# ساختگرایی و سینما

نویسنده: سام ردی • مترجم: سید علاءالدین طباطبایی

این مقاله که در آغاز سال ۱۹۶۹ به قلم سام ردی به رشتهٔ تحریر درآمد، دستاوردهای ساختگرایی[1] را در زمینهٔ انسان شناسی[2] و امکان بهره‌جویی از ساختگرایی را در تحلیل فیلم بررسی کرده و پس از ارائهٔ نمونه‌ای از کاربرد آن بادیدگاهی شکاکانه، که ویژگی بارز بخش اعظم بحث قبلی وی نیز هست، به نتیجه‌گیری دست می زند. بنابر استدلال او، ساختگرایی از عهدهٔ تبیین این مطلب که «چرا یک فیلم مشخص خوب است» برنمی آید. در نگرش ساختگرایانه، فیلم به مجموعه‌ای از «اصطلاحات ادبی ضد سینمایی»، تنزل می یابد که می تواند تحلیلها را دربارهٔ فیلم، عقیم و بی ثمر گرداند. ردی به نکتهٔ مهمی دست یافته است؛ اما ضعف کار او شاید آن باشد که به امکان استفاده از ساختگرایی در تعیین چگونگی انتقال معنا ـ و نه چیستی معنا و یا چگونگی ارزیابی زیبایی شناختی آن ـ بهای کافی نمی دهد. نکتهٔ ارزشمند دیگری که ردی به آن اشارهٔ کوتاهی دارد، پاسخ به این پرسش است که چرا در دودههٔ ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ نگرش ساختگرایانه در بررسی فیلم معمول شد: به نظر او در مطالعات سینمایی، رابطهٔ میان برتری نوعی روش شناسی، و چارچوب تاریخی رویداد مورد نظر حتی در مقایسه با رابطهٔ میان فیلمهای مختلف و زمان ساخت آنها، کمتر مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته است.

نکتهٔ جالب توجه آنکه مقالهٔ ردی هیچ گاه به این مطلب اشارهٔ چندان روشنی ندارد که چرا مجلهٔ اسکرین به سردبیری خود وی، واقعگرایی در سینما و جانبداری از ساختگرایی و نشانه‌شناسی را ابزارهای اصلی شناخت فیلم

*قرار داده بود. از آن زمان تاکنون، علی رغم چندین سال تلاش، هنوز بدبینی مورد اشارهٔ رُدی، برطرف نشده و علت ترویج روشهای مبتنی بر ساختگرایی و نشانه‌شناسی توسط مجلهٔ اسکرین نیز کمتر مورد توجه قرار گرفته است.*

***

*یکی از دلایلی که غالب فیلمها، از استحکام و ظرافت کافی برخوردار نیستند، آن است که در صنعت سینما تعداد کسانی که دربارهٔ قدرت تخیل چیزی می دانند، بسیار اندك است.*

*آلفرد هیچکاك*

این مقاله که نمایانگر علاقهٔ فوق العادهٔ من به موضوع توتمها و سینماست، دو بخش دارد: نظریه و عمل. ترتیب دو بخش بنابه سلیقهٔ شخصی است و هیچ یك از آن دو، پیش نیاز دیگری به شمار نمی آید.

**نظریه**

*چرا لوی اشتراوس؟*

انسان شناسی ساختاری، اسطوره و بویژه اسطورهٔ توتمی را مرکز توجه قرار داده است. اسطورهٔ توتمی از نظامهایی سخن می گوید که جهان را برحسب پدیده‌هایی طبقه‌بندی می کنند که طبقه‌بندی آنها مورد نظر است. در این دیدگاه پدیده‌های طبیعی همچون مقولات مفهومی[۲] ملاحظه می شوند که از طریق تفکر محض پدید آمده‌اند. درك و فهم آن پدیده‌ها نیز در چارچوبی تحلیلی و ادراکی، که در واقع ترکیب طبیعت و تجربهٔ فرهنگی است صورت می گیرد.

برای مثال در چارچوب یك قبیله می توان از رابطهٔ میان عقاب و کلاغ برای بیان روابط خویشاوندی یا رابطهٔ میان گروههای شکارچی و گروههایی که دسترنج دیگران را مصرف می کنند، سود جست. همچنین می توان از این رابطه برای اشاره به روابط دوستانه و خصمانه استفاده کرد. عقاب و کلاغ پدیده‌هایی «طبیعی» هستند که نشانگر ارزشهای اجتماعی و فرهنگی خاص بوده و همچون چارچوبی عمل می کنند که تمام قلمرو طبیعتی را که خود جزئی از آن هستند، نظم و سازمان می بخشند. مطلب فوق، دال بر تصوری باز هم انتزاعیتر از وحدت طبیعت و فرهنگ است. افسانهٔ زیر به استرالیای غربی تعلق دارد:

عقاب، دایی کلاغ است و در عین حال به واسطهٔ ازدواج کلاغ با دختردایی خویش، عقاب پدرزن او نیز هست. پدرزن واقعی یا بالقوه، حق دارد از داماد یا خواهرزادهٔ خود تقاضا کند برای او غذا بیاورد؛ و عقاب نیز بنابر این سنت از کلاغ می خواهد برایش یك کانگورو بیاورد. کلاغ که پس از شکار موفقیت آمیز به وسوسه افتاده، شکار را می خورد و وانمود می کند دست خالی برگشته است. اما دایی او حرفش را باور نمی کند و از او می پرسد چرا شکمش چنین برآمده است. کلاغ می گوید برای رفع گرسنگی شکم خود را با اقاقیا پر کرده است. دایی که هنوز به کلاغ مشکوك است او را قلقلك می دهد و کلاغ گوشت را بالا می آورد. عقاب برای مجازات، کلاغ را در آتش می افکند و آنقدر او را در آنجا نگه می دارد که چشمهایش سرخ و پرهایش چون شب سیاه می شود. کلاغ از شدت درد، فریادی جگر خراش برمی آورد و همین فریاد از این به بعد به آوایی تبدیل می گردد که وجه مشخصهٔ کلاغ است. عقاب اعلام می کند از این پس، کلاغ شکارچی نخواهد بود و به دزدی حقیر تنزل خواهد یافت. بدین گونه کلاغ چنین شد که هست.

تحلیل ساختاری توتم گرایی می تواند چارچوبی برای تحلیل فیلم باشد ـ چرا که فیلم رسانه‌ای است که از طریق پدیده‌های طبیعی تصاویر خویش را می آفریند و در آن مجموعه رمزها (که از اشیای واقعی تشکیل شده) و رمزگذاری شده‌ها (تك تك اشیا)، هرچند از یکدیگر قابل تشخیص اند، کاملاً متمایز نیستند و تصاویر عینی آن نیز به واسطهٔ قدرت ارجاعی، مفاهیم را پدید می آورند. در فیلم **آقای دیدز به شهر می رود**[۴] ساختهٔ فرانك کاپرا، شیپور، هرچند که یك شیپور واقعی است؛ در عین حال بخشی از زنجیرهٔ پیوسته‌ای است که آن را به تصوراتی انتزاعی از خیر، تقدس و وحدت پیوند می دهد. شیپور در واقع عنصری از یك مجموعه علائم است و در ضمن، خود نیز به صورت نشانه‌ای خاص درآمده است. این فیلم نیز همچون پدیده‌های توتمی طبیعی، طبیعت (شیپور) را با فرهنگ (خیر) و جامعه (روستا) پیوند می دهد، و مادامی که شیپور در چارچوبی سینمایی قرار دارد، تنها توهمی از طبیعت است و برای بیان انتزاعیتر یا هنری وحدت طبیعت با فرهنگ به کار می آید. (نگاه کنید به بخش دوم این مقاله تحت عنوان «عمل».)

انسان شناسی ساختگرا، تنها کاربرد همه‌جانبهٔ زبان شناسی ساختگرا در خارج از حوزهٔ زبان و پدیده‌هایی است که با فیلم قابل قیاس هستند. این مقاله تلاشی است برای بسط و تکامل مقایسهٔ میان فیلم و پدیده‌های مزبور که قبلاً توسط لی راسل[۵] (در سال ۱۹۶۸) مطرح شده است.

*اندیشهٔ نمادین*

لی راسل چنین می نویسد:

«... غنای هنری سینما از این واقعیت مایه می گیرد که این هنر، هر سه بعد نشانه[۶] را شامل می شود: بعد شاخص[۷]، بعد تمثالی[۸] و بعد نمادین. ضعف عمدهٔ تقریباً تمامی کسانی که دربارهٔ سینما به بحث پرداخته‌اند این است که اینان تنها یکی از ابعاد مزبور را منظور نظر قرار داده و آن را مبنای بررسی زیبایی شناختی خویش و بعد «اساسی» نشانهٔ سینمایی فرض کرده‌اند و از دیگر ابعاد غفلت ورزیده‌اند. این عمل، جز ناتوان جلوه دادن سینما حاصلی نداشته است.

این عمل در واقع به معنای ناتوان ساختن تمام هنرهاست. بسیاری از زبانهای نمادین ـ از جمله نقاشی، اسطوره، فیلم و حتی خود سینما ـ از مجموعه‌ای پیچیده و درهم تنیده از روابط میان واقعیت و نشانه مایه می گیرند، پیامهای خود را در سطوح گوناگون و اغلب با علائمی متفاوت انتقال می دهند و کوتاه سخن آنکه «از جوانب بسیار» برخوردار هستند.

نشانه‌ها به هیچ وجه ساده و بسیط نیستند، بلکه تلفیقی از ماده و صورت، ساختار و اجزای ساختار، و پدیده‌های عینی و مفاهیم انتزاعی به شمار می آیند. نشانه‌ها و تصاویر، اشیا را یکپارچه و متراکم کرده و در کنار هم قرار می دهند. هرچند قوم نگاران ممکن است بتوانند نشانه‌ها را تجزیه کرده یا سطوح مختلف آنها را تشخیص دهند، «برای فرد بومی، تجزیهٔ این سطوح ممکن نیست» (لوی اشتراوس، ۱۹۶۷).

ذهن فرد بومی که از منطقی خاص برخوردار است و ویژگیهای مشخصی را از هم تمیز می دهد، نشانه‌ها را در چارچوب نوعی دستگاه علائم صوری از یکدیگر متمایز می سازد. این دستگاه علائم می تواند هر نوع معنا و محتوایی

آقای دیدز به شهر می رود

را جذب کرده و جنبهٔ همزمانی[9] و درزمانی[10] رویدادها، وقایع و ساختارهای گوناگون، طبیعت و فرهنگ، و زیبایی شناسی و منطق را در قالبی واحد جای دهد. لوی اشتراوس (در سال ۱۹۶۶) تمدن و توحش، و علم و جادوگری را این گونه مورد مقایسه قرار داده است:

«... جادو نوعی جبرگرایی فراگیر و همه‌جانبه را مسلم فرض می کند. حال آنکه علم بر تمایز میان سطوح گوناگون بنا شده است و تنها برخی از این سطوح، اَشکالی از جبرگرایی را پذیرا می شوند و برای سطوح دیگر همان اَشکال و صور جبرگرایی، نامربوط و غیرقابل استفاده است.

نفی صریح هرگونه رابطهٔ ساده میان «نشانه» و «مدلول»[11] از جانب سوسور[12] همان تصوری است که به‌طور ضمنی در انگارهٔ «اندیشهٔ بدوی» مکنون است چرا که ما اندیشهٔ بدوی را دارای سطوح گوناگونی می دانیم که در حوزهٔ واحدی شکل گرفته است. فرث[13] (در سال ۱۹۶۶) در همین زمینه راجع به قبایل سودانی چنین می گوید:

... برخی از مردان نه تنها خود را به شکل و شمایل شیر درمی آورند بلکه در حقیقت شیرانی هستند در ظاهری انسانی... این مطلب نه تشبیه است، نه استعاره و نه حکایت از پریشانی اندیشه دارد، بلکه حقیقتی است که در جایی میان مقولات استعاره و بیان صریح از دیدگاه ما می گنجد. این نکته بدین معنی است که مردمان قبیلهٔ مذکور می توانند مخلوقی را تصور کنند که در یک زمان واحد از ماهیت و کیفیتی چندگانه برخوردار باشد.

روانکاوی و تحلیل ضمیر ناخودآگاه آشکار ساخته است که هنر و اندیشهٔ ما نیز به دلیل وجود معانی چندجانبه، فشرده و مربوط به هم، و نیز نوع رابطه‌اش با تصورات عینی به اندیشهٔ مردمان بدوی بی شباهت نیست. هنر و اندیشهٔ

**هنر و اندیشهٔ ما گاه غیرعقلایی است؛ اما از آنجا که منطق خاص خود را دارد، غیرمنطقی نیست. آنچه از نظر عقل نامربوط و حتی بی معنی جلوه می کند، از رهگذر اندیشهٔ اسطوره‌ای مربوط و معنی دار می شود.**

**افکندن تصاویر بر پردهٔ سینما براساس آنچه شما قصد بیان آن را دارید، هرگز نباید به شیوه‌ای واقعگرایانه صورت پذیرد. (تروفو)**

ما گاه غیرعقلایی است؛ اما از آنجا که منطق خاص خود را دارد، غیرمنطقی نیست. ساختار مداوم و متوالی اسطوره در حوزه‌هایی با سطوح گوناگون و براساس طرحواره‌های ذهنیِ متداخل[۱۴] سازمان می یابد. آنچه از نظر عقل نامربوط و حتی بی معنی جلوه می کند، از رهگذر اندیشهٔ اسطوره‌ای مربوط و معنی دار می شود. لوی اشتراوس (در سال ۱۹۶۶) کوشید منطق این نوع عدم عقلانیت را از طریق مقایسهٔ بازیها و شعائر بیان کند. بازیها با تقارنی که از جانب ساختار تحمیل می شود آغاز شده و با عدم تقارن یا نوعی گسستگی پایان می یابند، چرا که به واسطهٔ وقوع رویدادهای جدید، ساختار تازه‌ای پدید آمده است ـ یك طرف بازنده و طرف دیگر برنده شده است. اما در شعائر، پدیده‌هایی که از اصل نامتقارن هستند ـ مقدس در مقابل کافر، مؤمن واقعی در برابر مؤمن ظاهری ـ با یکدیگر پیوند یافته و از رهگذر افتراق زدایی در ساختاری واحد و «انداموار» جای می گیرند. دراین مفهوم است که اندیشهٔ اسطوره‌ای و شاید هنر نیز با انکار این اندیشه که چیزی ممکن است بی معنی باشد رهایی بخش به شمار می آیند؛ حال آنکه علم در آغاز با این اندیشه راه سازش و مسالمت درپیش گرفت (لوی اشتراوس، ۱۹۶۶).

رابطهٔ میان رؤیا، هنر و لطیفه را که اینك امری بدیهی به نظر می رسد، اول بار فروید مطرح کرد. این سه مقوله که ویژگی مشخص آنها زدودن نظم عقل گرایانه است، مدامی که منطقِ سرکوب گرانهٔ آن نظم را درهم می ریزند رهایی بخش هستند. تحلیلهای اگزیستانسیالیستی که در زمینهٔ توصیف اندیشهٔ بدوی صورت می گیرد رابطهٔ میان این سه را بار دیگر مطرح ساخته است. لینگ[۱۵] (در سال

۱۹۶۲) می گوید:

دشواری برخی افراد در «شناسایی» یا «درك» این مطلب و اینکه سخنان آنها ممکن است به چه «زبان» یا «شیوهٔ ارتباطی» بیان شود، چه بسا از این واقعیت ناشی می شود که آنها در سلسله روابطی رشد و پرورش یافته‌اند که در آن، سیاه گاهی سیاه، گاهی سفید و گاه سیاه و سفید «معنا می دهد»... برخی افراد در حقیقت چندین «زبان» را به یك زبان واحد آموخته‌اند.

ذهن بدوی در چارچوب نظامی صوری یا مجموعه‌ای از علائم عمل می کند که «نقش آن تضمین قابلیت تبدیل آرا و اندیشه‌ها در سطوح گوناگون واقعیت اجتماعی است» (لوی اشتراوس، ۱۹۶۶). وظیفهٔ انسان شناس و روانکاو این است که از طریق توجه به روابط میان این سطوح و روابط موجود در هر سطح معین، کلیت این واقعیت اجتماعی، چگونگی وجود فرد در آن جهان خاص و تلاش وی را برای معنادار ساختن تجربهٔ خویش، درك کند. انجام این وظیفه از نظر انسان شناسی ساختگرا درصورتی میسر است که چارچوب صوری و مجموعه علائم تمیز دهنده‌ای که فرد را قادر می سازد تجربه‌ای اجتماعی را کلیت بخشد، مشخص شود.

سینما

درك ساختارِ واقعیت سینمایی مسئله‌ای است که ساختگرایی با آن روبه‌روست- و این مسئله مادامی که واقعیت مذکور در هر لحظه، هرگونه تمایز ذهنی ساختاری را می زداید، وجود خواهد داشت. جفری نوول اسمیت[۱۶] (در سال ۱۹۶۷) این نکته را این گونه تشریح کرده است:

هرگاه آنچه را برپرده می گذرد از دیدگاهی آنی بنگریم، از مثبت و منفی اثری نیست، آنچه هست تنها واقعی و غیرواقعی است. برای مثال در فیلم روکوو برادرانش[۱۷] ساختهٔ ویسکونتی، مفهوم حقیقی رفتار مستبدانه مادر (پاکسینو) باید از طریق مجموعه‌ای از علائم سست و پراکنده در سراسر فیلم درك و فهم شود. در واقعیت وجود او شکی نیست، امّا تنها شمّ (یا تعصب) کافی نیست که فرد را قادر سازد از طریق نمایش، آنچه را مادر انجام می دهد، درك کند. برای درك رفتار او باید ساختار فیلم را درك کنیم. ساختاری که در قالب نوشتهٔ روشن و شفاف است، چه بسا آن گاه که از فیلمنامه به صورت فیلم درآید شفافیت خود را از دست بدهد.

همین نکته را هیچکاك در تفسیر فیلم روح با قدرت و دقت بیشتری بیان می کند (به نقل از تروفو، ۱۹۶۷):

آرزوی اصلی من این است که فیلم بر تماشاگران تاثیر بگذارد. به نظر من این نکته حائز اهمیت بسیار است. من به موضوع فیلم چندان اهمیتی نمی دهم، به بازیگری هم همین طور؛ اما قطعات گوناگون فیلم، فیلمبرداری، صداگذاری و تمامی عناصر تکنیکی که باعث می شوند تماشاگر از ترس یا هیجان فریاد بکشد، برایم بسیار مهم است. تصور می کنم نهایت شادی و رضایت قلبی ما زمانی است که بتوانیم از هنر سینما به گونه‌ای استفاده کنیم که نوعی هیجان توده‌ای ایجاد کند. در فیلم روح ما قطعاً به این کیفیت دست یافتیم. پیام فیلم نبود که تماشاگران را به شور و هیجان می آورد، نحوهٔ اجرا و لذت از رمان نیز دراین امر دخیل نبود. فیلم و تنها خود فیلم بود که تماشاگر را برمی انگیخت.

اکنون بد نیست به مقایسهٔ فیلم با شعائر- نمایش مبتنی بر ساختاری که نقش آن درهم ریختن تقابلات ساختاری و مقولات تثبیت شده

است ـ بپردازیم. در شعائر و فیلم، هر دو، ساختار باعث محدودیت انتخاب می شود. در فیلم، رویداد[۱۸] به اندازهٔ انتخاب در محدودهٔ معینی از امکانات معنادار است. اما رویداد به هیچ روی نه ساده است و نه نیاز اولیهٔ خرد به شمار می آید ـ رویداد سطوح گوناگونی از واقعیت و مفاهیم انتزاعی موجود در مجموعهٔ رمزها و کل قلمرو معانی را، که به لحاظ نقش به یکدیگر مربوط هستند، وارد عمل می کند. رویداد از طرفی «ساختار پوشیدهٔ» فیلم را که تأثیر آنی آن اغلب همچون تجربه‌ای «واقعی»، نتیجهٔ تجزیهٔ مقولات ساختاری و تأییدی براین گفتهٔ آندره بازن است که: «همهٔ واقعیت در چارچوب نما پدیدار می شود» بیان می کند و از طرف دیگر آن را به زیر سؤال می کشد. فیلمها پدیده‌هایی دو وجهی نیستند که با نقاب فرهنگ توده‌ای، فرهنگ اقلیت را بپوشانند، بلکه پدیده‌هایی چند وجهی هستند که سطوح گوناگون آنها در سطحی واحد ـ اساساً در سطح تصاویرِ بصریِ مشخص ـ انعکاس می یابد.

*طبیعت/فرهنگ*

متخصصان کامپیوتر، ندانسته، فرهنگ را «طبیعت زده» کرده‌اند و در ضمن این کار، یکی از موضوعات فلسفی جهان غرب را در زمینهٔ تمایز دوگانهٔ طبیعت/فرهنگ، بار دیگر رایج ساخته‌اند. «رسانه را با پیام یکی پنداشتن» باعث گردیده است گذار از طبیعت به اطلاعات و گذار معکوس از اطلاعات به طبیعت معتبر شود و خلاصه آنکه، اطلاعات دارای ساختاری مادی تلقی شود. به کار گرفتن نظریهٔ اطلاعات در زمینهٔ اندیشهٔ بدوی را اصول حاصل از آن اندیشه‌ای تحمیل کرده است که «به خصوصیات محسوس

سلسلهٔ حیوانات و جانوران به گونه‌ای می نگرد که انگار آنها عناصر یك پیام بوده و نشانه‌هایی برای تشخیص «امضا» ی فرستندهٔ پیام هستند» (لوی اشتراوس، ۱۹۶۶).

ارزش خلاقانهٔ اندیشهٔ بدوی برای سینما دراین واقعیت نهفته است که دستگاه علائم سینمایی براساس واقعیت قوام می یابد و تصویر سینمایی و روابط میان تصاویر از کیفیتی فیزیکی برخوردار است. برای مثال در شخصیت جان وین که با مهاجران تازه بیش از چادرنشینان سرخپوست مخالف است، می توان تضاد میان سرخ و سفید را مشاهده کرد. او درعین حال که فردی است واقعی، شخصیتی است خیالی؛ درواقع او آمیزه‌ای از واقعیت و توهم و، مدلول و نشانه است.

هیچکاك از این ـ به قول آیزنشتاین، ۱۹۴۹ ـ «منطق سست و بی اثر شیٔ» یا تغییرناپذیری واقعی اشیا و واقعیتها آگاه است. او اشیا را به نشانه تبدیل می کند و به این نشانه‌ها یا اشیا نوعی واقعیت مادی سینمایی می بخشد. «افکندن تصاویر بر پردهٔ سینما براساس آنچه شما قصد بیان آن را دارید، هرگز نباید به شیوه‌ای واقعگرایانه صورت پذیرد. هرگز! شما می توانید از طریق استفادهٔ بجا از تکنیکهای سینمایی هرآنچه را می خواهید بیان کنید... هیچ دلیلی برای سازش میان تصویری که می خواهید و تصویری که به دست می آورید، وجود ندارد.» (تروفو، ۱۹۶۷)

روح

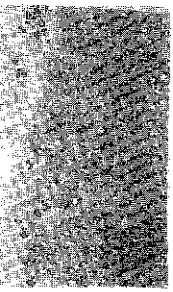
*مجموعه‌های دوتایی*

لوی اشتراوس مجموعه‌ای تقریباً جهانی از ساختهای دارای تقابل دوگانه را در اندیشهٔ نمادین مطرح ساخته است که می تواند به نحوی زاینده

وپویا، میان تبدیل وتحولات گوناگون پیوند برقرار نماید. او علت وجودی ساختارهای متضاد را نیاز ذهنی آدمی برای ایجادتمایز وتفاوت میان پدیده‌ها می داند و اعتقاد دارد که مسئلهٔ چگونگی ایجاد تقابل میان پدیده‌ها ـ و نه این امر که چه پدیده‌هایی در تقابل با هم قرار می گیرند ـ امری است صوری و نه ماهوی. این نگرش از زبان شناسی ساختگرا نشئت گرفته است. (سوسور، ۱۹۶۰؛ ژاکوبسون و هال، ۱۹۵۶)

به عقیدهٔ لوی اشتراوس «ساختارها از ضمیر خودآگاه به ناخودآگاه، از کلام یا پیام اسطوره‌ای به زبان یا صورت اسطوره‌ای گذر می کنند.» تقابلها را ذهن بدوی ایجاد نمی کند بلکه وجود دارند و او باید با آنها کارکند. انسان شناس نیز باید آنها را کشف نماید. تقابلها مجموعه رموزی هستند که به طور ناخودآگاه در ضمیر انسان بدوی جای گرفته‌اند. اساطیر نیز در همین مجموعه قرار می گیرند. *انسان شناس می* تواند از این تقابلها همچون کلیدی در فهم اساطیر سود جوید

لوی اشتراوس (در سال ۱۹۶۶) هشدار می دهد. «تقابل میان طبیعت و فرهنگ که زمانی برای آن اهمیت بسیار قائل بوده‌ام، اینک در نظر من از اهمیتی اساساً روش شناختی برخوردار است.» این روش باید ما را در فهم تقابلها یاری کند. فرد بدوی خود به چنین تمایزاتی قائل نیست وجهان معنا وجهان واقعی را در تقابل قرار نمی دهد بلکه به جای آن طبیعت/فرهنگ را در نظامی نمادین ویگانه وحدت می بخشد. این نظام مادامی که نمادین است فرهنگی به حساب می آید ومادامی که از طریق طبیعت رمزگذاری می شود، طبیعی



**هرگاه آنچه را بر پرده می گذرد از دیدگاهی آنی بنگریم، از مثبت و منفی اثری نیست. آنچه هست تنها واقعی و غیر واقعی است.**
**(نوول اسمیت)**

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

است. کلمات همان اشیایند و اشیا همان کلمات، یا به زبان سینمایی تصاویر به اندازهٔ واقعیت به تصویر کشیده شده، از واقعیت فیزیکی برخوردارند (دبلیو. وی. سی. کوآین[۱۹]، ۱۹۶۰).

این هشدار برای همهٔ آنهایی که اعتقاد دارند فیلمسازان باید از نوعی مجموعه رموز تقابلی خودآگاهانه (یا تقابل تجربی میان طبیعت/فرهنگ) سود جویند و نیز آنها که علائم صوری را تا سطح مسائل پیش پا افتادهٔ محتوایی تنزل می دهند، حائز اهمیت است. هرگاه شواهد و دلایل مورد استناد زبان شناسی یا انسان شناسی ساختگرا را قبول کنیم، فیلمساز چاره‌ای ندارد جز آنکه براساس مقیاسی دوباره عمل کند. البته این امر که او چه چیزهایی را و چگونه با یکدیگر در تقابل قرار می دهد، مطلبی است که وظیفهٔ خاص و شخصی او به شمار می آید.

«سبك» جان فورد نه تنها از به کارگیری تقابلها بلکه از شیوهٔ به کارگیری تقابلها از جانب او نیز مایه می گیرد و مهمترین مسئله این است که ترکیب بندی ساختاری او چگونه در هیئت واقعیت سینمایی و به صورت عوامل تصویری تجزیه می شود. روش تحلیل محتوایی برای ترسیم چارچوب تمایزات مفهومی فورد باید نتایج تحلیل خود را ترکیب کند. این تحلیل باید از عهدهٔ پاسخ به سؤالاتی از این دست برآید: چرا برخی فیلمهای فورد بهتر از دیگر فیلمهای اوست؟ چرا یك نما، صحنه، موقعیت و یا زاویهٔ دوربین از چنین تأثیری برخوردار است؟ اگر این نوع تحلیل از عهدهٔ پاسخ به چنین سؤالاتی برنیاید باید آن را به افراطیترین جنبه‌های نظریهٔ «مؤلف» ـ که از قضا برای نجات همین نظریه به میدان آمده است ـ وابسته دانست. در چنین حالتی این نوع تحلیل، سینما را تا حد اصطلاحات ادبی ضد سینمایی تنزل می دهد. کلیهٔ فیلمهای فورد، هرگاه تنها از دیدگاه علائق ذهنی، درونمایه‌ای و صوری او منظور نظر قرار گیرند، چه بسا از ارزشی برابر برخوردار خواهند شد. اما نه تمامی فیلمهای فورد از ارزشی برابر برخوردارند و نه «درونمایه‌های» مورد توجه او به تنهایی از عهدهٔ تبیین تأثیر و کیفیت هنرمندانهٔ سبك فورد یا هر کارگردان دیگری برمی آیند. هرگاه این مسئله را که به نظریه و نقد مربوط می شود نادیده انگاریم، غنای ساختگرایی ـ توانایی آن در نتیجه‌گیری از عناصر نامتجانس و بازگشت به فردیت و ویژگیهای خاص این عناصر ـ نیز مورد غفلت قرار خواهد گرفت.

انسان شناسی ساختاری دربارهٔ ـ خوبی و بدی ـ اسطوره‌ها «قضاوت» نمی کند؛ بلکه میان ساخت اسطوره‌ها و دستاوردهای خاص آنها، و تأثیرشان در شعائر و عمل اجتماعی ارتباط برقرار می کند. ساختگرایی در حقیقت روشی است برای درك مفهوم مجموعه علائم، یا به عبارت دیگر شرط لازم درك این مطلب که چگونه این ساخت «مکانیستی» در کلیتی «انداموار» مستحیل می شود. (نگاه کنید به مك لوهان، ۱۹۶۷: صص ۳۰۳ـ۳۱۶)

*مسئلهٔ اجتماعی*

*نشانه‌ها*، واقعیت *را بازنمایی نمی کنند*، اما درعین حال از واقعیت نیز گسسته و جدا نیستند ـ رابطهٔ میان نشانه‌ها و واقعیت رابطه‌ای دیالکتیکی است. انسان شناسی ساختگرا درپی آن است که از طریق بررسی نشانه‌ها و تبادل نمادین،

روابط اجتماعی را درک کند و درعین حال بر ماهیت غیر بازنمایانهٔ اندیشهٔ نمادین نیز صحه بگذارد.

اسطوره بی تردید با واقعیات تجربی مشخصی در ارتباط است، اما این رابطه، رابطه‌ای دیالکتیکی است و نهادهایی که در اسطوره‌ها توصیف می شوند ممکن است با نهادهای موجود در عالم واقع کاملاً در تضاد باشند. در واقع، این مسئله هنگامی که اسطوره می کوشد حقیقتی منفی را بیان کند، همواره صادق است (لوی اشتراوس، ۱۹۶۷).

مادامی که زبانهای نمادین تجربهٔ اجتماعی را رمزگذاری می کنند (و خود بخشی از آن تجربه به شمار می آیند)، کاربرد تحلیل ساختاری در مورد فیلم ممکن است به نحوی سودمند ما را در آفرینش جامعه‌شناسی این نوع نمادگرایی یاری رساند. کوتاه سخن آنکه رابطهٔ میان فیلمهای آمریکایی و آمریکا، مانند رابطهٔ میان فرهنگ و جامعه است ـ همان رابطه‌ای که انسان شناسی ساختگرا در پی توضیح آن است.

اسطوره، نوعی ایدئولوژی بدوی است ـ راه‌حلی خیالی برای «تناقضات» واقعی. فیلم نیز ممکن است ایدئولوژی یا اسطوره باشد. محتوا و سبک ممکن است در میان سینماهای ملی کشورها متفاوت باشند، اما این تفاوت تنها در خدمت خلق انواع گوناگون اسطوره‌شناسی است ـ بدین ترتیب فیلمهای نو ـ واقعگرا[۲۰] کمتر از فیلمهای وسترن اسطوره‌ای نیستند.

ممکن است گفته شود که اسطوره حاصل کار ناخودآگاهانهٔ جمعی است، حال آنکه فیلم، آفرینشی خودآگاهانه و فردی است. اما به پیروی از لوی اشتراوس می توان استدلال کرد که هر کارگردانی در حیطهٔ رویدادها، تجارب و تاریخ جامعه‌اش زندانی است و او برای آنکه به آنها معنا بخشد، آنها را مجدداً نظم و سازمان می دهد. این دیدگاه تمایز سوسوری میان *زبان* و *گفتار* را نقض می کند. به قول لوی اشتراوس (۱۹۶۰): «ما از مارکس آموخته‌ایم که وقایع در ـ زمانی (تاریخی) ممکن است در وجدان جمعی وجود داشته باشند و از فروید آموخته‌ایم که کاملاً می توان در انسان به حالت دستوری[۲۱] دست یافت.»

رابطهٔ فیلم / اسطوره و مفهوم مشروط اظهار لوی اشتراوس *برای تحلیل جامعه‌شناختی* مشکل آفرین است. اما تحلیل ساختگرایانهٔ فیلم، اگر این تحلیل به سینماهای ملّی محدود باشد، باید دست کم به تعیین مسائل جامعه‌شناختی / آرمان شناختی برای انجام پژوهش یاری رساند.

ساختگرایی بیش از آنکه روشی برای حل مسائل باشد، روشی است برای تعیین و تشخیص مسائل و مشکلات. ساختگرایی با تحلیل صور روساختی در فرهنگ بدوی، حدود مسائل و مشکلات را در قلمرو اجتماعی مشخص کرده و در بررسی تحلیلهای اسطوره‌ای و در واقع تقابلهای اسطوره‌ای، تناقضات «واقعی» را مرکز توجه قرار داده است. ساختگرایی چه بسا نظریه‌پردازان سینمایی را در تشخیص مسائل جامعه‌شناختی یاری رساند، یا دست کم آنها را از بحث و جدالهای رایج دربارهٔ اصطلاحاتی عقیم و بی معنا همچون فرهنگ توده‌ای، ارتباط توده‌ای، رسانه‌های توده‌ای که در آثار آدورنو[۲۲]، مارکوزه[۲۳] و پیروان لیویس[۲۴] به چشم می خورد، رهایی بخشد.

*فرافیلم*

هیچکاك: «چرا اینك داستان گویی و استفاده از یك پیرنگ (طرح داستانی) مشخص، قدیمی و منسوخ شده است؟ به نظر من در فیلمهای اخیر فرانسوی از پیرنگ اثری نیست.»

تروفو: «خب، البته این مسئله‌ای نظام یافته نیست، بلکه تنها گرایشی است که تکامل شعور عامه، تأثیر تلویزیون و افزایش استفاده از مطالب مستند و مطبوعاتی برای سرگرمی مردم را نشان می دهد. تمامی این عوامل برنگرش فعلی مردم به داستان تأثیر دارند؛ مردم ظاهراً از آن شکل (داستان گویی) روی برگردانده و تا حدی اعتماد خود را به الگوهای قدیمی از دست داده‌اند.»

هیچکاك: «به عبارت دیگر آیا می توان گفت که گرایش روی گرداندن از پیرنگ به دلیل پیشرفت در امر ارتباطات است؟ خب، ممکن است این طور باشد. خود من هم همین طور فکر می کنم، و این روزها ترجیح می دهم فیلمی که می سازم حول یك موقعیت دور بزند تا حول یك پیرنگ مشخص.»

چنین می نماید که تأمل در بارهٔ شیوع روشهای ساختگرایانه در نظریهٔ فیلم، دست کم امری جالب توجه باشد.

طرح این مسئله که نقش کلام ایجاد ارتباط است، اکنون قضیه‌ای بیهوده می نماید. در میانهٔ غوغای ارتباط توده‌ای، ارتباط به حداقل خود رسیده است. ارتباط بر زبان متکی است ـ و زبان هم مجموعه‌ای از قراردادهای اجتماعی است که به‌طور ناخودآگاه پدید آمده است و به لحاظ تاریخی محدودهٔ انتخاب را مشخص می کند. آن گاه که زبان خودآگاه می شود، تعینات خود را از دست می دهد ـ و حد و مرز قلمرو زبانی درهم ریخته و مخدوش می گردد. زبان شناسی در حقیقت خودآگاهی زبان است. ظهور زبان شناسی با ناپدید شدن موضوع بررسی آن ملازم است. فرازبان[15]، وجود زبان را نفی می کند.

فیلمها در آغاز، از سویی، به نوعی زبان خاص سینمایی سخن می گفتند و از سوی دیگر خود آن زبان را خلق می کردند. این زبان که شامل مجموعه‌ای از روابط قراردادی بود، می توانست برای خلق هر نوع محتوا و هر نوع پیام به کار بسته شود. این مطلب بویژه دربارهٔ فیلمهای آمریکایی صدق می کند که بجز چند مورد استثنایی تا زمان پایان جنگ، واقعاً سینمایی بودند.

سینمای پس از جنگ اروپا از نظریه آغاز کرد، بی آنکه به نوعی زبان مستحکم قراردادی و سنتی خاص فیلم دست یافته باشد. این سینما خودآگاهانه به ساختن نوعی زبان دست زد ـ فیلمهای گدار در واقع نوعی بررسی ذره‌نگرانهٔ فیلمهای مختلف هستند، حال آنکه هاوکز برخلاف او به ساختن «فیلمهای سینمایی واقعی» همچنان ادامه داد. آمریکاییان ـ بجز چند کارگردان معدود ـ از زبانی سود می جویند که در جاهای دیگر مورد تردید است. این تردید از جانب کسانی ابراز شده که از سینما به منزلهٔ نوعی فرازبان یا فراسینما، آگاهی دارند.

آرونولدها وزر[16] (۱۹۵۲) نکته‌ای شبیه به همین مطلب را به زبانی قدیمیتر بیان کرده است:

بی تردید دیر یا زود شکافی پدیدخواهد آمد

تصور می کنم نهایت شادی
و رضایت قلبی ما زمانی است که
بتوانیم از هنر سینما به گونه‌ای
استفاده کنیم که نوعی هیجان
توده‌ای ایجاد کند. (هیچکاک)

که . . . فرد عادی را از فرد متخصص جدا می سازد. تنها هنری که دوران کودکی خود را می گذراند می تواند توده‌پسند باشد. زیرا برای درك هر هنری که به دورهٔ رشد و بلوغ پا نهاده است باید با مراحل پیشین رشد و ارتقای آن آشنا بود. . . مادامی که هنری هنوز جوان است، رابطه‌ای طبیعی، ساده و روشن میان محتوا و وسیلهٔ بیان آن وجود دارد. . . در طول زمان بتدریج صور بیانی از دستمایهٔ مضمونی آن مستقل شده و معنای آنها ضعیفتر و تعبیر و تفسیر آنها دشوارتر می شود، تا آنکه این صور تنها برای قشر کوچکی از تودهٔ مردم قابل فهم خواهند بود. . . فرایند بیگانه شدن هنر مزبور با مردم، آن را رفته‌رفته پیچیده‌تر می سازد.

تلاش برای به کار بردن نوعی چارچوب مبتنی بر زبان شناسی ساختاری برای سینما و طراحی و ترسیم نشانه‌شناسی آن، با جنبشی همانند در خود فیلمها نیز همزمان گردید. در حقیقت اکنون فرانظامهایی برای بررسی و مطالعهٔ فرانظامها پدیدار گردیده است. اکنون فیلمها خود سینما را به زیر سؤال می کشند ـ و این نوعی خودآگاهی فزاینده را دربارهٔ دستگاه علائم صوری فیلمها در پی خواهد داشت. اینك جمله‌ای مانند: «نام من، جان فورد است و فیلم وسترن می سازم»، شیوهٔ بیانی است که مطلقاً به گذشته تعلق دارد.

## عمل

اینك می کوشم از فیلم آقای دیدز به شهر می رود ساختهٔ فرانك کاپرا، تحلیلی ساختگرایانه به دست دهم، با این امید که بتوانم نارسایی کنونی این روش تحلیل را نشان دهم.

### روایت

دیدز، از ناحیهٔ روستایی مندریك فالز در ورمونت، شیپورزن گروه نوازندگان، و صاحب کارخانهٔ پیه‌آب کنی؛ جوانی است ساده، رك گو و رو راست که ثروتی به ارزش بیست میلیون دلار به ارث می برد و برای آنکه تصوری را که عموم از زندگی میلیونرها دارند عملاً تجربه کند، عازم شهر می شود.

نیویورك او را به حیرت می اندازد ـ وکلای کلاّش، جامعهٔ ظاهرساز، هنرهای گوناگون و مطبوعات. همه می خواهند، مستقیم یا غیرمستقیم، بخشی از ثروت او را از چنگش در آورند.

بیب بِنت، گزارشگر روزنامهٔ نیویورك میل، در بیرون از خانهٔ دیدز در نیویورك، خود را به بیهوشی می زند تا دیدز او را نجات دهد و بدین طریق به او نزدیك شده و از زندگی خصوصیش سر در بیاورد.

بیب که در ظاهر دوست دختر دیدز وزنی است که با رنج و محنت دست به گریبان است، در باطن خبرنگاری بدبین است و در روزنامه، دیدز را فردی ساده‌لوح و احمق تصویر می کند ـ «مردی منفور» که لخت و عریان در خیابانهای شهر قدم می زند، به اسبهانان شیرینی می خوراند و با ماشینهای آتش نشانی مسابقه می دهد. اما روابط نزدیك آنان در دل بیب نهال صمیمیت و نه تحقیر، را می کارد و این دو به هم دل می بندند. بیب اینك ساده‌لوحی او را صفتی واقعاً خوب تلقی می کند، صفتی که در شهر اثری از آن نیست و مردم آن را فقط دیوانگی می دانند.

دیدز سرانجام درمی یابد که بیب او را به بازی گرفته بوده است. اما علی رغم آنکه عمیقاً گرفتار توهم و سوء ظن است، طرحی برای ایجاد یك مزرعه جهت کشاورزانی که از رکود

اقتصادی صدمه دیده‌اند، تنظیم می کند.

سِدار، وکیل حقه‌باز دیدز، یکی از خویشاوندان او را ترغیب می کند که به خاطر رفتار عجیب و جنون آمیز دیدز، او را در دادگاه به جنون متهم کند و با خلع ید از دیدز، باقیماندهٔ ثروت دیدز را میان خود تقسیم کنند. دیدز که به واسطهٔ سرخوردگی حتی از دفاع از خویش نیز امتناع می کند، چیزی نمانده است که محکوم شود، اما با دفاعیهٔ مشترك بیب، سردبیر روزنامه و گروهی از کشاورزان، جریان مرافعه به نفع او پایان می یابد. بیب و دیدز بار دیگر به هم می رسند و ظاهراً «از شهر خارج شده» و راه مناطق روستایی امریکا ـ مندریك فالز در ورمونت ـ را در پیش می گیرند.

بدین ترتیب می بینیم که روایت با تقابلهای زیر آغاز می شود. شهر/روستا، پیچیده/ساده‌لوح. امّا در طی پیشرفت روایت، تقابلهای فوق معکوس می شوند، و سرانجام به موقعیتی می رسیم که ساده‌لوحی و روستایی بودن معادل خوبی، صداقت، درست اندیشی و پیچیدگی واقعی به نظر می رسند. حتی مردان شهری که در آغاز بدبین و عیبجو می نمودند، در آخر همگی، بجز وکیل، همچون پیشاهنگان جوان، خصوصیات موردپسند مردم مناطق روستایی آمریکا را از خود بروز دادند. روستا که از تصنع و دورویی شهر نقاب برمی دارد، درعین سادگی، نمایانگر پیچیدگی عمیقتری است. این مطلب که یکی از اسطوره‌های متداول آمریکاست و جان فورد یکی از مبلغان برجستهٔ آن است، به دست بسیاری از فیلمسازان دیگر نیز استادانه به تصویر کشیده شده است. هرگاه این فرایند را به منزلهٔ برطرف شدن عدم تقارن

**سینمای پس از جنگ اروپا از نظریه آغاز کرد، بی آنکه به نوعی زبان مستحکم قراردادی و سنتی خاص فیلم دست یافته باشد. این سینما، خودآگاهانه به ساختن نوعی زبان دست زد.**

اولیه و از میان برداشتن تناقضات تلقی کنیم، به لحاظ ساختاری حائز اهمیت بسیار است.

*ساختهای مربوط به درونمایهٔ فیلم*

طرحواره‌ها یا ساختهای درونمایه‌ای گوناگونی در روایت گنجانده شده است که آنها را می توان با استفاده از نوعی چارچوب تقابلی، تجزیه و رمزگذاری کرد. تقابلهای دوگانهٔ موجود در فیلم عبارت اند از:

| | |
|---|---|
| شهر | روستا |
| حرف | عمل |
| دورویی | صداقت |
| پیچیدگی | سادگی |
| سیبل | صورت اصلاح شده |
| فرهنگ | طبیعت |
| شوخ طبعی | سخرگی |
| افراط | اعتدال |
| روابط پول محورانه | روابط انسانی |
| تصنع | واقعیت |
| اپرا | دستهٔ نوازندگان |
| اجتماعی | خصوصی |
| هنر | هنر مردم پسند |
| عواطف «ظاهری» | عواطف «واقعی» |
| فردیت | اجتماع |
| عاقل (دیوانه نما) | دیوانه (عاقل نما) |
| عمومیت | خلوت |

این فهرست کامل نیست و می توان آن را بسیار بیش از این گسترش داد. نمونه‌های عینی تر، معنای این تقابلها را صریحتر می کنند. دیدز بیش از آنکه حرف بزند، عمل می کند ـ درست مانند یك پیشاهنگ شایسته. از همین رو نام او نیز به معنای کردار است، نه گفتار. او با یك ضربه ـ عمل مستقیم ـ علیه غرور، دورویی و فریبکاری به مبارزه برمی خیزد؛ گاه نیز سخنان او همچون ضرباتش کوبنده است: برآدمها و اعمالشان همان نامی را می گذارد که شایستگی آن را دارند؛ مثلاً وکیل ظاهراً «نگران و مفید» را «دزد حیله‌گر»، و خوراك فرانسوی «جگر غاز» را «غذایی که مزهٔ صابون می دهد»، نام می نهد. عشق دیدز به بیب یا «زن محنت زده» که از نیازهای انسانی ریشه می گیرد و برای تسکین آلام و رنجهای اوست، پاسخی به وظایف اجتماعی (فداکاری) است. دیدز، واقعی است نه پرمدعا و گزافه‌گو و به‌جای آنکه مانند سدار، وکیل اتوکشیده، با آن دستهای کرم زده، سبیلهایش را چرب و براق کند، صورتش را از ته می تراشد. او شیپور می زند و عقیده دارد که «هنر» باید چیزی باشد مردم پسند و پول ساز مانند سینما. او اعتقاد دارد اپرا هم باید طوری باشد که خرج خودش را در بیاورد ـ و به اجرا کنندگان آن می گوید: «نکنند نمایشی که اجرا می کنید چنگی به دل نزند؟» «شعرگونه» هایی که او برای نوشتن برروی کارتهای تبریك می سراید، از شعرهای «واقعی» آن آدمهای کثیف، پست، از خودراضی و سطحی ـ که خود را «عالم» می دانند ـ صادقانه‌تر به نظر می رسد. در شهر همه چیز بدلی است ـ مثل آن زن عظیم الجثه، «مادام پومپونی» که احمقانه عاشق اپراست. (در این فیلم اسامی افراد معنادار هستند ـ نه تنها معانی اسامی مادام پومپونیِ پرمدعا، سدارِ چرب زبان، دیدزِ نیك کردار و کورنی کوب کتك خورده، نشان دهندهٔ شخصیتهایشان است، بلکه حتی نام مندریك فالز نیز معنادار است. مندریكِ جادوگر، یك شخصیت فکاهی محبوب آمریکاییان است. از طرف دیگر مندریك جادوگر با فالز نیز ارتباط دارد ـ مندریك فالز؟ دربارهٔ بادینگتون سدار باید گفت که سدار و بادینگتون نامهای میانی نویسندهٔ کتابی هستند که فیلم از آن اقتباس شده است.) دیدز چنان درست کردار است که عشق خود را به بیب، به شیوه‌ای عجیب به صورت شعرگونه‌ای سرشار از

احساسات ابراز می کند: «آن گاه که بر زبان آوردن برخی حرفها برایم دشوار است، آنها را می نویسم.»

تقابلهای دوگانه تنها در کل روایت گنجانده نشده‌اند، بلکه در برخی افرادی که از شخصیتی دوپهلو برخوردارند نیز، وجود تقابلهای دوگانه مشهود است ـ برای مثال کورنی کوبِ «محافظ» که از دیدز محافظت می کند، در موقعیتی بینابین دیدز و حقه‌بازان «شهری» قرار دارد؛ خدمتکاران، شاعری که از زور بازوی دیدز تعریف و تمجید می کند و او را به مشروبخوری می برد (و پس از میخوارگی به‌خیال خود برای بزرگداشت طبیعت در خیابانها، لخت و برهنه پرسه می زنند)؛ و صد البته بیب که نقطهٔ مقابل کورنی کوب است، همه شخصیتی دوپهلو دارند. بیب، علی رغم اینکه بدبین، سرسخت و یك جوجه روزنامه‌نگار است، اما در عین حال کودکی مهربان و دوست داشتنی است. از قضا همین خصوصیات جین آرتور (هنرپیشه‌ای که نقش بیب را بازی می کند) و سیمای ظاهری اوست که شخصیت او را آشکار می سازد. زیبایی، ملاحت و مهربانی که گویی از ذره ذرهٔ وجود او تراوش می کند باعث می شود که او ـ و تنها او ـ بتواند از سویی دیدز را بفریبد و از سوی دیگر، در پایان فیلم، شخصیتی از خود بروز دهد که به گمان دیدز شخصیت واقعی اوست. درحالی که کورنی کوب که هم به معنای «کتك خورده» است و هم به معنی کُپّهٔ غله، آنقدر از غلهٔ روستا در خود دارد که تقریباً بلافاصله پس از دیدن دیدز، خوبی، درایت و زیرکی او را تشخیص دهد ـ دیدز دهاتی احمقی است که راه خودش را در لجنزار شهر باز می کند.

روایت و ساخت درونمایه‌ای فیلم از چنان وحدت و یکپارچگی برخوردارند که وقتی در پایان فیلم، قاضی سبیلوی دادگاه برپرده ظاهر می شود، تماشاگر او را بدون تأمل به خاطر شباهتش با سدارِ چرب زبان یا شاعرانِ فاضل مآب بی ذوقِ و سبیلو، به مغالطه‌کاری متهم نمی کند. حتی سبیلهای سردبیر روزنامه نیز دیگر نشانه‌ای منفی به شمار نمی آید.

تکنیك

در آقای دیدز به شهر می رود هر فصل از نظر فضا از وحدت و انسجام برخوردار است ـ کاپرا برای نمایش یك فصل تازه به فضای دیگری قطع می کند، اما هرگز آن گونه که در سینمای روسیه و فیلمهای گریفیث رایج است به فضاهای مختلف، میان برش نمی زند. دوربین نسبت به تصویر و واقعیت نمایشی، همواره نقطه‌نظری «عینی» دارد؛ به عبارت دیگر تغییر در نقطهٔ دید از طریق تغییر مکان دوربین پدید می آید.

دوربین تقریباً ثابت است ـ تنها چند نمای با چرخش افقی وجود دارد که یکی از آنها سدار را که با چابکی در بخش بیرونی دفترش حرکت می کند، تعقیب می کند؛ دیگری دیدز را نشان می دهد که برای دیدن ماشین آتش نشانی به طرف پنجره هجوم می برد؛ سومین نمای با چرخش افقی بیب را به تصویر می کشد که می رود به تلفن جواب دهد و سرانجام آخرین نمای از این نوع، صف طولانی کشاورزان را در خانهٔ بزرگ دیدز نشان می دهد. بجز اولین نمای با چرخش افقی، بقیه، همه به نمای درشت ختم می شوند که این خود در فیلمی که عمدتاً از نماهای متوسط تشکیل شده دارای مفهوم خاصی

است. کاپرا در بقیه نماهای درشت ـ که همه، بیب یا دیدز یا آن دورا در کنار هم به تصویر می کشند ـ دوربین را در بالا یا پایین یا در زاویه‌ای قرار می دهد که آنها را در تباین با نماهای مستقیم و متوسطی که تمام فیلم را تشکیل می دهند، نشان دهد و این بر توجه بیشتر او به این نماها دلالت می کند.

نماهای درشت همواره دارای حالت کانونی محو هستند و این درست در نقطهٔ مقابل وضوح کامل افراد در اکثر نماهای دیگر است. حتی زمانی که بیب و دیدز در کنار هم هستند و با نمای درشت به تصویر نیامده‌اند، از طریق نورپردازی شدید از پشت و تار کردن پسزمینه، به آن دو برجستگی خاصی داده می شود ـ برای مثال در آن نمایی که شب هنگام مقبرهٔ گرانت را نشان می داد، مقبره، پیش از آنکه بیب و دیدز در جلوی آن ظاهر شوند، کاملاً واضح بود.

در بهترین حالت شاید بتوان گفت که در این فیلم می توان ساختهای روایی، درونمایه‌ای و تکنیکی را همچون مجموعه‌هایی متضاد «رمزگذاری» کرد ـ به عبارت دیگر هر یك از این سه عنصر ساختار خاص خود را دارند.

*بازیگران*

آقای دیدز (گری کوپر)، و بیب بنت (جین آرتور) بازیگرانی هستند که با دقت کامل برگزیده شده‌اند. هر دو آنها از نظر جسمی و ظاهری بی عیب و نقص هستند. هر دو شناخته شده و محبوب اند و خصوصیاتی در خود دارند که تماشاگر به سهولت با آنها احساس یگانگی می کند. خلاصهٔ کلام آنکه، بازیگرانی هستند که تماشاگر به آنها اهمیت می دهد، بویژه آنکه قبلاً در نقشهایی ظاهر شده‌اند که اسطوره‌های خرده بورژوازی آمریکا را تجسم می بخشیده‌اند (جین آرتور: زنی محکم، متمدن و تربیت یافته؛ گری کوپر: مردی عادی که هرچند از عهدهٔ کارهای دشواری برمی آید؛ باز هم فردی است معمولی مثل من و شما). صداقت در نمایش معمولی بودنِ این دو و واقعیت هنرِ خود آموختهٔ آنها، بویژه آن گاه که با شیاطین مردم فریب یعنی وکلا با آن سبیلهای روغن زده و براقشان در تقابل قرار می گیرند، تماشاگر را فریفتهٔ خود ساخته و او را وامی دارند ابتذال فیلم را پذیرا گشته و حتی آن را فیلمی عالی و درحد آثار کلاسیك به شمار آورد.

**سخن آخر**

کمدی آقای دیدز به شهر می رود و پیام آن، تلاشی است برای برداشتن نقاب از چهرهٔ شهر. در این فیلم، شهر که در نقطهٔ مقابل روستا قرار دارد، نمایندهٔ دغلکاری، بدبینی و اعمال ضدانسانی است. اما خوش نیتی پیشاهنگ مآبانهٔ کاپرا و طبعاً دیدز، همراه با سطحی بودن، شعرگونگی و نوای عاطفه برانگیز فیلم، به‌طور کلی مبتذل، «ساده» عوامفریبانه است ـ این فیلم در قلمرو اندیشه، پوچ و عبث و از نظر معنوی تهی است.

از نظر تکنیکی نیز، این فیلم فاقد برجستگی است و در حقیقت همانقدر پوچ و بیروح است که از نظر درونمایه. آیا جین آرتورِ زیبا و دوست داشتنی و گری کوپر با آن صورت برق انداخته، بهتر نبود در نماهایی بجز نماهای درشت با حالت کانونی محو نشان داده شوند؟

بازن (در سال ۱۹۶۷) آقای دیدز به شهر می رود را با فیلمهای صورت زخمی[۲۷]، خبرچین[۲۸]، دکتر جکیل و آقای هاید[۲۹]، خیابان

عقبی[۳۰]، جزه‌بل[۳۱]، مردنامرئی[۳۲]، من از زندان اعمال شاقه گریخته‌ام[۳۳]، اولین فیلمهای برادران مارکس و فیلمهای موزیکال فردآستر[۳۴]/ جینجر راجرز[۳۵]، در یك گروه طبقه‌بندی کرد، زیرا همهٔ آنها از همان زبان سینمایی فیلمهای آمریکایی دههٔ سی سود می جستند. زبانی که کاپرا، هاوکز، مامولیان[۳۶] و فورد نیز آن را به کار بسته‌اند. بازن ممکن است در ادامهٔ تحلیل خود بدین نکته اشاره کرده باشد که این فیلمها، یا کارگردانها و گونه‌های متفاوت، از چنان زبان مشترکی سود می جویند که کشف رمز و تعبیر و تفسیر نهایی آنها به آگاهی از جامعه‌شناسی جامعهٔ آمریکا نیازمند خواهد بود.

ساختگرایی، در ظاهر امر به بحثهای نظری (شاید بحثهای ادبی اصطلاح مناسبتری باشد) در پیرامون گونه و مؤلف چندان کمکی نمی کند و هیچ مسئلهٔ خاصی را در ارتباط با سینما مطرح نمی سازد. ساختگرایی تنها به طرح مسئله‌ای می پردازد که به نقد فیلم مربوط است ـ چرا **آقای دیدز به شهر می رود** فیلم خوبی است؟ و ویژگی خاص کار کاپرا چیست؟ اما از پاسخ به این سؤالات ناتوان است. ساختگرایی به عنوان یك روش تحقیق تنها مشکل را طرح، وحد و مرز آن را مشخص می کند. برای نمونهٔ ساختگرایی می پرسد ویژگی خاص رسانهٔ سینما، کار کاپرا، وگونهٔ فیلم **آقای دیدز به شهر می رود** چیست که باعث می شود ناپختگی تکنیکی و ابتذال مضمون ودرونمایهٔ فیلم بر جذابیت، قدرت، ارزش کلاسیك و جنبهٔ سرگرم کنندگی محض آن، تقریباً هیچ تأثیری نداشته باشد؟

فیلم، اثری هنری است نه منطقی. نظریهٔ

**تحلیل ساختاری توتم گرایی می تواند چارچوبی برای تحلیل فیلم باشد ـ چرا که فیلم رسانه‌ای است که از طریق پدیده‌های طبیعی تصاویر خویش را می آفریند.**

ساختاری که آمیزه‌ای از نظریات زبان شناسی و ارتباط است، به پدیده‌هایی اجتماعی، ناخودآگاهانه، و مقید به سنت ـ اسطوره، شعائر و زبان ـ مربوط است. نظریهٔ ساختاری تلاشی است برای تنزل این پدیده‌ها به برخی روابط مشخص و ساده. البته چنین می نماید که این روابط در سینما کمتر از زبان نباشند. اما تحویل فیلمها به ساختهایی که به لحاظ منطقی دوگانه هستند، به معنای آن است که تمامی فیلمها را به سطحی واحد برکشیده یا تنزل دهیم، که از این عمل در نهایت چیزی بیش از این مطلب که هر فیلمی دارای ساختار خاصی است، دستگیرمان نمی شود. حال آنکه ساختگرایی باید قادر باشد جنبه‌های زیبایی شناختی سینما را تعلیل کند. سینما در اینجا رسانه‌ای است که از سویی واقعیت تصویری را به واقعیتی واقعی بدل ساخته و فرد را نه به‌شیوه‌ای صرفاً ذهنی بلکه به نحوی عینی و ذهنی در آن دخیل می سازد و از سوی دیگر به واسطهٔ طبیعت خاص خود، ساختهایی را که به لحاظ منطقی دوگانه هستند و ساختگرایی مشتاقانه درصدد کشف آنهاست، تجزیه می کند.

**اکنون فیلمها خود سینما را به زیر سؤال می کشند ـ و این نوعی خود آگاهی فزاینده را دربارهٔ دستگاه علائم صوری فیلمها در پی خواهد داشت.**

واکنش در مقابل بازن ممکن است از حد معقول فراتر رفته باشد. تلاش وی در فهم و درک زبان سینمایی و موقعیت ذات شناختی آن، همچنان زمینه‌ای به نظر می رسد که ما را در فهم چگونگی کارکرد فیلم یاری خواهد رساند ـ چرا که در این زمینه ما نه با افکار و اندیشه‌ها و حتی با تکنیک، بلکه با ماهیت فرایند سینمایی سروکار داریم. درعین حال باید توجه داشت که به همین دلیل، الگوهای منسوخ شدهٔ نقد فیلم ـ نظریهٔ مؤلف و نظریه‌های مربوط به گونه ـ که همچنان از

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

صبغهٔ ادبی برخوردارند، و خود را در پشت الفاظ نوی نوعی ساختگرایی مبتذل پنهان کرده‌اند، باید کنار نهاده شوند، چرا که به گمان من خصوصیت منحصر به فرد سینما در جای دیگری نهفته است.

◇

پاورقیها

1- structuralism
2- anthropology
3- Conceptual
4- Mr. Deeds Goes to Town
5- Lee Russell
6- Sign
7- indexical
8- iconic
9- synchrony
10- diachrony
11- Signified
12- Saussure
13- Firth
14- overlapped
15- Laing
16- Geoffrey Nowell - Smith
17- Rocco and his Brothers
18- action
19- W. V. C. Quine
20- neo - realism
۲۱- grammatical: در اینجا کلمهٔ دستوری نه بر مفهوم زبان شناختی آن بلکه بر مفهوم فلسفی آن در مکتب هیجان گرایی، دلالت دارد.
22- Adorno
23- Marcuse
24- Leavis
25- meta - language مقصود زبانی است که دربارهٔ خود سخن می گوید.
26- Arnold Hauser
27- Scarface
28- The Informer کارگردان: جان فورد
29- Dr. Jekyll and Mr. Hyde
30- Back Street
31- Jezebel کارگردان: ویلیام وایلر
32- The Invisible man
33- I was a Fugitve from a chain Gang
34- Fred Astaire
35- Ginger Rogers
36- Mamoulian

منابع:


Bazin, A., **What is Cinema?**, University of California, Berkeley, 1967.

Firth, R., 'Twins, Birds and Vegetables: Problems of Identification in Primitive Religious Thought', **Man**, N. S., 1966.

Hauser, A., **The Social History of Art**, Vol. II, Knopf, New York, 1952.

Jakobson, R. and Halle, M., **Fundamentals of Language**, Mouton & Co., The Hague, 1956.

Laing, R. D., **The Self and Others**, Tavistock Publications, London, 1962.

Lévi - Strauss, C., **The Scope of Anthropology**, Cape, London, 1960.

—, **The Savage Mind**, Weidenfeld & Nicholson, London, 1966.

—, 'The Story of Asdiwal', in Edmund Leach, **The Structural Study of Myth and Totemism**, Tavistock Publications, London, 1967.

McLuhan, M., **Understanding Media**, Sphere Books, London, 1967.

Nowell - Smith, G., **Visconti**, Secker & Warburg, London, 1967.

Quine, W. V. C., **Word and Object**, MIT Press, Cambridge, Mass., 1964.

Russell, L., 'Cinema - Code and Image', New Left Review, 49, 1968.

Saussure, F. de, **Course in General Linguistics**, Peter Owen, London, 1960.

Truffaut, F., **Hitchcock**, Secker & Warburg, London, 1967.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی