به نام خدا

۱۲۱۷۸۵

وزارت علوم، تحقیقات و فناوری

دانشکده سینما و تئاتر

پایان‌نامه برای دریافت درجه کارشناسی ارشد در رشته

سینما

نقد نقد در سینما

استاد راهنما

دکتر محمد شهبا

پژوهش و نگارش

فرهاد پاکدل

بهمن ۱۳۸۷

۱۳۸۸/۵/۱۵

اطلاعات مدارک عمومی مرکز تهیه مدارک

ورود به دبیرخانه دانشکده سینما و تئاتر
تاریخ ۸۷/۱۰/۲۱
شماره ۱۰۱۴

ورود به دبیرخانه دانشگاه هنر
شماره ۱۲۷۹۷۸
تاریخ ۱۳۸۸/۱۰/۲۰

۱۲۱۲۸۵

چکیده

این پایان‌نامه در پی ارائه‌ی معیارهایی شایسته برای نقد فرایند انتقادی، و به عبارتی فرانقد، در حوزه‌ی سینما است. پس از پرداختن به دلالت‌های نقد در علوم انسانی و فلسفه، به طور مشخص‌تر به وجوه مختلف آن در حیطه‌ی سینما پرداخته می‌شود. در ادامه، شرحی از عمل نهادی و معرفی‌ای از ویژگی‌های نهاد انتقادی و نهاد سینما به عنوان باشندگانی خارج از متن که بر دلالت‌های نقد تفسیرمحور تاثیر اساسی دارند، ارائه می‌شود. در پی، با تمرکز بر کتاب *معناآفرینی*، برخی آرای بُردول در خصوص نقد و تفسیر ترجمه و نقل خواهند شد. او در این کتاب با شرح سطوح معنایی، به تفکیک معانی ادراکی و تفسیری پرداخته و چنین عنوان می‌کند که حوزه‌ی نقد سینمایی با تمرکز بر معانی سطوح دوم، به تفسیر گرایش داشته است. بُردول با تشریح انجام چنین فرایند انتقادی تفسیری ـ بر مبنای مفاهیمی چون حوزه‌های معنایی، طرح‌نماها، روش یافتاری، سخنوری ـ به مسایلی که نقد تفسیرمحور در پی داشته است اشاره می‌کند و بدیل‌هایی را برای آن پیش می‌کشاند.

کلیدواژه‌ها

نقد، نقد فیلم، تحلیل فیلم، بازخوانی فیلم، نظریه‌ی انتقادی، نهاد، تفسیر، معنا، حوزه‌های معنایی، روش یافتاری، طرح‌نما، سخنوری، پوئتیکز تاریخ‌گرا

فهرست مطالب

۱. مقدمه	۱-۱۳
۲. نقد	
تعریف	۱۴-۱۵
انتقادی اندیشیدن	۱۵-۱۷
نظریه‌ی انتقادی	۱۷-۲۲
نقد نقد	۲۲-۲۳
نقد فیلم	۲۴-۳۰
۳. نهاد	
تعریف و کارکرد	۳۱-۳۴
نهاد سینما	۳۴-۳۶
نهاد انتقادی	۳۶-۳۸
۴. معناآفرینی	
معرفی	۳۹-۴۱
تفسیر به مثابه‌ی ساخت‌بندی	۴۲-۴۹
معنای ساخته‌شده	۴۹-۵۷
دکترین‌های تفسیری	۵۷-۶۳
روش‌های مرسوم و کاربست‌ها	۶۳-۶۵
شرکت تفسیر	۶۵-۷۶

منطق کشف، یا، حل مسئله ۷۶–۸۲
منطق توجیه، یا، سخنوری ۸۲–۸۹
کالبدشکافی تفسیر ۸۹–۹۱
کرانه‌های تفسیر ۹۱–۹۷
پایان تفسیر؟ ۹۷–۱۰٤
چشم‌انداز پوئتیکز ۱۰٤–۱۱٦
۵. **نتیجه‌گیری** ۱۱۷–۱۱۹
٦. **منابع** ۱۲۰

مقدمه

نقد، رایج‌ترین نوشتار در باب فیلم است. نظر به این گستردگی، لازم می‌نماید که با اصطلاح‌شناسی دقیق به تفکیک مفاهیم، تحلیل مبانی، بررسی ویژگی‌ها، و مطالعه‌ی کارکردهای آن بپردازیم. به عبارتی، نقد نقد، ضرورتی عینی است. بیش از هرچیز به دلیل آن‌که نقدنویسی به عمل تفسیری یک‌نواخت بدل شده است، و اگر بتوان بدیلی برای گرایش تفسیری آن یافت، چنین پژوهش‌هایی اهمیت وجودی خود را توجیه می‌کنند. در این بین، کتاب *معناآفرینی: استنتاج و سخنوری در تفسیر سینما* [1] به دلیل شمول مباحث گوناگون مرتبط با این موضوع، برقراری استدلال‌های خود بر پایه‌های متقن، و کاربردپذیری مفهومی بهترین مرجع در این حوزه است. هرچند نظرهای مخالفی، چه به صورت نقدی بر نقد بُردول از نقد و چه فارق از آن، مطرح شده است ـ برای مثال، از جانب نوئل کرول و ویکتور پرکینز ـ لیکن تا به امروز و به رغم آن‌که بیش از یک دهه از نگارش آن می‌گذرد، مباحث این کتاب بیش از هر مرجع دیگری در باب نقد و تفسیر فیلم پذیرفتنی و ارجاع‌پذیر می‌نماید. نظر به این دلایل، مبنای اصلی این پایان‌نامه آرای بُردول در این کتاب است و نیز مقاله‌ای که وی بعدتر در پاسخ به برخی منتقدان‌ش در نشریه‌ی *فیلم کریتیسیزم* [2] نگاشت. همچنین در کنار بررسی مفهومی و تاریخی وجوه نقد و دلالت‌های آن، به مباحث نهادی به عنوان یکی از ارکان موثر در سخن انتقادی خواهیم پرداخت.

مردم پس از آن‌که فیلمی را می‌بینند درباره‌ی آن صحبت می‌کنند. گاهی درباره‌ی آن می‌نویسند یا سخنرانی می‌کنند. دست‌کم برخی از چیزهایی که مردم می‌گویند یا می‌نویسند، در هر معنایی از این اصطلاح، تفسیر شمرده می‌شود. اما چه چیز مردم را قادر می‌سازد که آن ساخت‌بندی‌های زبانی را

---

[1] *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*
[2] *Film Criticism*

که تفسیر فیلم می‌نامیم تولید کنند؟ شرایط روان‌شناختی، اجتماعی، و تاریخی که این امر را ممکن می‌کنند چیست‌ند؟ بر اساس این پرسش‌ها بود که *معناآفرینی* نوشته شد. کتابی که در آن تحلیلی نظری از فعالیت تفسیر فیلم ارائه می‌شود.

معناآفرینی به طور محوری تاریخ یا تحلیل یا تشخیص مطالعه‌ی آکادمیک فیلم نیست. اگر ما قرار است شرایط امکان تفسیر را درک کنیم، باید نهاد اجتماعی مطالعات آکادمیک فیلم را لحاظ کنیم. این نهاد در برقراری و نظارت بر فعالیت‌های تفسیری نقشی اساسی بازی کرده است. اما لحاظ تمام عواملی که بر آموزش عملی فیلم تاثیر داشته‌اند با این کتاب ارتباط اساسی ندارد. *معناآفرینی* را تا آن‌جا می‌توان تاریخ مطالعه‌ی آکادمیک فیلم دانست که این مطالعه به تفسیر مربوط باشد.

تفسیر موضوعی فراخ و مناقشه‌برانگیز در علوم انسانی است. *معناآفرینی* درگیر بسیاری از مسایل غامض فلسفی در ادبیات نمی‌شود. مثلاً این حوزه که آیا یک تفسیر می‌تواند درست یا نادرست باشد، معتبر یا نامعتبر؟ یا این‌که تفسیرها تنها پذیرفتنی یا ناپذیرفتنی‌اند؟ *معناآفرینی* در این خصوص موضعی نمی‌گیرد و آن‌چه بر آن توجه می‌ورزد این است که چگونه حتا تفسیرهای بعید می‌توانند تولید شوند و در حوزه‌ی درسی ترویج گردند.

این حوزه‌ای دیگر از مسایل فلسفی است که در اجتماع ادبی (به خصوص در پی واسازی) بسیار از آن بحث شده است: آیا تفسیری هست که نامعتبر باشد؟ آیا متن می‌تواند بی‌نهایت تفسیر را پذیرا باشد؟ اگر نه، چه تعداد تفسیر مجاز است؟ بر چه اساسی فرد می‌تواند حذف یک تفسیر را توجیه کند؟ *معناآفرینی* این پرسش‌ها را معوق می‌گذارد، زیرا آن‌ها بیش‌تر مربوط به شیوه‌ی صحیح یا بهترین شیوه‌ی انجام تفسیر هستند ـ که بُردول به آن‌ها پاسخی نمی‌دهد ـ تا مربوط به اصول و روندهایی که توسط آن‌ها تفسیرهای واقعی، خوب یا بد، خلق و نشر می‌شوند.

بُردول با طرح هفت پرسش به ما امکان می‌دهد فرض‌های نهفته در *معناآفرینی* را مرور کنیم. هرکدام از آن‌ها که در پی می‌آیند ما را نسبت به مباحث کتاب دقیق‌تر می‌سازند.

۱. آیا سودمند است که نقد فیلم را عملی متمایز از تمام نگارش و آموزش سینما لحاظ کنیم؟

معناآفرینی چنین فرض می‌دارد. اگر چنین نپندارید، عملاً می‌گویید که سودمند نیست که، دست‌کم تقریباً، بین مثلاً نقد فیلم، نظریه‌ی فیلم، و تاریخ فیلم تمایز قائل شویم. در این مسایل جدل آشکاری مشاهده نمی‌شود.

۲. آیا سودمند است که تفسیر را در نقد فیلم، عملی متمایز بدانیم؟

اگر چنین گمان نکنید، دو موضع اساسی برای شما ممکن است.

اول یک موضع «همه‌چیز درهم است»: چه‌کسی می‌تواند فعالیت‌های تفسیری را از تمام فعالیت‌های دیگری که منتقدان انجام می‌دهند متمایز کند؟ همه‌ی آن نقد است، و هیچ راه اصولی برای تمایز تفسیر از مثلاً شرح، تحلیل، یا ارزیابی وجود ندارد.

ملاحظاتی چند با این دیدگاه می‌ستیزند. آشکارتر از همه، تمام منتقدان حتا اگر صریحاً تصدیق نکنند، این تمایزات را برقرار می‌دانند. هیچ منتقدی فکر نمی‌کند که گفتن این‌که «*پدرخوانده*[1] فیلمی گانگستری است» به طرزی قابل‌توجه از گفتن این‌که «*پدرخوانده* فیلم گانگستری خوبی است» متفاوت نباشد. منتقدان می‌توانند بر این‌که *هملت*[2] پنج پرده دارد توافق داشته باشند، در حالی که درباره‌ی این‌که آیا قهرمان آن عقده‌ی ادیپ دارد بحث کنند. در بده بستان مباحثه‌ی انتقادی، منتقدان تلویحاً تفسیرها را از دیگر انواع اظهارات درباره‌ی آثار هنری متمایز می‌کنند.

موضع دوم این دیدگاه را برمی‌گیرد که تفسیر، عملی منطقاً متمایز در نقد فیلم نیست، زیرا نقد فیلم با تفسیر مترادف است. این‌که *هملت* چهار پرده دارد، این‌که در ۱۶۰۳ در قطع رحلی چاپ شد، این‌که قهرمان‌ش عقده‌ی ادیپ دارد، این‌که نمایش تمثیل نارسایی زبان برای جهان است ـ هر اظهاری که بخواهید درباره‌ی نمایش داشته باشید، یک تفسیر به شمار می‌رود.

---

[1] *Godfather*
[2] *Hamlet*

چرا باید کسی این را باور کند؟ به لحاظ جامعه‌شناختی، شاید آن‌چه تفسیر می‌نامیم چنان در نقد در علوم انسانی محوری بوده است که دیگر مترادف با خود نقد شده است. اما دلایل دیگری نیز وجود دارند که در کلی‌گویی خاصی قرار می‌گیرند.

برخی می‌گویند که هر عمل ادراکی به همراه تفسیر انجام می‌شود، زیرا هیچ چشم خنثایی وجود ندارد، این‌که هر بررسی معطوف به نظریه است، این‌که هر اظهاری تفسیری از جهان و زبان را پیش‌فرض می‌گیرد. تمام این فرض‌ها به نظر بسیار محتمل می‌آیند، اما «تفسیر» در این معنا مربوط به دلالت بر مجموعه‌ای از فرض‌ها، پیش‌فرض‌ها، مقولات، باورها، و امثال این‌ها می‌شود. *معناآفرینی* چنین استدلال می‌کند که این‌گونه ساختارهای مفهومی در معنای ظریف به راستی جزئی از تفسیر انتقادی هستند. یعنی آن‌که برای طرح اظهاری درباره‌ی معانی انتزاعی فیلم، فرد باید مقولات و مفاهیم را، و دست‌کم برخی از طبقه‌بندی‌های مقدماتی داده‌ها را، داشته باشد. می‌توان تمام این ساختار پس‌زمینه را «تفسیر» نامید، اما بُردول تفسیر را در معنایی متفاوت به کار می‌برد. مغالطه‌آمیز است که ادعا کنیم به دلیل این‌که همه‌چیز شامل تفسیر، در گسترده‌ترین معنا، است، ممکن نیست فعالیتی را که در معنای ظریف و محدود تفسیر می‌نامیم، تعیین کنیم.

بر خلاف این دو دیدگاه، *معناآفرینی* فرض دارد که می‌توان به تفسیر به عنوان عملی متمایز در نقد فیلم پرداخت. این مسئله در دو بُعد مشخص است. هردو با تمایزات سنتی هرمنوتیک و با تفکر و کاربرد انتقادی رایج مطابقت دارند.

اول آن‌که پژوهش‌گران هرمنوتیک مدت‌ها بین تفسیرهای «آشکار» و جز آن که فراتر از نص متن می‌روند، تمایز قائل بوده‌اند. اولی را «ادراک» می‌نامیم. یعنی این‌که برخی باورها یا گفتارها در باب فیلم چیزی عینی را آن‌جا فرض می‌کنند ـ مثلاً شخصیت‌های بازنموده، کنش داستان، اوج دراماتیک یا اهمیت همه‌ی آن. ادراک، معانی دلالت‌شده توسط متن و جهان‌ش را فراچنگ می‌آورد. چند مثال:

در این صحنه، راجر تورنهیل تلاش می‌کند تا از هواپیمای سم‌پاش بگریزد.

این گفته‌ی دوروتی که «هیچ‌جا خونه‌ی آدم نمی‌شه» پند فیلم است.

تفسیر، بر خلاف، معانی انتزاعی و غیرآشکار را به فیلم و جهان‌ش منتسب می‌کند. تفسیر از جهان اشاره‌شده و هر پیام اشاره‌شده فراتر می‌رود تا معانی ضمنی یا دلالت‌گر را طرح کند.

در این صحنه، راجر تورنهیل توسط شبحی از پدری که می‌جوید، تعقیب می‌شود.

این گفته‌ی دوروتی که «هیچ‌جا خونه‌ی آدم نمی‌شه» تلاش طرح است برای سرکوب چالش برهم‌زننده‌ی زندگی خانوادگی که در قالب آرمان‌شهر آز ارائه شده است.

همان‌طور که از این مثال‌ها برمی‌آید، اظهارات تفسیری اغلب بر ادراک استوارند؛ برای ایجاد خوانش دلالت‌گر *جادوگر آز*[1] فرد درباره‌ی این‌که آن چه چیزی را آشکار ابراز می‌کند، فرض‌هایی می‌سازد.

اگر تفسیر برای هر نوع داوری معنایی یا استنتاج به کار رود، پس ادراک، «تفسیر» نیز هست. اما ما می‌توانیم با به کار بردن مفهوم تفسیر در معنای محدود آن تمایز مفیدی را بین دنبال‌کردن داستان و نسبت‌دادن معانی انتزاعی، ضمنی یا دلالت‌گر به فیلم حفظ کنیم.

وقتی از فعالیت انتقادی سخن می‌گوییم، همچنین سودمند است که بین تفسیر و ارزیابی و تحلیل تمایز قائل شویم. به نظر می‌رسد کم‌تر منتقدی با این ادعا که تفسیر لزوماً ارزیابی نیست مخالف باشد (هرچند ارتباط تفسیر با ارزش به هیچ روی آشکار نیست). بیش‌تر افراد به تفکیک تحلیل از تفسیر معترض‌ند.

با این حال تفاوتی اصولی بین طرح ارتباطات اجزا و کل‌ها (تحلیل) و فرض معانی انتزاعی وجود دارد. می‌توان ترکیب‌بندی و رنگ‌ها را در یک نقاشی، موتیف‌های ملودیک و بافت هارمونیک را در یک قطعه موسیقی، علم عروض و طرح را در ادبیات، و جز این‌ها را تحلیل کرد. تحلیل لزومی ندارد که توسط فرض‌های تفسیری هدایت شود. اگر شما الگوهایی را در ارتباطات فضایی نماها در یک سکانس نشان دهید، یک تحلیل ارائه داده‌اید. شاید شما با انتساب معنی‌ای انتزاعی به الگوهایی که آشکار می‌کنید، حرکتی تفسیری انجام دهید، اما می‌توانستید در سطح تحلیل باقی بمانید، مثلاً با بحث

---

[1] *The Wizard of Oz*

از کارکردهای داستانی این الگوها. برخی تحلیل را خشک و خسته‌کننده می‌دانند و تفسیر را جذاب. خود این مسئله نشان‌دهنده‌ی تمایز این دو است.

۳. آیا تفسیر، همانند دیگر فعالیت‌ها، به مجموعه‌ای خاص از مهارت‌ها وابسته است؟

معناآفرینی فرض می‌کند که تفسیر فیلم، لحاظ‌شده به عنوان یک کنش، به مجموعه‌ای از مهارت‌ها نیازمند است. برای مثال، منتقدان ابتدای فیلم را با پایان آن مقایسه می‌کنند؛ آن‌ها مضامینی را به فیلم منتسب می‌کنند؛ آن‌ها الگوهای موتیف‌ها را می‌یابند و رخنه‌ها را پر می‌کنند. دست‌کم برخی از این مهارت‌ها باید آموخته شوند، و نه لزوماً در شرایط آموزش رسمی. این مهارت‌ها می‌توانند در درجات مختلف شایستگی باشند.

٤. آیا دست‌کم برخی از مهارت‌ها و اعمال خاص تفسیر، مفهومی هستند؟

معناآفرینی این دیدگاه را دارد که نقد شامل فعالیتی آگاهانه است. منتقد فیلم را انتخاب می‌کند، درباره‌ی آن فکر می‌کند، و اظهاراتی را درباره‌ی آن طرح می‌کند. تفسیر نیز، به عنوان بخشی از نقد، باید مفهومی باشد. *معناآفرینی* چنین استدلال می‌کند که تفسیر نیازمند برخی مهارت‌های مفهومی خاص، البته نه لزوماً منحصر به فرد، است. برای نمونه، منتقد باید به قیاس توجه کند، سرمشق‌ها را به یاد آورد، لحظات فیلم را با هم مقایسه کند، استدلال را طرح کند، و جز این‌ها. این فعالیت‌ها شامل مفاهیم هستند.

می‌توان چنین ادعا کرد که هیچ مفهومی واسطه‌ی انجام مهارت تفسیری نیست. یک ویتگنشتاینی ممکن است این دیدگاه را برگیرد که فرد «پیش می‌رود»، بدون این‌که درباره‌ی کاری که انجام می‌دهد نظریه‌ای داشته باشد. بُردول نمی‌گوید که مفاهیم مورد نظرش *نظری* هستند. برخی مهارت‌های خاص تفسیر، مفهومی هستند بی‌آنکه نظری باشند. آن‌ها اغلب «درون‌یافتی[1]» هستند ـ نه بدان معنا که هیچ مفهومی نیاز نیست، بلکه در این معنا که مفاهیم دخیل چنان آشنا هستند که فرد بدون توجه آگاهانه می‌تواند آن‌ها را به کار گیرد.

۵. آیا مهارت‌ها و کاربست‌های مفهومی، به طرزی شاخص، شناختی و سخنورانه[2] هستند؟

---

[1] Intuitive
[2] Rhetorical

شناختی انواعی خاص از فعالیت‌های ذهنی را مشخص می‌کند: جمع‌آوری اطلاعات، طرح استدلال، تامل، برهان، استنتاج، داوری، جدل، و فعالیت‌هایی از این نوع. می‌توان تصدیق کرد که این‌ها فعالیت‌های شناختی هستند، بدون آن‌که با هیچ شرح نظری خاص در ارتباط با آن‌ها موافقت داشته باشیم. به طریقی مشابه، اگر صرفاً فرض کنیم که سخنوری صناعت گفتار اقناعی است، هنوز به هیچ نظریه‌ی سخنوری خاص برای تشریح یا تحلیل آن ملتزم نشده‌ایم.

دیدگاه *معناآفرینی* چنین است: با این‌که این‌ها تمام قضیه نیستند، اما نقش مهمی در عمل تفسیری بازی می‌کنند. تفسیرگر اطلاعات را به شیوه‌ای غیرتصادفی جمع‌آوری می‌کند: یادداشت برمی‌دارد، فیلم‌های دیگر آن کارگردان یا آن ژانر را بررسی می‌کند، در کتابخانه مصاحبه‌ها و تفسیرهای دیگر را می‌جوید. تفسیرگران استدلال‌ها را طرح می‌کنند، با هدف دیدگاه هدایت می‌شوند، و از کارهای پیشین و اعتراضات احتمالی آگاه هستند. تفسیرگران بر داده‌های غیرعادی تامل می‌کنند یا شیوه‌های بدیل ارائه‌ی شواهد را در نظر می‌گیرند. تفسیرگران استنتاج می‌کنند ـ درباره‌ی این‌که معنای دیالوگ شخصیت چیست، درباره‌ی این‌که یک نما دلالت بر چه دارد، درباره‌ی این‌که چگونه روایت فیلم از تناقضات ایدئولوژیک پرهیز می‌کند. تفسیرگران فیلم‌ها را متعلق به یک سنت، یک ژانر، یک گرایش، ارزیابی می‌کنند. تفسیرگران همچنین با تفسیرگران دیگر جدل می‌کنند، و تلاش می‌کنند که اعتبار یک تفسیر را به اثبات رسانند. این‌ها فعالیت‌های عادی شناختی هستند، هم در مهارت‌هایی که پیش‌فرض می‌گیرند، هم در توانایی‌هایی که به کار می‌برند.

تلاش برای قبولاندن یک موضع به دیگران، بخشی از عمل منتقد است. این می‌تواند یکی از مهم‌ترین ویژگی‌هایی باشد که تفسیر ژورنالیستی و آکادمیک را از اظهارنظر عادی و مبادله‌ی نظرها پس از مشاهده‌ی فیلم، متمایز می‌کند.

٦. آیا مهارت‌ها و فعالیت‌های شناختی و فرایندهای سخنورانه با یک نظریه‌ی شناخت‌محور تبیین می‌شوند؟

این بدان معناست که آیا نظریه که در پی شرح شناخت است نامزد اصلی برای تبیین جنبه‌های شناختی و عقلانی تفسیر نیست؟ *معناآفرینی* چشم‌انداز «شناختی» گسترده‌ای را به کار می‌گیرد تا حرکت‌های تفسیری خاص را شرح و تحلیل کند.

فرض شایعی وجود دارد که نظریه‌پردازی شناختی از این نوع تماماً و صرفاً روان‌شناختی است. این فرض، باطل است. قالب سنجش[1] شناختی در جامعه‌شناسی، انسان‌شناسی فرهنگی، فلسفه، زبان‌شناسی، و تاریخ علم پدیدار شد. عاملان اجتماعی[2] در فرایندهای شناختی سهیم هستند، و برخی ظرفیت‌های شناختی (برای مثال، گرامر) تنها در زمینه‌ی اجتماعی ظهور می‌کنند. فعالیت‌های شناختی در آن واحد فردی و جمعی، شخصی و اجتماعی هستند.

۷. آیا *معناآفرینی* تحلیل و شرحی شایسته از مهارت‌ها و فعالیت‌های خاص شناختی که در تفسیر دخیل‌ند، ارائه می‌دهد؟

به عنوان مثالی برای تفسیر فیلم، به اظهارات رابین وود درباره‌ی *سالو*[3] رجوع می‌شود. وود بررسی می‌کند که چه چیز تاثیر افسردگی و انزجاری را که او در تماشای این فیلم دچارش شد، ایجاد می‌کند. «*سالو* چه کاری انجام می‌دهد که هیچ فیلم داستانی دیگر (تا جایی که من می‌دانم) انجام نداده است؟» پاسخ او این است که فیلم مخاطب را وامی‌دارد که در فرایند اعمال قدرت مطلق به شکلی غیرانسانی شریک شود. این نه تنها در آن‌چه بازنمایی می‌شود ـ برای مثال، سردی شکنجه‌ها ـ بلکه از طریق تمهیدات تکنیکی، مانند استفاده از نماهای نقطه‌ی دید، رخ می‌دهد. «ما در همانندسازی فیزیکی‌ای وارد می‌شویم که به لحاظ احساسی واپس‌می‌زنیم.»

وود نمونه‌ای از آن چیزی را ارائه می‌دهد که بُردول انگیزه‌ی حل مسئله‌ی در پس نقد لحاظ می‌کند. منتقد می‌پرسد: با در نظر گرفتن این کیفیت یا تاثیر یا اهمیت احساس‌شده، چگونه می‌توان آن را شرح داد؟ این یک پرسش منطقی است که شامل معیارهای شناختی است؛ برای پاسخ به آن،

---

[1] Frame of Reference
[2] Social Agents
[3] *Salo*

فرد باید درباره‌ی رابطه‌ی علت و معلول، وسیله و هدف، جزء و کل قضاوت‌هایی انجام دهد. وود برای یافتن پاسخی در ارتباط با آن‌چه فیلم به انجام می‌رساند، آن را مشاهده می‌کند.

وود پرسش را با نسبت‌دادن معنایی گسترده‌تر به فیلم پاسخ می‌دهد. فیلم درباره‌ی اعمال غیرانسانی قدرت مطلق است، که توسط شمایل پدر اعمال می‌شود و از ایدئولوژی اقتدار مردینه‌ی خاص فاشیسم، ولیکن عنان‌گسیخته در جامعه‌ی معاصر، تاثیر می‌پذیرد. به وسیله‌ی تکنیک‌های اجرا، نقطه‌ی دید، و مانند این‌ها، بیننده درگیر چشم‌اندازی آشکارکننده‌ی این معنا می‌شود.

چه چیز وود را قادر ساخت تا این معنا را به فیلم نسبت دهد؟ *معناآفرینی* چنین استدلال می‌کند که منتقدان ساختارهای مفهومی از ماهیتی عمومی را برای سرنخ‌های ـ موارد، کنش‌ها، ویژگی‌های سبکی ـ مشخص در فیلم به کار می‌برند. ساختارهای مفهومی، حوزه‌های معنایی[1] انتزاعی هستند: قدرت مطلق، پدر، مردینه‌گرایی، اقتدار، فاشیسم. بر پرده، یک شمایل مردانه است؛ منتقد است که استنتاج انجام می‌دهد و اعلام می‌دارد که مرد، شمایل پدرانه است، یا نماد اقتدار مردینه. بر پرده، پسرها، پسر هستند؛ منتقد است که آن‌ها را به عنوان «فرزندان» و «جوانی هیتلر» می‌بیند. این‌ها سرنمون‌های[2] استنتاج تفسیری هستند، و برخی از این حوزه‌های معنایی اگر نتیجه قرار است کسب کلیت ویژگی تفسیر باشد، لازم به نظر می‌رسند.

وود برای پاسخ به پرسشی که طرح کرده است از چندین مفهوم دیگر استفاده می‌کند تا بین داده‌هایش تمایز ایجاد کند. او بر اشخاص تمرکز می‌کند و فرض می‌کند که فرد باید بر شیوه‌هایی که آن‌ها به نظر می‌آیند و عمل می‌کنند، دقت کند؛ او مقولات جوانی و سن، مرد و زن را به کار می‌گیرد؛ به انگاشت‌های همسان‌پنداری، نزدیکی/دوری، ویژگی‌های احساسی در برابر ویژگی‌های فیزیکی استناد می‌کند. این‌ها آن‌چه هستند که *معناآفرینی* طرح‌نما[3] می‌نامد: ساختارهای دانش که عاملان اجتماعی دارا هستند تا بتوانند عمل کنند.

---

[1] Semantic Fields
[2] Prototype
[3] Schema

این طرح‌نماها بخشی از تجهیزات منتقد هستند. برخی، چون ایده‌ی همسان‌پنداری، برای نهادهای انتقادی تخصصی‌تر هستند. برخی در آن‌چه بُردول ادراک می‌خواند وارد بازی می‌شوند. (ادراک تا حدی فرایند شناختی نیز هست.) توجه کنید که وود مجبور نبود این طرح‌نماهای خاص را انتخاب کند؛ او می‌توانست تضاد بین رنگ‌ها را در فیلم شرح دهد، یا بین شخصیت‌های بلند و کوتاه را؛ یعنی آن‌که، او می‌توانست تعداد نامحدودی از طرح‌نماهای دیگر را به کار گیرد. اما طرح‌نمایی که او به کار می‌گیرد با آن‌ها که در حوزه‌ی معنایی جریان دارند مطابقت داشته و با حوزه‌های معنایی بزرگی که بر فیلم طرح می‌کند، همسازی دارد.

وود همچنین روش‌های مرسوم[1] استدلال را به کار می‌گیرد. او حالت روحی شخصیت‌ها را از ظاهر و رفتار آن‌ها استنتاج می‌کند، و بعد فرض می‌کند که آن حالات روحی در دلالت گسترده‌تر فیلم دخیل هستند. بنابراین گفته می‌شود که فاشیست‌ها از این‌که قدرت‌شان توهمی بیش نیست آگاه هستند. وود همچنین فرض می‌گیرد که وقتی فیلم نقطه‌ی دید یک شخصیت را اتخاذ می‌کند که ما باید با او احساس نزدیکی کنیم، مهم نیست که چه میزان دافع و مشمئزکننده است. او می‌پندارد که فاصله‌ی فیزیکی متناظر با فاصله‌ی احساسی (سردی) است، در حالی که نزدیکی فیزیکی موجب ایجاد نزدیکی با شخصیت‌ها می‌شود.

معناآفرینی این‌گونه استدلال‌های یک‌روند را روش یافتاری[2] می‌نامد. این‌ها بیش‌تر بر تجربه‌ی مشترک استوارند تا منطق قیاسی، آن‌ها روندهایی هستند که سرنخ‌های متنی، طرح‌نماها، و حوزه‌های معنایی را مرتبط می‌سازند. برخی به لحاظ فرهنگی گسترده‌اند؛ برخی راهبردهای تخصصی خاص حوزه هستند. استنتاج حالت روحی شخصیت‌ها از اعمال آن‌ها یکی از راهبردهای استدلالی انسان است، اما منتقدان باید بدانند که فیلم همچنین ممکن است درباره‌ی جنبه‌های عمومی این حالات روحی باشد.

اظهارات وود درباره‌ی *سالو* نمونه‌ای از فرایند حل مسئله است که *معناآفرینی* آن را محور تفسیر فیلم می‌داند. انگیخته با یک پرسش، وود سرنخ‌هایی را در فیلم برمی‌گزیند و با کمک طرح‌نماها و

---

[1] Routine
[2] Heuristics

روش‌های یافتاری، حوزه‌های معنایی را بر آن آن‌ها طرح می‌کند. او درست می‌گوید که این کاری نظری نیست، از آن‌جایی که هیچ تلاشی نمی‌کند که مفاهیمی را که به کار می‌گیرد (مردینگی، ادیپ، فاشیسم) تحلیل کند و از آن‌جا که چنین تحلیلی برای تفسیری نو و شایسته ضروری نیست.

استفاده‌ی این بحث از حوزه‌های معنایی، طرح‌نماها، و روش‌های یافتاری با یک اعتراض عمومی مواجه است. تمام این‌ها به یک معنا «خارج» از فیلم قرار دارند؛ به نظر می‌رسد که بُردول می‌گوید منتقد ساختارهای معنا را بر فیلم «تحمیل می‌کند»، نه آن‌که معانی را در فیلم کشف کند یا بگذارد معنا از فیلم سر برآورد. *معناآفرینی* چنین استدلال می‌کند که فیلم‌ها معانی را درون یا پس خود پناه نمی‌دهند؛ چگونه چنین چیزی ممکن است؟ تفسیر میان‌کنشی بین منتقد و فیلم است. آن‌چه منتقد به میدان می‌آورد تجهیزات مفهومی انسان است، ارزش‌ها و تجربه‌ی فرهنگی، هنجارهای پنهان ادراک، و مجموعه‌ای از ساختارهای دانش و روندهای انتقادی برای ساختن تفسیر بر اساس سرنخ‌هایی که در فیلم تشخیص می‌دهد. ما صرفاً معنا را، آشکار یا تفسیری، نمی‌بینیم، منتقد معنا را در خلال فرایند پیچیده‌ی فرض، آزمودن، فرافکندن، آزمون و خطای استنتاجی، و فعالیت‌های مشابه ساخت‌بندی می‌کند. معنا ساخته، و نه یافته، می‌شود.

یک معترض ممکن است بگوید که معناهای جدید از کجا می‌آیند؟ ممکن است به نظر برسد که منتقد تنها چیزی را می‌بیند که مجهز و مهیای دیدن آن است. اما گفتن آن‌که افراد از طریق ساخت‌های ذهنی ـ مقولات، فرض‌ها، و مانند این‌ها ـ دریافت و درک می‌کنند، به معنای آن نیست که آن‌ها در مواجهه با جهان، موجودی شناختی خود را افزایش نمی‌دهند. وقتی چیزی را می‌آموزیم، با ساخت‌های اولیه و تقریبی آغاز می‌کنیم. هنگامی که می‌بینیم آن‌ها به شکلی مناسب بین داده‌هایی که با آن‌ها مواجه می‌شویم، تمایز نمی‌گذارند، تعدادشان را می‌افزاییم یا دامنه‌شان را گسترده می‌سازیم یا دقت‌شان را ارتقا می‌دهیم. نهاد انتقادی با تاکید بر ظرافت و جامعیت به عنوان معیارهای نقد خوب، همچنین اعمال فشار می‌کند که منتقدان با فیلم‌ها به صورت تقلیلی مواجه نشوند.

این اعتراض به اعتراضی دیگر مرتبط است: فیلم ما را برمی‌انگیزد که تفسیرهای جدید خلق کنیم، اما *معناآفرینی* فرمولی‌ترین خوانش‌ها را به عنوان الگو برگرفته، نه آن‌ها که در تلاش دستیابی به

یک‌پارچگی ژرف و جامع هستند. درست است، *معناآفرینی* به طور کلی درباره‌ی تفسیر سخن می‌گوید، نه تنها درباره‌ی بهترین و روشن‌گرترین تفسیرها. با این حال، کتاب فرض دارد که تنوع و غنای تفسیرهای انتقادی از تعامل طرح‌نماها و حوزه‌های معنایی حاصل می‌شود. منتقد خبره بر انواع خاستگاه‌های مولد معناآفرینی تسلط دارد و می‌تواند آن‌ها را به گونه‌ای که مقدار زیادی از جزئیات متن را فراچنگ آورند، به کار بندد. با این وجود این مهارت به همان حرکت‌های اساسی وابسته است که منتقدان کم‌تر خبره انجام می‌دهند.

اظهارات وود درباره‌ی *سالو* در عین حال جنبه‌ی سخنورانه‌ی تفسیر را نشان می‌دهد. او در تلاش برای قانع‌کردن می‌نویسد، و بحث را برای تسهیل آن ساختاربندی می‌کند. او یک پرسونا را به کار می‌گیرد ـ روشنفکر جناح چپ که به شدت دغدغه‌ی وضعیت جهان را دارد ـ و ویژگی‌های این پرسونا را به وسیله‌ی تمهیدات زبانی می‌سازد. با استفاده از ضمیر «ما» برای توصیف واکنش‌ها و تعابیر مخاطب فرضی‌اش، او چنین القا می‌کند که مخاطبان متعددی به فیلم به گونه‌ای که او توضیح می‌دهد، واکنش نشان می‌دهند، و این ضمیر آن گونه دوپهلو است که انگار پرسونای وود از طرف رابطه‌اش با گروه و/یا رابطه‌اش با خواننده سخن می‌گوید.

البته استفاده‌ی وود از این امکانات سخنوری غیرصادقانه نیست. سخنوری تنها یک ابزار خنثا نیست؛ می‌توان آن را با احساسات عمیق و تعهد قوی هدایت کرد. اما سخنوری، ارتباط است، و سخنور باید مهارت را تمرین کند تا مخاطب را به موضع دفاع‌شده ببرد. نمی‌توان نوشته‌ی وود را که از امکانات زبانی و استنتاجی استفاده می‌کند تا مخاطب را به دیدگاه خود جلب کند، آشکارا و موثر سخنورانه ندانست.

بر یک نکته‌ی دیگر نیز باید تاکید کرد. سازمایه‌ها و حرکت‌های استنتاجی که بُردول عنوان می‌کند ـ ساختارهای مفهومی مانند طرح‌نماها و حوزه‌های معنایی، روندهایی مانند روش یافتاری، راهبردها و تاکتیک‌های سخنورانه ـ همه صرفاً روان‌شناختی نیستند، بلکه در عین حال بسیار اجتماعی هستند. مهارت‌های تفسیری در نهاد شکل می‌گیرند و منتقل می‌شوند. طرح‌نماها و حوزه‌های معنایی و

روش‌های یافتاری به اشتراک گذارده می‌شوند. برخی فراگیر هستند و برخی خاص فرهنگ‌ها و دوره‌های تاریخی خاص.

طرح‌نماها، حوزه‌های معنایی، و روش‌های یافتاری اعتبار و قدرت قانع‌کنندگی‌شان را با توافقات نانوشته‌ی خوانندگان و شنوندگان می‌یابند؛ آن‌ها توسط گروه‌های اجتماعی رد یا تشویق می‌شوند.

نقد

تعریف

واژه‌ی کریتیک[1] (منتقد) از واژه‌ی یونانی کریتیکوس[2] به معنای توانایی تشخیص و قضاوت برگرفته شده است. کریتیکوس خود از واژه‌ی کریتِس[3] به معنای شخصی که قضاوت یا تحلیل عقلانی، قضاوت ارزشی، تفسیر یا نظر ارائه می‌دهد (قاضی) مشتق شده است. منتقدان در دوران مدرن، افرادی حرفه‌ای هستند که در زمینه‌های مختلف، از جمله هنر و ادبیات، کار می‌کنند. آن‌ها تحلیل، تفسیر و قضاوت ارائه می‌دهند و معمولاً نقدشان را به طریقی منتشر کرده و در اختیار مخاطب می‌گذارند.

نقد[4] قضاوتی دمکراتیک درباره‌ی شایستگی یک موضوع برای هدف‌های مورد نظر منتقد است. نقطه‌ی مقابل آن را می‌توان حکمِ از سر اقتدار و قدرت‌نمایی دانست که هدفش برآورده‌شدن خواست شخص صاحب اقتدار است به طوری که حکم او جای هیچ بحث و تردید ندارد. نقد کنش قوه‌ی ارزیابی به همراه تفسیری آگاهانه است. نقد در زمینه‌های هنر و ادبیات، تلاش پژوهش‌گران برای درک عمیق ابژه‌ی زیبایی‌شناختی است.

واژه‌ی کریتیک[5] نیز به معنای نقد است، اما دلالت‌های معنایی دیگری نیز به همراه دارد. ریشه‌ی آن واژه‌ی یونانی کریتیک[6] است به معنای قضاوت آگاهانه، و به طور معمول در باب ارزش چیزی. این واژه، به‌خصوص در زمینه‌ی فلسفه، از معنای کانتی آن بسیار تاثیر پذیرفته است. کانت کریتیک

---

1 Critic
2 Kritikós
3 Krités
4 Criticism
5 Critique
6 Kritik

را در معنای بررسی اندیش‌مندانه‌ی اعتبار و حدود توانایی انسان در شناخت و کسب دانش به کار برد. کریتیک در فلسفه‌ی مدرن به معنای پژوهش نظام‌مند شرایط و نتایج یک مفهوم، نظریه، یا رشته‌ای علمی، یا رویکرد و تلاشی برای فهم حدود و اعتبار آن‌ها به کار می‌رود. در این معنا، دیدگاه انتقادی مخالف دیدگاه جزمی قرار دارد. کانت چنین نوشته است:

«ما هنگامی با مفهومی (حتا وقتی که به طور تجربی مشروط شود) به نحو جزمی سروکار داریم که آن را تحت مفهوم دیگری از عین که اصلی از عقل را تشکیل می‌دهد لحاظ کنیم و آن را مطابق با این اصل تعیین نماییم؛ اما هنگامی صرفاً به نحو نقدی با آن سروکار داریم که آن را فقط بالنسبه به قوای شناختی‌مان، و در نتیجه بالنسبه به شروط ذهنی اندیشیدن آن، بدون اتخاذ تصمیم درباره‌ی متعلق آن، لحاظ کنیم. بنابراین، رفتار جزمی با یک مفهوم رفتاری است موافق با قانون برای قوه‌ی حاکمه‌ی تعینی، و رفتار نقدی رفتاری است موافق با قانون برای قوه‌ی حاکمه‌ی تاملی.»[1]

اندیشمندان متاخرتر واژه‌ی کریتیک را در معنایی گسترده‌تر به کار بردند و آن را پژوهش و پرسش‌گری درباره‌ی حدود یک دکترین یا مجموعه‌ای از مفاهیم دانستند. (برای مثال، بیش‌تر آثار مارکس در نقد (کریتیک) اقتصاد سیاسی بود.)

رویکرد مطالعات فرهنگی به نقادی از نظریه‌ی انتقادی منتج می‌شود. نظریه‌ی انتقادی با محصولات فرهنگی و پذیرش آن‌ها به عنوان سندی جامعه‌شناختی برخورد می‌کند. در همین فصل، نظریه‌ی انتقادی اجمالاً بررسی خواهد شد.

انتقادی اندیشیدن

«مفهوم خرد از همان آغاز پیدایش سخن مدرن، همراه بود با مفهوم نقد، و اساس خردباوری بدون در دست داشتن ایده‌ای از نقادی ناممکن بود، زیرا کارکرد عقل سنجش میان چیزهاست و تمیز دادن بر اساس ضابطه.»[2]

---

[1] ایمانوئل کانت، *نقد قوه‌ی حکم*، ترجمه‌ی عبدالکریم رشیدیان، نشر نی، ۱۳۷۷، ص. ۳۶۱

[2] بابک احمدی، *مدرنیته واندیشه‌ی انتقادی*، چاپ سوم، نشر مرکز، ۱۳۷۷، ص. ۱۱۸