بهره گیرد. منتها او استفاده افراطی از تمایل شکل‌گرایی را نمی‌پذیرفت و عقیده داشت تمایل شکل‌گرایانه در نزد فیلمساز تا آن جایی مفید است که به آشکار ساختن یا دقیق‌تر بگوئیم، رستگاری واقعیت طبیعی (The Redemption of physical Reality) کمک کند نه آن که آن را دگرگون سازد. در این زمینه از دادلی اندرو که مورد وثوق و اعتماد تیودور است، جملاتی گویا نقل می‌کنیم: "کراکوئر دو انگیزه محتمل را برای هر فیلمسازی در نظر می‌گیرد: واقعگرایی و شکل‌گرایی. مورد اخیر چنانچه خود مختار عمل کند، نگرش سینمایی را نابود خواهد کرد اما وقتی که به طور مناسب بکار رود، به بروز وظیفه دوگانه فیلمساز یاری می‌رساند: اجازه دخول دادن به واقعیت و سپس رسوخ در آن" [۵]

بر این اساس، اندرو از دیدگاه کراکوئر چنین نتیجه‌گیری می‌کند:

"فیلمساز می‌بایست هم واقعگرا باشد و هم شکل‌گرا؛ او می‌تواند ضبط و آشکار کند. او باید اجازه دخول به واقعیت بدهد و [سپس] با تکنیکش در آن رسوخ کند." [۶]

البته اندرو نتیجه‌گیری خودش را هم می‌افزاید که به هر حال تسلط با واقعگرایی است. او سپس واقعگرایی خاص کراکوئر را چنین تعریف می‌کند: "واقعگرایی کراکوئر در عمل خیلی بنیادی یا مطلق نیست. او تشخیص داد که فیلمسازان باید و موظف هستند که دیدگاه شخصی‌شان را از واقعیت ارائه کنند. [بنابراین] واقعگرایی انسانی او نه یک واقعگرایی عینی بلکه تصوری است" [۷]

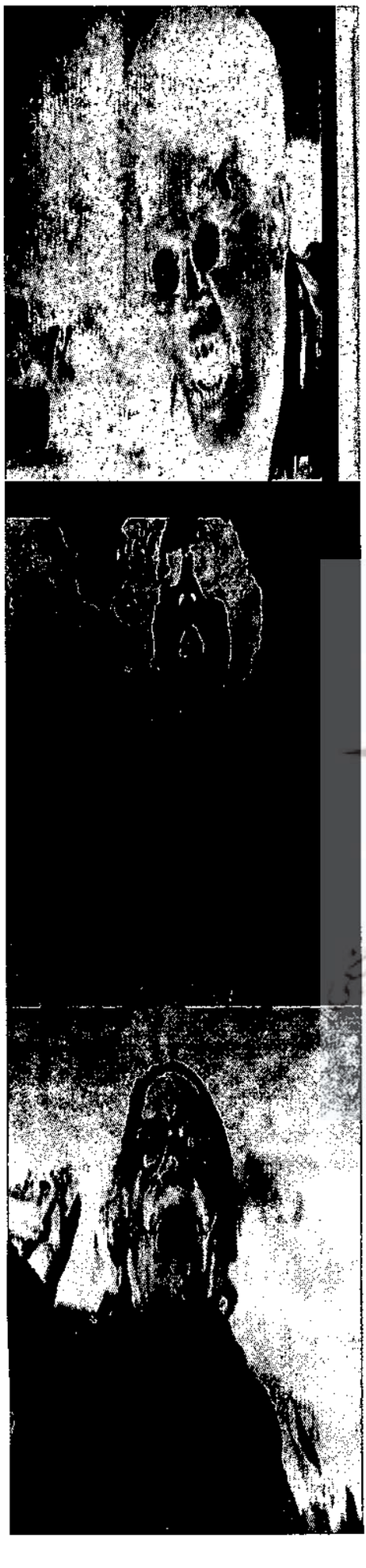
اما ببینیم گفتهٔ صریح و روشن کراکوئر در کتاب نظریه فیلم... چیست، زیرا اظهار نظر او کاملاً گویاست: "همه این کوشش‌های خلاقانه [شکل‌گرایان] برای حفظ نگرش سینمایی و به نفع آن است و از طریق توانایی جوهری رسانه سینما، جهان ما، مرئی می‌شود؛ همانند عکاسی. [اما] همه چیز بستگی به این دارد که توازن صحیحی میان تمایل واقعگریانه و تمایل شکل‌گرایانه به وجود آید و این دو تمایل به خوبی با یکدیگر متوازن شده باشند. در این صورت کوشش‌های اخیر مشتاق شکل‌گرایی، هدایت صحیح می‌یابد." [۸]

تیودور در نقد نظریات بازن، مدافع سرسخت واقعگرایی سینما، بهتر عمل می‌کند. او هر چند سخنان بازن را تحریف نمی‌کند اما ایراداتی که ذکر کرده است، دقیق نیستند.

آندره بازن دارای تحصیلات دانشگاهی در فلسفه بود. او پدیدارشناسی را که در محیط‌های روشنفکری فرانسه رایج بود، به خوبی می‌شناخت و با اگزیستانسیالیسم آشنایی به هم زده بود. شاید لازم باشد که بگوئیم، پدیدارشناسی اصطلاحی است که در دویست سال اخیر در فلسفه غرب گاه بی‌گاه و به تعابیر مختلف بکار برده شده است.

ولی در سدهٔ بیستم با مطالعات "ادموند هوسرل" معنا و مفهوم خاصی پیدا کرد که تأثیرات گسترده‌ایی بر اندیشمندان اروپایی بر جای گذاشت.

هنگامی که بازن می‌گفت در برابر واقعیت نباید دخالت کرد بلکه اجازه داد تا واقعیت خودش را بر ما آشکار کند، کاملاً تحت تأثیر مفهوم "در پرانتز قرار دادن" (in the Bracketting) در اندیشه هوسرل بود. معنای در پرانتز قرار دادن این است که هنگام رویارویی با جهان عینی، می‌بایست پیش‌فرض‌های خود را کنار بگذاریم و اجازه دهیم که موضوع، خودش را بر ما پدیدار کند. از این رو می‌توان استنباط کرد که ریشه فلسفی زیبایی‌شناسی واقعیت در نزد بازن را می‌بایست در مفهوم "در پرانتز قرار دادن" پدیدارشناسی هوسرل جستجو کرد. متأسفانه تیودور توجهی به مبنای فلسفی نظریه فیلم بازن ندارد و توجه خود را به بررسی سیر تطور واقعگرایی در میان مقاله‌های بازن منحصر کرده است. او بر طبق این تحلیل، دو مقاله بازن در سال‌های ۱۹۴۵ و ۱۹۵۱ را با یکدیگر مقایسه و اظهار می‌کند که بازن در ۱۹۴۵ در مقاله مشهور "هستی‌شناسی تصویر عکاسی" دو نوع واقعگرایی را از یکدیگر متمایز ساخته است: واقعگرایی ناب مستند و دیگری واقعگرایی که شبه واقعی است (ص ۹۷).



بازن در مقاله دیگری در ۱۹۵۱، مفهوم گسترده‌تری از واقعیت را مطرح می‌کند و تیودور چنین استنباط می‌کند که "باید مخرج مشترکی میان تصویر سینمایی و جهانی که ما در آن زندگی می‌کنیم [به‌وجود آید] در این صورت تصویر سینمایی می‌تواند از تمام واقعیات، جز یکی تهی شود و آن هم واقعیت فضایی است." (ص ۹۹)

در این جا لازم است قدری استنباط تیودور را بررسی کنیم. بازن در مقاله ۱۹۴۵ به ویژگی‌های واقعگرایی در نقاشی، عکاسی و سینما پرداخته است و می‌کوشد که بنیاد هستی‌شناختی (ontologic) سینما را عکاسی معرفی کند. لذا در تعریف واقعگرایی شبه واقعی می‌گوید:

"کشمکش بر سر واقعگرایی در هنر، از نوعی بدفهمی و از خلط امور زیباشناختی و روان‌شناختی او نیز از خلط میان واقعگرایی حقیقی، یعنی نیاز به بخشیدن بیانی معنادار به ظاهر و نیز به ماهیت جهان، و شبه واقعگراییِ فریب‌آمیز که هدفش اغوای چشم (و نیز ذهن) است، سرچشمه می‌گیرد؛ منظور از شبه واقعگرایی، محتوای شبه واقعگرایانه با نمودهای توهم زاست. به همین دلیل است که هنر قرون وسطا این بحران را پشت سر نگذاشت؛ این هنر، هم کاملاً واقعگرا بود و هم بسیار معنوی، ولی از درام که نتیجهٔ پیشرفت‌های فنی بود چیزی نمی‌دانست. پرسپکتیو گناه نخستین نقاشی غرب بود"... "از سوی دیگر، عکاسی و سینما اکتشاف‌هایی است که دلبستگی ما را به واقعگرایی، یک بار برای همیشه و به طور بنیادی ارضا می‌کند."(۹)

بنابراین به خوبی روشن است که مقاله یاد شده به شباهت بنیادین عکاسی و سینما در ارائه واقعیت اختصاص دارد در حالی‌که هنر نقاشی حتی نقاشان امپرسیونیست یا واقعگرا توانایی مشابه با عکاسی و سینما را ندارند. اما مقاله ۱۹۵۱ که تیودور معتقد است دیدگاه بازن به واقعگرایی گسترش یافته است، صحیح می‌نماید ولی آنچه او از "واقعیت فضایی" استنباط کرده است، دقیق نیست. زیرا، بازن این مقاله را درباره مقایسه تئاتر و سینما برای ارائه واقعیت نگاشته است. ابتدا، منظور بازن از مخرج مشترک مورد نظر تیودور را نقل می‌کنیم:

"ما تماشاگران آمادگی داریم که جهان ساختگی روی پرده را بپذیریم، به شرط آن که میان تصویر سینمایی و جهان هر روزیِ ما، فصل مشترکی وجود داشته باشد.(۱۰)

چنان که آشکار است "فصل مشترک"، داوری تماشاگر سینماست. تماشاگر تئاتر به دنبال این "فصل مشترک" نیست زیرا:

"توهم [واقعیت] در سینما برخلاف تئاتر بر قاعده‌ای که عموم تماشاگران، آگاهانه و همچون یک تاکتیک آن را پذیرفته‌اند متکی نیست، بلکه بر واقعگرایی خاص آنچه نمایش داده می‌شود، استوار است."(۱۱)

بنابراین استنباط تیودور مبنی بر این‌که "تصویر سینمایی می‌تواند از تمام واقعیات، جز یکی تُهی شود و آن هم واقعیت فضایی است" صحیح و دقیق نیست زیرا اولاً این سخن را بازن در برابر سخن هانری گوئیه می‌گوید:

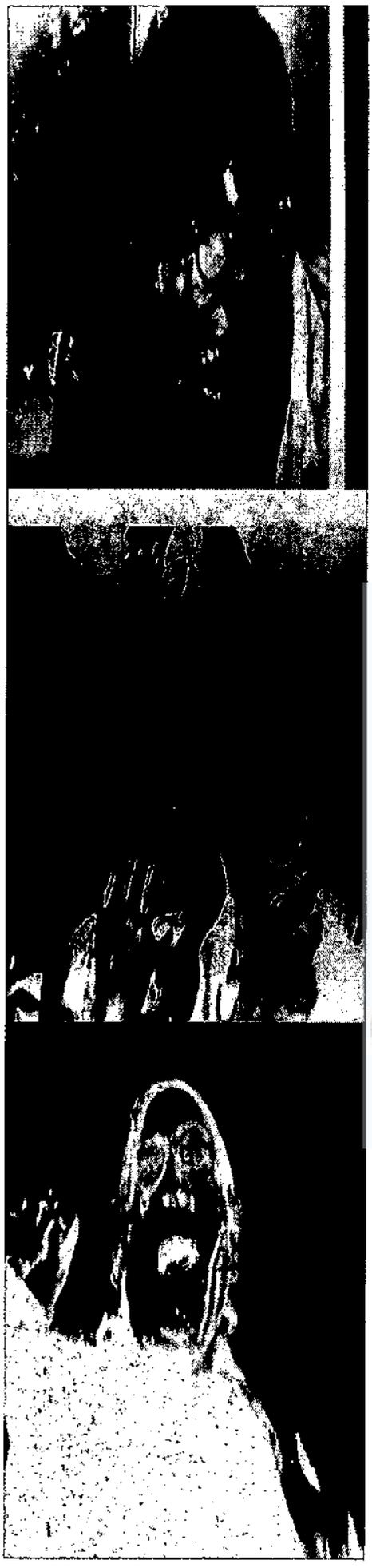
"در واقع، به پیروی از هانری گوئیه که معتقد بود صحنهٔ تئاتر هر توهمی را می‌پذیرد جز توهم حضور بازیگران را، می‌توان گفت: تصویر سینمایی را می‌توان از هر واقعیتی تهی کرد جز واقعیت فضا و مکان" (۱۲)

از این رو به خوبی روشن می‌شود که منظور بازن ویژگی ارائه واقعیت در سینماست که با تئاتر تفاوت ذاتی دارد، زیرا تئاتر اساساً متکی بر دکور و قراردادهای پذیرفته شده نزد تماشاگر عمل می‌کند در حالی که در سینما حتی اگر جنگلی بطور کامل نشان داده شود یا آن که تماماً از دکور استفاده کند، تضمینی بر ارائه واقعیت به شیوه سینما نیست، آنچه این واقعیت را تصویر سینمایی می‌کند همان واقعگرایی فضایی است که احساس ما را از "واقعیتِ طبیعی" تائید می‌کند.

فصل پنجم کتاب در دو بخش به توضیح ظهور و افول "تئوری مؤلف" و "ژانر" اختصاص دارد. تیودور به طور خلاصه روند پدید آمدن "تئوری مؤلف" از سوی اندرو ساریس، منتقد آمریکایی، را شرح می‌دهد و این‌که او این اصطلاح را به جای سیاست نویسنده (La Politique des Auteurs) نقدنویسان مجله فرانسوی کایه دو سینما وضع کرده بود. تیودور، بعضی از نقاط ضعف اندیشه‌های ساریس را مطرح می‌کند و سپس به درستی نتیجه‌گیری می‌کند که "آنچه ساریس به نام تئوری مؤلف مطرح می‌کند، حقیقتاً تئوری نیست بلکه نوعی پیش ـ تئوری است؛ دستورالعملی روش‌شناختی است... تا زیبایی‌شناختی" (ص ۱۳۹)

تیودور سپس به مبحث "ژانر" (گونه) و نقد فیلم بر اساس آن می‌پردازد و انصافاً این بخش از کتاب تیودور را باید موجزترین و در عین حال صحیح‌ترین تحلیل‌های او دانست؛ زیرا به خوبی توانایی‌ها و محدودیت‌های "ژانر" را بررسی می‌کند. آنچه می‌گوید یادآور پیروان نقد فرهنگی است. البته تیودور چنین اصطلاحی را به کار نمی‌برد، اما به دلیل اهمیتی که برای فرهنگ در شکل‌گیری قواعد ژانرها ذکر می‌کند، می‌توان او را متأثر از نقد فرهنگی دانست، زیرا او معتقد است که رعایت دستورالعمل‌ها و رمزگان یک ژانر و نیز شکستن آن‌ها هنگامی قابل درک است که زمینه روان‌شناختی ـ جامعه شناختی آن‌ها در نظر گرفته شود. بنابراین تیودور، اصول و قراردادهای ژانرها را همیشگی ندانسته بلکه متأثر از شرایط زمانی و مکانی می‌شمارد و اشاره می‌کند که "عوامل اساسی که مشخص‌کننده ژانری هستند، تنها ویژگی‌های ذاتی خود فیلم‌ها نیستند، بلکه به فرهنگ خاصی هم که ما در آن حضور داریم، بستگی دارد" (ص ۱۴۱) و همچنین "هیچ مبنایی برای این فرض وجود ندارد که هر فیلم وسترن در فرهنگ‌های دیگر هم به همان صورتی فهمیده خواهد شد که در فرهنگ ما (ص ۱۴۱).

تیودور به خوبی می‌داند که قواعد و رمزگان ژانر را تابع فرهنگ دانستن به هیچ وجه به معنای نسبی پنداشتن آن‌ها نیست، بلکه درک قواعد ژانر را مشروط به آگاهی از پیش‌فرض‌های موجود در فرهنگ و زمینه‌های روان‌شناختی ـ جامعه شناختی آن می‌داند.



بر این اساس "درک فیلم، کُنشی متقابل میان فرهنگ تماشاگر، فیلمساز و فیلم‌هاست (ص ۱۴۲). از این سخن تیودور می‌توان استنباط کرد که منتقد فیلم، رابط میان فیلم، فیلمساز و تماشاگر است. او فهم ودرک قراردادهای فیلم را به سطح آگاهی و شعور عقلانی هم فیلمساز و هم تماشاگر منتقل می‌کند.

تیودور هر چند درک فیلم را بر اساس ژانر و آن هم به صورت تابعی از فرهنگ می‌پذیرد، اما در فصل ششم که موخره کتاب اوست و به پیش‌بینی آینده نظریه فلیم اختصاص دارد، به هیچ‌وجه فکر نمی‌کند روزی برسد که تحت تأثیر فرهنگ پُستِ ـ مدرن که خواستار تکثر و گوناگونی در کنار یکدیگر است، فیلم‌هایی ساخته شود که چندین ژانر مختلف را با هم دارد. البته این‌گونه فیلم‌ها را کمابیش در زمان‌های گذشته نیز می‌توان یافت ولی تکثر در آن‌ها هیچ‌گاه به صورت بنیادی زیبایی‌شناختی در نیامده بود.

به هر حال در فصل ششم، تیودور آینده نظریه فیلم را ترسیم می‌کند هرچند که تمایل به تعهد اجتماعی از نوع گریوسن و نیز زبان سینمایی از نوع ایزنشتین دو مؤلفه امیدوار کننده برای ظهور نظریه فیلم در نزد تیودور است اما چندان قرین به حقیقت نبوده است. او مخالف کلی‌گویی‌های فلسفی نظریه‌پردازان بزرگ گذشتهٔ سینماست و معتقد است با روش انتقادی و تحلیل جزء به جزء می‌توان فیلم‌ها را بررسی کرد. ساختار گرایی "نوئل برچ" و "نشانه‌شناسی" "پیتر وُلن" تا حدودی در جستجوی چنین تحلیل جزء به جزء سینما بوده‌اند اما بر اساس اهمیتی که تیودور به زمینه فرهنگی فیلم قائل است، باید ناقص شمرده شوند، زیرا فاقد جنبه‌های روان‌شناختی ـ جامعه‌شناختی‌اند. ای بسا "بیل نیکولز" را بتوان از کسانی دانست که تیودور امیدوار بود، بیایند و نظریه سینمایی خویش را با چنین رویکردی مطرح کنند. نیکولز در کتاب فیلم‌ها و روش‌ها[۱۳] و به ویژه در کتاب ایدئولوژی و تصویر؛ باز نمود اجتماعی در سینما و سایر رسانه‌ها[۱۴]، نشانه‌شناسی سینما را در مرجع جامعه بررسی می‌کند و زبان سینما را در زمینه‌ایی اجتماعی ـ روانی که دارای ایدئولوژی خاصی است، تحلیل می‌کند.

تیودور در پایان کتاب، دیدگاه اساسی خویش را این‌گونه جمع‌بندی می‌کند:

"به عقیده من، مشغول کردن خود به این مسایل فلسفی حاشیه‌ایی ـ از قبیل ماهیت سینما چیست؟ هنر آن در کجاست؟ سینمائیت آن در چیست؟ در حال حاضر نابجاست. (ص ۱۵۱)

و بالاخره در آخرین سطور سه نتیجه گیری خود را بیان می‌کند که خلاصه چند جملهٔ آن را نقل می‌کنیم:

"نتیجه اول و مهم‌تر از همه این است که باید نظریه‌پردازی کرد... نتیجه دوم این است که در این نظریه‌پردازی، بهتر آن است که بکوشیم برای مدتی در پی این باشیم که "چه" هست تا این‌که "چه" باید باشد؛ به عبارت دیگر در پی "الگو"ها باشیم تا "زیبایی‌شناسی"... و نتیجه آخر این‌که "الگو"های زبان سینما باید از اهمیت درجه اول بهره‌مند باشد (صص ۱۶۱-۱۶۰)

و اما آنچه دربارهٔ ترجمه و چاپ کتاب به فارسی ضروری است گفته شود، این است که ظاهر کتاب به لحاظ چاپ عکس فیلم‌ها و نیز متن، بسیار نامناسب است. تعجیل در انتشار کتاب یا بی‌توجهی و سرهم بندی آن قدر تأثیر بدی بر جای گذاشته است که در فهرست مطالب، کتاب‌شناسی یا ذکر صفحهٔ آن قید شده است، اما با مراجعه به آن صفحه اثری از کتاب‌شناسی مربوط به اصل کتاب تیودور مشاهده نمی‌کنیم. متأسفانه حتی مشخصات شناسنامه کتاب و چند سطری دربارهٔ نویسندهٔ آن نیامده است که بی‌گمان بخشی از این سهل‌انگاری را باید به حساب رحیم قاسمیان گذاشت. او بر زبان انگلیسی مسلط است اما به نظر می‌رسد کتاب را با شتابزدگی ترجمه و به مطبعهٔ سروش سپرده و بلافاصله آن را فراموش کرده است. حتی ویراستاری کتاب کاملاً در سرتاسر کتاب یک دست نیست.

در هر حال، در یک ارزیابی کلی، کتاب نظریه‌های سینمایی و ترجمه فارسی آن، کتابی است دَم دستی؛ خواندن آن چیزی بر اطلاعات خوانندگان فرهیختهٔ مباحث نظری سینما نمی‌افزاید. اما به این زحمت می‌ارزد که چگونه می‌توان بر اساس فکری ساده یعنی جداسازی "الگو" و "زیبایی‌شناسی" در هر تئوری سینمایی کتابی نوشت. امری که نه تنها برای دانشجویان سینمایی ما، بلکه برای نویسندگان حرفه‌ایی و قدیمی بحث‌های نظری به راحتی امکان‌پذیر نیست. □

پانوشت:

1. Andrew Tudor, *Theories of Film*, Secker & Warburg, London, 1974

2. *Essais Sur La Signification au Cin ma/ Film Language: A semiotics of cinema*

3. *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German film*

4. *Theory of Film: The Redemption of physical Reality*

5. J. Dudley Andrew, *The Major Film Theories, An Introduction*, (پیش درآمدی بر نظریات اساسی فیلم) Oxford University Press, 1976, P. 112

گفتنی است این کتاب به کوشش مسعود مدنی به نام تئوریهای اساسی فیلم به فارسی ترجمه شده است اما علی‌رغم زحمات ایشان، کاستی‌ها و لغزش‌هایی دارد. لذا به علاقمندان جدی، توصیه می‌شود ترجمه فارسی به همراه اصل انگلیسی کتاب خوانده و مقایسه شود.

6. Ibid

7. Ibid, P. 113

8. S. Krakaver, *Theory Film*... oxford university press, 1960, P. 39

۹- سینما چیست؟ آندره بازن، مترجم: محمد شهبا، انتشارات: بنیاد سینمایی فارابی، تهران ۱۳۷۶ جلد ۱ صص ۱۶ و ۱۵

۱۰- همان ماخذ، ص ۱۱۵

۱۱- همان ماخذ و صفحه

۱۲- همان ماخذ، ص ۱۱۶

13. B. Nichols, *Movies and Methods; An Anthology*, University of California press, 1976

14. ____ , *Ideology and the Image; Social Representation in the cinema and other Media*, Indiana university press, 1987.