

نظریه‌ی فیلم

مقدمه‌ای از طریق حواس

ویراست جدید

توماس الیسبر و مالتی هاگنر

ترجمه

دکتر غلامرضا آذری

(عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی)

بهناز ولی پور

(دانش پژوه حوزه‌ی ادبیات، حقوق و فرهنگ)



سرشناسه: الساسر، تامس، ۱۹۴۲-م. 1943- Elsaesser, Thomas
عنوان و نام پدیدآور: نظریه‌ی فیلم: مقدمه‌ای از طریق حواس
ویراست دوم (۲۰۱۵) / توماس السیسر و مالتی هاگنر؛ ترجمه غلامرضا آذری، بهناز ولی پور.
مشخصات نشر: تهران: لوگوس، ۱۴۰۰
مشخصات ظاهری: ۳۲۶ ص. ۱۴/۵ × ۲۱/۵ س.م.
شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۷۸۲۵-۰۴-۶

وضعیت فهرست‌نویسی: فیبا

یادداشت: عنوان اصلی: Film theory: an introduction through the senses 2nd 2015

موضوع: سینما - فلسفه؛ سینما - تماشاگران؛ سینما - جنبه‌های روان‌شناسی؛ احساس

شناسه‌ی افزوده: هاگنر، مالتی، ۱۹۷۱-م.

شناسه‌ی افزوده: آذری، غلامرضا، ۱۳۵۰-، مترجم

شناسه‌ی افزوده: ولی پور، بهناز، ۱۳۵۲-، مترجم

رده‌بندی کنگره: PN ۱۹۹۴

رده‌بندی دیویی: ۷۹۱/۴۳۰۱

شماره کتاب‌شناسی ملی: ۸۴۵۷۳۳۲

نظریه‌ی فیلم: مقدمه‌ای از طریق حواس

توماس السیسر و مالتی هاگنر

ترجمه‌ی غلامرضا آذری و بهناز ولی پور

طراح جلد: مانی خنیاگر

نمونه‌خوان: ع. رهنما

شمارگان: ۳۰۰

شابک: ۹۷۸۶۲۲۷۸۲۵۰۴۶

چاپ اول: ۱۴۰۰



برای مشاهده‌ی اطلاعات بیشتر کد فوق را اسکن کنید و به وبسایت نشر لوگوس مراجعه نمایید.

قیمت: ۱۱۵۰۰۰ تومان

تمامی حقوق این اثر محفوظ است. تکثیر یا تولید مجدد آن کلاً یا جزئاً، به هر شکل اعم از چاپ، فتوکپی، اسکن، صوت، تصویر یا انتشار الکترونیک بدون اجازه‌ی مکتوب از نشر لوگوس ممنوع است.

ایمیل: info@irlogos.com

تماس با مرکز پخش: ۰۹۰۲ ۱۵۴ ۰۰۴۲

فروشگاه برخط لوگوس: www.irlogos.com

فهرست مطالب

۱۰۰.....	بیشگفتار مترجمان
۱۵۰.....	سپاسگزاری‌های نویسندگان
۱۹۰.....	درآمد. نظریه‌ی فیلم، سینما، بدن و حواس
۳۷.....	فصل ۱: سینما به مثابه پنجره و قاب
	پنجره‌ی عقبی - سازه‌گرایی - واقع‌گرایی - اشکال فیلم باز و بسته (لئو برادی) - سینمای کلاسیک - چشم انداز مرکزی - رودولف آرنهایم - سرگئی آیزنشتاین - آندره بازن - دیوید بوردول - سینما به مثابه پنجره فروش و نمایش
۶۵.....	فصل ۲: سینما به مثابه دَر - پرده‌ی نمایش و آستانه
	جویندگان - مدخلی به فیلم - ریشه‌شناسی «پرده‌ی نمایش» - آستانه‌های سینما - آغازین‌ها: عنوان‌ها و سکانس‌های عنوان‌ها، نوصورنگرایی (بوردول / تامسون) - پاسااختارگرایی (تیری کونترل) - میخائیل باختین - دَر و پرده‌ی نمایش به مثابه نقش‌مایه‌های فیلمیک در کارهای باسترکیتون و وودی آلن
۹۵.....	فصل ۳: سینما به مثابه آینه - چهره و نمای نزدیک
	پرسونا - بلا بالاز - نمای نزدیک و چهره - چهره به مثابه آینه‌ی ناهشیار - کریستین متز - ژان - لویی بودری - نظریه‌ی آپاراتوس - سینمای اولیه و نمای نزدیک (تام گانینگ) - بازتاب مضاعف در سینمای (هنری) جدید - نوروں‌های آینه‌ای - تناقض‌های آینه‌ای
۱۲۹.....	فصل ۴: سینما به مثابه چشم - نگریستن و خیره شدن
	بلید رانر - چشم فعال و منفعل - چشمان متحرک سینمای اولیه - ژیگا ورتوف - نظریه‌ی آپاراتوس - بخیه - تدوین تداومی - لورا مالوی - نظریه‌های فیلم فمینیستی - سکوت بره‌ها - تاریخی بودن حالت‌های ادراک - حاکمیت‌های خیره شدن - «دیگری بزرگ» (ژاک لاکان) - اسلاوی ژیزک - خیره شدن سراسر بین (میشل فوکو) - نیکلاس لومان و دیدگاه خود-ناظرانه
۱۶۳.....	فصل ۵: سینما به مثابه پوست - بدن و لامسه
	گرانث - بازگشت به بدن - نقد چشم‌محوری - پدیدارشناسی - جس‌آمیزی و میان‌حالتی - ویویان سوپچاک - رویه‌های آوانگارد - بدن و ژانرلیندا ویلیامز و باربارا گرید) - ادراک لمسی و پوست فیلم (لورا مارکس) - تصادف - پوست و هویت - دنیای جدید - سینمای لهجه‌دار (حمید نفیسی) - فیلم‌سازی قوم‌نگارانه - زیگفرید کراکاتر
۱۸۹.....	فصل ۶: سینما به مثابه گوش - اصوات و فضا

او- خطاب چند حسی- صدا به مثابه پدیده‌ای فضایی- سینمای بی‌صدا- ورود صدا- آواز در باران- صدا در سینمای کلاسیک- صدای داخل تصویر / صدای خارج تصویر- چندمعنایی صدا- آکوستیک (میشل شیون)- صدا و روان‌کاوی- وارونگی در سلسله‌مراتب تصویر و صدا- صدای احاطه‌ای- مادیت و قالب‌پذیری.

فصل ۷: سینما به مثابه مغز- ذهن و بدن ۲۱۵

درخشش ابدی ذهن پاک- تبلیغات سیاسی و فیلم‌های جریان‌ساز- مفاهیم پنج‌گانه‌ی پیوستنِ ذهن و سینما- ژیل دلوز: حرکت- تصویر و زمان- تصویر- آنت میکلسون: سینما به منزله‌ی معرفت‌شناسی- تورین گروودال- پاتریشیا پیسترز: عصب- تصویر- ذهن و بدن- تماشاگر و فیلم- همدلی- بدن‌مندی و بینش بدن‌زدا

فصل ۸: سینمای دیجیتال و نظریه‌ی فیلم- بدن دیجیتال ۲۴۵

داستان اسباب‌بازی- دورگه‌ای بودن و تناقض‌های جاافتاده- لف مانوویچ و شان کیویت- واقعیت مجازی- هم‌گرایی رسانه‌ها- نمایی- شکل‌گیری و انعطاف‌پذیری دیجیتال- باستان‌شناسی رسانه‌ها و وساطت دوباره- «تغییر درون- برون»- جستارهای ویدیویی- شرکت هیولاها- تقلید تماشاچی‌های طرفدار- عمومی / خصوصی- مستند و دیجیتال- چیزها و مادیت- نمایندگی

کتاب‌شناسی ۲۷۵

واژه‌نامه فارسی به انگلیسی ۲۸۱

واژه‌نامه انگلیسی به فارسی ۲۸۵

نمایه ۲۸۹

درباره‌ی نویسندگان ۲۸۹

درباره‌ی مترجمان ۲۹۹

پیشگفتار مترجمان

در دهه‌های اخیر، حوزه‌ی «مطالعات فیلم و علوم میان‌رشته‌ای»^۱ به شدت نیازمند عناصر اساسی نظریه^۲ در سینماست؛ گویی که پرداختن به هر جنبه از آن، طیف وسیعی از مباحث و رویکردهای متنوع را دربر می‌گیرد که خواسته یا ناخواسته ذهن هر فیلم‌پژوه یا اندیشمندی را در این گستره به خود مشغول می‌دارد. عده‌ای از پژوهندگان و استادان سرشناس سینما، نظیر وارن باکلند،^۳ بر این عقیده‌اند که امروزه، «نظریه‌ی فیلم»^۴ مانند گذشته مورد توجه طرفدارانش نیست؛ و هیچ نوع جایگاه خاصی در عرصه‌ی واکاوی‌های فیلم معاصر ندارد، چه به اعتقاد نویسندگان و منتقدان آن، دوران نظریه‌پردازی فیلم^۵ به پایان رسیده و در حال حاضر، در عصر «پسانظریه»^۶ حضور داریم. اگرچه «نظریه‌ی فیلم» به حاشیه رفته، لیک هنوز نقش اساسی در درک محتوا و پیچیدگی‌های سینما بازی می‌کند و نمی‌توان تأثیر آن را به سادگی نادیده گرفت یا آن را طرد کرد. باکلند در مقدمه‌ی بحث‌اش در کتاب نظریه‌ی فیلم و فیلم‌های معاصر هالیوود^۷ (۲۰۰۹) این نوع بینش تحلیلی را با مروری تأمل‌برانگیز بر اندیشه‌های نظریه‌پردازان مختلف، چنین توصیف می‌کند:

مباحث مربوط به وضعیت نظریه - به‌ویژه در علوم انسانی - طی چند دهه‌ی گذشته، بیشتر تحت تأثیر استعاره‌های بوم‌شناختی و تکاملی «چرخه‌ی حیات» نظریه‌ها بوده است. از این دیدگاه، نظریه چونان بدنی طبیعی و عالی ارائه شده است - درحالی‌که، نظریه‌ای در حال «افول» یا زنده و سرپا ننگ داشتنی آمی ساختگی

1. Film Studies and
Interdisciplinary Sciences
2. Theory
3. Warren Buckland

4. Film Theory
5. Film Theorizing
6. Post theory

7. Film Theory and Contemporary
Hollywood Movies

۲. نظریه‌ی فیلم: مقدمه‌ای از طریق حواس

در دانشگاه، مانند مرده‌ی متحرک (بوید، ۲۰۰۶)، یا تسبیح فرومایه (کوهن، ۱۹۹۷)، است. یا بدنی موسوم به «نظریه» که به واقع مرده و ما در حال تعقیب آن هستیم (بوه، ۱۹۹۳). بعدها، فروپاشی نظریه با استفاده از استعاره‌های سازوکاری‌تر نیز بیان شدند: از جمله: نظریه‌ی بخار رو به زوال است (لاتور، ۲۰۰۴)، یا مثل شرکتی بزرگ و ناکارآمد کوچک و محدود شده است (استو، ۲۰۰۴)، و در آشفتگی و نابسامانی است (کربی، ۲۰۰۸) یا روی انباری از قراضه‌هاست (لوزی، ۲۰۰۵). به این ترتیب، ما خواسته یا ناخواسته در عصر پس‌انظریه (بوردول و کارول، ۱۹۹۶)، یا «پس از نظریه»^۱ به سر می‌بریم (کانینگم، ۲۰۰۲؛ ایگلتون، ۲۰۰۳)، که جای تأمل و تدقیق بسیار دارد (نک: باکلند، ۲۰۰۹: ۱).

دیوید ان. رودویک^۲ در جستاراش مرثیه‌ای برای نظریه^۳ (۲۰۰۷) از بین تمامی نظریه‌های علوم انسانی، قابل مشاهده‌ترین و ممتازترین‌شان را به بحث و نظر کشانده است. رودویک در این کتاب، بر آن است تا نظریه را از علم باوری رویکردهای شناختی و تحلیلی درباره علوم آزاد سازد و نیاز به فلسفه‌ی علوم انسانی^۴ را تجدید کند.^۵

فرانچسکو کاستی،^۶ سه دلیل را برای مرگ آشکار نظریه‌ی فیلم مطرح می‌کند:

۱. «دیگر نظریه وجود ندارد زیرا دیگر سینمایی وجود ندارد»؛ ۲. سینما «هرگز به این ترتیب وجود نداشته است»؛ ۳. تضعیف نظریه‌ی فیلم را می‌توان در ضعیف بودن نیاز اجتماعی به «تبیین»^۷ آن یافت - یعنی پس‌اندازنیمس با زد روایت‌های اصلی و عقلانی‌ش، نظریه را ضعیف کرده است. نتیجه، ناپدید شدن نظریه نیست. در عوض، نظریه طبق نظر او فقط در لباس مُبدل است که نقشی پنهان‌کارانه‌اش را ایفا می‌کند (کاستی، ۲۰۰۷: ۴۵-۳۳).^۸

کوبین مک دونالد،^۹ در مقدمه‌ی کتاب مبانی نظریه‌ی فیلم (۲۰۱۶)^{۱۰} تصریح می‌کند:

بیش از یک قرن است که «فیلم» علاقه‌ی روشنفکران، نویسندگان، منتقدان، هنرمندان و دانشمندان را به خود جلب کرده است. در مجموع، این گروه از متفکران نیز پرسش‌هایی را درباره‌ی کیفیت‌های اساسی، ویژگی‌های متمایز و تأثیرهای مختلف فیلم‌ها مطرح کرده‌اند. این پرسش‌ها، در نهایت با مباحث گسترده‌تری در باب زیبایی‌شناسی، فناوری، فرهنگ و جامعه ادغام شدند. و از آنجا که این تبادل‌های مفهومی، مبانی برای نوعی پژوهش دانشگاهی شد، مجموعه‌ی خاصی از اصطلاح‌ها، روش‌ها و مواضع بلاغی^{۱۱} را پرورش دادند. مجموع این تحول‌ها «نظریه‌ی فیلم» لقب گرفت؛ گزیده‌نوشته‌هایی که به درک انتقادی از فیلم به مثابه «رسانه»^{۱۲} و به مثابه بخش حیاتی از «فرهنگ بصری»^{۱۳} اختصاص دارد. مک دونالد در این کتاب بر چگونگی بسط نظریه‌ی فیلم به مثابه گفت‌وگویی اقتصای-تاریخی تأکید دارد؛ گفت‌وگویی که توأم با عوامل مختلف اجتماعی، سیاسی و فکری تکامل یافته و تغییر و تحول پیدا کرده است. او به منظور کاوشی عمیق و دقیق از این موضوع، کتاب را به بخش‌های متمایز زیر تقسیم کرده است: نظریه قبل از نظریه (۶۰-۱۹۱۵)؛ نظریه‌ی

1. Boyd
2. Cohen
3. Bové
4. Latour
5. Stow
6. Kirby
7. Lawe
8. Bordwell and Carroll

9. After Theory
10. Cunningham
11. Eagleton
12. David N. Rodowick
13. An Elegy for Theory
14. A Philosophy of the Humanities
15. Francesco Casetti

16. Explanation
17. Kevin McDonald
18. Film Theory: The Basics
19. Rhetorical Positions
20. Medium
21. Visual Culture

فرانسوی^۱ (۶۸-۱۹۴۹): نظریه‌ی اسکرین^۲ (۹۶-۱۹۶۹) و پسانظریه (۲۰۱۵-۱۹۹۶). [۳]

بسیاری از استادان و مورخان سینما از جمله مک دونالد بر این عقیده‌اند که نظریه‌ی فیلم از نیمه اول سده‌ی بیستم به مثابه رویه‌ای غیررسمی در میان نویسندگان، فیلم‌سازان و علاقه‌مندان به رسانه‌های جدید و ویژگی‌های متمایز آن شکل گرفت. اگرچه، هیچ چارچوب یا راهنمای رسمی برای این تلاش‌ها وجود نداشت، این نظریه‌پردازان اولیه، چندین هدف مشترک داشتند که مهم‌ترین آنها در تلاش گسترده‌تری برای مشروعیت بخشیدن به مضمون فیلم و مشارکت در نقد و تفسیر آن بود. در این زمان، این تصور اساسی وجود داشت که فیلم توجه جدی را تضمین نمی‌کند - که جذابیت محبوب آن و مبانی تجاری و فناوری‌اش به‌الزام به معنای ضدیت با هنر یا فرهنگ به معنای مناسب آن باشد. وارن باکلند، در تعریف «نظریه‌ی فیلم» نوشته است:

نظریه‌ی فیلم نوعی تفکر گمان‌ورزانه^۳ است که هدفش آشکار ساختن ساختارهای اساسی و علت‌های غایب آن است که نظم و قابلیت درک و فهم را به فیلم‌ها ارزانی می‌دهد. این ساختارها و علت‌ها، گرچه به‌خودی‌خود قابل مشاهده نیستند، اما از طریق «نظریه» قابل مشاهده‌اند. هدف نهایی نظریه‌ی فیلم، ساخت الگوهایی از ساختارهای زیربنایی غیرقابل مشاهده‌ی فیلم است (باکلند، ۲۰۰۸: ۱).

البته، باکلند از دیدگاه خردباوری انتقادی^۴ به‌منظور رسیدن به سایر تصورها از نظریه، بر این دیدگاه نیز تأکید می‌کند:

نظریه‌ی خاص، تحلیل‌گر را قادر می‌سازد جنبه‌های خاصی از «ساختار فیلم» را شناسایی کند و از منظر ارزش‌های فیلم به آن نگرسته و به آن گوش فرا دهد. هدف از «نظریه» در این درک خاص، ساخت دیدگاه‌های مفهومی متفاوت درباره «فیلم» است که هرکدام از آنها با مجموعه‌ای خاص از ارزش‌ها آگاه می‌شوند. نظریه‌ی سوگیرانه یا مملو از ارزش نه تنها گریزناپذیر است، بل شرط دانش است (همان، ۲۰۰۸: ۱)^۵

باکلند، در ادامه بر این فرایند تدریجی درک نظریه در جهان فیلم، صحنه می‌گذارد که ارزش‌های ذاتی تمامی نظریه‌های فیلم، توجه نظریه‌پردازان را به جنبه‌های خاصی از ماهیت کلی فیلم معطوف کرده است. همان‌طور که می‌دانیم، نظریه‌ی فیلم کلاسیک، که از دهه‌ی ۱۹۲۰ تا اوایل دهه‌ی ۱۹۶۰ تسلط داشت، سعی کرد «فیلم» را چونان «هنر» تعریف کند و با تمرکز بر هستی‌شناسی فیلم یا «جوهر» آن، تلاش کرد تا از منظر آرمان‌گرایانه^۶ به این مهم دست یازد. نظریه‌پردازان مختلف فیلم‌های کلاسیک، ماهیت فیلم را در دو کیفیت ناسازگار و به اِکمال متضاد سینما قرار می‌دهند: ظرفیت ضبط عکاسی (به عنوان مثال، رک به آرای زیگفريد کراکاتر^۷ استنلی کاول^۸ آندره بازن^۹، ۱۹۶۷) و فنون رسمی یگانه‌ی آن که شیوه‌ی جدیدی برای دیدن و دیده شدن

1. French Theory
2. Screen Theory
3. Speculative Thought

4. Critical Rationalism
5. Idealist Perspective
6. Siegfried Kracauer

7. Stanley Cavell
8. André Bazin

ارائه می‌دهد (برای نمونه، نک: دیدگاه‌های لِف کولشوف^۱، سرگئی آیزنشتاین^۲؛ و سیوالاد یودوفکین^۳ و یا رودولف آرنه‌ایم^۴، ۱۹۵۷). برای واقع‌گراها، فیلم به طور خودکار (یعنی به لحاظ مکانیکی) واقعیت را ضبط و آشکار می‌کند. به گفته‌ی آنها، سازندگان فیلم وظیفه دارند که با امتیاز دادن به ظرفیت ضبط فیلم، رابطه‌ی خویش را با واقعیت حفظ کنند (برای مثال: واقع‌گرایی در فیلم و عکاسی). از طرف دیگر، صورت‌گراها، فیلم را رسانه‌ای می‌دانستند که دید جدیدی از جهان را ارائه می‌دهد، و بنابراین، از سازندگان فیلم خواستند تا از فنون فیلم (مانند: تدوین، حرکت دوربین و غیره ...) برای ایجاد چشم‌اندازی از جهان منحصر به سینما استفاده کنند. «نقد مؤلف»^۵ شاخه‌ای از همین صورت‌گرایی است. این روش نحوه‌ی استفاده‌ی فردی کارگردانان از فنون فیلم برای دستکاری محتوا به منظور بیان دید منحصر به فردشان را نیز واکاوی می‌کند (باکلند، ۲۰۰۸: ۲). البته، از منظر تحلیل زبانی^۶ که در ادبیات دهه‌ی ۱۹۶۰ مطرح شد، نشانه‌شناسان بزرگ سینمایی، مانند کریستین متس^۷، «فیلم» را موجودی از پیش عرضه‌شده و بدون مشکل نمی‌دانستند و سعی در تعریف ماهیت آن نداشتند. در عوض، قصد آنها بر این بود که ویژگی خاص فیلم را با ساختن الگویی کلی از نظام رمزگذاری اصولی آن تعریف کنند [برای مثال: رمزگان تصویرهای سینمایی از دیدگاه نظام‌های نشانه‌ای^۸]؛ (باکلند، ۲۰۰۸: ۲).

در کتاب بازآفرینی مطالعات فیلم^۹، ویراسته‌ی کریستین گلدیل و لیندا ویلیامز^{۱۰} به این استنباط می‌رسیم که «نظریه‌ی فیلم» مجموعه‌ای از رویکردهای علمی در رشته‌ی دانشگاهی مطالعات فیلم یا سینماست که از دهه‌ی ۱۹۲۰ با زیرپوشش بردن ویژگی‌های اساسی رسمی فیلم‌های سینمایی آغاز شد و به زعم طرفدارانش توانست جایگاهی بس گسترده در طیف‌های گوناگون اندیشه ایجاد کند. بهره‌مندی مخاطبان خاص و هنرپژوهان سینمای ملی از مفهومی به نام نظریه‌ی فیلم تابع شرایط، موقعیت و مواضع آنها بود که در هر زمان و مکانی، بسته به نوع بافت و برخورداری از میزان محتوا، تفسیرهای متعددی از آن به عمل می‌آمد. چه، از یک سو حوزه‌ی جغرافیایی را به شناخت و واریسی وارد می‌کرد و از سوی دیگر، توان پردازش اطلاعات صاحب‌نظران آن را در حوزه‌های روز دانشگاهی ارزیابی کرده و می‌آزمود.

بر طبق نظر رابرت استم^{۱۱} در کتاب درآمدی بر نظریه‌ی فیلم^{۱۲} (۲۰۰۰) نظریه‌ی اولیه‌ی فیلم در «عصر صامت»^{۱۳} به وجود آمد و بیشتر به تعریف عناصر رهیافتی رسانه‌ی سینما متمرکز بود. این کار تا حد زیادی از مضمون آثار کارگردانانی مانند ژرمن دولاک^{۱۴}، لوئی دلوک^{۱۵}، ژان اپستاین^{۱۶}، سرگئی

1. Lev Kuleshov
2. Sergei Eisenstein
3. Vsevolod Pudovkin
4. Rudolf Arnheim
5. Auteur Criticism
6. Language Analysis

7. Christian Metz
8. Sign Systems
9. Reinventing Film Studies
10. Christine Gledhill and Linda Wilhauss
11. Robert Stam

12. Film Theory: an introduction
13. Silent Era
14. Germaine Dulac
15. Louis Delluc
16. Jean Epstein

آیزنشتاین، لِف کولشوف و زیگا ورتوف^۱ و آموزه‌های بنیادی نظریه‌پردازان سینمایی شناخته‌شده مانند رودولف آرنه‌ایم، بلا بالاز^۲ و زیگفرید کراکاتر، بسط و گسترش یافت. آنچه در این دوره بیشتر از هر چیز به چشم می‌آید بینش این اندیشمندان هنرور^۳ بود که تأکید می‌کردند، تفاوت فیلم با واقعیت چیست و چگونه ممکن است آن را گونه‌ی هنری معتبر و اصیل قلمداد کنند. پس از جنگ جهانی دوم، منتقدانی نظیر آندره بازن^۴ در قبال این بینش خروشیدند و به این رأی رسیدند که ذات فیلم در تفاوت با واقعیت^۵ بی‌معناست و در توانش بازتولید مکانیکی قرار دارد که با تفسیری بازشناسانه^۶ و مبتنی بر گفت و شنود^۷ قابل درک و تأمل خواهد بود.

یادآوری این بحث قابل‌درتنگ است، زمانی که مطالعات فیلم در دهه‌ی ۱۹۷۰ به عنوان رشته‌ای دانشگاهی تثبیت شد، نظریه‌پردازان فیلم در جست‌وجوی نشانه‌های چگونگی بیان درست و صحیح روش‌های عملکرد فیلم به منزله‌ی نظام زبانی به سایر زمینه‌ها، از همه مهم‌تر زمینه‌های تحلیل محتوا^۸، معناشناسی^۹، نشانه‌شناسی^{۱۰} و روان‌کاوی^{۱۱} پرداختند و در اصل پایه‌های این کاوش در فهم جایگاه نظریه‌ی فیلم مستتر بود. برای نمونه، نشانه‌شناسی و روان‌کاوی هر دو مبتنی بر این منطق اند که ساختارها یا نظام‌های گسترده بر شیوه‌های ارتباط افراد با جهان حاکم بوده‌اند و این ساختارها گریزناپذیر هستند. افراد هیچ مهارتی بر موقعیت و امیال درونی‌شان ندارند و اغلب تابع خواست و میل خویش هستند. نظریه‌پردازان فیلم شباهت‌های زیادی بین تجربه‌ی لذت بخش تماشای فیلم در سالن سینما و بحث‌های روانکاوانه درباره‌ی حالت‌های ناهشیار وجودی مشاهده کردند. برای مثال، بی‌اعتنایی نظریه‌پردازان فیلم برای روی آوردن به مطالعات نظریه‌ی پذیرش^{۱۲} به دلیل استفاده‌های تاریخی مخاطب‌پژوهی سینما بود. از ابتدای قرن بیستم، پژوهش درباره‌ی نحوه‌ی تفسیر و ارزیابی فیلم از جانب مخاطبان برای حمایت از سانسور مورد استفاده واقع شد. متخصصان مطالعات ارتباطی و رسانه‌ای با تأکید بر نگاه میان‌رشته‌ای^{۱۳} نگران بودند که تماشاگران، به‌ویژه کودکان و نوجوانان، تحت تأثیر آثار منفی آنچه در پرده‌ی نمایش می‌بینند، قرار بگیرند و آنها برای اطمینان از «مناسب بودن» پیام‌های فیلم برای بینندگان، تماشاگران و مخاطبان اثر پذیر، به بحث و پیکار پرداختند. بعدها، استودیوهای فیلم‌سازی به روند نظام‌مند پژوهش‌های مخاطبان در قالب اطلاعات جمعیت‌شناختی^{۱۴} روی آوردند تا نحوه‌ی بازاریابی فیلم‌های مد نظرشان را بیاموزند. اگرچه استفاده از تحلیل نظریه‌ی پذیرش برای اهداف سانسور و بازاریابی به بی‌اعتمادی نظریه‌پردازان

1. Dziga Vertov

2. Béla Balázs

3. André Bazin

4. Reality

5. Recognitive Interpretation

6. Dialogue

7. Content Analysis

8. Semantics

9. Semiotics

10. Psychoanalysis

11. Reception Theory

12. Interdisciplinary

13. Demographic

فیلم به این نظریه کمک کرده است، اما نظریه‌ی پذیرش در همین دو دهه‌ی اخیر نیز مورد قبول طرفدارهایش واقع شده است و اکنون در حوزه‌ی فیلم‌پژوهی چنین تصدیق می‌شود که روشی مهم در تحلیل چگونگی تجربه‌ی مخاطب و تفسیر فیلم است.

ریچارد راشتون^۱ و گری بتینسون^۲ در مقدمه‌ی کتاب‌شان نظریه‌ی فیلم چیست؟ مقدمه‌ای بر مباحث امروزی (۲۰۱۰)،^۳ نگاهی گذرا بر سیر تحولی نظریه‌ی فیلم معاصر دارند و با نظروزی خاص و پرداختن به سرفصل‌هایی جدید مانند: ساختارگرایی^۴ و نشانه‌شناسی، نظریه‌ی آپاراتوس^۵، نظریه‌ی اسکرین، فمینیسم و فیلم، سینماهای نوع دیگر: پسااستعمارگرایی، نژاد و نظریه‌ی کوئیر،^۶ فلاسفه و فیلم، فیلم به منزله‌ی هنر: بوطیقای تاریخی^۷ و نوصورت‌باوری^۸، چرخش شناختی: فهم روایی و همذات‌پنداری^۹ با شخصیت، تحول‌های اخیر: پدیدارشناسی^{۱۰}، جذابیت‌ها^{۱۱} و مخاطبان^{۱۲} ادعای‌شان را چنین آغاز می‌کنند:

شایسته است «نظریه‌ی فیلم» چونان حوزه‌ای از کندوکاو^{۱۳} شناخته شود که در آن شماری از نظریه‌های ناهمبسته‌ی سینما^{۱۴} خوشه‌بندی شده است. نظام واحدی از گزاره‌ها بر کل این حوزه حاکم نیست - به عبارت دیگر، هیچ «نظریه‌ی فیلم» واحدی وجود ندارد که دانش پژوهان عرصه‌ی فیلم به اتفاق آرا بر آن صخه گذارند. برای هر فرد نوپایی در این حوزه، نبود نظریه‌ای قطعی درباره‌ی سینما می‌تواند دلسردکننده باشد. اما باید به یاد داشته باشیم که حوزه‌های هنری سنتی نظیر ادبیات، نقاشی، تئاتر، موسیقی - طیف وسیعی از دیدگاه‌های نظری را نیز در خود گنجانده‌اند و تنوع رویکردها هر سنتی را غنی و پربار می‌کند. از دهه‌ی ۱۹۶۰، نظریه‌ی فیلم، مجموعه‌ی متنوعی از سرمشق‌ها را پرورش داده است. اما این دلیل دلسردی و ناکامی نیست. روبه رو شدن رویکردهای نظری، کشمکش در بین نظریه‌پردازان، نمایان شدن برخی نظریه‌ها و زوال برخی دیگر - چنین تموج‌هایی از مطالعات فیلم را به پهنه‌های روشن‌تر و پایداری از انکشاف سوق داده است. از این رو، فقدان «نظریه‌ای سرآمد»^{۱۵} در سینما به ضرر و زیان نظریه‌ی فیلم نیست. دانش از بحث و نظر سرچشمه می‌گیرد. به طور دقیق، آنچه حوزه‌ی نظریه‌ی فیلم را بسیار جذاب و گیرا می‌کند - جدای از تأکیدهای ملموس سرمشق‌ها^{۱۶} - دامنه‌ی وسیعی از نظریه‌هاست که آن در بر می‌گیرد و مجادله‌های فکری است که در میان آنها پدید می‌آید (راشتون و بتینسون، ۲۰۱۰: ۱).

در دو دهه‌ی اخیر، در بیشتر درسنامه‌های سینمایی^{۱۷} چنین نتیجه‌گیری شده است که در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰، نظریه‌ی فیلم در دانشگاه‌های سینمایی جهان، استقرار اساسی پیدا کرده است و مفاهیمی را از حوزه‌های چندرشته‌ای،^{۱۸} میان‌رشته‌ای، و ترارشته‌ای^{۱۹} مانند:

فیلم و جامعه‌شناسی، فیلم و فرهنگ، فیلم و فلسفه، فیلم و روان‌کاوی، فیلم و روان‌پزشکی، فیلم و

1. Richard Rushton
2. Gary Bettinson
3. What is Film Theory? An Introduction to Contemporary Debates
4. Structuralism
5. Apparatus theory
6. Queer Theory

7. Historical Poetics
8. Neo-formalism
9. Identification
10. Phenomenology
11. Attractions
12. Audiences
13. Inquiry
14. Discrete Theories of Cinema

15. Master Theory
16. Paradigms
17. Cinema Textbooks
18. Multidisciplinary
19. Transdisciplinary

پیشگفتار مترجمان ۷

جامعه‌شناسی، فیلم و ادبیات، فیلم و مطالعات جنسیتی، فیلم و انسان‌شناسی، فیلم و معناشناسی، فیلم و نشانه‌شناسی، فیلم و زبان‌شناسی، فیلم و علوم شناختی،^۱ فیلم و پزشکی، فیلم و بدن، فیلم و مغز، فیلم و روح و غیره... برگرفته و آنها را وارد حوزه‌های مطالعات فکری و روشی می‌کند.^{۱۵}

با این حال، تا پایان دهه‌های ۱۹۸۰ یا ابتدای دهه‌ی ۱۹۹۰، نظریه‌ی فیلم به طور خودجوش با جابه‌جایی نظریه‌ها و دیدگاه‌های انسان‌باورانه،^۲ اجتماع‌محور^۳ و حتی برتری‌طلب^۴ که بر متن مطالعات سینمایی نیز تسلط بودند و بر عناصر عملی فیلم‌نامه‌نویسی، شخصیت‌پردازی، داستان، روایت، تولید، و تدوین تمرکز داشتند، به شهرت چشمگیری دست یازیدند. نکته دیگر این که، سال‌های آغازین هزاره‌ی سوم، انقلاب دیجیتال در فناوری‌های تصویر از طرق مختلف بر نظریه‌ی فیلم تأثیر گذاشته است. طوری که می‌توان جنبه‌های مختلف آن را در سبک فیلم‌سازی و شیوه‌ی داستان‌پردازی کارگردانان برجسته این دوره مشاهده کرد.

حال این پرسش اساسی مطرح می‌شود که در همه‌ی این دوره‌ها و سال‌ها «نظریه‌ی فیلم» چه مزایا و معایبی را به بار آورده است؟

می‌دانیم که نظریه‌ی فیلم همیشه و در هر شرایطی با حدس و گمان،^۵ گزاره‌ها^۶ و فرضیه‌هایش^۷ یکسان نخواهد بود. هر نظریه‌ی فیلم، رهنمودی تبیین‌کننده و تفسیرنگر را برای مخاطبان فراهم می‌آورد و با فرض صحت و درست‌ی آن نیز فرضیه‌های احتمال‌دار^۸ به دنبالش می‌آیند که می‌توان آنها را آزمون و به صحت یا شکم این نظریه واقف شد. در واقع، مهم‌ترین مزیت نظریه‌ی فیلم، توانش تعیین واقعیت‌های مورد مشاهده درباره‌ی اثر سینمایی یا برون‌داد ادبی-بصری^۹ آن است. از دیگر مزیت‌ها می‌توان به آگاهی از شیوه‌های پیام‌رسانی و عملکرد فیلم‌ها، ساخت معنا^{۱۰} و انتقال آن، اثرپذیری‌شان بر تماشاگران^{۱۱} و بینندگان خاص^{۱۲} اشاره کرد. در مقابل، اگر نظریه‌ی فیلم نتواند توصیف‌گر و تعیین‌کننده‌ی این واقعیت باشد که چرا پدیداری چون این فیلم مدنظر، تحت شرایطی خاص ساخته شده است، آن نظریه به یقین دیگر نظریه نخواهد بود و فقط شبه-نظریه^{۱۳} تلقی می‌شود. البته، از دیدگاه اغلب نظریه‌پردازان فیلم، نظریه‌ای که در تحلیل مضامین^{۱۴} فیلم‌های سینمایی مطلوب و اصیل^{۱۵} پیچیدگی کمتری داشته باشد از نظریه‌ای که برخوردار از پیچیدگی‌های بیشتر بود، سزاوارتر است و می‌تواند قدرت تبیینی بالا و قابل‌اعتمادی^{۱۶} داشته باشد.

جیمز دادلی آندرو^{۱۷} در اثرش مفاهیم در نظریه‌ی فیلم (۱۹۸۴)^{۱۸} که تداوم کار قابل توجه،

1. Cognitive Sciences
2. Humanism
3. Community-oriented
4. Supremacist
5. Conjecture
6. Propositions
7. Hypotheses

8. Possible Hypotheses
9. Literary-visual Output
10. Making Meaning
11. Spectators
12. Special viewers
13. Pseudo-theory
14. Themes

15. Favorable and Original
16. Trustworthy
17. Dudley Andrew
18. Concepts in Film Theory

پیشین و کلاسیک‌اش، کتاب درآمدی بر نظریه‌های اصلی فیلم (۱۹۷۶)^۱ است به تحلیل مفاهیم اصلی در واکاوی فیلم نظیر ادراک، بازنمایی،^۲ دلالت، ساختار روایی، اقتباس، ارزیابی، همذات‌پنداری، نمودگری و تفسیر می‌پردازد. او با تدبیری خاص و با زاویه‌ی دیدی نمونه در شروع فصل مقدماتی شفاف و روشن این اثر در مورد وضعیت کنونی نظریه‌ی فیلم در آن سال‌ها، پیوسته با ایجاد بینشی کلی از رسانه‌ی فیلم، ایده‌های خاص‌اش را در مورد هر مفهوم ارائه می‌دهد و با تحلیل و تعبیر وابستگی متقابل هر مضمون، یا موارد دیگر، این مفاهیم را ارائه می‌دهد. اندرو با ارائه‌ی توضیح‌های پُرماه از نظریه‌هایی که شامل روان‌شناسی ادراکی^۳ و ساختارگرایی، نشانه‌شناسی و روانکاوی، تأویل و مطالعه‌ی ژانر است، مشاهده‌های منحصر به فردی را در مورد این موضوع‌های اغلب مبهم ارائه می‌دهد و به خوانندگانش اجازه می‌دهد تا زمینه‌ی لازم برای غنی‌سازی درک خود از فیلم - و هنر را ارتقا دهند.^[۴]

اگر بخواهیم به تلاش‌های سایر نویسندگان، مؤلفان، نظریه‌پردازان^۴ و نظریه‌پردازی^۵ در سینما بپردازیم، گفتنی‌ها و نقل قول‌ها بسیار است و در این پیش‌گفتار پراکنده و پراشیده نمی‌گنجد. اما به همین مقدار بسنده می‌کنیم که نظریه‌ی فیلم، واکاوی و تدقیق در معنای فیلم و چگونگی درک عناصر مختلف آن برای ارائه‌ی چشم اندازی از واقعیت و تخیل^۶ فیلم‌ساز است و در توضیح، تفسیر و تبیین ذات سینما و چگونگی آیین‌گون کردن آن به‌ویژه مخاطبانش و جهان گسترده‌ای که می‌آفریند، رویکردی علمی و دانشگاهی داشته، دارد و خواهد داشت. نظریه‌ی فیلم با انتقاد از فیلم - که ارزیابی اثربخشی نما به نما یا فصل به فصل فیلم است - و تاریخ فیلم - که تحول و تکامل سینما را در طول زمان می‌کاود - همواره متفاوت بوده است. همان‌طور که تاریخ‌پژوهان سینما نقل کرده‌اند، در حدود یا ابتدای قرن بیستم تصاویر متحرک^۷ چونان شکل جدیدی از سرگرمی‌های جمعی پدیدار شدند. منتقدان و نظریه‌پردازان خیلی سریع این رسانه‌ی جدید را تحلیل و واریسی و آن را با شکل هنری مشابه یعنی «تئاتر» مقایسه کردند. به طور خاص، آنها بر کار کارگردانان تأثیرگذار اولیه مانند ژیاگورتف، سرگئی آیزنشتاین، و ژرمن دولاک تمرکز کردند. پس از جنگ جهانی دوم، آندره بازن، نظریه‌پرداز فرانسوی - بنیانگذار مجله‌ی فیلم فرانسه کایه دو سینما^۸ - شروع به نوشتن درباره‌ی فیلم کرد. او معتقد بود که هر فیلم باید چشم انداز و به نوعی نظرگاه کارگردان باشد و تفسیر محتوایش - ایده‌ها و بینش‌هایی که موج نو فرانسه را به شدت تحت تأثیر قرار داد - به عهده‌ی بیننده، تماشاگر یا مخاطب است. نظریه‌ی فیلم در این

1. The Major Film Theories: An Introduction
2. Representation
3. Perceptual Psychology

4. Theorists
5. Theorizing
6. Reality and Imagination
7. Motion Pictures

8. Cahiers du Cinéma

دوره تمرکز جدی و سرسختانه بر واقع‌گرایی، نظریه‌ی مؤلف، و فیلم‌سازی پیشرو ایجاد کرد. از طرفی، زمانی که مسائل جنسیتی، روان‌کاوی و جنسیت‌محوری بر گفت‌وگو و گفتمان جدید دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ تسلط یافت، نظریه‌پردازان فیلم به طور فزاینده‌ای علاقه‌مند به قرائت و تفسیر فیلم از دریچه‌ی این رشته‌ها شدند. در دهه‌های پیشین، نظریه‌ی فیلم به عنوان رشته‌ای دانشگاهی توسعه پیدا کرد، و مطالعات سینما در دانشگاه‌ها بیشتر متداول شد. واقعیت آن است - چنان‌که در اغلب کتاب‌های درسی حوزه‌ی مطالعات فیلم و رسانه مورد تأکید قرار گرفته است - که از دهه‌ی ۱۹۸۰ تا کنون، نظریه‌های فمینیستی، مارکسیستی، روان‌کاوی، معناشناسی، نشانه‌شناسی، جنسیتی و مؤلف بیشترین استفاده و کاربرد را در ادبیات نظریه‌ی فیلم آفریده‌اند و قلم و اندیشه‌ی پژوهندگان فیلم در سراسر جهان را به این گستره‌ی عظیم فرا خوانده‌اند.^[۷] این جنبش، مقدمه‌ای بنیادین در ایجاد جهان‌بینی توماس‌السیسرو مالی‌هاگنر در کتاب حاضر است که روایت متفاوتی از برداشت نظریه‌ی فیلم به مثابه حوزه‌ای میان رشته‌ای را بازمی‌نمایاند. همان‌طور که این نویسندگان و استادان سرشناس حوزه‌ی مطالعات فیلم در بخش دوم مقدمه‌ی کتاب حاضر چنین اظهار می‌کنند:

رابطه‌ی بین سینما، ادراک و بدن انسان چیست؟ نظریه‌های فیلم، چه کلاسیک یا معاصر، متعارف یا پیشرو، هنجاری یا تعرض‌آمیز، همه این مسئله را مورد بررسی قرار داده‌اند، و به طور ضمنی آن را چارچوب‌بندی، یا به صراحت، دوباره بر روی آن تمرکز می‌کنند. در کتاب نظریه‌ی فیلم، مقدمه‌ای از طریق حواس، تصمیم داریم نگرانی اصلی‌مان را مطرح کنیم؛ این کتاب مفاهیم را هم‌راستا با برای این بررسی تاریخی - نظام‌مند فراهم می‌کند، به فصل‌ها انسجام می‌دهد و توالی آنها را مشخص می‌کند.

السیسرو و هاگنر در این کتاب می‌کوشند، ما را با الگویی متفاوت از درک نظریه‌ی فیلم آشنا کنند. به باور آن‌ها، هر نوع سینما - و همچنین هر نظریه‌ی فیلم - به تماشاگر آرمانی‌اش می‌اندیشد، بدین معنا که فرض می‌کند رابطه‌ی خاصی بین (بدن) تماشاگر و (ویژگی‌های) تصویر روی پرده نمایش وجود دارد، هرچند در نگاه اول اصطلاح‌های «درک»، «ایجاد حس»، «تفسیر» و «فهم موضوع» چشم‌گیرتر به نظر می‌رسند. به عنوان مثال، می‌توان اذعان کرد آنچه سینمای داستانی کلاسیک نامیده شده است را با روشی که فیلم مشخصی بدن تماشاگر را درگیر می‌کند، مخاطب قرار می‌دهد و در خود فرو می‌برد، تعریف کرد. علاوه بر این، فیلم‌ها نوعی مکان یا فضای سینمایی را پیش‌بینی و بازسازی می‌کنند که هم فیزیکی و هم گفتمانی است، جایی که فیلم و تماشاگر، سینما و بدن (تماشاگر) با یکدیگر رویارو می‌شوند. این مکان یا فضای سینمایی شامل چیدمان معماری فضای تماشایی^۱ (سالن اجتماعات با صندلی‌هایش)، مرتب‌سازی موقتی اجراها

(جلسه‌های جداگانه یا پذیرش مداوم) و چارچوب‌بندی خاص اجتماعی بازدید از سینما (شبی با دوستان، یا خوشگذرانی تک و تنها)، پوشش حسی صدا و سایر محرک‌های ادراکی و همچنین ساخت خیالی فضای فیلم از طریق صحنه‌بندی، تدوین و شیوه روایت‌گری است. به همین ترتیب، اجسام، محیط‌ها و اشیای درون فیلم به همان اندازه که از مقیاس، فاصله، نزدیکی، رنگ یا سایر نشان‌گرهای نوری و البته جسمانی بهره می‌گیرند، از طریق اندازه، بافت، شکل، تراکم و جذابیت سطح با یکدیگر (و با تماشاگر) ارتباط برقرار می‌کنند. اما در کنار حواس بینایی، بساوازی و شنوایی، روش‌های دیگری نیز وجود دارد که بدن با رویداد فیلم درگیر می‌شود؛ همان‌گونه که مسائل فلسفی ادراک و زمان‌مندی، از منظر گنش‌گری و هشیاری برای تماشاگر مهم هستند، در سینما نیز نقش اساسی دارند. یکی از چالش‌های کارالسیسرو هاگنر در کتاب حاضر، این است که از نظریه‌های صورت‌گرایانه و واقع‌گرایانه، فرضیه‌های مرتبط آنها به رابطه‌ی سینما با بدن را، چه از نظر هنجاری قاعده‌مند شده باشد (به عنوان مثال، در رویکردهای سرگئی آیزنشتاین و آندره بازن که هرچند با جنبه‌های دیگرش مخالف بودند) یا توصیفی (به طور معمول، دست‌کم در راهبرد بلاغی، نظریه‌های پدیدارشناختی و سایر نظریه‌های معاصر)، بیرون بکشند. به همین دلیل، بر طبق نظر این دو مؤلف بر جسته الگوی آن‌ها در این اثر همواره می‌کوشد تا به شیوه‌ای نظری روابط مکانی-زمانی میان اجسام و اشیای به تصویر کشیده شده در فیلم، و بین فیلم و تماشاگر را به خوبی بیان کند. آن‌ها در جای‌جای متن کتاب، با حواس پنجگانه‌ی آدمی در مقام تماشاگر فیلم ما را به کالبد شکافی متفاوتی از نظریه‌ی فیلم دعوت می‌کنند. مترجمان این اثر، بر این عقیده‌اند که کتاب حاضر کوششی در خور توجه و نگاهی قابل تأمل در حوزه‌ی نظریه‌های فیلم است و هر کدام از فصل‌ها نه تنها با تاریخ نظریه‌ی فیلم، بل با شکل‌های گوناگون سینما که در دوره‌ای معین نیز رواج دارند، رابطه‌ای خاص برقرار می‌کنند.

یقین داریم که این کتاب منبع و راهنمای خوب، مفید و ارزشمندی برای طیف دانشجویان فیلم‌پژوه دوره‌های تحصیلات تکمیلی و دانش‌پژوهان و استادان علوم ارتباطات و مطالعات رسانه‌ای به خصوص رسانه‌ی سینماست. امیدواریم که این اثر خواندنی در خلال زمان‌های متفاوت، گویای زحمات و ممارست‌های عمیق نویسندگانش باشد و موجبات رضایت خوانندگان و مخاطبان فارسی زبان را فراهم آورد. از مدیریت محترم انتشارات لوگوس که در سال‌های اخیر پویایی خاصی را در رونق متون برگزیده‌ی حوزه‌ی ادبیات داستانی، شعر، نمایش و هنر پدید آورده‌اند و هم به دلیل پذیرش صمیمانه‌ی چاپ این اثر، تشکر و قدردانی می‌کنیم. از خوانندگان متخصص، علاقه‌مند و نکته‌سنج تقاضا داریم که پس از مطالعه و ارزیابی عالمانه‌ی کتاب،

مترجمان را از نقص‌های احتمالی متن آگاه کنند تا در چاپ‌های آتی به رفع آن‌ها اقدام کنیم. امیدواریم که این کتاب نیز بتواند مانند سایر درسنامه‌های مطالعات فیلم و سینما در میهن عزیزمان ایران زمین، راهگشای مسیرهای بهتر آموزش و پژوهش دانشگاهی واقع شود.

دکتر غلامرضا آذری، بهناز ولی‌پور

تهران، بهار ۱۴۰۰

یادداشت‌ها

[۱] رودویک در این بحث، به طور خاص به علم‌باوری شناختی-تحلیلی بوردول و کارول؛ و آلن واسمیت اشاره می‌کند. مالکوم توروی به جستار رودویک پاسخ می‌دهند. رودویک به استنلی کاول در مقام الگویی برای فلسفه‌ی علوم انسانی می‌نگرد؛ «به باور باکلند، کار کاول نمونه‌ای از بینش فلسفی برای علوم انسانی است، به ویژه در تلاش اصلی او به منظور تعادل بخشیدن به نگرانی‌های اساسی حوزه‌های معرفت‌شناسی و اخلاق» (باکلند، ۲۰۰۹: ۱۲). برای نمونه، خوب می‌دانیم که علوم شناختی مطالعه‌ی میان رشته‌ای و علمی ذهن و فرایندهای آن است. دانشمندان علوم شناختی، هوش و رفتار را با تمرکز بر چگونگی نمایش، پردازش و تبدیل اطلاعات به سامانه‌های عصبی مطالعه می‌کنند. توانایی‌های ذهنی مورد توجه این دانشمندان شامل زبان، ادراک، حافظه، توجه، استدلال، هیجان‌ها، عواطف و احساسات است. برای درک این توانمندی‌ها، برخی از فیلم‌سازان معاصر از یافته‌های دانشمندان علوم شناختی در حوزه‌هایی مانند زبان‌شناسی، روان‌شناسی، هوش مصنوعی، فلسفه، علوم اعصاب و انسان‌شناسی بهره می‌گیرند. در چند دهه‌ی اخیر، سینما و علوم شناختی ترکیب میان رشته‌ای ناب و جذابی را به منزله‌ی حوزه‌ای مطالعاتی پدید آورده‌اند که در مضمین بافی روایت‌های آن در قالب آموزه‌های علم‌باوری شناختی-تحلیلی به صورت تدریجی رو به تکامل است. برای آگاهی بیشتر این زمینه‌ی مطالعاتی رک به مآخذ مقدماتی زیر:

Anderson, Joseph D. (1996). *The Reality of Illusion: An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press.
 Branigan, Edward. (2006). *Projecting a Camera: Language-Games in Film Theory*. London and New York: Routledge.
 Carroll, Noël. (2008). *The Philosophy of Motion Pictures*. Malden, MA and Oxford: Blackwell.
 Currie, Gregory. (1995). *Image and Mind: Film, Philosophy, and Cognitive Science*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
 Gaud, Berns. (2010). *A Philosophy of Cinematic Art*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
 Persson, Per. (2003). *Understanding Cinema: A Psychological Theory of Moving Imagery*. Cambridge, UK: Cambridge Univ. Press.
 Bordwell, David. (1989). *A Case for Cognitivism*. *Iris* 9: 11-40.

[۲] به باور بسیاری از صاحب‌نظران سینما و نظریه‌پردازان متأخر، هیچ گزاره یا فرضیه‌ای نمی‌تواند نقش جایگزین برای نظریه‌ی قطعی در سینما باشد، یا این‌طور وانمود کند که می‌تواند. از این نظر، پذیرش همه جانبه‌ی این دلایل سه گانه‌ی کاستی با ابهام و دوگانگی روبه‌رو است. برای مثال، نظریه‌ی اسکرین که در ابتدای دهه‌ی ۱۹۷۰ میلادی و با گرایش مارکسیستی-روانکاوانه از سوی مجله‌ی بریتانیایی اسکرین وضع شد؛ در اصل، نظریه‌ای تجربی در سینما بود که با گزاره یا فرضیه‌ی خاصی توانان نبود. سعی و کوشش این نظریه بر آن بود تا مسیری را به منظور سیاست‌گذاری از طریق سینما ترسیم کند که به جای وحدت بر تنوع و کثرت متمرکز بود و امکان محصور بودن اندیشه را فرو می‌کاهد. برای بحث عمیق‌تر در این خصوص رک دیدگاه‌های تحلیلی کالین مک کیب و استیفن هیت در اثر زیر:

Rushton, Richard and Bettinson, Gary. (2010). *What is Film Theory? An Introduction to Contemporary Debates*. McGraw-Hill: Open University Press. pp. (52-69).

همچنین به منظور ارزیابی تطبیقی بحث نگ به بینش تفسیری تاد مک گوان در کتاب زیر که به واقع خواندنی است:

McGowan, Todd (2015). *Psychoanalytic Film Theory and The Rules of the Game*. New York: Bloomsbury Academic. pp. (57-58).

[۳] این تقسیم‌بندی مک دونالد، برای متخصصان و نظریه‌پردازان اصلی سینما، مفاهیم و مباحثی را مطرح می‌کند که نوعی مطالعه‌ی تاریخی موجز را شکل داده است. این کتاب نظریه‌ی فیلم را از زمان پدیداریش در ابتدای سده‌ی