

# نظریہ ی فیلم



**Film Theory**  
**An Introduction Through the Senses**

Thomas Elsaesser and Malte Hagener  
Second Edition  
Routledge 2015

Persian translation published by  
© Logos Publications 2021



# نظریه‌ی فیلم

مقدمه‌ای از طریق حواس

ویراست جدید

توماس الیبیسر و مالتی هاگنر

ترجمه

دکتر غلامرضا آذری

(عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی)

بهناز ولی پور

(دانش‌پژوه حوزه‌ی ادبیات، حقوق و فرهنگ)



سرشناسه: الساسر، تامس، ۱۹۴۲-م. 1943- Elsaesser, Thomas  
عنوان و نام پدیدآور: نظریه‌ی فیلم: مقدمه‌ای از طریق حواس،  
ویراست دوم (۲۰۱۵) / توماس السیسیس و مالتی هاگنر؛ ترجمه غلامرضا آذری، بهناز ولی پور.  
مشخصات نشر: تهران: لوگوس، ۱۴۰۰  
مشخصات ظاهری: ۳۲۶ ص. ۱۴/۵ × ۲۱/۵ س.م.  
شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۷۸۲۵-۰۴-۶  
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا

یادداشت: عنوان اصلی: Film theory: an introduction through the senses 2<sup>nd</sup> 2015

موضوع: سینما - فلسفه؛ سینما - تماشاگران؛ سینما- جنبه‌های روان‌شناسی؛ احسان

شناسه‌ی افزوده: هاگنر، مالتی، ۱۹۷۱-م.

شناسه‌ی افزوده: آذری، غلامرضا، ۱۳۵۰-، مترجم

شناسه‌ی افزوده: ولی پور، بهناز، ۱۳۵۲-، مترجم

رده‌بندی کنگره: PN ۱۹۹۴

رده‌بندی دیویی: ۷۹۱/۴۳۰۱

شماره کتاب‌شناسی ملی: ۸۴۵۷۳۳۲

## نظریه‌ی فیلم: مقدمه‌ای از طریق حواس

توماس السیسیس و مالتی هاگنر

ترجمه‌ی غلامرضا آذری و بهناز ولی پور

طراح جلد: مانی خنیاگر

نمونه‌خوان: ع. رهنما

شمارگان: ۳۰۰

شابک: ۹۷۸۶۲۲۷۸۲۵۰۴۶

چاپ اول: ۱۴۰۰



برای مشاهده‌ی اطلاعات بیشتر کد فوق را اسکن کنید و به وبسایت نشر لوگوس مراجعه نمایید.

قیمت: ۱۱۵۰۰۰ تومان

تمامی حقوق این اثر محفوظ است. تکثیر یا تولید مجدد آن کلاً یا جزئاً، به هر شکل اعم از چاپ، فتوکپی، اسکن، صوت، تصویر یا انتشار الکترونیک بدون اجازه‌ی مکتوب از نشر لوگوس ممنوع است.

ایمیل: [info@irlogos.com](mailto:info@irlogos.com)

تماس با مرکز پخش: ۰۹۰۲ ۱۵۴ ۰۰۴۲

فروشگاه برخط لوگوس: [www.irlogos.com](http://www.irlogos.com)

تقدیم به:

استادان، دانش یاران، استادیاران، مربیان، مدرسان، پژوهش گران، دانشجویان، نویسندگان، منتقدان، روزنامه نگاران، بینندگان، تماشاگران و مخاطبان پی گیر و علاقه مند به حوزه های مطالعات فیلم، ارتباطات و رسانه ها و علوم میان رشته ای که همواره و در هر زمان و مکان، در جست و جوی آگاهی و شناخت بیشتر «دانش و زبان تصویر» هستند. امیدواریم که این اثر خواندنی بتواند پاسخگوی نیازهای نظری و عملی، فکری و روشی آنها باشد. با ارادت و احترام



## فهرست مطالب

- پیشگفتار مترجمان ..... ۱
- سپاسگزاری‌های نویسندگان ..... ۱۵
- درآمد. نظریه‌ی فیلم، سینما، بدن و حواس ..... ۱۹
- فصل ۱: سینما به مثابه پنجره و قاب** ..... ۳۷
- پنجره‌ی عقبی - سازه‌گرایی - واقع‌گرایی - اشکال فیلم باز و بسته (لئو برادی) - سینمای کلاسیک - چشم انداز مرکزی - رودولف آرنهایم - سرگئی آیزنشتاین - آندره بازن - دیوید بوردول - سینما به مثابه پنجره فروش و نمایش
- فصل ۲: سینما به مثابه در - پرده‌ی نمایش و آستانه** ..... ۶۵
- جویندگان - مدخلی به فیلم - ریشه‌شناسی «پرده‌ی نمایش» - آستانه‌های سینما - آغازین‌ها: عنوان‌ها و سکانس‌های عنوان‌ها، نوصورتگرایی (بوردول / تامسون) - پساساختارگرایی (تیری کونتزل) - میخائیل باختین - در و پرده‌ی نمایش به مثابه نقش‌مایه‌های فیلمیک در کارهای باسترکیتون و وودی آلن
- فصل ۳: سینما به مثابه آینه - چهره و نمای نزدیک** ..... ۹۵
- پرسونا - بلا بلاژ - نمای نزدیک و چهره - چهره به مثابه آینه‌ی ناهشیار - کریستین متز - ژان - لویی بودری - نظریه‌ی آپاراتوس - سینمای اولیه و نمای نزدیک (تام گانینگ) - بازتاب مضاعف در سینمای (هنری) جدید - نورون‌های آینه‌ای - تناقض‌های آینه‌ای
- فصل ۴: سینما به مثابه چشم - نگریستن و خیره شدن** ..... ۱۲۹
- بلید رانر - چشم فعال و منفعل - چشمان متحرک سینمای اولیه - ژیگا ورتوف - نظریه‌ی آپاراتوس - بخیه - تدوین تداومی - لورا مالوی - نظریه‌های فیلم فمینیستی - سکوت بره‌ها - تاریخی بودن حالت‌های ادراک - حاکمیت‌های خیره شدن - «دیگری بزرگ» (ژاک لاکان) - اسلاوی ژیزک - خیره شدن سراسر بین (میشل فوکو) - نیکلاس لومان و دیدگاه خود-ناظرانه
- فصل ۵: سینما به مثابه پوست - بدن و لامسه** ..... ۱۶۳
- گِرانش - بازگشت به بدن - نقد چشم‌محوری - پدیدارشناسی - جس‌آمیزی و میان‌حالتی - ویویان سوویچاک - رویه‌های آوانگارد - بدن و ژانر (لیندا ویلیامز و باربارا گرید) - ادراک لمسی و پوست فیلم (لورا مارکس) - تصادف - پوست و هویت - دنیای جدید - سینمای لهجه‌دار (حمید نفیسی) - فیلم‌سازی قوم‌نگارانه - زیگفرید کراکائر
- فصل ۶: سینما به مثابه گوش - اصوات و فضا** ..... ۱۸۹

او- خطابِ چندحسی - صدا به مثابه پدیده‌ای فضایی- سینمای بی‌صدا- ورود صدا- آواز در باران - صدا در سینمای کلاسیک - صدای داخل تصویر / صدای خارج تصویر - چندمعنایی صدا- آکوسمتره (میشل شیون) - صدا و روان‌کاوی - وارونگی در سلسله‌مراتب تصویر و صدا- صدای احاطه‌ای - مادّیت و قالب‌پذیری.

#### **فصل ۷: سینما به مثابه مغز- ذهن و بدن ..... ۲۱۵**

درخشش ابدی ذهن پاک - تبلیغات سیاسی و فیلم‌های جریان‌ساز- مفاهیم پنج‌گانه‌ی پیوستگرِ ذهن و سینما- ژیل دُلوز: حرکت-تصویر و زمان-تصویر- آنت میکلسون: سینما به منزله‌ی معرفت‌شناسی- توربن گروداال - پاتریشیا پیسترز: عصب-تصویر - ذهن و بدن - تماشاگر و فیلم - همدلی- بدن‌مندی و بینشِ بدن‌زُدا

#### **فصل ۸: سینمای دیجیتال و نظریه‌ی فیلم - بدن دیجیتالی ..... ۲۴۵**

داستان اسباب‌بازی - دورگه‌ای بودن و تناقض‌های جاافتاده - لِف مانوویچ و شان کیوبیت - واقعیت مجازی - هم‌گراییِ رسانه‌ها- نُماییگی - شکل‌گیری و انعطاف‌پذیری دیجیتال - باستان‌شناسی رسانه‌ها و وساطت دوباره - «تغییر درون-برون» - جُستارهای ویدیویی - شرکت هیولاها - تقلای تماشاچی‌های طرفدار- عمومی / خصوصی - مستند و دیجیتال - چیزها و مادّیت - نمایندگی.

کتاب‌شناسی ..... ۲۷۵

واژه‌نامه فارسی به انگلیسی ..... ۲۸۱

واژه‌نامه انگلیسی به فارسی ..... ۲۸۵

نمایه ..... ۲۸۹

درباره‌ی نویسندگان ..... ۲۸۹

درباره‌ی مترجمان ..... ۲۹۹



## پیشگفتار مترجمان

در دهه‌های اخیر، حوزه‌ی «مطالعات فیلم و علوم میان‌رشته‌ای»<sup>۱</sup> به شدت نیازمند عناصر اساسی نظریه<sup>۲</sup> در سینماست؛ گویی که پرداختن به هر جنبه از آن، طیف وسیعی از مباحث و رویکردهای متنوع را دربر می‌گیرد که خواسته یا ناخواسته ذهن هر فیلم‌پژوه یا اندیشمندی را در این گستره به خود مشغول می‌دارد. عده‌ای از پژوهندگان و استادان سرشناس سینما، نظیر وارن باکلند،<sup>۳</sup> بر این عقیده‌اند که امروزه، «نظریه‌ی فیلم»<sup>۴</sup> مانند گذشته مورد توجه طرفدارانش نیست؛ و هیچ نوع جایگاه خاصی در عرصه‌ی واکاوی‌های فیلم معاصر ندارد، چه به اعتقاد نویسندگان و منتقدان آن، دوران نظریه‌پردازی فیلم<sup>۵</sup> به پایان رسیده و درحال حاضر، در عصر «پسانظریه»<sup>۶</sup> حضور داریم. اگرچه «نظریه‌ی فیلم» به حاشیه رفته، لیک هنوز نقش اساسی در درک محتوا و پیچیدگی‌های سینما بازی می‌کند و نمی‌توان تأثیر آن را به سادگی نادیده گرفت یا آن را طرد کرد. باکلند در مقدمه‌ی بحث‌اش در کتاب نظریه‌ی فیلم و فیلم‌های معاصر هالیوود<sup>۷</sup> (۲۰۰۹) این نوع بینش تحلیلی را با مروری تأمل‌برانگیز بر اندیشه‌های نظریه‌پردازان مختلف، چنین توصیف می‌کند:

مباحث مربوط به وضعیت نظریه - به‌ویژه در علوم انسانی - طی چند دهه‌ی گذشته، بیشتر تحت تأثیر استعاره‌های بوم‌شناختی و تکاملی «چرخه‌ی حیات» نظریه‌ها بوده است. از این دیدگاه، نظریه چونان بدنی طبیعی و عالی ارائه شده است - درحالی‌که، نظریه‌ای در حال «افول» یا زنده و سرپا نگه داشتنی امری ساختگی

1. *Film Studies and Interdisciplinary Sciences*  
2. *Theory*  
3. Warren Buckland

4. *Film Theory*  
5. *Film Theorizing*  
6. *Post-theory*

7. *Film Theory and Contemporary Hollywood Movies*

۲ نظریه‌ی فیلم: مقدمه‌ای از طریق حواس

در دانشگاه، مانند *مردمی متحرک* (بوید، ۲۰۰۶)، یا *تسبیح فرومایه* (کوهن، ۱۹۹۷) است. یا بدنی موسوم به «نظریه» که به واقع مرده و ما در حال تعقیب آن هستیم (بوه، ۱۹۹۲). بعدها، فروپاشی نظریه با استفاده از استعاره‌های سازوکاری‌تر نیز بیان شدند: از جمله: نظریه‌ی بخار رو به زوال است (لاتور، ۲۰۰۴) یا مثل شرکتی بزرگ و ناکارآمد کوچک و محدود شده است (استو، ۲۰۰۴)، و در آشفتنگی و نابسامانی است (کربی، ۲۰۰۸) یا روی انباری از قراضه‌هاست (لوزی، ۲۰۰۵). به این ترتیب، ما خواسته یا ناخواسته در عصر پسانظریه (بوردول و کارول، ۱۹۹۶) یا «پس از نظریه»<sup>۹</sup> به سر می‌بریم (کانینگم، ۲۰۰۲: ایکلتون، ۲۰۰۳)، که جای تأمل و تدقیق بسیار دارد (نک: باکلند، ۲۰۰۹: ۱).

دیوید ان. رودویک<sup>۱۱</sup> در جستار ش مرثیه‌ای برای نظریه<sup>۱۲</sup> (۲۰۰۷) از بین تمامی نظریه‌های علوم انسانی، قابل مشاهده‌ترین و ممتازترین‌شان را به بحث و نظر کشانده است. رودویک در این کتاب، بر آن است تا نظریه را از علم باوری رویکردهای شناختی و تحلیلی درباره‌ی علوم آزاد سازد و نیاز به فلسفه‌ی علوم انسانی<sup>۱۴</sup> را تجدید کند.<sup>[۱]</sup>

فرانچسکو کاستی،<sup>۱۵</sup> سه دلیل را برای مرگ آشکار نظریه‌ی فیلم مطرح می‌کند:

۱. «دیگر نظریه وجود ندارد زیرا دیگر سینمایی وجود ندارد»؛<sup>۲</sup>. سینما «هرگز به این ترتیب وجود نداشته است»؛<sup>۳</sup> و تضعیف نظریه‌ی فیلم را می‌توان در ضعیف بودن نیاز اجتماعی به «تبیین»<sup>۱۶</sup> آن یافت - یعنی پس‌امدرنیسم با رد روایت‌های اصلی و عقلانیتش، نظریه را ضعیف کرده است. نتیجه، ناپدید شدن نظریه نیست. در عوض، نظریه طبق نظر او فقط در لباس مُبدل است که نقش پنهان‌کارانه‌اش را ایفا می‌کند (کاستی، ۲۰۰۷: ۴۵-۳۳).<sup>[۲]</sup>

کوبین مک دونالد،<sup>۱۷</sup> در مقدمه‌ی کتاب مبانی نظریه‌ی فیلم<sup>۱۸</sup> (۲۰۱۶) تصریح می‌کند:

بیش از یک قرن است که «فیلم» علاقه‌ی روشنفکران، نویسندگان، منتقدان، هنرمندان و دانشمندان را به خود جلب کرده است. در مجموع، این گروه از متفکران نیز پرسش‌هایی را درباره‌ی کیفیت‌های اساسی، ویژگی‌های متمایز و تأثیرهای مختلف فیلم‌ها مطرح کرده‌اند. این پرسش‌ها، در نهایت با مباحث گسترده‌تری در باب زیبایی‌شناسی، فناوری، فرهنگ و جامعه ادغام شدند. و از آنجا که این تبادل‌های مفهومی، مبنایی برای نوعی پژوهش دانشگاهی شد، مجموعه‌ی خاصی از اصطلاح‌ها، روش‌ها و مواضع بلاغی<sup>۱۹</sup> را پرورش دادند. مجموع این تحول‌ها «نظریه‌ی فیلم» لقب گرفت؛ گزیده‌نوشته‌هایی که به درک انتقادی از فیلم به‌مثابه «رسانه»<sup>۲۰</sup> و به‌مثابه بخش حیاتی از «فرهنگ بصری»<sup>۲۱</sup> اختصاص دارد. مک دونالد در این کتاب بر چگونگی بسط نظریه‌ی فیلم به‌مثابه گفت‌وگویی-تاریخی تأکید دارد؛ گفت‌وگویی که نوام با عوامل مختلف اجتماعی، سیاسی و فکری تکامل یافته و تغییر و تحول پیدا کرده است. او به‌منظور کاوشی عمیق و دقیق از این موضوع، کتاب را به بخش‌های متمایز زیر تقسیم کرده است: نظریه قبل از نظریه (۶۰-۱۹۱۵)؛ نظریه‌ی

1. Boyd  
2. Cohen  
3. Bové  
4. Latour  
5. Stow  
6. Kirby  
7. Losey  
8. Bordwell and Carroll

9. After Theory  
10. Cunningham  
11. Eagleton  
12. David N. Rodowick  
13. *An Elegy for Theory*  
14. A Philosophy of the Humanities  
15. Francesco Casetti

16. Explanation  
17. Kevin McDonald  
18. *Film Theory: The Basics*  
19. Rhetorical Positions  
20. Medium  
21. Visual Culture

بسیاری از استادان و مورخان سینما از جمله مک‌دونالد بر این عقیده‌اند که نظریه‌ی فیلم از نیمه اول سده‌ی بیستم به مثابه رویه‌ای غیررسمی در میان نویسندگان، فیلم‌سازان و علاقه‌مندان به رسانه‌های جدید و ویژگی‌های متمایز آن شکل گرفت. اگرچه، هیچ چارچوب یا راهنمای رسمی برای این تلاش‌ها وجود نداشت، این نظریه‌پردازان اولیه، چندین هدف مشترک داشتند که مهم‌ترین آنها در تلاش گسترده‌تری برای مشروعیت بخشیدن به مضمون فیلم و مشارکت در نقد و تفسیر آن بود. در این زمان، این تصور اساسی وجود داشت که فیلم توجه جدی را تضمین نمی‌کند - که جذابیت محبوب آن و مبانی تجاری و فناوری‌اش به‌الزام به معنای ضدیت با هنر یا فرهنگ به معنای مناسب آن باشد. وارن باکلند، در تعریف «نظریه‌ی فیلم» نوشته است:

نظریه‌ی فیلم نوعی تفکر گمان‌ورزانه<sup>۳</sup> است که هدفش آشکار ساختن ساختارهای اساسی و علت‌های غایب آن است که نظم و قابلیت درک و فهم را به فیلم‌ها ارزانی می‌دارد. این ساختارها و علت‌ها، گرچه به خودی خود قابل مشاهده نیستند، اما از طریق «نظریه» قابل مشاهده‌اند. هدف نهایی نظریه‌ی فیلم، ساخت الگوهایی از ساختارهای زیربنایی غیرقابل مشاهده‌ی فیلم است (باکلند، ۲۰۰۸: ۱).

البته، باکلند از دیدگاه خردباوری انتقادی<sup>۴</sup> به منظور رسیدن به سایر تصورها از نظریه، بر این دیدگاه نیز تأکید می‌کند:

نظریه‌ی خاص، تحلیل‌گر را قادر می‌سازد جنبه‌های خاصی از «ساختار فیلم» را شناسایی کند و از منظر ارزش‌های فیلم به آن نگریسته و به آن گوش فرا دهد. هدف از «نظریه» در این درک خاص، ساخت دیدگاه‌های مفهومی متفاوت درباره «فیلم» است که هرکدام از آنها با مجموعه‌ای خاص از ارزش‌ها آگاه می‌شوند. نظریه‌ی سوگیرانه یا مملو از ارزش نه تنها گریزناپذیر است، بل شرط دانش است (همان، ۲۰۰۸: ۴).

باکلند، در ادامه بر این فرایند تدریجی درک نظریه در جهان فیلم، صخه می‌گذارد که ارزش‌های ذاتی تمامی نظریه‌های فیلم، توجه نظریه‌پردازان را به جنبه‌های خاصی از ماهیت کلی فیلم معطوف کرده است. همان‌طور که می‌دانیم، نظریه‌ی فیلم کلاسیک، که از دهه‌ی ۱۹۲۰ تا اوایل دهه‌ی ۱۹۶۰ تسلط داشت، سعی کرد «فیلم» را چونان «هنر» تعریف کند و با تمرکز بر هستی‌شناسی فیلم یا «جوهر» آن، تلاش کرد تا از منظر آرمان‌گرایانه<sup>۵</sup> به این مهم دست یازد. نظریه‌پردازان مختلف فیلم‌های کلاسیک، ماهیت فیلم را در دو کیفیت ناسازگار و به‌اکمال متضاد سینما قرار می‌دهند: ظرفیت ضبط عکاسی (به‌عنوان مثال، ر.ک به‌آرای زیگفرید کراکauer<sup>۶</sup>؛ استنلی کاول<sup>۷</sup>؛ آندر بازن<sup>۸</sup>، ۱۹۶۷) و فنون رسمی‌یگانه‌ی آن که شیوه‌ی جدیدی برای دیدن و دیده شدن

1. French Theory  
2. Screen Theory  
3. Speculative Thought

4. Critical Rationalism  
5. Idealist Perspective  
6. Siegfried Kracauer

7. Stanley Cavell  
8. André Bazin

۴ نظریه‌ی فیلم: مقدمه‌ای از طریق حواس

ارائه می‌دهد (برای نمونه، نک: دیدگاه‌های لف کولشوف؛<sup>۱</sup> سرگئی آیزنشتاین؛<sup>۲</sup> و سییوالاد پودوفکین<sup>۳</sup> و یا رودولف آرنهایم،<sup>۴</sup> ۱۹۵۷). برای واقع‌گراها، فیلم به طور خودکار (یعنی به لحاظ مکانیکی) واقعیت را ضبط و آشکار می‌کند. به گفته‌ی آنها، سازندگان فیلم وظیفه دارند که با امتیاز دادن به ظرفیت ضبط فیلم، رابطه‌ی خویش را با واقعیت حفظ کنند (برای مثال: واقع‌گرایی در فیلم و عکاسی). از طرف دیگر، صورت‌گراها، فیلم را رسانه‌ای می‌دانستند که دید جدیدی از جهان را ارائه می‌دهد، و بنابراین، از سازندگان فیلم خواستند تا از فنون فیلم (مانند: تدوین، حرکت دوربین و غیره...) برای ایجاد چشم‌اندازی از جهان منحصر به سینما استفاده کنند. «نقد مؤلف»<sup>۵</sup> شاخه‌ای از همین صورت‌گرایی است. این روش نحوه‌ی استفاده‌ی فردی کارگردانان از فنون فیلم برای دستکاری محتوا به منظور بیان دید منحصر به فردشان را نیز واکاوی می‌کند (باکلند، ۲۰۰۸: ۲). البته، از منظر تحلیل زبانی،<sup>۶</sup> که در ادبیات دهه‌ی ۱۹۶۰ مطرح شد، نشانه‌شناسان بزرگ سینمایی، مانند کریستین متس،<sup>۷</sup> «فیلم» را موجودی از پیش عرضه‌شده و بدون مشکل نمی‌دانستند و سعی در تعریف ماهیت آن نداشتند. در عوض، قصد آنها بر این بود که ویژگی خاص فیلم را با ساختن الگویی کلی از نظام رمزگذاری اصولی آن تعریف کنند [برای مثال: رمزگان تصویرهای سینمایی از دیدگاه نظام‌های نشانه‌ای<sup>۸</sup>]; (باکلند، ۲۰۰۸: ۲).

در کتاب بازآفرینی مطالعات فیلم (۲۰۰۰)،<sup>۹</sup> ویراسته‌ی کریستین گلدیل و لیندا ویلیامز<sup>۱۰</sup> به این استنباط می‌رسیم که «نظریه‌ی فیلم» مجموعه‌ای از رویکردهای علمی در رشته‌ی دانشگاهی مطالعات فیلم یا سینماست که از دهه‌ی ۱۹۲۰ با زیر پرسش بردن ویژگی‌های اساسی رسمی فیلم‌های سینمایی آغاز شد و به زعم طرفدارانش توانست جایگاهی بس گسترده در طیف‌های گوناگون اندیشه ایجاد کند. بهره‌مندی مخاطبان خاص و هنرپژوهان سینمای ملی از مفهومی به نام نظریه‌ی فیلم تابع شرایط، موقعیت و مواضع آنها بود که در هر زمان و مکانی، بسته به نوع بافت و برخورداری از میزان محتوا، تفسیرهای متعددی از آن به عمل می‌آمد. چه، از یک سو حوزه‌ی جغرافیایی را به شناخت و واریسی وارد می‌کرد و از سوی دیگر، توان پردازش اطلاعات صاحب‌نظران آن را در حوزه‌های روز دانشگاهی ارزیابی کرده و می‌آزمود.

بر طبق نظر رابرت استم<sup>۱۱</sup> در کتاب درآمدی بر نظریه‌ی فیلم (۲۰۰۰)<sup>۱۲</sup> نظریه‌ی اولیه‌ی فیلم در «عصر صامت»<sup>۱۳</sup> به وجود آمد و بیشتر به تعریف عناصر حیاتی رسانه‌ی سینما متمرکز بود. این کار تا حد زیادی از مضمون آثار کارگردانانی مانند ژرمن دولاک،<sup>۱۴</sup> لویی دلوک،<sup>۱۵</sup> ژان اپستاین،<sup>۱۶</sup> سرگئی

1. Lev Kuleshov  
2. Sergei Eisenstein  
3. Vsevolod Pudovkin  
4. Rudolf Arnheim  
5. Auteur Criticism  
6. Language Analysis

7. Christian Metz  
8. Sign Systems  
9. Reinventing Film Studies  
10. Christine Gledhill and Linda Williams  
11. Robert Stam

12. *Film Theory: an introduction*  
13. Silent Era  
14. Germaine Dulac  
15. Louis Delluc  
16. Jean Epstein

پیشگفتار مترجمان ۵

آیزنشتاین، لِف کولشوف و ژیگا ورتوف<sup>۱</sup> و آموزه‌های بنیادی نظریه‌پردازان سینمایی شناخته‌شده مانند رودولف آرنهایم، بلا بلاژ<sup>۲</sup> و زیگفرید کراکائر، بسط و گسترش یافت. آنچه در این دوره بیشتر از هر چیز به چشم می‌آید بینش این اندیشمندان هنرورز بود که تأکید می‌کردند، تفاوت فیلم با واقعیت چیست و چگونه ممکن است آن را گونه‌ی هنری معتبر و اصیل قلمداد کنند. پس از جنگ جهانی دوم، منتقدانی نظیر آندره بازن<sup>۳</sup> در قبال این بینش خروشیدند و به این رأی رسیدند که ذات فیلم در تفاوت با واقعیت<sup>۴</sup> بی‌معناست و در توانش بازتولید مکانیکی قرار دارد که با تفسیری بازشناسانه<sup>۵</sup> و مبتنی بر گفت و شنود<sup>۶</sup> قابل درک و تأمل خواهد بود.

یادآوری این بحث قابل‌دِرنگ است، زمانی که مطالعات فیلم در دهه‌ی ۱۹۷۰ به‌عنوان رشته‌ای دانشگاهی تثبیت شد، نظریه‌پردازان فیلم در جست‌وجوی نشانه‌های چگونگی بیان درست و صحیح روش‌های عمل‌کرد فیلم به منزله‌ی نظام زبانی به سایر زمینه‌ها، از همه مهم‌تر زمینه‌های تحلیل محتوا،<sup>۷</sup> معناشناسی،<sup>۸</sup> نشانه‌شناسی<sup>۹</sup> و روان‌کاوی<sup>۱۰</sup> پرداختند و در اصل پایه‌های این کاوش در فهم جایگاه نظریه‌ی فیلم مُستتر بود. برای نمونه، نشانه‌شناسی و روان‌کاوی هر دو مبتنی بر این منطقتند که ساختارها یا نظام‌های گسترده بر شیوه‌های ارتباط افراد با جهان حاکم بوده‌اند و این ساختارها گریزناپذیر هستند. افراد هیچ مهارتی بر موقعیت و امیال درونی‌شان ندارند و اغلب تابع خواست و میل خویش هستند. نظریه‌پردازان فیلم شباهت‌های زیادی بین تجربه‌ی لذت بخش تماشای فیلم در سالن تارک سینما و بحث‌های روانکاوانه درباره‌ی حالت‌های ناهشیار وجودی مشاهده کردند. برای مثال، بی‌اعتنایی نظریه‌پردازان فیلم برای روی آوردن به مطالعات نظریه‌ی پذیرش<sup>۱۱</sup> به دلیل استفاده‌های تاریخی مخاطب‌پژوهی سینما بود. از ابتدای قرن بیستم، پژوهش درباره‌ی نحوه‌ی تفسیر و ارزیابی فیلم از جانب مخاطبان برای حمایت از سانسور مورد استفاده واقع شد. متخصصان مطالعات ارتباطی و رسانه‌ای با تأکید بر نگاه میان‌رشته‌ای<sup>۱۲</sup> نگران بودند که تماشاگران، به‌ویژه کودکان و نوجوانان، تحت تأثیر آثار منفی آنچه در پرده‌ی نمایش می‌بینند، قرار بگیرند و آنها برای اطمینان از «مناسب بودن» پیام‌های فیلم برای بینندگان، تماشاگران و مخاطبان اثر پذیر، به بحث و پیکار پرداختند. بعدها، استودیوهای فیلم‌سازی به روند نظام‌مند پژوهش‌های مخاطبان در قالب اطلاعات جمعیت‌شناختی<sup>۱۳</sup> روی آوردند تا نحوه‌ی بازاریابی فیلم‌های مد نظرشان را بیاموزند. اگرچه استفاده از تحلیل نظریه‌ی پذیرش برای اهداف سانسور و بازاریابی به بی‌اعتمادی نظریه‌پردازان

1. Dziga Vertov

2. Béla Balázs

3. André Bazin

4. Reality

5. Recognitive Interpretation

6. Dialogue

7. Content Analysis

8. Semantics

9. Semiotics

10. Psychoanalysis

11. Reception Theory

12. Interdisciplinary

13. Demographic

۶ نظریه‌ی فیلم: مقدمه‌ای از طریق حواس

فیلم به این نظریه کمک کرده است، اما نظریه‌ی پذیرش در همین دو دهه‌ی اخیر نیز مورد قبول طرفدارهایش واقع شده است و اکنون در حوزه‌ی فیلم‌پژوهی چنین تصدیق می‌شود که روشی مهم در تحلیل چگونگی تجربه‌ی مخاطب و تفسیر فیلم است.

ریچارد راشتون<sup>۱</sup> و گری بتینسون<sup>۲</sup> در مقدمه‌ی کتاب‌شان نظریه‌ی فیلم چیست؟ مقدمه‌ای بر مباحث امروزی (۲۰۱۰)،<sup>۳</sup> نگاهی گذرا بر سیر تحولی نظریه‌ی فیلم معاصر دارند و با نظروزی خاص و پرداختن به سرفصل‌هایی جدید مانند: ساختارگرایی<sup>۴</sup> و نشانه‌شناسی، نظریه‌ی آپاراتوس،<sup>۵</sup> نظریه‌ی اسکرین، فمینیسم و فیلم، سینماهای نوع دیگر: بسا استعمارگرایی، نژاد و نظریه‌ی کوئیر،<sup>۶</sup> فلاسفه و فیلم، فیلم به منزله‌ی هنر: بوطیقای تاریخی<sup>۷</sup> و نوصورت‌باوری،<sup>۸</sup> چرخش شناختی: فهم روایی و همذات‌پنداری<sup>۹</sup> با شخصیت، تحول‌های اخیر: پدیدارشناسی،<sup>۱۰</sup> جذابیت‌ها<sup>۱۱</sup> و مخاطبان<sup>۱۲</sup> ادعای‌شان را چنین آغاز می‌کنند:

شایسته است «نظریه‌ی فیلم» چونان حوزه‌ای از *کندوکا*<sup>۱۳</sup> شناخته شود که در آن شماری از نظریه‌های ناهمبسته‌ی سینما<sup>۱۴</sup> خوشه‌بندی شده است. نظام واحدی از گزاره‌ها بر کل این حوزه حاکم نیست - به عبارت دیگر، هیچ «نظریه‌ی فیلم» واحدی وجود ندارد که دانش پژوهان عرصه‌ی فیلم به اتفاق آرا بر آن صخه گذارند. برای هر فرد نوپایی در این حوزه، نبود نظریه‌ای قطعی درباره‌ی سینما می‌تواند دلسردکننده باشد. اما باید به یاد داشته باشیم که حوزه‌های هنرهای سنتی نظیر ادبیات، نقاشی، تئاتر، موسیقی - طیف وسیعی از دیدگاه‌های نظری را نیز در خود گنجانده‌اند و تنوع رویکردها هر سنتی را غنی و پربار می‌کند. از دهه‌ی ۱۹۶۰، نظریه‌ی فیلم، مجموعه‌ی متنوعی از سرمشق‌ها را پرورش داده است. اما این دلیل دلسردی و ناکامی نیست. روبه‌رو شدن رویکردهای نظری، کشمکش در بین نظریه‌پردازان، نمایان شدن برخی نظریه‌ها و زوال برخی دیگر - چنین تموج‌هایی از مطالعات فیلم را به پهنه‌های روشن‌گر و زیبایی‌شناختی سوق داده است. از این رو، فقدان «نظریه‌ی سرآمد»<sup>۱۵</sup> در سینما به ضرر و زیان نظریه‌ی فیلم نیست. دانش از بحث و نظر سرچشمه می‌گیرد. به طور دقیق، آنچه حوزه‌ی نظریه‌ی فیلم را بسیار جذاب و گیرا می‌کند - جدای از تأکیدهای ملموس سرمشقی‌ها<sup>۱۶</sup> - دامنه‌ی وسیعی از نظریه‌هاست که آن در بر می‌گیرد و مجادله‌های فکری است که در میان آنها پدید می‌آید (راشتون و بتینسون، ۲۰۱۰: ۱).

در دو دهه‌ی اخیر، در بیشتر درسنامه‌های سینمایی<sup>۱۷</sup> چنین نتیجه‌گیری شده است که در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰، نظریه‌ی فیلم در دانشگاه‌های سینمایی جهان، استقرار اساسی پیدا کرده است و مفاهیمی را از حوزه‌های چندرشته‌ای،<sup>۱۸</sup> میان‌رشته‌ای، و ترارشته‌ای<sup>۱۹</sup> مانند:

فیلم و جامعه‌شناسی، فیلم و فرهنگ، فیلم و فلسفه، فیلم و روان‌کاوی، فیلم و روان‌پزشکی، فیلم و

1. Richard Rushton  
2. Gary Bettinson  
3. *What is Film Theory? An Introduction to Contemporary Debates*  
4. Structuralism  
5. Apparatus theory  
6. Queer Theory

7. Historical Poetics  
8. Neo-formalism  
9. Identification  
10. Phenomenology  
11. Attractions  
12. Audiences  
13. Inquiry  
14. Discrete Theories of Cinema

15. Master Theory  
16. Paradigms  
17. Cinema Textbooks  
18. Multidisciplinary  
19. Transdisciplinary

## پیشگفتار مترجمان ۷

جامعه‌شناسی، فیلم و ادبیات، فیلم و مطالعات جنسیتی، فیلم و انسان‌شناسی، فیلم و معناشناسی، فیلم و نشانه‌شناسی، فیلم و زبان‌شناسی، فیلم و علوم شناختی،<sup>۱</sup> فیلم و پزشکی، فیلم و بدن، فیلم و مغز، فیلم و روح و غیره... برگرفته و آنها را وارد حوزه‌های مطالعات فکری و روشی می‌کند.<sup>[۵]</sup>

با این حال، تا پایان دهه‌های ۱۹۸۰ یا ابتدای دهه‌ی ۱۹۹۰، نظریه‌ی فیلم به طور خودجوش با جابه‌جایی نظریه‌ها و دیدگاه‌های انسان‌باورانه،<sup>۲</sup> اجتماع‌محور<sup>۳</sup> و حتی برتری‌طلب<sup>۴</sup> که بر متن مطالعات سینمایی نیز مُسلط بودند و بر عناصر عملی فیلم‌نامه‌نویسی، شخصیت‌پردازی، داستان، روایت، تولید، و تدوین تمرکز داشتند، به شهرت چشمگیری دست یازیدند. نکته دیگر این‌که، سال‌های آغازین هزاره‌ی سوم، انقلاب دیجیتال در فناوری‌های تصویر از طرق مختلف بر نظریه‌ی فیلم تأثیر گذاشته است. طوری که می‌توان جنبه‌های مختلف آن را در سبک فیلم‌سازی و شیوه‌ی داستان‌پردازی کارگردانان برجسته این دوره مشاهده کرد.

حال این پرسش اساسی مطرح می‌شود که در همه‌ی این دوره‌ها و سال‌ها «نظریه‌ی فیلم» چه مزایا و معایبی را به بار آورده است؟

می‌دانیم که نظریه‌ی فیلم همیشه و در هر شرایطی با حدس و گمان،<sup>۵</sup> گزاره‌ها<sup>۶</sup> و فرضیه‌هایش<sup>۷</sup> یکسان نخواهد بود. هر نظریه‌ی فیلم، رهنمودی تبیین‌کننده و تفسیرنگر را برای مخاطبان فراهم می‌آورد و با فرضی صحت و درستی آن نیز فرضیه‌های احتمال‌دار<sup>۸</sup> به دنبالش می‌آیند که می‌توان آنها را آزمون و به صحت یا سُقم آن نظریه واقف شد. در واقع، مهم‌ترین مزیت نظریه‌ی فیلم، توانش تبیین واقعیت‌های مورد مشاهده درباره‌ی اثر سینمایی یا برون‌داد ادبی-بصری<sup>۹</sup> آن است. از دیگر مزیت‌ها می‌توان به آگاهی از شیوه‌های پیام‌رسانی و عملکرد فیلم‌ها، ساخت معنا<sup>۱۰</sup> و انتقال آن، اثرپذیری‌شان بر تماشاگران<sup>۱۱</sup> و بینندگان خاص<sup>۱۲</sup> اشاره کرد. در مقابل، اگر نظریه‌ی فیلم نتواند توصیف‌گر و تعیین‌کننده‌ی این واقعیت باشد که چرا پدیداری چون این فیلم مدنظر، تحت شرایطی خاص ساخته شده است، آن نظریه به یقین دیگر نظریه نخواهد بود و فقط شبهه-نظریه<sup>۱۳</sup> تلقی می‌شود. البته، از دیدگاه اغلب نظریه‌پردازان فیلم، نظریه‌ای که در تحلیل مضامین<sup>۱۴</sup> فیلم‌های سینمایی مطلوب و اصیل<sup>۱۵</sup> پیچیدگی کمتری داشته باشد از نظریه‌ای که برخوردار از پیچیدگی‌های بیشتر بود، سزاوارتر است و می‌تواند قدرت تبیینی بالا و قابل‌اعتمادی<sup>۱۶</sup> داشته باشد.

جیمز دادلی آندرو<sup>۱۷</sup> در اثرش مفاهیم در نظریه‌ی فیلم (۱۹۸۴)<sup>۱۸</sup> که تداوم کار قابل‌توجه،

1. Cognitive Sciences  
2. Humanism  
3. Community-oriented  
4. Supremacist  
5. Conjecture  
6. Propositions  
7. Hypotheses

8. Possible Hypotheses  
9. Literary-visual Output  
10. Making Meaning  
11. Spectators  
12. Special viewers  
13. Pseudo-theory  
14. Themes

15. Favorable and Original  
16. Trustworthy  
17. Dudley Andrew  
18. *Concepts in Film Theory*

۸ نظریه‌ی فیلم: مقدمه‌ای از طریق حواس

پیشین و کلاسیک‌اش، کتاب درآمدی بر نظریه‌های اصلی فیلم (۱۹۷۶)<sup>۱</sup> است به تحلیل مفاهیم اصلی در واکاوی فیلم نظیر ادراک، بازنمایی،<sup>۲</sup> دلالت، ساختار روایی، اقتباس، ارزیابی، همذات‌پنداری، نمودگری و تفسیر می‌پردازد. او با تدبیری خاص و با زاویه‌ی دیدی نمونه در شروع فصل مقدماتی شفاف و روشن این اثر در مورد وضعیت کنونی نظریه‌ی فیلم در آن سال‌ها، پیوسته با ایجاد بینشی کلی از رسانه‌ی فیلم، ایده‌های خاص‌اش را در مورد هر مفهوم ارائه می‌دهد و با تحلیل و تعبیر وابستگی متقابل هر مضمون، یا موارد دیگر، این مفاهیم را ارائه می‌دهد. اندرو با ارائه‌ی توضیح‌های پرمایه از نظریه‌هایی که شامل روان‌شناسی ادراکی<sup>۳</sup> و ساختارگرایی، نشانه‌شناسی و روانکاوی، تأویل و مطالعه‌ی ژانر است، مشاهده‌های منحصر به فردی را در مورد این موضوع‌های اغلب مبهم ارائه می‌دهد و به خوانندگانش اجازه می‌دهد تا زمینه‌ی لازم برای غنی‌سازی درک خود از فیلم - و هنر را ارتقا دهند.<sup>[۶]</sup>

اگر بخواهیم به تلاش‌های سایر نویسندگان، مؤلفان، نظریه‌پردازان<sup>۴</sup> و نظریه‌پردازی<sup>۵</sup> در سینما پردازیم، گفتنی‌ها و نقل قول‌ها بسیار است و در این پیش‌گفتار پراکنده و پراشیده نمی‌گنجد. اما به همین مقدار بسنده می‌کنیم که نظریه‌ی فیلم، واکاوی و تدقیق در معنای فیلم و چگونگی درک عناصر مختلف آن برای ارائه‌ی چشم اندازی از واقعیت و تخیل<sup>۶</sup> فیلم‌ساز است و در توضیح، تفسیر و تبیین ذات سینما و چگونگی آینه‌گون کردن آن به‌ویژه مخاطبانش و جهان گسترده‌ای که می‌آفریند، رویکردی علمی و دانشگاهی داشته، دارد و خواهد داشت. نظریه‌ی فیلم با انتقاد از فیلم - که ارزیابی اثربخشی نما به نما یا فصل به فصل فیلم است - و تاریخ فیلم - که تحول و تکامل سینما را در طول زمان می‌کاود - همواره متفاوت بوده است. همان‌طور که تاریخ‌پژوهان سینما نقل کرده‌اند، در حدود یا ابتدای قرن بیستم تصاویر متحرک<sup>۷</sup> چونان شکل جدیدی از سرگرمی‌های جمعی پدیدار شدند. منتقدان و نظریه‌پردازان خیلی سریع این رسانه‌ی جدید را تحلیل و وارسی و آن را با شکل هنری مشابه یعنی «تئاتر» مقایسه کردند. به طور خاص، آنها بر کار کارگردانان تأثیرگذار اولیه مانند ژیاگاورتف، سرگئی آیزنشتاین، و ژرمن دولاک تمرکز کردند. پس از جنگ جهانی دوم، آندره بازن، نظریه‌پرداز فرانسوی - بنیانگذار مجله‌ی فیلم فرانسو کایه دو سینما<sup>۸</sup> - شروع به نوشتن درباره‌ی فیلم کرد. او معتقد بود که هر فیلم باید چشم انداز و به نوعی نظرگاه کارگردان باشد و تفسیر محتوایش - ایده‌ها و بینش‌هایی که موج نو فرانسو را به شدت تحت تأثیر قرار داد - به عهده‌ی بیننده، تماشاگر یا مخاطب است. نظریه‌ی فیلم در این

1. *The Major Film Theories: An Introduction*  
2. Representation  
3. Perceptual Psychology

4. Theorists  
5. Theorizing  
6. Reality and Imagination  
7. Motion Pictures

8. Cahiers du Cinéma



دوره تمرکز جدی و سرسختانه بر واقع‌گرایی، نظریه‌ی مؤلف، و فیلم‌سازی پیشرو ایجاد کرد. از طرفی، زمانی که مسائل جنسیتی، روان‌کاوی و جنسیت‌محوری بر گفت‌وگو و گفت‌مان جدید دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ تسلط یافت، نظریه‌پردازان فیلم به طور فزاینده‌ای علاقه‌مند به قرائت و تفسیر فیلم از دریچه‌ی این رشته‌ها شدند. در دهه‌های پیشین، نظریه‌ی فیلم به‌عنوان رشته‌ای دانشگاهی توسعه پیدا کرد، و مطالعات سینما در دانشگاه‌ها بیشتر متداول شد. واقعیت آن است - چنان‌که در اغلب کتاب‌های درسی حوزه‌ی مطالعات فیلم و رسانه مورد تأکید قرار گرفته است - که از دهه‌ی ۱۹۸۰ تا کنون، نظریه‌های فمینیستی، مارکسیستی، روان‌کاوی، معناشناسی، نشانه‌شناسی، جنسیتی و مؤلف بیشترین استفاده و کاربرد را در ادبیات نظریه‌ی فیلم آفریده‌اند و قلم و اندیشه‌ی پژوهندگان فیلم در سراسر جهان را به این گستره‌ی عظیم فرا خوانده‌اند.<sup>[۷]</sup> این جنبش، مقدمه‌ای بنیادین در ایجاد جهان‌بینی توماس‌الیسیرو مالی هاگنر در کتاب حاضر است که روایت متفاوتی از برداشت نظریه‌ی فیلم به‌مثابه حوزه‌ای میان رشته‌ای را بازمی‌نمایاند. همان‌طور که این نویسندگان و استادان سرشناس حوزه‌ی مطالعات فیلم در بخش دوم مقدمه‌ی کتاب حاضر چنین اظهار می‌کنند:

*رابطه‌ی بین سینما، ادراک و بدن انسان چیست؟ نظریه‌های فیلم، چه کلاسیک یا معاصر، متعارف یا پیشرو، هنجاری یا تعرض‌آمیز، همه این مسئله را مورد بررسی قرار داده‌اند. و به طور ضمنی آن را چارچوب‌بندی، یا به‌صراحت، دوباره بر روی آن تمرکز می‌کنند. در کتاب نظریه‌ی فیلم؛ مقدمه‌ای از طریق حواس، تصمیم داریم نگرانی اصلی‌مان را مطرح کنیم؛ این کتاب مفاهیم راهنما را برای این بررسی تاریخی - نظام‌مند فراهم می‌کند. به فصل‌ها انسجام می‌دهد و توالی آنها را مشخص می‌کند.*

الیسیرو و هاگنر در این کتاب می‌کوشند، ما را با الگویی متفاوت از درک نظریه‌ی فیلم آشنا کنند. به باور آن‌ها، هر نوع سینما - و همچنین هر نظریه‌ی فیلم - به تماشاگر آرمانی‌اش می‌اندیشد، بدین معنا که فرض می‌کند رابطه‌ی خاصی بین (بدن) تماشاگر و (ویژگی‌های) تصویر روی پرده نمایش وجود دارد، هرچند در نگاه اول اصطلاح‌های «درک»، «ایجاد حس»، «تفسیر» و «فهم موضوع» چشم‌گیرتر به نظر می‌رسند. به‌عنوان مثال، می‌توان اذعان کرد آنچه سینمای داستانی کلاسیک نامیده شده است را با روشی که فیلم مشخصی بدن تماشاگر را درگیر می‌کند، مخاطب قرار می‌دهد و در خود فرو می‌برد، تعریف کرد. علاوه بر این، فیلم‌ها نوعی مکان یا فضای سینمایی را پیش‌بینی و بازسازی می‌کنند که هم فیزیکی و هم گفت‌مانی است، جایی که فیلم و تماشاگر، سینما و بدن (تماشاگر) با یکدیگر رویارو می‌شوند. این مکان یا فضای سینمایی شامل چیدمان معماری فضای تماشایی<sup>۱</sup> (سالن اجتماعات با صندلی‌هایش)، مرتب‌سازی موقتی اجراها

(جلسه‌های جداگانه یا پذیرش مداوم) و چارچوب‌بندی خاص اجتماعی بازدید از سینما (شبی با دوستان، یا خوشگذرانی تک و تنها)، پوشش حسی صدا و سایر محرک‌های ادراکی و همچنین ساخت خیالی فضای فیلم از طریق صحنه‌بندی، تدوین و شیوه روایت‌گری است. به همین ترتیب، اجسام، محیط‌ها و اشیای درون فیلم به همان اندازه که از مقیاس، فاصله، نزدیکی، رنگ یا سایر نشان‌گرهای نوری و البته جسمانی بهره می‌گیرند، از طریق اندازه، بافت، شکل، تراکم و جذابیت سطح با یکدیگر (و با تماشاگر) ارتباط برقرار می‌کنند. اما در کنار حواس بینایی، بساوازی و شنوایی، روش‌های دیگری نیز وجود دارد که بدن با رویداد فیلم درگیر می‌شود: همان‌گونه که مسائل فلسفی ادراک و زمان‌مندی، از منظر گنش‌گری و هشیاری برای تماشاگر مهم هستند، در سینما نیز نقش اساسی دارند. یکی از چالش‌های کارالسیسرو هاگنر در کتاب حاضر، این است که از نظریه‌های صورت‌گرایانه و واقع‌گرایانه، فرضیه‌های مرتبط آنها به رابطه‌ی سینما با بدن را، چه از نظر هنجاری قاعده‌مند شده باشد (به‌عنوان مثال، در رویکردهای سرگئی آیزنشتاین و آندره بازن که هرچند با جنبه‌های دیگرش مخالف بودند) یا توصیفی (به‌طور معمول، دست‌کم در راهبرد بلاغی، نظریه‌های پدیدارشناختی و سایر نظریه‌های معاصر)، بیرون بکشند. به همین دلیل، بر طبق نظر این دو مؤلف برجسته، الگوی آن‌ها در این اثر همواره می‌کوشد تا به شیوه‌ای نظری روابط مکانی-زمانی میان اجسام و اشیای به تصویر کشیده شده در فیلم، و بین فیلم و تماشاگر را به خوبی بیان کند. آن‌ها در جای‌جای متن کتاب، با حواس پنجگانه‌ی آدمی در مقام تماشاگر فیلم ما را به کالبد شکافی متفاوتی از نظریه‌ی فیلم دعوت می‌کنند. مترجمان این اثر، بر این عقیده‌اند که کتاب حاضر کوششی در خور توجه و نگاهی قابل تأمل در حوزه‌ی نظریه‌های فیلم است و هر کدام از فصل‌ها نه تنها با تاریخ نظریه‌ی فیلم، بل با شکل‌های گوناگون سینما که در دوره‌ای معین نیز رواج دارند، رابطه‌ای خاص برقرار می‌کنند.

یقین داریم که این کتاب منبع و راهنمای خوب، مفید و ارزشمندی برای طیف دانشجویان فیلم‌پژوه دوره‌های تحصیلات تکمیلی و دانش‌پژوهان و استادان علوم ارتباطات و مطالعات رسانه‌ای به خصوص رسانه‌ی سینماست. امیدواریم که این اثر خواندنی در خلال زمان‌های متفاوت، گویای زحمت‌ها و ممارست‌های عمیق نویسندگان باشد و موجبات رضایت خوانندگان و مخاطبان فارسی زبان را فراهم آورد. از مدیریت محترم انتشارات لوگوس که در سال‌های اخیر بویایی خاصی را در رونق متون برگزیده‌ی حوزه‌ی ادبیات داستانی، شعر، نمایش و هنر پدید آورده‌اند و هم به دلیل پذیرش صمیمانه‌ی چاپ این اثر، تشکر و قدردانی می‌کنیم. از خوانندگان متخصص، علاقه‌مند و نکته‌سنج تقاضا داریم که پس از مطالعه و ارزیابی عالمانه‌ی کتاب،

پیشگفتار مترجمان ۱۱

مترجمان را از نقص‌های احتمالی متن آگاه کنند تا در چاپ‌های آتی به رفع آن‌ها اقدام کنیم. امیدواریم که این کتاب نیز بتواند مانند سایر درسنامه‌های مطالعات فیلم و سینما در میهن عزیزمان ایران زمین، راهگشای مسیرهای بهتر آموزش و پژوهش دانشگاهی واقع شود.

دکتر غلامرضا آذری، بهناز ولی پور

تهران، بهار ۱۴۰۰

## یادداشت‌ها

[۱] رودویک در این بحث، به طور خاص به علم‌باوری شناختی-تحلیلی بوردول و کارول؛ و آلن و اسمیت اشاره می‌کند. مالکوم توروی به جستار رودویک پاسخ می‌دهند. رودویک به استثنای کاول در مقام الگوی برای فلسفه‌ی علوم انسانی می‌نگرد: «به باور باکلند، کار کاول نمونه‌ای از بینش فلسفی برای علوم انسانی است، به‌ویژه در تلاش اصلی او به منظور تعادل بخشیدن به نگرانی‌های اساسی حوزه‌های معرفت‌شناسی و اخلاق» (باکلند، ۲۰۰۹: ۱۲). برای نمونه، خوب می‌دانیم که علوم شناختی مطالعه‌ی میان رشته‌ای و علمی ذهن و فرایندهای آن است. دانشمندان علوم شناختی، هوش و رفتار را با تمرکز بر چگونگی نمایش، پردازش و تبدیل اطلاعات به سامانه‌های عصبی مطالعه می‌کنند. توانایی‌های ذهنی مورد توجه این دانشمندان شامل زبان، ادراک، حافظه، توجه، استدلال، هیجان‌ها، عواطف و احساسات است. برای درک این توانمندی‌ها، برخی از فیلم‌سازان معاصر از یافته‌های دانشمندان علوم شناختی در حوزه‌هایی مانند زبان‌شناسی، روان‌شناسی، هوش مصنوعی، فلسفه، علوم اعصاب و انسان‌شناسی بهره می‌گیرند. در چند دهه‌ی اخیر، سینما و علوم شناختی ترکیب میان رشته‌ای ناب و جذابی را به منزله‌ی حوزه‌ای مطالعاتی پدید آورده‌اند که در مضامین بافتی روایت‌های آن در قالب آموزه‌های علم‌باوری شناختی-تحلیلی به صورت تدریجی رو به تکامل است. برای آگاهی بیشتر این زمینه‌ی مطالعاتی رک به مآخذ مقدماتی زیر:

Anderson, Joseph D. (1996). *The Reality of Illusion: An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press.

Branigan, Edward. (2006). *Projecting a Camera: Language-Games in Film Theory*. London and New York: Routledge.

Carroll, Noël. (2008). *The Philosophy of Motion Pictures*. Malden, MA and Oxford: Blackwell.

Currie, Gregory. (1995). *Image and Mind: Film, Philosophy, and Cognitive Science*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Gaut, Berys. (2010). *A Philosophy of Cinematic Art*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Persson, Per. (2003). *Understanding Cinema: A Psychological Theory of Moving Imagery*. Cambridge, UK: Cambridge Univ. Press.

Bordwell, David. (1989). *A Case for Cognitivism*. *Iris* 9: 11-40.

[۲] به باور بسیاری از صاحب‌نظران سینما و نظریه‌پردازان متأخر، هیچ گزاره یا فرضیه‌ای نمی‌تواند نقش جایگزین برای نظریه‌ی قطعی در سینما باشد، یا این طور وانمود کند که می‌تواند. از این نظر، پذیرش همه جانبه‌ی این دلایل سه گانه‌ی کابستی با ابهام و دوگانگی روبه‌رو است. برای مثال، نظریه‌ی اسکرین که در ابتدای دهه‌ی ۱۹۷۰ میلادی و با گرایش مارکسیستی-روانکاوانه از سوی مجله‌ی بریتانیایی اسکرین وضع شد؛ در اصل، نظریه‌ای تجربی در سینما بود که با گزاره یا فرضیه‌ی خاصی توأمان نبود. سعی و کوشش این نظریه بر آن بود تا مسیری را به‌منظور سیاست آزادی از طریق سینما ترسیم کند که به جای وحدت بر تنوع و کثرت متمرکز بود و امکان محصور بودن اندیشه را فرو می‌کاهد. برای بحث عمیق‌تر در این خصوص رک دیدگاه‌های تحلیلی کالین مک کیب و استیفن هیث در اثر زیر:

Rushton, Richard and Bettinson, Gary. (2010). *What is Film Theory? An Introduction to Contemporary Debates*. McGraw-Hill: Open University Press. pp. (52-69).

همچنین به‌منظور ارزیابی تطبیقی بحث نک به بینش تفسیری تاد مک گوان در کتاب زیر که به واقع خواندنی است:

McGowan, Todd (2015). *Psychoanalytic Film Theory and The Rules of the Game*. New York: Bloomsbury Academic. pp. (57-58).

[۳] این تقسیم‌بندی مک‌دونالد، برای متخصصان و نظریه‌پردازان اصلی سینما، مفاهیم و مباحثی را مطرح می‌کند که نوعی مطالعه‌ی تاریخی موجز را شکل داده است. این کتاب نظریه‌ی فیلم را از زمان پدیدارباش در ابتدای سده‌ی

## ۱۲ نظریه‌ی فیلم: مقدمه‌ای از طریق حواس

بیستم تا دوران معاصر واکاوی می‌کند و به این تحلیل می‌پردازد که چرا فیلم به عنوان رسانه‌ای نیرومند، به مثابه شکلی از نمایش و به منزله‌ی نقطه‌ای کانونی در خلق فرهنگ بصری جدید، توجه بسیار خاصی را به خود جلب کرده است. مک دونالد در سراسر متن در دفاع از نظریه‌ی فیلم و تحول‌های فرهنگی و اجتماعی آن به استدلال‌های محکم و قوی اکتفاء کرده است.

[۴] همان‌طور که تصریح شده است، خردباوران انتقادی بر این دیدگاه تأکید می‌گذارند که نظریه‌های علمی و هر ادعا یا بُرهان دیگری در خصوص دانش و معرفت را می‌توان به طور عقلی نقد و ارزیابی کرد و حتی، اگر محتوایشان تجربی بود، می‌توان آزمون‌دشان و این روند ممکن است موجب ابطال آنها شود. از این رو، نظریه‌های فیلم هم با هر نوع اعتباری می‌توانند در هر سطح و ادعایی که باشند، مورد نقد و سنجش واقع شوند. برهان خوب بودن هر فیلمی مبتنی بر نظریه‌ی فیلم مربوط به آن فقط نوعی ادعای مطلوب است و نه سنجش و نقد علمی واقع‌یافته. برای اطلاعات بیشتر درباره‌ی مفهوم خردباوری انتقادی ر.ک به مآخذ زیر:

Bunge, Mario, ed. (1999) [1964]. *Critical Approaches to Science & Philosophy. Science and Technology Studies. New Brunswick, NJ: Transaction Publishers.*  
Miller, David (1994). *Critical Rationalism: A Restatement and Defence. Chicago: Open Court Publishing.*  
Quintanilla, Miguel A. (1982). *Materialist Foundations of Critical Rationalism. In Agassi, Joseph; Cohen, Robert S. (eds.). Scientific Philosophy Today: Essays in Honor of Mario Bunge. Boston Studies in the Philosophy of Science. 67. Dordrecht; Boston: D. Reidel.*

[۵] در عرصه‌ی فیلم پژوهی و مطالعات ارتباطی، حوزه‌های چندرشته‌ای، میان رشته‌ای، و تارارشته‌ای در چند دهه‌ی اخیر تنوع چشم‌گیری را در تولید محتوا و ادبیات آن به وجود آورده است. برای نمونه، نک:

Aitken, Ian. (2001). *European Film Theory and Cinema: A Critical Introduction. Bloomington, IN: Indiana University Press.*  
Bolas, Terry. (2009). *Screen Education: From Film Appreciation to Media Studies. Bristol: Intellect.*  
Bordwell, D., & Carroll, N. eds. (1996). *Post-theory: Reconstructing film studies. Madison: University of Wisconsin Press.*  
Brangan, Edward and Warren Buckland, eds. (2014). *The Routledge Encyclopedia of Film Theory. New York: Routledge.*  
Baudry, Leo, and Marshall Cohen, eds. (2008). *Film Theory and Criticism: Introductory Readings. 7th ed. New York: Oxford University Press.*  
Brown, William. (2013). *Supercinema: Film-Philosophy for the Digital Age. New York: Berghahn.*  
Cook, Pam, ed. (2007). *The Cinema Book. 3rd ed. London: BFI.*  
Flaxman, Gregory, ed. (2000). *The Brain Is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.*  
Galloway, Alexander. (2012). *The Interface Effect. Malden, MA: Polity.*  
Gitelman, Lisa. (2008). *Always Already New: Media, History, and the Data of Culture. Cambridge, MA: MIT Press.*  
Jeong, Seung-Hoon. (2013). *Cinematic Interfaces: Film Theory after New Media. New York: Routledge.*  
Smith, Greg M. (2003). *Film Structure and the Emotion System. Cambridge: Cambridge University Press.*

[۶] دادلی آندرو، استاد مُمتاز فیلم و ادبیات تطبیقی در دانشگاه ییل، در بین نویسندگان و منتقدان سینمای ایران، از جمله چهره‌های برجسته و شناخته شده است. او در اثرش سینما چیست؟! با نگاهی جامع به تعالی شگفت‌انگیز «ایده‌ی سینمای مُحقق»، پاسخی جذاب به پرسش معروف آندره بازن - که نویسنده‌ی کتاب ارزشمند سینما چیست؟ است - ارائه می‌دهد و در این کتاب، ارزش متمایز سینما را نه فقط در رابطه با سده‌ی گذشته، بل در باب فرهنگ دیداری و شنیداری کنونی ما اعلام می‌کند. او در این بحث، با طرح این مسئله که سینما تاکنون به چه چیزی تبدیل شده است، این «ایده‌ی واحد و یگانه» را جهت دهی و هدایت می‌کند. واکاوی نهادهای سینما و نیروی اجتماعی آن گواه بر قدرت چیزی است که حتی قبل از سال ۱۸۹۵ وجود نداشته است. آندرو از فیلم‌های هنری با ارزش مد نظر سینما دوستان پس از جنگ جهانی دوم و موج جدید گرفته تا سینمای «گسترش یافته»، از نظر فناوری، این ایده و فکر را ردیابی می‌کند که سینما موجب شده برای زمانه‌ی ما - و در همه‌ی دوران‌ها - همواره بسیار عالی به حیات فکری و روشی‌اش ادامه دهد. به این ترتیب، سینما چونان رسانه‌ای بسیار جذاب و اثرگذار این توانمندی را در همه‌ی سال‌های رشد و تحولش دنبال کرده و پیوسته به تاریخ و اندیشه به ضرورت و مقتضای زمان و مکان پاسخ‌گو بوده است. در تأیید استدلال‌های دادلی آندرو و ماندن آن می‌توان به محتوای مآخذ زیر استناد کرد:

Andrew, Dudley. (1997). "André Bazin's 'Evolution.'" In *Defining Cinema. Edited by Peter Lehman, 73-96. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.*  
Andrew, Dudley. (1976). "André Bazin." In *The Major Film Theories: An Introduction. By J. Dudley Andrew, 134-178. New York: Oxford University Press.*  
Burgoyne, Robert. (2008). *The Hollywood Historical Film. Oxford: Blackwell.*  
Chapman, James. (2013). *Film and History. Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan.*

### پیشگفتار مترجمان ۱۳

- Cullen, Jim. (2016). *Sensing the Past: Hollywood Stars and Historical Visions*. New York: Oxford University Press.
- Henderson, Brian. (1980). "The Structure of Bazin's Thought." In *A Critique of Film Theory*. By Brian Henderson, 32–47. New York: Dutton.
- Miller, Toby, and Robert Stam, eds. (1999). *A Companion to Film Theory*. Malden, MA: Blackwell.
- Stubbs, Jonathan. (2013). *Historical Film: A Critical Introduction*. London: Bloomsbury.
- Tudor, Andrew. (1974). "Aesthetics of Realism: Bazin and Kracauer." In *Theories of Film*. By Andrew Tudor, 98–115. London: Secker & Warburg.

[۷] در این بین، نظریه‌های فمینیستی، روان‌کاوی، نشانه‌شناسی، و مؤلف به‌لحاظ میزان استناد در متون دانشگاهی به‌ویژه مباحث موضوعی در سرفصل‌های درسی بسیار مورد تأکید قرار گرفته‌اند. برای مثال، نک:

- Herman, David, ed. (2007). *The Cambridge Companion to Narrative*. New York: Cambridge University Press.
- Hollinger, Karen. (2012). *Feminist Film Studies*. London: Routledge.
- Kaplan, E. Ann, ed. (2000). *Feminism & Film*. London: Oxford University Press.
- Persson, Per. (2003). *Understanding Cinema: A Psychological Theory of Moving Imagery*. Cambridge, UK: Cambridge Univ. Press.
- Silver, Charles. (2016). *An Auteurist History of Film*. New York: Museum of Modern Art.
- Tröhler, Margrit, and Guido Kirsten, eds. (2018). *Christian Metz and the Codes of Cinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

### منابع

- Andrew, Dudley. (1976). *The Major Film Theories: An Introduction*. New York: Oxford University Press.
- Andrew, Dudley. (1984). *Concepts in Film Theory*. New York: Oxford University Press.
- Bordwell, David and Noël Carroll, eds. (1996). *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Bové, Paul. (1992). *In the Wake of Theory*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Boyd, Brian. (2006). Theory Is Dead—Like a Zombie. *Philosophy and Literature* 30.1: 289-98.
- Buckland, Warren, ed. (2009). *Film Theory and Contemporary Hollywood Movies*. New York: Routledge.
- Buckland, Warren. (2008). *Film Theory in The International Encyclopedia of Communication*, First Edition. Edited by Wolfgang Donsbach. (05 June 2008). JohnWiley & Sons, Ltd.
- Casetti, Francesco. (2007). *Theory, Post-Theory, Neo-Theories: Changes in Discourses, Changes in Objects*. *Cinémas* 17.2–3: 33–45.
- Cohen, Tom. (1997). Along the Watchtower: Cultural Studies and the Ghost of Theory. *MLN* 112.3: 400–30.
- Cunningham, Valentine. (2002). *Reading After Theory*. Oxford: Blackwell.
- Eagleton, Terry. (2003). *After Theory*. London: Allen Lane.
- Gledhill, Christine; and Linda Williams, eds. (2000). *Reinventing Film Studies*. New York: Oxford University Press.
- Kirby, David. (2004). Theory in Chaos. *The Christian Science Monitor*. January 27, <http://www.csmonitor.com/2004/0127/p11s01-legn.html> (accessed April 15 2008).
- Latour, Bruno. (2004). Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern. *Critical Inquiry* 30.2: 225–48.
- Losee, John. (2005). Theories on the Scrap Heap. Scientists and Philosophers on the Falsification, Rejection, and Replacement of Theories. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- McDonald, Kevin (2016). *Film Theory: The Basics*. London: Routledge.
- Rodowick, D.N. (2007). *An Elegy for Theory*. *October* 122: 91–109.
- Rushton, Richard and Bettinson, Gary. (2010). *What is Film Theory? An Introduction to Contemporary Debates*. McGraw-Hill: Open University Press.
- Stam, Robert. (2000). *Film Theory: An Introduction*, Oxford: Blackwell Publishers.
- Stow, Simon. (2004). Theoretical Downsizing and the Lost Art of Listening. *Philosophy and Literature* 28.1: 192–201.