



سال هشتم / بهار ۱۳۹۸

## نقد پدیدارشناسانه شکل‌گرایی استفان شارف در زیباشناسی سینمایی فیلم‌های کالت

- فرنام مرادی نژاد<sup>۱</sup>
- مرضیه پیراوی ونک<sup>۲</sup>
- احمد الستی<sup>۳</sup>

### چکیده

یکی از مطرح‌ترین نظریه‌های سینمایی درباره عناصر سینما و زیباشناسی خاص سینما که با ارائه مفاهیمی چون گراندو نحو سینمایی بسیار ستایش شده است، نظریه زیباشناسی سینمایی استفان شارف است. مسئله‌ای که مقاله حول آن شکل گرفته این است که روش‌شناسی شارف فراگیری و جامعیت تحلیل تمامی گونه‌های سینمایی را ندارد؛ از جمله اینکه در روش‌شناسی شارف، که بسیار بر تجزیه و تحلیل سکانس‌ها و صحنه‌ها و نماها با دقتی مضاعف و علمی استوار است، گاهی آن‌مازاد موجود در یک فیلم به مثابه یک گشتالت یا هیئت و کلیت؛ یعنی آنچه کلیت ارگانیک فیلم افزون بر مجموع ریاضی گون آن به دست می‌دهد، از دست می‌رود. پرسش اصلی این است که چرا گروهی از فیلم‌ها حتی نزد مخاطبین خاص محبوب می‌شوند که تحلیل‌های مبتنی بر روش‌شناسی شارف آن‌ها را از شمول فیلم‌های واجد زیباشناسی سینمایی خارج دانسته و حتی بی‌ارزش محسوب می‌کند؟ وجه نادیده انگاشته شده فیلم‌های کالت توسط شارف کدام است؟ پدیدارشناسی سینمایی چه راه‌حلی برای این کاستی ارائه می‌دهد؟ مقاله تلاش می‌کند با استفاده از روش تحلیلی-توصیفی با رویکرد پدیدارشناسانه نشان دهد که هرچند در زمینه تأثیرگذاری و ثمربخش بودن آموزه‌های شارف بر نخبگان سینمایی با

---

۱ دانشجوی دوره دکتری پژوهش هنر، دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان (نویسنده مسئول). [fmnzpc1380@yahoo.com](mailto:fmnzpc1380@yahoo.com)

۲ استادیار دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان [mpiravivanak@gmail.com](mailto:mpiravivanak@gmail.com)

۳ استادیار دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی هنرهای زیبای دانشگاه؛ [a.alasti@yahoo.com](mailto:a.alasti@yahoo.com)

مدافعان این روش‌شناسی هم‌نظر است؛ اما نمی‌توان بر نابسندگی این روش‌شناسی تحلیل و تجزیه شکل‌گرایانه/ ساخت‌گرایانه متون سینمایی و تعریفش از زیباشناسی سینمایی در مواجهه با بخش بزرگی از آثار و محصولات سینمایی چشم پوشید. هدف مقاله نشان دادن اهمیت ادراک حسی و تجربه زیسته به‌مثابه بنیاد زیباشناسی در ارزش‌دوری فیلم‌های کالت است، براین‌اساس مقاله نظریات رئالیستی تماشاگر-محور پدیدارشناسان سینمایی چون آلن کازیه و ویویان سابیچک را به‌عنوان بدیلی برای روش‌شناسی شارف یا هر نوع نگاه ساخت‌گرایانه ناب در تحلیل فیلم‌های دارای طرفداران کالت، که بیشتر حول تجارب فردی یا ایدئولوژی‌های خرده‌فرهنگی فرقه‌ها و گروه‌های کیش پرست، و نه هماهنگی و زیبایی کلاسیک و شکل و ساختار شکل می‌گیرند، معرفی می‌کند.

**واژگان کلیدی:** زیباشناسی، پدیدارشناسی، شکل‌گرایی، شارف، فیلم‌های کالت.

### مقدمه و طرح مساله

استفان شارف با توان و کوششی فوق‌العاده، به پاس بررسی صدها مورد از فیلم‌های تاریخ سینمای جهان، مصاحبه و سفر به گوشه کنار گیتی برای مصاحبه با فیلم‌سازان مختلف، و برگزاری دوره‌های آموزشی و آکادمیک «فن تحلیل ساختاری فیلم» به‌عنوان گزینه بدیل در برابر جریان غالب نقد محتوایی {تماتیک} در دانشکده‌ها و مدارس سینمایی و البته روزنامه‌نگاری سینمایی، به چهره‌ای شاخص در تاریخ آموزش آکادمیک سینما یا به تعبیری «سینمای دانشگاهی» تبدیل شد. «شارف با کشف و استخراج و تبیین عناصر هشت‌گانه سینمایی؛ یعنی جداسازی، رُخدادهای موازی، افشاء تدریجی، نمای آشنا، نمای مادر<sup>۱</sup>، زوایای گوناگون، حرکات زیباشناسانه دوربین {کوربوگرافی} و هارمونی در کتاب «عناصر سینما: به سوی نظریه تأثیر زیباشناسی سینمایی» (۱۹۸۲) گام بزرگی در ارائه تصویری مستقل از سینما به‌مثابه فرم هنری مستقل برداشت» (شارف، ۱۳۸۲: ۶). در ایران نیز آراء شارف به‌عنوان منبع مهمی برای دروس گرایش‌های کارگردانی سینما و البته در گرایش تدوین در سرفصل‌ها و دروسی چون تجزیه و تحلیل تدوینی فیلم و تحلیل تدوینی فیلم بلند داستانی مورد استفاده قرار گرفته است. هدف مقاله نشان دادن نابسندگی این روش‌شناسی در زمینه فیلم‌های کالت است، فیلم‌هایی دارای هواداران خاص، که چندان از اصول مورد نظر گرامر و نحو سینمایی شارف تبعیت نمی‌کنند و بیشتر بر مبنای گونه‌ای ضد زیباشناسی تولید می‌شوند.

اهمیت چنین پژوهشی در پررنگ شدن مطالعات مربوط به سینمای کالت در جهان در حوزه آکادمیک؛ به‌ویژه در کنار حوزه ژورنالیسم سینمایی، در این امر نهفته است که بخش

زیادتی از محصولات سینمای جهان در حال نشان دادن خصلت‌های کالت‌گونه یا جذب و کسب هواداران پروپاقرص و دائمی هستند. با اهمیت یافتن بحث مخاطب و محوری شدن تفسیر این گروه از فیلم‌ها {متون} در سنت هرمنوتیک مدرن، ضرورت بازشناسی و سنجش مجدد روش‌شناسی‌های تحلیلی فیلم؛ مانند چارچوب مبتنی بر گرامر و نحو سینمایی استفان شارف، احساس می‌شود. ادبیات سینمایی ایران نیز چه در وجه روزنامه نگارانه و چه در وجه آکادمیک در معهود اشارات به سینمای کالت بیشتر واژه را به شیوه‌ای نادقیق به کار بسته، کمتر وارد بررسی حوزه‌های روشی/مفهومی مرتبط با این گونه سینما شده است. برآیند این حقائق ضرورتی کلی برای بررسی و شناخت سینمای کالت ایجاد می‌کند.

مسئله و دغدغه‌ای که مقاله حول آن تکوین یافته این است که روش‌شناسی شارف از آن فراگیری و جامعیت برای تحلیل تمامی گونه‌های سینمایی برخوردار نیست. از جمله اینکه در روش‌شناسی شارف، که بسیار بر تجزیه و تحلیل سکانس‌ها و صحنه‌ها و نماها با دقتی مضاعف و علمی استوار است، گاهی آن مازاد موجود در یک فیلم (به مثابه یک گشتالت یا هیئت و کلیت)؛ یعنی آنچه کلیت ارگانیک فیلم افزون بر مجموع ریاضی گون آن به دست می‌دهد، از دست می‌رود. حتی دانشجویان و فیلم‌سازان و مدرسین سینما هم در بسیاری موارد در رصد کردن و ادراک پارامترهای مورد تأکید شارف در اندازه نماها، ارتفاع دوربین، متریک یا طول نما، روابط و گرافیک فضائی و ... به عنوان عناصری شکلی و ساختاری دچار مشکلاتی می‌شوند. آن روندها و نظم ریاضی گونی که شارف در مصادیق تحلیل‌هایش از سینمای بزرگانی چون سرگئی آیزنشتاین، آلفرد هیچکاک، ژان رنوار، جان فورد، آلن رنه و یاساجیرو آزو استخراج می‌کند در بسیاری از فیلم‌ها دیده نمی‌شود. فیلم‌هایی نه ناموفق نزد تماشاگران یا مخاطبین عام و حتی خاص. این نقطه بزنگاهی است که می‌تواند به عنوان مدخلی برای نقد روش صرفاً شکل‌گرا و ساختارگرایی شارف در تحلیل فیلم از آن استفاده کرد. «التقاط‌گرایی محض و ناب موجود در فیلم‌های کالت که جف اسکانس آن‌ها را «فراسینما»<sup>۱</sup> می‌نامد، ملغمه‌ای از زیرگونه‌های مختلف و تحت نام «فیلم‌های بد» نشان می‌دهد، از تراوشات آشغالی ادبیات پر از خشونت و وقیحه انگاری، فیلم‌های جهانگردی شبه مستند، حماسه‌های شمشیر و صندل رومی باستانی، فیلم‌های الویس پریستلی، فیلم‌های بهداشتی دولتی، فیلم‌های هیولایی ژاپنی، موزیکال‌های

1 Para cinema

کنار دریا و البته هرگونه بیانیه تاریخی؛ از فیلم‌های مستند در مورد نوجوانان بزهکار تا فیلم‌های پورنوگرافی معتدل گرفته تا فیلم‌هایی که درباره سینمای بهره‌کشی<sup>۱</sup> ساخته شده است» (Jancovich, 2002: 309).

مقاله تلاش می‌کند تا با مذاقه در نزاع دیرین معقول و محسوس، و اصولاً تعاریف ارائه شده در باب "Aesthetic" در تاریخ زیباشناسی و فلسفه هنر؛ با ارائه تصویری از پیشینه، متقدمین و خاستگاه فکری شارف در اردوگاه بزرگ شکل‌گرایی، به این نکته پردازد که علی‌رغم تأثیر انکار ناشدنی روش‌شناسی، فیلم‌سازان، و فیلم‌های برگزیده شارف بر نخبگان سینمایی {اساتید و مدرسان و دانشجویان و سینماگران نخبه‌گرا}، روش تحلیل شارف چگونه فاقد آن فراگیری و شمول لازم تمام انواع و گونه‌های سینمایی است که حتی مورد پسند بخشی از همان کاربران تخصصی نظریه‌های شارف قرار دارند. گفتنی است که شارف با کسر کردن بسیاری از انواع سینمایی از پانتئون سینما به دلیل فقدان یا کم‌رنگ بودن عناصر مورد نظرش، که به باور او زیباشناسی سینمایی و گرامر و نحو سینما را شکل می‌دهند، با تکیه بر زیباشناسی به‌مثابه هماهنگی و تناسب و ریتم و توازن و مبتنی بر ساختارهای موسیقایی یا زیبایی از منظر کاملاً شکل‌گرایانه، زشتی در هنر را مردود دانسته است. اما با پررنگ شدن نقش مخاطب در فرایندهای فیلم دیدن از میانه دهه ۱۹۷۰ و ظهور مجدد پدیدارشناسی سینمایی در دهه ۱۹۹۰ که بر تجربه زیباشناختی بیش از ساختارگرایی و شکل‌گرایی و نشانه‌شناسی دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ میلادی تأکید دارد، آراء شارف با چالش مواجهه با ادراک حسی و تجربه واقعی «تماشاگری» روبرو شد. مقاله از این سخن می‌گوید که چگونه پدیدارشناسی سینمایی قرن بیستم با تکیه بر تجربه زیباشناختی و هرمنوتیک مدرن؛ یعنی یگانه نبودن معنای متن نزد همه مخاطبان، به اهمیت مخاطب پی برد و راه را برای فرهنگ‌شناسی مخاطب هموار کرد. کاربرد فراوان روش‌شناسی شارف در مطالعات سینمایی گویای اهمیت، و فقدان نقدی منسجم بر آراء او، نشان‌دهنده ضرورت پژوهش است. وجه انتقادی مقاله در حقیقت معطوف به نقد روش‌شناسی استفان شارف است که تاکنون بیشتر مورد کاربرد و تحسین نظریه‌پردازان و نویسندگان سینمایی قرار گرفته، نقد جدی به آن وارد نشده است. در حقیقت رفتن به سراغ این نکته که نگاه شکل‌گرایانه صرف به فیلم‌ها چگونه از تشریح تمام جوانب یک گروه از اعضای مجموعه تولیدات سینمایی قاصر است.

1 Exploitation

### پرسش‌های پژوهش

پرسش‌های پژوهش را می‌توان چنین صورت‌بندی کرد: چرا گروهی از فیلم‌ها حتی نزد مخاطبین خاص؛ یعنی گروه‌های نخبه‌گرای جامعه، دانشجویان سینما و فلسفه، منتقدین و نویسندگان سینمایی و حتی گروهی از آکادمیسین‌های سینمایی، خرده‌فرهنگ‌ها و اقلیت‌ها، محبوب و دارای هوادار و پیرو می‌شوند که تحلیل‌های مبتنی بر روش‌شناسی شارف آن‌ها را از شمول فیلم‌های واجد زیباشناسی سینمایی خارج دانسته و حتی بی‌ارزش محسوب می‌کند؟ وجه نادیده انگاشته شده توسط شارف که به تعریف او از زیباشناسی برمی‌گردد کدام است؟ و نهایتاً پدیدارشناسی سینمایی چه راه‌حلی برای این کاستی ارائه می‌دهد؟

### پیشینه پژوهش

مشخصاً در زمینه نقد روش‌شناسی استفان شارف در سینما پژوهش قابل دسترسی انجام نشده است. شارف با بنیان نظری قوی‌اش در بسیاری از دانشگاه‌ها و مدارس سینمایی جهان تدریس می‌شود. در حوزه نقد کلی روش‌ها و نگاه شکل‌گرایانه در تقابل با منظر پدیدارشناسانه در هنر اما پیشینه نسبتاً مفصلی وجود دارد. از پژوهش‌ها و نوشته‌های متأخر می‌توان به افرادی مانند پی‌یر سوانه اشاره کرد که با تکیه بر ریشه‌شناسی واژه «Aesthetic» بحث بر سر مفهوم زیبایی و معیارها و مصادیق هنری را که قدمتی به طول تاریخ زیبایی‌شناسی و فلسفه هنر دارد و با افلاطون و ارسطو آغاز شده و در روزگار مدرن از طریق بومگارتن و کانت و هگل و نیچه و هیدگر و بسیار کسان دیگر به زمانه ما رسید، به نقدی علیه نگره‌های شکل‌گرایانه بدل ساخته است (سوانه، ۱۳۹۱).

گفتنی است که شکل‌گرایان با کسر کردن بسیاری از انواع سینمایی از پانتئون هنر به دلیل فقدان یا کمرنگ بودن عناصر مورد نظرشان که به باور آن‌ها زیباشناسی هنری و گرامر و نحو هنر را شکل می‌دهند، با تکیه بر زیباشناسی به‌مثابه هماهنگی و تناسب و ریتم و توازن و مبتنی بر ساختارهای موسیقایی یا زیبایی از منظری کاملاً شکل‌گرایانه (فرمالیستی)، زشتی در هنر را مردود دانسته است، اما با پر رنگ شدن نقش مخاطب در فرایندهای ادراک هنری دیدن از میانه دهه ۱۹۷۰ و ظهور مجدد پدیدارشناسی در دهه ۱۹۹۰، که بر تجربه زیباشناختی بیش از شکل‌گرایی و نشانه‌شناسی دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ میلادی تأکید داشتند، آراء شکل‌گرایان

با چالش مواجهه با ادراک حسی و تجربه واقعی «تماشاگری»<sup>۱</sup> روبرو شد. پدیدارشناسی برای اثبات مدعای خود در برابر شکل‌گرایی به روش کار آمد بر آمده از زبان‌شناسی؛ یعنی اصطلاح‌شناسی و ریشه‌شناسی<sup>۲</sup> متوسل می‌شود. «روشی که شاید بیش از هر نام بزرگی در عرصه پدیدارشناسی و فلسفه‌اگزستانس توسط یکی از بزرگترین نام‌ها یعنی مارتین هایدگر با تسلط و توانمندی تام و تمام به کار گرفته شده باشد» (جمادی، ۱۳۸۵: ۴۸۳).

در حوزه مطالعات فیلم کالت در سینمای ایران تا پیش از آغاز دهه نود شمسی در بستر ادبیات سینمایی آکادمیک و حتی مطبوعاتی {ژورنالیستی} ایران نمونه‌ای که به طور مشخص به بحث فیلم‌های کالت پرداخته باشد - جز به صورت پراکنده و در حد کاربرد کلمه برای برخی فیلم‌های مورد بحث - به چشم نمی‌خورد. در زمینه پدیدارشناسی سینمایی نیز شاید تنها بتوان به بررسی سینمای دینی برپایه «نظرات مارتین هایدگر درباره تکنولوژی» اشاره کرد (میراحسان، ۱۳۸۳: ۷۴-۳).

حقیقتاً تا پیش از پرونده پیشروی شهزاد رحمتی و همکاران در ماهنامه شماره ۴۵۸ مجله فیلم، جز کاربرد پراکنده و دلخواهی واژه در متون ترجمه شده یا نقدهای سینمایی در نشریات و روزنامه‌های سینمایی و حتی سایت‌ها، با مورد دقیقی از بررسی این پدیدار یا واژه تخصصی سینمایی مواجه نیستیم. رحمتی در مقدمه روشنگرانه‌اش تحت عنوان «پرونده یک موضوع: همه چیز درباره فیلم «کالت»، توضیح‌ها و ابهام‌ها» به قرار گرفتن مفهوم کالت در مرز باریک و مبهم عشق و نفرت اشاره می‌کند. اینکه «لزوم پرداختن به موضوع کالت، سینماگران کالت و سینما و فیلم‌های کالت و ویژگی‌ها و مشخصه‌هایش از نیازی بدیهی به پوشش دادن موضوعی مهم و به شدت نادیده گرفته شده و البته بسیار جذاب می‌آید و برخورد با سوء تعبیرها و سوء تفاهم‌های رایج در این زمینه، حتی در میان حرفه‌ای‌های نویسندگی و نقد سینمایی سبب ساز حرکت او شده است» (رحمتی، ۱۳۹۲).

احسان خوش بخت دیگر منتقد سینمایی یا اصطلاحاً «سینمایی نویس» ایرانی است که در مقاله‌ای تألیفی/ترجمه‌ای در همان پرونده معروف و پیشگام مجله فیلم - نخستین گام جدی در تعریف و بررسی کالت در ادبیات سینمایی ایران - به سراغ این موضوع می‌رود. او به

1 Spectatorship

2 Etymology and Terminology

طرز ستودنی از متن یک کالت ژانر سینمای وحشت یعنی دراکولا (۱۹۵۸) و دیالوگ شخصیت دکتر ون هلسینگ<sup>۱</sup> با بازی پیتیر کوشینگ آغاز می‌کند که «نابود کردن و از صحنه روزگار محو کردن هر کالت کفرآمیزی چون مرام خون آشامان را وظیفه خود می‌داند». به باور خوش‌بخت این آغاز تلاش او به عنوان یک مسیحی راستین برای مبارزه با خون آشام اشراف زاده ترانسیلوانیایی است. «کالت» اینجا آشکارا به دین‌ها (فرقه‌ها/کیش‌ها)ی نوظهور اشاره می‌کند، آن‌هایی که در سده‌ها و دهه‌های اخیر پدید آمده‌اند. اما در خود سینما نیز دسته‌های کوچک و گاه بزرگی و بانفوذی از ستایشگران یک فیلم یا ژانر یا ستاره می‌توانند یک کالت را تشکیل بدهند؛ اصطلاحی که امروز جزئی از سینما شده است. به بیان خوش‌بخت، به شهادت کاربرد اصطلاح در نوشته‌های نویسندگان و منتقدان سینمایی، «هنوز به شکل درست یا معنای صحیحش به کار گرفته نمی‌شود. در بیشتر موارد احساس می‌شود که نویسنده به خاطر علاقه شخصی‌اش این صفت را در کنار فیلم آورده، یا آن را جایگزین برای «کلاسیک» به کار برده، یا بدتر از آن صرفاً برای خالی نبودن عریضه فیلمی را کالت خوانده است» (خوش‌بخت، ۱۳۹۱: ۹۹-۹۷).

اما بی‌شک مهم‌ترین و شاخص‌ترین کار صورت گرفته در زمینه فیلم کالت در ادبیات مطبوعاتی سینمایی ایران کار متأخر حمیدرضا حاجی حسینی نویسنده و پژوهشگر حوزه سینمای ایران در شماره ۲۷۶ ماهنامه دنیای تصویر در مرداد ماه ۱۳۹۶ است. حاجی حسینی که به گواه صفحات شخصی‌اش در شبکه‌های اجتماعی نظیر فیسبوک و اینستاگرام از پیگیرترین محققان حوزه شناسایی «کالت» نه‌تنها در سینما؛ بلکه در اشکال دیگرش مانند هواداری ورزشی و هواداری و دل بستن به مکان و معماری خاص، مثلاً مغازه‌ای که غذای خاصی می‌فروشد است. در این شماره تخصصی ویژه «فیلم کالت» که حاصل چندین سال پژوهش و یادداشت نویسی اوست، حاجی حسینی و همکاران بررسی نسبتاً جامعی از موضوع را، هم در بستر سینمای ایران و هم در سینمای جهان به رشته تحریر در آورده‌اند (حاجی حسینی و همکاران، ۱۳۹۶: ۱۰۸-۱۸).

در میان کارگردانان ایرانی فرزند مؤتمن که خود فیلم‌سازی صاحب یک فیلم کالت تثبیت شده یعنی «شب‌های روشن» (۱۳۸۱) است، در مصاحبه‌ای با حاجی حسینی به «فیلم کالت به

1 Van Helsing

عنوان یکی از موضوعات مورد علاقه‌اش اشاره می‌کند و بیان می‌کند که سال‌ها روی آن وقت گذاشته و آن را مطالعه کرده است. با سلیقه‌ای خاص در فیلم بینی هنوز هم منبع تهیه فیلم او دست‌فروشان کنار خیابان هستند که بعضاً فیلم‌های مهجور و کم‌طرفدار هم در بساطشان پیدا می‌شود. نهایتاً مؤتمن به‌درستی بحث درباره کالت را در سینمای ایران بسیار سخت می‌داند و فیلم‌هایی مانند «کندو» اثر فریدون گُله را واجد المان‌هایی از کالت می‌داند و اینکه فیلم‌هایی هستند که اقلیتی پروپاقرص طرفدار آن‌ها هستند. به فیلم خودش شبهی روشن اشاره می‌کند که در اکران نفروخت و طبعاً فیلم اکثریت نبود؛ اما اقلیتی فیلم را دوست دارند و حتی به آن تعصب دارند. از این منظر شاید بتوان این آثار را به کالت نزدیک دانست. مؤتمن اما خطر اصطلاحاً «خلط مبحث» وجود دارد، اینکه در بحث از فیلم‌های کالت ایرانی بیراهه‌هایی وجود دارد و بعضاً دیده می‌شود که قیصر (۱۳۴۸) یا گنج قارون (۱۳۴۴) هم کالت معرفی شده‌اند و لذا باید در معرفی و انتخاب فیلم کالت ایرانی انتخاب دقیقی صورت بگیرد (حاجی حسینی، ۱۳۹۶: ۲۹-۲۷).

## چارچوب نظری کلی و روش پژوهش

### خاستگاه و تعریف کالت

«واژه کالت در مطالعات مردم‌شناسانه و جامعه‌شناسانه جامعه‌شناس فرانسوی/میل دورکیم در مطالعات و کاوش‌های او درباره اشکال اولیه و بدوی دین به کار گرفته شده است» (Durkheim, 1995: 82). دورکیم متوجه شد که هسته مرکزی تمامی مطالعات دال یا واژه کالت وجود دارد. از منظر ادبی و معناشناختی {متکی بر روش‌های اصطلاح‌شناسی و ریشه‌شناسی}، «کلمه کالت از ریشه cultus به پرستش یک باور دینی یا جهان بینی اشاره دارد و البته معانی ضمنی افراطی‌گری و رفتارکردن تحت یک سیستم اقتدارگرا و دارای پیشوایی فره‌مند (کاریزماتیک) را نیز با خود همراه دارد» (Chriss, 1993: 251). این کلمه بیش و پیش از هر جای دیگر در آیین‌ها و مناسک اجرایی، پیروی و پرستش که زیرمجموعه دین هستند نقش حیاتی ایفا می‌کند. «دورکیم بین کالت‌ها یا کیش‌های سلبی و ایجابی تمایز قائل شد، دسته اول را آیین‌های بازدارندگی مانند امساک و زهدگرایی و دسته دوم را آیین‌های نمایشی (مانند قربانی کردن و زاری کردن و سوگواری) نامید» (Dorkheim, 1995: 83). نظریه دورکیم درباره دین را در تقابل با نظریه او درباره جامعه مدرن و معاصر تفسیر کرد. دورکیم



جهان‌بینی را مطرح می‌کند که نشان می‌دهد از قرن نوزدهم میلادی به این سو آرزوها و امیال و ایده‌های جمعی، جای خود را به بدیل شخصی و فردی خود داده و کیش‌ها یا کالت‌های شخصی و منفرد پدید آمده‌اند. طرفداران فیلم‌های کالت جایی در بین این دو نوع آئین و مناسک آویزان و شناور هستند؛ گاهی به راهبردهای نمایشی متوسل می‌شوند، مثل وقتی که هواداران و پیروان یک فیلم کالت جشن گرفته و آن را در جامعه برجسته می‌سازند؛ گاهی به سازوکارهای بازدارنده و طرد و امساک روی می‌آورند؛ صاحبان ذائقه‌ها یا سلیقه‌های دیگر را کنار می‌گذارند؛ گاهی به دیدن سایر فیلم‌ها نمی‌روند و به شدت و به‌گونه‌ای افراطی از سلیقه شخصی و باب دل خود دفاع می‌کنند. همچنین فرقه‌گرایان یا کالتیست‌ها بین دو منظر و موضع فردگرایی و جمع‌گرایی در حال نوسان هستند؛ گاهی به کمیت مردمانی که هواداران و پیروان یک فیلم کالت هستند و در حقیقت آن را کالت می‌کنند اشاره دارند، گاهی به کیفیت‌هایی در نوع پرستش که هواداری و پیروی از یک فیلم را مشخص می‌کنند، ارجاع می‌دهند.

در بسیاری از نگره‌های مدرن، کالت‌ها به عنوان وضعیتی بیرون از جریان اصلی و در تضاد با جهان بینی‌ها، باورها و اعتقادات و ایدئولوژی‌ها و سیستم‌های مسلط و حاکم درک می‌شوند. کالت‌ها خود را در حالی از تحت آزار و فشار و تهدید قرار داشتن درک می‌کنند و پیروان و هواداران یک کیش یا کالت از این حالت برای خود یک دلیل وجودی در برابر سایر جهان خلق می‌کنند» (Mathijs and Mendik, 2008: 17).

در تعریف فیلم کالت گفته می‌شود که هواداری و پیروی نقش عمده‌ای دارد، هرچند این تعریف هم محل مناقشه است و موارد نقض فراوانی دارد (Haigh: 2010): «تعریف بیشتر شامل فیلم‌هایی می‌شود که توسط بودجه‌های کلان و استودیوهای اصلی و کلان تولید نشده باشند» (Dowling: 2003). «فیلم‌هایی که تلاش کنند آگاهانه و بر مبنای اراده قبلی کالت بشوند نیز کالت نخواهند بود» (Briggs, 2007: 43-44)، «حتی فیلم‌هایی که توسط منتقدین و مخاطبان جریان اصلی پذیرفته شوند نیز از شمول فیلم کالت خارج می‌شوند» (Reed: 2014) یعنی تعریف یا روش تنزیه‌ی و سلبی [Negative] یا به قول هربرت مارکوزه «دیالکتیک نفی» را می‌توان برای تعریف فیلم کالت نیز به کار برد. درست همانند روشی که «بندیتو کروچه» برای تعریف هنر به کار بست و عنوان کرد که «هنر، اخلاقی، سودمند و عقلانی نیست» (گراهام، ۱۳۹۱: ۹۲) فیلم‌های کالت به همان اندازه که برمبنای محتوایشان کالت می‌شوند به واکنش تماشاگر یا مخاطب هم وابسته‌اند (Aftab, 2010). در حقیقت «آن‌ها ترجیح می‌دهند به‌جای موفقیت در گیشه هواداران

کم تعداد؛ اما فدائی کسب کنند که واکنش‌های اکثراً غریبی دارند» (Schneider, 2010: 7). این واکنش‌ها شامل مشارکت‌های مخاطب در جشنواره‌ها و شبیه پوشی با کاراکترهای فیلم مورد هواداری‌شان است. با گذشت زمان، تعریف فیلم کالت مبهم و البته فراگیر شد و «از نظرات سخت‌گیرانه آغازین دور شد» (Pearson, 2003). با گسترش کاربرد واژه توسط انتشارات جریان اصلی مخالفت‌ها بالا گرفت و «سینما دوستان مدعی شدند که این اصطلاح از معنا تهی شده و یا بسیار منعطف شده است» (Palpolli, 2002) و «به‌عنوان کلی هر فیلمی که اندکی عجیب و تک‌رو<sup>۱</sup> به نظر می‌رسد، مبتدل شده است» (Martin, 2008). مارک شیپل نقد خود را متوجه واژه کرد که «ذاتاً ضعیف است و بسیار متکی به ذهنیت و هر گروهی قادر خواهند بود که تعریف و تفسیر خویش از کالت را داشته باشند» (Shiel, 2003). به باور جوان هالوز - منتقد فمینیست - «این ذهنی‌گرایی سبب می‌شود که فیلم‌هایی با هواداران زن فراوان بیشتر به جریان اصلی منسوب شوند و به حد کافی متمرّد و شورشی به نظر نرسند که در شمول فیلم‌های کالت بگنجد» (Hollows, 2003). گروهی بر این باورند که سخن گفتن از فیلم‌های کالت به صورت جمعی آن‌ها را از بافتارشان جدا می‌کند و کالت‌ها را به بت‌وارگی و کالاشدگی فرهنگی مبتلا می‌کنند (Chopra Gant, 2010).

### بحث اصلی

آراء افرادی با پیشینه فکری شارف که در سپهر فکری‌شان اولویت با ارزش‌شناسی هنری است ریشه‌هایی تاریخی دارد. این نحله فکری از این منظر دارای قدمت بسیار تاریخی هستند؛ چون ریشه تفکر آن‌ها به دوران یونان و افلاطون، بعدها فلوطین و در دوران روشنگری به کانت باز می‌گردد، گروهی که قویاً به سه گانه امور زیبا، خیر و حقیقی پایبند هستند. مطالعه اقوال و افکار آن‌ها ما را به آنجا می‌کشاند که بدیلی برای این نوع نگرش به زیبایی‌شناسی ارائه دهیم. اینجاست که پای پدیدارشناسی تجربه‌زیباشناختی در برابر داوری { ارزشگذارانه } شکل‌گرا/ساختارگرایی صرف در باب زیبایی به میان می‌آید.

پدیدارشناسی به طور سنتی در فلسفه به معنای «علم پدیدارها» است. اصطلاح در قرن بیستم با آثار ادموند هوسرل و موریس مرلوپوتتی در آلمان و فرانسه شناخته شد؛ اما نکته جالب توجه این است که پدیدارشناسی متولد همان ساله‌ای میانی قرن هجدهم میلادی است

{لامبر فیلسوف و منجم فرانسوی در ۱۷۶۴ پدیدارشناسی را همزمان با خلق واژه "Aesthetic" توسط بومگارتن منتشر کرد} (دارتیگ، ۱۳۷۵: ۴). بعدها هگل اصطلاح را برای نشان دادن سیر صبورانه روان {جان} در طول تاریخ و ظهور مراتب حرکت استکمالی روان {جان} و جلوه‌های مختلف آن به کار بُرد (پیراوی ونک، ۱۳۸۹: ۱۶).

افلاطون، که در بحث جستجوی زیبایی و امر زیبا نیای فکری شارف محسوب می‌شود، بی‌آنکه خود بداند پدیدارشناسی کرده بود؛ زیرا می‌کوشید برای پدیده‌ها، یعنی هر آنچه بر روی زمین پدیدار می‌شود، دلیل بجوید. اما افلاطون وامدار و نماینده خردگرایی سقراطی بود و دلیل وجودی پدیدارها را نه در سطح محسوسات؛ بلکه در معقولات جستجو می‌کرد. حال آنکه پدیدارشناسی همواره می‌کوشد اثر هنری را بدون ارجاع به عوالم دیگر تفسیر کند و در حقیقت پدیدارشناسی در حوزه زیباشناسی به شرایط ادراک حسی و نتیجتاً به وجود یا اگزیزتانس اثر هنری می‌پردازد (سوانه، ۱۳۸۸: ۱۰۵). یعنی فهم اثر هنری همچون یک پدیده به معنای تعلیق ارزش‌ها و ارزش‌شناسی است که مثلاً شارف با نگاه شکل‌گرایانه و ساختارگرایانه‌اش در پی اثبات وجود آن‌ها در سینما (فیلم) است. پدیدارشناسی نسبت به ارزش‌شناسی گامی به عقب و گامی به پیش بر می‌دارد؛ حالا دیگر ما فیلم‌ها را با روش شارف به قاب‌ها و نماها و صحنه‌ها و سکانس‌ها تجزیه نکرده، وارد رمزگشایی از نیات مؤلف و مهندسی‌های دقیق او نمی‌شویم. برای پدیدارشناسی داوری مهم نیست؛ بلکه حس کردن و فهمیدن اثر اولویت دارد. بنابراین با الگوبرداری از عنوان کتاب میکل دوفرن، بجای «پدیدارشناسی اثر هنری» از «پدیدارشناسی تجربه زیباشناختی» سخن می‌گوییم. پدیدارشناس زیباشناس باید خودش را در نزدیک‌ترین فاصله به آثار هنری و هنرمندان قرار دهد و فضاهای تهی و بکر و سکوت‌ها را کاوش کند. اینجاست که دیگر آن اندیشیدن‌های مؤلف سینمایی و چیزی که شارف از آن به‌عنوان «طرح اصلی بزرگ» که تنها در ذهن هنرمندان نابغه و در آثار گران‌قدر و تاریخ‌ساز سینما و بر مبنای ایده‌های بزرگ {انقلابی‌گری و آرمان مارکسیسم در مکتب مونتاژ شوروی و هر کلان‌روایتی از این دست} شکل می‌گیرد، جای خود را به ادراک‌های حسی جزئی ما بینندگان تن آگاه؛ اما نه الزاماً معرفت‌شناس و ساختارگرا، می‌دهد. تماشاگرانی که برای مثال فیلم کالت تثبیت شده ایرانی «هامون» اثر داریوش مهرجویی را نه به خاطر تدوین مناسب ریتمیک یا نظم موجود در پلان‌ها از نظر قاب‌بندی و ارتفاع دوربین و یا فلسفه اگزیزتانیسم کی‌یر کگوری و اضطراب

وجودی، بلکه تنها با درک حسی جزئی از طلاق و جدائی و حرمان معشوق یا سرگشتگی مردی مردّد میان روشننگری و ایمان به نظاره می‌نشینند.

این نتیجه‌گیری علیه دیدگاه‌های علمی و تحلیلی شارف {شارف با Aesthetics یا زیبایی‌شناسی به‌مثابه علم موافق است تا Aesthetic به‌مثابه تجربه و ادراک حسی} در زیبایی‌شناسی سینما را باید در چارچوب نزاع کلان‌تر و تاریخی موجود در فلسفه هنر و زیبایی‌شناسی جستجو کرد. در حالی که عقبه فکری شارف را افرادی چون کلاویو بل تشکیل می‌دهند و او با تکیه به نظرات این زیبایی‌شناس شکل‌گرای انگلیسی «شکل دلالت‌گر یا پُرمعنا» را جوهر هر هنری می‌داند (شارف، ۱۳۸۲: ۶)؛ روش‌های پدیدارشناسانه بیشتر بر تجربه زنده و زیسته تماشاگری تأکید می‌کنند.

برای مواجهه با شارف به‌عنوان متفکری قرن بیستمی شاید باید ادله و روش‌شناسی جدیدتری را به میدان کارزار وارد کرد. پر بی‌راه نیست اگر از *دادلی/ اندرو* به عنوان احیاگر روش‌شناسی پدیدارشناسانه در نقطه مقابل نظریات استفان شارف یاد شود. در سال ۱۹۷۸ در اوج موفقیت و گرمی بازار نظریه‌های ساختارگرایانه و نشانه‌شناختی و روان‌شناختی در نظریه فیلم، اندرو با انتشار مقاله «سنت فراموش شده پدیدارشناسی در نظریه فیلم» با انتقاد از نظریه فیلم آکادمیک که تجربه تماشاگری فیلم را نادیده گرفته، به پیوندهای سینما و پدیدارشناسی اشاره کرده و پیشنهاد می‌دهد که «ابعاد ادراکی، احساسی و عاطفی دلالت و معنابخشی تجربه فیلم دیدن نیز در زیبایی‌شناسی سینمای مورد توجه قرار گیرند». در واقع اندرو «روش سنتزی توصیف پدیدارشناسانه» را در تقابل با روش تحلیل کدهای {رموز} متون سینمایی و یا خوانش‌های ساختارگرایانه یا روان‌شناختی ناب و محض از متن قرار داد (Sobchack, 2009: 435).

در دهه ۱۹۹۰ میلادی با ظهور مجدد مطالعات پدیدارشناسی سینمایی در آثار آلن کازبیه و ویوین سوپچاک بر مبنای آراء ادموند هوسرل و موریس مرلوپونتی نظریاتی توصیفی و رئالیستی ارائه شد که نظریات ماهیتاً ساختارگرای شارف را به چالش می‌کشیدند. «گرچه مرلوپونتی نظریه عامی درباره هنر به دست نمی‌دهد؛ اما تفسیری پدیدارشناسانه از آثاری منتخب در برهه خاصی از تاریخ هنر {مثلاً آثار پل سزان} عرضه می‌کند» (کارمن، ۱۳۹۰: ۴۰۴). پدیدارشناسان سینمایی برای تحلیل تجربه زیبایی‌شناسانه سینمایی بر این تعریف کلام مرلوپونتی تکیه می‌کنند که «ما با جهان در مقام موجوداتی فیزیکی روبرو می‌شویم، نه از جایگاه دیدگاهی انتزاعی که

جهان برای آن تصویر یا بازنمایی ذهنی است. ما با فیلم یا دیگر پدیده‌ها در مقام موجودات بدن یافته در ارتباطیم» (گیلمور، ۱۳۹۱: ۴۵۶). حالا وقت آن رسیده که فیلم دیدن و «تماشاگری» را بر خوردی پدیدارشناختی با جهانی روایی تعبیر کنند.

«کازبیه تماشاگران را صرفاً بینندگان نور و سایه افکنده شده بر پرده‌ای فیزیکی نمی‌داند که بر مبنای این محرک حسی، رخدادهای روایی فیلم را با به کارگیری فرایندهای ذهنی ناخودآگاه بر اساس رمزهای مربوط به معنا بر می‌سازند. این توصیف ساختارگرایانه از لحاظ معرفت‌شناسانه اساساً ایده‌آلیست است» (کازبیه، ۱۳۸۸: ۱). «هستی رخدادهای روایی فیلم صرفاً وابسته به عملیات ذهنی بینندگان نیست. معرفت‌شناسی رئالیستی کازبیه هستی رخدادهای داستانی فیلم را مستقل از عملیات ذهنی بیننده می‌داند؛ به این معنا که تماشاگران تنها رخدادهای را به میانجی تصویر مشاهده می‌کنند، نه اینکه آن‌ها را در ذهن می‌سازند». (سوئینی، ۱۳۸۹: ۱۱۴).

کازبیه «امر تماشاگری را رئالیستی قلمداد می‌کند و آن را مبتنی بر کشف ادراکی اثر از پیش موجود می‌داند، نه ساختارگرایانه و مبتنی بر ابداع ادراکی به یاری رمزگشایی از یک پدیدار ناشناخته» (همان: ۱۱۵). اینجاست که او در تقابل با شارف قرار می‌گیرد، نظریه‌پردازی که جایگاه شکل‌گیری ایماژهای سینمایی را ذهن بیننده می‌دانست و در این زمینه بسیار وامدار *آیزنشتاین* و *مکتب مونتاژ شوروی* {سابق} بود. پدیده‌ای که از آن به عنوان مونتاژ ایده‌آلیستی و روشنگرانه نام برده می‌شود. (ضابط جهرمی، ۱۳۸۹: ۳۶۹).

سویچاک اما با وام‌گیری از *مرلوپونتی*، در گام اول به واسطه یک همبستگی موجود بین ماهیت فیلم و اصلی‌ترین ویژگی‌های پدیدارشناسانه تجربه؛ یعنی زیستن در زیست جهان، بیننده را درگیر با تجربه‌ای زنده می‌داند. تجربه سینمایی با بهره‌مندی از رابطه ادراکی خود بیننده با زیست جهان، تماشاگر را درگیر فرایندی دیالکتیکی می‌کند. تماشاگر در دیالکتیکی بین حس کردن جهان {ادراک} و بیان جهان به منزله امری با معنا متناوباً جابجا می‌شود. *مرلوپونتی* با تکیه بر نقش جسم و تن در ادراک در جهت ردّ آگاهی نامتجسم دکارتی قدم بر می‌دارد (سوئینی، ۱۳۸۹: ۱۲۲)؛ به این معنا که سوژه دیگر تنها آگاهی ناب یا تن‌آبزه نیست؛ بلکه سوژه‌ای تن یافته است که همان سوژه ادراک حسی است، ملزم و متعهد و درگیر به عالم است که اصلی‌ترین لایه تجربه او ادراک حسی است {ریشه‌شناسی استتیک تأییدی بر این

مدعای پدیدارشناسانه مرلوپونتی است. این تن آگاه است که در اولین مواجهه با جهان با کمک ادراک حسی یا «استتیک» معانی را از بطن هستی بیرون کشیده و به بیان در می‌آورد (پیراوی ونک، ۱۳۸۹: ۲۱۱-۲۰۹).

تحلیل سوچاک نشان می‌دهد که ماهیت ادراک حسی به‌گونه‌ای است که نه فقط خود سوژه متجسم؛ بلکه فیلم نیز به عنوان پدیده‌ای که دارای یک تن زیست شده است (در معنای دقیقاً تجربی و نه استعاری، دیدگاهی که دوربین را چشم می‌داند، یا آپاراتوس سینمایی را سوژه‌ای ناظر قلمداد می‌کند) پایه‌ای برای دیالوگ بین تماشاگر و فیلم پدید می‌آورد و نوعی فرایند ارتباطی متقابل بین دوتن زیست شده یا آگاهی متجسم شکل می‌گیرد. «اینجا دیگر از نگاه آلتوسری-لاکانی که تماشاگر منفعل را در مونولوگی که متن تنها در آن سخن می‌گوید و بیننده فقط دریافت‌کننده یا دست بالا تحلیل‌گر صرف است (دیدگاه شارف) خبری نیست» (سوئینی، ۱۳۸۹: ۱۲۳). سوچاک فضای بیرون از پرده را مویید وجود تن فیلم می‌داند در نسبتی مانند سوژه تن آگاه که از عالم بیرون از خود با دیدن مرزهای کالبد خود آگاه می‌شود، فیلم‌ها هم با درک جهان خارج از قاب این امر را ادراک می‌کنند و با تشخیص بخشیدن به «تماشاگری» به آن‌ها اجازه می‌دهد فیلم‌ها را به گونه‌ای شخصی تجربه و درک کنند و بسیاری از مسائل مربوط به فرایندهای شناختی و باورهای نهادینه شده تماشاگران را حل شده می‌انگارد (همان: ۱۲۴).

از منظر سوچاک، تماشاگر اینقدر اختیار دارد که بتواند بده بستانی انتقادی با فیلم به راه بیاندازد. او حتی می‌تواند میانجی تصویر را - که از نظر کازبیه بسیار اهمیت داشت - به چالش بکشد؛ یعنی می‌توان قراردادی‌ترین و کلیشه‌ای‌ترین فیلم‌ها {فاقد ارزش از نظر استفان شارف} را به عرصه تضارب آراء و خوانش‌های ضد جریان رائج راه داد. جایی که گره‌گاه مطالعات مربوط به فیلم‌های خاص و نکات مربوط به تماشاگران خاص {کالتیست‌ها} با پدیدارشناسی است. سوچاک اضافه می‌کند که «پدیدارشناسی با شیوه‌ای کمتر برنامه ریزی شده، مثلاً متفاوت با روانکاوی عمل می‌کند. دنبال ساختارهای روانی و هویت یابی نرفته؛ بلکه به کنش‌های زیستی و حرکتی و مکانی حیات درونی و عینی (بیرونی) تماشاگر توجه می‌کند (همان). و البته نباید از نظر دور داشت که چنین مطالعه‌ای در زمینه فیلم‌های دارای هواداران خاص تا چه حد می‌تواند دشوار باشد؛ چون باید کنش‌های متفاوت این خرده‌فرهنگ‌ها و

گروه‌ها را به عنوان جامعه آماری مورد سنجش و رصد قرار دهد. نهایتاً همانطور که سوئینی تلویحاً پیشنهاد می‌دهد، بهترین راه برای توصیف و تبیین «فرایندهای تماشاگری و مخاطب‌شناسی» گونه‌ای رئالیسم ساخت‌گرا {کنستراکتیویستی} است؛ یعنی شیوه‌ای پدیدارشناسی ساختارگرا که فهمی متفاوت از فرایند ساختن فیلم توسط تماشاگر ارائه می‌دهد. تماشاگران در سطح رئالیستی تشخیص می‌دهند که حمید هامون مردی بر پرده سینما است که مُردَد است، اما برای بناکردن ایدئولوژی کیش پرستانه خود و تعبیر کردن هامون به‌مثابه نماد روشنفکری ایرانی به چیزی بیش از آن سطح رئالیستی نیاز دارند. چیزی از جنس شناخت و نه صرفاً تجربه. این گره‌گاه روش‌شناسی مواجهه با فیلم و به‌ویژه فیلم‌های کالت را نشان می‌دهد. بدون پرداختن به تجربه زیباشناختی مخاطب و البته بدون پرداختن به نشانه‌های متن {فیلم}، توصیف و تشریح چگونگی فرایند «کالت شدن» فیلم ابتر خواهد ماند.

### نتیجه‌گیری

غایتاً در پاسخ به پرسش‌های طرح شده مبنی بر اینکه «چرا گروهی از فیلم‌ها حتی نزد مخاطبین خاص، خرده‌فرهنگ‌ها و اقلیت‌ها محبوب و دارای هوادار و پیرو می‌شوند که تحلیل‌های مبتنی بر روش‌شناسی شارف آن‌ها را از شمول فیلم‌های واجد زیباشناسی سینمایی خارج دانسته و حتی بی‌ارزش محسوب می‌کند؟ وجه نادیده‌انگاشته شده توسط شارف که به تعریف او از زیباشناسی برمی‌گردد کدام است؟ و نهایتاً پدیدارشناسی سینمایی چه راه‌حلی برای این کاستی ارائه می‌دهد؟» می‌توان چنین پاسخ داد که گوناگونی و التقاط فیلم‌های کالت، تعریف نخبه‌گرایانه شارف از زیباشناسی سینمایی به‌مثابه گرامر و نحو سینمایی را دچار اشکال می‌کند. هواداران فیلم‌های کالت بیش از ساختار در جستجوی ایدئولوژی یا مخالف‌خوانی با جریان‌های اصلی زیباشناسی آکادمیک هستند، امری که شارف آن را از تحلیل‌هایش کسر می‌کند. شارف بیشتر بر تکه تکه کردن پیکره فیلم و تجزیه و تحلیل و کالبدشکافی و سهم آگاهی مؤلف در خلق فرم‌های دلالت‌گر تأکید دارد؛ در دیگر سو اما پدیدارشناسی سینمایی با تکیه بر هرمنوتیک و اهمیت «تجربه زیباشناختی تماشاگری» بر متن و مخاطب تأکید می‌کند. این وجه نادیده‌انگاشته شده در روش‌شناسی شارف است. او به تحلیل دقیق سکانس‌ها تا حد بررسی زوایای دوربین و ارتفاع آن و انواع شیوه‌های مونتاژی مانند مونتاژ ایده محور و گرافیکی

و تداومی می‌پردازد؛ اما این مغفول ماندن احساس تماشاگر و همزادپنداری‌های او با جهان فیلم است که باعث می‌شود شارف از فیلم‌های به‌باور او بی‌ارزش زیباشناسانه سینمایی به‌راحتی گذر کند و تعریف و تمجیدهای هواداران‌شان را نادیده و از سر عدم وجود معرفت‌شناسی سینمایی بیانگارد. به هر روی، از برآیند اصطلاح‌شناسی و ریشه‌شناسی دال/واژه زیباشناسی چنین نتیجه‌گیری می‌شود که در بُن مایه مفهوم زیباشناسی، بیشترین تکیه بر حواس فیزیکی و ادراک حسی مبتنی بر حواس فیزیکی عمومی است، نه قابلیت‌های ذهن و ادراک عقلی مبتنی بر آگاهی و دانش اکتسابی بشر یا حتی شهود یا احساسات درونی. موضوعی که شارف و شکل-گرایی {فرمالیسم} را در مواجهه با زیباشناسی به‌مثابه تجربه زیسته، و نه به‌عنوان علم "Aesthetics"، دچار چالش می‌کند. سودمندی آراء شارف برای یادگیری و تعلیم و تحلیل کارشناسانه سینمایی نزد دانشجویان و حرفه‌ای‌های سینما قابل‌انکار نیست؛ اما به نظر می‌رسد این نگره در مواجهه با تجربه گروه‌های دیگری از مخاطبین در گستره اجتماع؛ و حتی همان نخبه‌های سینمایی، هنگامی که به طرفداران فیلمی فاقد گرامر و نحو و ساختارهای تشریح شده توسط شارف مبدل می‌شوند و جامه‌ای دیگر بر تن می‌کنند و در کسوت «فیلم‌بازان تالی و کیش‌پرست» درمی‌آیند، دچار نقصان می‌شود. پدیدارشناسی سینمایی با تکیه بر «تجربه تماشاگری»، دریچه‌ای می‌گشاید برای تبیین ویژگی‌های غیر شکلی و غیرساختاری فیلم‌های کالت، طریقی برای تنویر سازوکار ارتباطی هواداران این گونه فیلم‌ها، از طریق فرهنگ‌شناسی و پی بردن به جهان خرده‌فرهنگ‌هایی که با جریان اصلی و مسلط سینمایی چه از نوع نخبه‌گرایی که «سینمای هنری» نام می‌گیرد و شارف مدافع آن است، و چه از نوع فیلم‌های تجاری بزرگ و پرفروش {بلاک باستر} به مقابله برمی‌خیزند.



## منابع

- پیروای ونک، مرضیه (۱۳۸۹). **پدیدارشناسی نزد مرلوپونتی**. چاپ اول، آبادان: نشر پرسش.
- جمادی، سیاوش (۱۳۸۵)، «زمینه و زمانه پدیدارشناسی، جستاری در زندگی و اندیشه‌های هوسرل و هایدگر»، چاپ اول، تهران، انتشارات ققنوس.
- حاجی حسینی، حمیدرضا (۱۳۹۶). «فرقه فیلم بازها: گفتگو با فرزاد مؤتمن درباره فیلم کالت و فرهنگ فیلم‌بینی». *ماهنامه دنیای تصویر*. شماره ۲۷۶. مرداد ماه. صص ۲۹-۲۷.
- حاجی حسینی، حمیدرضا (۱۳۹۶). «فیلم کالت ایرانی: بررسی تطبیقی تعاریف فیلم کالت بافیلم‌های سینمای ایران». *ماهنامه دنیای تصویر*. شماره ۲۷۶. مرداد ماه. صص ۹۳-۸۹.
- خوش‌بخت، احسان (۱۳۹۲). «علیه ملال: یک بار برای همیشه، فیلم کالت چیست؟». *ماهنامه فیلم*. شماره ویژه بهار (۴۵۸). صص ۹۹-۹۷.
- داریک، آندره (۱۳۷۵). **پدیدارشناسی چیست؟**. ترجمه محمود نوالی، چاپ اول، تهران: انتشارات سمت.
- رحمتی، شهزاد (۱۳۹۲). «در مرز مبهم عشق و نفرت: همه چیز درباره فیلم «کالت»، توضیح‌ها و ابهام‌ها». *ماهنامه فیلم*. شماره ویژه بهار (۴۵۸). ص ۸۸.
- رحمتی، شهزاد (۱۳۹۲). «زیبایی در نگاه بیننده است: فیلم کالت؛ تعریف‌ها و مصداق‌ها». *ماهنامه فیلم*. شماره ویژه بهار (۴۵۸). صص ۹۱-۸۹.
- سوانه، پی‌یر (۱۳۹۱). **مبانی زیباشناسی**. ترجمه محمد رضا ابوالقاسمی، چاپ دوم، تهران: نشر ماهی.
- سوئینی، کوین و (۱۳۸۸). **تداوم دید: ظهور دوباره نظریه‌های پدیدارشناختی فیلم**. ترجمه مراد فرهادپور، *فصلنامه ارغنون ویژه نظریه فیلم*، شماره ۲۳ (بهار)، ۱۲۸-۱۱۳.
- شارف، استفان (۱۳۸۲). **عناصر سینما: درباره نظریه تأثیر زیبایی‌شناسی سینمایی**. ترجمه محمد شهبان و فریدون خامنه‌پور، چاپ دوم، تهران: انتشارات هرمس.
- ضابط جهرمی، احمد (۱۳۸۹). **زیبایی‌شناسی، تاریخ و نظریه‌های تدوین فیلم (۱۹۳۰-۱۸۹۵)**. چاپ دوم، تهران: انتشارات دانشکده صداوسیما جمهوری اسلامی ایران.
- کارمن، تیلور (۱۳۹۰). **مرلوپونتی**. ترجمه مسعود علیا، چاپ اول، تهران: نشر ققنوس.
- کازبیه، آلن (۱۳۸۸). **پدیدارشناسی و سینما**. ترجمه علاء‌الدین طباطبائی، چاپ اول، تهران: نشر هرمس.

- گیلومور و دیگران (۱۳۹۱). **مرلوپونتی ستایشگر فلسفه**. ویراسته تیلور کارمن و مارک بی‌ان. هنسن، ترجمه هانیه یاسری، چاپ اول، تهران: نشر ققنوس.
- میراحسان، میراحمد (۱۳۸۳). **پدیدار و معنا در سینمای ایران**. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- Aftab, Kaleem (2010). Scholar Devises Equation for Determining a Cult Film. **The Independent**. <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/scholar-devises-equation-for-determining-a-cult-film-2155417.html>. Retrieved 28 May 2017.
- Briggs, Joe Bob (2008). Cult Cinema: A Critical Symposium. **Cineaste**, 34 (1): 43-44.
- [http://www.jstor.org/stable/41690732?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/41690732?seq=1#page_scan_tab_contents). Retrieved 28 May 2017.
- Chopra-Gant, Mike (2010). Dirty Movies, or: Why Film Scholars Should Stop Worrying About Citizen Kane and Learn to Love Bad Films (PDF). **Participations**(Journal of Audience and Reception Studies) 7(2), 292-315. <http://www.participations.org/Volume%207/Issue%202/chopra.htm>.. Retrieved 10 Apr. 2017.
- Chriss, James J. (1993). Durkheim's Cult of the Individual as Civil Religion(PDF). **Sociological Spectrum**, 13(2), 1-26. <https://engagedscholarship.csuohio.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1098>. Retrieved 10 Apr. 2017.
- Dowling, Stephen (2003). When a Cult Film's Not a Cult Film. **BBC News**. <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/3152596.stm>. Retrieved 19 Aug. 2016.
- Haigh, Ian (2010). What Makes a Cult Film?. **BBC News Magazine**. Retrieved 19 Aug. 2015. [http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk\\_news/magazine/8640334.stm](http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/magazine/8640334.stm)
- Hollows, Joanna (2003). The Masculinity of Cult. In Jancovich, Mark; Reboll, Antonio Lázaro; Stringer, Julian; Willis, Andy. **Defining Cult Movies: the Cultural Politics of Oppositional Taste**. Manchester: Manchester University Press..
- Jancovich, M. (2002), Cult Fictions: Cult Movies, Subcultural Capitals and The Production of Cultural Distinctions, **Cultural Studies**, 16(2), 306-322. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09502380110107607>. Retrieved 19 Aug. 2015.
- Martin, Adrian (2008). What's Cult Got to Do with It? In Defense of Cinephile Elitism. **Cineaste**, Winter 2008, 34 (1), cited by Dan Bentley-Baker. What Is Cult Cinema?. **Bright Lights Film Journal**. <http://brightlightsfilm.com/what-is-cult-cinema-a-checklist/#.VhjCVW7psxJ>. Retrieved 18 Sep. 2015.
- Mathijs, Ernest & Mendik, Xavier (2008). **The Cult Film Reader**. England: Open University Press.
- Palopoli, Steve (2002). The Last Cult Picture Show. **Metro Silicon Valley**. <http://www.metroactive.com/papers/metro/07.25.02/lebowski1-0230.html>.. Retrieved 13 Jun. 2015.
- Pearson, Roberta E. (2003). Kings of Infinite Space: Cult Television Characters and Narrative Possibilities. **Scope** (Nov),

<https://www.nottingham.ac.uk/scope/documents/2003/november-2003pearson.pdf>. Retrieved 20 Dec. 2015.

- Reed, Jim (2014). Film Scene: Lucas offers an odd one-two film punch. **Savannah Morning News**. <http://savannahnow.com/do/2014-04-10/film-scene-lucas-offers-odd-one-two-film-punch>. Retrieved 5 Nov. 2015.
- Schneider, Steven J. (2010). **101 Cult Movies You Must See Before You Die**. London(UK):Quintessence
- Shiel, Mark (2003). Why Call them "Cult Movies? American Independent Filmmaking and the Counterculture in the 1960s". **Scope (University of Nottingham)**, May.
- <https://web.archive.org/web/20130623142737/http://www.scope.nottingham.ac.uk/article.php?issue=may2003&id=260&section=article>. Retrieved 5 Nov. 2015.
- Sobchack, Vivian (2009), Phenomenology, **The Routledge Companion to Philosophy and Film**, Livingstone, P & C. Plantinga (Eds.), Routledge, UK and USA, :435-445.