مطالعه‌ای فلسفی در نظریه فیلم

نویسندگان: سید حمید میرخندان (دانشجوی دکترا، مدیر گروه هنرهای رسانه ای، دانشکده صدا و سیما- قم)
علی اصغر فهیمی فر (عضو هیأت علمی دانشگاه تربیت مدرس تهران)

A philosophical study in film theory

چکیده

این پژوهش با روشی توصیفی تحلیلی در پی بررسی‌ای فلسفی درباره چیستی نظریه فیلم از حیث نظریه بودنش و مباحث مرتبط با آن است. عام بودن و مربوط به فیلم بودن ویژگی‌های اساسی نظریه فیلم هستند. نظریه فیلم از قوانین و قواعدی برخوردار است که جنبه توصیفی یا هنجاری دارند و درصدد است مفاهیم سازنده آن‌ها را توضیح دهد. قوانین یا قواعد توصیفی به‌منزله علت عمل می‌کنند و ازاین‌جهت نظریه جنبه تبیینی دارد. جنبه تبیینی نظریه ناظر به کشف قوانین و قواعد انضمامی‌ای است که همگان آن را به کار می‌برند. براین اساس نظریه فیلم تجربه فیلم‌سازان و تجربه بینندگان از فیلم را به‌صورت نظام‌مند صورت‌بندی مفهومی می‌کند و به تبیین قوانین و قواعد فیلم به‌عنوان یک پدیده می‌پردازد. گرچه تاریخی بودن نظریه موضوعات و مسائل جدیدی را فراروی نظریه‌پردازان فیلم قرار می‌دهد اما نظریه‌های پیشین را از اساس دچار تغییر نمی‌کند. نظریه فیلم در سه حوزه تولیدکنندگان، متن و مخاطب و زیربخش‌های آن فعال خواهد بود و بنابراین نه یک نظریه جامع، بلکه نظریه‌هایی در عرصه‌های مختلف ذکرشده وجود

خواهد داشت. البته در تمام عرصه‌های فوق می‌توان به نظریه‌هایی هماهنگ و سازمند با هم رسید و به این معنا نظریه‌ای جامع داشت. آنچه این هماهنگی و سازمندی را به وجود می‌آورد مبانی فلسفی‌ای (فلسفه محض و فلسفه هنر) است که نظریه‌ها برآن ابتنا یافته‌اند.

واژگان کلیدی

نظریه، تبیین، قانون، قاعده، نظریه فیلم، تاریخ‌مندی

مقدمه

پیدایش نظریه‌ها در حوزه فیلم به لحاظ تاریخی فاصله چندانی از ظهور فیلم به‌عنوان یک هنر ندارد. در اواسط دهه ۱۹۱۰ نظریه‌پردازی درباره فیلم آغاز شد؛ یعنی زمانی که کمتر از دو دهه از پیدایش فیلم می‌گذشت. کسانی مانند مانستربرگ، آرنهایم، بلابالاش، آیزنشتاین، بازن و کراکوئر دورانی به نام نظریه کلاسیک فیلم را شکل دادند. پس از دهه ۱۹۶۰ نظریه فیلم از شاخه‌های دیگری مانند روان‌کاوی و نشانه‌شناسی تأثیر پذیرفت. ویژگی مشترک نظریه‌های کلاسیک و مدرن نگاه کلان‌نگر بود. تا این‌که رفته‌رفته از دهه ۱۹۹۰ به بعد نظریه فیلم از جامعیت و کلان‌نگری دست برداشت و به نظریه‌های خرد روی آورد. نظریه‌ها در ابتدا در پی تبیین ماهیت فیلم بودند و ضمن آن‌که تلاش می‌کردند مفاهیم مرتبط با فیلم و قوانین حاکم بر آن را تبیین کنند، توصیه‌هایی را نیز مطرح می‌کردند و از این طریق جریان‌ها و سنت‌های متعلق به فیلم‌سازی را تثبیت و ترویج می‌کردند یا به نفی آن‌ها می‌پرداختند. در تاریخ ۱۰۰ ساله نظریه فیلم نظریه‌های متعددی ظهور کرده‌اند. موضوعی که مورد اهتمام این نوشته است بحث مستقل درباره ماهیت نظریه فیلم است از این حیث که نظریه است؛ به‌عبارت‌دیگر مسئله موردبحث این مقاله بررسی نظریه فیلم به‌طورکلی از نظرگاه فلسفی است، بی‌آنکه به بحث درباره نظریه‌ای خاص پرداخته شود. در این مقاله در کاوشی فلسفی درباره نظریه فیلم موضوعات چندی به بحث گذاشته شده است: مفهوم نظریه فیلم چیست؟ آیا نظریه فیلم مانند نظریه در علم جنبه

تبیینی و پیش‌بینی‌کنندگی دارد؟ آیا نظریه فیلم جنبه مطلق دارد یا در بستری تاریخی شکل می‌گیرد؟ اگر نظریه فیلم تاریخی است، تاریخی بودن چه ویژگی‌هایی به آن می‌دهد؟ نظریه فیلم چه حوزه‌هایی را شامل می‌شود و آیا اساساً ارائه نظریه‌ای جامع درباره فیلم میسر است؟ این نوشته با روش توصیفی تحلیلی به دنبال پاسخ به این مباحث ماهیتاً فلسفی در باب نظریه فیلم است.

نظریه

ریشه‌های تعریف نظریه فیلم و ماهیت آن و بحث درباره کیفیت انطباق آن با تعریف نظریه که از آن چاره‌ای نیست، بحث را به حوزه فلسفه علم می‌کشاند. در مباحث مربوط به نظریه فیلم دیدگاه‌هایی ماهیتاً مربوط به فلسفه علم به‌عنوان مبنا پذیرفته شده است، حتی اگر از آن به‌تصریح بحثی به میان نیامده باشد؛ بنابراین برای درک و فهم نظریه فیلم و این‌که نظریه از اساس درباره چه جستجو می‌کند باید به این بحث در فلسفه علم توجه کرد.

در یک تعریف نظریه مجموعه متصل و به هم پیوسته‌ای است که در آن پژوهشگر بر مبنای مجموعه‌ای از واقعیات، مفهومی را بازسازی می‌کند (لازی،۱۳۶۲، ۶۵۱). همچنین نظریه به‌طور عام به تلاش برای نظام‌مند کردن و تبیین نمودن برخی پدیده‌ها معنا شده است. ((Darity Jr, ۲۰۰۸, Vol ۸, ۳۴۳ بنا بر تعریفی دیگر «نظریه مجموعه‌ای از تعمیم‌های نظام‌مند مربوط به هم است.» (شومیکر و دیگران، ۱۳۸۷، ۱۳۳۹) به دلیل تعمیم نظام‌مند است که دو ویژگی اساسی نظریه، تبیینی بودن و پیش‌بینی‌کنندگی گفته شده است. (همان) زیرا تعمیم در آنجاست که نوعی رابطه علّی کشف و تبیین شود. همچنان که این تعمیم به معنای قدرت سرایت به مواردی است که هنوز محقق نشده‌اند اما تحقق آن‌ها پیش‌بینی می‌شود. در دائره‌المعارف بین‌المللی علوم اجتماعی آمده است که نزد بیشتر فیلسوفان و دانشمندان علوم اجتماعی این دیدگاه پوزیتیویستی درباره نظریه پذیرفته شده که «نظریه، نظامی استنتاجی است که به‌صورت اصول اولیه بیان می‌شود و از تعداد اندکی اصول پایه یا قوانین ترکیب یافته است.» (Darity Jr, Vol ۸, ۳۴۳)) مانند قوانین نیوتن درباره حرکت در نظریه جاذبه عمومی. قانون یا اصل لغات نظری‌ای را دربردارد که ذوات را شرح می‌دهند، ذواتی که به‌طور معمول غیرقابل مشاهده هستند. مثل

الکترون یا نقش اجتماعی. «این اصول همچنین بین قوانینی که لغات نظری را به هم متصل می‌کند و بین چیزهای قابل مشاهده ارتباط برقرار می‌کنند.» (Ibid) این برقرار کردن ارتباط را که از نوع ارتباط علّی و تعبیر دیگری از قانون است باید همان جنبه تبیینی نظریه دانست. جنبه دیگر که در واقع نظریه به‌وسیله آن آزموده می‌شود جنبه پیشگویی آن است. (Ibid)

تبیین علمی استدلالی است که در آن گزاره‌ای که واقعیت یا نظم را شرح می‌دهد از مقدمات (مانند صغری و کبری در استدلال قیاسی) منتج شده باشد و لااقل یکی از این مقدمات قانونی علمی باشد. نکته اساسی این است که تبیین علمی که انتظار می‌رود موجب فهم ما از پدیده و تشریح پدیده شود به‌عنوان نتیجه‌ای است که به‌طور منطقی از قوانین طبیعت به دست آمده است. (Caraig, ۲۰۰۵, ۲۶۱) تبیین علمی بر اساس منطق تجربی خود به دو نوع تقسیم شده است: ۱. تبیین قیاسی که گزاره شرح دهنده نتیجه منطقی و محصول قیاس است و در آن حرکت از کل به جزء است. ۲. تبیین استقرایی که گزاره تبیینی نتیجه بررسی کمی و آماری است و در آن حرکت از جزء به کل صورت می‌گیرد. این دو نوع تبیین علّی محسوب می‌شوند.

اگرچه تبیین قیاسی و استقرایی برای علوم طبیعی مناسب به نظر می‌رسد اما به‌طور خاص برای علوم اجتماعی نوع دیگری تبیین مطرح شده که تبیین تاریخی نام دارد و در آن به زمینه‌های تاریخی‌ای که گزاره در آن بیان شده توجه نشان می‌دهد؛ مانند توجه به قوانین روانکاوانه در تحقیقات تاریخی که انگیزه‌های بازیگران تاریخی را با کنش‌هایشان مرتبط می‌سازد (Ibid, ۲۶۲). تعبیر تجدیدنظر شده از قانون در علوم اجتماعی واژه قاعده[۱] است که بر اساس همین نگاه تاریخی و بافتمند[۲] مطرح شده است. مفهوم قاعده، بر خلاف قانون که جهان‌شمولی و فراگیری را دارد، به معنای چیزی است که «فقط در بافت‌ها و زمینه‌های معین به کار برده می‌شود.» (El Moust, ۲۰۰۱, Vol ۹, ۱۵۶۴) در یک گرایش اعتقاد بر این است که در علوم اجتماعی تا زمانی که صلاحیت و امکان فراگیری و جهان‌شمولی برای این علوم به وجود بیاید باید به قاعده‌ها یا به تعبیری شبه قانون‌ها[۳] پرداخت. این بیان به‌عنوان نظریه به‌مثابه امر قانون بنیاد[۴] نیز نامیده شده

۱. Regularity

۲. Contextual

۳. Quasi-laws

۴. Law-oriented

است. (El Moust, Vol ۹, ۱۵۶۴۲) و بالاخره تبیین کارکردی که یک مدل عمومی برای تبیین در همه دوره‌ها و در همه بافت‌ها و زمینه‌ها را رد می‌کند و بر به کار گرفتن موضعی و نوع خاصی از تبیین‌ها در هر موضعی تأکید دارد. (Craig, ۲۶۵)

از دهه ۱۹۶۰ تاکنون تعریف نظریه در علوم اجتماعی دیگر منحصر به نگاه پوزیتیویستی نیست و مفهوم قوانین نقش کمتری را بازی می‌کند، اما در مقابل مفهوم مدل جایگاه مهم‌تری یافته است. رویکرد مدل‌گرا بر این نکته تأکید دارد که در علوم اجتماعی به دلیل این‌که موضوع آن کنش انسان، قصد و معناست و با موضوع علوم طبیعی تفاوت دارد اساساً به دنبال قوانین جهان‌شمول و غیر استثنابردار بودن اشتباه است. یک پیشنهاد که از ماکس وبر و جرج زیمل نشئت گرفته این است که در علوم اجتماعی ضمن حفظ ویژگی عمومیت بر صدق قانون در شرایط خاص- نه همه شرایط- و در شرایط آرمانی و دلخواه[۱] تأکید شود. در این شرایط دلخواه یا به تعبیر دیگر در این مدل آرمانی می‌توان عمل و عکس‌العمل انسان را فهم کرد (El Moust, Vol ۹, ۱۵۶۴۳)؛ بنابراین تقریر از نظریه تبیین و پیش‌بینی عمل و عکس‌العمل انسانی تا حدودی- در شرایط دلخواه و آرمانی- قابل دستیابی است.

در عین حال جنبه تبیین‌کنندگی و پیشگویی نظریه، به‌طور خاص در جامعه‌شناسی مورد مناقشه قرار گرفته است (Darity Jr, Vol ۸, ۳۴۳). استدلال این است که در غیر علوم طبیعی مانند علوم اجتماعی پدیده‌های اجتماعی محصول طیف وسیعی از عوامل علیتی هستند که در موقعیت‌های گوناگون به شکل‌های مختلف با یکدیگر در تعامل هستند. در چنین مواردی به‌طور معمول پیش‌بینی کردن مشکل است. (Ibid) یک پیشنهاد این است که برخلاف دیدگاه پوزیتیویستی همیشه بین تبیین و پیش‌بینی تلازم نیست. برخی نظریه‌ها جنبه پیش‌بینی‌کنندگی و برخی جنبه تبیین‌کنندگی دارند. (Ibid)

در دائره‌المعارف جامعه‌شناسی راتلیج دیدگاه‌های بدیل دیدگاه پوزیتیویستی، نظریه به‌مثابه تفسیر به‌جای نظریه به‌عنوان تبیین است. نظریه‌های تفسیری نظریه را به‌عنوان پاسخ‌هایی به مشکلات علمی یا به‌مثابه پارادایم‌ها یا چارچوب‌های مفهومی در نظر می‌گیرند. (Craig, ۱۰۱۶)

---

۱. Ideal

امری که همچنان که بیان خواهد شد در نظریه فیلم طرفدارانی دارد.

تعریف نظریه فیلم

دادلی اندرو در کتاب نظریه‌های اساسی فیلم می‌گوید نظریه فیلم «بیشتر متوجه کلیات است تا جزئیات» (اندرو، ۱۳۸۷، ۱۹). به اعتقاد وی نظریه فیلم به‌جای پرداختن به فیلم‌ها و تکنیک‌های مشخص «به مقوله‌ای می‌پردازد که می‌توان آن را قابلیت سینمایی نامید». (همان) نظریه فیلم نظام سینمایی را با خرده نظام‌هایش (گونه‌های سینمایی و سایر گروبندی‌ها) تحلیل و بررسی می‌کند. از اینجاست که به اعتقاد اندرو نقد مؤلف برخلاف تعبیر برخی اساساً نه یک نظریه، بلکه یک روش انتقادی است؛ زیرا گرچه این روش بر برخی اصول نظری تکیه دارد «ولی این اصول به شناخت نظام‌مند یک پدیده کلی [فیلم] منتهی نمی‌شود، بلکه به ارزیابی نمونه‌های ویژه آن پدیده [یک فیلم یا فیلم‌ساز] می‌پردازد.» (همان) از نظر وی این مطلب درباره نقد گونه‌ای یا ژانر نیز صدق می‌کند و اطلاق نظریه ژانر بر آن درست نیست؛ زیرا برخلاف این دو روش نقد، هدف در نظریه «درک جامع قابلیت‌های سینمایی» است و برای همین از نظر او روش نقد «نظریه عملی سینمایی» است همان‌طور که می‌توان مهندسی را «فیزیک کاربردی» دانست. (همان، ۲۲) بنابراین نظریه به ما کمک می‌کند که فیلم را آن‌چنان‌که هست بشناسیم.

او در کتاب مفاهیم در نظریه فیلم که آن را بعد از کتاب تئوری‌های اساسی فیلم نوشته، اعتقاد دارد نظریه مدرن فیلم که وی مدافع آن است، درباره نظریه کلاسیک فیلم حالت انتقادی دارد و این حالت انتقادی از بازبینی مفاهیم سنتی نظریه فیلم آغاز می‌شود. او نظریه واقع‌گرایی را مثال می‌زند که نگاه انتقادی به آن از طریق مفهوم بندی جدید با عنوان بازنمایی[۱] یا واقع‌نمایی[۲] صورت می‌گیرد. (Andrew, ۱۹۸۴, ۱۵) در این بیان اندرو توجه به مفهوم و مفهوم‌بندی در نظریه عمده شده است.

از نظر کارول نظریه فیلم پاسخ عام و کلی است به سؤالات کلی‌ای که ما درباره پدیده‌هایی داریم که به نحو پیشانظریه‌ای گمان می‌کنیم در حوزه فیلم قرار می‌گیرد. (Carroll, ۲۰۰۵, ۱۳-

---

۱. Representation

۲. Verisimilitude

۱۴) او همچنین نظریه فیلم را دارای دو خصلت عمومیت و مربوط به فیلم بودن می‌داند. (Ibid, ۱۴) در این صورت همچنان که فلسفه به دنبال پاسخ‌های کلی به سؤالات کلی انسان درباره هستی است نظریه فیلم به دنبال پاسخ به سؤالات عام و کلی است، نه سؤالات جزئی مانند تکنیک‌های به کار رفته دریک فیلم یا مجموعه‌ای از فیلم‌ها. گرچه عمومیت در بیان کارول به طور دقیق روشن نیست، اما می‌توان این‌گونه گفت که همان‌طور که دربیان اندرو بود سؤالات و پاسخ‌ها در نظریه فیلم باید آن اندازه عمومیت داشته باشند که تمامی فیلم‌ها یا به تعبیری فیلم بماهو فیلم را شامل شود. به نظر می‌رسد کارول نیز بر همین ویژگی تأکید دارد.

به بیان ژیل دیلوز نظریه فیلم نه مربوط به سینما بلکه مربوط به مفاهیم مرتبط با سینما است مفاهیمی که کمتر از خود سینما عمل‌گرایانه، تأثیرگذار یا دارای هستی نیستند. (Colman, ۲۰۱۱, ۳) البته همچنان که اندرو به‌درستی توضیح می‌دهد نظریه فیلم نه صرفاً مفهوم‌شناسی بلکه دیدگاه‌ها و نگرش‌هایی پیرامون مفاهیم است. آنچه او «بازنمایی کلامی»[۱] فیلم می‌نامد (Andrew, ۳).

تبیینی بودن نظریه فیلم

همچنان که در بحث مفهوم نظریه گذشت در پذیرش مدل اثبات‌گرایی در نظریه اختلافاتی وجود دارد. لیکن چنین ادعا شده که اکنون دیگر این مدل موردقبول نیست. همچنین در این‌که نظریه در فیلم و علوم انسانی به‌طور عام از مدل نظریه در علوم طبیعی تبعیت می‌کند یا خیر مباحثی در گرفته است. کارول معتقد است که گرچه فیلم در حوزه علوم طبیعی قرار نمی‌گیرد و بنابراین نظریه فیلم از مقوله نظریه در علوم طبیعی نیست، لیکن فلسفه علم (طبیعی) بهترین مدل‌ها را برای فهم تحقیق درباره نظریه فراهم می‌کند (Carroll, ۱۶). البته او در نظریه‌پردازی در فیلم نسبت به ویژگی‌های خاص عرصه فیلم هشدار می‌دهد، اما بر این باور است که ممکن است در نظریه فیلم نیز بتوان آنچه درباره نظریه در علوم طبیعی ادعا می‌شود ادعا کرد (Ibid).

مالکم توروی[۲] مدل پسااثبات‌گرایی را برای نظریه در علوم طبیعی مناسب می‌داند که جهت

---

۱. Verbal representation

۲. Malcom Turvey

تبیین و پیش‌بینی جهان طبیعی موفق عمل می‌کند، لیکن به کار گرفتن این مدل را در مطالعات فیلم به‌طور خاص و علوم انسانی به‌طور عام درست نمی‌داند. منشأ این امر به بیان او در تفاوت موضوع این دو دسته علوم است (Turvey, ۲۰۱۱, ۲۱).

به همین دلیل او از یکی از ویژگی‌های موضوع آغاز می‌کند که به‌طور منطقی از اساس نظریه به‌مثابه امر تبیین‌کننده را در علوم انسانی زیر سؤال می‌برد. نظریه در علوم طبیعی به دنبال اصول و قوانینی است که حاکم بر پدیده‌های طبیعی است. از ویژگی‌های این اصول این است که در مشاهدات روزمره و معمول غیرقابل مشاهده و غیرمحسوس هستند؛ این اصول، پنهان هستند و تنها از طریق تحقیق به آن‌ها پی برده می‌شود؛ مانند قانون جاذبه نیوتن که در افتادن سیب پنهان است؛ در نتیجه از دیگر ویژگی‌های این اصول این است که ما در مشاهدات معمول خود هیچ آگاهی پیشاتحقیقی نسبت به آن‌ها نداریم. در مثال قانون جاذبه ما در زندگی روزمره خود به این قانون آگاهی نداریم؛ اما موضوع علوم انسانی مانند فیلم به آن ویژگی‌هایی می‌دهد که ممکن است موجب شود که به‌طور منطقی مدل دیگری برای تبیین آن از طریق نظریه فیلم توصیه شود. به بیان توروی نظریه‌پردازان فیلم بر فروض محتمل درباره اصول تبیینی‌ای که ما هیچ آگاهی پیشاتحقیقی نسبت به آن نداریم تکیه نمی‌کنند. بلکه نظریه فیلم به آن چیزی می‌پردازد که «انسان می‌داند و انجام می‌دهد» (Ibid, ۲۵). به بیان او ما برخلاف مواجهه‌مان با پدیده‌های طبیعی برای این‌که درگیر سینما و مجذوب آن شویم به آگاهی درباره سینما نیاز داریم (Ibid, ۲۶). او می‌گوید:

ما می‌توانیم به تماشای فیلم بپردازیم بی‌آنکه از فروض محتمل درباره عملکرد بخش قدامی مغز که مربوط به علوم طبیعی است چیزی بدانیم؛ اما نمی‌توانیم فیلم را تماشا کنیم بی‌آنکه بدانیم یک فیلم چیست؟ تفاوت بین فیلم داستانی و فیلم غیرداستانی چیست؟ وقتی یک نما به شیوه برهم‌نمایی (دیزالو) تدوین شده چه معنایی را می‌رساند؟ بی‌آنکه آموزش دیده باشیم که به‌طور احساسی یا به‌طور عقلانی در برابر فیلم داستانی و نقشی که در فرهنگ ایفا می‌کند واکنش نشان بدهیم. بی‌آنکه درباره هنجارهایی که بر فیلم‌ها و دیدن فیلم حاکم‌اند بدانیم (Ibid, ۲۶-۲۷).

گرچه نظریه‌پردازان فیلم از تحقیق تجربی به عمل آمده در علوم انسانی یا علوم تجربی استفاده

می‌کنند اما آنان خود به جمع‌آوری و تحلیل داده‌ها نمی‌پردازند. او نظریه شناختی سازه‌گرای دیوید بوردول را که در عرصه نظریه فیلم ارائه شده و در آن مدعیاتی درباره سینما و هستی انسانی وجود دارد مثال می‌زند. نظریه شناختی سازه‌گرای بوردول مبتنی بر روانشناسی سازه‌گرای هلم هولتزاست (بوردول، ۱۳۷۵، ج ۱، ۸۱-۶۵). بر این اساس تماشاگر فیلمی داستانی سعی می‌کند که به‌گونه‌ای ذهنی یک داستان منسجم را از اشاراتی که از فیلم دریافت کرده بسازد (Turvey, ۲۷).

توروی از وان رایت و چارلز تیلور نقل می‌کند که پدیده‌های طبیعی مستقل از آگاهی ما به اصول تبیینی حاکم بر آن‌ها هستند درحالی‌که پدیده‌ای انسانی مانند فیلم از هنجارها و قواعد انسانی و وجودهای انسانی تشکیل شده که این وجودها به این قواعد آگاهی دارند و آن‌ها را به کار می‌برند. اگر انسان‌هایی نمی‌بودند که به این قواعد آگاهی داشته باشند سینما آن‌چنان که هست دیگر وجود نداشت (Ibid). همچنان که ویتگنشتاین پدیده‌های انسانی را به بازی تنیس قیاس می‌کند. برای بازی تنیس باید به مفاهیم متعدد، رسوم و قراردادها که مربوط به امور انسانی هستند آگاهی داشت اما لازم نیست درباره جاذبه یا هر اصل تبیینی دیگری که حاکم بر توپ تنیس است چیزی بدانیم. (Ibid) به بیان توروی در فیلم نیز مطلب همین‌گونه است. ما برای دیدن فیلم نیازی به دانستن قوانین و اصول حاکم بر چشم در هنگام دیدن فیلم نداریم، اما برای درگیر شدن با فیلم به آگاهی از قواعد و اصول حاکم بر آن مانند تمایز بین فیلم داستانی و غیرداستانی نیاز داریم (Ibid). او متأثر از ویتگنشتاین اصول دسته اول را اصول خارجی[۱] و اصول دسته دوم را اصول داخلی[۲] می‌نامد و این‌که لااقل برخی از سؤالات که در نظریه فیلم از آن بحث می‌شود مربوط به قواعد داخلی است (Ibid, ۲۸). پنهان و پیشاتحقیقی بودن اصول تبیینی در علوم طبیعی به دلیل همین خارجی بودن آن‌ها است.

توروی با مقدمات فوق به این نتیجه می‌رسد که مدل تئوری پسااثبات‌گرایی که در علوم طبیعی به کار می‌رود به‌طور منطقی برای فیلم نامناسب است. در فیلم اصول تبیینی پنهانی وجود ندارد و بنابراین برخلاف آنچه در نظریه‌پردازی در علوم طبیعی مطرح است نیازی به در نظر

---

۱. External

۲. Internal

گرفتن فروض محتمل برای کشف آن اصول نیست.

بنابراین در نظریه فیلم اصول یا قواعد از اساس ماهیت تبیینی ندارند و اساساً نیازی هم به تبیین نیست. در فیلم اصول و قواعد ماهیت «توضیحی» دارند و آنچه را که ما درباره فیلم می‌دانیم و به کار می‌بندیم توضیح می‌دهند (Ibid). این تعبیر دیگری از جنبه تفسیری داشتن نظریه به‌جای دیدگاه پوزیتیویستی است. بنا بر توضیحی بودن نظریه پس نظریه‌ها و نظریه‌پردازان چه می‌کنند؟ پاسخ توروی این است که همچنان که ما زبان را به کار می‌بریم بی‌آنکه از قواعد دستوری آن آگاه باشیم و این کار زبان‌شناسان است که قوانین حاکم بر زبان را که ما قادر به توجه کردن به آن‌ها نیستیم اما درعین‌حال از آن استفاده می‌کنیم توضیح دهند، درباره فیلم نیز چنین است. به بیان وی پاسخ به سؤالات درباره پدیده فیلمی با بذل توجه به توضیح مفاهیم، سنت‌ها و قراردادهای فیلم صورت می‌گیرد (Ibid).

با پذیرفتن این‌که موضوع در علوم طبیعی با موضوع در علوم انسانی متفاوت است و این‌که موضوع علوم طبیعی پدیده‌های طبیعی هستند و موضوع در علوم انسانی کنش انسانی (پارسانیا، ۱۳۹۱، ۲۴) باید دید که این امر چه تفاوت‌هایی را در ماهیت نظریه‌های مربوط به هریک از این دو ایجاد می‌کند.

نخست این‌که در نظریه‌های علوم انسانی از جمله در نظریه‌های فیلم دو نوع قوانین توصیفی[۱] و قوانین هنجاری[۲] وجود دارد. این‌که چه اصولی بر فیلم حاکم است از قانون توصیفی سخن می‌گوید و این‌که چه قوانینی بر فیلم باید حاکم باشد از قانون هنجاری سخن به میان می‌آورد. این درست که اگر انسانی وجود نداشت اساساً این پدیده و موضوع (در بحث ما فیلم) وجود نداشت و درنتیجه سخن از قوانین آن نیز بی‌معنا بود، اما برخلاف دیدگاه توروی این در بحث تأثیر چندانی ندارد. مهم این است که در پدیده‌های مربوط به انسان دو دسته قوانین وجود دارد: قوانین توصیفی و قوانین هنجاری. نکته اینجاست که آیا در فیلم قوانینی وجود دارد و آیا این قوانین رابطه علّی دارند یا همچنان که توروی می‌گوید صرفاً قراردادها، سنت‌ها و مفاهیمی به‌عنوان امور اعتباری در میان است؟ و آیا در صورت اعتباری بودن بحث از تبیین که به دنبال

---

۱. Descriptive

۲. Normative

علیت و نوعی سببیت و ترتب است دیگرمعنایی ندارد؟ و نیز این‌که آیا در قوانین هنجاری که از قوانین اعتباری محسوب می‌شود، آیا روابط علی یا گونه‌ای ترتب وجود دارد یا خیر؟

باید گفت آنچه نظریه به دنبال تبیین یا به‌عبارت‌دیگر کشف آن است همین قوانین توصیفی یا هنجاری است. چیزی که هست این قوانین که در قالب مفاهیم بیان می‌شوند به‌مثابه علت عمل می‌کنند. این رابطه علّی در قوانین توصیفی فیلم مانند قوانین طبیعی که توصیفی محض هستند روشن است که باید استخراج و تبیین شوند و در این جهت فرقی با یکدیگر ندارند؛ مانند آنچه در نظریه بازنمایی واقع‌گرایانه فیلم توسط کراکوئر مطرح شده که فیلم به دلیل بهره بردن از دستگاه تصویربرداری اساساً قدرت بالایی در بازتاب دادن واقعیت مادی دارد. این گزاره توصیفی مبتنی بر واقعیتی بیرونی ورای گزاره است و قرارداد و اعتبار صرف نیست. همان‌طور که گذشت متوقف بودن نظریه و قوانین در علوم انسانی بر وجود انسان‌ها برخلاف نظریه و قوانین طبیعی (انسانی وجود داشته باشد یا وجود نداشته باشد) در ماهیت نظریه از این حیث تفاوتی به وجود نمی‌آورد. نظریه کراکوئر علاوه بر قوانین توصیفی قواعدی هنجاری نیز مطرح کرده است، مانند این‌که فیلم باید در واقعیت دست‌کاری نکند و واقع‌گرایی پیشه کند.

یکی از نکاتی که درباره هنر و فیلم به‌طور خاص وجود دارد این است که برخلاف علوم طبیعی، ما با واقعیت‌ها و موضوعات لایتغیر مواجه نیستیم، بلکه ازآنجاکه موضوع با انسان، با توانایی‌های رو به تکامل او مرتبط است، این امر منجر به خلق و اختراع تکنولوژی‌های جدید می‌شود و ازآنجاکه تکنیک‌های سینمایی برخاسته از همین امکانات تکنولوژیک است و از آنجا که کاربرد تکنیک‌ها با خلاقیت هنری سروکار دارد واقعیت در این عرصه دارای انعطاف و متغیر است. به‌عنوان مثال نظریه فیلم با بروز تکنولوژی دیجیتال در سینما گزاره توصیفی پیشین کراکوئر دچار تحول و دستخوش تغییر شده است. آیا به‌راستی قدرت فیلم (فیلم دیجیتال) در حال حاضر به دلیل بهره بردن از دستگاه تصویربرداری اساساً در بازتاب دادن واقعیت مادی است؟ به همین دلیل باید گفت آن دسته قوانین یا قواعد فیلم که اعتباری هستند (چه قوانین توصیفی و چه قوانین هنجاری) می‌توانند دچار تغییر و تحول شوند. چیزی که هست باید به چند نکته توجه داشت: اول این‌که امر اعتباری به این معنا نیست که با واقعیت عینی و حقایق خارجی نسبتی ندارد؛ به عبارت دیگر هر امر اعتباری منشأ واقعی و حقیقی دارد و اساساً ذهن

و احساس انسان نمی‌تواند بدون در نظر داشتن واقعیتی امر اعتباری بسازد (طباطبایی، بی‌تا، ۲۸۸-۲۸۷). دوم این‌که در بین امور اعتباری، یعنی امور فرضی و قراردادی (فیلم به‌عنوان جهان مفروض) نیز علیت و سببیتی حاکم است (ابراهیمیان، ۱۳۸۹، ۱۳۵). سوم این‌که در امور اعتباری برخی اعتبارها ثابت و غیرمتغیر هستند و برخی اعتبارها قابل‌تغییر می‌باشند و در جایی یا زمانی دارای منشأ اثر و در جا یا دوره‌ای دیگر لغو و بی‌تأثیر می‌شوند (طباطبایی، ۳۱۳).

تبیین و استخراج روابط علّی بر خلاف دیدگاه توروی با پنهان‌شدگی به معنایی که در پدیده‌های طبیعی هست تلازم ندارد؛ به عبارت دیگر استخراج روابط علّی می‌تواند به فعل و کنش انسان تعلق گیرد. در مثال زبان استفاده از زبان ما را از لزوم کشف قوانین مدون و منضبط درباره دستور زبان بی‌نیاز نمی‌کند. در غیر این صورت چه نیازی به آموزش دستور زبان وجود داشت؟ همان‌طور که سوسور توضیح می‌دهد زبان امری اجتماعی است و ما آن را از اجتماع یاد می‌گیریم. به تعبیر سوسوری «زبان»[۱] از «گفتار»[۲]های جاری در اجتماع آموخته می‌شود (سوسور، ۱۳۸۲، ۱۷۶). لیکن کاربرد قواعد حاکم بر زبان امری انضمامی و در گفتار صورت می‌گیرد و چه‌بسا به آن نگاه استقلالی به آن قوانین و قاعده‌ها نداریم. در نگاه استقلالی به زبان است که این قواعد و اصول به‌صورت روشن و صریح بیان می‌شود. اگرچه همچنان که کریستین متز بیان کرده فیلم برخلاف زبان نظام زبان تماماً پیشینی ندارد (متز،۱۳۷۶، ۱۴۶)، لیکن اجمالاً هر فیلم از اصول و قواعدی پیشینی بهره می‌برد. در غیر این صورت برای مخاطب قابل‌فهم نخواهد بود. (همان) این در قواعد و اصول بود؛ اما در روش به‌عنوان مثال آنچه نقد روشمند فیلم را از اظهارنظر ذوقی و حسی اولیه جدا می‌کند همین کشف قواعد و اصول نقد است. این قواعد تبیین می‌کند که چگونه معنا منتقل شده و در ارزش‌گذاری فیلم چرا فیلم دچار ضعف یا به چه دلیل دارای قوت است. در نظریه به‌عنوان نمونه ما درباره این‌که شخصیت چیست، مجموعه‌ای از صفات فرد است یا ... دیدگاه‌های مختلفی داریم. همین‌طور در این باره که عوامل مؤثر در شکل‌گیری شخصیت عوامل ذاتی یا بیرونی یا تلفیقی از آن‌هاست در میان افراد نظرات مختلفی وجود دارد. به بیان لارنس ای. پروین آنچه دیدگاه‌های عموم مردم را از نظریه‌های شخصیت که توسط

---

۱. Langue

۲. Parole

روانشناسان شخصیت ارائه شده متمایز می‌کند «صراحت نظریه‌های علمی و آمادگی بیشتر آن‌ها برای بررسی‌های منظم است» (پروین، ۱۳۸۱، ۲۶). به این معنا این قوانین باید استخراج و کشف شوند؛ بنابراین در قواعد حاکم بر زبان، در اصول حاکم بر روش نقد و در اصول و قوانین نظریه شخصیت این استخراج و استکشاف یا به تعبیری تنقیح که به نحوی با مضمر بودن تلازم دارد وجود دارد.

باید دید در نظریه فیلم قوانین یا قواعدی که بر فیلم حاکم است یا باید حاکم باشد از کجا به دست می‌آید؟ به‌طور مسلم بخشی از ماجرا به فیلم‌های ساخته شده برمی‌گردد. نظریه از اساس بی‌ارتباط با تجربیات صورت گرفته در فیلم‌سازی و فیلم به‌عنوان محصول این فعالیت و نیز تماشای فیلم به‌عنوان مواجهه ابتدایی با پدیده فیلم شکل نمی‌گیرد. در این صورت نظریه فیلم می‌خواهد آن تجربه فیلم‌ساز و تجربه مخاطب از فیلم را به‌صورت نظام‌مند صورت‌بندی مفهومی کند و درصدد تبیین فیلم به‌عنوان یک پدیده برآید؛ اما گاه نظریه چه در وجه قوانین توصیفی و چه در وجه قوانین تجویزی‌اش از عمل و آنچه در فیلم‌ها رخ داده پیشی می‌گیرد. به‌این‌ترتیب باید گفت نظریه در علوم طبیعی همیشه امری پسینی است؛ پدیده طبیعی‌ای وجود دارد و قوانین حاکم بر آن کشف و تبیین می‌شود؛ اما نظریه در علوم انسانی و در فیلم به‌طور خاص همیشه این‌طور نیست و گاه به‌صورت امری پیشینی است.

همچنان که گذشت موضوع در علوم انسانی کنش انسانی است و به همین رو ما به‌نوعی با آن سروکار داشته و آن را تجربه کرده‌ایم، اما این امر تبیینی بودن را در نظریه ازجمله نظریه فیلم منتفی نمی‌کند و نظریه از این نظر جنبه تبیینی دارد؛ چیزی که هست در اینجا تبیین به تجربیات ما تعلق گرفته است. به‌عنوان مثال در نظریه شخصیت عوامل مؤثر در شخصیت فروض محتملی دارد که عبارت‌اند از وراثت، محیط یا تلفیقی از وراثت و محیط؛ بنابراین در علوم طبیعی توضیح مفاهیم و قوانین و سنت‌های حاکم بر طبیعت و در علوم انسانی توضیح مفاهیم و قوانین و قراردادها و سنت‌های حاکم بر انسان صورت می‌گیرد. بخشی از قوانین در علوم انسانی قراردادی یا به تعبیری اعتباری است. مرحوم مطهری در مقدمه خود بر مقاله ششم کتاب اصول فلسفه و روش رئالیسم ادراکات اعتباری را ادراکاتی معرفی می‌کند که «جنبه وضعی و قراردادی و فرضی» دارند (طباطبایی، بی‌تا، ۲۶۹). مرحوم علامه طباطبایی نیز ملاک

اعتباری بودن یک مفهوم یا فکر را تعلق داشتن آن به قوای فعاله و امکان فرض نمودن نسبت باید را در آن مطرح می‌کند (همان، ۳۱۲). در این صورت قوانین تجویزی موردبحث ما نیز از نوع قوانین اعتباری محسوب می‌شود.

تاریخی بودن نظریه فیلم

تبیین تاریخی در نظریه فیلم که در اصطلاح نگاهی بافت‌مند و زمینه‌ای است از سوی کسانی مانند نوئل کارول مطرح شده و همچنان که در بحث نظریه گذشت به‌عنوان دیدگاهی پسااثبات‌گرایی مطرح است. کارول ساخت نظریه را امری تاریخ‌مند می‌داند که در آن نظریه‌های جدید در بافت و زمینه نظریات گذشته که در پی پاسخ به سؤالات موجودشان بوده‌اند شکل می‌گیرند. در واقع نظریات جدید به دنبال پاسخ‌های رضایت‌بخش‌تری به آن سؤالات هستند (Carroll, ۱۳). نه این‌که نظریه‌پرداز به تحقیق درباره سؤالات محتمل و متصور خود درباره سینما بپردازد. این به معنای توجه به زمینه‌ای است که موجب طرح مشکلات نظریه‌ای شده است. این امر به بیان وی به نظریه‌پردازی ماهیت دیالکتیکی و گفتگویی می‌دهد که با دیدگاه پسااثبات‌گرایی توافق دارد (Ibid, ۱۵).

این تعبیر از تاریخی بودن نظریه همان دیدگاه گادامر است که در فهم و تفسیر متن (در بحث ما نظریه‌های پیشین در باب فیلم) از آن به‌عنوان تاریخ مؤثر یاد کرده است. تاریخ مؤثر تاریخ فهم‌هایی است که از یک واقعه یا متن یا اثر هنری به وجود آمده است. انسان از طریق تاریخ مؤثر است که با امور ارتباط و نسبت به آن‌ها فهم پیدا می‌کند نه به‌طور مستقیم. به بیان جوئل وایسنهایمر از نظر گادامر فهم به‌منزله پاسخی به تاریخ اثرگذار است (وانسهایمر، ۱۳۸۱، ۶۲). رابطه انسان با این تاریخ مؤثر رابطه سوبژه – ابژه نیست. تاریخ نیز به‌مانند طرف گفتگو با فرد سخن می‌گوید (مسعودی، ۱۳۸۶، ۱۳۶). اما همچنان که خواهد آمد کارول از پیامدهای نظری تاریخی گرایی فاصله می‌گیرد.

اما به تعبیر اندرو نظریه‌های مدرن فیلم (پس از دهه ۱۹۶۰) که حالت انتقادی و خود انتقادی دارند به موقعیت خود توجه نشان می‌دهند؛ بنابراین آن‌طور که وی اظهار می‌کند نظریه نمی‌تواند آن‌گونه که نظریات اولیه فیلم تصور می‌کردند «از زمان نگارش فراتر بروند و درباره سینما برای همه

زمان‌ها سخن بگویند» (Andrew, ۱۱-۱۲). از نظر او نظریه مدرن فیلم برخلاف نظریات اولیه فیلم که درباره رسانه فیلم و ویژگی‌های آن بحث می‌کردند و خصلت ذاتی و دائمی بودن داشتند، به «کارکرد، تأثیر و زمینه فیلم» توجه نشان می‌دهد (Ibid, ۱۰) که کارکرد و تأثیر و زمینه‌ای که فیلم در آن تولیدشده و نیز زمینه تاریخی‌ای که فیلم در آن دیده می‌شود همگی اموری تاریخی و متعلق به شرایط فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی و سیاسی محسوب می‌شوند. تاریخی بودن نظریه با توضیحی که وی می‌دهد فراتر از جنبه انتقادی نگاه تاریخی به نظریه‌ها دارد و به این معنا است که «آثار نظریه‌پردازان به‌عنوان بخشی از اندیشه فرهنگی در یک زمان معین تاریخی» تلقی می‌شود (Ibid, ۱۲).

تاریخی بودن سرشت نظریه را می‌توان در وجه دیگری نیز جستجو کرد، در تعاملی که نظریه با دیگر دانش‌ها دارد. لیکن این امر نزد کسانی چون کارول که معتقدند نظریه فیلم باید به چارچوب کار چند رشته‌ای تن بدهند به علوم تجربی محدود شده است. به اعتقاد کارول ممکن است برخی سؤالات درباره فیلم محققان را به حوزه‌های علوم مختلف از جمله اقتصاد، جامعه‌شناسی، سیاست، مردم‌شناسی، ارتباطات، زبان‌شناسی، روانشناسی و ... بکشاند (Ibid, ۱۳).

درمجموع باید گفت تاریخی بودن نظریه فیلم به این معنا است که نظریه در تعامل با دیگر نظریه‌های فیلم که در سابق مطرح شده‌اند و نیز در تعامل با زمینه‌های تاریخی‌ای که منشأ پیدایش سؤالات و مسائلی در حوزه نظریه فیلم بوده‌اند است. همان‌که در بیان کارول به‌عنوان زمینه‌ای که موجب برانگیخته شدن مشکلات نظری شده مطرح شده است. بخشی از این زمینه تاریخی - علاوه بر شرایط فرهنگی و سیاسی و اجتماعی - دانش‌های دیگر است که نظریه از آن تأثیر می‌پذیرد. البته این دانش‌ها بی‌دلیل در بیان کارول منحصر در علم[۱] به معنای مصطلح آن، یعنی علم تجربی شده است و شامل فلسفه نیز است (پارسانیا، ۲۳۱).

درباره زمینه تاریخی‌ای که نظریه در آن ارائه می‌شود باید این را هم اضافه کرد که پیشرفت تکنولوژی سینما چه‌بسا مسائل جدیدی پیش روی نظریه فیلم قرار دهد یا مباحث جدیدی را در آن مسائل مطرح نماید؛ مانند تکنولوژی دیجیتال که مباحث جدیدی را با توجه به ویژگی‌های

۱. Science

بیانی و زیبایی‌شناختی دیجیتال در حوزه‌های مختلف قابل طرح می‌کند. همچنان که پیدایش تکنولوژی صدا در فیلم مباحثی را برانگیخت. دلیل این مطلب این است که این تحولات گاه موضوع را از اساس دچار تحول می‌کند و گاه در موضوع تغییراتی به وجود می‌آورد که مستلزم مسائل یا مباحث جدید است.

همچنان که زمینه‌های اجتماعی، فرهنگی و سیاسی می‌توانند باعث طرح مباحثی شوند. همان‌طور که انقلاب کمونیستی در شوروی و طرح ماتریالیسم دیالکتیک به‌عنوان ایدئولوژی انقلاب یکی از عواملی بود که موجب طرح نظریه فرمالیستی روسی، به‌طور خاص نظریه مونتاژ آیزنشتاین، در فیلم شد.

بحث تاریخی بودن نظریه دو مطلب را به دنبال دارد:

اول. آیا سرشت تاریخی داشتن نظریه باعث نمی‌شود که نسبت آن با حقیقت از میان برود و امری زمانمند و مکانمند یا به عبارت دیگر نسبی شود؟ از نظر کارول ماهیت تاریخی داشتن نظریه و قابل تجدیدنظربودن آن موجب دست برداشتن از هدف دست‌یابی به حقیقت به‌عنوان آرمانی برای نظریه‌پردازی نمی‌شود (Carroll, ۱۵). به بیان او نظریه‌ها که به دنبال نقد مستمر نسبت به نظریه‌های رقیب پیشین و یافتن شواهد جدید هستند به این‌گونه به حقیقت نزدیک و نزدیک‌تر می‌شوند (Ibid, ۱۴). این بحث البته متوقف بر این است که نظریه‌های سابق و کنونی را لااقل به‌صورت جزئی در نسبت با حقیقت صائب ببینیم. این دیدگاه در برابر دیدگاه تاریخ‌گرایانی مانند گادامر قرار دارد که معتقدند هیچ دیدگاهی فرا تاریخی نیست و تمامی فهم‌ها و دانش‌های ما تاریخ‌مند است. بر این اساس دیدگاه‌ها خصلت تاریخی دارند و به تعبیری حقیقت ناب و تامی وجود ندارد و حقیقت نه مقید به زمان آینده (در آینده‌ای متصور به حقیقت دست خواهیم یافت) نیست و آینده‌ای برای این امر وجود ندارد و جریان تغییر نظریه جریانی است مستمر و همیشگی. در این صورت باید گفت که اساساً حقیقتی ورای دیدگاه‌های محصور در تاریخ وجود ندارد و باید به این الزام نظری کسانی چون گادامر تن داد که حقیقت همیشه معطوف به تاریخ و فرهنگ (به‌مثابه امری تاریخی) است. دیدگاه تاریخی گرایی در نوشته دیگری از نگارنده به نقد گذاشته شده است (میرخندان، ۱۳۹۱، ۸۲-۷۹). لیکن ازآنجاکه این مقاله درباره نظریه جامع یا خرد دیدگاه خود را دارد این دیدگاه در این بحث تأثیر می‌گذارد و نگاه تاریخی به معانی‌ای که

گذشت را در رسیدن به حقیقت دخیل نمی‌داند و منتظر آینده نمی‌ماند. نظریه از زمان پیدایش می‌توانست با حقیقت نسبت برقرار کند به‌گونه‌ای که اکنون نیز پذیرفتنی باشد نه مردود شود یا مورد تجدیدنظر کلی قرار گیرد. بنا بر مبنای اتخاذ شده در مقاله درباره این مطلب تأثیر تاریخ در رسیدن تدریجی به حقیقت نقشی ندارد؛ اما نکته اینجاست که دیدگاه تاریخ‌مندی نظریه از سوی کسانی مانند کارول با حقیقت دانستن آن و لو به‌طور جزئی یا تکاملی، ناسازگار است؛ به‌عبارت‌دیگر این دو دیدگاه به لحاظ منطقی با هم سازگار نیستند.

دوم. در دهه ۱۹۸۰ از سوی کسانی مانند بوردول و کارول نظریه عام و جامع برای فیلم مورد انکار قرار گرفت. بوردول و کارول این‌گونه نظریه‌ها را که در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ پابرجا بود و دیدگاه‌های روانکاوانه و نشانه‌شناسی و ایدئولوژی انتقادی را با هم ترکیب می‌کردند به تعبیری کنایی «نظریه عظمی»[۱] نامیده‌اند (Sinnerbrink, ۲۰۱۱, ۱۴).

به اعتقاد کارول اساساً نباید به دنبال نظریه‌ای بود که تمامی سینما را تبیین کند، بلکه باید فیلم را به‌عنوان حوزه‌ای همچون جامعه‌شناسی در نظر گرفت که در آن مجموعه‌ای از نظریه‌ها وجود خواهد داشت که سطح عمومیت و انتزاع آن‌ها متفاوت است بی‌آنکه تحت یک نظریه عمومی درآید. از نظر او حتی اگر سودای چنین چیزی را نیز در سر داشته باشیم اکنون دست یافتن به آن سخت و راه رسیدن به آن –اگر اساساً چنین چیزی ممکن باشد- تدوین نظریه‌های خردمقیاس است (Carroll, ۱۳). بنابراین به پیشنهاد کارول در حال حاضر نظریه‌پردازی در فیلم باید به‌صورت اجزای کوچک درآمده و در عین حال متنوع باشد. همچنان که رویکردهای نظریه‌پردازان فیلم از زوایای گوناگون به فیلم صورت گرفته و از نظر انتزاع و عمومیت متفاوت هستند (Ibid). چنین امری به بیان اندرو کاری جمعی است نه کار محققی قهرمان و همه‌فن‌حریف! و نه محقق دن‌کیشوت‌گونه که درنیافته است که ایدئال‌های او در زمان حاضر دیگر غیرواقع‌بینانه و دست‌نیافتنی است (Andrew, ۱۲).

باید توجه داشت که پیشنهاد کارول شبیه آن چیزی است که رابرت مرتون درباره نظریه با دامنه متوسط[۲] به‌عنوان امری موقتی در علوم اجتماعی مطرح کرده بود. از نظر او علوم اجتماعی

---

۱. Grand Theory

۲. Middle Range Theory

جوان‌تر از آن است که به قوانین و اصول فراگیر دست بیابد. تنها زمانی که این علوم به رشد لازم برسند می‌توانند مانند علوم طبیعی تجربی از قوانین فراگیر و جهانی بحث کنند (El Moust, Vol ۹, ۱۵۶۴۳). در این صورت ضمن حفظ آرمان قوانین استنباطی (برآمده از استنباط) تبیین‌های زمینه‌ای که بی‌ارتباط با قوانین فراگیر است پذیرفته می‌شود (Ibid, ۱۵۶۴۲). به اعتقاد کارول این امر موجب می‌شود که نظریه‌پردازی درباره فیلم در شرایط کنونی بررسی‌ای عملی[۱] باشد نه فلسفی (Carroll, ۱۵).

باید گفت مباحث مربوط به نظریه فیلم را می‌توان در سه حوزه تولیدکنندگان، متن و مخاطب در نظر گرفت. البته این حوزه‌ها هریک خود زیرعنوان‌هایی دارند. نظریه فیلم لاجرم در این سه حوزه و زیربخش‌های آن فعال خواهد بود. به تعبیر دقیق‌تر در هریک از این زیربخش‌ها نظریه وجود دارد و در این صورت ما با نظریه‌هایی در این عرصه‌ها مواجه هستیم؛ نظریه‌هایی در باب تولیدکنندگان متن مانند نظریه مؤلف، نظریه‌هایی درباره متن مانند نظریه بازنمایی و نظریه‌هایی درباره مخاطب مانند نظریه دریافت. از آنجا که نظریه فیلم نظریه در باب فیلم شمرده می‌شود در حال حاضر بخش قابل ملاحظه‌ای از مباحث و نظریات پیرامون متن فیلمی است و می‌توان حدس زد که در آینده نیز – به دلیل فوق- چنین خواهد بود؛ نظریاتی مانند نظریه بازنمایی، نظریه ژانر، نظریه روایت و ... هریک از این عرصه‌ها از زوایای مختلفی به متن فیلمی می‌پردازند و جنبه‌هایی از آن را روشن می‌کنند و از این گریزی نیست. به‌این‌ترتیب نظریه جامع وجود نخواهد داشت و نظریه همیشه در سطح خرد به مفهومی که گذشت باقی خواهد ماند. نظریه فیلم به دلایلی که پیشتر گذشت می‌تواند عرصه‌ها و مباحث جدید و نو به نویی را شامل شود، لیکن همچنان در سه حوزه تولیدکنندگان، متن و مخاطب خواهد بود.

یک سؤال اساسی در اینجا این است که آیا این حوزه‌ها با یکدیگر بی‌ارتباط خواهند بود و هر یک حوزه مستقلی را تشکیل خواهد داد؟ همین‌طور آیا عرصه‌های هریک از این حوزه‌ها با یکدیگر و با عرصه‌های دیگر حوزه‌ها بی‌ارتباط خواهند بود؟ به نظر می‌رسد در تمام عرصه‌ها می‌توان به نظریه‌های هماهنگ و سازمند رسید. آنچه این هماهنگی و سازمندی را به وجود می‌آورد همانا

---

۱. Practical

مبادی و مبانی فلسفی (فلسفه محض و فلسفه هنر) هماهنگ است که این نظریه‌ها برآن ابتنا یافته‌اند. به‌عنوان مثال آنچه بین نظریه مؤلف و نظریه بازنمایی متن و نظریه دریافت مخاطب وحدت و سازمندی نظری ایجاد می‌کند مبانی فلسفی آن‌ها است. البته ممکن است نظریه یا نظریه‌ها از عدم هماهنگی و نبود سازمندی رنج ببرند که این امری عارضی بوده، نقص محسوب می‌شود. ظهور تکنولوژی‌های جدید مانند صدا، فیلم خام رنگی، دیجیتال و به‌تبع آن ظهور تکنیک‌های بدیع در فیلم هرچند به دلیل تغییر و تحول موضوعات موردبحث نظریه فیلم به صورت‌بندی جدید مسائل یا طرح مسائل جدید منجر می‌شود، لیکن هماهنگی بین نظریه‌ها در عرصه‌های مختلف با تحفظ برآن مبانی همچنان حفظ خواهد شد. این مقاله البته به این نکته واقف است که مبانی فلسفی واحد لزوماً به نظریه‌های واحد در تمام عرصه‌های فیلم نمی‌انجامد و می‌توان نظریه‌های رقیب و بدیل را باوجود مبانی فلسفی مشترک فرض نمود؛ اما آنچه برآن تأکید می‌شود وحدت سازوار نظریه با مبادی پیشین آن از جمله مبادی فلسفی آن است.

بنابراین نظریه جامع در حوزه فیلم به معنای دقیق آن وجود نخواهد داشت. آنچه دست‌یافتنی است وحدت و هماهنگی بین نظریه‌ها در عرصه‌های مختلف است که برخاسته از مبادی مشترک است. هرچند لازم نیست نظریه‌ها به این مبادی بپردازند و درباره آن‌ها بحث کنند. به‌عنوان مثال در نظریه شناختی سازه‌گرای بوردول درباره روانشناسی سازه‌گرای هلم هولتز که به‌عنوان مبنای نظری پذیرفته شده و درواقع از مبادی روان‌شناختی نظریه بوردول به شمار می‌آید بررسی صورت نمی‌گیرد. به هرتقدیر این مبادی از حوزه‌های مختلف مانند فلسفه، فلسفه هنر، روانشناسی، جامعه‌شناسی، سیاست، ارتباطات، زبان‌شناسی و... اخذ می‌شود. از میان مبادی نظریه آنچه اهمیت دارد مبادی فلسفی، یعنی دیدگاه‌های انسان‌شناختی و هستی شناختی و معرفت‌شناختی آن است؛ زیرا مبادی فلسفی نه در عرض دیگر مبادی بلکه در طول آن‌هاست و به‌نوعی تقدم رتبی نسبت به آن‌ها دارد. به تعبیر دیگر مبادی خود متأثر از مبادی فلسفی هستند و نسبت بین نظریه با مبادی به‌طور مساوی نیست و همچنان که رابطه نظریه با مبادی طولی است رابطه مبادی فلسفی با دیگر مبادی نیز طولی است.

نتیجه‌گیری

نظریه فیلم به مباحثی می‌پردازد که از خصلت عام بودن و ویژگی مربوط به فیلم بودن برخوردار هستند. این مباحث فراتر و بیش از مباحث مفهومی بر روی قوانین یا قواعدی که بر فیلم حاکم است تمرکز دارند. قوانین به‌مثابه اصول غیرمتغیر و قواعد به‌عنوان اصول قابل‌تغییر و تاریخی. قوانین یا قواعد جنبه تبیینی دارند و در دو نوع توصیفی و هنجاری به‌عنوان علت عمل می‌کنند. چیزی که هست به دلیل تغییر موضوعات و تحول در پدیده‌های مربوط به هنر (تحول در تکنولوژی فیلم به‌طور خاص به‌عنوان هنری تکنولوژیک و تحول در اثر خلاقیت هنرمند) در قوانین اعتباری (چه توصیفی و چه هنجاری) امکان تغییر وجود دارد.

تبیین و کشف قوانین یا قواعد علّی و معلولی در علوم انسانی و هنر که به کنش انسانی تعلق دارد و در واقع همه انسان‌ها به‌نوعی با آن‌ها سروکار دارند نیز صورت می‌گیرد؛ چیزی که هست در حوزه علوم انسانی و هنر در بسیاری موارد این قوانین یا قواعد توسط همگان به‌صورت انضمامی به‌کاربرده می‌شود و کار نظریه این است که آن‌ها را به‌صورت استقلالی مورد مداقه و بررسی نظری قرار دهد. قواعد حاکم بر زبان، اصول حاکم بر روش نقد فیلم و قوانین نظریه شخصیت نمونه‌هایی برای این امر هستند. بر این اساس نظریه فیلم، تجربه فیلم‌ساز و تجربه بیننده از فیلم را به‌صورت نظام‌مند صورت‌بندی مفهومی می‌کند و به تبیین قوانین و قواعد فیلم به‌عنوان یک پدیده می‌پردازد.

تاریخی بودن نظریه فیلم به معنای تعامل با نظریه‌های سابق فیلم و تعامل با زمینه‌های تاریخیِ فلسفی، علمی، سیاسی و اجتماعی که منشأ پیدایش سؤالات و مسائلی در حوزه نظریه فیلم بوده‌اند و نیز به مفهوم تحول در تکنولوژی فیلم است. تغییر در این عوامل تاریخی گاه موضوعی را در نظریه از اساس دچار تحول می‌کند و گاه در موضوع تغییراتی به وجود آورد که مستلزم مسائل یا مباحث جدید است. نظریه از زمان پیدایش می‌تواند با حقیقت نسبت برقرار کند، به‌گونه‌ای که پس از گذشت زمان نه مردود شود یا مورد تجدیدنظر کلی قرار گیرد و تاریخ در رسیدن به حقیقت نقشی ندارد. دیدگاه تاریخی به نظریه از سوی کسانی مانند کارول با حقیقت دانستن آن و لو به‌طور جزئی یا تکاملی، ناسازگار است.

حوزه‌های فعالیت نظریه فیلم را می‌توان سه حوزه تولیدکنندگان، متن و مخاطب شمرد.

این حوزه‌ها هر یک خود به بخش‌هایی تقسیم می‌شوند و نظریه فیلم لاجرم در این سه حوزه و زیربخش‌های آن فعال خواهد بود. در این صورت ما با نظریه‌هایی در این عرصه‌های مختلف مواجه هستیم و نظریه جامع به معنای متعارف آن وجود نخواهد داشت. البته در تمام عرصه‌های ذکر شده می‌توان به نظریه‌های هماهنگ و سازمند رسید و به این معنا نظریه‌ای جامع داشت. در هر صورت آنچه این هماهنگی و سازمندی را به وجود می‌آورد مبانی فلسفی (فلسفه محض و فلسفه هنر) هماهنگ است که نظریه‌ها بر آن ابتنا یافته‌اند.

منابع

۱. شومیکر، پاملا و دیگران، نظریه‌سازی در علوم اجتماعی، ترجمه محمد عبداللهی، چاپ اول، تهران، جامعه‌شناسان، ۱۳۸۷

۲. لازی، جان، درآمدی تاریخی به فلسفه علم، ترجمه علی پایا، چاپ اول، تهران، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۶۲

۳. اندرو، دادلی، تئوري‌هاي اساسي فيلم، ترجمه مسعود مدني، چاپ اول، تهران، رهروان پويش، ۱۳۸۷

۴. بوردول، دیوید، روایت در فیلم داستانی، ترجمه: علاءالدین طباطبایی، چاپ اول، تهران، انتشارات بنیاد سینمایی فارابی، ۱۳۷۵

۵. پروین، لارنس ای، روانشناسی شخصیت: نظریه و تحقیق، ترجمه محمدجعفر جوادی و پروین کدیور، چاپ پنجم، تهران، مؤسسه خدمات فرهنگی رسا، ۱۳۸۱

۶. سوسور، فردینان دو، دوره‌ی زبان‌شناسی عمومی، ترجمه کورش صفوی، چاپ دوم، تهران، هرمس، ۱۳۸۲

۷. متز، کریستین، نشانه‌شناسي سينما، ترجمه: روبرت صافاريان، چاپ اول، تهران، كانون فرهنگي هنري ايثارگران، ۱۳۷۶

۸. طباطبایی، محمدحسین، اصول فلسفه و روش رئالیسم، مقدمه و پاورقی مرتضی مطهری، بی‌چا، قم، انتشارات جامعه مدرسین، بی‌تا

۹. ابراهیمیان، حسین، معرفت‌شناسی از دیدگاه برخی فلاسفه اسلامی و غربی، چاپ سوم، قم، مؤسسه بوستان کتاب، ۱۳۸۹

۱۰. واینسهایمر، جوئل، هرمنوتیک فلسفی و نظریه ادبی، ترجمه مسعود علیا، چاپ اول، تهران، ققنوس، ۱۳۸۱

۱۱. پارسانیا، حمید، جهان‌ها اجتماعی، چاپ اول، قم، نشر فردا، ۱۳۹۱

۱۲. مسعودی، جهانگیر، هرمنوتیک و نواندیشی دینی، پژوهشگاه علوم و فرهنگ اسلامی، چاپ اول، ۱۳۸۶

۱۳. میرخندان، حمید، بررسی انتقادی مبانی فلسفی هرمنوتیک گادامر، معرفت فرهنگی اجتماعی، شماره دوره ۱۲، شماره مجله ۴، پاییز، ۱۳۹۱