

روش در نقد فیلم براساس مبانی دینی

سید حمید میرخندان*

چکیده

هدف: هدف از پژوهش حاضر بررسی روش در نقد فیلم براساس مبانی دینی است. این پژوهش با در نظر داشتن مبانی فلسفه دینی (فلسفه محض و فلسفه هنر) به دنبال پاسخ به این پرسش است که روش‌های انتقادی در فیلم چه امکاناتی در اختیار افراد قرار می‌دهند و احیاناً چه محدودیت‌هایی دارند؟

روش: پژوهش حاضر به روش توصیفی تحلیلی انجام شده و در این پژوهش مطالعه بر روی متون مکتوب و فیلم (به‌مثابه متن تصویری) صورت می‌گیرد که از زمره پژوهش اسنادی است.

یافته‌ها: بررسی توصیفی تحلیلی در این باره نشان می‌دهد که تلفیق دو روش نئوفرمالیسم و ساختارگرایی، با ملحوظ داشتن مبانی اسلامی امکانات مناسبی را در سه حوزه تحلیل، تفسیر و ارزش‌گذاری فیلم فراهم می‌کند. اشکال‌ها و کاستی‌های نشانه‌شناسی ساختارگرا در تحلیل متن یک فیلم را می‌توان با امکانی که نئوفرمالیسم در تحلیل تفصیلی و دقیق زیبایی‌شناسانه در اختیار می‌گذارد برطرف کرد و محدودیت‌های نئوفرمالیسم در ساحت

* استادیار، تولید سیما، دانشکده دین و رسانه صداوسیما جمهوری اسلامی ایران، قم، ایران،

معنایی فیلم را با امکانی که ساختارگرایی از طریق مفاهیم دلالت تصریحی و ضمنی و محور همنشینی و جانشینی فراهم می‌کند، جبران کرد.

نتیجه‌گیری: به‌نظر می‌رسد برای استفاده از امکانات هر دو روش نئوفرمالیسم و ساختارگرایی بهتر است به تکمیل و اصلاحاتی در مباحثی چون کوچک‌ترین واحد ساختاری فیلم، معنای ضمنی نشانه‌ها، عناصر فرامتنی از جمله نیت مؤلف در کشف معنا و نیز معیارهای ارزیابی فیلم پرداخت.

کلیدواژه‌ها: نقد فیلم، نئوفرمالیسم، ساختارگرایی، نشانه‌شناسی.

مقدمه

دستیابی به روشی برای نقد فیلم که فراتر از مبانی صحیح، در درون خود اشکال و نقص درون‌روشی نداشته باشد، هدف بزرگی است. اگر حیطه نقد را گسترده دانسته و آن را شامل تحلیل برای رسیدن به داستان و قصه فیلم، تفسیر جهت نائل‌شدن به سطوح معنایی و محتوایی داستان و نیز ارزش‌گذاری برای دستیابی به امتیازها و نقاط ضعف فیلم بدانیم، در این صورت در برخورد با روش‌های انتقادی فیلم با چشم باز عمل خواهیم کرد و امکانات و محدودیت‌های هر روش را خواهیم شناخت. به بیان دیگر در روش تلفیقی، در وهله نخست، تلفیق (حذف‌ها، انتخاب‌ها، اصلاح‌ها و سپس ترکیب) برخاسته از مبانی است و به‌عبارتی عامل تعیین‌کننده در اینجا مبانی می‌باشد و به‌این ترتیب تفسیر فنی و روشمند فیلم امکان‌پذیر است.

در هریک از روش‌ها، ضعف‌های روشی موجب حذف یا انجام اصلاحات در آن‌ها و نقاط قوت روشی آن‌ها، سبب انتخاب‌ها و درنهایت شکل‌گیری روش تلفیقی می‌گردد. در هر صورت آنچه به این ترکیب و تلفیق، منطق و هویت یکپارچه می‌دهد و آن را از ترکیب نامتجانس شتر- گاو- پلنگ جدا می‌کند، مبانی است. مسئله مورد بحث در این مقاله این است که با توجه به نقد مبانی و تغییر آن‌ها، ضعف‌های درون‌روشی هریک از روش‌ها چیست و چگونه قابل برطرف شدن می‌باشد؟ در واقع این مقاله به دنبال روشی تلفیقی در

نقد فیلم است که فاقد کاستی‌ها و اشکال‌های روش‌ها بوده و با مبانی اسلامی سازگاری داشته باشد.

پیش از آغاز بحث باید مفهوم موردنظر از فیلم، بررسی و گستره نقد روشن شود تا مفهومی که در این مقاله، از نقد فیلم موردنظر است به دست آید و نیز از ارتباط روش نقد با مبانی سخن گفته شود تا در این تحقیق ابتدای روش نقد بر مبانی مشخص گردد.

فیلم

در فرهنگ‌نامه مطالعات رسانه‌ای برای واژه فیلم معانی متعددی ذکر شده که با یکدیگر مرتبط هستند:

۱. فیلم به معنای مجموعه تصاویری که توسط دوربین گرفته شده و به مثابه بخشی از تصاویر متحرک روی پرده، نمایش داده می‌شود؛

۲. فیلم به معنای یک فرم هنری؛

۳. فیلم به مفهوم نوار نازک سلولوئیدی که به محلول حساس در برابر نور اندوده شده، در دوربین گذاشته و با آن عکس یا تصاویر متحرک گرفته می‌شود. (اندرسون^۱ و دیگران، ۲۰۰۶،

۸۹)

در فرهنگ فشرده آکسفورد (نسخه الکترونیکی) ذیل فیلم آمده: «داستان یا رویدادی که به وسیله دوربین به صورت مجموعه‌ای از تصاویر متحرک ضبط شده و در سینما یا تلویزیون نمایش داده می‌شود». این معنا از فیلم کاربرد آن را از سینما به طور خاص به تلویزیون تعمیم می‌دهد. در کتاب «فیلم، نظریه و فلسفه» فیلم عنوان جامعی ذکر شده که شکل‌ها و محصولاتمانند سینما، تلویزیون، ویدئو، بازی‌های رایانه‌ای و... را دربر می‌گیرد. (کلمن^۲، ۲۰۰۹: ۱۷) در این صورت فیلم عنوانی انتزاعی برای هنر و رسانه‌های متعدد از جمله سینما، تلویزیون، ویدئو، بازی‌های رایانه‌ای و... می‌باشد و به مثابه جهانی «تصویر»ی است که در

1. Anderson.

2. Colman.

آن امکان «حرکت» وجود دارد. این جهان تصویری متحرک به وسیله «دستگاه ضبط» تصویر و پس از آن توسط «دستگاه پخش» تصویر خلق می‌شود.

نقد فیلم

نقد، مفهومی عام و شامل سه حیطه تحلیل^۱، تفسیر^۲ و ارزش‌گذاری^۳ است. در تحلیل، از شکل فیلم بحث می‌شود. تحلیل شکلی در وهله نخست به درک داستان و در وهله بعدی به درک لایه‌های معنایی فیلم کمک می‌کند. تحلیل فیلم شامل بحث‌های شکلی در دو حوزه سبک و روایت است. در تفسیر، از محتوای فیلم بحث می‌شود. تفسیر فیلم به فهم لایه‌های معنایی داستان کمک می‌کند. در ارزش‌گذاری، ساحت‌های شکلی و محتوایی فیلم ارزیابی می‌شود و درباره قوت یا ضعف و خوبی یا بدی فیلم قضاوت زیبایی‌شناسانه صورت می‌گیرد. در واقع با این حیطه نقد به معنای واقعی آن اتفاق می‌افتد.

نقد در درون منتقد از روند واحدی تبعیت می‌کند یا باید تبعیت کند. جریان نقد در منتقد از تحلیل شکل آغاز و به درک داستان می‌انجامد و پس از درک داستان تفسیر صورت می‌گیرد و سطوح معنایی داستان تحلیل می‌شود. پس از این دو مرحله داوری درباره فیلم یا به تعبیری جهان فیلم در همه سطوح شکلی و محتوایی آن میسر می‌گردد. این جریان مواجهه با فیلم مرحله‌ای است و بین مراحل آن ترتیب رتبی (نه لزوماً زمانی) وجود دارد؛ چراکه ممکن است بعضی از آن‌ها در منتقد در یک زمان رخ دهد؛ براین اساس بخشی از این روند نادیده یا کم‌اهمیت تلقی نمی‌شود و برخلاف تلقی کارول در این میان اصل و فرعی وجود ندارد. (کارول، ۱۳۹۳: ۱۵) یکی از مشکلات اساسی در این باره نبود روش مشخص و معیار معینی در نقد فیلم است و اگر از منتقد درباره روشی که فیلم را با آن نقد می‌کند پرسش شود پاسخ روشن و

1. Analysis .
2. Interpretation.
3. Evaluation.



منتقدی وجود ندارد. مشکل اینجاست که اگر روشی وجود داشته باشد، به‌طور مستقل نزد منتقد، روشن و مشخص نیست.

مبانی نقد

مشکل اساسی‌تر در زمینه نقد فیلم، بی‌توجهی به مبانی در انتخاب روش است و به همین دلیل با وجود تفاوت مبانی خویش، با دست باز و بدون توجه به پیامدهای آن یک روش را می‌پذیریم؛ درحالی‌که روش نقد بر مبانی فلسفی (هستی‌شناختی، انسان‌شناختی و معرفت‌شناختی) اتکا دارد. برای نمونه رابطه انسان هنرمند (مؤلف) با ایدئولوژی در نقد ساختارگرا بحثی از این‌سرخ می‌باشد؛ همچنان‌که روش نقد بر مبناهایی استوار است که از آن در فلسفه هنر بحث می‌شود. به‌عنوان مثال معیارهای ارزش‌گذاری در روش فرمالیستی و نئوفرمالیستی مانند پیچیدگی و بداعت بر تفسیر و تبیین خاصی از زیبایی و غایت هنر تکیه دارد. از این‌رو روش‌های نقد فیلم با متفاوت‌شدن دیدگاه‌های فلسفی (فلسفه محض و فلسفه هنر) دچار تغییر می‌شوند؛ از نقد سنتی (کلاسیک) تا نقد فرمالیستی و نقد نو، از نقد مؤلف تا نقد ساختارگرایانه و پس‌اساختارگرایانه و از نقد فمینیستی تا نقد نئوفرمالیستی. نکته‌ای که باید به آن توجه کرد این‌که مبانی فلسفی هنر که برخی با تلاش‌های عقلانی به‌دست می‌آیند، خود از زمره دین هستند و دین در نقل محدود نیست و شامل عقل (به‌معنای متعارف آن)^۱ نیز می‌شود. این یافته‌های عقلانی با مبانی فلسفی (فلسفه محض) اسلام هماهنگ و تحت‌تأثیر آن‌هاست؛ همچنان‌که در دیگر مکاتب زیبایی‌شناختی نیز همین‌طور است. براین‌اساس روش مطرح‌شده در مقاله مبتنی بر برخی مبانی دینی است؛ زیرا مبانی آن در فلسفه هنر و فلسفه محض برخاسته از دین و هماهنگ با آن است.

روش‌شناسی پژوهش

در این تحقیق مطالعه بر روی متون مکتوب و فیلم (به‌مثابه متن تصویری) صورت

۱. عقل در اصطلاح قرآن و روایات معصومین (ع) معنای خاصی دارد.

می‌گیرد که از زمره تحقیق اسنادی است. مراجعه به متون مکتوب موجود، اغلب به‌عنوان ادبیات پیشین موجود در موضوع مورد تحقیق در نظر گرفته می‌شود که از تکرار جلوگیری کرده و امکان بهره‌بردن از تحقیقات پیشین را فراهم می‌کند تا تحقیق در حال انجام، به نوآوری و رشد دانش کمک کند و مرزهای دانش را توسعه دهد. (موز و کالتون، ۱۳۶۷: ۱۶)

این تحقیق از نوع تحقیق توصیفی - تحلیلی است. در تحقیق توصیفی - تحلیلی برخلاف تحقیق توصیفی محض «علاوه بر تصویرسازی آنچه هست، به تشریح و تبیین دلایل چگونگی بودن و چرایی وضعیت مسئله و ابعاد آن» پرداخته می‌شود. (حافظ‌نیا، ۱۳۸۱: ۶۰) در این مقاله آنچه می‌توان از آن با عنوان تحلیل عقلانی نقاط قوت و ضعف روش‌های نقد فیلم یاد کرد با شیوه استدلال منطقی به انجام می‌رسد. از آنجاکه این تحلیل مبتنی بر آمار و بررسی بسامدها نیست، تحلیل کیفی محسوب می‌شود. «در تحقیق‌های کیفی از طریق استدلال قیاسی و استقرایی، تمثیل و تشبیه، نشانه‌یابی، تجرید، تشخیص تفاوت و تمایز، مقایسه و... داده‌ها تجزیه و تحلیل می‌شوند و این عملیات به وسیله تفکر و منطق صورت می‌گیرد.» (همان) «مبنا در تجزیه و تحلیل‌های کیفی، به‌طور مشخص عقل، منطق، تفکر و استدلال است.» (همان: ۲۳۲)

یافته‌ها

همان‌طور که بیان شد نقد دارای سه ساحت تحلیل، تفسیر و ارزش‌گذاری است. در این مقاله با توجه به مبانی متناسب، روشی برای نقد فیلم مطرح شده که در آن از برخی مفاهیم روش ساختارگرایی و روش نئوفرمالیسم استفاده شده است. بحث از مبانی این روش، بحث مفصلی است که حجم مقاله اجازه پرداختن به آن را نمی‌دهد و به تحقیق جداگانه‌ای نیاز دارد و در اینجا تنها به برخی از این مبانی به‌طور خلاصه اشاره می‌شود:

- یکی از دیدگاه‌های مسلط در غرب، درباره تفاوت کارکرد هنر با دیگر اشیا می‌باشد. براساس این دیدگاه ادراک انسان از اشیا، کاربردی است. به این معنا که ما ادراک خود را برای شناخت به‌کار می‌بریم و این شناخت وسیله‌ای است در خدمت هدف؛ ولی در رویارویی



انسان با اثر هنری، ادراک جنبه کاربردی ندارد و خود، هدف می‌باشد. شکلوپسکی، از فرمالیست‌ها معتقد است: «هنر همواره از زندگی جدا بوده و رنگ آن به پرچمی که بر دروازه شهر افراشته‌اند، ارتباطی ندارد». (علوی مقدم، ۱۳۸۱: ۳۲) از این نظر، هنر راهی برای تجربه کمال شکلی یک شیء است و خود شیء اهمیت ندارد. (تامسون، ۱۳۷۷: ۱۲۹)

منحصر دانستن هنر و زیبایی در فرم که خواه‌وناخواه منجر به دیدگاه استقلال هنر می‌شود، مردود است؛ زیرا هنر مانند دیگر شئون زندگی انسان، در جهت غایت حیات انسانی است. غایت هنر از جمله فیلم، رشد^۱ و تعالی است که به وسیله محتوا (به همراه فرم مناسب) در اثر، محقق می‌شود و در زیبایی آن نقش دارد. در این صورت در نقد فیلم، در زمینه ساحت تفسیر به جنبه‌های معنایی فیلم اهتمام می‌گردد. همچنین در ارزش‌گذاری، معیارهایی مانند «غنا و عمق»، «بداعت و نوآوری» و «وحدت و هماهنگی» معنایی وسیع‌تر از ارزیابی فرمی پیدا می‌کنند و نیز معیار جدیدی تحت عنوان «حقیقت و راستی» که معنای فیلم را محک می‌زند مطرح خواهد بود.

- یکی دیگر از مبانی، تمایز فرم از محتواست. نوفرمالیست‌ها، تفکیک اثر هنری را به دو جنبه شکلی و محتوایی درست نمی‌دانند؛ در نتیجه انتقال جهان‌بینی هنرمند را به‌عنوان کارکرد اثر هنری منتفی می‌دانند. از نگاه آنها هنرمند کسی نیست که اندیشه‌ای را با بیان هنری منتقل می‌کند. آنان تلقی سنتی و حتی نقد نورا باعث دوگانگی شکل و محتوا به‌عنوان «دو عنصر مجزا» می‌دانند که در اثر آن، رابطه اصلی خواننده با اثر هنری، همچنان رابطه‌ای تفسیری است؛ برای مثال شعر می‌خوانیم تا معنایی را دریافت کنیم و شاعر کسی است که دنیا را بهتر می‌شناسد و برای انتقال درک عمیق‌تر خود، رسانه‌ای را در اختیار دارد. هدف اثر هنری از نظر آنان، نه انتقال محتوا به خواننده، بلکه تجربه ادراکی جدید است. (همان)

درحالی‌که امکان تمایز فرم (دال در اصطلاح نشانه‌شناسی) از محتوا (مدلول در اصطلاح نشانه‌شناسی) هنگام خلق اثر توسط هنرمند (دست‌کم در مرحله بازبینی و اصلاح) و امکان تمایز این دو در هنگام دریافت و تحلیل توسط بیننده وجود دارد، این امر به وحدت

اندام‌واره (ارگانیک) اثر هنری خللی وارد نمی‌کند. تفکیک دو سطح تحلیل و تفسیر در نقد و ابتدای تفسیر بر تحلیل و مبتنی بودن ارزش‌گذاری بر این دو، بر همین اساس است.

- اینکه فیلمساز (نیت مؤلف) در ساحت معنایی متن حضور دارد، به‌طور غالب در نظریه‌های مدرن هنر نفی شده است. نئوفرمالیست‌ها و ساختارگراها هر یک با تقریری که دارند، مؤلف را از ساحت معنایی متن بیرون می‌رانند؛ نئوفرمالیست‌ها با ناکارآمد دانستن علم به انگیزه فیلمساز در فهم کاربرد تکنیک‌ها در فیلم (بورردول و تامسون، ۱۳۷۷: ۶۲) و ساختارگراها مانند ولن با ناخودآگاه دانستن فیلمساز نسبت به معانی (ایدئولوژیک) مندرج در فیلم. (نیکولز، ۱۳۷۸: ۱۳۲) پیشتر نیز رماتیک‌ها متأثر از افلاطون، با الهامی دانستن خلق اثر، هنرمند را از اثر و ساحت معنایی آن جدا می‌دانستند. (ولک، ۱۳۷۴، ج ۲: ۶۴)

برخلاف تلقی نئوفرمالیست‌ها، نیت مؤلف نه با انگیزه مؤلف، بلکه با مقصود او و اینکه با استفاده از عنصر یا عناصر سبکی در فیلم چه معنایی را قصد کرده، سروکار دارد. جریان خلق اثر در هنرمند از جمله فیلمساز، از زمره کشف و علم حضوری است و اگر تحلیل الهام را بپذیریم، الهام به جنبه بیرونی این جریان مرتبط است و آنچه در هنرمند رخ می‌دهد کشف و شهود است که بنا بر معرفت‌شناسی در فلسفه اسلامی از مقوله علم حضوری و آگاهی است نه ناآگاهی. همچنین برخلاف دیدگاه نقد ساختارگرا نسبت بین هنرمند و ایدئولوژی اجتماع و بازتاب آن در فیلم از مقوله ناخودآگاهی نیست و براساس انسان‌شناسی اسلامی کارگردان (به‌عنوان یک انسان) در پذیرفتن ایدئولوژی و بازتاب معانی ایدئولوژیک در فیلم به‌مثابه فردی خواب‌زده، مجبور و ناخودآگاه نمی‌باشد. او ایدئولوژی را براساس تفکر و تعقل انتخاب می‌کند و کشف و شهود در هنگام خلق اثر با دریافت‌های فکری و عقلانی او مرتبط است. به‌عبارت دیگر ساحت ادراکات شهودی و حضوری از ساحت ادراکات تأملی و حصولی، منقطع و جدا افتاده نیست. تعهد فیلمساز و فیلم در برابر حقیقت^۱ و امکان انکشاف فیلم از حقیقت با این مبنا معنا خواهد داشت. در صورتی که معنای فیلم متعلق به فیلمساز و نیت مؤلف شکل‌دهنده معنا در فیلم باشد، نقش مخاطب در این میان نه خلق معنا، که کشف معناست.

۱. علی (ع): الْحَقُّ أَحَقُّ أَنْ يُتَّبَعَ (آمدی، 69)

- تفسیر علاوه بر متن از عناصر زمینه‌ای استفاده می‌کند؛ عناصری مانند نیت مؤلف، فیلم‌های دیگر او، دیگر فیلم‌ها، دیگر آثار هنری و شرایط تاریخی (فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی، سیاسی) چه هنگام تولید فیلم و چه آن شرایط تاریخی که رویدادهای داستان در آن رخ می‌دهند. نقد بر متن تکیه دارد و زمینه به مثابه فرامتن، گاه به عنوان تکمیل‌کننده به منتقد کمک می‌کند. آگاهی از عناصر زمینه‌ای می‌تواند:

۱. به درک معانی تلویحی برخی تکنیک‌ها و در نتیجه به درک داستان فیلم کمک کند؛

۲. می‌تواند به عنوان یکی از مکانیزم‌های کشف و تفسیر لایه‌های زیرین معنایی فیلم باشد و تفسیر به دست آمده از متن فیلم را تأیید یا نفی کند.

کمک به درک داستان (در تحلیل) یا مضامین آن (در تفسیر) به این صورت است که گاه ما در دلالت معنای یک تکنیک شک داریم. در این فرض ممکن است دو یا چند معنای احتمالی (داستانی یا مضمونی) متفاوت داشته باشیم. گاه نیز ما در زمینه درک معنایی از معانی فیلم ظن و گمان داریم. ظن یا گمان حالتی است که در آن از میان دو یا چند معنای احتمالی، یک احتمال معنایی را که به آن گمان داریم رجحان می‌دهیم. گاه دلالت متن در حد دلالت اطمینانی است. هر چند معنای فیلم باید در اصل از خود فیلم فهمیده شود، اما عناصر زمینه‌ای مانند نیت مؤلف را می‌توان به عنوان یکی از عوامل تراکم احتمال دلالت در کشف محتوا (از شک به ظن یا اطمینان) در نظر گرفت. بنابراین برخلاف تلقی نقد ساختارگرا، نقد از اساس امری تاریخ‌مند است؛ زیرا درک جهان داستان همچنان که نوفر مالیست‌ها گفته‌اند بدون اطلاعات زمینه‌ای صورت نمی‌پذیرد و درک ظرایف داستان که گاه مشکوک و غیر یقینی هستند نیز با اطلاعات زمینه‌ای به سطح دلالت ظنی یا اطمینانی می‌رسد و از این طریق در تفسیر نیز آگاهی از عناصر زمینه‌ای در درک لایه‌های معنایی داستان نقش بازی می‌کند.

- ارزش‌گذاری یک فیلم در واقع داوری زیبایی‌شناختی درباره آن است و برای همین معیارهای مطرح در ارزش‌گذاری در حقیقت معیارهای زیبایی می‌باشند. زیبایی امری

وجودی است و خداوند زیبایی را در هست‌های طبیعی^۱ (و نیز مناسبات انسانی^۲) جعل کرده است. زیبایی امری وجودی است؛ نه اینکه در نسبت انسان با پدیده‌های طبیعی (زیبایی طبیعی) یا اجتماعی (زیبایی اخلاقی) یا مصنوع انسان (زیبایی هنری) پدید آید. کانت در عین حال که ادعای عمومیت برای گزاره‌های زیبایی‌شناسانه درباره یک اثر را درست می‌دانست، اما وجود معیاری برای زیبایی را نفی می‌کرد. (کانت، ۱۳۸۱: ۱۱۰-۱۲۱) به اعتقاد او معیار ذوقی یا به عبارت دیگر معیار مفهومی برای زیبایی وجود ندارد؛ زیرا زیبایی با احساس سروکار دارد، نه مفهوم؛ در این صورت تنها سرمشق‌ها و الگوهای از آثار هنری وجود دارد. (همان: ۲۴۳) نکته قابل ذکر در نقد بر کانت اینکه درک زیبایی صرفاً با احساس سروکار ندارد؛ بنابراین امکان ارزش‌گذاری فیلم به وسیله معیارهای عام و فراگیر در سبک‌ها، ژانرها و فیلم‌های گوناگون وجود دارد.

از آنجاکه ما بر اساس اصل ترکیب اتحادی یا به تعبیری وحدت ارگانیک فرم و محتوا، برای محتوا مدخلیتی در زیبایی فیلم قائل هستیم، این معیارها برخلاف دیدگاه نئوفرمالیست‌ها تنها در فرم و دال‌ها محدود نمی‌شوند و درباره محتوا و مدلول‌ها نیز صادق هستند؛ به طوری که بعضی از این معیارها درباره ارزیابی عناصر شکلی (دال‌ها) می‌باشند؛ بعضی به داوری درباره محتوای (مدالیل) فیلم می‌پردازند و بعضی در قضاوت درباره هم شکل و هم محتوا به کار گرفته می‌شوند.

۱. تحلیل فیلم

برای تحلیل فرمی فیلم با هدف رسیدن به معنای فیلم، امکانی که روش‌های نئوفرمالیستی و نشانه‌شناسی ساختارگرا در اختیار می‌گذارند به کار می‌آید؛ اما این دو علاوه بر رفع اشکالات مبنایی، دارای برخی محدودیت‌ها و اشکالات روشی نیز می‌باشند که باید مرتفع شوند.

۱. الَّذِي أَحْسَنَ كُلَّ شَيْءٍ خَلَقَهُ (سجده، آیه ۱۷)

۲. بَلْ سَأَلْتُمْ لَكُمْ أَنْفُسَكُمْ أَمْراً فَصَبْرٌ جَمِيلٌ (یوسف، آیه ۱۸)

در آغاز بحث باید مفاهیم تکنیک، سبک، شگرد، نشانه و کد روشن شود. «تکنیک» تمهیدات بیانی یا به تعبیری تمهیدات دلالتی فیلم می‌باشد که منحصر در دو دسته تکنیک‌های تصویری و صوتی است (کیسبی‌یر، ۱۳۷۳) و در طول تاریخ سینما این تکنیک‌ها با توجه به دو عامل اختراع تکنولوژی‌های مربوط به فیلم و خلاقیت هنرمند شکل گرفته‌اند. در اصطلاح نئوفرمالیست‌ها، مجموع تکنیک‌های به‌کاررفته در یک فیلم «سبک» آن محسوب می‌شود. (بورردول و تامسون، ۱۳۷۷) عنصری سبکی آنگاه که در یک فیلم به‌صورت مکرر استفاده شود، الگویی به وجود می‌آورد که کارکرد معنایی خود را دارد. به این ترتیب به‌وسیله عناصر سبکی تصویری و صوتی به طرح و روایت فیلم دست می‌یابیم.

به مجموع دال و مدلول، «نشانه» گفته می‌شود؛ مانند تصویر درخت (دال) که دلالت بر مدلول یا مفهوم درخت دارد. نشانه‌های فیلم را نیز می‌توان مانند سبک و تکنیک به دو نوع نشانه‌های تصویری و نشانه‌های صوتی تقسیم کرد. کد یا رمز در واقع به منزله نشانه است و رمزگان به مجموعه یا نظامی از نشانه‌ها گفته می‌شود. با وجود اینکه گفته شده «رمزگان نظام‌هایی هستند که نشانه‌ها در آن سازمان یافته‌اند» (فیسک، ۱۳۸۶: ۹۷) اما باید در به‌کاربردن نظام برای رمزگان احتیاط کرد. می‌توان گفت که نشانه‌ها در یک فیلم، نظامی را تشکیل می‌دهند؛ ولی روشن است که این با کاربرد نظام از سوی سوسور، به‌عنوان امری پیشینی و فراگیر تفاوت دارد و بیشتر به تعریفی که نئوفرمالیست‌ها از نظام داده‌اند نزدیک است. از آنجاکه هر زبان یک رمزگان است، می‌توان از رمزگان فیلم سخن گفت (با تعبیر تسامحی از کاربرد زبان برای فیلم). رمزگان فیلم، خود از چند رمزگان فرعی تشکیل شده است. در این صورت رمزگان فیلم مانند تکنیک‌های فیلم، مفهوم عامی است که اختصاص به فیلم خاصی ندارد و به رمزگان تصویری (شامل رمزگان میزانشن، رمزگان تصویربرداری و رمزگان تدوین) و رمزگان صوتی (گفتار انسانی، موسیقی و جلوه‌های صوتی) تقسیم می‌شود.

همان‌طور که بورردول به‌درستی گفت «به دشواری بتوان گفت جدا کردن [و بحث از]

تکنیک هر فیلم را نقد نشانگانی کشف کرده است.» (بورردول، ۱۳۹۱: ۱۳۳) در تحلیل

روشمند متن فیلم، باید خارج از نشانه‌شناسی به سراغ روشی مانند ثنوفرمالیسم رفت که به تفصیل به مباحث تکنیکی و سبکی پرداخته است. در مجموع از نظر روش ثنوفرمالیستی اساساً به دست آوردن حوزه‌های معنایی از طریق ویژگی‌های سبک‌شناسی و شکل روایی، شیوه مطلوبی محسوب می‌شود. (همان: ۲۱۲)

عنصر سبکی فیلم یعنی تکنیک به کاررفته در فیلم را می‌توان معادل دال (به‌عنوان یکی از عناصر تشکیل‌دهنده نشانه یا کد) دانست. به این ترتیب مجموعه عناصر سبکی فیلم را می‌توان در نظام مفهومی نشانه‌شناسی فیلم معادل دال‌ها در رمزگان فیلم در نظر گرفت و تعبیر رمزگان میزانشن، رمزگان تصویربرداری، رمزگان تدوین و رمزگان صدا را به‌عنوان رمزگان‌های فرعی استفاده کرد. بر این اساس رمزگان فیلم از چند رمزگان فرعی تشکیل شده و هریک از این رمزگان‌های فرعی دارای خرده‌رمزگان‌هایی نیز هستند. آن دسته از رمزگان‌های فرعی که در فیلم به کار می‌روند برخی خاص رسانه فیلم هستند، مانند رمزگان مربوط به تدوین و برخی هرچند در فیلم استفاده می‌شوند اما خاص فیلم نیستند؛ مانند رمزگان مربوط به لباس یا بدن (در میزانشن). (نیکولز، ۱۳۷۸: ۳۳۳)

روشی که برای نقد فیلم، آن هم تنها در سطح تحلیل می‌توان مطرح کرد از برخی مؤلفه‌های نشانه‌شناسی و ثنوفرمالیسم بهره می‌برد. برای این مهم باید به نقاط ضعف روشی این دو و امتیازهای آنها اشاره کرد.

نشانه‌شناسی ساختارگرا در تحلیل فیلم برای به دست دادن روایت یا داستان آن، علاوه بر اشکال‌های مبنایی با اشکال‌های روشی نیز مواجه است. بعضی از این اشکال‌ها که به سطح تحلیل روایت نیز سرایت پیدا می‌کند به این شرح می‌باشند:

الف) در فیلم، نظام زبان تماماً پیشینی وجود ندارد و در نتیجه یکی از مفاهیم پایه نشانه‌شناسی و ناکارآمدی، تقسیم دوگانه گفتار/زبان از سوی سوسور درباره هر نظام نشانه‌ای از جمله فیلم، مخدوش می‌شود. در متون هنری و به‌طور خاص در فیلم همچنان که متر گفته، قواعد و نظام به‌تمامی پیشینی وجود ندارد. به‌عنوان مثال شکلی از دال سینمایی مانند زاویه فیلمبرداری رو به بالا از بازیگر، در همه فیلم‌ها همیشه بر معانی از پیش تعیین شده دلالت

نمی‌کند و یک فیلم ممکن است آن را در یک معنای خاص خود استفاده کند. این امر ارجاع گفتارها (فیلم‌ها) را به زبان (نظام زبان فیلمی) برای به دست آوردن دلالت تلویحی آن‌ها (در مثال فوق «اقتدار») دچار اشکال می‌نماید.

اشکالی طرح شده مربوط به سطح دلالت ضمنی فیلم بود؛ اما دلالت تصریحی عنصر تصویری مذکور، به دلیل شباهت تصویر به مدلول (شخصیت درحالی که از زاویه پایین نشان داده شده) روشن و آشکار است. برخلاف دیدگاه نشانه‌شناس‌هایی مانند متز و اکو، قراردادی بودن دلالت تصریحی در فیلم قابل مناقشه است. اکو معتقد بود «نشانه‌های تصویری نیز قراردادی هستند و نشانی از واقعیت در خود ندارند.» (نیکولز، ۱۳۷۸: ۲۳۵) متز نیز متأثر از دیدگاه اکو بر این باور بود که دلالت تصریحی در تصویر، تنها در قالب قیاس بسیط تصویر و صدا با واقعیت خارج صورت نمی‌گیرد و فرهنگ، همچنان که در معانی ضمنی دخالت دارد، در معانی تصریحی نیز عمل می‌کند. (متز، ۱۳۷۶: ۱۵۹) درحالی که اگرچه تصویر برخلاف واقعیت دو بعدی است و با عالم واقع تفاوت دارد، لیکن بحث در دلالت دال بر مفهوم است، نه مصداق (سوژه‌ای که از آن تصویر گرفته می‌شود). به همین جهت دلالت تصویر فیلم بر مفهوم (برخلاف زبان) قراردادی نیست و مبتنی بر مشابَهت (و البته نه عینیت) می‌باشد. به‌عنوان مثال در همه جا و همه فرهنگ‌ها، تصویر باران در فیلم (برخلاف واژه باران) بر مفهوم باران دلالت می‌کند.

ب: ناکارآمدی سطوح تجزیه دوگانه واج/ تک‌واژ در رمزگان فیلم. تقسیم دوگانه واج/ تک‌واژ در فیلم با مشکل مواجه می‌شود. در فیلم چیزی معادل واج (کوچک‌ترین واحد آوایی) وجود ندارد؛ درباره تک‌واژ (کوچک‌ترین واحد معنایی) نیز همین‌طور است. نما در فیلم برخلاف تک‌واژ در زبان کوچک‌ترین واحد معنایی نیست؛ بلکه خود از معانی متعددی تشکیل شده است. برخی فرمالیست‌های روسی، نما را معادل کلمه فرض می‌کردند که خالی از تسامح نبود؛ مانند نمایی که در آن شخصیتِ مرد در یخچال را باز می‌کند، بطری شیر را برمی‌دارد و در لیوان می‌ریزد؛ اما به‌جای نوشیدن، آن را به همراه یادداشت کوچکی روی میز

می‌گذارد و از قاب خارج می‌شود و دوربین (بدون قطع کردن) حرکت کرده و بر روی کاغذ که جملاقی نوشته شده، زوم می‌کند و... در این نما چند کنش که هر یک معادل یک جمله و چند جمله نوشتاری (در یادداشت) است، وجود دارد. قاب یا فریم از لحاظ معنایی معادل تک‌واژ نیست. حتی در نمای بسیار نزدیک که امکان نمایش عناصر معنایی خیلی محدود را می‌دهد، مانند نمای بسیار نزدیک از چشم سیاه بادامی یک انسان، مفاهیم «چشم، انسان، سیاه و بادامی» وجود دارد که در واقع حاوی یک جمله است: «این چشم سیاه بادامی یک انسان می‌باشد». این بحث را می‌توان نمونه‌ای برای این مدعا دانست که برخلاف نظر سوسور، زبان نمی‌تواند الگوی اصلی و نمونه تمامی نظام‌های نشانه‌ای باشد و فیلم از قواعد نظام نشانه‌ای زبان سر باز می‌زند.

نحو فیلم از ترکیب نماها پدید می‌آید که به دلیل کلمه یا حتی جمله نبودن نما، تعبیر نحو نیز درباره ترکیب آن‌ها تسامحی است و از نظر علمی دقیق نمی‌باشد. از مجموع نماها، صحنه و از مجموع صحنه‌ها، سکانس (در روایت داستانی) و بخش (در روایت غیرداستانی) و از مجموع سکانس‌ها یا بخش‌های روایت، فیلم به وجود می‌آید. در ادامه مقاله مطالبی برای علاج این مشکل خواهد آمد.

ج: نشانه‌شناسی در زمینه رمزگان فیلم، ادبیات قابل اعتنایی ندارد. این مباحث را باید در کتاب‌های تحلیل فیلم جستجو و سپس آن را به ادبیات نشانه‌شناسی تبدیل و از آن استفاده نمود. از آنجاکه نئوفرمالیست‌ها به فرم اهمیت زیادی می‌دهند، مباحث تحلیلی مربوط به تکنیک‌های فیلمی در آثار آنها غنی است.

در نقد نئوفرمالیستی کاستی‌های روشی وجود دارد که عبارت‌اند از:

۱. روش نئوفرمالیستی در برخی حوزه‌ها مانند رمزگان کلام انسان (در سبک صدای فیلم) و رمزگان بدن انسان (در سبک بازیگری) دچار نقص و کوتاهی است. در مقابل در نشانه‌شناسی درباره رمزگان بدن^۱ و در برخی روش‌های تحلیل گفتمان که

۱. به عنوان نمونه، فیسک در کتاب «درآمدی بر مطالعات ارتباطی» که در آن برای مطالعه رسانه‌ها روش نشانه‌شناسی را انتخاب کرده، به نقل از آرگیل ده مورد از رمزگان بدن را بیان می‌کند.

بر تحلیل زبان در سطح جمله و بالاتر از آن تمرکز دارند درباره رمزگان کلام، مطالب قابل اعتنایی وجود دارد.

۲. نئوفرمالیسم - مانند فرمالیسم - بر ادراک مخاطب از جهان داستان اهتمام دارد (بوردول، ۱۳۷۵، ج ۱: ۶۵). تأکید بر معنی و کشف سطوح معنایی متن از امتیازات نشانه‌شناسی است. نئوفرمالیست‌ها برای تحلیل کارکرد عناصر سبکی در یک نما یا چند نما (به صورت الگومند) به درکنارهم قرارگرفتن تکنیک‌ها در صحنه‌های مختلف و در کلیت فیلم توجه نشان می‌دهند؛ آنچه که در اصطلاح نشانه‌شناسی به‌عنوان محور همنشینی مطرح شده است. توجه به محور همنشینی و جاننشینی که توسط سوسور مطرح شد نگاه جامع‌تری است. برای کشف دلالت دال‌ها، علاوه‌بر همنشینی تکنیک‌ها (دال‌ها در اصطلاح نشانه‌شناسی) توجه به جاننشینی نیز دخالت دارد؛ اینکه برای مثال در یک نما به‌جای نورپردازی کم‌مایه یا معمولی، از نورپردازی پرمایه استفاده شده است.

۳. در نقد نئوفرمالیستی، در تحلیل کارکرد معنایی تکنیک‌ها در فیلم یا به تعبیر دیگر در بحث از دلالت تکنیک‌ها بر معنا، به تمایز دو سطح معنای تصریحی و ضمنی توجه نشده است. تفکیک دو مفهوم دلالت تصریحی و دلالت ضمنی که در تحلیل معنای فیلم اهمیت دارد در نشانه‌شناسی صورت گرفته است.

۱-۱. رمزگان فیلم

از آنجاکه در این نوشته در روش موردنظر برای نقد، معنای فیلم و سطوح معنایی آن اهمیت دارد، نشانه‌شناسی ساختارگرا و مفاهیم آن به‌کار می‌آید؛ زیرا همان‌طورکه گذشت نشانه‌شناسی ساختارگرا بر معنا تمرکز دارد. لازم است دوباره تأکید کنیم که این استفاده باتوجه‌به تغییر در مبانی آن و نیز با در نظر گرفتن ضعف‌های روشی آن است که با برخی امتیازات نقد نئوفرمالیستی قابل جبران می‌باشد. به‌همین دلیل برای تحلیل فیلم می‌توان از مفهوم رمزگان استفاده کرد.

رمزگان فیلم چیست و چه ویژگی‌هایی دارد؟ احمدی در کتاب «از نشانه‌های تصویری تا متن» برای رمزگان مورد استفاده در فیلم، شش نظام نشانه‌ای را ذکر کرده است: ۱. نظام نشانه‌های تصویری؛ ۲. نظام نشانه‌های حرکتی (حرکت درون میزانشن، حرکت دوربین، حرکت در اثر تدوین)؛ ۳. نظام نشانه‌های زبانی گفتاری؛ ۴. نظام نشانه‌های زبانی نوشتاری؛ ۵. نظام نشانه‌های آوایی غیرزبانی (اشکالی از اصوات که به مقصود ارائه معنا از راه عناصر زبانی ارائه نشود، مانند جلوه‌های صوتی)؛ ۶. نظام نشانه‌های موسیقایی (موسیقی متن، موسیقی فیلم‌نامه‌ای، زمزمه موسیقایی شخصیت‌ها و...). (احمدی، ۱۳۸۵: ۹۳) در فیلم‌های صامت، دو نظام نشانه‌های زبانی گفتاری و نظام نشانه‌های آوایی وجود نداشت. (همان: ۱۱۹)

از نظر پازولینی اشیای واقعی، نماها را می‌سازند و این اشیای واقعی، واحدهای کوچک معنایی زبان فیلم هستند. (السیسور و پوپ، ۱۳۸۳: ۵۶) نما را باید کوچک‌ترین واحد ساختاری فیلم (نه کوچک‌ترین واحد معنایی) دانست. اگر فیلم را تصویر متحرک بدانیم، کوچک‌ترین واحد ساختاری فیلم که در آن امکان حرکت وجود دارد، نماست. در یک نما به‌عنوان کوچک‌ترین واحد ساختاری فیلم، رمزهای گوناگونی متعلق به چند رمزگان عمل می‌کنند که اشیا بخشی از آن رمزگان هستند. همچنین برای یافتن یک زبان سینمایی باید فراتر از شش نظام نشانه‌ای مطرح از سوی احمدی رفت.

رمزگان فیلم برخلاف تئاتر تنها اشیای واقعی یا خارجی نیست. عکس نیز مانند فیلم از رمزگان مربوط به تصویربرداری مانند عدسی، ارتفاع و زاویه تصویربرداری برخوردار است. تفاوت عکس با فیلم چیست؟ در فیلم امکان حرکت در میزانشن و امکان حرکت دوربین وجود دارد و از اینجا کوچک‌ترین واحد ساختاری فیلم، یعنی نما شکل می‌گیرد و در انتها، نماهای به‌دست‌آمده در تدوین چینش می‌شوند. بنابراین رمزگان فیلم بسیار متنوع‌تر و غنی‌تر است؛ معنا در فیلم به‌وسیله عناصر میزانشنی، عناصر تصویربرداری، عناصر تدوینی، عناصر تصویری و عناصر مربوط به صدا افاده می‌شود. در زیر به اختصار مروری بر اینها داریم.

۱-۱-۱. رمزگان میزانشن

در فیلم در وهله نخست رمزگان‌ها مربوط به میزانشن هستند؛ یعنی همه آنچه که مقابل دستگاه تصویربرداری قرار می‌گیرد و از آن فیلم‌برداری می‌شود. رمزگان میزانشن به رمزگان خردتری تقسیم می‌گردد که عبارت‌اند از:

- رمزگان صحنه؛ شامل رمزگان مکان و رمزگان وسایل صحنه است و رمزگان مکان یا مکان واقعی (لوکیشن) یا مکان ساختگی (دکور، ماکت، صحنه دیجیتالی و تلفیقی از آنها) یا تلفیقی از مکان واقعی و ساختگی می‌باشد؛
- رمزگان حالت‌ها و حرکت‌های فیگور؛
- رمزگان چهره‌پردازی؛
- رمزگان لباس؛
- رمزگان نورپردازی شامل رمزگانی درباره شدت نور (نورپردازی کم‌مایه، پرمایه و معمولی)، رمزگان سختی نور (نورپردازی پُر کنتراست، کم کنتراست و معمولی) و رمزگان جهت نور (روبرو، پشتی، جانبی، بالا و پایین)؛
- رمزگان رنگ (در صحنه، لباس، چهره‌آرایی و نور)؛
- رمزگان حرکت درون میزانشن (منهای حرکت فیگور که در بازیگری یا حرکات فیگور از آن بحث می‌شود)؛
- رمزگان عمق‌نمایی خطی (مربوط به خطوط درون قاب)؛
- رمزگان عمق‌نمایی جوی (مربوط به رنگ).

۱-۱-۲. رمزگان تصویربرداری

پس از آماده شدن میزانشن، دستگاه تصویربرداری از آن تصویربرداری می‌کند که این امر رمزگان مربوط به تصویربرداری را به میان می‌کشد. این رمزگان عبارت‌اند از:

- رمزگان عدسی (چشم ماهی، باز، معمولی، تله فوتو)؛

- رمزگان فیلم خام شامل رمزگان دانه فیلم (دانه‌درشت و دانه‌ریز) و رمزگان رنگ فیلم خام (رنگی، سیاه‌وسفید، تلفیقی از رنگی و سیاه‌وسفید)؛
- رمزگان سرعت تصویربرداری (سرعت زیاد^۱، سرعت کم^۲ و معمولی)؛
- رمزگان زاویه تصویربرداری (رو به بالا، رو به پایین و معمولی)؛
- رمزگان ارتفاع دستگاه تصویربرداری (بالا، پایین و معمولی)؛
- رمزگان طراز یا عدم طراز بودن قاب؛
- رمزگان اندازه نما براساس فاصله دوربین از موضوع (خیلی دور، دور، آمریکایی، متوسط، متوسط نزدیک، نزدیک، خیلی نزدیک)؛
- رمزگان نمای متحرک (زوم کردن، حرکت افقی دوربین^۳، حرکت عمودی دوربین^۴، حرکت تعقیبی دوربین، تراولینگ، جرتیلی^۵، استیدی کم، دوربین روی شانه و...).

۳-۱-۱. رمزگان تدوین

- پس از آنکه نماها به وسیله تصویربرداری از میزانشن شکل گرفتند، نماهای به دست آمده توسط تدوین چینش می‌شوند؛ به این ترتیب رمزگان تدوین بر مجموعه رمزگان فیلم اضافه می‌کند. رمزگان تدوین عبارت‌اند از:
- رمزگان مربوط به شیوه‌های قطع که شامل قطع دفعی و قطع تدریجی است و قطع تدریجی شامل آیریس کردن (آیریس این، آیریس آوت)، محو تدریجی (فید این، فید آوت)، برهم‌نمایی و روبش. علاوه بر این در ارتباط نماها با یکدیگر براساس ابعاد تدوین، چهار رمزگان وجود دارد:

1. fast Motion.
2. slow Motion.
3. pan.
4. tilte.
5. Crane.

- رمزگان مربوط به روابط گرافیکی دو یا چند نما (مچ یا تصادم گرافیکی)؛
- رمزگان مربوط به ریتم نماها (تند، سریع و معمولی)؛
- رمزگان مربوط به زمان نماها شامل استمرار (کوتاه، بلند و معمولی)، ترتیب (توالی و عدم توالی)، تکرار (تکرار و عدم تکرار)؛
- رمزگان مربوط به روابط مکانی نماها شامل روابط مکانی واضح (از جزء به کل و از کل به جزء) و روابط مکانی مبهم.

۴-۱-۱. رمزگان صدا

- رمزگان‌های مربوط به صدا، صدای فیلم را تشکیل می‌دهند و عبارت‌اند از:
- رمزگان گفتار انسانی (تک‌گویی، دیالوگ، صدای ذهنی و صدای راوی) که براساس رمزگان زبان گفتاری است؛
- موسیقی شامل موسیقی درون جهان فیلم و موسیقی فیلم (موسیقی انتخابی و موسیقی متن فیلم) می‌باشد و رمزگان موسیقی شامل رمزگان ریتم، رمزگان ملودی، رمزگان رنگ و رمزگان هارمونی یا کنترپوان است؛
- رمزگان افکت صوتی.
- صدا دارای چهار رمزگان مربوط به ابعاد صدا می‌باشد:
- رمزگان ریتم شامل هماهنگی یا تصادم ریتم صدا با تصویر؛
- رمزگان وفاداری یا عدم وفاداری به منبع صدا که عدم وفاداری شامل حذف صدا یا تغییر در خصیصه‌های صدا (بلندی، دانگ و طنین) است؛
- رمزگان فضا که به بعد فضایی صدا از این حیث که از یک منبع صادر می‌شود مربوط است و شامل صدای غیرداستانی (موسیقی فیلم و صدای راوی) و صدای داستانی (صدای داخل قاب و صدای خارج از قاب) است؛

- رمزگان زمان در صدا که از نظر منطبق بودن یا نبودن صدا و تصویر شامل صدای هم‌گاه (سینک شده) و صدای ناهم‌گاه (سینک نشده) است. همچنین از نظر امکان شنیدن

یا نشنیدن صدا در هنگام دیدن تصویر به دو صورت صدای همزمان و صدای ناهمزمان است.

موارد پیش گفته فهرستی اجمالی از رمزگان فیلم است. براساس این فهرست رمزگان فیلم شامل رمزگان فرعی و رمزگان فرعی شامل رمزگان خردتر و هر خرده‌رمزگان متشکل از مجموعه‌هایی از کدها و نشانه‌هاست.^۱

۵-۱-۱. معنای تصریحی و معنای ضمنی

همان‌طور که گذشت در تحلیل دلالت رمزگان فیلم، دو سطح دلالت تصریحی و تلویحی مطرح می‌باشد و این از امکاناتی است که نشانه‌شناسی در اختیار گذاشته است. معنای تصریحی و معنای ضمنی در رمزگان فیلم به‌طور خاص چگونه تعریف و حدگذاری می‌شوند؟ در یک دسته از تعاریف مانند تعریف بارت، معنای صریح، معنای آشکار و مبتنی بر دریافت عام^۲ گفته شده است. (فیسک، ۱۹۹۰: ۸۵) «معنایی که تعداد بیشتری از اعضای یک جامعه دارای فرهنگ مشترک، بر آن توافق دارند». (سجودی، ۱۳۸۳: ۸۳ به نقل از چندلر) معنای مبتنی بر تعریف، معنای تحت‌اللفظی، معنای بدیهی یا معنای مبتنی بر دریافت عام و تعریف چندلر دست‌کم در دال‌های تصویری و به‌طور خاص تصویر متحرک راهگشا و دقیق نیست؛ زیرا در معانی تلویحی نیز ممکن است بیشتر اعضای یک جامعه که دارای فرهنگ مشترک هستند، توافق داشته باشند؛ مانند دلالت ضمنی عزاداربودن در کد رنگ مشکی در رمزگان مربوط به لباس بازیگر. به بیان فیسک از نظر سوسور دلالت تصریحی، ارجاع به واقعیت خارجی^۳ دارد. (فیسک، ۱۹۹۰: ۸۵) نزدیک به همین معنا را لوتمن در کتاب «نشانه‌شناسی و زیباشناسی سینما» مطرح کرده است. (لوتمن، ۱۳۷۵: ۵۸)

۱. بیشتر این رمزگان در ادبیات نقد ثنوفر مالیستی (به‌طور خاص کتاب هنر سینما) وجود دارد که متناسب با هدف این نوشته، تغییراتی در آنها داده و گاه نکاتی به آنها اضافه کرده‌ام.

2. common sense.
3. external reality.

از نظر متز دلالت تصریحی در تصویر، تنها در «قالب قیاس بسیط تصویر و صدا با واقعیت» خارج صورت نمی‌گیرد و فرهنگ در اینجا نیز حضور دارد. (متز، ۱۳۷۶: ۱۳۵) به این ترتیب معنای صریح هرچند امری فرهنگی و نه طبیعی است؛ اما در هر صورت معنایی قیاسی و در تشابه با واقعیت می‌باشد. در این تعریف مفهوم واقعیت و مشابهت تصویر با واقعیت وجود دارد.

معنای ضمنی به «تداعی های اجتماعی _ فرهنگی» و تداعی های شخصی (ایدئولوژیک، عاطفی و ...) اشاره دارد. (سجودی، ۱۳۸۳: ۱۰۲) این تعبیر به طور اجمالی در نشانه‌های تصویری نیز قابل استفاده است. به بیان لوتمن، تصاویر، برخی معانی افزوده مانند معنای نمادین، استعاری، مجازی یا کنایه‌آمیز را می‌رسانند (لوتمن، ۱۳۷۵: ۵۸) که معنای ضمنی محسوب می‌شوند. او معنای ضمنی را در رشته‌ای از نماها (براساس مکانیسم تفاوت‌ها و تشابه‌ها) محقق می‌داند. (همان: ۵۹) البته همچنان که خواهد آمد معنای ضمنی در واحد نما نیز قابل طرح می‌باشد. همان‌طور که پیش‌تر گذشت بارت دو سطح از دلالت را مطرح کرد. سطح نخست، دلالت تصریحی و سطح دوم، دلالت ضمنی است که دال و مدلول تصریحی به عنوان دال برای آن عمل می‌کند. (بارت، ۱۹۸۶: ۹۱) نزد بارت دلالت اثر بر ایدئولوژی از نوع دلالت ضمنی است.

برای روشن‌تر و دقیق‌تر شدن معنای تصریحی در رمزگان فیلم باید به ملاحظاتی که درباره این تعریف وجود دارد پرداخت.

ملاحظه نخست اینکه واقعیت مورد نظر می‌تواند به چه مفهوم باشد؟ اثر هنری از جمله فیلم، فراتر از واقعیت صرف است. فیلم بازتابی از واقعیت، ذهنیت و تخیل فیلمساز می‌باشد. همچنین فیلم نمی‌تواند به تمامی از واقعیت منسلخ شود؛ زیرا انسان قادر نیست از هیچ و عدم به آفرینش و خلاقیت دست بزند. بنابراین واقعیتِ فیلمی در جایی بین واقعیت صرف و تخیل محض قرار دارد. این واقعیت، فرم سبکی و روایی خود را به وجود می‌آورد.

به‌عنوان مثال در فیلم «ارباب حلقه‌ها» (پیتر جکسون) که متعلق به ژانر تخیلی است، شخصیت اسمیگل^۱ در قیاس با کدام واقعیت سنجیده می‌شود تا معنای تصریحی آن به‌دست آید؟

ملاحظه دوم اینکه با توضیحی که درباره ابعاد و گستره رمزگان فیلم گذشت، معنای تصریحی بسیاری از کدها با واقعیت فیلمی سازگار نیست و درباره آنها حتی مشابهت با واقعیت فیلمی معنا ندارد. به‌عنوان نمونه در رمزگان مربوط به تصویربرداری، معنای تصریحی کد ارتفاع پایین دوربین برای مثال در نمای پس از برخورد ماشین‌النتین با سگ قاضی بازنشسته در فیلم قرمز (کریستف کیشلوفسکی) یا در رمزگان میزانشن دلالت تصریحی نورپردازی پرمایه مثلاً در صحنه خاطرات کودکی دکتر آیزاک بورگ در فیلم «توت‌فرنگی‌های وحشی» (اینگمار برگمن) با توجه به تعریف مشابهت با واقع چگونه قابل تبیین است؟ از این نمونه‌ها در رمزگان تصویربرداری یا رمزگان تدوین کم نیستند. بنابراین معیار قیاس یا مشابهت با واقعیت (حتی واقعیت فیلمی) معیار جامع و خوبی نیست. معیاری که درباره معنای صریح می‌توان ارائه کرد عینیت در تصویر و صداست. معنای صریح معنایی است که در تماشای فیلم به‌صورت رمزگان تصویری و صوتی به‌طور عینی ارائه و توسط مخاطب دیده و شنیده می‌شود؛ اما معنای ضمنی، معنایی استنباطی و تلویحی است. بنابراین به‌عنوان مثال مفهوم لباس مشکی (از رمزگان میزانشن) به‌منزله مدلول صریح دال تصویری لباس مشکی است که روی پرده دیده می‌شود. آنچه روی پرده یا صفحه نمایش می‌بینیم لباسی مشکی است؛ اما مدلول عزادار بودن یا شرارت معنایی ضمنی است که نه در عینیت تصویر، بلکه به‌صورت تلویحی در دال و مدلول صریح، روی هم وجود دارد. بنابراین مدلول عزادار بودن در عینیت تصویر حضور ندارد؛ بلکه براساس دلالت‌های مبتنی بر فرهنگ از دال و مدلول صریح استنباط شده است. همچنین معنای صریح کد فیلمبرداری ناطراز یا قاب کج از یک شخصیت درحالی که روی صندلی نشسته، مدلول تصویری اوست؛ به‌عبارت‌دیگر ما در عینیت قاب کج، شخصیتی نشسته بر صندلی را مشاهده می‌کنیم. اما دلالت فیلمبرداری

۱. اسمیگل موجودی تخیلی است که با تکنیک موشن کیچر به‌وسیله جلوه‌های رایانه‌ای خلق شده است.

ناطراز بر تشویش و اضطراب او هرچند بالاخره ریشه در تصویر دارد، اما تلویحی و استنباطی است.

به این ترتیب معنای ضمنی، عام‌تر از معنای نمادین یا استعاری یا مجازی یا کنایه‌آمیز یا ایدئولوژیک است و شامل مواردی مانند مورد فوق می‌باشد که می‌تواند حتی در یک نما بر حالتی از شخصیت (مربوط به ویژگی عاطفی شخصیت) دلالت کند.

همان‌طور که گفته شد در یک نما ترکیبی از دال‌ها (تکنیک‌ها) و مدلول‌های متعدد وجود دارد. این مدالیل براساس رمزگان تصویری و صوتی فیلم محقق می‌شود. اما باید توجه داشت که هر یک از دال‌ها در یک نما معنا و مدلول جدیدی را دربر ندارند. به رمزگان موجود در این مثال توجه کنید: یک نمای متوسط (رمز اندازه نما) کج (رمز قاب ناطراز) از ارتفاع معمولی (رمز ارتفاع دستگاه تصویربرداری) و بدون حرکت دوربین (رمز نمای ثابت) با زاویه روبه پایین (رمز زاویه تصویربرداری) از بازیگر درحالی که در اتاق خواب روی تخت (رمزهای صحنه و وسایل صحنه) نشسته و اضطراب و تشویش در چهره او نمایان است (رمزهای حالت بدن بازیگر) با نورپردازی که از نظر شدت، معمولی (رمز شدت نور) و دارای کنتراست (رمز سختی نور) می‌باشد و بازیگر در حال گفتن سخنانی است که لحن آن دلالت بر تشویش دارد (رمزهای کلام گفتاری)؛ به‌علاوه نوعی از موسیقی که این تنش را تقویت می‌کند (رمز موسیقی) نیز وجود دارد. دلالت رمز حالت چهره، رمز لحن کلام و رمز موسیقی بر تشویش، دلالت تصریحی است. رمزگان‌های قاب کج، زاویه روبه پایین و نورپردازی پُرکنتراست ضمن اینکه دلالتی تصریحی دارند (شخصیت در مکان داستانی را نشان می‌دهند)، همگی بر معنای تلویحی «تشویش» دلالت دارند. به این ترتیب در یک نما چند رمز متعلق به نظام‌های رمزگانی متفاوت به صورت تصریحی بر تشویش دلالت دارند و چند رمز متعلق به نظام‌های رمزگانی متفاوت در همان نما به گونه‌ای تلویحی بر تشویش دلالت دارند؛ بنابراین می‌توان گفت در فیلم، دال‌ها در رمزهای متعدد در حوزه معنایی روی هم می‌افتند و مدلول واحدی را می‌رسانند.

ضمنی رمزگان فیلم است؛ زیرا همچنان که گذشت فیلم نظام رمزگانی به تمامی پیشینی ندارد و دلالت کدهای فیلمی از پیش معین نیست و در فیلم‌های گوناگون می‌تواند مختلف باشد. از مطلبی که در بند بالا آمد می‌توان در یک نما برای کشف دلالت تلویحی یک رمز یا در هنگام تردید بین چند معنای احتمالی تلویحی کمک گرفت؛ زیرا معنا در فیلم تنها به وسیله یک دال بیان نمی‌شود. دال‌های دیگر تصویری و صوتی که برخی دلالت صریح بر معنا دارند به تعیین دلالت تلویحی دال دیگر (اگر فیلم آن را در معنایی متفاوت از فیلم‌های دیگر استفاده کرده باشد) کمک می‌کنند. دال‌های دیگر که دلالت تلویحی آنها معلوم است (بنا بر اصل وحدت و هماهنگی در بیان معنا در نما)^۱ همین کار را انجام می‌دهند. علاوه بر این برای کشف دلالت تلویحی یک رمز در یک نما می‌توان آن نما را در ارتباط با نماهای دیگر (در یک صحنه) و نیز در ارتباط نما با سکانس و همین‌طور در ارتباط نما با کلیت داستان و روایت بررسی کرد. برای مثال نورپردازی کم‌مایه به‌عنوان یک کد مربوط به میزانشن در کلیت فیلم «هفت» (دیوید فینچر) به‌صورت الگومند تکرار شده است. از آنجاکه داستان فیلم درباره قتل‌های زنجیره‌ای است که براساس هفت گناه توراتی صورت گرفته، می‌توان دلالت ضمنی نورپردازی کم‌مایه را در فیلم هفت مرتبط با موضوع گناه تلقی کرد و اینکه گناه با تاریکی ملازمت دارد.

برخی کدها در یک فیلم ممکن است جدا از دال و مدلول صریح، معنای دیگری را دربر نداشته باشند یا به عبارتی دارای کارکرد معنایی ضمنی نباشند. در این کدها صرفاً جنبه زیبایی‌شناسی موردنظر است؛ بی‌آنکه معنایی تلویحی در میان باشد. چنین امری پس از احراز اینکه کد جنبه تلویحی ندارد، قابل دستیابی است.

۱-۲. تحلیل روایت

پس از به‌دست‌آوردن داستان فیلم (در فیلم‌های روایی) به‌وسیله تحلیل رمزگان یا سبک فیلم، می‌توان داستان را تحلیل کرد. به‌عبارت‌دیگر امکان تحلیل شکلی و ساختاری روایت در

۱. تنها در فیلم کمدی برای ایجاد خنده، گاه اصل وحدت عناصر رعایت نمی‌شود و در نما (و نیز صحنه) از عناصر متضاد استفاده می‌شود.

فیلم پس از به دست آوردن روایت آن به وجود می‌آید. روایت به زنجیره‌ای از رویدادهای واقع شده در زمان و مکان (لوته، ۱۳۸۶: ۹) تعریف شده گفته می‌شود که به طور معمول بر حول یک پیام^۱ و مضمون^۲ شکل می‌گیرد. (پزشکی، ۱۳۷۸: ۷۸) بنابراین مؤلفه‌های روایت را می‌توان رویدادها، زمان، مکان (عناصر شکلی) و مضمون (عنصر محتوایی) دانست. روایت در یک تقسیم کلی به روایت‌های واقعی^۳ و روایت‌های تخیلی یا داستانی^۴ تقسیم می‌شود. (لوته، ۱۳۸۶: ۱۰)

۱-۲-۱. طرح، توطئه و داستان

یکی از امکانات قابل اعتنا در تحلیل فرمالیستی روایت (که نفورمالیست‌ها از آن در حوزه فیلم استفاده کرده و در تحلیل ساختارگرایانه روایت نیز از آن بهره برده‌اند) تمایز گذاشتن بین دو مفهوم طرح و داستان است. روایت‌شناسان ساختارگرا به طرح، گفتمان^۵ می‌گویند. طرح شامل آن دسته از وقایع داستان به شکلی است که در فیلم دیده و شنیده می‌شود. در مقابل «به مجموعه رویدادهای یک روایت، چه آنها که آشکارا دیده و شنیده می‌شوند و چه آنها که توسط بیننده استنباط می‌گردند» داستان گفته می‌گویند؛ (بورردول و تامسون، ۱۳۷۷: ۷۵) چیزی که از آن به عنوان جهان داستانی نیز یاد می‌شود.

تمایز طرح از داستان می‌تواند در حوزه‌های مختلف تحلیل شکلی روایت کارایی داشته باشد: مانند تحلیل بر هم خوردن توالی رویدادهای داستان در طرح، کوتاه یا بلند شدن استمرار زمان داستان در طرح، نحوه آغاز یا پایان داستان در طرح (برای مثال طرح بدون تعادل اولیه یا طرح بدون پایان بسته)، دامنه اطلاعات در طرح (میزان اطلاعات بیننده از رویدادها که باعث عنصر راز یا غافلگیری یا تعلیق می‌شود)، میزان ارائه عمق

1. Message.
2. Theme.
3. Factual.
4. Fiction.
5. Discourse.

اطلاعات در طرح (مقدار پی بردن بیننده به عمق ضمیر و خیال یا رؤیای شخصیت‌های داستان) و... .

۲-۲-۱. علت روایی

یکی دیگر از مباحث تحلیل شکلی روایت، بحث علت داستانی است. علت روایی، انواع مختلفی دارد که عبارت‌اند از: علت انسانی، علت حیوانی، علت طبیعی، علت مصنوعی، علت ماورایی و علت تاریخی. در صورتی که علت، انسان باشد باید از آن به‌عنوان شخصیت یاد شود. به بیان تامسون بنا بر تحلیل فرمالیستی (و نیز نئوفرمالیستی) روایت تحلیل شخصیت براساس ویژگی‌های آن است. بحث از ویژگی‌ها و خصیصه‌های شخصیت در روایت‌شناسی ساختارگرا نیز توسط کسانی مانند چتمن دنبال شده است. (چتمن، ۱۳۹۰: ۱۴۳-۱۶۷) مفاهیم گوناگون در تحلیل شخصیت مانند شخصیت متحول یا ایستا، شخصیت تخت یا چندبعدی، شخصیت مثبت یا منفی و شخصیت مطلق یا نسبی براساس ویژگی‌های شخصیت صورت می‌گیرد. همچنین در تحلیل شخصیت و به‌طور کلی تمامی علت‌های داستانی که در روایت دارای درک و شعور محسوب می‌شوند، بررسی انگیزه علت از کنش اهمیت دارد.^۱

۳-۲-۱. عناصر روایت

یکی از مباحث مربوط به تحلیل روایت، تحلیل عناصر روایت است. عناصر تشکیل‌دهنده روایت عبارت‌اند از: تعادل اولیه، شخصیت اصلی (شامل قهرمان)، نقشه، مانع (شامل ضدقهرمان)، کشمکش، بحران، اوج، حل و فصل و تعادل ثانویه. (پزشکی، ۱۳۷۸)^۲ براساس وجود یا عدم وجود این عناصر، سنت‌های روایی متفاوتی شکل گرفته است. این

۱. در جایی که حق تعالی در روایت به‌عنوان علت روایی حضور دارد، چون انگیزه در او معنا ندارد، باید از «حکمت» سخن گفت.

۲. نک به: داستان، سام اسمایلی، ترجمه منصور براهیمی در: روایت و ضدروایت، جمعی از نویسندگان، ترجمه گروه مترجمان.

عناصر به‌طور کامل در روایت کلاسیک وجود دارند؛ اما در دیگر ساختارهای روایی کامل نیستند. برای مثال در برخی از سبک‌های متعلق به روایت غیرکلاسیک، تعادل اولیه یا تعادل ثانویه (پایان بسته) یا شخصیت قهرمان (شخصیت فعال) وجود ندارد.

در تاریخ سینمای غرب سه سنت فیلمسازی کلاسیک، مدرن و پسامدرن وجود داشت که در آنها سه ساختار روایی به‌چشم می‌خورد: ۱. روایت کلاسیک؛ ۲. روایت مدرن؛ ۳. روایت پسامدرن. این سه سنت با فلسفه کلاسیک، مدرن و پسامدرن نسبت دارند. ویژگی‌های روایت کلاسیک در تقابل با روایت مدرن و پست‌مدرن قرار دارد. قهرمان فعال در برابر شخصیت منفعل، قطعیت در برابر ابهام، مطلق‌نگری در برابر نسبیت، وحدت ارگانیک در برابر عدم وحدت، وحدت طرح در برابر اپیزودیک، عینیت در برابر ذهنیت و شخصیت‌محور در برابر علت تاریخی قرار دارد.

۴-۲-۱. ژانر

یک مفهوم عام از ژانر هر گونه دسته‌بندی در تلویزیون و سینما را شامل می‌شود؛ مانند ژانر کودک، ژانر پلیسی، ژانر مستند و... یک معنای خاص و متداول از ژانر، شیوه‌ای برای رده‌بندی در فیلم داستانی است که در سه ژانر اصلی تراژدی، کمدی و ملودرام با زیرژانرهایی که هر یک دارند، مندرج است. گاه در یک فیلم ژانرها در یکدیگر تداخل می‌کنند، مانند «لیلی با من است» (کمال تبریزی) که در آن دو ژانر کمدی و دفاع مقدس ترکیب شده‌اند.

می‌توان گفت دسته‌بندی فیلم‌ها در یک گونه و ژانر براساس مؤلفه‌های روایی مانند شخصیت، وضعیت، مکان و زمان است. این مؤلفه‌ها را در هر ژانر مؤلفه‌های آن ژانر می‌نامیم. از آنجاکه ژانر بازتاب‌دهنده فرهنگ است در تحلیل ژانری فیلم، نسبت بین ژانر یا به تعبیر دقیق‌تر مؤلفه‌های ژانر با فرهنگ و مفاهیم برآمده از فرهنگ نیز بررسی می‌شود. براین اساس نقد براساس ژانر یک روش یا رویکرد انتقادی نیست؛ بلکه نقدی است که در ساحت تحلیل روایی فیلم به‌کار می‌رود و از طریق تحلیل روایت به درک غنی‌تر ساحت

معنایی فیلم کمک می‌کند. همچنان که بستری را برای داوری درباره روایت و قضاوت در زمینه معنا فراهم می‌نماید.

۲. تفسیر فیلم

تفسیر فیلم مرتبط با سطوح زیرین معنایی فیلم است. یک سطح از معنا طرح و توطئه و سپس داستان مستفاد از طرح می‌باشد. این سطح از معنا در مرحله تحلیل به دست می‌آید. اما تفسیر به لایه‌های معنایی و محتوایی داستان می‌پردازد. در حیطه محتوایی اثر، دو مفهوم «موضوع» و «پیام» مطرح است.

موضوع، مفهومی است که فیلم به آن می‌پردازد و به صورت واژه یا عبارت قابل بازگویی است؛ مانند موضوع دروغ. به طور معمول فیلم‌هایی که درباره یک موضوع ساخته شده‌اند فراوان هستند. نکته قابل ذکر اینکه فیلم‌ها تنها یک موضوع ندارند؛ بلکه اغلب درباره موضوعات مختلفی سخن می‌گویند؛ اما به طور معمول یک موضوع محوری و مرکزی دارند. پیام یا مضمون یا درون‌مایه یا فکر زیرمتنی، گزاره‌ای است که به صورت دیدگاهی درباره موضوع، مطرح شده است؛ مانند دروغ مشکل را حل نمی‌کند؛ بلکه به مشکل اضافه می‌کند. پیام‌های همه فیلم‌ها در دو نوع «توصیفی» و هستی‌شناسانه یا «تجویزی» و ارزش‌گذارانه قابل اندراج هستند. پیام توصیفی گزاره، درباره اموری است که وجود دارند یا وجود ندارند و پیام تجویزی گزاره، درباره اموری است که باید یا نباید وجود داشته باشند. در این نوشته در بحث از معیار حقیقت در ارزش‌گذاری فیلم، درباره ساحت‌های توصیفی و تجویزی حقیقت نیز سخن خواهیم گفت. در واقع فیلم در تطابق گزاره‌های توصیفی و تجویزی خود با حقیقت (در دو ساحت توصیفی و تجویزی آن) داوری می‌شود. همان‌طور که گذشت فیلم‌ها درباره موضوعات مختلف دیدگاه‌هایی را ارائه می‌کنند و به همین دلیل یک فیلم ضمن اینکه به طور غالب از مضمونی مرکزی یا در اصطلاح فیلمنامه‌نویسی، ایده اصلی یا ایده ناظر برخوردار است، دارای مضامین متعددی نیز می‌باشد. این مضامین با مضمون مرکزی ارتباط دارند و شبکه‌ای معنایی را تشکیل می‌دهند.

برای تفسیر فیلم دو امکان وجود دارد: متن و فرامتن.

۱-۲. متن

متن شامل نام فیلم و تیتراژ ابتدایی تا پایانی فیلم می‌شود. چه بسا در نام یا در تیتراژ فیلم دلالت‌هایی بر محتوای فیلم وجود داشته باشد. برای تفسیر متن از عناصر سبکی و عناصر روایت استفاده شده، بدان ارجاع داده می‌شود. دیدگاه فیلم درباره موضوعی به یک نما یا صحنه محدود نمی‌شود، بلکه در کلیت فیلم جا می‌افتد و رمزگذاری می‌شود. مضامین فرعی هم مشمول این قاعده هستند.

۲-۲. فرامتن

برخلاف نقد سنتی که گفته می‌شود تنها بر تحلیل زمینه‌ای به‌عنوان تحلیلی فرامتنی اتکا دارد، براساس یک مبنا در نقد، بر تلفیقی از متن و زمینه تأکید می‌شود. تفسیر با استفاده از فرامتن از عناصر غیرممتی استفاده می‌کند. عناصری مانند نیت مؤلف، فیلم‌های دیگر او، دیگر فیلم‌ها، دیگر آثار هنری و شرایط تاریخی (فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی، سیاسی) چه هنگام تولید فیلم و چه شرایط تاریخی که رویدادهای داستان در آن رخ می‌دهد. عناصر فرامتنی می‌تواند در چند حوزه به‌کار آید.

نخست: کمک به درک دقیق‌تر طرح و توطئه و به تبع آن داستان فیلم؛ معانی تلویحی که برخی تکنیک‌ها در فیلم دارند یا معانی نمادین در فیلم که به ما در سطح درک طرح و توطئه فیلم و در نهایت در زمینه درک داستان فیلم کمک می‌کنند. مصاحبه‌های کارگردان یا دیگر عوامل فیلم که در واقع زیر نظر کارگردان کار کرده‌اند یا حتی گاه زندگی‌نامه کارگردان می‌تواند به درک غنی‌تر فیلم کمک کند و از این طریق به درک بیشتر ظرافت‌های جهان فیلم بینجامد.

دوم: کمک به تفسیر فیلم، یعنی هر سطح معنایی که فراتر از داستان و طرح است. توضیح فیلم‌ساز به‌عنوان عنصری زمینه‌ای می‌تواند یکی از مکانیزم‌های کشف و تفسیر لایه‌های زیرین معنایی فیلم باشد و تفسیر به‌دست‌آمده از متن فیلم را تأیید یا نفی کند. این

نکته باتوجه به مفاهیمی است که در بحث دلالت در اصول فقه آمده است. نیت مؤلف را می‌توان به‌عنوان یکی از عوامل تراکم احتمال دلالت متن بر محتوا (از احتمال به گمان یا به اطمینان) در نظر گرفت.

سوم: نیت مؤلف در ارزش‌گذاری فیلم به کار می‌آید. آنجا که نیت مؤلف با آنچه فیلم به ما می‌گوید، تعارض دارد، می‌تواند به منتقد در ارزش‌گذاری فیلم کمک کند. تعارض نیت مؤلف با معنایی که شکل اثر انتقال می‌دهد، ممکن است به دلیل ناتوانی و نبود بلوغ بیان فیلمی هنرمند یا به علت شرایط زمینه‌ای که فیلم در آن ساخته شده، باشد؛ به‌گونه‌ای که اثر را تحت تأثیر قرار داده است.

۳. ارزش‌گذاری فیلم

پس از توصیف فیلم و به‌دست آوردن روایت فیلم از طریق دال‌ها (سبک در اصطلاح نئوفرمالیستی) و به‌دست آمدن دال‌های روایت (یا فرم روایی در اصطلاح نئوفرمالیستی) و سپس کشف سطوح معنایی فیلم، داوری درباره فیلم میسر می‌شود.^۱ در ارزش‌گذاری فیلم چند نکته وجود دارد:

الف) ارزش‌گذاری فیلم به‌طور منطقی معیارهایی را به میان می‌آورد. ارزش‌گذاری یک فیلم در واقع داوری زیبایی‌شناختی درباره آن می‌باشد و برای همین معیارهایی که در ارزش‌گذاری مطرح است در حقیقت معیارهای زیبایی است. این معیارها در همه آثار هنری از جمله فیلم، قابل کار بست هستند. معیارهای زیبایی باید چنان عمومیت و سعه داشته باشند که درباره تمامی فیلم‌های متعلق به ژانرها و سبک‌ها و سنت‌های مختلف قابل کار بست باشند؛

ب) معیارهای ارزش‌گذاری نه به‌صورت جدا از هم، بلکه به‌شکل مجموعه‌ای از سنج‌ها می‌باشند که روی هم عیار فیلم را نشان می‌دهند. در حقیقت هر یک از این معیارها به‌منزله تعیین بخشی از آن نمره نهایی است که فیلم می‌گیرد.

۱. البته این تقدیم و تأخرها رتبی است نه لزوماً زمانی.

ج) بعضی از این معیارها درباره دال‌ها (شکل) هستند و عناصر شکلی فیلم را ارزش‌گذاری می‌کنند؛ برخی به داوری درباره مدالیل (محتوای) فیلم مربوط هستند و بعضی هم در قضاوت درباره شکل و عناصر شکلی و هم درباره محتوا و مؤلفه‌های مضمونی به‌کار گرفته می‌شوند.

۱-۳. وحدت و هماهنگی

وحدت به‌عنوان یک معیار در ارزیابی فیلم در دو سطح مطرح است. در یک سطح وحدت در هماهنگی بین عناصر شکلی فیلم؛ یعنی در نما، صحنه و کلیت فیلم بین عناصر سبکی یا به تعبیر دیگر در دال‌های رمزگان فیلم برای رساندن معنا هماهنگی وجود داشته باشد. به‌عنوان مثال در صحنه‌ای که دلالت بر اضطراب دارد، رمزگان میزانشن، فیلمبرداری و موسیقی (آن مقدار که در فیلم برای اضطراب کارکرد پیدا کرده‌اند) باید با یکدیگر هماهنگی داشته باشند.^۱ در سطح دیگر، وحدت در نسبت بین دال (شکل) با مدلول (محتوا) مطرح است؛ یعنی هماهنگی میان چگونه گفتن با چه گفتن. به‌عبارت دیگر آیا شکل انتخاب‌شده با آنچه می‌خواهد بگوید تناسب و هماهنگی دارد یا خیر؟

۲-۳. بداعت و نوآوری

امر بدیع از یک‌سو حکایت از خلاقیت خالق آن دارد که این مزیتی برای اثر شمرده می‌شود و از سوی دیگر مخاطب نیز به امر نو و بدیع گرایش دارد که این برخاسته از کمال‌طلبی و بیشترخواهی انسان است. بداعت تنها در سطح دال‌ها یا به تعبیر نئوفرمالیستی آن در سطح سبک مانند فیلمبرداری با عمق زیاد در فیلم «همشهری کین» (اورسن ولز) یا شکل روایی در فیلم «دیدگاه برتر» نیست. دست‌کم می‌توان گفت نوآوری با توجه به عناصر مدلولی و محتوایی فیلم نیز مطرح است. یک موضوع بدیع، نگاهی جدید به موضوع و پیامی

۱. استثنایی که در این باره وجود دارد فیلم کمدی یا صحنه‌های کمیک فیلم است. در این موارد از عناصر سبکی متضاد برای ایجاد اعجاب و خنده استفاده می‌شود.

نو می‌تواند فیلم را اثرگذارتر کند. نقطه مقابل این معیار، به‌عنوان امری منفی، کلیشه است. عنصری که در اثر تکرار زیاد به منطق و چرایی حضور خود در اثر بی‌توجه می‌شود.

۳-۳. غنا و عمق

غنا در سبک به این معناست که در فیلم چه اندازه از دال‌های فیلمی (امکانات تکنیکی فیلم) استفاده شده است. از این نظر فیلم‌ها در رتبه‌های متفاوتی قرار می‌گیرند. بعضی فیلم‌ها در نورپردازی، برخی در رنگ، بعضی در تصویربرداری، برخی در تدوین، بعضی در صدا و برخی در مجموعه‌ای از اینها به‌طور غنی از تکنیک‌های سینمایی بهره می‌برند. به‌طورکلی یک فیلم هرچه بیشتر از امکانات بیانی فیلم استفاده کرده باشد از مزیت بیشتری برخوردار است. غنا و عمق شامل پرداخت مضمونی فیلم نیز می‌شود؛ اینکه فیلم تا چه اندازه موضوعی را عمیق یا اینکه سطحی مطرح کرده باشد. در اینجا خود موضوع به تنهایی اهمیت ندارد؛ بلکه مهم این است که به موضوع با چه نگاهی نگریسته شود.

۳-۴. واقعیت و منطق‌پذیری

معیار دیگر برای ارزش‌گذاری فیلم، واقعیت و منطق‌پذیری است. واقعیت و منطق‌پذیری در فیلم با توجه به دنیایی است که فیلم خلق می‌کند. می‌توان گفت فیلم برای خود واقعیت فیلمی ایجاد می‌نماید. فیلم هر اندازه از واقعیت دنیای خارج فاصله گیرد، برای خود دنیایی با قوانین و قواعد متفاوت‌تری خلق می‌کند. میزان فاصله گرفتن یا نزدیک شدن فیلم به واقعیت خارج براساس ژانر یا سبک یا مضمون تعیین می‌شود. از آنجاکه این امر طیف بسیار متنوعی از فیلم‌ها را تشکیل می‌دهد در این باره نمی‌توان میزان و معیار ثابت و غیرمنعطفی معین کرد. مسئله‌ای که تعیین می‌کند فیلم در میزان انطباق یا عدم انطباق با واقعیت براساس سبک یا ژانر یا مضمون موفق عمل کرده، باورپذیری مخاطب است. واقعیت و منطق حاکم بر آن یا به تعبیر دیگر، واقع‌گرایی می‌تواند به‌عنوان یک معیار در ارزش‌گذاری فیلم در حیطه‌های مختلف دال فیلمی (شکل فیلم) در نظر گرفته شود؛ از روایت و مؤلفه‌های مختلف روایت

مثل علیت، زمان و مکان گرفته تا مباحث مختلف رمزگانی (سبکی)، مانند فیلم برداری، میزانسن، تدوین و صدا.

منطق حاکم بر واقعیتِ دنیای فیلم می‌تواند معیاری برای آنچه بارت درباره تعادل میان انتظاراتها، حدس (خط هرمنوتیک) و پیوندهای منطقی (خط proairitic) در روایت مطرح کرده ایجاد کند. در بیان نئوفرمالیست‌ها درباره پیشبرد داستان که از بحث‌های بارت گرفته شده، پیوندها و روابط منطقی در روایت تابع دنیای خارج و انتظاراتها و حدس‌ها تابع دنیای فیلم است. (بوردول، ۱۳۷۵، ج ۱: ۸۴) براین اساس دنیای فیلم به میزان نزدیکی و شباهت با دنیای خارج، منطقی را برای خود به وجود می‌آورد که موانع و تأخیرها در روایت می‌تواند براساس ایجاد و مدت پایداری آن تعیین شود. همچنین این معیار در بحث میزان خشونت و کشمکش در روایت کارایی دارد. مقدار خشونت می‌تواند با معیار منطق حاکم بر واقعیت دنیای فیلم قابل اندازه‌گیری و سنجش باشد و غلبه خشونت و بی‌نظمی (عدم منطق) را در روایت تعیین کند.

باید به این نکته اشاره کرد که تفاوت معیار واقعیت و منطق‌پذیری در دال‌ها یا سبک با معیار وحدت و هماهنگی این است که در اولی، نقطه اصلی بحث، میزان مطابقت یا فاصله گرفتن از واقعیت و منطق حاکم بر آن است؛ اما در دومی، نقطه کانونی بحث، هماهنگی دال‌ها و عناصر سبکی با یکدیگر و هماهنگی دال (فرم) با مدلول (محتوا) در درون اثر می‌باشد.

۵-۳. حقیقت و راستی

حقیقت، معیار دیگری است که می‌توان برای بحث ارزش‌گذاری فیلم مطرح کرد. حتی می‌توان حقیقت را به‌عنوان مبنا و اساس برای معیارهای دیگر به‌شمار آورد. اگر زیبایی به‌گونه‌ای تعریف شود که یکی از عناصر دخیل در آن، تناسب اثر زیبا با حقیقت و حق باشد، آن‌گاه می‌توان عنصر حقیقت را هم در ارزیابی اثر هنری دخالت داد.

مقصود از حقیقت آن چیزی است که در این جهان، حقانیت و ثبوت دارد و هست.

حقیقت هم شامل امور حقی است که در طبیعت، انسان و به طور عام - فراتر از طبیعت و جهان ماده - وجود دارد. این امور جنبه هستی‌شناختی و توصیفی دارند. حقیقت شامل چیزهایی هم هست که نیستند، ولی حقانیت دارند و باید باشند؛ اموری که جنبه تجویزی دارند؛ مسائلی که بیشتر در امور اجتماعی انسان و در ارتباط با انتخاب انسان مطرح است. در فرهنگ و حیانی حقیقت در مقابل باطل قرار دارد. (میرخندان، ۱۳۹۸: ۱۷۴)

همچنان که گذشت خلق اثر در هنرمند جنبه شهودی دارد. این جنبه شهودی و حضوری می‌تواند با جنبه تأملی و مفهومی در مرحله بازبینی و اصلاح اثر تکمیل شود. در اینجا این پرسش قابل طرح است که آیا در ساحت خلق اثر، شهود هنرمند و درک غیر مفهومی او نسبتی با حقیقت دارد یا خیر؟ اگر شهود او را از دیدگاه‌های فلسفی او درباره انسان، هستی و نقش انسان در هستی جدا بدانیم، باز هم این شهود با عالم حقیقت و امر حق نسبتی پیدا کرده یا خیر؟

حضور و شهود هنرمند می‌تواند ریشه در حق یا باطل داشته باشد. درک بلاواسطه و شهود هنرمند از جنبه شناختی و معرفتی و دیگر ساحت‌های احساسی او تأثیر می‌پذیرد؛ چون ساحت‌های وجودی انسان از یکدیگر جدا افتاده و بی‌ارتباط نیستند. در سویه بیننده و در ادراک اثر هنری نیز من اگر نسبت به حق، شناختی داشته باشم، رغبت‌ها و علاقه‌های من، ترس‌های من و کناره‌گیری‌ها و زُده‌های من شکل دیگری خواهد گرفت و بر جنبه احساسی زندگی من اثر خواهد گذاشت. اینجاست که انسان می‌تواند از فیلم فاصله بگیرد. بنابراین اگر ما تداخل و ارتباط ساحت‌های مختلف انسان را بپذیریم، بی‌شک عامل حقیقت در ادراک زیبایی نقش دارد و حق در زیبایی اثر هنری از جمله فیلم نقش خواهد داشت.

نتیجه‌گیری

باتوجه به امکانات و مفاهیمی که دو روش ساختارگرایی و نئوفرمالیسم در اختیار می‌گذارند و با در نظر گرفتن اشکال‌های مبنایی و روشی این دو روش انتقادی و نیز کاستی‌های



آنها، سه سطح تحلیل، تفسیر و ارزیابی متناسب با مبانی دینی (در فلسفه محض و فلسفه هنر) مختصات خاص خود را پیدا می‌کنند.

در سطح تحلیل از ادبیاتی که نئوفرمالیسم در حوزه دال‌های فیلمی ایجاد کرده و در منابع آنها به تفصیل آمده می‌توان استفاده کرد و درعین حال کاستی‌های آن مانند تفکیک دو سطح دلالت تصریحی و دلالت ضمنی را با نشانه‌شناسی برطرف نمود. ضمن آنکه برخی مفاهیم پایه در نشانه‌شناسی ساختارگرا مانند کوچک‌ترین واحد معنایی در فیلم، زنجیره همنشینی و جانشینی در فیلم و دلالت تصریحی و ضمنی رمزگان فیلم نیاز به اصلاح و بازسازی نظری دارند.

در سطح تفسیر باید علاوه بر عناصر متنی به عناصر فرامتنی برای درک بهتر جهان داستان و فهم دقیق‌تر لایه‌هایی معنایی داستان دست زد. براین اساس نقد ماهیتاً امری تاریخ‌مند است. عناصر فرامتنی سطح دلالت را از مشکوک به ظنی یا از ظنی به اطمینانی و یا از اطمینانی به یقینی تبدیل می‌کنند؛ ضمن اینکه ظرایف معنایی فیلم را آشکار و از این طریق درک ما را از فیلم غنی‌تر می‌نمایند. درک عناصر زمینه‌ای به کشف این معنا یا معناها توسط مخاطب و نه خلق معنا می‌انجامد.

در سطح ارزیابی باید از معیارهای عام و فراگیر که سنت‌ها، سبک‌ها، ژانرها و فیلم‌های گوناگون را پوشش دهد، سخن گفت. این معیارها بنا بر اصل ترکیب اتحادی فرم و محتوا، ساخت‌های مختلف شکلی و معنایی فیلم را عیارسنجی می‌کنند و تنها به ارزیابی فرمی اختصاص ندارند؛ معیارهایی مانند وحدت و هماهنگی، بداعت و نوآوری، غنا و عمق هم در فرم و هم در محتوا قابل اعمال هستند. معیار واقعیت و منطق‌پذیری اختصاص به فرم دارد و معیار حقیقت و راستی در ارزیابی محتوا به کار برده می‌شود.

منابع

۱. قرآن کریم.
۲. احمدی، بابک (۱۳۸۵). از نشانه‌های تصویری تا متن. تهران: نشر مرکز.

۳. السیسور، ت؛ پوپ، ا. (۱۳۸۳). مروری بر مطالعات نشانه‌شناختی سینما. ترجمه فرهاد ساسانی. تهران: نشر سوره مهر.
۴. بوردول، دیوید (۱۳۹۱). معناسازی؛ استنتاج و بلاغت در تفسیر سینما. ترجمه شاپور عظیمی. تهران: نشر فرهنگستان هنر.
۵. بوردول، دیوید (۱۳۷۵). روایت در فیلم داستانی (ج ۱). ترجمه علاء‌الدین طباطبایی. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
۶. پزشکی، محمدحسن (۱۳۷۸). روایت و ضدروایت. ترجمه گروه مترجمان. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
۷. تامسون، کریستین (۱۳۷۷). روش نئوفرمالیستی در نقد فیلم. فصلنامه سینمایی فارابی، ۸(۳)، ۱۱۴-۱۴۵.
۸. جمعی از نویسندگان، نظریه‌های زیبایی‌شناسی فیلم، ترجمه گروه متربوردول، دیوید؛ تامسون، کریستین (۱۳۷۷). هنر سینما. ترجمه فتاح محمدی. تهران: نشر مرکز.
۹. چتمن، سیمور (۱۳۹۰). داستان و گفتمان؛ ساختار روایی در داستان و فیلم. ترجمه راضیه میرخندان. قم: مرکز پژوهش‌های اسلامی صداوسیما.
۱۰. حافظ‌نیا، محمدرضا (۱۳۸۱). مقدمه‌ای بر روش تحقیق در علوم انسانی. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
۱۱. سجودی، فرزانه (۱۳۸۳). نشانه‌شناسی کاربردی. تهران: نشر قصه.
۱۲. علوی مقدم، مهیار (۱۳۸۱). نظریه‌های نقد ادبی معاصر. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
۱۳. کارول، نونل (۱۳۹۳). درباره نقد: گذری بر فلسفه نقد. ترجمه صالح طباطبایی. تهران: نشر نی.
۱۴. کانت، ایمانوئل (۱۳۸۱). نقد قوه حکم. ترجمه عبدالکریم رشیدیان. تهران: نشر نی.
۱۵. کیسی‌یر، آلن (۱۳۷۳). درک فیلم. ترجمه بهمن طاهری. تهران: چشمه، ۱۳۷۳.
۱۶. لوتمن، یوری (۱۳۷۵). نشانه‌شناسی و زیباشناسی سینما. ترجمه مسعود اوحدی، تهران: نشر سروش.
۱۷. لوته، یاکوب (۱۳۸۶). مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما. ترجمه امید نیک‌فرجام. تهران: نشر مینوی خرد.
۱۸. متر، کریستین (۱۳۷۶). نشانه‌شناسی سینما. ترجمه روبرت صافاریان. تهران: کانون فرهنگی هنری ایثارگران.
۱۹. موز، کلاس آدولف؛ کالتون، گراهام (۱۳۶۷). روش تحقیق. ترجمه کاظم ایزدی، تهران: نشر کیهان.
۲۰. میرخندان، حمید (۱۳۹۸). فیلم و واقعیت؛ تحلیل فلسفی نظریه‌های واقع‌گرایی فیلم. قم: نشر لوگوس.
۲۱. میلر، دلبرت (۱۳۸۰). راهنمای سنجش و تحقیقات اجتماعی. ترجمه هوشنگ نایی. تهران: نشر نی.

۲۲. نیکولز، بیل (۱۳۷۸). ساخت‌گرایی و نشانه‌شناسی سینما. ترجمه علاء‌الدین طباطبایی. تهران: نشر هرمس.

۲۳. ولک، رنه (۱۳۷۴). تاریخ نقد جدید (ج ۲). ترجمه سعید ارباب شیرانی. تهران: نشر نیلوفر.

24. Anderson, S. & others (2006). *Dictionary of Media Studies*. Lonon: A & C Black Publishers.
25. Barthes, Roland (1986). *Elements of Semiology*. Translated by: Annet Lavers & Colin Smith. New York: Hill and Wang.
26. Colman, Felicity (2009). *Film, Theory and Philosophy: The Key Thinkers*. Montreal: McGill-Queens University Press.

Method for Film Criticism Based on Religious Foundations

Seyyed Hamid Mirkhandan *

Abstract

Purpose: The purpose of this research is to examine the method of film criticism based on religious foundations. This research, taking into account the principles of religious philosophy (pure philosophy and art philosophy), seeks to answer the question of what critical methods in film provide individuals and what limitations they may have.

Methodology: This research is conducted using descriptive-analytical method and studying written texts and films (as visual text) as documentary research.

Findings: Descriptive-analytical study shows that combining two approaches of neo-formalism and structuralism, with the presence of Islamic foundations, provides suitable opportunities in three areas of analysis, interpretation, and evaluation of films. Limitations and deficiencies of structural semiotics in analyzing a film's text can be compensated by the possibilities that neo-formalism provides in detailed and precise aesthetic analysis, and the limitations of neo-formalism in the film's semantic domain can be compensated by the possibilities that structuralism provides through explicit and implicit concepts, co-presence and substitution.

Conclusion: It seems that to use the capabilities of both neo-formalism and structuralism, it is better to complete and modify some topics such as the smallest structural unit of a film, implicit meanings of signs, sub textual elements including authorial intention in discovering meaning, and criteria for evaluating films.

Keywords: Film Criticism, Neo-Formalism, Structuralism, Semiotics.

* Assistant Professor, Broadcast Production, Faculty of Religion and Broadcasting, Islamic Republic of Iran, Qom, Iran, mirkhandan@yahoo.com.