مفاهیم اجتماعی درگونه‌های هالیوودی

ژان ـ لو بورژه[1]

مترجم: فؤاد نجف زادهٔ خویی

سینما از آغاز با دارا بودن کشاکش و حتی تضادی خاص میان مضمون ظاهری سرچشمه گرفته شده از ادبیات عامه‌پسند و شماری از تدابیر سبک شناسانهٔ مستقل (استفاده‌های متنوع از بازیگران، صحنه‌آرایی، حرکتهای دوربین و تدوین) توصیف شده است. در انتقادهای خرده‌گیرانه‌ای که به نحو سنتی از فیلم هالیوودی به عمل آمده از مطابقت فیلم هالیوودی با آداب و رسوم، که دلیل تناقض آمیزِ دارا بودن قدرت ابتکار این گونه فیلمهاست، غفلت شده است. قراردادهایی که از ادبیات به ارث رسیده‌اند خود را به فشارهای اجتماعی نظیر لزوم خودسانسوری و قواعد تجاری افزوده‌اند و تا حد بسیار زیادی از بروز محتوا و معنای صریح در فیلمها جلوگیری کرده‌اند ـ طرح کلی[2] و شخصیت پردازی[3] قبلاً کلیشه‌ای[4] شده بودند. اما نو بودن رسانهٔ سینما این امکان یا حتی اجبار را به وجود آورد که این رسانه به زبانی دیداری و نیز شنیداری متوسل شود و معنای صریح این زبان تا حد زیادی با آنچه که ممکن بود صرفاً از طریق فیلمنامه منتقل شود تفاوت داشت. در اینجا به دو مثال کوتاه اشاره می کنم. در فیلمهای گریفیث[5] میان نتیجه‌گیری اخلاقی قراردادی ویکتوریایی[6] از طرح کلی و زیرنویسها، و معانی بسیار ظریف تر صحنه‌آراییها، نورپردازی، نماهای درشت از صورت بازیگران زن، حرکات دوربین و تدوین کشاکشی خاص وجود دارد. در فیلمهای یوزف فن اشترنبرگ[7] تضادی آشکار و حل نشده میان

قالبهای طرح کلی و گفتگوها[۸]، و «شعر خالص» عناصر دیداری وجود دارد.

نکتهٔ دیگری که باید در نظر داشت این است که هر وقت شکل هنری بیش از قراردادی باشد، مجال طنز ظریف یا فاصله‌گذاری با سهولت بسیار بیشتر به وجود می آید. لازم نیست دیدگاه کارگردان (و به بیان کاملتر دیدگاه دوربین) با دیدگاه قهرمان منطبق باشد؛ یا مجدداً و به شکلی عمومی تر، از آنجا که یک فیلم موضوعات پیوسته‌ای را ارائه می کند، شگفت آور نیست که بخشهای وسیعی از تماشاگران (که شمار قابل ملاحظه‌ای از منتقدان دارای ذهنیت ادبی نیز در میانشان هستند) تنها یکی از این موضوعات را کشف کرده و در نتیجه موضوعات دیگر را بد تعبیر کنند. کارگردانان اروپایی که در هالیوود دست به فیلمسازی زدند شیوه‌ای را برای بیان داستان با معانی صریح طعنه‌آمیز، گسترش دادند. به عنوان مثال، در دسر در بهشت[۹] اثر ارنست لوبیچ[۱۰] (۱۹۳۲) قضاوت در مورد جامعهٔ معاصر را زیر جلای ماهرانهٔ کمدی پیچیده ارائه می کند: دزدها همان سرمایه‌داران هستند، سرمایه‌داران همان دزدها. به همین ترتیب، بودن یا نبودن (لوبیچ ۱۹۴۲) نمایش مسخره‌آمیز[۱۱] نیست: فیلم این نکته را به نمایش در می آورد که نازی ها بازیگرانی به مراتب بدتر از بازیگران موهوم زیرزمینی لهستانی هستند[۱۲]. تماشاگران امروزین که با فیلم به عنوان فیلمی بد برخورد کردند این نکته را به کلی از

دست دادند. در مورد اکثر آثار داگلاس سیرک[۱۳] نیز ملاحظاتی مشابه وجود دارد. بدین معنی که تمام آنچه که بهشت مجاز می شمرد[۱۴] (۱۹۵۶) نمایشی گریه‌آور نیست بلکه هجوی[۱۵] صریح دربارهٔ شهر کوچك امریکاست، نوشته بر باد[۱۶] (۱۹۵۷) فیلمی دربارهٔ مسحور کنندگی جامعهٔ سطح بالای امریکا نیست بلکه فیلمی دربارهٔ تباهی و فساد این جامعه است؛ و تقلید از زندگی[۱۷] (۱۹۵۹) فیلمی ظاهراً ساده و خوش بینانه است، اما در واقع فیلمی به غایت تلخ و ضد نژادپرستی است.

مغایرت میان متن اولیهٔ فیلمها (فیلمنامه و منبع اقتباس) و متن موجود آنها (آنچه بر روی پرده و نوار صدا وجود دارد) ابزاری را برای تحلیل فراهم می کند، زیرا این مغایرت امکان تطبیق دو تلقی ظاهراً مخالفت آمیز را به وجود می آورد: نظریهٔ مؤلف، که مدعی است فیلم کاریك فرد آفریننده است و رهیافت شمایل شناختی[۱۸] که فرض را بر این می گذارد که فیلم تسلسلی از تصاویر است که در واقع ممکن است سازندگانش از معنای واقعی آنها ناآگاه باشند. من در جایی دیگر سعی کرده‌ام نشان دهم که نسخهٔ اصلی خیابان پشتی[۱۹] (جان ام. اشتال[۲۰] ۱۹۳۲) درحالی که ظاهراً به توصیف فداکاری شرافتمندانه و حزن انگیز یك زن می پردازد، در واقع ملودرامی با مفاهیم عمیق اجتماعی و توأم با جانبداری از حقوق زنان است[(۱)]. من همچنین این نکته را مطرح کرده‌ام که «ملودرام» به مفهوم سنتی آن در زمان انقلاب فرانسه متولد شد و آشوب اجتماعی در دوره‌ای آشفته از تاریخ را منعکس کرد. بنابر این در زمینهٔ تشریح جامعه، می توانیم میان ملودرامهایی مثل خیابان پشتی که حالتی خاص از جامعه را، با شرح ثبات نسبی و موقعیتهای بالقوهٔ کشاکش، بیان می کنند و ملودرامهایی مثل یتیمهای طوفان[۲۱] (د. و. گریفیث ۱۹۲۲) و آنتونی ادورس[۲۲] (مروین لروی[۲۳] ۱۹۳۶) که به تفسیر آشوب بالفعل می پردازند، تمایز قائل شویم. در جستجو برای مثالهایی مشابه از این دو تلقی ناسازگار، احتمالاً امکان به دست دادن یك بررسی از دیگر گونه‌های عامه‌پسند وجود دارد: تشریح نظامی دایر؛ تشریح تجزیهٔ ساختاری معیّن.

در مقولهٔ اول ـ فیلمهایی که چگونگی عملکرد ساختار اجتماعی معینی را توصیف می کنند ـ فیلمهای بسیاری را می یابیم که به گونه‌هایی تعلق دارند که غالباً به‌عنوان فیلمهای مبلّغ از خودبیگانگی[۲۴] و فیلمهای گریزگرا[۲۵] رد می شوند. چنین برخوردی می تواند در اکثر موارد منطبق با واقعیت باشد، اما گریز از واقعیات ناخوشایند در عین حال می تواند تدبیری برای انتقاد از واقعیت وضعیت موجود جامعه باشد. دنیایی تخیلی[۲۶] که خود را ناکجا آباد[۲۷] می نامد به مفهوم مضرّ کلمه «گریزگرا» نیست؛ بلکه توجه بیننده را به این امر مسلّم جلب می کند که جامعهٔ اوتا حد بسیار زیادی از این شرایط آرمانی دور شده است. بسیاری از فیلمهای کارگردانان روسوگرا[۲۸] مثل آلن دوان[۲۹] و دلمردیوز[۳۰] در این مقوله جای می گیرند؛ بهترین توصیف برای این فیلمها «درامهای مخاطرات دریاهای جنوب» است: اقتباس آلن دوان از تایپهٔ[۳۱] ملویل[۳۲] (جزیرهٔ افسون شده[۳۳] (۱۹۵۸) و فیلمهای پرندهٔ بهشت[۳۴] (۱۹۵۱)، گنج کرکس طلایی[۳۵] (۱۹۵۳) و وسترن پیکان شکسته[۳۶]

تندباد

(۱۹۵۰) از دلمردیوز. برخی از این فیلمها دچار این سستی سبك شناسانه هستند که معانی تلویحی خارج از خود فیلم تا اندازه‌ای به نیّات خیرخواهانه اما عینیت نیافتهٔ کارگردان تحمیل می شوند. شاید فیلمهای تندباد[۳۷] (۱۹۳۷) و صخرهٔ داناوان[۳۸] (۱۹۶۳) اثر جان فورد مثالهایی برای روشنی بیشتر موضوع باشند. فیلم اول ریمونـدمیسی[۳۹] را که در نقش لینکلن، مجسم کنندهٔ قانون ظالمانه است، به صورت تلویحی در تضاد با لینکلن دیگر فیلمهای فورد (یعنی لینکلنی که نمونهٔ مجسم قانونی است که زندگی و آزادی را ارزانی می دارد) به نمایش درمی آورد. کلید معنای تلویحی در صخرهٔ داناوان، صحنهٔ کوتاهی است که در بوستون جریان می یابد. این صحنه امکان می دهد واقعیتی کاریکاتورگونه از امریکا را به‌طور اجمالی ببینیم که نقطهٔ مقابل منظرهٔ آرمانی شدهٔ جزیرهٔ صلح و آرامش است.

در برابر این افسانه که در تمامی وسترنهای سنتی «تنها سرخپوست خوب، سرخپوستی مرده است» نگاهی دقیقتر به وسترنهای اولیهٔ هالیوود، تعارضهایی شگفت آور میان معانی صریح و تلویحی را آشکار می سازد. از این قرار در فیلم مرزنشین[۴۰] سیسیل ب. دومیل[۴۱] (او این موضوع را دوست داشت چرا که در سه موقعیت متفاوت (۱۹۱۳، ۱۹۱۸، ۱۹۳۱) دست به ساختن آن زد)؛ مردی انگلیسی که در امریکا سکونت گزیده با زیبایی «بدوی» ودر نتیجه «غیراخلاقی» زنی سرخپوست، که بدن برهنه‌اش را با آتش خشك می کند، اغوا می شود. این مرد بدون ازدواج با او زندگی می کند، وزن برای او فرزندی به دنیا

صخره‌های داناوان

می آورد. چند سال بعد، وابستگان مرد انگلیسی به سراغش می آیند و با این استدلال که فرزند وی را تحت آموزشی شایسته قرار دهند بر سر بردن کودك به انگلستان پافشاری می کنند. زن سرخپوست به دلیل ذهن بدویش (آن طور که مرد بیان می کند) نمی فهمد که چرا باید فرزندش را از او دور کنند و خودکشی می کند. زن پیشتر از این هنگامی که کودك قطاری الکتریکی را بر اسب چوبی و زمخت ساختهٔ او ترجیح می دهد با عدم قبول فرزندش روبه رو شده است. دیدگاه دومیل در پرداخت داستان بیش از اروپاییان بر همدردی با زن سرخپوست استوار است. برای دومیل، زن از نظر اخلاقی برتر است. این موضوع از طریق تغزل گرایی[۲۲] فصلهایی که طی آنها لوپه ولز[۲۳] به «اغوای» مرد انگلیسی می پردازد و اسباب ـ بازی چوبی را می تراشد بیشتر روشن می شود تا از طریق طرح کلی. در عین حال، به دلیل پایان غم انگیز فیلم به سختی می توان این اتهام را به آن وارد کرد که فیلم گریزگرا یا ذاتاً خوش بینانه است. تنظیم کیفرخواست علیه تمدن دروغین سفیدپوستان ـ که به طریقی بسیار زیرکانه مطرح می شود ـ به همان اندازه خشن است که در فیلم بزرگمرد کوچك[۲۴] از آرتورپن[۲۵] (۱۹۷۰). اما این تنشهای فرهنگی، تلویحی و بدون تحلیل باقی می مانند. بدیهی است که «تجزیهٔ ساختمان»[۲۶] تحلیلهای طنزآمیز مترادف با «تخریب» نیست. آیا اگر در سعی برای برطرف کردن تنشها آنها را با ضعف در عمل خلاّقه مربوط بدانیم اشتباه کرده ایم یا وقتی که آنها را به وضعیت مبتنی بر سرمایه داری تولید فیلم نسبت دهیم؟ کار فیلمساز هالیوودی دربارهٔ از خودبیگانگی اجتماعی، هر اندازه هم که آگاهانه باشد، به از خودبیگانگی مشابهی وابسته است.

مفاهیم طعنه آمیز یك سقوط اجتماعی را در فیلمهایی که فوق العاده قراردادی هستند و کمترین حد واقعگرایی را دربردارند می توان گنجاند. هایدی[۲۷] (آلن دوان، ۱۹۳۷) که شرلی تمپل[۲۸] در آن بازی می کند چنین فیلمی است و این وضعیت را درجایی که کیج[۲۹] طبق معمول به طنز و هزل[۳۰] متمایل می شود می توان دید. تنها در فیلمی از نوع کیج یا کمدی می توانیم خدمتکاران را به طرزی رمزآمیز درحال حمل یك گردگیرپردار به نمایش در آوریم. مکان فیلم کیج غالباً در اروپای مرکزی قرار داده می شود، و جامعهٔ آرمانی این نوع فیلم جامعهٔ امپراتوری هاپسبورگ[۳۱] است. در آنجا جامعهٔ طبقاتی ایستایی را می یابیم که در آن هر کس با نقش ویژهٔ اجتماعی خود تمیز داده می شود و نه با ویژگیهای فردی. اما معماری معجزه آسای این نظام اجتماعی تا آن حد غلوآمیز شده است که (چه این کار از طرف کارگردان آگاهانه صورت گرفته باشد چه ناآگاهانه) نتیجهٔ حاصله در تحلیل نهایی، هجوآمیز[۳۲] است. از نظر سبك شناسی، نقشهای ویژهٔ اجتماعی از طریق تمثیلها نشان داده می شوند که اندکی مضحك به نظر می آیند (سنتهای فرهنگ قومی[۳۳]، کلاه خودهای نشان دار، پرهای بلند). به عنوان مثال، در فیلم باغ وحش در بوداپست[۳۴] (رولاندو. لی[۳۵] ۱۹۳۳)، جامعه به شکلی مرتب میان داراها و ندارها، میان کسانی که بخشی از قدرت را دردست دارند و کسانی که هیچ قدرتی ندارند، تقسیم شده است. از یك طرف برخی

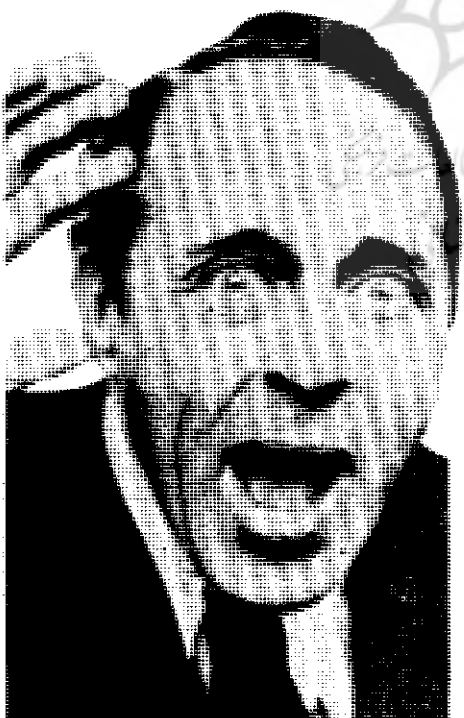
تصویر دوریان گری

بازدید کنندگان اشرافی باغ وحش وگروهی از شخصیتها مثل نگهبانان، پلیسها و رانندگان اتوبوسها با لباسهای متحدالشکل نیمه ارتشی دیده می شوند و از طرف دیگر بازدید کنندگان روستایی با لباسهای رنگارنگ مخصوص، دخترانی از پرورشگاه یتیمان وقهرمانی غیراجتماعی که بیشتر درپیِ معاشرت با حیوانات است تا انسانها. فیلم در توصیف جامعه‌ای از خودبیگانه که یك فرد برای آزاد بودن در آن ناچار است در پشت میله‌های باغ وحش زندگی کند موفق است! بخش پایانی فیلم ناگهان به کابوس منتهی می شود، به این شکل که تمام جانوران وحشی از قفسهایشان می گریزند و این بخش فیلم، علی رغم یك پایان باورنکردنی که مدعی آشتی نظام فئودالی و سعادت فردی است، به این نکته اشاره دارد که استعداد چنین جامعه‌ای که مرتباً سازمان یافته است برای انفجار و انقلاب کم نیست[۲].

به همین نحو چارچوب تغییر قرن در گونه‌های مختلف، بسیار مردم پسند است. چنین چارچوبی دامنه‌ای متنوع از اقتباس ادبی (**تصویر دوریان گری**[۵۶] از آلبرت لوین[۵۷] ۱۹۴۵) تا سینمای وحشت (**میدان خماری**[۵۸]، جان برام[۵۹] ۱۹۴۵)، از درام رمانتیك (**نامه از بانویی ناشناس**[۶۰]، ماکس افولس[۶۱] ۱۹۴۸) تا سینمای موزیکال (**مرا در سنت لویس ملاقات کن**[۶۲]، وینسنت مینه‌لی[۶۳] ۱۹۴۴؛ **گی گی**[۶۴]، مینه‌لی ۱۹۵۸؛ **بانوی زیبای من**[۶۵]، جرج کیوکر[۶۶] ۱۹۶۴) را دربر می گیرد. احتمالاً دو دلیل برای این محبوبیت عمومی وجود دارد. یك دلیل اینکه چنین چارچوبی دارای کیفیتهای سبك شناسانه‌ای است که قبلاً وقف تأثیرات هنری می شدند. دلیل دوم به جامعهٔ غربی ـ معمولاً و نه لزوماً جامعهٔ اروپایی ـ وبه پیچیده‌ترین شرایط این جامعه در زمان نزدیك به جنگ جهانی اول و اضمحلال اقتصادی اروپا مربوط می شود. به جرأت می توان گفت که دلیل مذکور علت موفقیت سینمای وینی[۶۷] است، گونه‌ای که غالباً

بانوی زیبای من

به شکلی ساده‌انگارانه و نادرست سینمای زندگینامه‌ای[۶۸] و سینمای حسرت برای گذشته‌ها[۶۹] تعبیر شده است. عنصر هجوآمیزی که در فیلمهای فن اشتروهایم[۷۰] به صراحت وجود دارد در کار دیگر فیلمسازان اروپایی تلویحی است. فیلم بی حرمت شده[۷۱] (یوزف فن اشترنبرگ ۱۹۳۱) شیدایی مارلن دیتریش را با مفهوم زوال و اضمحلال امپراتوریهای اطریش و روسیه در تضاد قرار می دهد. عشاق فیلم مایرلینگ[۷۲] آناتول لیتواك[۷۳] (۱۹۳۶) به هلاکت محکوم می شوند و این امر نه از طریق سرنوشت که از طریق نشانهٔ شوم امپراتوری هاپسبورگ یعنی عقاب ظالم منافع حکومتی[۷۴]، عملی می شود: صحنهٔ رقص مخصوصاً به حرکت تعقیبی دوربین از میان عقابی شیشه‌ای شروع شده و با حرکت مشابهی به صورت معکوس خاتمه می یابد. در بسیاری از فیلمهای وینی، چه اروپایی و چه امریکایی، افولس از تمهید یك دوئل استفاده می کند تا نشان دهد طبقهٔ خاصی از جامعه وقتی که دیگر قادر به خصوصی نگهداشتن مشکلات خویش نیست چه راهی را برای حل کردن این مشکلات برمی گزینند.



بنابر این چنین فیلمهایی ما را قادر می سازند که تعریفی آزمایشی از ملودرام را مطرح کنیم که آن را در نقطهٔ مقابل تراژدی قرار می دهد: سرنوشت در ملودرام امری فوق طبیعی نیست بلکه بیشتر اجتماعی و سیاسی است. در نتیجه، ملودرام تراژدی طبقهٔ بورژواست که تابع نوع آگاهی در مورد هستی جامعه است. این نکته تعریف بنجامین کنستان[۷۵] از تراژدی نورا منعکس می کند، «نظم اجتماعی، عمل جامعه بر روی فرد، در مراحل مختلف و در دوره‌های متفاوت و

شبکهٔ نهادها و قراردادهایی که ما از بدو تولد گرفتارشان می شویم و تا زمان مرگ از میان نمی روند، منابع اصلی تراژدی هستند. فقط باید چگونگی استفاده از آنها را بدانیم. این عناصر کاملاً معادل سرنوشت قدما هستند». (۳)

فیلم موزیکال از بسیاری جهات به ملودرام سینمایی نزدیک است، هر دوی اینها از تکامل قالبهای[۷۶] نمایش سرگرم کننده در پیوند با قراردادهای نمایش تئاتری مردم پسند به وجود آمده‌اند. هر دو گونه برای بیان یك معنی تلویحی ناچار هستند که تقریباً به صورتی انحصاری بر شیوه‌پردازیی[۷۷] متکی باشند که در آن واحد هم تصویری و هم موزیکال باشد (ملودرام از دیدگاه ریشه‌شناسی[۷۸] «درام همراه با موسیقی» است)، چرا که هر دو از میثاق واقعگرایی[۷۹] انتقال یافته‌اند. (۴) بنابر این فیلمهای موزیکال در دست کارگردانان خلاق در خدمت بیان اظهاراتی در می آیند که از طرف اکثریت بینندگانی که در جستجوی تفنن هستند و منتقدانی که در مورد مضامین صریح به داوری می پردازند، نادیده می مانند. جای شگفتی نیست که برخی کارگردانان در هر دوگونه برتری یافته‌اند و برتر از همه وینسنت مینه‌لی است. بر **یگادون**[۸۰] (۱۹۵۴) مثالی عالی برای تبیین مقصود ماست: گونهٔ موزیکال در برابر نقشمایهٔ[۸۱] نیویورك شلوغ قرار داده شده است و معنای بخش گریزگرای فیلم را تنها می توان از جنون هجوآمیز آرایش هر روزی در اواخر فیلم استنتاج کرد.

تمثیلی که در سینمای موزیکال به فراوانی تکرار شده تمثیل **پیگمالیون**[۸۲] (آنتونی اسکویث[۸۳]، لسلی هاوارد[۸۴]، ۱۹۳۸) است. این تمثیل دربارهٔ یکی از اعضای جامعه‌ای قابل

فیلمهای موزیکال در دست کارگردانان خلاق در خدمت بیان اظهاراتی در می آیند که از طرف اکثریت بینندگانی که در جستجوی تفنن هستند و منتقدانی که در مورد مضامین صریح به داوری می پردازند، نادیده می مانند.

احترام است که دختری از طبقات پایین تر را تا سطح پیچیدگی[۸۵] پیشرفتهٔ زندگی خود ارتقا می دهد. خطای ویژهٔ بانوی زیبای من (جرج کیوکر ۱۹۶۴) استفاده از ادری هپبورن در چنین نقشی است، زیرا این بازیگر ظاهراً خود فرد فوق العاده پیچیده‌ای است. در نتیجه تمثیل مفهومی نادرست را منعکس می کند، برای آنکه فیلم مؤثر واقع شود، کیوکر می بایست از بازیگری کاملاً متفاوت استفاده می کرد. به عنوان مثال او می توانست از شرلی مك لین استفاده کرده و در پایان فیلم او را همچون خانمی به نظر آورد. چرا که فیلم باید این مفهوم را در برداشته باشد که در سطح بالای جامعه چیزی وجود ندارد که یك بازیگر یا رقصندهٔ خوب قادر نباشد از طریق تقلید به آن دست یابد. وضمناً فیلم باید نقطهٔ مقابل نقشها و کارکردهای مشابه با آنچه را در فیلم دردسر در بهشت لوبیچ می توان یافت القا کند: اگر رقصندگان خانم هستند، خانمها نمی توانند تفاوت زیادی با رقصندگان داشته باشند. تمامی کار عمدهٔ کارگردانانی چون مینه‌لی و کیوکر بر پیش فرض اساسی نمایش هجوآمیزی از استحکام بالفعل جامعه و اشاره‌ای به بی ثباتی احتمالی اجتماعی مبتنی است که پشت ظاهری شوخی آمیز مخفی می شود (فیلمهای کیوکر با بازی جودی هالیدی[۸۶] و مینه‌لی با بازی جودی گارلند را ببینید).

جلوهٔ پاك[۸۷] (چارلز والترز، ۱۹۴۸) قصه‌ای شبیه به قصهٔ بانوی زیبای من با بازی فردآستر و جودی گارلند در نقشهای شبیه به رکس هریسون و ادری هپبورن رابازگو می کند. اما تمثیل در اینجا عمل می کند و فراتر نیز می رود، زیرا این فیلم مفاهیمی جدی در مورد پایگاه زن در اجتماع را در بردارد. در پایان فیلم، جودی گارلند که از انتظار برای دریافت پیشنهاد ازدواج خسته شده است، به این نتیجه می رسد که در حقیقت هیچ دلیلی وجود ندارد که او برای آماده کردن فردآستر برای ازدواج تلاش نکند. او نقش سنتی مرد را اتخاذ می کند، برای کسی که موضوع اندیشه‌هایش را تشکیل می دهد هدایای متعدد می فرستد و او را به خاطر لباسهای زیبایش تحسین می کند. گونهٔ موزیکال همانند دلقکی درباری آزادیی عیاشانه دارد، زیرا گونه‌ای «جدی» نیست. سینمای موزیکال، گونه‌ای خود ـ ستای[۸۸] است («یك دلقك باش»[۸۹] در دزد دریایی[۹۰] مینه‌لی، ۱۹۴۸؛ «اونارو بخندون[۹۱]» در آواز در باران[۹۲] دان[۹۳] وکلی[۹۴]، ۱۹۵۲؛ و «این است سرگرمی[۹۵]» در واگن گروه[۹۶] مینه‌لی ۱۹۵۳) و این اکراه قابل درك این گونه نسبت به

فرد دریایی

جدایی از این آزادی را نشان می دهد.

طبقهٔ دیگری از فیلمها به توصیف یك نظام اکتفا نمی کنند، بلکه اضمحلال آن را به نمایش درمی آورند (در این مورد می توان کمدیهای دیوانه‌وار[۹۲] و فیلمهای موزیکال بازبی برکلی در مورد انحطاط را مطرح نمود[۵]). گنجاندن معنی تلویحی در فیلمهای تاریخی و حماسی دشوارتر خواهد بود، زیرا این گونه فیلمها غالباً به انقلابها و جنگهای داخلی اشاره دارند که طرحشان به شکل واقعیت مطرح شده است و در نتیجه قابل تعبیر و تفسیر نیستند. با وجود این گاهی اوقات توضیحی بی تناقض را می توان یافت که در پشت طرح کلی تاریخی یا پر حادثه پنهان نگه داشته شده است. آنتونی ادورس، که قبلاً نیز به آن اشاره شد، در زمان انقلاب فرانسه و امپراتوری اول اتفاق می افتد. این فیلم که انتقادی از هر دو نوع حکومت اشراف

کارگردانان هالیوودی می توانند چگونگی عملکرد یك ساختار اجتماعی معین را به تفصیل توصیف کنند؛ اما نمی توانند این کار را آشکارا انجام دهند مگر آنکه جامعهٔ مورد بحث از نظر زمان یا مکان فاصلهٔ بسیاری با ما داشته باشد.

سالاری پیشین و طبقات جدید است، این طبقات را به شکل دستهٔ بی رحمی مجسم می کنند که از اشرافیت پیشین تقلید می کنند. تنها راه‌حل ترك سرزمینی محکوم به فنا و راندن کشتی به سوی سرزمین جدید و جامعهٔ مردم سالارانهٔ امریکاست. دیدگاهی تقریباً مشابه آنتونی ادورس در داستان دو شهر[۹۸] (جك کانوی[۹۹] ۱۹۳۵) بیان می شود. فیلمی که انقلاب فرانسه باید در آن تقریباً به‌طور همزمان به غایت موجّه و به غایت ناموجّه نشان داده شود. این نتیجه به طریقی بسیار جالب به دست می آید. بخش اول فیلم، به استثنای اشاراتی کوتاه، در مورد اندیشهٔ یك انقلاب، که غیرقابل اجتناب نمایش داده می شود، نسبتاً توأم با همدردی است. فصلهای مربوط به انقلابی شایسته (تسخیر زندان باستیل) که توسط گروهی متفاوت ـ ژاك ترنر[۱۰۰] و وال لیوتن[۱۰۱] ـ کارگردانی شده‌اند، حتی تسلیم پذیرانه‌تر از باقی فصلها هستند. این دو کارگردان در شرح پرهیاهوی بی عدالتی کاملاً شبیه آیزنشتین[۱۰۲] هستند و اتحاد خود به‌خودی مردم و ارتش را کاملاً شبیه به شوروی[۱۰۳] بازگو می کنند. به همین دلیل، فکر کردن به هرگونه انتقال مناسب به جنبهٔ ناموجّه انقلاب غیرممکن می نماید؛ حیلهٔ مورد استفاده پرش به انتقال و رجوع به سند و بهانه‌ای است که ادعا می کند روح آزادی حتی پیش از آنکه به پیروزی رسیده باشد گرفتار شده است. اما این ادعاها بر روی پرده بدون دلیل باقی می مانند و فیلم اختلافی حل نشده و عجیب را میان فصلهایی که توسط جك کانوی کارگردانی شده‌اند (این فصلها خوشایند هستند اما از نظر سبك، سنتی و نسبت به منبع اقتباس وفادارند) و فصلهای ژاك ترنر ـ که از نظر صوری بسیار ابتکاری و از نظر معنی بدون ابهام و بی نیاز از توضیح هستند ـ مجسمّ می کند.

برعکس، ماری آنتوانت[۱۰۴] (وودی اس. وان دایك[۱۰۵] ۱۹۳۷) فیلمی کاملاً بی تناقض دربارهٔ انقلاب فرانسه است. فیلم بی تناقض است به دلیل اینکه از دیدگاهی ارتجاعی به واقعه نگاه می کند. با وجود این، حتی در این مورد نیز میان استدلال صریح فیلم که با سند اعلام می شود (تصویر یك زن، داستان غم انگیز و تکریم شدهٔ ماری آنتوانت) و پیام سیاسی تلویحی فیلم که براساس آن قهرمان / قربانی به جای ماری آنتوانت، شاه‌لویی شانزدهم است، شاهد تنشی در کار هستیم. از نظر فیلم، ماری آنتوانت چیزی بیش از یك دختر عاشق عیاش نیست، درحالی که لویی شانزدهم به صورت مردی خیرخواه، که با توطئه فراماسونها و دوك اورلئان گرفتار می شود، تصویر شده است.

گونهٔ فرعی سینمای پرحادثه که تقریباً به نحوی غیرقابل اجتناب به تحسین طرح آشوب اجتماعی و انقلاب می پردازد (و همیشه در این مورد موفق است زیرا از حیث زمان و مکان بسیار دور شده و فاقد هرگونه مضمون آشکار از جامعهٔ کنونی است) سینمای دزدان دریایی[۱۰۶] و مزدوران[۱۰۷] است. «مردم سالارانه» ترین مثالهای این گونه شامل دو فیلم ناخدا بلود[۱۰۸] (۱۹۳۵) و شاهین دریایی[۱۰۹] (۱۹۴۰) مایکل کورتیز است. در هر دو فیلم مردی غیرسیاسی به یاغی گری متهم شده و در عمل نیز به یك یاغی مبدل می شود (مقایسه کنید با داستان پندآمیز مشابهی در زندانی جزیرهٔ کوسه[۱۱۰] جان فورد ۱۹۳۶). هر دو فیلم طریقهٔ اتکای نظامی

استعماری به ظلم سیاسی، بردگی و شکنجه را شرح می دهند، و هر دو فیلم از انقلابی قهرآمیز به عنوان تنها وسیلهٔ نابودی چنین نظامی، طرفداری می کنند. در نتیجه شواهد این گونه با شواهد فیلمهای استعماری که زمان وقوعشان قرن بیستم است در تضاد قرار می گیرد ـ در هند بریتانیایی یا شمال افریقای فرانسوی ـ یعنی جایی که شخص متمرد در آن مرتکب بی رحمی فرضی می شود. نمایش اینکه فیلمسازی معاصر مثل جیلوپونته‌کوروو[۱۱۱]، که از نظر سیاسی فیلمسازی متعهد است، در فیلم **کوئمادا**[۱۱۲] (درانگلستان، بسوزان[۱۱۳]، ۱۹۶۸) تا چه میزان به گونهٔ سنتی هالیوودی و چینه چینایی دزدان دریایی متکی بوده است می تواند به روشنی موضوع کمك کند.

همان طور که قبلاً اشاره شد، خطر برخی اظهارات صریح در مورد رابین هود و سیمای دزدان دریایی در زمانها و مکانهای دور این است که چنین اظهاراتی می تواند به جای کاهش اهمیت بعد زمانی و مکانی به تأکید بر این دوری و دور دست بودن منجر شود. در فیلمهای تاریخی مربوط به متمردان، به بیننده اجازه داده می شود با وجدانی روشن و آگاهی اندك دست به اعتصاب و تمرد بزنند. این خطر توسط کارگردانان دقیقتر از مایکل کورتیز به عینیت در آمده و مورد اشاره قرار گرفته است. پرستون استورجس[۱۱۴] در **سفرهای سولیوان**[۱۱۵] (۱۹۴۲) به‌هزل و هجو قرار دادهای گونهٔ مشکل اجتماعی[۱۱۶] پرداخته است که تحت راهنمایی مروین لروی در **شرکت برادران وارنر** در میان دیگران متداول شده بودند. نتیجهٔ شیرین تلخ فیلم استورجس این بود که کارگردانان نباید به

کارگردانان هالیوودی اگر به توصیف انحلال نظامی اجتماعی دست می زدند باید به تفریحی فیلم را با پاداشی ایدئولوژیک خاتمه دهند که نشان دهد عاقبت نظم اجتماعی و سعادت، هر دو، به حال نخست بازخواهد گشت.

ماورای دوربین بروند و مادامی که مبهم ترین تصورات را در مورد اوضاع و احوال جامعه دارند نباید به ارائهٔ بیانیهٔ اجتماعی بپردازند و بهتر است وقت و انرژی خود را به ساختن فیلمهای کمدی اختصاص دهند. اما فیلم خود او نشان داد که وی توانسته است به طریقی، هر دو کار را در آن واحد انجام دهد: یعنی سرگرم کند و نظریه‌های معتبر ارائه دهد. دزد دریایی مینه‌لی به همین نحو بر قراردادهای گونهٔ قاتل مزدور تأکید می کند. و فیلم او بعد دیگری به معنی گونهٔ دزد دریایی می افزاید. جودی گارلند، دختر حاکم، عاشق جین کلی می شود، بازیگری که به شکل ماکوکو[۱۱۷] دزد دریایی بی رحم جلوه می کند. نکتهٔ مهم در درجهٔ اول این است که مینه‌لی برای ساختن فیلمی از گونهٔ دزد دریایی که انقلابی و مردم سالارانه باشد تا اندازه‌ای سعی می کند جاذبهٔ جنسی ارول فلین یا جین کلی را مبنای استدلال قرار دهد. اما این نکته نخستین لایهٔ معنی است. بازیگر، و نه دزد دریایی، سرانجام به فردی انقلابی بدل می شود که در پی کسب تغییر اجتماعی است، چرا که او نقاب از چهرهٔ والترسلزاك[۱۱۸] (نامزد جودی گارلند)، یعنی کسی که ماکوکوی واقعی است و به شکل شهروندی محترم جلوه می کند، برمی دارد. بنابر این درسی که از فیلم گرفته می شود این است که دزدهای دریایی را می توان با جامعهٔ محترم بورژوازی همذات پنداشت، و دیگر این که هنرمند (چه بازیگر و چه کارگردان هالیوودی) به شکل شخصی با هر دو مفهوم آزادی فردی و امتناع از ظلم به دیگران پدیدار می شود.

بنابر این آزادی کارگردانان هالیوودی با آنچه که می توانند به صورت علنی در محدودهٔ نظام هالیوود انجام دهند اندازه‌گیری نمی شود بلکه با آنچه می توانند به صورت تلویحی، در مورد جامعهٔ امریکا به طور کلی و در مورد نظام هالیوود به طور اخص مطرح کنند، محاسبه می شود. آنان می توانند چگونگی عملکرد یك ساختار اجتماعی معین را به تفصیل توصیف کنند، اما نمی توانند این کار را آشکارا انجام دهند مگر آنکه جامعهٔ مورد بحث از نظر زمان یا مکان فاصلهٔ بسیاری با ما داشته باشد. و اگر به توصیف اضمحلال نظامی اجتماعی دست می زنند باید به طریقی فیلم را با یادداشتی امیدبخش خاتمه دهند که نشان دهد عاقبت نظم اجتماعی و سعادت، هر دو، به حالت نخست باز خواهند گشت. اگر چه فعل و انفعال معانی تلویحی به کارگردان هالیوودی اجازه می دهد که به قول داگلاس سیرك «با جرح و تعدیل» معنی صریح، به طریق غیرمستقیم، به ارائهٔ نظریات معتبر در مورد جامعهٔ معاصر امریکایی دست بزند (خواه معانی تلویحی به نحو زیرکانه با خود-رضامندی[۱۱۹] سنتی تفاوت داشته باشند و خواه در عمل با آن برخورد کنند). قراردادهای گونه را هم می توان به شکل یك بهانه[۱۲۰] مورد استفاده قرار داد (معنی تلویحی باید در جای دیگری از فیلم یافت شود) هم می توان به صورت وارونه به کاربرد (در این مورد طنز، مطابقت قرارداد با آیین و رسوم قراردادی را مؤکد می سازد). مفاهیم تلویحی فیلمهای گونه‌ای طرح این پرسش غیرقابل اجتناب (اما نه غیرقابل پاسخگویی) را برای کارگردان میسّر می سازند که: آیا جامعهٔ امریکایی باید این چنین باشد؟ آیا نظام هالیوودی باید چنین کارکردی داشته باشد؟

پانویسهای مؤلف:

(۱) ـ «جنبه‌های ملودرام امریکایی» به زبان فرانسه از ژان ـ لوبورژه در شمارهٔ ۱۳۱ از مجلهٔ Positif (اکتبر ۱۹۷۱) صص ۴۳ـ۳۱؛ برای نسخهٔ انگلیسی نگاه کنید به مقالهٔ تجدید نظر شدهٔ خیابان پشتی در Take one 3 شمارهٔ ۲ (نوامبر ـ دسامبر ۱۹۷۰) صص ۳۴ـ۳۳. اهمیت تلویحی خیابان پشتی جان اشتال به خود داستان فانی هرست[۱۲۱] باز نمی گردد، بلکه به پرداخت اشتال مربوط می شود. تأیید این نکته را در مقایسه‌ای با آخرین برداشت از همین داستان (بازگفتهٔ دیوید میلر در ۱۹۶۱) می توانید بیابید، یعنی جایی که معنی تا حد متن اولیهٔ کسل کننده است و اندك تصاویر خیره کننده‌ای که از فیلمهای داگلاس سیرك قرض گرفته شده‌اند، هم تغییر و هم تنزّل یافته است.

(۲) ـ در باغ وحش در بوداپست، جین ریموند[۱۲۲] ولورتایانگ[۱۲۳] به هنگام نظارهٔ شهر و دنیای بیرونی، نخست سعادت را در قفس یك خرس می یابند. موقعیت آنان، موقعیت قهرمانان بورزاگی[۱۲۴] در آسمان هفتم[۱۲۵] (۱۹۲۷) را بازگو می کند: «مرد کوچك» در یك اطاق زیر شیروانی نزدیك به ستارگان زندگی می کند که به او امکان نظارهٔ نمادین دنیایی را می دهد که در هر شکل دیگری او را خرد می کند. (3). Benjamin Constant, Oeuvres (Paris: Bibl.de la pléiade, 1957) صفحهٔ ۹۵۲، ترجمه از ژان ـ لوبورژه. بدیهی است که بسیاری از ملودرامهای سینمایی هنوز وانمود می کنند که به طرح تقدیر خارج از قوهٔ بشری متکی هستند، تنها تحلیلی از معانی تلویحی و متن ثانوی[۱۲۶] آنهاست که امکان برداشتن نقاب از چهرهٔ این تقدیر و گذاشتن نام واقعی آنها را که از ضرورتی اجتماعی برمی آید فراهم می کند.

(۴) ـ در حقیقت، آنچه با عناوین متنوع «درام رمانتیك»، «اپرای صابونی[۱۲۷]»، «کف صابون[۱۲۸]»،

از آنجا که یك فیلم موضوعات پیوسته‌ای را ارائه می کند، شگفت آور نیست که بخشهای وسیعی از تماشاگران تنها یکی از این موضوعات را کشف کرده و در نتیجه موضوعات دیگر را بد تعبیر کنند.

«فیلم زنانه[۱۲۹]» و غیره نامیده شده است، در سر طیف «شکل گرایی عملی[۱۳۰]» فیلمهای مارلن دیتریش و ملکه کریستینای[۱۳۱] گرتاگاربو (روبن مامولیان ۱۹۳۳) تا «واقعگرایی» یکنواخت درام آشپزخانه‌ای[۱۳۲] را دربرمی گیرد. برخی مثالهای موفق از ملودرامهایی که «واقعگرایی» را به صورت مناسبی دربردارند وجود دارد، که از آن میان می توان دو فیلم ساخته شده برای یکدیگر[۱۳۳] و فقط ظاهراً[۱۳۴] (هر دو فیلم از جان کرامول ۱۹۳۹) اشاره کرد. مع هذا، حتی چنین فیلمهایی نیز به خاطر اوضاع و احوال فاجعه آمیز و پایانهای معجزه آسایشان تا حد زیادی «غیرواقعگرایانه» هستند. تأثیر واقعگرایی این فیلمها به جای آنکه به احتمال صحت طرح کلی و اوضاع و احوال ظاهری فیلم وابسته باشد، وابستگی زیادی به بازیگران دارد (مثلاً کارول لمبارد[۱۳۵] که نقطهٔ مقابل جون کرافورد[۱۳۶] است). به عنوان یك قاعده، هر دو گونهٔ موزیکال و ملودرام بسیار بیشتر از آنچه که هیئت واقعگرایی به‌طور معمول مجازمی شمرد، شکل گرایانه[۱۳۷] وتشریفاتی شده‌اند. این امر به دلیل اصل معمولاً تئاتری این گونه‌ها و بی اعتنایی به تحلیلهای دقیق روان شناسانه و پایبندی به آداب و رسوم رمان نویسی[۱۳۸] است.

(۵) مقالهٔ «Capra et la Screwball Comedy» ژان ـ لوبورژه در Positif, no. 133 (دسامبر ۱۹۷۱) صص ۵۳ـ۴۷ را مطالعه کنید.

پاورقی ها

1- Jean - Loup Bourget

2- Plot

3- Characterization

4- Stereotyped

5- D. W. Griffith

6- Victorian

7- Josef Von Sternberg

8- Stereotypes of the plot and dialogue

9- Trouble in Paradise

10- Ernst Lubitch

۱۱ـ Farce نمایش تئاتری سرشار از موقعیتهای مضحك و مسخره‌آمیز برای خنداندن تماشاگران. م.

۱۲ـ گروهی از بازیگران به رهبری یوزف تورا (جك بنی) و همسرش ماریا (کارول لمبارد) در شهر ورشو، که در اشغال نازیهاست، با یك سلسله متقلبین (رابرت استاك) مرتبط می شوند و یك لهستانی خائن (استنلی ریجز) دربارهٔ جنبش مقاومت لهستان اطلاعاتی به گشتاپو می دهد. یوزف نخست خود را به شکل آن لهستانی خائن در می آورد و سپس در نقش افسر گشتاپو (زیگ رومان) دشمن را اغفال می کند و همراه گروه به انگلستان می گریزد. (فرهنگ فیلمهای سینما، جلد اول، نشر آینه، ۱۳۶۷).

13- Douglas Sirk

14- All that Heaven Allows

۱۵ـ Satire و از همین ریشه Satiric که در متن به نمایش هجوآمیز برگردانده شده است. درمورد ساتیر در بخش تعلیقات کتاب فن شعر ارسطو با ترجمهٔ دکتر عبدالحسین زرین کوب آمده است: نمایشهای ساتیریك منسوب است به ساتیرها (Satyres) که خدمتکاران دیونیزوس (باکوس)

بوده‌اند و این نمایشها، بازیهای خنده‌داری بود، که بازیگران با رقص و ساز، درحالی که لباس ساتیرها را پوشیده بودند، در ستایش دیونیزوس (باکوس) می خواندند و ساتیر موجودی بود افسانه‌ای که پاهای بز داشت. در مسابقات آتن، معمولاً ارکونت با هر سه تراژدی یک نمایش ساتیریک نیز ترتیب می داد، هیچ نمونه‌ای از این نمایشهای ساتیریک اکنون دردست نیست. (ارسطو، فن شعر، ترجمهٔ دکتر عبدالحسین زرین کوب. بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران، ۱۳۵۳).

16- Written on the Wind

17- Imitation of life

18- Iconological approach

19- Back Street

20- John M. Stahl

21- Orphans of the Storm

22- Anthony Adverse

23- Mervyn Le Roy

24- Alienating

25- Escapist

26- Utopian world

27- Utopia

۲۸- Rousseauistic پیروان دکترین فلسفی، آموزشی و سیاسی ژان ژاك روسو فیلسوف فرانسوی. م.

29- Allan Dwan

30- Delmer Daves

بانوی زیبای من

مغایرت میان متن اولیهٔ فیلمها و متن موجود آنها ابزاری را برای تحلیل فراهم می کند، زیرا این مغایرت امکان تطبیق دو تلقی ظاهراً مخالفت آمیز را به وجود می آورد.

31- Typee
32- Herman Melville
33- Enchanted Island
34- Bird of Paradise
35- Treasure of the Golden Condor
36- Broken Arrow
37- The Hurricane
38- Donovan's Reef
39- Raymond Massey

۴۰ـ The Squawman مرد سفیدپوستی که با زن سرخ امریکایی ازدواج کرده و معمولاً همراه با قبیلهٔ زن زندگی می کند. م.

41- Cecil B. DeMille
42- Lyricism
43- Lupe Velez
44- Little Big Man
45- Arthur Penn
46- Deconstruction
47- Heidi
48- Shirley Temple

۴۹ـ Kitsch نوعی از هنر و ادبیات که ظاهری پرمدعا دارد اما توخالی و بی ارزش است. «رزز سادول، فرهنگ فیلمهای سینما، ج ۲، نشر آینه»

۵۰ـ Parody تقلید سبك دیگری به‌طور اغراق آمیز و به منظور تمسخر. در ادبیات به قطعه‌ای ادبی (معمولاً شعر) اطلاق می شود که به منظور تمسخر با تقلید قطعه‌ای دیگر نوشته شده باشد. م.

۵۱ـ Hapsburg Empire: خاندان سلطنتی آلمانی که از ۱۲۷۶ تا ۱۷۴۰ بر اتریش و از ۱۵۱۶ تا ۱۷۰۰ بر اسپانیا حکومت می کردند. م.

52- Satirical
53- Folkloric Costumes
54- Zoo in Budapest
55- Rowland V. Lee
56- The Picture of Dorian Gray
57- Albert Lewin
58- Hangover Square
59- John Brahm
60- Letter from an Unknown Woman
61- Max Ophuls
62- Meet Me in St. Louis
63- Vincente Minnelli
64- Gigi
65- My Fair Lady
66- George Cukor
67- Viennese film
68- Biographical
69- Nostalgic
70- Erich von Stroheim
71- Dishonoured
72- Mayerling
73- Anatole Litvak
74- the Oppressive Eagle of raison d'état
75- Benjamin Constant
76- Forms
77- Stylization
78- Etymologically
79- the Convention of realism
80- Brigadoon
81- Motif
82- Pygmalion
83- Anthony Asquith
84- Leslie Howard

۸۵ـ Sophistication که به فلسفهٔ سوفسطاییان یا سوفیستها منتسب است. سوفیست در فرهنگهای موجود به پیروان مغالطه و سفسطه اطلاق شده است. برای اطلاعات بیشتر می توانید به کلیات فلسفه ترجمهٔ دکتر سید جلال الدین مجتبوی از انتشارات دانشگاه تهران، بخش فلسفهٔ قدیم یونان، صفحهٔ ۱۷ مراجعه کنید. م.

86- Judy Holliday
87- Easter Parade
88- Self-eulogy
89- «Be a Clown»
90- The Pirate
91- «Make' Em Laugh»
92- Singin' in the Rain

93- Stanly Donen
94- Gene kelly
95- «That's Entertainment»
96- The Band Wagon
97- Screwball Comedies
98- A Tale of Two Cities
99- Jack Conway
100- Jacques Tourneur
101- Val Lewton
102- Eisensteinlike
103- Sovietlike
104- Marie Antoinette
105- Woody S. Van Dyke
106- the Pirate ilm
107- Swashbuckler
108- Captain Blood
109- The Sea Hawk
110- Prisoner of Shark Island
111- Gillo Pontecorvo
112- Quemada
۱۱۳- Burn! این فیلم در ایران با نام شعله‌های آتش نمایش داده شد. م.
114- Preston Sturges
115- Sullivan's Travels
116- the Socialproblem genre
117- Macoco
118- Walter Slezak
119- Self - gratification
۱۲۰- Alibi عذر و بهانهٔ حقوقی که دال بر غیبت از محل وقوع جرم باشد. م.
121- Fannie Hurst
122- Gene Raymond
123- Loretta Young
124- Frank Borzage
125- Seventh Heaven
126- Subtext
127- «Soap Opera»
128- «Sudser»
129- «Woman's Film»
130- Operatic Formalism
131- Queen Christina
132- Kitchen - sink drama
133- Made for Each other
134- In Name Only
135- Carole Lombard
136- Joan Crawford
137- Formalized
138- Novelistic psychological analysis

عکس صفحهٔ ۱۲۲ در شمارهٔ قبل مربوط به فیلم چیز است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی