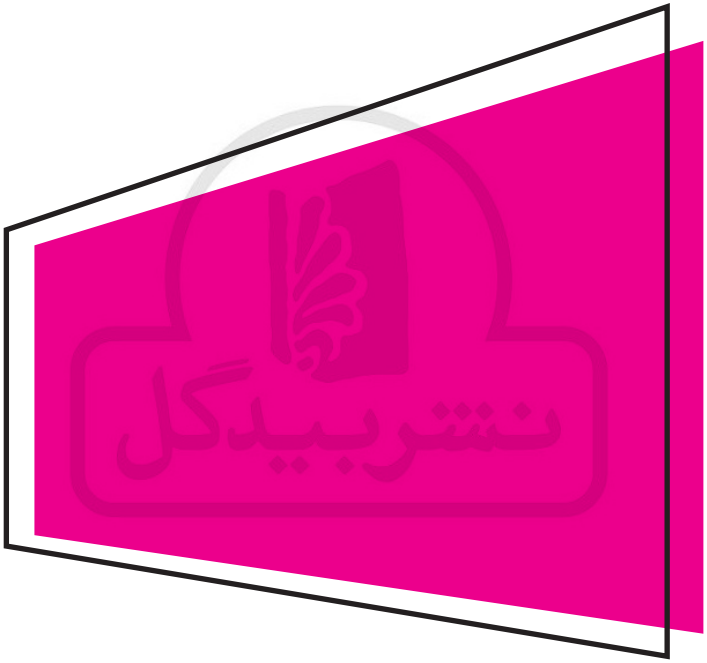

انتشارات بیدگل | Bidgol Publishing co.

سرشناسه: بردول، دیوید، ۱۹۴۷ - .Bordwell, David
عنوان و نام پدیدآور: بوطیقای سینما / دیوید بُردوِل؛ ترجمهٔ علی ظفر قهرمانی‌نژاد
مشخصات نشر: تهران: بیدگل، ۱۴۰۱
مشخصات ظاهری: ۷۴۵ ص؛ مصور.
شابک: ۵-۹۷-۷۸۰۶-۶۰۰-۹۷۸
وضعیت فهرست نویسی: فیپا
یادداشت: عنوان اصلی: Poetics of Cinema, c2008
یادداشت: واژه‌نامه
یادداشت: نمایه
موضوع: سینما
موضوع: Motion pictures
شناسهٔ افزوده: ظفر قهرمانی‌نژاد، علی، ۱۳۵۴-، مترجم
رده‌بندی کنگره: PN۱۹۹۴
رده‌بندی دیویی: ۷۹۱/۴۳۰۱
شمارهٔ کتاب‌شناسی ملی: ۷۵۰۳۵۵۴
اطلاعات رکورد کتاب‌شناسی: فیپا

بوطیقای سینما

دیوید بُردوِل
علی‌ظفر قهرمانی‌نژاد

POETICS OF CINEMA

David Bordwell
Ali Zafar Ghahramani Nezhad

| بوطیقای سینما |
| دیوید بُردوِل |
| ترجمهٔ علی ظفر قهرمانی‌نژاد |
| ویراستاری و نمونه‌خوانی: تحریریهٔ بیدگل |
| مدیر هنری و طراح گرافیک: سیاوش تصاعدیان |
| تنظیم صفحات: محمدرضا اسلامی، نرگس نیک‌زاد |
| مدیر تولید: مصطفی شریفی |
| چاپ اول | زمستان ۱۴۰۲ تهران | ۱۰۰۰ نسخه |
| شابک: ۵-۹۷-۷۸۰۶-۶۰۰-۹۷۸ |

Bidgol Publishing co.	انتشارات بیدگل
فروشگاه	تهران	خیابان انقلاب	بین ۱۲فروردین و فخر رازی	پلاک ۱۲۷۴
تلفن انتشارات: ۲۸۴۲۱۷۱۷	تلفن فروشگاه: ۶۶۹۶۳۶۱۷-۶۶۴۶۳۵۴۵

| همهٔ حقوق چاپ و نشر برای ناشر محفوظ است. |
| bidgol.ir |

برای همکارانم در دپارتمان هنرهای ارتباطی،
دانشگاه ویسکانسین- مدیسن،
همان‌ها که ساختمان ۸۲۱ بلوار دانشگاه را با آن سقف‌های نمورش
به جایی بدل کرده‌اند که به اندیشه و شادی پروبال می‌بخشد.

د.ب.

این برگردان ناقابل پیشکش دوست ارجمندم
مهدی نصراله‌زاده
که حضورش همه آموختن است.

ع.ظ.

نشر بیدگل

نشر بیدگل

فهرست

مرور نویسنده و یادداشتی بر ترجمه ۱۳
یادداشت مترجم ۱۹
قدردانی ۲۱
مقدمه ۲۳

الف پرسش‌های مربوط به نظریه ۳۳
۱. بوطیقای سینما ۳۵
سنت ۳۷
حوزه‌ها و گرایش‌ها ۴۳
یک بوطیقای فیلم ۴۷
بوطیقا: یک برنامه ۵۴
گریزی به دو مقولهٔ بازتاب و روح زمانه ۶۳
از جیغ تا شلیک ۶۸
مارها، عقاب‌ها، و میمون‌های آزمایشگاهی چه می‌توانند به ما بیاموزند؟ ۸۳
۲. قرارداد، ساخت و دید سینمایی ۱۰۱
نما/نمای معکوس: یک قرارداد؟ ۱۰۱
نظریهٔ پایه و پیوستاری از قراردادها ۱۰۶

معاملهٔ یکجا ۱۱۴
ما و امور کلی ممکن ۱۲۲
پی‌افزود ۱۲۵

ب مطالعات در زمینهٔ روایت ۱۳۷

۳. سه وجهِ روایت فیلم ۱۳۹
برخی تحرکات اولیه ۱۴۴
پروتاگونیست‌ها و مسائل آنها ۱۴۶
روایتگری ۱۵۱
ساختار پیرنگ ۱۶۴
جهان روایت ۱۷۷
پی‌افزود: راویان، مؤلفان ضمنی و چیزهای اضافی دیگر ۱۹۴

۴. شناخت و درک (اندریافت)
دیدن و فراموش‌کردن در فیلم میلدرِد پیِرس ۲۱۵
هنجارهای روایت ۲۱۸
دو روش [نشان دادن] قتل ۲۲۰
بازپخش محدود ۲۲۷
رازها و دروغ‌ها، و روایتگری ۲۳۵

۵. سینمای هنری به‌مثابهٔ شیوه‌ای از فیلم‌ورزی ۲۳۹
رئالیسم، مؤلف بودن، ابهام ۲۴۱
سینمای هنری در گذر تاریخ ۲۴۸
پی‌افزود ۲۵۱

۶. آینده‌های [بدیل در] فیلم ۲۶۹
قواعد بازی ۲۷۴
برخی منابع ۲۸۸

۷. دوستان مشترک و وقایع‌نگاری‌های تصادف ۲۹۵
پروتاگونیست‌ها و پروژه‌ها ۳۰۰
این شبکهٔ ویژه ۳۰۳

بازیگران اصلی ۳۱۰
آشناها، بیگانه‌ها و وِلگشت‌ها ۳۱۳
فقط پیوند یا دست‌کم برخورد ایجاد کن ۳۲۰
روایتگری شبکه‌ها را می‌سازد ۳۲۵
مقایسه کن و تباین ایجاد کن ۳۳۱
خطوط متلاقی همدیگر را قطع می‌کنند ۳۳۶
چهار جهان کوچک ۳۴۳
نشویل (۱۹۷۵) ۳۴۸
مگنولیا (۱۹۹۹) ۳۵۷
محبوب‌های ماه (۱۹۸۴) ۳۶۶
سرنشینان (۱۹۹۹) ۳۷۲
حفظ و استمرار شبکه ۳۷۹
روایت شبکه‌ای: یک فیلم‌شناسی مقدماتی ۳۸۳

ج مطالعات در زمینهٔ سبک ۳۸۹

۸. خلوص سینمایی ۳۹۱
سبک و تاریخ فیلم ۳۹۵
سبک و منتقدان ۳۹۸
ختم کلام ۴۰۳

۹. به منتها رساندن چیزها
هذیان‌هایی به‌لطف روبرت راینرت ۴۰۷
مکاشفات در سینما وِردی ۴۱۰
عمقِ نمای نزدیک ۴۱۵
مسائل و راه‌حل‌ها ۴۲۳

۱۰. سینمااسکوپ
معجزهٔ مدرنی که بی‌عینک می‌بینید ۴۲۹
تصویر بزرگ ۴۳۴
کادیلاک هالیوودی ۴۳۸

نبود اسکوپ ۴۴۴
رام‌کردن یک فناوری جدید ۴۵۹
چند مزیت الگوی بندِ رخت ۴۶۷
بازآفرینی تابلو ۴۷۴
پایان نسبت‌های پرده؟ ۴۸۴

۱۱. چه کسی اول پلک زد؟ ۴۹۳
ریسمان بندبازی ۴۹۴
قدرت خیره نگریستن ۴۹۹
رفتار ساده و کارآمد ۵۰۴

۱۲. سبک بصری در سینمای ژاپن، ۱۹۴۵-۱۹۲۵ ۵۰۷
یک سینمای کلاسیک؟ ۵۰۹
صداهایی در تاریکی ۵۱۷
ورزیده‌کردن چشم ۵۲۲
برسازی و بازسازیِ ژاپنی بودن ۵۲۷
گرایش‌های سبکی ۵۳۴
آمیزش و پالایش ۵۴۲
جنگ اقیانوس آرام: تعدیل تکنیک ۵۵۱
پی‌افزود ۵۵۵

۱۳. سینمای جلوه‌ها و کرشمه‌ها
سبک تزیینی در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ سینمای ژاپن ۵۵۹
برخی کارکردهای سبک ۵۶۱
بازی‌های دیداری ۵۶۵
سنت مزیّن‌سازی ۵۷۷

۱۴. زیبایی‌شناسی در فیلم اکشن
کونگ‌فو، هفت‌تیرکشی و بیان سینمایی ۵۸۵
اکشن هالیوودی: دههٔ ۱۹۸۰ و پس از آن ۵۸۷
سازوکار تحرک ۵۹۱
به‌سوی سینمایی وجدآور ۶۰۱

نشر بیدگل

۱۵. غنا از رهگذر کاستی

کینگ هو و یک لمحه نگریستن **۶۱۱**

هنجارهای به‌ارث‌رسیده ۶۱۲

یک مشکل و چند راه‌حل ۶۱۶

برش‌ها و چاک‌ها ۶۲۵

لمحه‌هایی از امور شگرف ۶۳۳

یادداشت‌ها **۶۳۷**

نمایه **۷۰۹**

واژه‌نامه **۷۳۹**

نشر بیدگل

نشر بیدگل

مرور نویسنده و یادداشتی بر ترجمه

بوطیقای سینما: یک مرور کوتاه[1]

کتاب بوطیقای سینما (۲۰۰۷) مجموعه‌ای از مقالات سینمایی قبلاً منتشرشده را گرد هم آورده است؛ یکی از آنها به دهۀ ۱۹۷۰ برمی‌گردد، و مابقی مقالاتی جدیدترند. این مقالات تاریخ سینما را در جهات بسیار متفاوتی درمی‌نوردند، اما هم‌زمان حوزه‌های متعددی از برنامۀ پژوهشی مرا نیز به‌نحوی دستیاب برجسته می‌سازند. از همه مهم‌تر، در این مقالات، حوزه‌های پژوهشی مورد اشاره هر بار با تمرکز بر یک فیلم یا مجموعه‌ای از فیلم‌ها خودشان را نشان و کارشان را انجام می‌دهند.

همین امر خودبه‌خود حساب مرا از برخی همکارانم جدا می‌کند. امروزه پژوهشگران زیادی هستند که به مطالعۀ صنعت سینما می‌پردازند و احتمالاً افراد بسیار بیشتری در تلاش‌اند با مطالعۀ مخاطبان در زمینه‌های فرهنگی‌اجتماعی خاص آنها، مقولۀ ادراک سینمایی را فهم کنند. درمورد این پژوهشگران، همین‌قدر بگویم که اگر همین امشب همۀ فیلم‌های روی زمین نیست و نابود شوند ککشان هم نمی‌گزد؛ فردا بیدار می‌شوند و بدون آنکه مطلقاً چیزی را از دست داده باشند کارشان را کمافی‌السابق از سر می‌گیرند. این یعنی «تاریخ سینما بدون فیلم». برای من اما چنین تاریخ انتزاعی‌ای جواب نمی‌دهد. من به فیلم‌های سینمایی حقیقتاً نیاز دارم!

برخی افراد مرا نظریه‌پرداز می‌دانند؛ من هم خودم تا حدی این‌طور فکر می‌کنم. بااین حال همواره سعی کرده‌ام تأمل نظری را در پیوند تنگاتنگ با واقعیت‌های ملموس سینما ــ در قالب فیلم‌ها، تجارب

1. http://davidbordwell.net/books/poetics.php

و بخشی از یک فرایند تاریخی ــ نگاه دارم. بخش اول بوطیقای سینما آشکارا نظری است. جستار مقدماتی، ایدهٔ بوطیقا را معرفی می‌کند؛ چارچوب ارجاعی که مرا کمک می‌کند تا به مطالعهٔ چیزهایی بپردازم که بیشترین اهمیت را برایم دارند.

یکی از این چیزها، ابعاد زیبایی‌شناختی سینماست، به‌ویژه شیوه‌هایی که از طریق آنها «فرم و سبک» معانی و تأثیرات را شکل می‌دهند. این قضیه به دوران جوانی من برمی‌گردد، به زمانی که شیفتهٔ نقد ادبی و هنری بودم. نخستین مطالبی که از من چاپ شد در حوزهٔ نقد فیلم بود، و حالا هم کمابیش در هر پروژه‌ای که به دست می‌گیرم، نقطهٔ شروع کارم تحلیلی است در این باره که چگونه فیلم‌های مورد بحث در گسترده‌ترین سطح به‌اصطلاح جمع می‌شوند، سروشکل می‌گیرند و، بر مبنایی لحظه‌به‌لحظه، چگونه عمل می‌کنند. فرض من آن است که ناقد هنر از ساختار و طرز ساخت سخن می‌گوید؛ و ناقد ادبی احتمالاً از معماری و بافت. من اما با آب‌وتاب کمتری از این می‌گویم که کارم مطالعهٔ فرم‌های سینماییِ بزرگ‌مقیاس، به‌طور معمول فرم‌های روایی، و نیز بافت سینماییِ کوچک‌مقیاس است.

دومین حوزهٔ موردعلاقهٔ من در ارتباط با شرایط تاریخی‌ای است که موجد سنت‌های زیبایی‌شناختی است، سنت‌هایی نظیر داستان‌گویی هالیوود کلاسیک. وقتی اصول فرمی را روشن و آشکار ساختیم، چطور باید آنها را توضیح دهیم؟ به‌نظرمان آنها چگونه در تاریخ سر برآورده‌اند؟ ما به چه عواملی در فرهنگ یا جامعهٔ سینمایی مراجعه کنیم تا توضیح دهیم که چگونه این فیلم‌ها شکل کنونی‌شان را به خود گرفته‌اند؟ این من را بر آن داشته تا به بررسی سنت‌های سینمایی ملّی (در مطالعاتم دربارهٔ درایر، اوزو و آیزنشتاین) و نیز شرایط فناورانه و تولیدی (در دو کتاب سینمای هالیوود کلاسیک و شیوهٔ داستان‌گویی هالیوود) بپردازم. همچنین، فرض را بر وجود برخی پیوستگی‌های تاریخی‌ای گذاشته‌ام که جنبهٔ فراملّی دارند، از جمله سنت صحنه‌پردازی عمقی (در دو کتاب در باب تاریخ سبک فیلم و جست‌وجوی ردّ و نشان چهره‌ها در نور).

علاقه‌مندی دیگرم این است که توضیح دهم دینامیک زیبایی‌شناختیِ فیلم‌ها به چه صورت طراحی می‌شوند تا تأثیرات موردنظر خودشان را از تماشاگران بگیرند. در اواسط دههٔ ۱۹۸۰ دریافتم که برای توضیح این مطلب که چرا فیلم‌ها از فرم‌ها و سبک‌های ویژهٔ خودشان برخوردارند، رضایت‌بخش‌ترین توضیحات و تبیین‌ها آنهایی هستند که به نحوهٔ درگیرسازی ذهن ما توسط این عناصر زیبایی‌شناسانه می‌پردازند. هر ژست، هر برش، هر حرکت دوربین طراحی شده است تا درک و دریافت ما را شکل دهد. فرم و سبک چیزهایی هستند که تجربهٔ ادراکی، شناختی و عاطفیِ ما را هدایت می‌کنند. از آن زمان تاکنون معتقدم یک تلقی یا برداشت فراگیر شناختی از نحوهٔ درگیر شدن ذهن ما با فیلم‌ها به‌خوبی قادر است بسیاری از وجوه طراحی سینمایی را تبیین کند.

این سه‌حوزهٔ پژوهشی ــ **زیبایی‌شناسی فیلم، علل و عوامل سنت‌های زیبایی‌شناختی** و **تبیین‌های شناختی برای طراحی هنری** ــ در جستار مقدماتیِ کتاب با عنوان «بوطیقای سینما» مرور می‌شوند. و ایده‌های این سه حوزه در جستار بعدی با عنوان «قرارداد، ساخت و دید سینمایی» به کار بسته می‌شوند. من در آن جستار برخی کارکردها، منابع و اثرات (جلوه‌های) تدوینِ نما/نمای معکوس را تحلیل می‌کنم.

پس از این دو جستار نظری، بخش دوم به مسائل مربوط به روایت می‌پردازد. من نظریهٔ عامی را درمورد روایت سینمایی مطرح می‌کنم که سه وجه را به‌تفکیک از هم مورد بررسی قرار می‌دهد. به‌دنبال این مرور کلی، چند موردپژوهی می‌آید: تحلیلی از مقولهٔ درک (اندریافت) روایی در فیلم میلدرد پیرس، بحثی دربارهٔ سنتِ «سینمای هنری»، و بحثی دربارهٔ روایت‌های «چندشاخه»/«شاخه‌شاخه»ای مانند فیلم‌های بدو لولا بدو و درهای کشویی. آخرین جستارِ این بخش، مطالعه‌ای جدید و طولانی درمورد چیزی است که به آن «روایت‌های شبکه‌ای» می‌گویم، فیلم‌هایی با پروتاگونیست‌های متعدد که کنش‌ها/رویدادهایشان هم‌زمان از هم دور و در هم تنیده می‌شوند. در این جستار فیلم‌های متعددی را بررسی کرده‌ام، اما مشروح‌ترین تحلیل را برای این چهار فیلم نگه داشته‌ام: نشویل، مگنولیا، محبوب‌های ماه و سرنشینان. این جستار مجالی به من می‌دهد تا ایده‌های شناور در بخش‌های قبلی را محک بزنم و بیازمایم.

بخش سوم به سبک‌شناسی اختصاص دارد. در این بخش جستارهایی را در باب نظریهٔ سبکِ اندرو ساریس و تکنیک‌های فیلم‌های کلاسیک ژاپن و هنگ‌کنگ گرد آورده‌ام. و جستار بعدی به بررسی سبکِ بسیار متمایز کارگردان آلمانی، روبرت راینرت، می‌پردازد. طولانی‌ترین و جدیدترین جستار به سبک‌شناسیِ سینمااسکوپ اختصاص یافته است. در اینجا کوشیده‌ام شرح دهم که چگونه اصول مختلف صحنه‌پردازی در فیلم‌های اولیهٔ سینمای آنامورفیک بروز و ظهور یافتند. مانند بخش دوم، این بخش نیز از نحوهٔ تأثیر انتخاب‌های زیبایی‌شناختی بر تماشاگران غافل نمی‌ماند. برای نمونه، یکی از جستارها در این مورد که چرا بازیگران این‌قدر کم پلک می‌زنند تبیینی با صبغهٔ شناختی ارائه می‌کند.

جستارهای گردآوری‌شده در این کتاب همهٔ حوزه‌های موردعلاقهٔ مرا پوشش نمی‌دهند. مثلاً من، در کتاب معناسازی، دربارهٔ قراردادهای تفسیر انتقادی «فراتحلیل‌هایی» ارائه کرده‌ام، همان‌گونه که در جاهای دیگر درخصوص تاریخ‌نگاری سبک نیز نوشته‌ام. با این حال گزیدهٔ پیشِ‌رو مروری شایسته‌وبایسته بر آن نوع پژوهشی است که طی سی سال اخیر به انجام رسانده‌ام.

دیوید جِی. بردول

•••

یادداشتی بر ترجمه

«مرور کوتاه» بردول تا حد زیادی وظیفهٔ معرفی کتاب را از دوش ترجمه برداشته است. بااین حال، شاید بجا باشد که به آن مرور چند جملهٔ دیگر نیز، به‌طور مشخص برای خوانندهٔ فارسی‌زبان، اضافه شود. آن‌گونه که بردول خود به‌اختصار اشاره کرده، بوطیقای سینما حاصل گردآوری مجموعه‌جستارهایی است که در زمان‌ها و به مناسبت‌های مختلف نوشته و منتشر شده‌اند. این مجموعه‌جستارها به شیوهٔ مشخصی که، در یک مجلد واحد، کنار هم نشسته‌اند تصویری کمابیش جامع از رویکرد ویژه و با توجه به وضع کنونی نوشتار سینمایی «بدیلِ» دیوید بردول به سینما ارائه می‌کنند. در این رویکرد، که با گسست از مشرب «قاره‌ای» و قرارگرفتن در ذیل مشرب «تحلیلی» عنوان پراحترام «پژوهش» را تنها درخور مطالعهٔ تجربی فیلم‌ها و آزمودن فرضیه‌های جزئی و متوسط، و نه کلی و کلان، می‌داند، تمرکز از روی نقد و تفسیر برداشته و با اتکا به مفاهیم و نظریه‌های علمی (شناختی تکاملی)، مؤکداً به تبیین، تحلیل، تشریح و توضیح فیلم‌های منفرد اهتمام می‌شود. از برخی جهات مهم، محدودیت این نگاه و روش‌شناسی ویژه‌اش نقطهٔ قوت آن نیز محسوب می‌شود، چه این شیوهٔ مطالعه به‌جای درآمیختن عرصه‌های نقد و تفسیر و تحلیلْ خودش را، عالماً عامداً، به مورد آخر محدود می‌کند.

البته بردول در جایی دیگر، در کتاب معناسازی، به دو مقولهٔ نقد و تفسیر هم می‌پردازد، اما در آنجا نیز، مجدداً به «تحلیل»، یا به تعبیر خودش فراتحلیلِ، شیوه‌ها، شگردها و روال‌های حاکم بر تفسیر فیلم یا به بیان دقیق‌تر، نقدِ معناکاو یا تفسیرمحورِ فیلم می‌پردازد. اما در بوطیقای سینما، به‌عنوان خلاصه و چکیده‌ای از کل فعالیت حرفه‌ای بردول در مقام پژوهشگر فیلم، تلاش او معناکردن نفسِ ایدهٔ «پژوهش سینما» و ارائهٔ الگویی عملی برای انجام آن است. پژوهش سینمایی موردنظر بردول مرزبندی‌ای روشن با آن چیزی دارد که امروزه، در ذیل الگوی مطالعات فرهنگی، به «مطالعات سینمایی» معروف است و همان نیز الگوی غالب نوشتار سینمایی، و حتی مطالعهٔ آکادمیک سینما، در ایران و جهان را تشکیل می‌دهد. بردول دل پُری از این رویکرد اخیر دارد، امری که از هر فرصتی برای طرح و نقد آن استفاده می‌کند، مثلاً اینجا: «در دانشگاه‌ها، مطالعهٔ فیلم عمدتاً به‌سمت نوعی میان‌رشتگی کسل‌کننده سوق پیدا کرده که در آن **فیلم‌ها** کمتر از **نظریه‌ها** اهمیت دارند.» [تأکید از نگارنده است.] این همان نکته‌ای است که در ابتدای مرور خود نیز، آنجا که با طنزی کمابیش تلخ از ایدهٔ «تاریخ سینما بدون فیلم» سخن می‌گوید، به شکلی دیگر بدان اشاره می‌کند. گلایهٔ بردول از سینماپژوهان و سینمایی‌نویسانی است که می‌توانند دربارهٔ فیلم‌ها بدون دیدن آنها (گاه حتی بدون

اطلاع از داستان آنها!) حرف بزنند و حتی درباره‌شان داوری کنند؛ کسانی که بودونبود فیلم‌های منفرد برایشان فرقی ندارد، چون تکیه و تأکید آنها سراسر بر نقد و تفسیر معناکاوانه و در بهترین، یا شاید بدترین، حالت نظریه‌محورِ فیلم‌ها و نیز سینما در تمامیت آن است. این قسم سینماپژوهان و سینمایی‌نویسان از فیلم‌ها بیشتر به‌عنوان مستمسکی برای انجام سایر تعهداتِ، عموماً سیاسیِ، خود یا بهانه‌ای برای طرح مفاهیم غیرسینمایی بهره می‌گیرند و در کار آنها همه‌چیز هست غیر از تمرکز بر وجه مادی، عینی و انضمامی فیلم به‌عنوان فیلم. حال آنکه، «برطبق یک سنت، اگر شما پژوهشگری باشید، موقعی پیشرفت می‌کنید که دربارهٔ هرچه کمتر وکمتر هرچه بیشتر و بیشتر بیاموزید، تا وقتی همه‌چیز را دربارهٔ هیچ‌چیز بدانید». و بردول خود در برخی قطعاتِ گاه بیش از حد جزءکاوانهٔ خود دانستنِ همه‌چیز دربارهٔ هیچ‌چیز را به حد اعلا می‌رساند.

در یک کلام می‌توان گفت کتاب بوطیقای سینما چکیده‌ای است از رویکردی تحلیلی- تجربی- استقرایی- تبیین‌گرانه- سبک‌کاو به پژوهش سینمایی که در تقابل آشکار با رویکرد مسلط دیگر یعنی رویکرد اروپای‌قاره‌ای- نظروزانه- قیاسی- تفسیرگرانه- معناکاو قرار می‌گیرد. بردول عنوان پرمعنا و البته پرتداعیِ **بوطیقای سینما** را برای آن برگزیده تا رویکرد مطلوب خودش در حوزهٔ مطالعهٔ سینما/ فیلم‌های سینمایی را در تقابل با رویکردی قرار دهد که به‌لحاظ سیاسی و اخلاقی به‌اصطلاح راست‌کردار است و عموماً هم با عنوان **مطالعات سینمایی** شناخته می‌شود. در نگاه اول چنین به نظر می‌رسد که در مواجهه با بوطیقای سینمایِ بردول سروکار ما با نوعی رویکرد تحلیلی خشک و ملانقطی است که هیجان‌انگیزترین و صدالبته متعالی‌ترین وجوه سینما را فدای نوعی ناتورالیسم، ابژکتیویسم و آمپیریسم منسوخ کرده است و چه بسا این شکل از برخورد بیش از همه بیانگر نوعی بی‌علاقگی ضمنی یا صریح به سینما در لفافهٔ پژوهش باشد. اما دست‌کم درمورد بردول، مسئله نه‌فقط چنین نیست، بلکه کاملاً برعکس است. «من به فیلم‌های سینمایی حقیقتاً نیاز دارم!» این جملهٔ بردول در آغاز مرورش است. نیازمندی بردول به فیلم‌های منفرد سینمایی از جنس عشق و تمناست. بردول به معنای دقیق کلمه عاشق سینما، عاشق **خود** سینما، است و این عشق چنان گرم و عمیق است که وقتی دقیق‌تر می‌نگریم متوجه می‌شویم عملاً به موضعی کمابیش خاکسارانه در برابر دلدار (سینما و فیلم‌های سینمایی) تبدیل شده است.

در جایی از کتاب، آنجا که بردول به دوگانهٔ ساریس کِیل می‌پردازد و خود را صراحتاً در جبههٔ ساریس قرار می‌دهد، کمابیش با ما از کم‌وکیف شیدایی‌اش به سینما می‌گوید. کیل منتقدی است که دائماً در کار قضاوت است، دائماً می‌خواهد از فیلم‌ها باهوش‌تر، جذاب‌تر، فهمیده‌تر و باذوق‌تر، یا در یک کلام «سَرتر»، به نظر برسد، تا جایی‌که می‌توان گفت برای کیل خودش به‌مراتب مهم‌تر از فیلم‌ها و سینما در

تمامیت آن است. درحالی‌که عشق کسی مثل بردول، به پیروی از مشی امثال ساریس، عشقی ساده و بی‌غل‌وغش است (ضمن آنکه این افتادگی و بی‌پیرایگی افزون بر آنکه خصیصه‌ای پژوهشی است، آن‌طور که در منش امثال ساریس و بردول می‌بینیم، خصیصه‌ای شخصیتی نیز هست). برای بردول اولویت همیشه با فیلم‌ها و با «قابلیت‌های متعالی مدیوم سینما» در تمامیت آن است. قرار نیست حرف زدنِ «انتقادی» دربارهٔ فیلم‌ها بهانه‌ای برای خودنمایی باشد؛ قرار نیست فیلم‌ها بهانه‌ای فراهم آورند تا سینماپژوه/ سینمایی‌نویس از طریق آنها خودش را مطرح و اغراض و حوایج شخصی یا مکتبی خویش را برآورده سازد. در اینجا (نو)فرمالیسم معروفِ بردول اگر هم پوشش و لفافه‌ای باشد، پوششی است برای شیدایی بی‌دریغ، و حتی می‌توان گفت گاه بی‌تمیزی، که بردول به تک‌تک فیلم‌های سینمایی دارد، به‌نحوی که در مواجهه با فیلم‌ها هرگز کاری نمی‌کند که شائبهٔ بزرگ‌کردن خود یا کوچک‌کردن فیلم‌ها (عموماً، نیل به اولی از طریق انجام‌دادن دومی!) مطرح شود. چنان است که گویی این نحوهٔ مواجهه («رویکردی واحد؛ روش‌های بسیار») بهترین راه برای تماس هرچه بیشتر و طولانی‌تر با پوست فیلم‌ها، همهٔ فیلم‌ها، برای اصطکاک هرچه بیشتر و طولانی‌تر با سطح یا همان حیثیت مادی فیلم‌ها، همهٔ فیلم‌ها، است. (نو)فرمالیسم بردول از جنس درک ارج‌شناسانه است، از جنس تلاش مجدّانه و سالم برای تشخیص کمترین چیزهایی در فیلم‌ها که سزاوار تحسین‌اند، نه کین‌توزی و عقده‌گشایی و افاضهٔ فضل‌های مضحک و رقت‌انگیز، و البته شرورانه، در پوشش نقد فرمالیستی فیلم! فرمالیسم راستین و راست‌گویی از جنس فرمالیسم بردول (و صدالبته کریستین تامسون) هیچ سنخیتی با آن قسم فرصت‌طلبی قلندرمآبانهٔ سخیف، هتّاک و کذّابی که پوستین محتواگراییِ وارونه را به اسم «فرمالیسم» پوشیده ندارد. در ارتباط با فرمالیسم بردولی، به‌جای آنکه فیلم‌ها و سینما پیوسته بهانه‌ای برای جلب‌کردن توجهات به خود باشند، فرد دائماً در تلاش است توجهات را از خود گرفته و به فیلم‌ها و به سینما در تمامیت آن جلب کند. این فرمالیسم مصداق نوعی عشق مهربانانه، بخشنده و برابرنگر در پوشش پژوهشگریِ منضبط تجربی است؛ و در آن اگر پژوهشگر همین امشب از صفحهٔ روزگار محو شود، جای شکرش باقی است که فیلم‌ها فردا همچنان هستند.

مهدی نصراله‌زاده

یادداشت مترجم

به‌عنوان مترجمِ این کتاب و در پایان این کار پیچیده و پرجزئیات، ضمن ادای احترام به همهٔ مترجمان گران‌قدری که پیش‌تر آثار مهم دیگری از دیوید بردول را ترجمه کرده‌اند، بر خود واجب می‌دانم از بزرگوارانی که در این راه یاری‌ام دادند، قدردانی کنم: از خانم شویز و آقای شاطریان در نشر بیدگل سپاسگزارم که با صبوری و بزرگواری به من فرصت کافی دادند تا ترجمهٔ این کتاب را به سرانجام برسانم. از خانم‌ها دالوندی و رستمیان ممنونم که بابت ویرایش متن ترجمه، بسیار وقت گذاشتند و زحمت کشیدند. از دوست شریفم آقای نصراله‌زاده تشکر می‌کنم که با راهنمایی‌ها و بررسی‌های مشفقانه‌اش، و نهایتاً با بازخوانی کامل و دقیق متن، مرا مدیون خود کرد. و قدردان همسرم سامانه جاذبی هستم که همواره پشتیبان و همراه من در این مسیر است.

نشر بیدگل

قدردانی

برخی جستارهای این کتاب نخستین‌بار در مجله‌ها و گزیده‌هایی که در ذیل فهرست شده‌اند، به چاپ رسیده‌اند. مؤلف بابت اجازهٔ چاپ دوبارهٔ آنها با ویراستی جدید سپاسگزار است.

- «بوطیقای تاریخی سینما»، زیر نظر بارتن پلامر. متن سینمایی: اسلوب‌ها و رویکردها. نیویورک: انتشارات AMS، ۱۹۸۹، ۳۹۸-۳۶۹.
- «قرارداد، ساخت و دید سینمایی»، زیر نظر دیوید بُردوِل و نوئل کرول. پسا- نظریه: بازسازی مطالعات سینمایی. مدیسن: انتشارات دانشگاه ویسکانسین، ۱۹۹۶، ۱۰۷-۸۷.
- «شناخت و درک: دیدن و فراموش‌کردن در فیلم میلدرد پیرس»، مجلهٔ نظریه و نقد نمایشی سال ششم، شمارهٔ ۲ (بهار ۱۹۹۲): ۱۹۸-۱۸۳.
- «سینمای هنری به‌مثابهٔ شیوه‌ای از فیلم‌ورزی»، نشریهٔ نقد فیلم، سال چهارم، شمارهٔ ۱ (پاییز ۱۹۷۹): ۶۴-۵۶ .
- «آینده‌های بدیل در فیلم»، نشریهٔ سابستنس شمارهٔ ۹۷ (۲۰۰۲): ۱۰۴-۸۸.
- «ساریس و جست‌وجوی سبک»، زیر نظر امانوئل لِوی، همشهری ساریس، منتقد سینمای آمریکا: مقالاتی به‌افتخار اندرو ساریس. لَنام، مریلند: انتشارات اسکرکرو، ۲۰۰۱، ۱۷۳-۱۶۵.
- «به منتها رساندن چیزها: هذیان‌هایی به‌لطف روبرت راینرت»، نشریهٔ اور\ (استکهلم) سال ششم، شمارهٔ دوم (۲۰۰۰): ۱۹-۴.

- «طرح‌واره و بازنگری: صحنه‌پردازی و ترکیب‌بندی در سینمااسکوپ اولیه»، زیر نظر ژان ژاک میوزی. سینمااسکوپ بین هنر و صنعت. پاریس: نشر AFRHC، ۲۰۰۴، ۲۳۲-۲۱۷.
- «چه کسی اول پِلک زد؟ سبک فیلم چگونه ارتباط غیرکلامی را تقویت می‌کند؟»، زیر نظر لنارد هابیا و پیتر شپِلرن. سبک و قصه: مقالاتی به‌افتخار توربن گرودال، کپنهاگ: انتشارات موزهٔ توسولینم، ۲۰۰۳، ۵۷-۴۵.
- «سبک بصری در سینمای ژاپن، ۱۹۴۵-۱۹۲۵»، نشریهٔ تاریخ فیلم، سال هفتم، شمارهٔ اول (بهار ۱۹۹۵): ۳۱-۵.
- «سینمای جلوه‌ها و کرشمه‌ها: کلاسیسم تزیینی ژاپنی دوران پیش از جنگ»، زیر نظر دیوید دسر و آرتور نولِتی. بازسازی سینمای ژاپن. بلومینگتن: نشر دانشگاه ایندیانا، ۱۹۹۲، ۳۴۵-۳۲۷.
- «زیبایی‌شناسی در فیلم اکشن: کونگ‌فو، هفت‌تیرکشی و بیان سینمایی»، زیر نظر لاو کار. پنجاه سال با سایه‌های درخشان. انجمن شهری هنگ‌کنگ و جشنوارهٔ فیلم بین‌المللی هنگ‌کنگ، ۱۹۹۷، ۸۹-۸۱.
- «غنا از رهگذر کاستی: کینگ هو و یک لمحه نگریستن»، زیر نظر لاو کار. فرای زمانه: کینگ هو و ایلین چان. انجمن شهری هنگ‌کنگ و جشنوارهٔ فیلم بین‌المللی هنگ‌کنگ. ۱۹۹۸، ۲۴-۱۹.

نشر بیدگل

مقدمه

جستارهای این کتاب، که در بازه‌ای سی‌ساله گردآوری شده، حاکی از برخی تلاش‌های من برای پاسخ دادن به پرسش‌هایی هستند دربارهٔ سینما، از منظر چیزی که من به آن بوطیقای فیلم می‌گویم. می‌توان این تلاش‌ها را ترویج یک آموزه دانست ــ که غالباً آن را فرمالیستی خواهند خواند ــ ولی به‌گمانم کار من چیز دیگری است. درست است که این جستارها فیلم را همچون اثری هنری در کانون مطالعه قرار می‌دهند؛ آنها فرم و سبک را تحلیل می‌کنند. با این حال، می‌کوشند تبیین‌هایی برای نحوهٔ کارکرد فیلم‌ها نیز دست‌وپا کنند و نشان دهند چرا فیلم‌ها تحت شرایطی خاص به‌شکلی خاص جلوه می‌کنند. آن تبیین‌ها به عوامل زیادی استناد می‌کنند: نیات هنری، رهنمودهای پیشه‌بنیاد، محدودیت‌های نهادی، هنجارهای افراد هم‌پیشه، تأثیرات جامعه، قاعده‌مندی‌های بینافرهنگی و تفاوت‌های رفتاری انسان.

در مجموع، این جستارها هم انتقادی‌اند، چون در فیلم‌ها مداقه می‌کنند، و هم تاریخی‌اند، چون می‌کوشند دربارهٔ نحوهٔ شکل‌گیری فیلم‌ها توضیح دهند. آیا این جستارها نظری هم هستند؟ بله، ولی نه از جنس نظریه‌ای که در حال حاضر در علوم‌انسانی دانشگاهی فهم می‌شود. نظریهٔ آن‌چنانی بیشتر به محتوای ایمیلی شباهت دارد که آن را در ۲۹ دسامبر ۲۰۰۵ از طرف دورهٔ آموزشی فرهنگ تصویری دانشگاهم دریافت کردم. آن ایمیل حاوی آگهی همایشی به نام «تراـ»[1] بود که چندی بعد برگزار می‌شد:

1. TRANS

این دعوتی است عملی برای مشارکت در یک لحظهٔ مهمِ گذار. پس از این‌همه تقاضا برای اندیشیدن ورای پیشوندهای «پَسا»[1] و «بِینا»[2]، یعنی پس از تمام اشاراتی که از ما می‌خواهند از تقسیم‌بندی‌های تاریخ، نظریه و آفرینش هنری، اجتماعات تصورشده و زیسته، پژوهشگری و کنشگری، مطالعات میدانی و رشته‌های دانشگاهی، علوم، علوم اجتماعی و انسانی، واسازی و ترمیم، تولید دانش و نقادی فراتر برویم، اکنون ما مشغول تولید چه نوع دانشی هستیم، این تولید چگونه و به چه میزان صورت می‌گیرد؟ چه روش‌شناسی‌ها، فنون آموزشی، ساختارهای درسی و شیوه‌نامه‌های برنامه‌ریزی را عملاً به کار می‌گیریم و این کار را با چه اهدافی انجام می‌دهیم؟

در این همایش چالش تراجوهریِ[3] پیشوند «ترا-» در اصطلاحات ترارشته‌ای، تراجنسیتی، تراخلاقی، تراهنری، و ترانژادی، نه‌تنها موضوع اصلی بلکه آغازگر بحث ماست. چگونه فرایندهای فرهنگی و سیاسیِ پیشوند «ترا-» در اصطلاحات ترا کاشت، ترا فرِست، ترا فرهنگیدن و ترارسانی نه‌تنها نشان از آمیختگی و پیوند دارد، بلکه دال بر جعل دگرگونی‌های ساختاری نیز هست؟

شایان ذکر است که این رویداد در «ترانسیلوانیا» برگزار خواهد شد.

البته جملهٔ آخر را خودم اضافه کردم، ولی بقیهٔ نامه عیناً همان چیزی است که دریافت کردم.[۱] اگر نظریه این است، جستارهای پیشِ رو نظریه محسوب نمی‌شوند.

تصور اغلب پژوهشگران علوم‌انسانی از نظریه ــ یا شاید بهتر باشد به آن **نظریه** یا Theory با T بزرگ بگوییم، مخفف **کلان‌نظریه** (Grand Theory) ــ هم‌زمان بسیار وسیع و بسیار محدود است. بسیار وسیع است، چون بر آن است که تمام فعالیت‌های انسان را می‌توان ذیلِ یک طرح مفهومی عمده گنجاند (گرچه برخی پسامدرنیست‌ها این طرح مفهومی را پیش می‌کشند که همهٔ طرح‌های مفهومی لزوماً ناقص‌اند). از سوی دیگر، مفهوم رایج **نظریه** بسیار محدود است. چون مستلزم درک محدودی از نحوهٔ کار فکری انسان است. ظهور **نظریه** باعث افول **نظریه‌ها** (theories) و تضعیف **نظریه‌پردازی** (theorizing) شد. **کلان‌نظریه** عادت‌های بد ذهنی ایجاد کرد. به استدلالِ مبتنی بر مرجعیت، پیوندهای سست تداعی‌وار، ادعاهای مبهم و انکار شواهد تجربی میدان داد و این باور را ایجاد کرد که عرض اندام و خودنمایی نیز شکلی از استدلال است. از همه مهم‌تر، بر چیزی که من آن را اندیشهٔ آموزه‌محور می‌نامم به‌مثابهٔ شیوهٔ اصلی پژوهش علوم‌انسانی مُهر تأیید زد. طرف‌داران

1. post
2. inter
3. transsubstantiating

نظریه معمولاً تفاوت‌های میان مواضع نظری را مهم جلوه می‌دهند، اما وجه اشتراک آنها را نادیده می‌گیرند ــ اینکه با استنتاج یا تعمیمی خلاقانه می‌توان هر برنامهٔ مبتنی‌بر آموزه‌ها را درمورد این یا آن پدیده به‌کار برد. در جریان این کار، هیچ‌گاه خوشهٔ آموزه‌ها شکاکانه به پرسش گرفته نمی‌شوند؛ کوشش فقط صَرف کاربرد مداوم می‌شود.

دست‌کم بخشی از آن صرف این امر می‌شود. بیشترِ آن، شاید بخش عمدهٔ آن، صرف نوعی بلاغت عجیب‌وغریب می‌شود. مثالی که از پیشوند «تراـ» آوردم با لحنی بسیار جدی و درعین‌حال، با نوعی شوخ‌طبعی خودستایانه نمونهٔ آن چیزی است که فردریک کروز «فروتنی پرمهابت» این سنت می‌نامد. بااین‌حال، رگه‌ای از بغرنج‌سازی محض نیز در آن وجود دارد:

> اصرار بر اینکه طبیعتْ مصنوع بشر است آیا بیشتر نشانهٔ اوج بی‌حُرمتی به طبیعتی نیست که خودخواهیِ مخرب و تمدنِ فن‌شیدای[1] ما با آن بیگانه است، تمدنی که بنا به آموزه‌های ما سلطه بر طبیعت را با خورشیدمحوریِ پروژه‌های روشنگری آغاز کرد، آن هم به‌مدد نور کورکننده‌ای که فناوری نورشناختی آن را متمرکز کرده بود؟ مگر نه این است که اکوفمینیست‌ها و سایر رادیکال‌ها با گرایش چندفرهنگی و بینافرهنگی ما را متقاعد کرده‌اند که طبیعت را دقیقاً نباید در هیئت تولیدگرایی[2] و بشرمداری[3] «اروپامحورانه» دید، همان چیزهایی که حقیقتاً بیم آن می‌رود کل جهان را به‌تقلید از سیمای مرگ‌بار «همگونی» بازتولید کنند؟[۲]

نوشتهٔ فوق درحالی‌که ما را گرفتار انبوهی از شعارها و دعاوی مبهم و بی‌پایه می‌کند (طوری که ناچار می‌شوی کاربرد متهورانهٔ واژهٔ «دقیقاً» را تحسین کنی) باعث می‌شود از یاد ببریم دو پرسش فوق سؤالاتی بلاغی‌اند که به آنها فقط می‌توان جواب «نه» داد. صفحات زیادی را باید بخوانیم تا سر از این گزافه‌گویی‌ها دربیاوریم. ما دهه‌هاست که با این طرز نگارش سر می‌کنیم. آهنگ شُل‌ووِل، نحوِ کج‌ومعوج، و آشفته‌سازی‌های راهبردیِ آن حواس ما را کرخت کرده است. به احتمال زیاد در تاریخ زبان انگلیسی، نثرِ هیچ‌کس به‌اندازهٔ نثر **نظریه‌پردازان** (Theorists) مغلق نبوده است.

زمانی نیچه گفته بود مادامی‌که عوام نتوانند انتهای چیزی را ببینند، آن را عمیق می‌شمرند. نه‌تنها عوام که «انجمن زبان مدرن»[4] نیز همین‌طور عمل می‌کند. این انجمن آمال هگلی برای ایجاد یک نظام

1. technophilic
2. productionism
3. anthropocentrism
4. Modern Language Association (MLA)

فکری جهانی را به‌مدد وصله‌پینه‌کردن انبوهی از آموزه‌های متناقض با نثری تلفیق می‌کند که هم‌زمان می‌خواهد افاده‌ای و گنگ باشد، درعین‌حال، از وظیفه‌ای که فکر می‌کردیم اساتید دانشگاه زندگی حرفه‌ای خود را در گرو آن گذاشته‌اند، یعنی از تولید دانشی که معتبر و تا حدی موثق باشد، شانه خالی می‌کند. بین های‌وهوی‌کردن متفرعنانه و چیزها را کمابیش درست‌گفتن متواضعانه تفاوت وجود دارد.

می‌توان طور دیگری عمل کرد. روشن است که بهترین روش برای تولید دانشِ موثق سنت پژوهش منطقی و تجربی است. منظورم از پژوهش منطقی این است که بررسی کنیم مفاهیم چقدر کفایت توصیف و تبیین مسائل را دارند. مسائل در قالب پرسش‌هایی مطرح می‌شوند که پاسخ می‌خواهند؛ هرچه ملموس‌تر، بهتر. پژوهش تجربی ــ نه «تجربه‌گرایی»، تمایزی که گویا باید مدام به پژوهشگران علوم‌انسانی یادآور شد ــ متضمن محک زدن افکارمان با شواهد موجودی است که مستقل از باورها و خواست‌های ما هستند ــ نه شواهدی که جوینده آنها را دربست و بدون تعهدی عقلانی می‌پذیرد، و نه حقایقی که «اظهر من الشمس» هستند. منظور از شواهد چیست؟ منظور هر آن چیزی است که در پرتو اطلاعات آینده اصلاح‌پذیر باشد و پاسخ من به کسانی که بر این گمان‌اند که حقایق خواه‌ناخواه بستگی به دیدگاه ما دارند این است که مفاهیم و شواهد هردو می‌توانند از چارچوب‌های پژوهشی مختلف فراتر روند. فرض کنید می‌خواهیم بدانیم چگونه می‌توان سرعت بالای تدوین در فیلم‌های ساخته‌شده بین سال‌های ۱۹۰۸ تا ۱۹۲۰ را تبیین کرد. برخی پژوهشگران توصیه می‌کنند به هنجارهای رایج در پیشه[ی فیلم‌سازی در آن دوره] توجه کنیم؛ دیگران به عناصر فرهنگی گسترده‌تر، از جمله به مدرنیته، اشاره می‌کنند و برخی دیگر آمیزه‌ای از اینها یا درون‌دادهای علّی دیگر را پیشنهاد می‌دهند. اما همهٔ پژوهشگران تا حد زیادی بر سر مفهوم چیستی نما، بُرش و مقیاس مقبول برای تدوین پرشتاب اتفاق‌نظر دارند. مطالعات سینمایی، مانند اغلب آنچه در علوم‌انسانی دنبال می‌شود، رشته‌ای تجربی است. هستی‌شناسی، ریاضیات یا منطق محض نیست. می‌توان با مثالی نقض یک نظریهٔ خوب را زیر سؤال برد.

پس، این مجموعه جستار صرفاً انتقادی و تاریخی نیست، به نظریهٔ فیلم هم توجه دارد، اما نه به‌مثابهٔ تبیینی چندمنظوره یا جهان‌بینی‌ای[1] حاضرآماده برای استفاده. جستارهای این کتاب بر پرسش‌های سطح متوسط تمرکز دارند: چگونه سنت‌های فیلم‌سازی خاص برای سبک بصری گزینه‌های هنجاری پدید می‌آورند، و فیلم‌سازان خلاق چگونه با این گزینه‌ها کار می‌کنند؟ مشخصاً در فیلم‌های سینمااسکوپ[2] چه راهبردهایی برای صحنه‌پردازی می‌توان یافت؟ قالب‌های داستان‌گویی، مثل پیرنگ‌های

1. weltanschauung
2. CinemaScope

شاخه‌شاخه[1] و روایت‌های شبکه‌ای، چه قراردادهایی دارند؟ و آنها از چه طریق ما را درگیر می‌کنند؟ کدام قاعده‌مندی‌های فنی فیلم را می‌توانیم در سینمای کلاسیک ژاپن یا فیلم‌سازی متأخرتر هنگ‌کنگ پیدا کنیم؟ چنین پرسش‌هایی ما را بر آن می‌دارند تا علاوه بر مفهوم‌سازی (خلق نظریه)، هم مداقه کنیم (تحلیل فیلم‌ها) و هم احتمالات زمان و مکان را بررسی نماییم (بررسی تاریخ). از پژوهش‌های سطح متوسط می‌توان به مسائل کلان‌تر رسید، مثلاً اینکه فرهنگ مردمی تا چه حد می‌تواند به‌لحاظ هنری مبتکر باشد، یا ذهن ما به چه صورت درگیر روایت می‌شود. توجه به چیزهای کوچک، مانند حرکت‌های چشم بازیگر، می‌تواند ما را به برداشت‌های جامع‌تری از نحوهٔ اثرگذاری فیلم‌ها بر مخاطب برساند. ممکن است سخت‌گیر خوانده شوم، اما در عین تلاش برای بررسی مسائل چاره‌پذیر، سعی دارم با مفاهیم گسترده‌تر نیز کلنجار بروم.

برخی خواهند گفت که من عملاً به‌دنبال کار «علمی» هستم. پاسخم این است که بیشتر می‌کوشم خود را به سنت پژوهش منطقی و تجربی وصل کنم؛ سنتی که وسیع‌تر از آن چیزی است که معمولاً علم می‌نامیم. این سنت شامل پژوهش تاریخی و ترکیبی از براهین استقرایی[2] و قیاسی[3] است و می‌کوشد پاسخ‌هایی متناسب با پرسش‌ها پیدا کند. هدفم تولید دانش موثق، هم واقعی و هم مفهومی، در مورد فیلم به‌مثابهٔ فرم هنری است، با این امید که این دانش درک مردم را از سینما عمق بخشد.

فیلم‌پژوهان بسیار دیگری به برنامه‌های پژوهش منطقی- تجربی پایبند بوده‌اند، این پایبندی شاید در میان مورخان بیش از ناقدان و نظریه‌پردازان وجود داشته، ولی من می‌کوشم از زاویه‌ای دیگر به پرسش‌ها پاسخ دهم. من آن زاویه را بوطیقای سینما می‌نامم و در نخستین جستار شرح می‌دهم که منظورم چیست. به‌نظرم برای طرح برخی مسائل میان‌ردهٔ جالب درباب فیلم به‌مثابهٔ هنر، بوطیقا ابزار مناسبی است. بوطیقا به معنایی که گفته شد بری از خطا نیست، ولی به ما کمک می‌کند اشتباهاتمان را اصلاح کنیم. **کلان‌نظریه** می‌آید و می‌رود، اما هر نوع پژوهش خلاقانه، چه مبتنی بر بوطیقا چه غیر از آن، اگر ریشه در براهین و شواهد داشته باشد، بهترین روش برای فهم سینما، سازندگان و بینندگانش و جایگاهش در زندگی ما خواهد بود.

بااین همه، در صفحات پیش رو گاهی علم نیز خودی نشان می‌دهد. گهگاه از مطالعات علمی- اجتماعی، حتی از ادلّهٔ تکاملی، برای تبیین‌های علّی کمک می‌گیرم، درعین‌حال بیم آن دارم

1. forking-path plots
2. inductive
3. deductive

که این تلاش‌ها با مقاومت رایج از جانب حلقه‌های پژوهشی علوم‌انسانی روبه‌رو شوند. دلایل زیادی وجود دارد که چنین مقاومتی را جزم‌اندیشی کورکورانه تلقی کنیم. خانمی از دانشجویانم در مقطع کارشناسی به روان‌شناسی تکاملی علاقه پیدا کرده بود، چون به‌تأسی از فمینیست‌های شاخص تصور می‌کرد هرگونه تحقیق جامع دربارهٔ تبعیض جنسیتی باید شامل این گرایش نیز باشد.[۳] آن دانشجو دریافت که استادانش در دوره‌های مطالعات زنان به‌شدت مخالف این هستند که او راجع به این موضوع مطلب بنویسد. اگر لطیفهٔ خاصی سراغ ندارید که شما را بخنداند، این یکی شاهکار است. گرچه ناشران دانشگاهی، نظیر ام‌آی‌تی، هاروارد، کالیفرنیا، شیکاگو و مانند آن، بارها کتاب‌هایی درباب نظریهٔ تکامل در حوزهٔ زیست‌شناسی و علوم اجتماعی به چاپ رسانده‌اند، تا زمان نگارش این مطلب هیچ‌کدام کتابی دربارهٔ نظریهٔ تکاملی هنر و ادبیات منتشر نکرده‌اند. این وظیفه به مؤسساتی واگذار شده که شهرت آن‌چنانی ندارند.[۴] ویراستارانِ مجموعه جستار جدیدی، با عنوان حیوان ادبی: تکامل و ماهیت روایت[1]، متوجه شدند که یافتن ناشر برای چنین مجموعه‌ای، به هیچ‌وجه آسان نیست.

> بارها پیش می‌آمد که ویراستار علمیِ فلان انتشاراتی بسیار ابراز علاقه می‌کرد، اما خیلی زود با مقاومت ویراستار مطالعات ادبی روبه‌رو می‌شد... . از این رو، می‌خواهیم از انتشارات دانشگاه نورت وسترن بابت شجاعتش ــ که جز این هیچ واژه‌ای حق مطلب را ادا نمی‌کند ــ برای چاپ کتابمان قدردانی کنیم.[۵]

تمام شواهد دال بر آن‌اند که پژوهشگران پساساختارگرای علوم‌انسانی، که گویا از بازی باختینی با گفتمان‌ها حظ می‌برند، سرسختانه در برابر میدان دادن به گفتمان‌های هنری از بُعد شناختی یا تکاملی مقاومت می‌کنند. وقتی انجمن زبان مدرن (MLA) در حال راه‌اندازی گروهی پژوهشی در زمینهٔ روان‌شناسیِ تکاملی ادبیات بود، پژوهشگری معروف در این حوزه به من گفت فقط به یک دانشجوی کارشناسی اجازه می‌دهند چنین کاری کند. MLA می‌خواهد اعضای جوانش را دل‌گرم کند، ولی اگر پای یک پژوهشگر ارشد در میان بود فکر می‌کردند می‌خواهد دارودسته راه بیندازد. ده سال پیش در مقیاسی بسیار کوچک‌تر، گروهی از رسانه‌پژوهان «مرکز مطالعات شناختیِ تصاویر متحرک»[2] را تشکیل دادند، ولی تا زمان نگارش این مطلب هیچ‌یک از اعضای آمریکایی آن مرکز در دورهٔ کارشناسیِ مطالعات سینمایی به تدریس نپرداخته‌اند. هنوز نشنیده‌ام هیچ دپارتمانی در تلاش برای استعدادیابی به این نتیجه

1. *The Literary Animal: Evolution and the Nature of Narrative*
2. Center for Cognitive Studies of the Moving Image

رسیده باشد که به فردی شناخت‌گرا نیاز دارد تا با قراردادن او در کنار پسامدرنیست‌ها، پسااستعمارگراها و پیروان مطالعات فرهنگی‌اش توازنی برقرار کند.

در مجموع، روشنفکران علوم‌انسانی مخالف نظریهٔ شناختی و تبیین‌های تکامل‌بنیان هستند، چون به علم بدگمان‌اند. پژوهش علمی، که مشهودترین نمونهٔ دانش معتبر در فرهنگ ماست، آماج حملهٔ نسبی‌گرایانی بوده که به هرگونه دعوی دانش موثق شک دارند (مگر اینکه از جانب خودشان باشد). افزون‌بر این، به باور بسیاری از افراد مترقی، تخصص تهدیدی است برای مساوات‌خواهی. فلذا به دید آنها چنین به نظر می‌رسد که علم، با نهادن معیارهای دقیق برای نظریه و برهان، در کار «نظارت» بر گفتمان‌هاست. اما در عمل معلوم شده که تخصص، به‌عنوان منبعی برای دانش، بسی قابل‌اعتمادتر از شهود، خرافه و فتوای سیاسی است. درضمن، این خطر وجود دارد که در نظرگرفتن علم به‌مثابهٔ «صرفاً گفتمانی دیگر» به جهل و سرکوب دامن بزند. همهٔ ما در ایالات متحده کاملاً در جریانیم که برای پشتیبانی از خط‌مشی‌های سیاسی خطرناک می‌توان باورهای مذهبی را برانگیخت. هر فرد مترقی باید از نتایج نظرسنجی سال ۲۰۰۵، که نشان می‌داد دوسوم آمریکایی‌ها معتقدند انسان آفریدهٔ خودِ خودِ خداست، متأسف باشد. تازه دوپنجم دیگر هم معتقد بودند «موجودات زنده از ازل به شکل کنونی‌شان وجود داشته‌اند.»[۶] رویکرد سیاسی شما هرچه باشد بهتر است عمل شما برآمده از اطلاعات موثق و افکار منسجم باشد، نه دروغ و اشتباه. [۷] این یعنی بپذیریم که سنت پژوهش منطقی و تجربی، هرقدر هم در معرض خطا باشد، معتبرترین روش ما در مسیر دستیابی به دانش است و برای اهداف مترقی می‌توان از آن بهره برد.

غالباً پژوهشگران علوم‌انسانی از علم پروا دارند، زیرا به بهره‌برداری‌های اجتماعی تن می‌دهد. بسیاری بر این گمان‌اند که علم مسئول بسیاری از گرفتاری‌های امروز ماست، از آلودگی هوا گرفته تا خطر جنگ هسته‌ای، و از جمله گناهانش اصلاح نژادی و آزمایش‌های هولناک در اردوگاه‌های نازی است. شکی نیست که دانشمندان گاهی برای اقدامات غیراخلاقی به خدمت گرفته شده‌اند و دانش علمی مانند هر دانش دیگری به‌خودی‌خود فضیلت‌بخش نیست. بااین حال، علم به‌عنوان تکاپویی جمعی می‌تواند شرایط بشر را بهبود بخشد. اکثر پژوهشگران علوم‌انسانی حق دارند بگویند که نابرابری نژادی، تبعیض طبقاتی و گرمایش جهانی تهدیدهایی برای جامعهٔ مدنی‌اند. اما چه کسانی شواهد قانع‌کننده ارائه می‌کنند که جوانان سیاه‌پوست در آمریکا بیش از همه در معرض خطرند و اقشار کارگر در رژیم‌های جمهوری‌خواه بیش از سایرین متحمل درد و رنج می‌شوند؟ نه اساتید ادبیات که جامعه‌شناسان، اقتصاددانان، انسان‌شناسان و دانشمندان علوم سیاسی. وکلا، پژوهشگران امور

حقوقی و دانشمندان پزشکی قانونی از شواهد دی‌ان‌ای برای آزادسازی افرادی بهره برده‌اند که به‌ناحق زندانی می‌شوند. هشدار تغییر اقلیم جهانی حاصل تلاش‌های منسجم زیست‌شناسان، جغرافی‌دانان، زمین‌شناسان و سایر افراد خبره بوده است. متخصصان پزشکی می‌کوشند ایدز و سرطان را ریشه‌کن کنند و برخی از آنها برای واکسیناسیون اطفال در مناطق جنگی جان خود را به خطر می‌اندازند. شرم‌آور است که اساتید راحت‌طلب دانشگاه فکر کنند که این قهرمانان طبق یک معرفت‌شناسی معیوب عمل می‌کنند.

در هر صورت، حضرات نظریه‌پرداز در عمل، به حرف‌هایی که خودشان می‌زنند باور ندارند. یک پسامدرنیست وقتی به آنفولانزا مبتلا شود، مثل هرکس دیگری به‌سرعت خودش را به دکتر می‌رساند. نمی‌توان تشخیص دکتر را، که پژوهش موثق هزاران متخصص در حوزهٔ علوم زیستی پشتوانهٔ آن است، به‌مثابهٔ تفسیری که از حیث فرهنگی جانب‌دارانه است یا متنی که باید با بدگمانی خوانده شود رد کرد. به قول ریچارد داوکینز، آنجا که به ترادف نسبی‌گرایی فرهنگی و ریاکاری اشاره می‌کند: «یک نسبی‌گرای فرهنگی را در دوردست نشانم بده تا نشانت دهم که چه ریاکاری است.» تنها در سالن‌های سمینار (پشت تریبون و روی منبر) است که علم به‌شدت در معرض بدگمانی است.[۸]

اگر مطالعات سینمایی با موضع ضدعلمی «نظریه» هم‌داستان شود، بیم آن هست که افق دیدش کوتاه و بسته باقی بماند. شما با خواندن گلچینی از مهم‌ترین نظریه‌ها در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰، متوجه نخواهید شد که تحول مطالعات حوزهٔ زبان نتیجهٔ آرای چامسکی بود تا زبان‌شناسی سوسوری، یا اینکه روان‌شناسیِ شناختی یا عصب‌روان‌شناسی بیش از آنچه در مخیلهٔ لکان می‌گنجید (و البته می‌دانیم که لکان تخیل فربهی هم داشت) دربارهٔ ذهن به ما می‌آموخت. مطالعات سینمایی، به‌رغم «چرخش تاریخیِ» ادعایی‌اش، همچنان بر «اسلوب‌ها» به‌جای پرسش‌ها، بر کلیدواژه‌ها به‌جای مفاهیم، و بر آموزه به‌جای پژوهش آزاد پای می‌فشارد.[۹] اغلب فیلم‌پژوهان درک محدودی از میان‌رشتگی را ترویج می‌کنند و صرفاً از گرایش‌هایی ایده می‌گیرند که جزئی از سنت هرمنوتیک «قاره‌ای» محسوب می‌شوند (نظریه‌های تفسیر ادبی، روان‌کاوی لکانی، انسان‌شناسی پسامدرن و مانند آن). ولی ما با پرسشگری از منظری وسیع‌تر، پذیرای ایده‌هایی از جانب روایت‌شناسی تطبیقی، روان‌شناسی شناختی، برنامه‌های نظری «داروینی»، نظریهٔ شبکه و سایر گرایش‌های مترقی در علوم‌انسانی می‌شویم. انتظار پاسخ‌هایی قطعی از جانب آنها نداریم ــ خواهان جزم‌گرایی دیگری نیستیم ــ اما برای پاسخ به پرسش‌هایی پژوهشی که طرح می‌کنیم کندوکاو گسترده‌ای انجام می‌دهیم.

بیشتر جستارهای گردآوری‌شدهٔ متن حاضر قبلاً نیز چاپ شده‌اند. همگی، و حتی برخی بیشتر، بازنگری شده‌اند. حالا می‌فهمم چرا مؤلفان زیادی چاپ دوبارهٔ جستارهای قدیمی‌شان را بر بازنگاری آنها ترجیح می‌دهند. وصله‌پینه‌کردن قطعه‌ای قدیمی به‌مراتب دشوارتر از به‌هم‌بافتن قطعه‌ای کاملاً جدید است. سعی نکرده‌ام خلاصه‌ای جامع از تحولات اخیر را به دست دهم، اما تعدادی از جستارهای این کتاب شامل نتیجه‌گیری‌هایی است که برخی مضامین را در پرتو پژوهش‌های جدید شرح‌وبسط می‌دهد. جستارهای جدید در این کتاب عبارت‌اند از: «بوطیقای سینما»، «سه وجه روایت فیلم»، «دوستان مشترک و وقایع‌نگاری‌های تصادف» و «سینمااسکوپ: معجزهٔ مدرنی که بی‌عینک می‌بینید»، هرچند اولی و آخری برگرفته از نوشته‌های قدیمی‌ترند.[۱۰] امیدوارم این جستارها را روی وبگاه خودم[1] نیز بازنشر کنم و هر ازگاه آنها را با مطالب نو همراه سازم.

در گردآوری این مجموعه، اریک کرازبی و براد شاوِر با پرداختن به مسائل مربوط به متن، و جِیک بلَک و کریستی گِرینگ نیز با تهیهٔ تصاویر مرا یاری دادند. مؤسسات زیادی به شکل‌گیری جستارهای اصلی کمک کردند، به‌ویژه دانشگاه ویسکانسین‌ـ مدیسن که با انواع روش‌های سخاوتمندانه در این پژوهش یاریگر من شد. همچنین، باید از شمار زیادی از کارکنان آرشیوهای فیلم تشکر کنم، به‌ویژه مرحوم ژاک لدو و گابریل کلایه در آرشیو فیلم سلطنتی بلژیک؛ پت لافنی و مرحوم کتی لافنی در بخش تصاویر متحرک و صداهای ضبط‌شده در کتابخانهٔ کنگره؛ چارلز سیلور و مری کرلیس از موزهٔ هنر مدرن؛ مرحوم جیمز کارد، کریس هوراک و پائولو چِرچی اوسای از خانهٔ جورج ایستمن؛ باب روزن، چارلز هاپکینز و ادی ریچموند از آرشیو فیلم و تلویزیون «یو. سی. ال. ای»؛ شان بلستون از آرشیو فیلم کمپانی فاکس قرن بیستم؛ مایک پوگورزلسکی از آرشیو آکادمی هنرها و علوم سینمایی؛ الین بوراز از آرشیو ملی فیلم و تلویزیون لندن؛ ایب مانتی، کارن جونز، دَن نیسن و توماس کریستینسِن از آرشیو مؤسسهٔ فیلم دانمارک؛ متی لوکاریلا و آنتی آلانِن از آرشیو فیلم فنلاند؛ هیساشی اوکاجیما از مرکز فیلم ژاپن؛ و (دوباره) کریس هوراک، استفان دروئسلر، و کلاوس ولکمِر از موزهٔ فیلم مونیخ. همچنین، از کارکنان وظیفه‌شناس همهٔ این آرشیوها تشکر می‌کنم.

در میان همهٔ افرادی که به جستارهای اولیه سروشکل دادند، همکارانم در دانشگاه ویسکانسین‌ـ مدیسن منابع بی‌بدیلی از ایده‌ها، منابع و نقدها بوده‌اند. طی سال‌ها این افراد به کار من کمک کرده‌اند: جینی و دیوید آلن، جو اندرسون، تینو بالیو، سالی بینز، جیم بنینگ، جو برز، بن بریوستر،

1. http://www.davidbordwell.net

مری کاربین، نوئل کرول، کلی کانوی، بِث کُربِت، جیم کورتادا، دان کرافتن، جیم دَنکی، جان دیویس، سوزان دیویس، مکسین فلکنر ـ داکی، تام فلین، کوین فرنچ، داگ گومِری، اریک گانِسن، مِگ هِمِل، دبی هنسن، دِیو هلن برند، لیندا هنزل، بوید هیلستاد، کریس هوور، لیا جیکوبز، مرحوم نیچکاکین، ونس کپلِی، جِرد لوئیس، جی. جی. مورفی، مرحوم اوردین نِس، بِث آنوسکو، مرحوم تیم آنوسکو، سندی ریزو، مت راکوِل، مری روزا، پدی رورک، فرانک شید، بن سینگر و اندرو یوندا. از وقتی معلوماتم را در اختیار عموم گذاشته‌ام، از افراد شاخه‌های جنبی دپارتمان خودمان بسیار آموخته‌ام: جولی داسی، مایکل کرتین، میچل هیلمز، شانتی کومار، جو کاپِلا، جوآن کانتور، مری آن فیتزپاتریک، ژانگدُن پَن، مرحوم اِد بلَک، تیم هایت، جیم دیلارد، بلیک آرمسترانگ، ری مک کِرو، لوید بیتزر، مایکل لِف، استیو لوکاس، مرحوم مایکل مک‌گی و سو زائسک. چاک ولف، تام گانینگ، ریچارد مالتبای، پیتر پارشال و بسیاری دیگر از مدعوین ویلاز هال بیش از آنچه شاید خود بدانند سال‌هاست به من می‌آموزند. همین امر دربارهٔ افرادی نیز صدق می‌کند که در دورهٔ مدرسه و در آرشیوها، دانشگاه‌ها، جشنواره‌های فیلم، همایش‌ها و شبکه‌سازی رایج در زندگی دانشگاهی‌ام با آنها دوست شده‌ام. همین‌طور (بی‌اغراق) هزاران دانشجویی که اینجا در ویسکانسین افتخار آموختن به آنها را داشته‌ام. می‌گویند معلم تنها کسی است که در خواب کسی دیگر حرف می‌زند[1]؛ خوشبختانه شاگردان من بیدار، مطالبه‌گر و خوش‌خلق بوده‌اند. آن سی و چند نفری که با من پایان‌نامه داشته‌اند، از برایان رُز (۱۹۷۵) تا جاناتان فرام (۲۰۰۶) بسیار در برابرم صبوری به خرج داده‌اند.

سرآخر، باید از بیل جرمانو یاد کنم، دوست دیرینی که چاپ این مجموعه جستار را میسر کرد و کریستین تامسون، که عشق و وفاداری‌اش حتی فراتر از سال‌هایی که صرف این کتاب شدند، مرا زنده نگه داشته است.

۱. جمله‌ای منسوب به ویستن هیو اودن شاعر

الف

پرسش‌های مربوط به نظریه

نشر بیدگل

نشر بیدگل

۱

بوطیقای سینما

گاهی امور جاری‌مان کاملاً واضح و شفاف به نظر می‌رسند و یادمان می‌رود که پیشینه و تاریخچه‌ای دارند. برای اساتید علوم‌انسانی عادی است که تصور کنند هر رشته موضوعاتی برای مطالعه داشته و انواع «اسلوب‌ها» برای مطالعهٔ آنها وجود دارد. در مطالعاتِ ادبی، متونی در اختیار دارید و می‌کوشید آنها را با به‌کار بستن انواع آموزه‌ها دربارهٔ ادبیات، زبان یا زندگی درک کنید. شما می‌توانید یک پدیدارشناس یا لکانی، واسازی‌گرا، پساساختارگرا یا علاقه‌مند به مطالعات فرهنگی باشید، بااین‌حال هرکس، دانسته یا ندانسته، با اسلوبی موافق است.

این طرز فکر آشناست، اما ابدی‌ازلی نیست؛ طرز فکری است که نخستین بار ۶۰ سال پیش، بعد از جنگ جهانی دوم و با رونق‌گرفتن نقد ادبی دانشگاهی ظهور پیدا کرد. کتاب‌های پایه در این زمینه دید مسلح[1] (۱۹۴۸) اثر استنلی ادگار هایمن و نظریهٔ ادبی[2] (۱۹۴۹) اثر رنه ولِک و آستین وارِن هستند. هردو کتاب این ایدهٔ بدیع را مطرح می‌کنند که مطالعات ادبی پذیرای «اسلوب‌ها»ی متفاوت است.[۱] درونی و برونی، متنی و زمینه‌ای، جامعه‌شناختی، مارکسیستی، روان‌کاوانه و کهن‌الگویی: این مقولات که هایمن، ولک و وارن به آن استناد کرده‌اند، زنگ و طنین مشخصاً مدرنی دارند. از آن به بعد، مطالعات مفصلی به‌اندازهٔ یک کتاب کامل این یا آن اسلوب را بررسی می‌کردند، آن را در مورد این یا آن نویسنده به‌کار می‌بستند و دبیران در مجموعه مقالاتی که گردآوری می‌کردند، برای مقاصد آموزشی به مقایسهٔ اسلوب‌ها با هم می‌پرداختند. استاد با تأکید بر «نقد عملی» می‌توانست شعر یا

1. *The Armed Vision*
2. *Theory of Literature*

نمایشنامه‌ای برگزیند و آن را آماجگاهِ آزمودن روش‌ها و اسلوب‌های رقیب قرار دهد. علاقه به ژانری با عنوان «گزیده‌ای از رویکردها»[1] در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ شایع شد و همچنان هم رایج است.[۲]

مطالعات سینمایی به‌سرعت به جرگهٔ اسلوب‌گرایی انتقادی[2] پیوست. یکی از مشهورترین گزیده‌نامه‌ها، فیلم‌ها و اسلوب‌ها[3]، اولین بار در سال ۱۹۷۶ منتشر شد.[۳] می‌توان با دلیل و برهان ثابت نمود که این شگرد کمک کرد تا رسانه‌پژوهی به دانشگاه راه پیدا کند. حتی اگر به تصور کسی این موضوع برای مطالعه بی‌اهمیت می‌بود ــ آخر کدام روشنفکری هالیوود را بررسی می‌کند؟ــ مجموعه‌ای از رویکردهای روزآمد در میان روشنفکران حسن‌ظن ایجاد می‌کرد. با وجود این، به‌گمان من مطالعات سینمایی تلقی علوم‌انسانی ادبی از نفس ایدهٔ اسلوب را بی‌چون و چرا پذیرفت.

در مطالعات سینمایی، همچون همتای ادبی‌اش، «اسلوب» تقلیل یافته، مرادف می‌شود با «مکتبِ تفسیرگر»[4]. تاآنجا که من می‌فهمم، مکتب تفسیرگر از نویسنده می‌خواهد به حوزه‌ای معنایی که متأثر از مفاهیم نظری خاصی است مسلط باشد، سپس به ویژگی‌های مشخصی از فیلم‌ها توجه کند که با آن حوزه همخوانی دارند. آن‌گاه نویسنده با استناد به فیلم، نقل‌قول آوردن از نظریه‌پردازان مربوطه و ایجاد پیوندهای تداعی‌گر بین حوزهٔ معنایی و فیلم استدلالی طرح می‌کند که ویژگی‌های فیلم را به نظریه ربط می‌دهد. مثلاً، برای منتقدی با رویکرد روان‌کاوانه برخی ویژگی‌های معنایی اهمیت خاصی دارند: تقابل‌های معنایی، نظیر مذکر و مؤنث یا سادیسم و مازوخیسم، همراه با مفاهیمی چون آرایش قدرت حول تفاوت جنسی. آن‌گاه، منتقد سرنخ‌های متن را کشف می‌کند که می‌توانند بار ویژگی‌های معنایی را به دوش بکشند؛ مواردی چون نقش‌های معین برای زن و مرد در روایت، یا بازنمایی عملِ دیدن. سپس، منتقد، احتمالاً با تکیه بر بلاغت ابهام‌زدایی و تشریح، استدلالی اقامه می‌کند تا اهمیت آن برآوردهای معنایی که با گذر از زمینه به متن خلق کرده است را نشان دهد. هر «اسلوب» شناخته‌شده ــ پدیدارشناختی، فمینیستی، مارکسیستی یا هر نوع دیگر ــ پیرو چیزی نظیر همین روند رایج است. هدف همهٔ آنها تولید تفاسیر است که به‌گمان من برابر است با نسبت دادن معانی ضمنی یا نشانگانی به متون.[۴]

بوطیقا اما تکاپویی متفاوت است. ازآنجا که مصداق یک مکتب انتقادی خاص و متمایز نیست، هیچ شباهتی با هیچ‌یک از اسلوب‌های آموزه‌بنیان ندارد. هیچ حوزهٔ معناشناختی شاخصی، هیچ

1. anthology-of-approaches genre
2. critical Methodism
3. *Movies and Methods*
4. interpretive school

مجموعه روال‌ها و رویه‌های بنیادی برای تفسیرِ ویژگی‌های متنی و هیچ مجموعه شگردهای بلاغی منحصربه‌فردی ندارد. اگرچه تفاسیر در قلمرو این رویکرد نیز جای می‌گیرند، شأن تفسیر در اینجا دقیقاً آن چیزی نیست که در رویکردهای آموزه‌محور وجود دارد. به بیان دیگر، غلبهٔ تفکر اسلوب‌بنیاد انواعی از هرمنوتیک[1] را پدید آورده، اما بوطیقا در این مورد نیز متفاوت بوده و از جنس دیگری است.

سنت

یادداشت‌های پراکندهٔ برگرفته از درس‌گفتارهای ارسطو، که بوطیقا[2] نام گرفته، به چیزی می‌پردازد که امروزه آن را درام و ادبیات می‌خوانیم. پس از وی، بوطیقای موسیقی[3] نوشتهٔ استراوینسکی، بوطیقای نثر[4] نوشتهٔ تودوروف، مطالعه‌ای درباب بوطیقای معماری، و البته بوطیقای سینما[5] نوشتهٔ فرمالیست‌های روس را داشته‌ایم.[۵] چنین مصداق‌هایی برای این مفهوم پذیرفتنی‌اند، زیرا قرار نیست این مفهوم به رسانهٔ خاصی محدود شود. بوطیقا (پوئتیکس) از واژهٔ یونانی پوئسیس[6] یا آفرینشِ فعال اخذ شده است. بوطیقای هر رسانهٔ هنری اثر نهایی را بررسی می‌کند که همانا حاصل فرایند ساخت[7] است ــ این فرایند شامل یک مؤلفهٔ پیشه‌بنیاد (نظیر قواعد تجربی)، یعنی اصول عمومی‌تری که اثر طبق آن شکل گرفته، همچنین کارکردها، اثرات و استفاده‌های آن می‌شود. هرگونه پژوهش دربارهٔ اصول بنیادینی که بشر آثار خود را در هر رسانهٔ بازنمودی طبق آن می‌سازد و نتایجی که از آن اصول به دست می‌آید می‌تواند در حوزهٔ بوطیقا جای گیرد.

برخی تمایزگذاری‌های دیگر نیز مفیدند. در بوطیقا، پروژه‌ای تحقیقاتی در وهلهٔ اول می‌تواند تحلیلی باشد و تمهیدات خاصی را در طیفی از آثار یا در اثری واحد بررسی کند. مثلاً شما می‌توانید هم‌صدایی و واج‌آرایی را در ابیات یک غزل بررسی کنید؛ یا پروژه عمدتاً می‌تواند نظری باشد و شرایط لازم برای تحقق یک ژانر یا رده‌ای از آثار را به‌تفصیل برشمرد. نمونه‌هایی از این دست عبارت‌اند از شرح ارسطو بر تراژدی و طرح ژرار ژنت در این باب که روابط یا نسبت‌های زمانی چگونه می‌توانند

1. hermeneutics
2. *Poetics*
3. *Poetics of Music*
4. *Poetics of Prose*
5. *Poetics of the Cinema*
6. poiesis
7. construction

در روایت بازنمایی شوند.[۶] بوطیقای تاریخی نیز وجود دارد و آن تلاش برای درک این نکته است که آثار هنری چگونه در خلال یک دوره یا در عرض چند دوره فرم‌های خاصی به خود می‌گیرند. معمولاً هر پروژه هرسه دیدگاه را شامل می‌شود، ولی از بین آنها یکی دست‌بالا را دارد. برای مثال ارسطو، به‌رغم صحه نهادن بر تغییراتی که تراژدی در طول اعصار و قرون از سر گذرانده، به جد می‌کوشد نظریه‌ای در خصوص ژانر به‌مثابهٔ یک سنخ کمابیش آرمانی بسازد.

از بُعدی دیگر، پروژه‌ای بوطیقایی می‌تواند غالباً توصیفی باشد و اصول «خلق کردن» را، بدون اولویت به این یا آن گزینه، در قالبی کلی مطرح کند و یا اینکه می‌تواند تجویزی باشد و از گزینه‌های خاصی جانب‌داری کند. نسخه‌های متعددی از بوطیقا، غالباً آنهایی که خود هنرمندان تهیه کرده‌اند، تجویزی‌اند. نئوکلاسیست‌های ادبیات قرن هجدهم انگلیس، مدافع بوطیقایی از خرد و کلیت بودند که هنرمند را وامی‌داشت حقایق کلی را مطرح کند. به قول دکتر جانسون، شاعر «رگه‌های گلبرگ‌های لاله را نمی‌شمرد».[۷] نظریه‌پردازانِ رمانتیکِ نسل بعد مدعی بوطیقایی بدیل[1] بودند که زیبایی را در فرم‌های بی‌همتا می‌جست. کُلریج مسحور برفک روی پنجره می‌شود، زیرا نقوش بلورین و تورمانندِ آن یادآور درخت‌ها یا خزه‌های دریایی است.[۸]

شاید کل این تفاوت‌گذاری‌ها بسیار انتزاعی به نظر برسند، پس اجازه دهید انواع بوطیقا را، بر اساس دریافت خودم، با دو نمونه جستار توضیح دهم که یکی مربوط به ادبیات و دیگری راجع به سینماست. دبلیو. اچ. اودن شاعر بر آن بود که از خواندن نقدی لذت می‌برد که بتواند «بر فرایند آفرینش هنری پرتویی بیفکند»، پس عجیب نیست که او در چندین مقالهٔ ادبی‌اش از منظر بوطیقا به نویسندگان یا ژانرها [ی ادبی] پرداخت.[۹] او در «کشیش‌نشین گناهکار»[2] شرح موجزی از داستان کارآگاهیِ کلاسیک به دست می‌دهد. تأکیدش غالباً نظری است و هستهٔ اصلی این ژانر را در الگوی کنش ارسطویی می‌جوید: قتلی رخ می‌دهد، عدهٔ زیادی در مظان اتهام قرار می‌گیرند، هویت قاتل افشا می‌شود و به سزای عملش می‌رسد. این به اودن اجازه می‌دهد داستان کارآگاهی را از ژانر مشابهی چون داستان جنایی جدا کند، ژانری که در آن جرمِ قاتل از همان اول مشخص است. او از کنش اصلیِ پیرنگ، چندین ویژگی دیگرِ این ژانر را استنباط می‌کند. پنهان‌کردن هویت قاتل گره‌های روایت را ایجاد می‌کند (اطلاعات کلیدی باید از خواننده دریغ شود) و موجب سازمان‌دهی زمان می‌شود (معمولاً در مدت‌زمانی کوتاه، پیش از آنکه قاتل بتواند فرار کند، کنش باید آشکار شود). جرم باید قتل باشد، زیرا مطلق بودن این عمل جامعه را وامی‌دارد به نیابت از قربانی کاری کند. پیرنگ به یک اجتماع (معمولاً

1. alternative
2. “The Guilty Vicarage”

اجتماعی بسته) و یک موقعیت مکانی نیاز دارد، همچنین نقش‌های خاصی باید برای قربانی و قاتل، مشارکت‌کنندگانِ بی‌گناه و کارآگاه تعیین گردد. هستهٔ مضمونی این ژانر جامعهٔ بهشت‌گونه‌ای است که نظمش به‌هم می‌ریزد. قتل باعث بحران می‌شود، زیرا «معلوم می‌کند عضوی از جامعه مرتکب گناه شده و دیگر لطفِ حق شامل حالش نیست».[۱۰] در پایان، نقشی که اودن به خواننده می‌دهد این است که از بازیابی و اعادهٔ معصومیت در داستان لذت ببرد و به این ترتیب روشن می‌شود فرد گناهکار از اساس با خواننده تفاوت دارد. اودن در کالبدشناسی این ژانر به‌دنبال قراردادهای تاریخی یا تحلیل دقیق داستانی واحد نیست. کار او سرشار از نظراتی است دربارهٔ اینکه چه چیز در این ژانر اولویت دارد، چنانچه پیروی از وحدت‌های کلاسیکِ زمان، مکان و کنش از آن جمله‌اند.

مقالهٔ کلاسیک آندره بازَن با عنوان «تکامل زبان سینما»[1] نشان از رویکرد تاریخی‌تری به بوطیقا دارد.[۱۱] به عقیدهٔ بازن بهتر است سبک سینمای غرب را پیشرفت از سینمای صامت به سینمای ناطق در نظر نگیریم، بلکه این سبک را فرایندی بدانیم که طی آن دو گرایشِ از پیش موجود باهم برخورد می‌کنند یا تلفیق می‌شوند. از یک سو، گرایش به ثبت واقعیت وجود دارد؛ از سوی دیگر، میل به دور شدن از واقعیت و خلق امری ساختگی[2]. فیلم‌های اولیه بر ثبت واقعیت تکیه می‌کردند، اما در دههٔ ۱۹۲۰، که دوران بلوغ سینمای صامت بود، این گرایش بسیار کم‌رنگ شد. دی. دبلیو. گریفیث، اکسپرسیونیست‌های آلمان، سینماگران آوانگارد فرانسه و فیلم‌سازان مونتاژگرای شوروی نمونه‌های مختلفی هستند از غلبهٔ سبک‌گرایی و تبدیل سینما به محملی برای مفاهیم انتزاعی و تجربه‌گری فرمی، اما ظهور صدا و ارتباط مداوم آن با گفتارِ ضبط‌شده گرایش فرمی را کنار زد و به ظهور روشی بینابین انجامید که سبک استودیویی کلاسیک نمودگار آن بود. به‌زعم بازن، سینمای ناطق بر افول فیلم‌سازی ضدرئالیستی و ظهور سبکی نسبتاً رئالیستی و نه‌چندان دستکاری‌شده دلالت داشت و تکیه‌اش بر تدوین تحلیلی، نما/نمای معکوس و دیگر ویژگی‌هایی بود که فقط کمی در رویداد مقابلِ دوربین دست می‌بردند. اما در همین زمان، کارگردانانی چون ویلیام وایلر و اورسن ولز قابلیت ضبط دوربین را از نو کشف کردند. آنها با برداشت‌های بلند و صحنه‌پردازی با فضای عمیق رویداد را تمام‌وکمال به نمایش می‌گذاشتند. بااین حال وایلر و ولز، که درس‌های تدوین کلاسیک را آموخته بودند، تصاویر خود را طوری سازمان‌دهی می‌کردند که نسبت به قاب‌های بدویِ لومیرها و ژرژ ملیِس مفصل‌بندی و وضوح بیشتری داشته باشند. وایلر و ولز کشف کردند که چگونه صحنه‌ای را در نمایی واحد نشان دهند و درعین‌حال همهٔ تغییرات در نقطهٔ تأکید، یعنی تغییراتی از آن جنس را که در تقسیم تحلیلی صحنه به نماهای متعدد پیدا می‌شود، نیز حفظ

1. “The Evolution of the Language of Cinema”
2. artifice

کنند. همشهری کِین[1] (۱۹۴۱) و روباهان کوچک[2] (۱۹۴۱) مصداق «یک گام دیالکتیکی روبه‌جلو در تکامل زبان فیلم‌اند»، و این خود به معنای نوعی وفاق یا هم‌گرایی نیرومند بین این دو گرایش مخالف بود.

به‌طور کلی، بازن بر تمایزات نظری تکیه می‌کند، از جمله بر جلوه‌های میان‌نما[3] در برابر جلوه‌های درون‌نما[4]، انواع مونتاژ، تحریف در برابر وفاداری، وحدت زمان ـ مکان در برابر عدم تداوم، و فضای سطحی در برابر عمق. توجه داشته باشید که اینها شبیه آن حوزه‌های معناشناختی‌ای نیستند که بر اسلوب‌های تفسیری و آموزه‌محور حاکم‌اند. بازن به‌شکلی کاملاً منطقی دریافت‌هایش را به اصولی بدل کرد که ساختار سبکی هر فیلمی را تعیین می‌کرد. تحلیلگر می‌تواند بین انتخاب تمهیدات و اثرات نیت‌شده [بین وسایل و اهداف] تناظر ایجاد کند. بنابراین به‌زعم بازن، مونتاژ کاملاً محسوس در فیلم‌های سرگئی آیزنشتاین در کار چینش و انتقال گام‌به‌گام معناست، حال آنکه عمق میدان در آثار ولز و وایلر اطلاعات دراماتیک را از طریق حضور هم‌زمان عوامل گوناگون منتقل می‌کند.

اودن به پیرنگ و مضمون علاقه دارد اما بازن به سبک توجه می‌کند. اودن تا حد زیادی به تاریخ داستان کارآگاهی بی‌اعتناست و با آن به‌مثابهٔ سنخی آرمانی برخورد می‌کند، اما بازن مقوله‌بندی‌های نظری خود را به جریان می‌اندازد و با آن پیشرفت سینمای غرب را از فیلم‌سازی بدوی تا نئورئالیسم می‌سنجد. بااین‌حال، او نیز مانند اودن می‌تواند تجویزی عمل کند. روشن است که او به آن سبک‌های سینمایی التفات دارد که وحدت مکان و زمانِ واقعیت را حفظ می‌کنند، پس تاریخی که او ردگیری می‌کند نشانی از پیروزی در خود دارد. ولز و وایلر آغازگر یک هم‌نهاد (سنتز) هگلی برای کل سینمای پیش از خود بوده‌اند.

می‌توان با جستارهای اودن و بازن مخالفت کرد[۱۲]، ولی آنها برخی گزینه‌های موجود برای بوطیقادانان را روشن کرده‌اند. همچنین، آنها نمونه‌هایی‌اند از امکانات بوطیقایی که ریشه در پژوهش منطقی و تجربی دارد. مقوله‌بندی‌های هریک از این دو نویسنده صریح‌اند و پذیرای نقد در زمینه‌های مفهومی. این نیز مهم است که هردو نویسنده از شواهد ملموسی کمک می‌گیرند که به ما امکان می‌دهد ادعاهایشان را ارزیابی کنیم. این توسل به «شواهد تجربی»[5] بوطیقا را به‌نوعی «تجربه‌گرایی»[6] تبدیل نمی‌کند، دست‌کم به هر معنای خوب و جذابی که این اصطلاح بر آن دلالت کند. بوطیقا می‌تواند

1. *Citizen Kane*
2. *The Little Foxes*
3. intershot
4. intrashot
5. facts
6. empiricism

عقل‌گرا یا تجربه‌گرا، کانتی یا پدیدارشناختی، قیاسی یا استقرایی، ایدئالیستی یا پوزیتیویستی باشد. یک بوطیقا فارغ از هستی‌شناسی، معرفت‌شناسی یا روندهای اکتشافی‌اش به داده‌هایی متوسل می‌شود که به‌صورت بین‌الاذهانی در دسترس‌اند و اصولاً پذیرای تبیین‌های بدیل هستند.

تا حد زیادی، هرگونه فعالیتی در زمینهٔ بوطیقا نوعاً مجموعه‌ای از قراردادها را آماج خود قرار می‌دهد ــ قراردادهای ژانر در «کشیش‌نشین گناهکار»، و قراردادهای سبکی در «تکامل زبان سینما». قراردادها در حوزهٔ فیلم، همچون سایر حوزه‌ها، محل تلاقی تمایزات مفهومی و عرف‌های اجتماعی هستند. اودن داستان کارآگاهی را هم‌زمان اقدامی مخاطره‌جویانه در ساحت تعقل و نیز آیینی اجتماعی ناظر به اخراج گناهکار توصیف می‌کند. زیبایی‌شناسی واقع‌گرای بازن باعث می‌شود که او تمهیدات سبکی را همسو با پیوستاری نظم دهد که به‌موجب آن برخی تمهیدات کمتر از بقیه «قراردادی» می‌شوند. با وجود این، او در بررسی الگوهای تدوین و میزانسن به مجموعهٔ ساختاریافته‌ای از گزینه‌ها متوسل شد که در سینمای غرب اهمیت شایانی دارند. این گزینه‌ها هنجارها را پدید می‌آورند، یعنی مفهومی محوری در بوطیقا که این دو نویسنده صراحتاً از آنها سخن می‌گویند.

آن دو نمونه جستار همچنین تجسم اعلای جنبه‌های دیگری از آن خط پژوهشی‌ای هستند که من دنبال می‌کنم. آنها نشان می‌دهند که ما می‌توانیم مشاهدهٔ گرایش‌های کلی را با موشکافی در خصوص موارد جزئی پیوند دهیم، مانند بحث اودن درباب قهرمان‌های کارآگاهی گوناگون و شرح بازن از فیلم‌ها و کارگردانان تأثیرگذار. این نویسندگان هم‌زمان به «متن» و «زمینه» توجه نشان می‌دهند: اودن داستان کارآگاهی را در متن جوامع مسیحی جای می‌دهد، حال آنکه بازن گرایش‌های ژانری و داستانیِ تأثیرگذار بر سبک را بررسی می‌کند. همچنین، این دو بوطیقادان بر آن‌اند که اثر هنری حاصل انتخاب‌هایی در چارچوب یک سنت پیشه‌ورانه است. شاید محرک کارآگاه خیالی، مانند شرلوک هلمز، صرفاً انگیزه‌های عقلانی باشد. شاید هم، مانند پدر براون[1]، تلاش برای آزادی یک روح باشد. استدلال بازن نیز بر این امکان مبتنی است که اگر ولز می‌خواست، می‌توانست همشهری کین را مثل یک شب اتفاق افتاد[2] (۱۹۳۴) فیلم‌برداری و تدوین کند. کردوکارهای پیشه‌بنیاد همواره طیفی از گزینه‌ها را ارائه می‌دهند و انتخاب هنرمند بستگی به هدفش دارد، به طراحی یا نقشهٔ اثر یا اثرگذاری بر بیننده یا ادراک‌کنندهٔ اثر.

سؤال‌های اولیه و توضیح من دربارهٔ جستارهای اودن و بازن بی‌گمان پرسش‌هایی را درباب نحوهٔ کارایی این رویکرد پیش می‌کشد. مثلاً، «اصولی» که بوطیقا بررسی می‌کند چه جایگاهی دارند؟ بحث من این است که این اصول را باید مفاهیمی اساسی، سازنده یا سامان‌بخش بدانیم، اصولی که بر

1. Father Brown
2. *It Happened One Night*

انواع مواد و مصالحی که می‌توانند در یک فیلم به کار روند و بر روش‌های ممکنِ شکل‌گیری آن حاکم باشند. این اصول در چه سطحی از شمول قرار دارند؟ درجهٔ شمول آنها بستگی به پرسش‌ها و پدیده‌هایی دارد که بناست مطرح و بررسی شوند. اگر می‌خواهید بدانید چه چیزی به روایت‌های هالیوودی انسجام بخشیده، «علّیت تشخص‌یافته (شخص‌وارشده)»[1] می‌تواند به‌مثابهٔ یک اصل برسازنده کفایت کند؛ اما اگر می‌خواهید بدانید چه چیزی فیلم نوآر را از فیلم موزیکال متمایز می‌کند، آن اصل به این کار نمی‌آید. برخی بوطیقادانان اصول را قوانینی می‌دانند از جنس الگوی قوانین دربرگیرنده[2] در علم فیزیک، ولی نباید زیاد روی این امر حساب کنیم. می‌توانید ادعا کنید که یک مفهوم ــ مثلاً، تمایزگذاری بازن بین آنچه درون نماها و آنچه میان آنها روی می‌دهد ــ بنیادین است، اما روش‌های استفادهٔ فیلم‌سازان از آن در حکم اصلی برسازنده آن‌قدر متفاوت است که ما تنها می‌توانیم گرایش‌های عام را دنبال کنیم.

آیا این اصول به‌نوعی نمی‌توانند «خاصِ» سینما باشند؟ برخی بوطیقادانان بین سینمایی و غیرسینمایی فرق می‌گذارند، اما این دیدگاه فرض مسلم بوطیقا به معنای دقیق کلمه نیست. می‌توانید فرض کنید که هر فیلمی را با بوطیقا می‌توان بررسی کرد و هیچ فیلمی بیش از بقیه به ذاتِ رسانه[ی سینما] نزدیک نیست. درعین‌حال، می‌توانید این‌طور نیز استدلال کنید که تمایز میان سینمایی و غیرسینمایی بیشتر تمایزی است کارکردی تا ذاتی و این شکاف در دوره‌های مختلف با محتوایی متفاوت پر می‌شود؛ یا می‌توانید این تمایز را در شرایط خاص نشان دهید و بگویید که این دو مفهوم وارد هنجارهای کار فیلم‌سازی شدند، چون فیلم‌سازان به صورتی از آنها باور داشتند.

فرض غالب این است که هدف بوطیقا صرفاً توصیف یا طبقه‌بندی است، پس ناچارم قدری به انواع تبیین‌هایی بپردازم که در آن طرح می‌شود. لازم نیست تنها یک الگوی مبتنی بر علّیت و تغییر را فرض بگیریم. بازن مدافع دیالکتیک فراگیری است که سینما را به‌سوی ثبت وفادارانه‌تری از واقعیت پدیداری پیش می‌برد. این تبیینی فرجام‌شناختی[3] است. همچنین، می‌توان مدلی قصدیت‌گرا[4] را مطرح کرد که به کنشِ انتخاب و اجتناب فیلم‌سازان در شکل محلی‌شده [و نه جهان‌شمول] توجه می‌کند. وانگهی، امکان یک الگوی تبیین کارکردگرا[5] نیز وجود دارد که به‌موجب آن، سازوکار نهادیِ فیلم‌سازی محدودیت‌ها و گزینه‌های مُرجحی را مقرر می‌دارد که تابع هنجارهای سیستمی در تمامیت آن هستند.[۱۳]

1. personalized causality
2. covering laws
3. teleological
4. intentionalist
5. functionalist

قرار نیست بوطیقا به تبیین‌هایی «درون‌ماندگار»[1] محدود شود که از حوزهٔ سینما، هنر و رسانه‌های بازنمودی فراتر نمی‌روند. در اصل، هیچ‌چیز بوطیقادانان را از طرح این مبحث باز نمی‌دارد که اقتصاد، ایدئولوژی، نیروهای فرهنگی یا گرایشات درون‌زادِ اجتماعی یا روان‌شناختی باعث ایجاد تمهیدات یا اثرات ساختاری می‌شوند. همچنین، قرار نیست وظیفهٔ بوطیقا ارائهٔ تبیین‌های «علمی» باشد (گرچه باز هم می‌گوییم که برخی بوطیقادانان چنین کرده‌اند). بوطیقا واجد ارزش تبیینی ویژهٔ هرگونه کار تجربی است و همیشه نتایجش با مقداری عدم قطعیت همراه است. از سوی دیگر، نباید فوراً منکر قرابت پژوهش تاریخی و علم شویم، زیرا رشته‌های علمی زیادی، از جمله جغرافیا و باستان‌شناسی، وجود دارند که دقت پیش‌بینی چندانی ندارند، اما به‌لحاظ توان تبیین رخدادهای گذشته سابقهٔ خوبی از خود به جاگذاشته‌اند.[۱۴] شاید بهتر آن باشد که بگوییم بوطیقا سنت فراگیر پژوهش منطقی و تجربی را با چیزی پیوند می‌دهد که علم و رشته‌های خویشاوندش بدان تعلق دارند.

سرآخر، تبیین در بوطیقا، بنا به تفاوتی که با اسلوب‌های آموزه‌محور در مطالعات سینمایی دارد، خود را محدود به کشف معنای فیلم‌ها نمی‌کند. البته معنا، به‌تعبیری (بسیار عام)، بخش بزرگی از آن چیزی است که بوطیقا توصیف، تحلیل و تبیین می‌کند. با این حال، معنا در این مفهوم جزئی‌تر، که محصول تفسیر («خوانشی») از فیلم است، الزاماً هدف بوطیقادانان نیست. فیلم‌ها اثرات زیادی ایجاد می‌کنند، از اثرات ادراکی (چرا فلان طرح‌های رنگی در فیلم‌های فلان دوره رایج است) تا اثرات مفهومی (چگونه می‌فهمیم که فلان شخص پروتاگونیست است)، و تفسیر فیلم هرگز به‌دنبال روشن‌کردن این مسائل نیست. بوطیقای تاریخی به‌طور خاص به تبیین بیش از تفسیر و توضیح تمایل دارد. با این حال، ناقدان خالق نیز هستند و ما می‌توانیم دست‌مایه‌ها، اصول و دغدغه‌های آنها را در باب تأثیر فیلم تحلیل کنیم. یعنی، می‌توانیم تفاسیر را تبیین دهیم. سرآخر اینکه نقد عملی، که بر فیلم‌هایی خاص متمرکز است، می‌تواند از بوطیقا به‌نحوی شایسته تأثیر پذیرد. برخی جستارهای ذیل می‌کوشند نشان دهند که این امر چگونه روی می‌دهد.

حوزه‌ها و گرایش‌ها

بوطیقای سنتی در هر رسانه سه موضوع قابل بررسی را از هم تمییز می‌دهد: مضمون‌شناسی[2]، فرمِ بزرگ‌مقیاس و سبک‌شناسی[3]. مضمون‌شناسی به موضوع و مضمون به‌مثابهٔ اجزای فرایند برسازنده

1. immanent
2. thematics
3. stylistics

می‌پردازد. پژوهشگر می‌تواند نقش‌مایه‌ها، شمایل‌نگاری و مضامین را به‌منزلهٔ دست‌مایه‌ها، اصول برسازنده، یا اثرات این اصول بررسی کند. اودن این کار را با مضامین مسیحی در «کشیش‌نشین گناهکار» انجام می‌دهد. به همین ترتیب، فیلم‌پژوهان روشن کرده‌اند که ژانرها چگونه انگاره‌ها، اسطوره‌ها و نقش‌مایه‌های تکرارشونده را به نمایش می‌گذارند، حال آنکه دیگر نویسندگان، ملهم از پژوهش هنری- تاریخی، اهمیت شمایل‌نگاری در سینمای عامه‌پسند را نشان داده‌اند.[۱۵]

در موضوع سینما، طرز فکر بسیاری از افراد متأثر از مضمون‌شناسی، به معنای گستردهٔ آن، است؛ به تعبیر دیگر، بسیاری از آدم‌ها وقتی دربارهٔ سینما فکر می‌کنند عملاً دربارهٔ مضمون‌شناسی فکر می‌کنند. معمولاً، متخصصان و روزنامه‌نگاران فیلم‌ها را از حیث کلیشه‌های اجتماعی و نگرش‌های سیاسی بررسی می‌کنند. عبارت کلیشه‌ایِ «بازنمایی نژاد، طبقه و جنسیت» مضامین را در معنای نادقیق و سردستی‌شان پیش می‌کشد. بااین‌حال، گرچه مطالعهٔ چنین مسائلی می‌تواند روشنگر باشد، معمولاً هیچ کمکی به بوطیقا نمی‌کند، زیرا این مسائل غالباً در پی پیوند دادن مضامین با اصول برسازنده نیستند. آنها معمولاً نشان نمی‌دهند که طرح کلی فیلم، از جمله بخش‌هایی که آشکارا با کلیشه‌های به‌نمایش‌درآمده نامرتبط‌اند، برای دستیابی به هدف یا تأثیر خاص خود به آن کلیشه‌ها نیاز دارند. ضمناً، مضامین کشف‌شده را جزءِ سنت‌های تاریخی آفرینش هنری نمی‌دانند.

مثلاً، فیلم‌های یاساجیرو اوزو مضمون ناپایداریِ حیات آدمی را پیش می‌کشند. چنین درون‌مایه‌ای در هنر جهان رایج است و به‌ویژه، در سنت‌های شعری ژاپن نمودی بارز می‌یابد. این مضمون در اوایل قرن بیستم از نو در فرهنگ مردمی ژاپن مطرح شد، زمانی که احساس می‌شد توکیوی تازه‌مدرن‌شده تجسمی از ناپایداری هستی است: بنای دیروز ویران شد و فردایی روزآمد جای آن را گرفت. این مضمون وقتی در فیلم‌های اوزو بارز می‌شود که شخصیت‌ها از خوشی‌های گذشته حرف می‌زنند و از حالا به آن لحظه‌ای در آینده چشم دوخته‌اند که نشسته‌اند و آنچه را اکنون انجام می‌دهند به یاد می‌آورند. این مضمون وقتی بیان تصویری هم پیدا می‌کند که اوزو برای نمایش ناپایداری از انگاره‌هایی قراردادی نظیر ابر، دود و چراغ‌های روشن یا خاموشِ خیابان بهره می‌گیرد. غالباً وسایل صحنه، نظیر رخت‌های روی بند یا اثاثیهٔ منزل، از صحنه‌ای به صحنهٔ دیگر حذف یا جابه‌جا می‌شوند و ما را وامی‌دارند لحظهٔ پیشین در فیلم را به خاطر آوریم. اوزو مضمون تغییر دائمی را، که خود کلیشه‌ای فرهنگی است، از طیف گسترده‌ای از منابع اجتماعی برمی‌گیرد و آن را به درامی خصوصی و به جزئیات بافت فیلم منتقل می‌کند.[۱۶]

گاه میان مفروضات مضمونی و طرح کلی فیلم تنشی وجود دارد. در اوایل فیلم لورا[1] (۱۹۴۴) بینِ مکفِرسن، کارآگاه خشن پلیس، و والدو لایدِکر، فرد تن‌پرور و وارفته‌ای که حامی لورای مقتول بوده،

1. *Laura*

تقابل شدیدی درمی‌گیرد. مکفرسن مردی واقعی است و والدو یک آدم سست‌عنصر. لورا پیش از مرگش از والدو به‌خاطر جاکوبی جدا می‌شود. جاکوبی هم مردی خوش‌تیپ و ورزشکار است و هم هنرمندی حساس. در هر پیرنگی که انگیزهٔ آن واقع‌گرایانه باشد جاکوبی مظنون اصلی خواهد بود. بااین‌حال، جالب است که مکفرسن هیچ‌گاه او را بازخواست نمی‌کند. چنین به نظر می‌رسد که جاکوبی، که به‌شکل افراطی آمیزه‌ای است از همهٔ چیزهایی که هویت شخصیت‌های اصلی مرد را مشخص می‌کنند، به‌نحوی بیشینه تهدیدی است برای هدف غایی پیرنگ که همانا وصلت عاشقانهٔ مکفرسن و لوراست. بنابراین، در پیرنگ دست برده شده تا مضامین خوب در کار جا بیفتند.[۱۷]

مضمون‌شناسی شاید بیشترین قرابت را با نقد اسلوب‌محور دارد، اما در سنت بوطیقا مناقشات دامنه‌دار نظری و اسلوب‌شناختی‌ای وجود داشته که در رویکردهای تفسیری نمونهٔ آن دیده نمی‌شود. مضامین چه هستند و کجا می‌توانیم آنها را کشف کنیم؟ آیا می‌توانیم آنها را موارد خاص (مثل رومئو)، نقش‌مایه‌های مشترک (عشاق)، تعمیم‌ها[1] (عشق) یا تقابل‌های معنایی (عشق رمانتیک در برابر الزام اجتماعی) بدانیم؟ آیا مضمون امری پیشینی یا مستقل از تجربه[2] است، چیزی که هنرمند به ارث می‌برد و بازگو می‌کند، یا اینکه رویدادی پسینی یا برآمده از تجربه[3] است، چیزی که مخاطبان آن را خلق می‌کنند تا به اثر هنری انسجام و بار معنایی ببخشند؟ افراد زیادی کشف مضامین را دلیلی عمده برای مواجهه با آثار هنری می‌دانند؛ از نظر برخی بوطیقادانان، کشف مضامین، چنان‌که معمولاً تصور می‌شود، تأثیر چندانی بر تفسیر ندارد. در دههٔ ۱۹۶۰، دو پژوهشگر اهل شوروی نوعی «بوطیقای بیانگری»[4] پدید آوردند. این بوطیقا مضامین را «ژرف‌ساخت‌ها»یی[5] می‌دانست که تغییرات گوناگونی را از سر می‌گذرانند، سپس به‌صورت الگوهای سطحی متن ظاهر می‌شوند.[۱۸] برطبق توضیح یوری شیگلوف، مضمونْ پیام یا محتوایی تفکیک‌پذیر نیست که خواننده آن را برمی‌دارد و با خودش می‌برد، بلکه اصلی است که تحلیلگر تدارک می‌بیند تا بلکه با آن ویژگی‌های فرمی متن را توضیح دهد.[۱۹] مایکل ریفاتر تلاش مشابهی انجام داده تا نشان دهد که شعر از یک فرمول کلامی پایه به وجود می‌آید که غالباً کلیشه‌ای زبان‌شناختی است. متن این مضمون یا فرض دا‌ده‌شده[6] را شرح‌وبسط می‌دهد، بی‌آنکه الزاماً نامی روی آن بگذارد. بنابراین، شعری از کوکتو نقش‌مایه‌ای

1. generalizations
2. a priori
3. post facto
4. poetics of expressiveness
5. deep structures
6. *donnée*

سنتی نظیر «کاروان‌سرای مرگ» را به‌واسطهٔ انگارهٔ سفر، قوهای محتضر و دیگر آرایه‌های سخن شرح‌وبسط می‌دهد.[۲۰]

این احتمال هست که بوطیقای تاریخیِ سینما مضامین را مواد و مصالح داده‌شده‌ای بداند که به‌واسطهٔ سنت‌های فرم و سبک دگرگون می‌شوند. فیلم‌های شوروی در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ مکلّف بودند ظهور «آگاهی انقلابی» را بازتاب دهند، و فیلم‌سازانی چون وی. ای. پودوفکین و آیزنشتاین می‌توانستند این مضامین را بدیهی انگارند و برای نشان‌دادن آنها شیوه‌هایی بیابند که دائماً تلمیحی‌تر و تلویحی‌تر می‌شدند. ایدئولوژی از قبل حاضرآمادهٔ لنینیستی، به سبک مونتاژ کارگردانان کمک کرد و رئالیسم سوسیالیستی روش‌های غیرمستقیم و پرطمطراقی را برای بیان آنچه همه از پیش «می‌دانستند» پدید آورد.[۲۱] این فقط سینمای آشکارا خطابی نیست که با ایدهٔ مضمون به‌مثابهٔ یک امر داده‌شدهٔ فرهنگی قابل توضیح است. به‌گفتهٔ نوئل کرول، فیلم‌های داستانی بسیاری هستند که می‌توان آنها را موعظه‌های مصور دانست. آنها برای اینکه قابل‌فهم شوند، چیزهای معمول و درعین‌حال مبهم را مسلّم می‌شمارند؛ مثلاً، بازگشت به آینده[1] (۱۹۸۵) بر این فرض استوار است که تلاش فردی می‌تواند هرچیزی را تغییر دهد.[۲۲] از طریق بررسی مسائل رایجی که در فرهنگ دوره‌ای مفروض جریان دارد، غالباً می‌توانیم سینما را با رسانه‌های دیگر و حیات اجتماعی پیوند دهیم.

دومین حوزهٔ بوطیقا حوزهٔ فرم بزرگ‌مقیاس است. بوطیقای ادبیاتْ اصول رشد و تکوین حاکم بر نمایشِ خوش‌ساخت، غزل، یا رمان ماجرایی را بررسی می‌کند. ما سینماپژوهان برای آن اصول ترارسانه‌ایِ قوام‌دهنده‌ای که بر شکل و سازوکار کل یک فیلم حاکم است اصطلاحی در دست نداریم. بارزترین حوزهٔ پژوهشی در این خصوص نظریه و تحلیل روایت است که یک اصل برسازندهٔ بنیادین در فیلم‌هاست.[۲۳] در این کتاب جستاری را جداگانه به فرم داستان و چندین جستار را به فیلم‌ها و سنت‌هایی ویژه اختصاص داده‌ام، پس اینجا فقط به این نکته اشاره می‌کنم که در زمینهٔ ترکیب‌بندی اصول دیگری نیز هستند که بوطیقا باید به آنها بپردازد. فیلم را می‌توان همچون استدلالی بلاغی سازمان‌دهی کرد یا می‌توان مانند کاتالوگ، مجموعه‌ای از مقولات را در آن جای داد. فرم می‌تواند متداعی باشد، مانند ترانهٔ فیلمِ صحنه‌هایی از خردسالی[2] (۱۹۷۰-۱۹۶۷) ساختهٔ اِستن براکِج، یا کاملاً مبتنی بر شباهت‌ها و تفاوت‌های انتزاعی باشد (بالهٔ مکانیکی[3]، ۱۹۲۴).[۲۴] این گونه‌ها عملاً

1. *Back to the Future*
2. *Scenes From Under Childhood*
3. *Ballet Mécanique*

می‌توانند ترکیب شوند، مانند وقتی که فیلم‌هایی چون فارنهایت ۹/۱۱[1] (۲۰۰۴) الگوهای داستان را به خدمت گرایش بلاغی بزرگ‌تری درمی‌آورند. کتاب کلاسیکِ سینمای مکاشفه‌گر[2]، اثر پی. آدامز سیتنی، رده‌بندی دیگری از فرم بزرگ‌مقیاس را طرح می‌کند، از آن نوع که در سینمای آوانگارد آمریکای پس از جنگ تجلی پیدا کرد.[۲۵]

سبک‌شناسی سومین رکن از ارکان سه‌گانهٔ بوطیقاست که به دست‌مایه و الگوپردازی این رسانه به‌عنوان مؤلفه‌های فرایند برسازنده می‌پردازد. مقالهٔ «تکامل» نوشتهٔ بازن نمونه‌ای از تاریخ سبکی سینماست. اکثر مطالعات سبکی در این کتاب بر الگوپردازی تصویری متمرکزند ــ صحنه‌پردازی، مقیاس نما، ترکیب‌بندی، تدوین و حرکت دوربین ــ ولی این بدان معنا نیست که صدا اهمیتی ندارد. پژوهشگرانی که در مقایسه با من گوش‌های پرورده‌تری دارند به این پرداخته‌اند که تکنیک‌های ضبط و بازتولیدِ صدا چگونه بافت سبکی فیلم را شکل می‌دهند، یا موسیقی متن چه کمکی به سازوکار سبک‌شناختی کلی می‌کند.[۲۶] در این مورد اخیر، پژوهشگران زیادی درک ما را از موسیقی فیلم بهبود بخشیده‌اند؛ شمار مطالعات موسیقی فیلم بسیار بیش از مطالعات فیلم‌برداری، تدوین یا دیگر فنون مربوط به باند تصویر فیلم است.

فیلسوفان هنر دربارهٔ چگونگی تعریف مفهوم سبک بسیار بحث کرده‌اند. نظریه‌های بیان‌گرانه سبک را تجلی شخصیت هنری یا حالات عاطفی می‌دانند، نظریه‌های بلاغی سبک را دست‌مایه‌ای برای تأثیرگذاری بر مخاطب می‌دانند، و نظریه‌های عینی‌نگر بر آن‌اند که سبک شامل کیفیاتی عینی است که در طراحی فرمی اثر هنری دیده می‌شود. غیر از اینها، مفاهیم سبکِ دوره، سبک ملی و مانند آن نیز وجود دارند. در عمل معلوم شده است که همهٔ این ایده‌ها برای پژوهشگرانی که به مطالعهٔ بوطیقای هنرها می‌پردازند سودمندند.

یک بوطیقای فیلم

با توجه به اینکه برنامه‌های پژوهشی در حوزهٔ وسیع بوطیقا بسیار متنوع‌اند، می‌خواهم باقی این جستار را صرف شناسایی آن رشته‌های استدلال کنم که در تاروپود بخش‌های مختلف این کتاب تنیده‌اند. من آن نسخه یا آن روایتی از بوطیقا را پیش می‌نهم که مبتنی بر تحلیل فیلم است. به نظر من، جالب‌ترین پرسش‌ها از دل فیلم‌های خاص برمی‌آیند. این شیوهٔ ویژهٔ پرداختن به موضوع می‌تواند

1. *Fahrenheit 9/11*
2. *Visionary Film*

از سنت‌های غنی موجود در حوزه‌های هم‌جوار بهره گیرد. مورخانِ هنر از جمله هاینریش ولفلین، آلوئیس ریگل، اروین پانوفسکی و ای. اچ. گامبریچ به ما نشان می‌دهند که چگونه به‌نحوی نظام‌مند پیگیر فرم‌ها و سبک‌ها در هنرهای بصری باشیم و تغییرات آنها را به‌نحوی علّی تبیین کنیم.[۲۷] در نظریهٔ ادبی، فرمالیست‌های روس و ساختارگرایان پراگ ــ به‌ویژه ویکتور شکلوفسکی، یوری تینیانوف، بوریس آیخن‌باوم، یان موکاروفسکی و رومن یاکوبسن ــ هم به تحلیل ملموس و جزئی آثار ادبی پرداخته‌اند و هم تبیین‌های کلان‌تری را دربارهٔ نحوهٔ کارکرد آنها در بسترهای تاریخی ارائه داده‌اند.[۲۸] همچنین، نظریه‌پردازان ادبی متأخرتر، به‌ویژه مِر اشتنبرگ، مرا بر آن داشته‌اند که موضعی خاص را نسبت به روایت در سینما مدون کنم. لئونارد مایِر، چارلز روزن و دیگر موسیقی‌شناسان نیز الگوهایی را برای اندیشیدن دربارهٔ فرم و سبک در پیوند با تغییر تاریخی پدید آورده‌اند. جستارهای کتاب حاضر به‌وضوح مرهون این اندیشمندان است.

بیشتر کتب سینمایی دانشگاهی دست‌کم ذره‌ای نظریه در خود دارند، پس بهتر است نقش نظریه در جستارهای ذیل را روشن کنیم. [در این کتاب] گاهی به نظریه‌پردازان دوران قبل از ۱۹۷۰ نظیر آندره بازن، فیلم‌سازان دههٔ ۱۹۲۰ شوروی و نوئل بورچ ارجاع می‌دهم، ولی این بدان معنا نیست که خود را تماماً به پدیدارشناسی بازن، ماتریالیسم خاص آیزنشتاین، یا نظریهٔ فیلم سریالیستی[۱] بورچ در اوایل کارش متعهد بدانم. اگر نظریهٔ فیلم را شامل مجموعه‌گزاره‌هایی بدانیم که ماهیت و کارکرد بنیادین کل پدیده‌های سینمایی را تبیین می‌کنند، بوطیقایی که من طرح می‌کنم نسبتی با نظریه به این معنا ندارد. بهتر است آن را مجموعه‌ای از فرضیات، منظری اکتشافی و روشی برای طرح مسئله بدانیم.[۲۹] این بوطیقا به‌صراحت تجربی است و می‌کوشد امور واقع و حقایق را دربارهٔ فیلم‌ها کشف کند.

اولین بار که ایدهٔ بوطیقای تاریخی سینما را مطرح کردم، انتظارش را داشتم که با برنامه‌ای تجربی از این دست مخالفت شود. به‌هر حال، افراد زیادی در دههٔ ۱۹۸۰ گفته بودند که آنچه هست نه امور واقع به‌عنوان امری بدون مسئله، بلکه صرفاً «امور واقع» مسئله‌دارشده است ــ «امور واقع» به‌عنوان برساخته‌های اجتماعی که برحسب زمان و مکان تغییر می‌کنند و هیچ حقیقتی هم (که معمولاً به‌اشتباه آن را به حقیقت مطلق، حقیقت غایی یا مطلق حقیقت[۲] می‌شناسند) نمی‌تواند وجود داشته باشد.

۱. serialist؛ به استفادهٔ نوئل بورچ از ایدهٔ «سریالیسم» اشاره دارد که بیش از همه با نظریات موسیقایی شوئنبرگ و موسیقی دوازده‌نتی یا آتونال او شناخته می‌شود؛ در حیطهٔ موسیقی، منظور استفاده از رشته‌ها یا مجموعه‌هاست، به‌جای توسل به معیارهای آشنای گام‌های مینور و ماژور حین فرایند تصنیف و تألیف در موسیقی کلاسیک.

2. capital-T Truth