بحران اعتبار در تئوری فیلم معاصر و راه‌های پیش رو (۲۰۱۲ـ۱۹۷۰)

فرزین کمالی‌نیا*

تاریخ دریـافت مقاله: ۱۳۹۱/۰۷/۱۸
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۱/۱۱/۱۲

چکیده

پیش از دهۀ هفتاد، جهان تئوری فیلم در اختیار تئوری‌های فیلم تجویزی، جهان‌شمول‌گرا، و دگماتیستی بود. این تئوری‌ها خود مبتنی بر کلانْ‌روایت‌های مارکسیستی و لیبرال بودند. از سال ۱۹۷۰م به این سو، تئوری فیلم وارد دوران بحران فزایندۀ اعتبار شد؛ یعنی از یک سو، تئوری‌های گذشتۀ فیلم اعتبار خود را از دست دادند و از سوی دیگر، فرایندی از تولید و بازتولید تئوری‌های خرد فیلم، با دامنۀ اثر کم و طول عمر کوتاه مدت، آغاز شد. این روند پُرشتاب ادامه یافت تا جایی که در حال حاضر نمی‌توان به یک چارچوب نظری قابل اعتماد و روایتی کلان در تئوری فیلم اتکا کرد. با توجه به این شرایط سؤال این است که در این فضای متکثر آیا می‌توان به اجماعی در تئوری فیلم رسید و یک فراروایت تازه تولید کرد یا خیر؟ و اساساً بدون وجود یک چارچوب نظری فراگیر چه می‌توان در باب سینما نوشت؟ این نوشته، با استفاده از نظریۀ بازی‌های زبانی، به توصیف وضع گذشته و اکنون، نقاط تحولی تاریخ تئوری فیلم، و امکانات و چشم‌اندازهای پیش رو می‌پردازد. هدف اصلی انتخاب یک راهکار تازه و یافتن هدف جدیدی برای تئوری فیلم در زمان حاضر است.

کلیدواژه‌ها: تئوری فیلم، بازی‌های زبانی، روایت کلان، خردهْ‌روایت، بحران اعتبار

* دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر farzin56k@gmail.com

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-08]

مقدمه

سؤالاتی که متن حاضر می‌خواهد بدان‌ها پاسخ دهد یکی وضعیت اعتبار و مشروعیت تئوری‌های فیلم در زمان حاضر است و دیگری امکان و یا عدم امکان اجماع در حوزهٔ تئوری فیلم و یا امکان تولید تئوری‌های فیلم فراگیر و قابل اعتماد در جهان معاصر است. به ویژه آنکه تئوری فیلم در وضعیتی بحرانی قرار دارد. ما با انفجار تئوری‌های گوناگون و کوتاه مدت فیلم روبه‌رو هستیم. نظریه‌هایی که عمری بسیار کوتاه دارند و جامعهٔ کوچکی را نیز به خود جلب می‌کنند. نظریه‌پردازانی که هیچ گاه شناخته نمی‌شوند. دیدگاه‌هایی که هیچ کجا، نه در حوزهٔ فیلم‌سازی و نه حوزهٔ نقد و خوانش اثر سینمایی، کاربردی پیدا نمی‌کنند. در عین حال، باید گفت که تقریباً هیچ‌یک از تئوری‌های کهن سینمایی دارای اعتبار چندانی نیستند. تئوری سینمای تدوین ـ محور سرگئی آیزنشتین[۱]، تئوری میزانسن آندره بازن[۲]، تئوری‌های پدیدارشناسی سینما و حتی تئوری‌های نئوفرمالیستی، روانکاوانه، ساخت‌گرا و پساساخت‌گرا، صرفاً در حد نظریه‌هایی با گسترهٔ محدود باقی مانده‌اند. حال، با توجه به این وضعیت می‌توان سؤالاتی مطرح کرد. برای نمونه، می‌توان پرسید که آیا حرکت به سمت ایجاد تئوری‌های فراگیر فیلم امکانپذیر است یا خیر؟ آیا اساساً تئوری فیلم می‌تواند به حیات خود ادامه دهد یا به دلیل کوتاه شدن طول عمر و دامنهٔ اثر نظریه‌ها باید تاریخ تئوری فیلم را پایان‌یافته تلقی کنیم؟ چه چشم‌اندازی برای تئوری فیلم در آینده وجود دارد؟

برای پاسخ به سؤالات بالا و بررسی وضعیت بحرانی تئوری فیلم می‌توان به دو دوره در تئوری فیلم اشاره کرد: دورهٔ اول که از ابتدای تاریخ سینما شروع شد و تا دههٔ هفتاد ادامه داشت دوره‌ای بود که هنوز شاهد بحرانی در وضعیت تئوری فیلم نبودیم. تئوری‌هایی مبتنی بر چارچوب‌های نظری قابل اعتماد و گسترده در این دوره مطرح شدند و خیل عظیمی از فیلم‌سازان، منتقدین، و نظریه‌پردازان را به خود جلب کردند؛ دورهٔ دوم تقریباً از سال ۱۹۷۰م آغاز شد و روند پُرشتابی از تولید و بازتولید تئوری‌های فیلم را در خود داشت. بررسی این دو دوره به ما امکان می‌دهد که به بینشی روشن از وضعیت کنونی تئوری فیلم دست یابیم و پس از روشن شدن این وضعیت می‌توانیم به سؤال‌های دیگر خود در زمینهٔ امکانات پیش رو پاسخ دهیم. بنابراین، در ابتدا مسائلی از جمله ماهیت تئوری فیلم، نظریه‌های تجویزی و تشریحی، ارتباط بین تئوری فیلم و کلان‌روایت‌های جامعهٔ غربی، مشروعیت تئوری‌های فیلم و مسئله تکثیر و چندگانگی تئوری فیلم در جهان حاضر مورد بررسی قرار می‌گیرند و سپس چشم‌اندازها و امکانات فرارفتن از وضعیت بحرانی بررسی خواهند شد.

روش این بررسی هم روش بازی‌های زبانی لودویگ ویتگنشتاین[۳] و البته، تفسیر ژان فرانسوا لیوتار[۴] از این روش و تفسیر او از کلان‌روایت‌ها و خرده‌روایت‌هاست. هر تئوری فیلم یک بازی زبانی است که در درون خود مجموعه‌ای از گزاره‌ها را دارد. این بازی‌ها خود محصور در بازی‌های بزرگ‌تری هستند. البته در دوران اخیر، ربط هر بازی زبانی به بازی‌های کلان‌تر مخدوش شده است و خرده‌روایت‌هایی مستقلْ تولید و شایع شده‌اند. تولید پُرسرعت خرده‌روایت‌ها باعث ایجاد وضعیتی بحرانی در تئوری فیلم معاصر شده است. به طور خلاصه، ما در این متن با استفاده از روش بازی‌های زبانی از یک سو وضعیت بحرانی تئوری فیلم را در زمینهٔ صدق و اعتبار بررسی می‌کنیم و از سوی دیگر به دنبال راهکارهایی برای خروج از بحران هستیم.

روش: بازی‌های زبانی

در تحلیل وضعیت تئوری فیلم معاصر می‌توان از تئوری بازی‌های زبانی ویتگنشتاین (۱۳۸۹: ۳۳) استفاده کرد و هر سخن سینمایی را یک بازی زبانی خواند. در آغاز باید دید بازی زبانی چیست؟ همانگونه که ویتگنشتاین روشن ساخته است نمی‌توان هیچ تعریف دقیقی از بازی ارائه دارد. در اصل، ما زمانی که از واژه‌ها استفاده

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-08]

می‌کنیم، یعنی در کاربرد روزمرهٔ زبان با تعریف‌ها سروکار نداریم. به محض اینکه به ماهیت واژه‌ها بیندیشیم، متوجه می‌شویم که هیچ تعریف خدشه‌ناپذیری برای آنها نداریم؛ زیرا ما در تعریف‌ها به دنبال ویژگی‌های مشترک هستیم و عملاً قادر به تعیین این ویژگی‌ها نیستیم. همیشه مواردی پیدا می‌کنیم که از تعریف ما فراتر می‌روند و یا راهی به تعریف ما پیدا نمی‌کنند. برای نمونه، می‌توان ادعا کرد که بازی نوعی مسابقه بین دو یا چند طرف است که در آن برد و باخت اهمیت دارد. از یک سو، این تعریف به تعریف‌های دیگر، مثل مسابقه و برد و باخت، وابسته است و از سوی دیگر، این تعریف شامل همهٔ انواع بازی‌ها نمی‌شود. چه می‌شود در مورد بازی‌هایی گفت که اساساً برای برد و باخت صورت نمی‌گیرند و یا دربارهٔ بازی یک پسربچه با خود در گوشهٔ خیابان که طرفین درگیر ندارد؟ ویتگنشتاین اعتقاد دارد که تعریف‌ها گاهی به ویژگی‌های مشترک دلالت می‌کنند و گاهی هم از کنارش می‌گذرند. گاهی این ویژگی‌های مشترک، در هم تداخل می‌کنند و گاهی هم نه. اما در کاربرد روزمره زبان، ما معنی بازی را می‌دانیم. (همان، ۱۳۸۹: ۷۶ـ۸۶) ویتگنشتاین اعتقاد دارد قاعده‌ها مهم‌ترین عناصر بازی‌ها هستند. در هر بازی زبانی یک قاعدهٔ کلی و مجموعه‌ای از قواعد وجود دارند. (همان، ۱۳۸۹: ۸۷ ـ ۹۰)

ویتگنشتاین از آن رو از بازی‌های زبانی برای تحلیل فلسفی خود استفاده می‌کند که این بازی‌ها زبان را نه به مثابه مجموعه‌ای از نشانه‌های دلالت‌کننده و نه به عنوان دستگاهی تاریخی و تکوینی، بلکه به عنوان شکلی از زندگی ارائه می‌دهند؛ شکلی که در آن رابطه و کنش وجود دارند. به کار بردن واژگان، جمله ساختن، و حتی لحنی که این جملات را بیان می‌کنیم بخش‌هایی از این بازی هستند. بازی به صفتی از زبان اشاره می‌کند که در آن طرفین داخل یک رابطهٔ متقابل هستند. (همان، ۱۳۸۹: ۳۳)

آنچه لیوتار (۱۳۸۱: ۷۱-۷۴) به بحث بازی‌های زبانی ویتگنشتاین اضافه می‌کند نیز اهمیت دارد. لیوتار سه نکته اساسی را دربارهٔ بازی‌های زبانی متذکر می‌شود: اول اینکه قاعده‌های بازی‌های زبانی در درون خود مشروعیتی ندارند، بلکه آنها توافقی میان طرفین بازی هستند؛ دوم اینکه اگر قاعده‌ای وجود نداشته باشد، بازی‌ای هم در کار نخواهد بود. البته، منظور لیوتار قواعد توافقی هستند؛ یعنی طرفین بازی، حتماً، باید بر روی قاعده‌های مشخصی تأکید کنند. قاعدهٔ یک بازی را نمی‌توان وارد بازی دیگری کرد، زیرا توافق عامل اصلی حضور یک قاعده است؛ سوم اینکه هر بیانی حرکتی است در این بازی. اینجا لیوتار، بازی کردن را با جنگیدن مقایسه می‌کند، یا به قول خودش «سخن گفتن جنگیدن است.» (همان، ۱۳۸۱: ۱۰) این جنگ بین طرفینی است که وارد یک رابطهٔ اجتماعی شده‌اند. از این رو، لیوتار باور دارد که هر التزام اجتماعی از مجموعه‌ای از حرکت‌های زبانی تشکیل شده است. یعنی، لیوتار نیز همانند ویتگنشتاین بر روی وجه کارکردی زبان تأکید می‌کند. او اساساً اعتقاد دارد با وجه پراگماتیک زبان کار می‌کند. (همان، ۱۳۸۱: ۷۱)

مسئله دیگر هر بازی زبانی مسئلهٔ فرستنده[۵]، مخاطب[۶]، و مورد مراجعه[۷]است. فرستنده کسی است که بازی زبانی را آغاز می‌کند. مورد مراجعه، موضوعی است که فرستنده دربارهٔ آن اظهار نظر می‌کند و مخاطب این پیام را دریافت می‌کند. فرستنده در مقام دانای کل قرار می‌گیرد. مخاطب می‌تواند ادعای فرستنده را قبول یا رد کند. دلالت نیز همواره از طریق پیام فرستنده ادراک می‌شود. مخاطب ممکن است که پیام فرستنده را به دلیل بی‌باوری به قاعده‌های بازی رد کند و یا به دلیل تناقض پیام با قاعده‌های بازی. (همان، ۱۳۸۱: ۷۱ـ۷۴)

شباهتی که لیوتار بین روایت‌ها و بازی‌های زبانی می‌بیند ما را به سوی تعریف دقیق‌تر بازی‌های روایی، خاصه روایت‌ها، در حوزهٔ تئوری فیلم رهنمون می‌سازد. در روایت‌ها ما فرستنده، گیرنده، مورد مراجعه، و قاعده‌های بازی را داریم. در تئوری فیلم هم ما فرستنده‌ها یا تئوریسین‌ها را در مقام ارسال‌کنندگان پیام داریم. مخاطبان گروه‌های متفاوتی را در بر

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-08]

می‌گیرند. برای نمونه می‌توان به عوام، روشنفکران، منتقدین و فیلم‌سازان اشاره کرد. تا زمانی که توافق کامل بین فرستنده‌ها یا تئوریسین‌ها و مخاطب تئوری فیلم صورت نگیرد هیچ بازی‌ای آغاز نمی‌شود. مسئله دیگری نیز وجود دارد؛ گاهی توافق در سطح همان بازی زبانی صورت نمی‌گیرد، بلکه آن بازی خود زیرمجموعهٔ بازی دیگری است و قواعد خود را از آن بازی بزرگ‌تر می‌گیرد. یا به عبارت دیگر، ما یک کلان‌روایت و چند خرده‌روایت داریم که زیرمجموعهٔ آن کلان‌روایت هستند. ما قواعد بازی خرده روایت را قبول می‌کنیم، به آن علت که به قواعد کلان‌روایت محیطی آن باور داریم. البته، انواع مختلفی از مشروعیت‌بخشی و اعتباردهی وجود دارد که لیوتار از آنها سخن گفته است. (همان، ۱۳۸۱: ۸۹ ـ ۹۸)

در این تحلیل، ما فرض می‌کنیم که هر تئوری فیلم یک بازی زبانی است که در آن قاعده‌های بازی همان پیش‌فرض‌های متن هستند. در درجه اول، پس از پذیرفتن این فرض چند سؤال می‌توان مطرح ساخت؛ دامنه و طول عمر این بازی‌های زبانی در دنیای معاصر و در گذشته چگونه بوده‌اند؟ آیا پیش‌فرض‌های عام و فراگیر در تئوری‌های فیلم گذشته وجود داشتند یا خیر؟ هم اکنون آیا پیش‌فرض‌ها و قواعد عام برای تئوری فیلم وجود دارند؟ می‌توان در آغاز و برای پاسخ به این سؤالات به گذشته رجوع کرد و با مرور تاریخ تئوری فیلم به وضعیت قاعده‌های بازی و مسئلهٔ توافق عام دربارهٔ آنها پرداخت.

تئوری فیلم پیش از دههٔ هفتاد

برای پاسخ به وضعیت تئوری‌های فیلم و توافق عام بر روی آنها می‌توان یک روش تاریخی را پی گرفت؛ یعنی، تئوری فیلم را در بنیادها و فرآیندهایش مورد مطالعه و بررسی قرار داد. هدف این نیست که تاریخی برای تئوری فیلم نگاشته شود و یا تئوری‌های کهن فیلم مورد بررسی قرار گیرند، بلکه هدف فهم میزان مشروعیت این تئوری‌ها در جامعه و برای مخاطبان است. یا به عبارت دیگر، هدف فهم دامنهٔ اعتبار این تئوری‌ها و طول عمر آنها است. در عین حال، ما می‌خواهیم بدانیم که آیا در تاریخ تئوری فیلم تحولی در زمینهٔ توافق و تعداد مخاطبان تئوری‌های فیلم رخ داده است؟ آیا می‌توان به دوره‌های گوناگونی در تاریخ تئوری فیلم اشاره کرد که در آنها جایگاه و وضعیت تئوری‌های فیلم در رابطه با مخاطبان‌شان دگرگون شده است؟

اگر به بنیادهای تئوری فیلم بپردازیم به آثار نویسندگان و روزنامه‌نگارانی برمی‌خوردیم که در سال‌های پایانی قرن نوزدهم و سال‌های آغازین قرن بیستم با پدیدهٔ نوظهور سینما مواجه شده بودند. آنها سعی می‌کردند که، هر چند به شکلی ابتدایی، سینما را توضیح دهند و یا حتی معنی کنند. برای نمونه، ماکسیم گورکی[۸] از جمله نخستین نظریه‌پردازان سینما در این دوره است. او یک سال پس از پیدایش سینما اظهار می‌دارد که «دیشب در قلمرو سایه‌ها بودم. کاش می‌دانستید حضور در آنجا چقدر عجیب است. دنیایی است که در آن صدا و رنگ وجود ندارد. همه چیز زمین، درختان، مردم، آب و هوا عمیقاً در رنگ‌های خاکستری ملال‌آوری غوطه‌ورند... این زندگی نیست بلکه سایهٔ آن است... در این سکوت عجیب ابداً صدای چرخ، قدم زدن، یا صحبت کردن شنیده نمی‌شود....» (استم، ۱۳۸۳: ۱۹) آنچه از این توصیف‌های شاعرانه برمی‌آید آن است که نظریه‌پرداز هنوز در سیطرهٔ حس شیفتگی به این پدیده است و این شیفتگی ناشی از تازگی پدیده و گونه‌ای مواجهه است. برای نمونه، وجود عبارت «سکوت عجیب» دلالت بر شگفتی پدیده‌ای دارد که سایه‌ای از واقعیت را رونوشت‌برداری می‌کند، اما به طرز حیرت‌انگیزی فاقد صدا است. تئوری‌های ابتدایی سینما در اکثر مواقع دارای این حس شگفتی و مواجهه با پدیده‌ای نوظهور بوده‌اند.

افرادی چون ریچیوتو کانودو[۹]، ویچل لیندسی[۱۰] و لئون موسیناک[۱۱] در ادامه تئوری‌های جدی‌تری را ارائه دادند. ریچیوتو کانودو اولین کسی است که از سینما به

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-08]

عنوان یک هنر سخن گفت. او اعتقاد داشت که سینما آمیخته‌ای از سه هنر مکانی (نقاشی، مجسمه‌سازی و رقص) و سه هنر زمانی (موسیقی، تئاتر و ادبیات) است (استیونسون و دبری، ۱۳۸۳: ۹۹). لیندسی از سینما به عنوان یک اسپرانتو یا زبانی جدید از واژه ـ تصویرها و زبانی هیروگلیفی سخن گفت (استم، ۱۳۸۳: ۲۴ـ۲۵) و لئون موسیناک نیز تحت تأثیر امپرسیونیسم فرانسوی، برای اولین بار، تکنیک‌های سینمایی را در یک ساختار زیبایی‌شناختی مورد تحلیل و بررسی قرار داد (کوک، ۱۳۸۰: ۴۶۹). هیچ‌کدام از این نگارش‌ها و ایده‌های نخستین، شکل نظریه‌های انسجام‌یافته را به خود ندیدند. اهمیت و جایگاه این تئوری‌های اولیه در سطح نازلی باقی ماند. بنابراین، این تئوری‌ها در سطح بازی‌های زبانی محدود باقی ماندند و تئوری‌های گستردهٔ فیلم سال‌ها بعد شکل گرفتند.

آن تئوری‌هایی که بعدها و پیش از دههٔ هفتاد میلادی به شکل نظریه‌های انسجام یافته و شاخص در تاریخ تئوری فیلم مطرح شدند شاملِ تئوری فرمالیسم روس، نظریه گشتالت[۱۲] در سینما، تئوری بازیافت واقعیت مادی زیگفرید کراکائر[۱۳]، نظریهٔ واقعیت‌گرایی مبتنی بر میزانسن آندره بازن، نظریه‌های پدیدارشناختی در حوزهٔ سینما، نظریه‌های کارکردگرای خاصه آمریکایی، نظریهٔ مؤلف ژان فرانسوا تروفو[۱۴] و اندرو ساریس[۱۵] و در نهایت، تئوری دیالکتیک میزانسن ـ تدوین ژان لوک گدار[۱۶] بودند. این نظریه‌ها آن‌چنان در سینما اهمیت یافتند که اغلب کتاب‌های تئوری فیلم، که به نظریه‌های پیش از دههٔ هفتاد می‌پردازند، عملاً در پرداختن به این نظریه‌ها خلاصه می‌شوند. اهمیت این تئوری‌های فیلم صرفاً در زمینهٔ تعداد مخاطبان آنها خلاصه نمی‌شد، بلکه آنها دارای خصایلی بودند که مشروعیت آنها را به عنوان نظریه‌های راهنما تضمین می‌کرد.

یکی از مهم‌ترین خصلت‌های تئوری فیلم پیش از دههٔ هفتاد میلادی تجویزی بودن این تئوری بود. نظریه‌پردازان فرمالیست چون سرگئی آیزنشتین (۱۳۶۹)، لف کولشف[۱۷] و بلا بالاش[۱۸] (۱۳۷۶) صرفاً دست به شرح سینما به عنوان هنر یا رسانه نمی‌زدند. این افراد نظریات کاملی دربارهٔ چگونگی ساخت فیلم و ماهیت کنش آفرینش سینمایی داشتند. برای نمونه آیزنشتین در بسیاری از مقالات خود نه تنها تدوین را به عنوان راهکار نهایی آفرینش هنری معرفی می‌کرد، بلکه روش‌ها و راهکارهای معینی برای سازماندهی به این تدوین داشت (آیزنشتین، ۱۳۶۹: ۶۴ ـ۸۶؛ اندرو، ۱۳۶۵: ۸۷ ـ ۱۳۳). وقتی او از ارگانیزم سینمایی سخن می‌گفت سخن او تأثیرات کاملاً مشخصی بر فرایند تولید فیلم داشتند و او فیلم‌سازان دیگر را دعوت می‌کرد که این روش‌ها را پیش گیرند. هدف او صرفاً بازنمایی تدوین به عنوان هستهٔ مرکزی هنر سینما نبود، بلکه هدف او دگرگون کردن روش‌هایی بود که مستقیماً به تولید سینمایی منجر می‌شدند. این مسئله عیناً در مورد لف کولشف، وسولود پودفکین[۱۹]، ژیگا ورتوف[۲۰]، بلا بالاش و دیگر نظریه‌پردازان فرمالیست نیز صادق بود. برای نمونه، *سینما ـ چشم* ورتوف به عنوان ماهیت راستین سینما و تنها راه مبارزه علیه ساختارهای مرتجع داستانی در سینما ارائه شد (کوک، ۱۳۸۰: ۱۸۲-۱۸۵) یا پودفکین از مونتاژ ساختمانی روایی به عنوان روشی برای برانگیزاندن شور و حس انقلابی سخن گفت و استفاده کرد (همان، ۱۳۸۰: ۲۲۶ـ۲۳۲). اغلب، این نظریه‌پردازان خود فیلم‌ساز بودند و دغدغهٔ اصلی آنها آفرینش هنری بود. این مسئله عیناً دربارهٔ همه انواع تئوری‌های دیگر پیش از دههٔ هفتاد صادق است. برای نمونه، *بازیافت واقعیت مادی* زیگفرید کراکائر، صرفاً، بازنمای یک سبک سینمایی، به عنوان مثال نئورئالیسم، نبود. نظریهٔ کراکائر یک نظریهٔ جزم‌گرای سینمایی بود که هر شکل دیگر فیلم‌سازی را نفی می‌کرد. از نگاه کراکائر، فیلم‌سازی به شیوه‌های فرمالیستی و انتزاعی، انحراف از ماهیت راستین سینما بودند (اندرو، ۱۳۶۵: ۱۸۳ـ۲۱۲). بازن وقتی نظریهٔ میزانسن خود را مطرح ساخت، تئوری‌های دیگر سینمایی را مردود شمرد. او فرمالیسم را حرکتی بر ضد جریان راستین سینما تلقی کرد و در عین حال روش‌های کاملاً مشخصی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-08]

برای تولید سینمایی ارائه داد. از دید بازن، روش صحیح فیلم‌سازی نیازمند عمق میدان زیاد، حرکت دوربین، و پرهیز از عناصر نمایشی و فنی اضافی بود (همان، ۱۳۶۵: ۲۲۳ـ۲۸۰). تئوری‌هایی مثل نظریهٔ مؤلف ساریس و دیالکتیک میزانسن ـ تدوین گدار نیز تئوری‌های کاملاً تجویزی بودند (Miller & Stam, 2004: 10-23). نکته جالب این است که حتی نظریهٔ گشتالت، وقتی وارد سینما شد، به عنوان یک نظریهٔ تجویزی شروع به فعالیت کرد. هوگو مانستربرگ[۲۱] و رودلف آرنهایم[۲۲] وقتی نظریات مکس ورتهایمر[۲۳]، ولفگانگ کوهلر[۲۴] و کرت کافکا[۲۵] را وارد سینما کردند، صرفاً به سینما به عنوان محلی برای اثبات نظریهٔ گشتالت نگاه نکردند. آنها باور داشتند کل‌گرایی گشتالتی و منطق ادراک انسان، راهکارهای اصیل و غیر اصیل برای سینما می‌آفرینند. چون از دید آنها ادراک راستین انسانی یک فرایند ذهنی و درونی بود، به سینمایی اولویت دادند که ذهنی و ناواقع‌گرا بود و تکنیک‌هایی را اصالت بخشیدند که عملاً باعث جدایی فیلم از واقعیت می‌شدند. تکنیک‌هایی مثل سوپر ایمپوز، دیزالو، استفاده از نمای کلوزآپ و یا فلو شدن دوربین بدان جهت که ما را از فضای واقعی دور و به فضای ادراک ذهنی نزدیک‌تر می‌کردند، اصیل‌تر بودند (اندرو، ۱۳۶۵: ۴۵ـ۵۳ و ۶۵ ـ ۸۵). نکتهٔ مهم در مورد تمامی این نظریه‌ها آن بود که آنها هم تئوری‌های بازنمایی بودند و به بازنمایی ماهیت و ساختارهای سینمایی می‌پرداختند و هم تئوری‌های تجویزی بودند و برای آفرینش سینمایی راهکار و روش داشتند.

بنابراین، دو اصل عمده در تئوری‌های فیلم پیش از دههٔ هفتاد آن بود که این تئوری‌ها هم دربارهٔ سینما و ماهیت آن ایده‌هایی را ارائه می‌دادند و هم راهکارهای مشخصی برای ساختن فیلم داشتند. این راهکارها، صرفاً راهکارهای موضعی و موقتی نبودند. نظریه‌های فیلم ادعا می‌کردند که راهکارهایی که ارائه می‌دهند دائمی و جهان‌شمول هستند. برای نمونه، آندره بازن به شکلی افراطی، سینمای مبتنی بر تدوین را نفی می‌کرد (همان، ۱۳۶۵: ۲۵۰ـ۲۶۲) منظور او آن نبود که سینمای فرمالیستی تدوین‌محور در دوره‌ای شکل راستین سینما بوده است و در دوره‌ای باید بر روی آن خط بطلان کشید، بلکه او ادعا می‌کرد که این سینما در اساس باطل است. بطلان سینمای تدوین‌محور خود ریشه در نوعی واقع‌گرایی داشت که هرگونه کوشش و تلاش در جهت جدایی از واقعیت را نفی می‌کرد. کراکائر نیز همانند بازن، عیناً به همان واقع‌گرایی، اما با جزئیات متفاوت باور داشت. هر چند بازن بر روی حرکت بدون انقطاع دوربین تأکید می‌کرد، کراکائر به جای آن بر واقع‌گرایی اجتماعی تأکید داشت (جانتی، ۱۳۸۱: ۲۵۷)، تروفو، وقتی ادعای سینمای مؤلفان را ارائه داد، منظورش گونه‌ای سینما در کنار روش‌های دیگر سینمای تجاری و هنری آن زمان فرانسه نبود. او به شکلی تندرو به نفی سنّت کیفیت پرداخت. سنّتی که ریشه در ادبیات فرانسه داشت و متن ادبی را بر متن سینمایی اولویت می‌داد (کوک، ۱۳۸۱: ۱۷ـ۱۸). متفکران گشتالت به واقع‌نمایی باور نداشتند، زیرا ساختارهای ادراک آدمی را مبتنی بر ساختارهای کاملاً عینی نمی‌دانستند و نقش بسیار برجسته‌ای را برای فرایندهای ذهنی و درونی قائل بودند (کیسبی‌یر، ۱۳۸۳: ۱۴۲ـ۱۴۴). بنابراین، آنها نمی‌توانستند به واقعیت‌گرایی نئورئالیستی و یا واقعیت‌گرایی مبتنی بر میزانسن باور داشته باشند. بنابراین، در آن دوران مجموعه‌ای از نظریه‌های متضاد وجود داشتند که در عین حال هم تجویزی بودند و هم ادعای جهان‌شمولی می‌کردند.

اما، می‌توان با یک بررسی نشان داد که ادعای جهان‌شمولی، که این تئوری‌ها مطرح می‌ساختند، ریشه در خود این تئوری‌ها نداشت، بلکه در بنیاد وابسته به بازی‌های زبانی بزرگ‌تری بود که این روایت‌ها در آن محاط بودند. فرمالیسم روسی ریشه در مارکسیسم انقلابی روسیه داشت. اندیشه‌های افرادی چون آیزنشتین، ورتوف، کولشف و پودفکین همگی ریشه در اندیشه‌های ناب مارکسیستی داشتند. این نظریه‌ها همگی مارکسیسم را به عنوان کلان‌روایت خود می‌پذیرفتند و تنها شکل‌هایی از تفسیر زیبایی‌شناختی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-08]

را جانشین جریان خشک مارکسیسم می‌کردند. البته، در آن دوران، دولت روسیه دست به تأسیس یک نظریهٔ سینمایی فراگیر زد که به همان اندازهٔ فرمالیسمْ مبتنی بر مارکسیسم بود و البته بیشتر به تفسیر استالینیستی از مارکسیسم رسمی گرایش داشت. این جریان، رئالیسم سوسیالیستی نام گرفت (جیلاس، ۱۳۵۸: ۱۷۸). در تحلیل حاضر، برتری و یا منازعهٔ دو تئوری فرمالیسم و رئالیسم سوسیالیستی اصولاً مطرح نیست. آنچه اهمیت دارد این مسئله است که هر دوی این تئوری‌ها باور داشتند که نظریه‌های بنیادین و کاملاً صحیحی در باب هنر و فیلم ارائه می‌دهند. آنها باور داشتند که نسخه‌هایی که تجویز می‌کنند نسخه‌های صحیح و معتبر فیلم هستند.

این مسئله در مورد سایر تئوری‌های فیلم هم صادق است. اگر به جستجویی عمیق‌تر از تئوری‌های فیلم آن دوران بپردازیم، می‌بینیم که بیشتر آنها مبتنی بر تفسیرهای گوناگون مارکسیسم و چپ بودند. کراکائر در زمرهٔ فرانکفورتی‌ها جای می‌گرفت که همگی گرایش‌های چپ مارکسیستی داشتند. آندره بازن، آمیزه‌ای از اندیشه‌های مارکسیستی، سارتری، و مسیحی را در آثار خود داشت (Andrew, 2010: 11-14). نظریه‌پردازانی مثل گدار و تروفو مارکسیست بودند و حتی گدار در دوره‌ای با تأسیس گروه ژیگا ورتوف سعی کرد به سنت‌های روسی تبلیغاتی سینمایی رجعت کند (کوک، ۱۳۸۱: ۳۹). نظریهٔ گشتالت کمی متفاوت بود. ریشهٔ نظریه به آراء کانت در باب ادراک بازمی‌گشت و البته ریشه در روانشناسی راست‌گرای قرن نوزدهمی هم داشت. از این رو، نظریهٔ گشتالت یک نظریهٔ نسبتاً راست‌گرا محسوب می‌شد (اندرو، ۱۳۶۵: ۴۵ـ۶۱؛ Andrew, 1984: 133). البته، در برابر کلان‌روایت مارکسیستی آن دوران، یک تئوری نانوشته کاملاً راست و مدافع سرمایه‌داری هم وجود داشت که بخش بزرگ‌تری از سینما، یعنی سینمای غالب، را هدایت می‌کرد. این نظریه هر چند به صورت یک تئوری انسجام یافته درنیامد، اما قاعده‌های کلاسیکش به عنوان قاعده‌های پذیرفته‌شدهٔ کمپانی‌های هالیوودی به کنترل کامل بخش بزرگی از تولیدات فیلم منجر شدند. جالب است که این قاعده‌ها به جای آنکه از تئوری فیلم سر درآورند از کتاب‌های آموزشی سینما سر درآوردند. بنابراین، این تئوری با استتار خود به صورت قاعده‌های اصلی سینما درآمد و کلانْ‌روایت راست سینما را شکل داد. وقتی کتاب‌های آموزشی سینما را ورق می‌زنیم، آنها به شکلی غیر صریح دلالت بر این مسئله دارند که شکل دیگری از فیلم‌سازی اساساً وجود ندارد و شکل صحیح فیلم‌سازی در واقع همین شکل آموزشی است. آنها روایت سینمایی منطبق بر اندیشه‌های راست را به عنوان تنها روش صحیح فیلم‌سازی آموزش دادند. مسائلی از جمله تدوین نامحسوس، شخصیت‌پردازی روانشناسانه، حفظ خط فرضی و جهت نگاه، قوانین ژانرها و ده‌ها مسئله دیگر به تئوری‌های یقینی سینمای راست بدل شدند. راست‌گرایان سینما را وسیله‌ای در جهت تولید ثروت می‌دیدند و انواع راهکارهای افراطی را به کار می‌بردند تا تماشاگران بیشتری را به سینماها بکشانند. (برای نمونه کتاب‌های سید فیلد[۲۶] (۲۰۰۵) و دانیل آریخن[۲۷] (۱۳۷۵) نمونه‌هایی از این کتاب‌های آموزشی سینمایی هستند که ایده‌های سینمای رسمی را به عنوان اصول بنیادین سینما آموزش می‌دهند.)

بنابراین، فضای تئوریک آن دوران، از یکسو جنگ بین نظریه‌های رئالیستی و فرمالیستی بود که هر دو ریشه در کلانْ‌روایت مارکسیستی داشتند و از سوی دیگر جنگ بین تئوری‌ها و نظریهٔ پنهانی سینمای جریان اصلی هالیوود بود. جریانی که از یکسو مدافع و مبلغ گرایش‌های راست‌گرا محسوب می‌شد و از سوی دیگر به تولید ثروت در جامعه سرمایه‌داری کمک می‌کرد. از این رو، دو کلانْ‌روایت مارکسیسم و جریان راست‌گرا فضا را در اختیار خود داشتند. گرایش‌های تندروتر این دو جریان، نه تنها در نظریه بلکه در عمل هم سرکوب‌گر بودند. جریان اصلی سینما، که به کلانْ‌روایت دموکراسی لیبرال پیوند داشت، در عمل بسیاری از تفکرات و جریان‌های دیگر سینما را سرکوب کرد. مک کارتیسم دههٔ پنجاه میلادی در ایالات متحده نمونهٔ آشکاری از

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-08]

این قضیه است. در بهار سال ۱۹۴۷م کمیته‌ای در مجلس امریکا به رهبری سناتور جوزف ریموند مک‌کارتی[۲۸] تشکیل شد که وظیفه‌اش مقابله با خطر کمونیسم بود. این کمیته بسیاری از دست‌اندرکاران سینمای امریکا را برای شهادت احضار کرد و در نهایت فعالیت بسیاری از آنها را ممنوع کرد (کوک، ۱۳۸۰: ۵۷۲ ـ ۵۷۸). بنابراین، کلانْ‌روایت راست سینمایی، حتی، حاضر به تحمل کوچک‌ترین نشانه‌ای از جریان‌های دیگر در سینما نبود. نمونهٔ هولناک‌تر این سرکوب در روسیه دیده شد؛ جایی که کلانْ‌روایت مارکسیستی در قالب رئالیسم سوسیالیستی سیاه‌ترین و هولناک‌ترین شرایط را برای سینما فراهم آورد، شرایطی که در آن فیلم‌سازان نه تنها به دلیل زیر پا گذاشتن اصول سینمای سوسیالیستی از کار بر کنار شدند، بلکه حتی بسیاری از آنها مورد حذف فیزیکی قرار گرفتند (همان، ۱۳۸۰: ۲۳۸ـ۲۴۲). البته، تئوری‌هایی مثل تئوری‌های واقع‌گرای دههٔ پنجاه و شصت میلادی سینمای اروپا و تئوری مؤلف علی‌رغم دگماتیسم آشکار، به صورت عملی به حذف و سرکوب نپرداختند، اما آنها نیز به جای آنکه مبتنی بر آزادی و انتخاب مخاطب باشند جریان‌هایی کل‌نگر بودند.

در نهایت، آنچه اهمیت دارد این است که سخن سینمایی سخنی محدود و مبتنی بر کلانْ‌روایت‌های مشخصی بود. از جمله ویژگی‌های اصلی کلانْ‌روایت‌ها می‌توان به جهان‌شمول بودن، خصلت‌های فرازمانی، دگماتیسم آشکار، نفی تئوری‌های دیگر و عدم اعتقاد به پلورالیسم فکری و عملی اشاره کرد. خصایلی که در تمامی تئوری‌های بالا دیده می‌شدند.

تئوری فیلم پس از دههٔ هفتاد: مرگ کلانْ‌روایت‌ها

پایان دههٔ شصت و آغاز دههٔ هفتاد میلادی، اهمیت بسیار زیادی در تاریخ معاصر دارد. این زمان مصادف با کم‌اعتبار شدن دو کلانْ‌روایت بزرگ غالب بود. از یکسو، ایده‌های لیبرال دموکراسی و روشنگری غربی مورد تردید قرار گرفتند و از سوی دیگر، مارکسیسم به عنوان اصلی‌ترین آلترناتیو سرمایه‌داری مورد شکّ جدی قرار گرفت. روشنگری غربی که با داعیهٔ بلوغ انسان و آزادی بشری از قرن هجده میلادی شروع شده بود، به واسطهٔ عدم تحقق برخی وعده‌هایش، مورد انتقاد تیز منتقدین قرار گرفت. از دید متفکران، به جای بلوغ و انتخاب فردی، شاهد انواع و اقسام زندگی‌های وابسته بودیم. اکثریت منفعل و تابع و ذهنیت‌های رام‌شده جای انسان انتخابگر مدرن را گرفته بودند. پیش از این اندیشه‌هایی چون مکتب فرانکفورت و نئومارکسیسم، عملاً پروژهٔ مدرنیته را شکست‌خورده تلقی کرده بودند و سرمایه‌داری نیز به عنوان ساختار اقتصادی جامعهٔ مدرن مورد انتقاد قرار گرفته بود. بسیاری از منتقدان مارکسیست و غیر مارکسیست سرمایه‌داری را به عنوان سیستم برده‌داری مدرن ترسیم کرده بودند. در عین حال، باور جمعی به خشنودی اجتماعی نیز رنگ باخته بود. در همین سال‌ها اندیشمندان پساساختارگرا نیز پا به عرصهٔ نقد اجتماعی و فرهنگی گذاشتند. رهیافت مدرن به زندگی خودش زیر ضرب انتقادهای شدید قرار گرفت. البته، وضع در سوی دیگر نیز حتی بدتر بود. وعده‌های عدالت‌خواهانهٔ مارکسیسم به وعده‌های پوچ و فریب‌کارانه بدل شده بود. تجربه‌های استالینیسم و مائوئیسم و ده‌ها حکومت توتالیتر در کشورهای کمونیستی، کلانْ‌روایت مارکسیستی را دچار بی‌اعتباری کرده بودند. داستان‌ها و زندگی‌نامه‌ها از زندگی انسان‌ها در اردوگاه‌های کار سیبری، وقایع مربوط به ترور، اعدام و سرکوب شدید در کشورهای کمونیستی، تجاوز و تعدی رژیم شوروی به کشورهای دیگر، فاجعهٔ انقلاب فرهنگی در چین و شورش‌های گسترده در کشورهای بلوک شرق، عملاً کلانْ‌روایت مارکسیستی را به عنوان یگانه آلترناتیو روایت لیبرال به نقطهٔ بن‌بست رسانده بود. در عین حال، سیستم اقتصادی مارکسیستی نه تنها به عنوان جانشین سیستم سرمایه‌داری درمانده و غیر قابل اعتماد به نظر می‌رسید، بلکه، حتی، نتوانسته بود به وعدهٔ عدالت اجتماعی تحقق بخشد. مارکسیست‌ها خودشان

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-08]

از اولین افرادی بودند که سیستم اقتصادی نظام شوروی را با القابی چون بوروکراسی اداری و سرمایه‌داری دولتی مورد انتقاد قرار دادند (برای نمونه نگاه کنید به: بتلهایم (۱۳۵۲)، تروتسکی (۱۳۵۹)، جیلاس (۱۳۵۸) و نیکولاوس (۱۳۵۹)). در غرب، مذهب و کلانْ‌روایت‌های قدیمی‌تر نیز سال‌های سال بود که بی‌اعتبار شده بودند.

در فضای بی‌اعتباری کلانْ‌روایت‌ها، تئوری‌های قدیمی فیلم نیز به شدت کهنه و غیر قابل اعتماد به نظر می‌رسیدند. در ابتدا فرمالیسم روسی از درجهٔ اعتبار ساقط شد. فرمالیست‌ها، که ادعا می‌کردند سینمایی انقلابی و تأثیرگذار دارند، به چند دلیل بی‌اعتبار شدند؛ دلیل اول این بود که نظام‌های سوسیالیستی خود مورد تردید بودند، بنابراین سینمای توجیه‌کنندهٔ آنها نیز اعتبار چندانی نداشت. دلیل دوم این بود که جهان از فضای انقلاب کمونیستی خارج شده بود. فیلم‌های مبتنی بر فرمالیسم روسی فقط قادر به حیات در شرایط انقلابی بودند. یکی از دلایلی که خود نظام شوروی فرمالیسم روسی را سرکوب کرد نیاز این نظام به خروج از شرایط انقلابی بود. در حالی که، فیلم‌های فرمالیستی تهییج‌کنندهٔ توده‌ها بودند. نظام شوروی، فیلم‌هایی می‌خواست که عشق و علاقه به دبیر کل حزب را برانگیزد و فضا را آرام کند. دلیل دیگر آن بود که سینمای فرمالیستی جز در مورد پودفکین (۱۳۷۰) به شدت ضد قصه بود و با سرگرمی ضدیت داشت. نظام شوروی نیاز به فیلم‌هایی داشت که تماشاگر را سرگرم کند و به آرامی و غیر مستقیم ایده‌ها را در ذهن مخاطب جای دهد. در مجموع، تئوری‌های فرمالیستی سینما، که با آیزنشتین آغاز شده بودند، در دههٔ هفتاد کمترین اعتبار را داشتند. تئوری‌های مبتنی بر میزانسن و واقعیت نیز وضعی بهتر نداشتند. در اصل، شاگردان آندره بازن، خودشان اولین افرادی بودند که نقدهای اساسی به تئوری میزانسن وارد ساختند. گدار شکل‌هایی از تدوین را در کنار میزانسن پذیرفت و یک اندیشهٔ دیالکتیکی مطرح ساخت که بر طبق آن هم‌بستهٔ متضاد میزانسن ـ تدوین سازندهٔ فیلم است (موناکو، ۱۳۷۱: ۴۰۶-۴۱۲)، نظریه‌های گشتالتی و پدیدارشناسانه هیچ‌گاه نتوانستند به تئوری‌های عام و قابل قبولی در جهان تئوری فیلم بدل شوند. حمایت دگماتیستی متفکران نظریه گشتالت از سینمای ذهنی و تأکید پدیدارشناسانی چون هانری آژل[۲۹]، آمده آیفره[۳۰] و روژه مونیه[۳۱] بر تعریف‌های خشک و غیر قابل انعطاف در سینما، کمتر قابلیت تبدیل به چارچوب‌های نظری فراگیر داشتند (اندرو، ۱۳۶۵: ۳۷۳ـ۳۸۹). در مجموع، تئورهای فیلم که عموماً بر پایهٔ مارکسیسم بنا شده بودند، به دلیل فروافتادن بت مارکسیسم، در حال سقوط بودند.

این بی‌اعتباری شامل حال تئوری‌های سینمای جریان اصلی نیز می‌شد. افرادی مثل سید فیلد و دانیل آریخون از جمله تنظیم‌کنندگان تئوری‌های جریان اصلی در قالب کتاب‌های آموزشی بودند. اما، فیلم‌سازان و تئوریسین‌ها کم‌کم سیستم مبتنی بر الگوها را کنار نهادند. البته، نفی تئوری کلاسیک ساخت فیلم دارای پیشینه‌های قدیمی‌تری بود. مسائلی از جمله ساختار سه پرده‌ای فیلم‌نامه، شخصیت‌های باورپذیر، مونتاژ خطی، حفظ خط فرضی و جهت نگاه و اصول سینمای کلاسیک، نه تنها در آثار فیلم‌سازان، بلکه در آثار تئوریسین‌ها به شدت مورد نقد و تخریب قرار گرفته بودند. در اساس، تئوریسین‌هایی مانند گدار و روشا ساختمان اصلی سینمایی را در برابر جریان اصلی قرار دادند و نظریه‌های دیگر کمابیش به سرکوبگر بودن تئوری‌های جریان اصلی اعتراف کردند. خاصه با کم‌اعتباری تفکرات راست‌گرا و سیستم اقتصادی سرمایه‌داری سینمای هالیوود نیز کم‌اعتبار شد. در نتیجهٔ کم‌اعتباری سینمای هالیوود اصول سینمای کلاسیک به طور کامل زیر سؤال رفت. (کینگ، ۱۳۸۶: ۹ـ۲۵؛ Nowell-Smith, 1997: 475-483)

البته، مهم‌تر از زیر سؤال رفتن تئوری‌های چپ و راست سینمایی تردیدی ژرف‌تر و ریشه‌ای‌تر نسبت به ماهیت تئوری تجویزی در سینما بود؛ تئوری‌هایی که ادعا می‌کردند شیوه‌های اصیل فیلم‌سازی را دارند و به شکلی دگماتیستی راه‌های دیگر را نفی می‌کردند.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-08]

تئوری‌های فیلم چپ‌گرا و کتاب‌های آموزش فیلم‌سازی راست‌گرا از این بابت به یکسان مورد تردید قرار گرفتند. فضا برای ظهور تئوری‌های جدید آماده شد؛ تئوری‌هایی که دیگر مبتنی بر کلانْ‌روایت‌های راست و چپ نبودند، تئوری‌های که در اساس، بسترهای فکری، فرهنگی و اجتماعی متفاوتی داشتند. بی‌اعتباری چارچوب‌های نظری کهن سینمایی، عملاً، راه را برای ده‌ها روایت جدید گشود؛ روایت‌هایی که گاه مثل روایت‌های کهن داعیهٔ جهان‌شمولی و فرازمانی بودن داشتند و گاهی دقیقاً بر عکس، به پلورالیزم و کثرت اندیشه در حوزهٔ فیلم‌سازی معتقد بودند. چه این تئوری‌ها به پلورالیزم باور داشتند و چه نداشتند بانی ایجاد یک فضای پلورال در حوزهٔ تئوری سینمایی شدند.

حرکت به سوی پلورالیزم، عمدتاً، با تئوریسین‌هایی آغاز شد که متأثر از چهار نظریه‌پرداز تأثیرگذار غرب بودند؛ یعنی، فردینان دو سوسور[۳۲]، ژاک لاکان[۳۳]، لویی آلتوسر[۳۴] و رولان بارت[۳۵]. در اصل، نظریه‌های ساخت‌گرا و روانکاوی نوین فضای تئوریک را متحول کردند. اندیشه‌هایی در باب ارتباط بین زبان و ساختار سینمایی، ارتباط بین ساختارهای ناخودآگاه و سینما، آپاراتوس سینمایی و مسئله دلالت فضای تئوری فیلم را دگرگون کردند. اندیشمندانی مانند کریستین متز[۳۶]، ژان لویی کومولی[۳۷]، ژان پیر اودار[۳۸] و ژان لویی بودری[۳۹] وارد عرصه تئوری فیلم شدند (Hayward, 2001: 359-363). این افراد به جای تئوری‌های سنتی فیلم، که بیشتر در باب اولویت فرم و واقعیت بودند، از مسائل تازه‌ای چون آپاراتوس سینمایی، فرایند تولید معنا در اثر سینمایی، شباهت بین رویا و سینما، مسئله میل و سرکوب در اثر سینمایی، لذّت و عدم لذّت، ترس و اضطراب‌های درونی و دریافت دیداری و شنیداری شروع به سخن گفتن کردند. این تئوری‌ها، که عموماً ساخت‌گرا بودند، توجه خود را معطوف به سینما به عنوان یک ساختار کردند. ساختاری که معنا را تولید می‌کند، لذّت ایجاد می‌کند، و در درون ساختارهای بزرگ‌تری محصور است (استم، ۱۳۸۳: ۱۱۱ـ۱۱۵). تئوری‌های این متفکران جدید، یک تفاوت بسیار مهم با تئوری‌های کهن سینمایی داشتند؛ این تئوری‌ها دیگر تئوری‌های تجویزی نبودند. آنها داعیهٔ سینمایی بهتر نداشتند. آنها ادعا نمی‌کردند که راهکار اصیل فیلم‌سازی را به کارگردان فیلم می‌دهند، یا الگوی کاملاً مشخصی برای فیلم‌سازی دارند. زیرا آنها به جای کلانْ‌روایت‌های ایدئولوژیک کهنْ خود مبتنی بر فضای انتقادی ـ تئوریک جدیدی بودند. زبانشناسی سوسوری، روانکاوی لاکان و ایده‌های آلتوسر و بارت در باب جامعه و متن ادبی، همگی نظریه‌های توضیحی هستند. آنها ادعای تغییر جهان را ندارند. اصولاً تز یازدهم مارکس دربارهٔ فویرباخ[۴۰]، که هدف اصلی را تغییر جهان می‌داند، با تئوری‌های ساخت‌گرا و تئوری‌های روانکاوی اعتبار قبلی خود را از دست دادند (انگلس، ۱۳۵۷: ۹۹). زیرا تئوری‌های ساخت‌گرا خواهان کشف فرمول‌ها و روش‌هایی بودند که ساختارها را به عنوان یک کلّ منسجم بازشناسد (استم، ۱۳۸۳: ۱۱۱ـ ۱۱۵) و تئوری‌های روانکاوانه به سینما از یک سو به عنوان مثالی برای کشف فرایندهای درونی انسانی نگاه می‌کردند و از سوی دیگر، خواهان تفسیر فیلم بر اساس روش‌های مشخص خود بودند (انگلس، ۱۳۵۷: ۱۷۹ـ۱۹۰) برای نمونه، کریستین متز ـ نظریه‌پرداز ساخت‌گرا در فیلم ـ شروع به مقایسه فیلم و نظام‌های زبانی کرد. او می‌خواست دست به طبقه‌بندی‌های گرامری در فیلم بزند و پس از بررسی محورهای جانشینی و همنشینی در سینما از واحدهایی به نام سازه سخن گفت که قابلیت شناسایی و طبقه‌بندی داشتند (همان، ۱۳۵۷: ۱۱۹ـ۱۲۲؛ موناکو، ۱۳۷۱: ۴۱۳ـ۴۲۰). یا ژان لویی بودری، که تحت تأثیر نظریات روانکاوانهٔ لاکان و نظریهٔ آپاراتوس آلتوسر بود، آثارش را وقف شناخت ماهیت ایدئولوژیک فیلم و فرایند فیلم دیدن کرد (McGowan, 2007: 124). او نشان داد که چگونه متن فیلمیک تماشاگر را در موقعیت سوژه‌ای قرار می‌دهد و چگونه در اصل تماشاگر به عنوان ابژهٔ متن فیلمیک خودش را به عنوان سوژه تجربه می‌کند و چگونه آپاراتوس سینمایی[۴۱] فرد را سوژهٔ فرایند فیلم دیدن می‌کند و در عین حال، او را زندانی فرایند

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-08]

تماشاگری می‌کند (Hayward, 2001: 16-17; Bruady, Cohen, Mast, 1992: 302-313). ژان لویی بودری در تمامی این نظریات دست به تأسیس یک نظریهٔ تجویزی نمی‌زند. او صرفاً شارح وضعیت سینما است و ادعای شکستن این ساختار را هم ندارد.

البته، تولید این نظریه‌های توصیفی به مفهوم پایان عصر نظریه‌های تجویزی در سینما نبود. نظریه‌های فمینیستی، ضدنژادپرستی، همجنس‌خواهانه، ضداستعماری و ده‌ها نظریهٔ جدید فیلم از دهه هفتاد میلادی، شروع به تولید نظریه‌های تجویزی کردند. لورا مالوی[۴۲] و کلر جانستن[۴۳] از جمله نظریه‌پردازان فمینیست بودند که هم نظریات توصیفی و هم نظریات تجویزی داشتند. جانستن اعتقاد داشت که سینمای جریان اصلی و سینمای اروپایی هر دو تحت انقیاد کامل عناصر مردانه هستند. برای نمونه میزانسن مردانه، تدوین مردانه و نگاه مردانه در این دو نوع سینما غالب است. جانستن نشان داد که در یک میزانسن مردانه، مرد جایگاه سوژه را می‌یابد و کنشگری اصلی با اوست. در حالی که، زن همواره ابژهٔ تصویر است. او با بررسی مسائلی از جمله نحوهٔ نورپردازی زنان، نحوهٔ قاب‌بندی آنها و حتی نحوهٔ استقرار آنها در یک ترکیب سینمایی به این نتیجه رسید که زنان همواره در سینما به شکل خاصی بازنمایی می‌شوند که منطبق بر سنت مردانهٔ سینما است. اما، جانستن به این بسنده نکرد. او، همچنین دربارهٔ یک ضد سینما شروع به نظریه‌پردازی کرد و نشان داد که چگونه می‌توان با ایجاد میزانسن‌های زنانه، قاب‌بندی و نورپردازی زنانه از سینمای مردسالار فراتر رفت. (Smelik, 1998: 7) بنابراین، جانستن به نظریه‌های تجویزی در باب سینما روی آورد. هدف او ساختارزدایی از اصول مردانهٔ سینما به نفع یک ضد سینمای زنانه و شورشگر بود (Hayward, 2001: 115-116). لورا مالوی هم که نشان داده بود زنان ابژهٔ چشم‌چرانی و نگاه خیره هستند پا را از آن فراتر گذاشت و شکستن این ساختارها را امکان‌پذیر دانست. او، حتی برای اثبات نظریه‌های تجویزی خود در باب سینما، دست به فیلم‌سازی زد تا تئوری خود را به مرحله اجرا گذارد. البته، همان طور که گفته شد، نظریه‌های فمینیستی تنها نظریه‌های تجویزی در سینما نبودند و ده‌ها نظریهٔ تجویزی دیگر در این دوره تولید شدند و فضای تئوری‌های فیلم را چندگانه و متکثّر کردند. (ibid, 2001: 117-118)

یکی دیگر از نظریه‌هایی که به چندگانه شدن فضا و ایجاد تعارض بین نظریه‌ها دامن زد نظریهٔ نئوفرمالیستی بود. در برابر نظریه‌های ساخت‌گرا، زبانشناسیک، نشانه‌شناسیک، روانکاوانه و انواع و اقسام نظریه‌های اجتماعی و سیاسی گروهی از نظریه‌پردازان به سوی فرمالیسم نیمهٔ اول قرن رجعت کردند. این افراد، که شاید معروف‌ترین‌شان دیوید بوردول[۴۴] است، با عنوان نئوفرمالیسم دست به نظریه‌پردازی زدند که از یک سو مبتنی بر ساخت‌گرایی فرمالیستی روسی ـ خاصه نظریه‌های هنریک توماشفسکی[۴۵]، یوری تینیانوف[۴۶] و ویکتور شکلوفسکی[۴۷] ـ بود؛ یعنی از مفاهیمی چون جدایی طرح (سیوژه) از داستان (فابیولا)، معنای ضمنی و آشکار و آشنایی‌زدایی استفاده می‌کرد و از سوی دیگر به شدت تحت تأثیر سنت کلاسیک راست‌گرای سینما بود. سنتی که بر طبق آن ساختار سه‌پرده‌ای (برای بوردول و تامپسون چهارپرده‌ای)، شخصیت‌پردازی روانشناسانه، مانع‌سازی، گره‌اندازی و ساختار دقیق فیلم‌نامه اصول مستحکم و نفوذناپذیری بودند (بوردول و تامپسون، ۱۳۸۳). اصولاً بوردول در کتاب *پسانظریه* عصر نظریه‌های سینمایی مبتنی بر چهار متفکر غربی را پایان یافته دانست. این چهار متفکر که به اختصار در اثر بوردول سلاب نام گرفتند، سوسور، لاکان، آلتوسر و بارت بودند. یعنی، افرادی که معناشناسی، فرایندهای دلالت و درونکاوی معنایی متن را جانشین شناخت عناصر فرمال متن کرده بودند (استم، ۱۳۸۳: ۲۲۲ـ۲۲۳). افرادی چون نوئل کرول[۴۸]، توماس السه سر[۴۹]، ماری اسمیت، گرگوری کوری، توربن گوردال و ادوارد برانیگان، که نظریه‌پردازان جنبش‌شناختی در سینما محسوب می‌شدند، از جمله افرادی هستند که

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-08]

از نظریه‌های نئوفرمالیستی در سینما دفاع کردند این افراد، فرایندهای ادراکی فیلم را شبیه فرآیندهای ادراک روزمره می‌دانستند و باور داشتند که نظام فیزیولوژیکی و شناختی به عنوان سخت‌افزاری در درون ما عمل می‌کند. آنها اعتقاد داشتند همین سخت‌افزار درونی باعث می‌شود که مخاطب از طرح به داستان برسد؛ سخت‌افزاری که نشانه‌شناسی، زبانشناسی و روانکاوی ما را از فهم و اندیشیدن در باب آن دور می‌کردند (همان، ۱۳۸۳: ۲۷۱-۲۸۴؛ Miller & Stam, 2004: 105-118 and , 1996: 321-336). از این رو، نئوفرمالیسم، که یکی از جریان‌های پُرطرفدار سینما بود عملاً در برابر بسیاری دیگر از جریان‌های سینما موضع‌گیری کرد. دو نکته پُراهمیت دیگر نیز دربارهٔ نئورفرمالیسم می‌توان گفت؛ نکته اول اینکه در واقع، نظریه‌پردازان نئوفرمالیسم از یک سو دستگاهی برای شناخت اثر سینمایی فارغ از مؤلف و مخاطب ارائه می‌دادند و از سوی دیگر، به صورت ابهام‌آمیزی در باب فرایند فیلم‌سازی نظریه داشتند. به طوری که می‌توان تا حدودی نئوفرمالیسم را نیز یک نظریهٔ تجویزی در سینما معرفی کرد؛ نظریه‌ای که نه به اندازهٔ نظریه‌های اول قرن، بلکه تا حدودی ادعای صدق در همه موارد می‌کرد. نکته دوم این بود که بر خلاف نظریه‌های پیش از دهه هفتاد میلادی ـ که یا مبتنی بر نظریات چپ‌گرا و مارکسیستی و یا حامی هالیوود، سرمایه‌داری، و جریان راست‌گرا در سینما بودند ـ نئوفرمالیسم از هر دو خاستگاه تغذیه می‌کرد. این خود نشان‌دهندهٔ مرگ یک روایت تام و مطلق در سینما بود. البته، باید به این نکته نیز اشاره کرد که نظریه‌های نئوفرمالیستی خود نظریاتی چندگانه و بعضاً غیر قابل انطباق بودند و متفکران نئوفرمالیست در بسیار موارد احکامی بی‌شباهت و حتی معارض با یکدیگر صادر می‌کردند. بنابراین، چندگانه‌سازی و تکثیر نه تنها در سطح بازی‌های زبانی نامشابه روی داد، بلکه بسیاری از بازی‌هایی که در قواعد اصلی با هم مشترک بودند، به دلیل تضاد قاعده‌های دیگری، در برابر هم قرار گرفتند. بنابراین، فضا از چند جهت به سمت آشفتگی حرکت کرد. این آشفتگی با ظهور پساساختارگرایی تشدید شد. یعنی، پساساختارگرایان با دیدگاه‌های انتقادی و تازه‌تر خود هم فضا را متکثّر ساختند و هم رشته‌های جدیدی از موضوعات، مفاهیم، و واژگان را وارد عرصهٔ سخن سینمایی کردند. سه متفکر برجستهٔ پساساختارگرا، یعنی ژیل دلوز[۵۰]، ژان فرانسوا لیوتار و ژان بودریار[۵۱]، دست به نظریه‌پردازی‌هایی در باب سینما زدند که هم تازه و هم در تضاد با نظریه‌های ساخت‌گرا، روانکاونه و نئوفرمالیستی بودند. ژیل دلوز تمایزی بنیادین بین دو نوع سینما قائل شد؛ یکی سینمایی که مبتنی بر وحدت زمان و کنش، نظام علی و معلولی و فرایندهای منطقی و ساختار منسجم بود ـ که دلوز آن را تصویر ـ حرکت نامید ـ و سینمای دیگری که مبتنی بر گسست، بی‌نظمی، چندپارگی و عدم انسجام بود ـ که دلوز آن را تصویر ـ زمان نامید (Deleuze, 1989; Deleuze, 1986). می‌توان از گریفیث به عنوان یکی از بنیان‌گذران و چهره‌های شاخص تصویر ـ حرکت نام برد و در برابر آن گدار، آنتونیونی و فیلم‌سازان مدرن نمایندگان تصویر ـ زمان هستند. از این جهت، دلوز به نوعی زیبایی‌شناسی در باب سینما شکل داد که به گونه‌ای ظریف نوعی از سینما را بر نوعی دیگری برتری می‌بخشید. همان کاری که دلوز در مورد ادبیات و فلسفه نیز کرده بود و ادبیات اقلیت را بر ادبیات عام و فلسفهٔ ایلیاتی و بی‌مکان را بر فلسفهٔ استقراریافته برتری بخشیده بود (بودریار و دیگران، ۱۳۷۴: ۲۱۵ـ۲۴۹). اینجا دلوز در سینما هم حامی خرده‌جریان‌های فرعی‌تر سینما بود. البته، لیوتار (۱۳۷۷) هم در ناسینما همین روش را دنبال کرد، یعنی به ناسینمایی اولویت بخشید که از قراردادهای سینمای متعارف و عام فراتر می‌رود. سینمایی که از یکسو زایا نیست؛ یعنی نه به دنبال مقاصد محتوایی و معنایی است و نه به دنبال سرمایه است و از سوی دیگر، با مهم‌ترین اصل سینمای رایج بازی می‌کند؛ یعنی حذف. سینمایی که برای ایجاد معنا و یا تولید سرمایه دست به حذف نمی‌زند. اما، نظریه‌های بودریار (Baudrillard, nd.) در باب سینما تا حدودی متفاوت هستند. او اعتقاد دارد

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-08]

که ما در دنیایی زندگی می‌کنیم که رویاها از واقعیت واقعی‌ترند یا به قول خود او حادواقعی‌اند. واقعیت نیست که در سینما بازنمایی می‌شود، این سینما است که واقعیت را طرح‌ریزی می‌کند. در مجموع، نظریه‌پردازان پساساختارگرا فضای متکثّر نظریه‌های سینمایی را متنوع‌تر و متکثّرتر کردند. این افراد، البته، ادعای ایجاد یک تئوری فیلم جهان‌شمول و مطلق را نداشتند و بارها در نظریاتشان بر ضد جهان‌شمول‌گرایی و سرکوب فکری ناشی از آن موضع‌گیری کردند. اما، به هر حال در برخی موارد، اولویت‌هایی در جهان سینما قائل شدند و خاصه از سینمای حاشیه‌ای و شورشگر در برابر سینمای عام و تابع سرمایه‌داری دفاع کردند.

البته، نظریه‌های روانکاوانه، نشانه‌شناسیک، زبانشناسیک، ساخت‌گرا، فمینیستی، نئوفرمالیستی و پساساختارگرا تنها نظریه‌های معارضی نبودند که وارد عرصهٔ تئوری فیلم شدند. نظریه‌های دیگری بر پایهٔ مطالعات فرهنگی، تحلیل متنی، هرمنوتیک، شالوده‌شکنی، مباحث بینامتنی، تحلیل‌های نژادی، سیاسی و اجتماعی، نظریه‌های پسااستعماری، چندفرهنگ‌باوری و دیدگاه‌های آخرالزمانی شکل گرفتند. این نظریه‌ها در اساس و بنیاد مبتنی بر روش‌های شناختی متفاوتی بودند و در نهایت به نتایج متفاوتی منجر شدند. برای نمونه، دیدگاه‌های آخرالزمانی به بازیابی ناقص و کم‌توان برخی آموزه‌های کلان‌روایت دینی مبتنی بر پایان جهان پرداختند، حال آنکه نظریه‌های پسااستعماری، اساساً به سینما جایگاهی در نظام سلطهٔ استعماری دادند و راهکارهای ویرانگری این سلطه را بررسی کردند. هرمنوتیک‌باوران، افق‌های معنایی متن سینمایی را زیر ذره‌بین قرار دادند و پیروان مطالعات فرهنگی فیلم را ابزاری برای شناخت ساختمان‌های بزرگ‌تری چون فرهنگ و ارتباطات انسانی دانستند. بنابراین، این نظریه‌ها نه تنها در شکل، بلکه در روش و ماهیت نیز با هم متفاوت بودند. تئوری فیلم وارد دوران ده‌ها خرده‌روایتی شد که همدیگر را نفی و یا تأیید می‌کردند و هیچ کدام توانایی تبدیل شدن به یک روایت گسترده را نداشتند؛ دورانی که در آن ارتباط و مکالمهٔ بین این خرده‌روایت‌ها نیز ممکن نبود. بازیگران آنها نه تنها قاعده‌های بازی یکدیگر را قبول نداشتند، بلکه در اهداف اولیه و حوزهٔ تحلیل هم با یکدیگر اختلافات جدی داشتند. تقابل این نظریه‌ها گاهی به تقابل‌های متنی، همانند تقابل نئوفرمالیسم و روانکاوی، منجر شد و گاهی هم این نظریات به طور کامل در مورد یکدیگر سکوت کردند.

چشم‌اندازهای تئوری فیلم

در پاسخ به پرسش چشم‌اندازهای تئوری فیلم و امکانات پیش رو در آغاز ما باید به ماهیت چندگانهٔ تئوری فیلم معاصر اشاره کنیم. همان طور که گفته شد تئوری فیلم نه تنها در روش‌ها که در هدف‌ها و محیط پژوهشی خود نیز دچار چندگانگی شده است. برای نمونه، هیچ تناسبی بین تئوری فیلم در مطالعات فرهنگی با تئوری فیلم پساساختارگرا و تئوری فیلم مبتنی بر زیبایی‌شناختی اثر سینمایی وجود ندارد. زیرا در مطالعات فرهنگی اثر سینمایی وسیله‌ای برای شناخت فرهنگ، اجتماع، و ساختارهای کلان‌تر از اثر سینمایی است (استم، ۱۳۸۳: ۲۵۴ـ۲۶۳). از این رو، مقولاتی مانند هویت کاراکتر، لباس، پس‌زمینهٔ اجتماعی، محیط جغرافیایی، و گویش در مطالعات فرهنگی اهمیت اساسی می‌یابند. پساساختارگرایی بر عکس به دنبال روش‌هایی برای خوانش اثر سینمایی است، بدون آنکه باوری به ساختار نظام‌مند و پیوسته داشته باشد (همان، ۱۳۸۳: ۲۰۳ـ۲۰۹). مطالعات زیبایی‌شناختی، به طور مثال نئوفرمالیستی، شگردها و قاعده‌های هنری را بررسی می‌کنند و حتی راهکارهایی برای خلق اثر سینمایی دارند.

وقتی این تئوری‌ها را در مقایسه با یکدیگر در نظر می‌آوریم میزان اختلاف‌ها بیشتر نمایان می‌شود. مکانیسم نفی و تأیید این اندیشه مکانیسم پیچیده و نامعینی است. برای نمونه، یک منتقد پساساختارگرا

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-08]

ممکن است به روش‌های خوانش اثر در یک مطالعهٔ فرهنگی اعتراض کند. ارتباطات اثر هنری و جامعه را مشکوک قلمداد کند. ساختار اجتماعی را یک ساختار گسسته و قوانین اجتماعی را متغیر و غیر قابل اتکا تلقی کند. ولی، در همان زمان، یک منتقد مطالعات فرهنگی از روش‌های پساساختارگرا برای خوانش اثر هنری استفاده کند. بنابراین، نمی‌توان به یک معادلهٔ ساده برای طبقه‌بندی و تعیین مخالفت‌ها و موافقت‌های تئوری‌ها نسبت به یکدیگر دست یافت.

این مکانیسم پیچیدهٔ اختلاف‌ها و تأییدها حتی در داخل تئوری‌هایی با عنوان‌هایی واحد نیز وجود دارد. برای نمونه، نظریه‌های متفکران نئوفرمالیست در بسیاری موارد بر ضد یکدیگر هستند و یا اندیشه‌های متفکران پساساختگرا تطابق کاملی با یکدیگر ندارند. بنابراین، تئوری فیلم اساساً دیگر تعریف واحدی ندارد. به طور خلاصه، در این بازی‌های زبانی قاعده‌های بازی با یکدیگر همخوانی ندارند. از این رو، بازیگران آنها نمی‌توانند وارد یک بازی مشترک شوند.

حال می‌توان پرسش چشم‌اندازهای نظریهٔ فیلم در جهان معاصر را، با توجه به عدم تطابق قاعده‌های بازی، به شکل دیگری نیز مطرح ساخت؛ زمانی که روایت‌های بزرگ دیگر اعتباری ندارند و خرده‌روایت‌ها به شکل پُرسرعت و غیر قابل کنترلی تکثیر شده‌اند چه باید کرد؟ چگونه می‌توان به یک نظریهٔ فیلم شکل داد؟ هدف این نظریهٔ فیلم چیست؟ اعتبار آن تا چه حد است؟ اگر اعتبار ناچیزی دارد، چه دلیلی برای تولید آن وجود دارد؟ آیا ما اساساً به یک نظریهٔ فیلم دیگر احتیاج داریم؟ آیا تاریخ نظریه‌پردازی برای سینما به سر نیامده است؟ آیا بهتر نیست وقتی نمی‌توانیم نظریهٔ مرجع و بلندمدتی ارائه کنیم اساساً نظریه‌پردازی را کنار نهیم؟ چه سودی برای نظریه‌هایی وجود دارد که گستره و طول عمر کوتاهی دارند؟ این نظریات کجا عمل می‌کنند و نتیجهٔ عینی تأثیرات آنها چیست؟ آیا اساساً ارتباطی بین فرایندهای تولید فیلم معاصر و نظریه‌پردازی وجود دارد؟ آیا ارتباطی بین خوانش اثر به وسیلهٔ مخاطبان عام و یا حتی مخاطبان خاص، همانند روشنفکران، و خوانش مبتنی بر تئوری‌های فیلم وجود دارد؟ آیا تولید نظریهٔ فیلم امری بیهوده است؟

در پاسخ به این سؤالات و سؤال امکان تولید نظریه معتبر فیلم در جهان معاصر، می‌توان سه پاسخ متفاوت را مطرح ساخت؛ پاسخ اول، ایجاد یک کلانْ‌روایت جدید است. یعنی، یک نظریهٔ فیلم جامع که بتواند پاسخ‌گوی تمامی ابعاد تولید و نمایش و خوانش فیلم باشد و بتواند به صورت زیبایی‌شناختی قوانینی برای آفرینش اثر سینمایی ارائه دهد. پاسخ دوم، اعلام پایان نظریهٔ فیلم و کنار نهادن فرایندهای تولید نظریهٔ فیلم، حداقل، در برخی حوزه‌ها که مستقیماً با فرایند آفرینش اثر هنری ارتباط دارند. یعنی قبول اینکه هر نظریهٔ فیلمی، اساساً، یک نظریهٔ کم‌اعتبار است که به سرعت اعتبار و دامنه اثر خود را از دست می‌دهد. از این رو، تولید نظریهٔ فیلم امری عبث و شاید در حدّ یک دل‌مشغولی بی‌هدف پایین می‌آید. سومین پاسخ این است که فضای متکثّر نظریهٔ فیلم را قبول کنیم و در عین حال به دنبال معنای جدیدی برای نظریهٔ فیلم در جهان معاصر باشیم. منظور معنایی است که نظریه‌های فیلم را فراتر از فرایندهای تصدیق و اعتباربخشی قرار دهد و زمانمندی و گسترهٔ کوچک آنها را توضیح دهد. در این صورت اجماع در نظریهٔ فیلم اساساً یک هدف نیست، بلکه به عنوان یک چشم‌انداز تخیلی برای تئوری فیلم کنار نهاده می‌شود.

لیوتار، حداقل در زمینهٔ کلان‌تر دانش‌ها، به فرضیهٔ اول و ناکارا بودن آن پاسخ داده است. یورگن هابرماس[۵۲] و نیکلاس لومان[۵۳]، به عنوان نمایندگان دو طیف چپ و راست، اعتقاد داشتند که گفتگو می‌تواند وحدت نظر و اجماع بیافریند. لیوتار (۱۳۸۱: ۱۶۸ـ ۱۶۹) نشان داده است که چنین اجماعی غیر ممکن است. عدم تطابق قاعده‌های بازی، عملاً، هر گفتگویی را عقیم می‌گذارد. طرفین گفتگو قادر نیستند که در بازی زبانی طرف دیگر وارد شوند. همین استدلال، برای نفی ناممکن بودن ایجاد وحدت نظر و اجماع در نظریه‌های سینمایی کافی است. پیش‌فرض‌های روانکاوانه نه تنها با پیش‌فرض‌های

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-08]

پساساختارگرایی در تضاد هستند، بلکه اساساً متعلق به جهان‌های متفاوتی هستند. بنابراین، گفتگو بین سخن روانکاوی و سخن پساساختارگرا از همان آغاز محکوم به شکست است. برای مثال، روانکاوی شناخت و کاوش ابعاد پنهان روان انسان را کلید درک اثر هنری می‌داند. حال آنکه سخن پساساختارگرا اعتقاد دارد که اثر هنری از هر تأویلی فراتر می‌رود و اصول و قوانینش غیر قابل تعیین هستند. بنابراین، در اساس، روانکاوی نمی‌تواند با پساساختارگرایی وارد دیالوگ شود. این قیاس را می‌توان میان حوزه‌های فکری متفاوت بی‌شماری انجام داد و نشان داد که نظریه‌های فیلم در بنیاد مبتنی بر قاعده‌های غیر قابل سازش و توافق هستند.

فرضیهٔ دوم می‌تواند از فرضیهٔ اول منطقی‌تر باشد. اگر مطالعات فرهنگی و حوزه‌های معناشناسی و زبانشناسی فیلم را کنار بگذاریم و تمرکز خود را صرفاً معطوف به نظریه‌های تجویزی و زیبایی‌شناسی فیلم کنیم، این فرضیه تا حدود زیادی درست به نظر می‌رسد. آیا تئوری فیلم می‌تواند راهکاری برای آفرینش اثر سینمایی باشد؟ آیا فیلمسازان کار خود را از تئوری آغاز می‌کنند؟ برخی از فیلم‌سازان، خاصه موج نویی‌ها، واقعاً کار خود را از تئوری آغاز کردند. آندره بازن و تئوری‌هایش در فرانسه به نوعی زمینه‌ساز موج نوی فرانسه شدند (کوک، ۱۳۸۱: ۱۶ـ۱۷). اما چهره‌های اصلی موج نو ـ یعنی ژان لوک گدار، فرانسوا تروفو، آلن رنه[۵۴] و کلود شابرول[۵۵] ـ خودشان نظریه‌پرداز بودند و خیلی زود دست به ایجاد نظریه‌هایی در برابر نظریهٔ میزانسن آندره بازن زدند (موناکو، ۱۳۷۱: ۴۰۴ـ۴۱۲). بنابراین، نمی‌توان گفت که آنها از یک تئوری واحد آغاز کردند و بر طبق آن فیلم‌های خود را تولید کردند، بلکه نظریه و عمل در مورد آنان به هم پیوسته و فراشدی بودند. به غیر از موج نویی‌ها کمتر فیلم‌سازانی را می‌توان سراغ گرفت که کار خود را از تئوری‌های از پیش موجود آغاز کرده باشند. اصولاً، فیلمسازان کمتر سواد تئوریک داشتند. برای نمونه، می‌توان به زندگی‌نامهٔ فیلم‌سازان برجسته‌ای چون ژان رنوار[۵۶] (۱۳۶۸)، اینگمار برگمان[۵۷] (۱۳۷۰)، لوئیس بونوئل[۵۸] (۱۳۷۱) و کریستوف کیشلوفسکی[۵۹] (۱۹۹۳) مراجعه کرد. فرایند تبدیل شدن این افراد به فیلم‌ساز هیچ گاه یک فرایند تئوریک نبوده است. اصولاً، زبان آنها زبان تئوریکی نیست و بیشتر با زندگی، احساس، و بینش‌های شخصی پیوند خورده است. این مسئله را البته می‌توان در مورد بسیاری از فیلم‌سازان دیگر پی‌گیری کرد. اگر این فرض درست باشد که فیلم‌سازان در اکثر مواقع، اساساً کاری با تئوری فیلم ندارند و فرایند آفرینش هنری ارتباطی با تئوری‌های نظریه‌پردازان ندارد، حداقل می‌توان در اعتبار نظریه‌های تجویزی سینما شکّ کرد. البته، بررسی تأثیر کتاب‌های آموزشی فیلم‌سازی، که بیشتر محصول طرفداران سینمای کلاسیک هستند، کاری متفاوت است. ولی، می‌توان گفت که نظریه‌های تجویزی ارتباط چندانی با فیلم‌سازی نیافته‌اند. حتی، فیلم‌سازانی مثل اورسن ولز[۶۰]، ژان رنوار و ویلیام وایلر[۶۱]، که الگوی سبک میزانسن را در آثار خود به کار می‌بردند، مقدم بر آثار آندره بازن دست به این کار زدند و آندره بازن که این نوع سینما را شکل راستین سینما معرفی کرد، تأثیر چندانی در فرایند فیلم‌سازی میزانسن‌محور نداشت. (بنابراین حضور نظریه‌های تجویزی در سینما، همواره حضوری مشکوک و تا حدّی کم‌اثر بوده است.)

اما، تکلیف ما با نظریه‌های توصیفی چیست؟ آیا نظریه‌هایی که راهکارهای معینی برای تولید فیلم نمی‌دهند هم همان قدر بی‌اعتبار و مشکوک شده‌اند؟ همان طور که گفته شد دامنه و مدت زمان این تئوری‌ها نیز پایین آمده است و دقیقاً به همین دلیل شاید نظریه‌پردازی برای سینما در اساس کاری باطل به نظر آید. با توجه به کم‌اعتباری نظریه‌های فیلم شاید بتوانیم تاریخ نظریهٔ فیلم را تاریخی پایان‌یافته تلقی کنیم.

اما، در برابر این حکم می‌توان استدلال‌های متناقضی را نیز در نظر آورد. اگر ما حقیقتاً بگوییم که تئوری فیلم مرده است و امکان دیگری برای تئوری فیلم در آینده وجود ندارد، از یک طرف نظری در باب تئوری فیلم داده‌ایم؛ یعنی، با توجه به وضع موجود و عدم توانایی برای ایجاد نظریه‌ای کارا و گسترده، گزارشی صحیح

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-08]

ارائه داده‌ایم و البته دقیقاً به همین دلیل یک نظریهٔ فیلم دیگر پدید آورده‌ایم؛ یک نظریهٔ فیلم که ادعا می‌کند نظریهٔ فیلم دیگر وجود ندارد. دقیقاً به همین دلیل، ما ادعا کرده‌ایم که حقیقتی را در باب نظریه فیلم ارائه می‌دهیم که قادر به توضیح فرایندها و بن‌بست‌های تئوریک فیلم در جهان معاصر است. اینجا کاری که ما در نهایت انجام داده‌ایم ایجاد یک خرده‌روایت دیگر برای فیلم است. ما در نهایت، فرایند نظریه‌سازی برای فیلم را ادامه داده‌ایم و همزمان، هم نظریهٔ خود را اثبات و هم آن را رد کرده‌ایم. از همین جا به فرضیه سوم می‌رسیم؛ اگر هرگونه اظهار نظری دربارهٔ فیلم در نهایت می‌تواند یک خرده‌روایت در باب فیلم باشد چه باید بکنیم؟

اثبات فرضیهٔ سوم هم به همان اندازه می‌تواند دشوار و ناممکن به نظر آید. یعنی پذیرش ده‌ها خرده‌روایتی که تولید می‌شوند و نه دامنه و نه زمان تأثیرگذاری طولانی دارد. مسئله‌ای که اینجا مطرح می‌شود این است که وقتی نظریات این چنین متکثّر و ناهمگن و کوتاه‌مدت هستند، اساساً، چرا باید آنها را تولید کرد؟ پاسخ به این پرسش از چند منظر و روش می‌تواند آغاز شود: چه کسانی نظریات فیلم را تولید می‌کنند؟ خاستگاه اجتماعی و هدف‌های آنها چیست؟ آیا می‌توان گونه‌ای جهان‌شمولی و پایداری برای نظریات آنها تصور کرد؟ تمامی این مقولات نیازمند تحقیق و تفحص هستند و الزاماً ما را به یک نقطهٔ واحد و یک پاسخ روشن نمی‌رسانند. اصولاً همان طور که بازی‌های زبانی و قاعده‌های آنها تکثیر شده‌اند، گویندگان و هدف‌های آنها نیز متنوع شده‌اند. بنابراین، فرضیهٔ سوم هر چند قانع‌کننده نیست، اما می‌تواند به عنوان امکانی واقعی‌تر مورد توجه قرار گیرد. زیرا جهان نظریهٔ فیلم از یک سو به جهانی مملو از نظریه‌های کوتاه‌مدت تبدیل شده است و از سوی دیگر گریزی هم از تولید این نظریه‌ها وجود ندارد.

مؤخره

تاریخ تئوری فیلم تقریباً قدمتی مساوی با تاریخ سینما دارد. زیرا برخی روزنامه‌نگاران از همان سال‌های آغازین پیدایش سینما، شروع به قضاوت کردن دربارهٔ این پدیدهٔ نوظهور کردند. هر چند، تئوری‌های آغازین سینما بیشتر اظهار نظرهای شخصی و فاقد یک بینش نظام‌مند بودند، با این حال، به عنوان شکل‌های نخستین نوشتار در باب فیلم و نقطهٔ آغاز فرایند تئوری فیلم قابل توجه هستند. بعدها دو تئوری فرمالیستی و رئالیستی، که خاستگاه یکی روسیه و دیگری اروپای غربی بودند، میدان تئوری فیلم را به اشغال خود درآوردند و سال‌ها به عنوان روایت‌های مورد اعتماد در بین نویسندگان سینمایی به کار رفتند. هر دوی این تئوری‌ها از یک سو بر کلان‌روایت مارکسیستی تکیه داشتند و از سوی دیگر، نظریات تجویزی در باب سینما بودند. یعنی، راه‌حل‌های قاطع و کاملی در باب فرایندهای آفرینش اثر سینمایی داشتند و آن راه حل‌ها را به عنوان تنها شکل راستین و اصیل این فرایند ارائه می‌دادند. پیش از دههٔ هفتاد، جهان تئوری فیلم در اختیار این نوع تئوری‌های جهان‌شمول‌گرا و دگماتیستی فیلم بود.

اما؛ تئوری فیلم در ادامه و خاصه از دههٔ هفتاد به این سو دچار تحول شد. تئوری فیلم از این دهه نوعی تکثیر پُرشتاب را آغاز کرد و به فضایی به شدت چندآوایی و ناهمگون شکل داد. خاصه پیدایش انواع و اقسام گرایش‌های فکری و تئوری‌های فلسفی، هنری، اجتماعی، و روانشناختی به این چندگانگی و کثرت دامن زد. این تئوری‌ها در بسیاری موارد از بنیاد و پیش‌فرض‌های مقدماتی در برابر هم قرار گرفتند. از این نقطه، حقایق قابل اعتماد و روایت‌های اصلی تئوری سینمایی از بین رفتند و حقیقت شروع به تکثیر کرد. تئوری‌های سینمایی جدید، حتی آن قطعیت تئوری‌های فرمالیستی و رئالیستی نیمهٔ اول قرن بیستم را نداشتند. دیگر چارچوب نظری پذیرفته‌شده و مورد اعتماد به قصه‌ای خیالی بدل شد.

اینجا نظریهٔ بازی‌های زبانی ویتگنشتاین برای فهم وضعیت پیش آمده می‌تواند کارا باشد. ویتگنشتاین باور دارد هر سخن، چه نوشتاری و چه گفتاری، یک بازی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-08]

زبانی است؛ یعنی در آن طرفین و قواعد بازی وجود دارند. طرفین بازی باید بر روی قواعد بازی توافق کنند. عدم توافق بازی‌کنندگان بر روی قواعد بازی به نفی کامل بازی خواهد انجامید. نظریه‌های فیلم را نیز می‌توان بازی‌های زبانی فرض کرد. پیش‌فرض‌های نظریه‌ها قواعد بازی هستند. در دنیای جدید، بازی‌ها متکثّر می‌شوند. از آنجایی که بازی‌ها مبتنی بر قاعده‌های غیر قابل انطباق هستند، عملاً روایت‌های بزرگ در حوزهٔ تئوری فیلم قادر به ادامهٔ حیات خود نیستند. از این رو، چارچوب‌های نظری فراگیر از بین می‌روند.

حال، با توجه به بی‌اعتباری کلانْ‌روایت‌ها این سؤالات مطرح می‌شوند: در فقدان هر گونه چارچوب نظری پذیرفته‌شده چه می‌توان در باب سینما نوشت؟ اساساً آیا امکان توافق در تئوری فیلم معاصر وجود دارد؟ اگر نمی‌توان هیچ تئوری فراگیر دیگری تولید کرد چه ضرورتی برای تولید نظریه‌های جدید باقی می‌ماند؟ وقتی تئوری‌های فیلم این چنین دامنهٔ تأثیر اندک و عمر کوتاهی دارند، اساساً چرا باید آنها را تولید کرد؟

در جواب به این سؤالات چندین فرضیه و یا پاسخ مطرح شدند: اولین پاسخ، تلاشی در جهت ایجاد یک روایت کلان جدید در عرصهٔ سینما بود. دومین پاسخ، همان نفی تئوری فیلم و کنار نهادن آن بود و پاسخ سوم، پیشنهاد تئوری‌های متکثّر شخصی به عنوان جایگزین کلانْ‌روایت‌ها بود.

فرضیه و پاسخ اول با توجه به عدم امکان اجماع و نفی الگوهای لومان ـ هابرماس در مورد توافق، پاسخی ناکارامد و نادرست قلمداد شد. زیرا وقتی قاعده‌های بازی چندگانه هستند، عملاً امکان یک بازی فراگیر از بین می‌رود. دومین پاسخ هم هر چند منطقی‌تر از پاسخ اول بود، اما مورد تردید واقع شد. زیرا از یک سو نفی تئوری فیلم چیزی جز ایجاد یک خرده‌روایت جدید منفی در باب تئوری فیلم نیست و از سوی دیگر، ما با واقعیت تکثیر شدید و غیر قابل کنترل تئوری فیلم مواجه هستیم. از این رو، پاسخ سوم درست‌ترین پاسخ دانسته شد؛ یعنی پذیرفتن فضایی آزاد که در آن تئوری‌های فیلم تولید می‌شوند. وارد فضای نظریه‌های معاصر می‌شوند. اما، به زودی اعتبار خود را از دست می‌دهند. این تئوری‌ها شاید قدرت، کارایی و طول عمر چندانی نداشته باشند، اما در عین حال مهم‌ترین کارکرد آنها چندگانه‌سازی بیشتر فضای فکری حاکم بر تئوری فیلم است.

پی‌نوشت‌ها

1. Sergei Eisenstein
2. Andre Bazin
3. Ludwig Wittgenstein
4. Jean Francois Lyotard
5. sender
6. addressee
7. referent
8. Maxim Gorky
9. Ricciotto Canudo
10. Vachel Lindsay
11. Leon Moussinac
12. gestalt theory
13. Siegfried Kracauer
14. Francois Truffaut
15. Andrew Sarris
16. Jean-Luc Godard
17. Lev Kuleshov
18. Bela Balazs
19. Vsevolod Pudovkin
20. Dziga Vertov
21. Hugo Munsterberg
22. Rudolf Arnheim
23. Max Wertheimer
24. Wolfgang Kohler
25. Kurt Koffka
26. Syd Field
27. Daniel Arijon
28. Joseph Raymond McCarthy

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-08]

29. Henri Agel
30. Amedee Ayfre
31. Roger Munier
32. Ferdinand de Saussure
33. Jacques Lacan
34. Louis Althusser
35. Roland Barthes
36. Christian Metz
37. Jean Louis Comolli
38. Jean Pierre Oudart
39. Jean Louis Baudry
40. Ludwig Feuerbach
41. cinematic apparatus
42. Laura Mulvey
43. Claire Johnston
44. David Bordwell
45. Henryk Tomaszewski
46. Yury Tynyanov
47. Viktor Shklovsky
48. Noel Carroll
49. Thomas Elsaesser
50. Gilles Deleuze
51. Jean Baudrillard
52. Jurgen Habermas
53. Niklas Luhmann
54. Alain Resnais
55. Claude Chabrol
56. Jean Renoir
57. Ernst Bergman
58. Luis Bunuel
59. Krzysztof Kieslowski
60. Orson Welles
61. William Wyler

کتابنامه

آریخن، دانیل. (۱۳۷۵)، *چگونه کارگردانی کنیم*، ترجمهٔ عباس اکبری، تهران: مرکز گسترش سینمای مستند تجربی (نشر متن اصلی ۱۹۷۶)

استم، رابرت. (۱۳۸۳)، *مقدمه‌ای بر نظریهٔ فیلم*، ترجمهٔ احسان نوروزی و دیگران، تهران: سورهٔ مهر.

استیونسون، رالف و ژان .ر.دبری (۱۳۸۳)، *هنر سینما*، ترجمهٔ پرویز دوائی، چ۳، تهران: مؤسسه انتشارات امیرکبیر.

اندرو، دادلی. (۱۳۶۵)، *تئوری‌های اساسی فیلم*، ترجمهٔ مسعود مدنی، تهران: عکس معاصر.

انگلس، فردریش. (۱۳۵۷)، *لودویگ فوئرباخ و پایان فلسفهٔ کلاسیک آلمان*، ترجمهٔ پرویز بابائی، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.

آیزنشتین، سرگئی. (۱۳۶۹)، *شکل فیلم*، ترجمهٔ پرتو اشراق، تهران: انتشارات نیلوفر.

بازن، آندره. (۱۳۸۲)، *سینما چیست؟*، ترجمهٔ محمد شهبا، چ۲، تهران: انتشارات هرمس.

بالاش، بلا. (۱۳۷۶)، *تئوری فیلم: خصوصیت و رشد هنری جدید*، ترجمهٔ کامران ناظر عمو، تهران: دانشگاه هنر.

بتلهایم، شارل و پل سوئیزی. (۱۳۵۲)، *سوسیالیسم یا سرمایه‌داری دولتی*، ترجمهٔ ح، آزاده، تهران: نشر چاپخش.

برگمان، اینگمار. (۱۳۷۰)، *فانوس خیال*، ترجمهٔ مسعود فراستی، تهران: انتشارات سروش.

بودریار، ژان، ژیل دلوز و دیگران. (۱۳۷۴)، *سرگشتگی نشانه‌ها: نمونه‌هایی از نقد پسامدرن*، ترجمهٔ مانی حقیقی و دیگران، تهران: نشر مرکز.

بوردول، دیوید و کریستین تامپسون. (۱۳۸۳)، *هنر سینما*، ترجمهٔ فتاح محمدی، چ۳، تهران: نشر مرکز.

بونوئل، لوئیس. (۱۳۷۱)، *با آخرین نفس‌هایم: خاطرات لوئیس بونوئل*، ترجمهٔ علی امینی نجفی، تهران: انتشارات هوش و ابتکار.

پودفکین، فسوالود. (۱۳۷۰)، *فن سینما و بازیگری در سینما*، ترجمهٔ حسن افشار، تهران: نشر مرکز.

تروتسکی، لئون. (۱۳۵۹)، *انقلابی که بدان خیانت شد*، ترجمهٔ حسن صبا و مجید نامور، تهران: شرکت نشر فانوسا.

جانتی، لوئیس. (۱۳۸۱)، *شناخت سینما*، ترجمهٔ ایرج کریمی، تهران: نشر روزگار نو.

جیلاس، میلوان. (۱۳۵۸)، *طبقهٔ جدید*، ترجمهٔ عنایت الله رضا، چ۵، تهران: موسسهٔ انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.

رنوار، ژان. (۱۳۶۸)، *من و فیلم‌هایم*، ترجمهٔ فرخ خردمند، تهران: انتشارات پارت.

فیلد، سید. (۱۳۷۷)، *راهنمای فیلم‌نامه‌نویس*، ترجمهٔ عباس اکبری، تهران: انتشارات نیلوفر (نشر متن اصلی ۱۹۷۲).

کوک، دیوید. (۱۳۸۰)، *تاریخ جامع سینمای جهان*، ترجمهٔ هوشنگ آزادی‌ور، ج۱، تهران: نشر چشمه.

ـــــــــــ . (۱۳۸۱)، *تاریخ جامع سینمای جهان* ترجمهٔ هوشنگ آزادی‌ور، ج ۲، تهران: نشر چشمه.

کیسبی‌یر، آلن. (۱۳۸۳)، *درک فیلم*، ترجمهٔ بهمن طاهری، چ۴، تهران: نشر چشمه (نشر متن اصلی ۱۹۷۶).

کینگ، جف. (۱۳۸۶)، *مقدمه‌ای بر هالیوود جدید*، ترجمهٔ محمد

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-08]

شهبا، تهران: انتشارات هرمس (نشر متن اصلی ۲۰۰۲).
لیوتار، ژان فرانسوا. (۱۳۷۷)، «ناسینما»، ترجمهٔ مازیار اسلامی، تهران: *فصلنامه فارابی*، شماره ۳۰، صص ۳۵-۲۸).
ـــــــــــ . (۱۳۸۱)، *وضعیت پست مدرن: گزارشی دربارهٔ دانش*، ترجمهٔ حسینعلی نوروزی، چ۲، تهران: نشر گام نو (نشر متن اصلی ۱۹۷۹).
موناکو، جیمز. (۱۳۷۱)، *چگونگی درک فیلم*، ترجمهٔ حمید احمدی لاری، تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی.
نیکولاوس، مارتین. (۱۳۵۹)، *احیاء سرمایه‌داری در شوروی*، ترجمهٔ م رهرو، تهران: انتشارات پژواک.
هیوارد، سوزان. (۱۳۸۱)، *مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی*، ترجمهٔ فتاح محمدی، تهران: نشر هزارهٔ سوم.
وولن، پیتر. (۱۳۸۰)، *نشانه‌ها و معنا در سینما*، ترجمهٔ عبدالله تربیت و بهمن طاهری، تهران: انتشارات سوره (نشر متن اصلی ۱۹۹۸).
ویتگنشتاین، لودویگ. (۱۳۸۹)، *پژوهش‌های فلسفی*، ترجمهٔ فریدون فاطمی، چ۵، تهران: نشر مرکز (نشر متن اصلی ۱۹۵۳).

Andrew, Dudley. (1984), Concepts in Film Theory, Oxford: Oxford University Press.

_____. (2010), What Cinema Is!: Bazin's Quest and its Charge, Massachusetts: Blackwell Publishers INC.

Baudrillard, Jean. (n.d.). The Evil Demon Of Images. (n.p.)

Bordwell, David. (2006), The Way Hollywood Tells It, California: The Regents of the University of California.

Bruady, Leo, Marshal Cohen & Gerald Mast. (1992), Film Theory and Criticism. Oxford: Oxford University Press (Original work published 1974).

Carroll, Noel. (1996), Theorizing the moving Image, Cambridge: Cambridge University Press.

Deleuze, Gilles. (1986). Cinema 1: The Movement Image (Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam), London: Athlone Press (Original work published 1983).

_____. (1989), Cinema 2: The Time Image (Hugh Tomlinson and Robert Galeta), London: Athlone Press (Original work published 1985).

Field, Syd. (2005), Screenplay: The Foundations Of Screenwriting (4th edition), New York: Bantam Dell (Original work published 1972).

Hayward, Susan. (2001), Cinema Studies: The Key Concepts (Second edition), London: Routledge (Original work published 2000).

Kieilowski, Krzysztof. (1993), Kieilowski on Kieilowski, London: Faber and Faber Limited (Original work published 1988).

Lyotard, Jean-Francois. (1984), The Postmodern Condition: A Report on Knowledge (Geoff Bennington & Brian Massumi, Trans.), Manchester: Manchester University Press (Original work published 1979).

McGowan, Todd. (2007), The Real Gaze: Film Theory after Lacan, New York: State University of New York Press.

Miller, Toby & Robert Stam. (ed) (2004), A Companion to Film Theory, Massachusetts: Blackwell Publishing Ltd (Original work published 1999).

Nowell-Smith, Geoffrey. (1997), The Oxford History o f World Cinema, Oxford: Oxford University Press (Original work published 1996).

Smelik, Anneke. (1998), And the Mirror Cracked: Feminist Cinema and Film Theory, New York: ST. Martins's Press, INC.

Stam, Robert. (2000), Film Theory, an Introduction, Massachusetts: Blackwell Publishers INC.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-08]