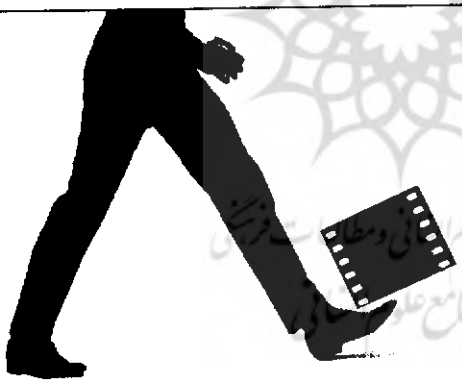
مباحث نظری

ویلیام چارلز سیسکا

مترجم: علاءالدین طباطبایی

۲ مدرنیسم در سینما



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

شرایط ظهور و تکوین فیلم هنری

۱ - ماهیت ارسطویی روایت عامه پسند

تصویر متحرک، نخست در هیئت نوعی اختراع پا به عرصهٔ وجود نهاد و طبیعتاً همچون دیگر اختراعاتی که امر ارتباط را دگرگون ساختند، بیش از هر کس به صنعتکاران و فن‌آوران[1] تعلق داشت. اما مخترعان تصویر متحرک، برخلاف گوتنبرگ که با تکمیل دستگاه چاپ به نشر و ترویج کلام مقدس، **انجیل**، همت گمارد، ابتکار خویش را به بازار عرضه داشتند. ادیسون، مای‌بریج، مه‌لیس و برادران لومیر، جملگی از تصویر متحرک به عنوان نمایشی کوتاه در کنار نمایش اصلی، وسیله‌ای خیال برانگیز و تکمیلی برای صحنهٔ تئاتر، شیوه‌ای جهت ضبط خاطرات خانوادگی و ابزاری برای برنده شدن در شرط‌بندیها سود می‌جستند. همان‌طور که دستگاه چاپ، بعدها پیدایش و رشد و بالیدنِ رمان، روزنامه و مجلات پرفروش را سبب گردید، تصویر متحرک نیز فیلم سینمایی را حیات بخشید. ادوین اس. پورتر[2] که برای ادیسون کار می‌کرد، یکی از گونه‌های ادبی یعنی داستانهای وسترن را که در آمریکا مقبول عام بود، به صورت فیلم درآورد. از این رهگذر بود که سینما اول بار در خدمت فرهنگ عام قرار گرفت.

دیری نپایید که سینما قدر و منزلتی بیشتر یافت و دیگر تنها برای نمایشهای جنبی یا همچون ابزاری منفعل جهت ضبط وقایع، مورد استفاده قرار نمی‌گرفت. در دو دههٔ اول این قرن، داستانهای حماسیِ کلاسیک، اپراها و درامها، موضوعات اصلی سینمای هنری فرانسه به شمار می‌آمدند؛ اما چندی نگذشت که سینما به رسانه‌ای بدل گردید که از بیانِ هنریِ خاص خود برخوردار بود. دیوید وارک گریفیث، اریک فون اشتروهایم و ابل گانس، این صنعت قصه‌گویی را چنان پروردند و پالودند که بیان ظرایف بی‌شمارِ

درونمایه‌ای و پیچیدگی روایی، از طریق آن میسر گردید. به دست همینان بود که فیلمِ بلند داستانی و عامه‌پسند به عالم سینما عرضه گردید.

پس از انقلاب بلشویکی در سال ۱۹۱۷، فیلمسازان روسی، ایزنشتاین و پودوفکین، باتوسل به مونتاژ، روایت را به ابزاری آشکارا سیاسی تبدیل ساختند. در بریتانیا، در اوایل دههٔ بیست، دو فیلمساز جوان به نامهای ایور مونتاگ[۳] و آلفرد هیچکاک، همراه با کسانی دیگر، انجمن فیلم را بنیاد نهادند؛ انجمنی که رشد و اعتلای سینما را به مثابه یکی از شکلهای هنری، وجههٔ همت خود ساخته بود. اینان از میان فیلمهای آمریکایی، آثار سیاسی روسی و ساخته‌های اکسپرسیونیستهای آلمانی، هر آنچه را در نظرشان پیشرفته‌تر می‌نمود، به انگلستان وارد می‌کردند. در این زمان فیلم بلند داستانی که هنوز حتی به سی‌سالگی هم پای ننهاده بود، برای توده‌ها آشکارا یک هنر به شمار می‌آمد نه یک وسیلهٔ صرف سرگرمی بی‌بو و خاصیت.

هرچند این خلاصهٔ بسیار موجز ممکن است بوی اعتقاد به برجسته دانستن «نقش شخصیت» در تاریخ سینما را بدهد؛ اما باید به خاطر داشت که تکامل فیلمهای تک حلقه‌ای ویژهٔ سینماهای نیکل ادئون، به فیلمهای بلند روایی، بیش از آنکه حاصل تلاش افرادی آگاه و روشن ضمیر باشد، مولود شرایط فرهنگی آن دوران بود. مدت فیلمها بتدریج طولانیتر می‌شد - در آغاز تصاویر ساده‌ای بودند به مدت سی ثانیه تا سه دقیقه که بعدها به یک یا دو ساعت و حتی بیشتر از آن بالغ شد - زیرا مردم برای نشستن در سالن تاریک سینما و نظارهٔ تصاویر لرزان آن، عطشی سیری‌ناپذیر پیدا کرده و خواهان داستانهای پیچیده‌تری بودند که

اگر فیلمسازانی که فیلم بلند داستانی را به یکی از شکلهای توانمند هنری تبدیل ساخته‌اند، مردانی بزرگ به شمار می‌آیند، تنها از آنجاست که شرایط فرهنگیی موجود بود که به آنان امکان می‌داد استعدادهای خویش را متجلی سازند.

آنها را بیشتر در خود غرق کند. از آنجا که سینما از بازاری پر رونق برخوردار بود، کیفیت فیلمها همواره بهبود می‌یافت. رقبا هنگامی که روشی موفقیت‌آمیز را کشف می‌کردند، آنقدر آن را به کار می‌بستند که رفته رفته عادی و پیش پاافتاده می‌نمود و از آن پس ناچار بودند برای حفظ مشتریان خویش از روشی بهتر و تازه‌تر سود جویند. در اینجا تناقضی پدید می‌آمد، بدین معنی که شرکتهای فیلمسازی از یک سو تا جایی که نظر موافق تماشاگران خود را داشتند محافظه کار بودند و از دیگر سو ناچار از دست‌زدن به تغییر و نوآوری. اگر فیلمسازانی که فیلم بلند داستانی را به یکی از شکلهای توانمند هنری تبدیل ساخته‌اند «مردانی بزرگ» به شمار می‌آیند، تنها از آنجاست که شرایط فرهنگیی موجود بود که به آنان امکان می‌داد استعدادهای خویش را متجلی سازند.[۴]

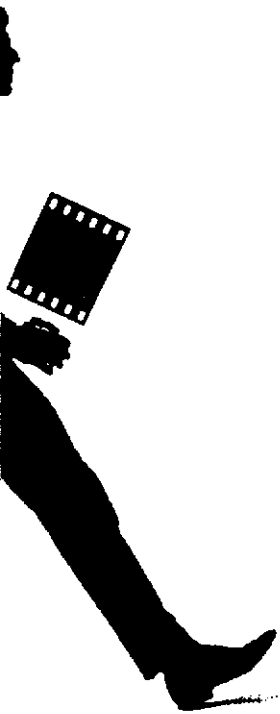
ایروینگ تالبرگ[۵] یکی از «نوابغ سینما» که در دههٔ بیست و اوایل دههٔ سی ابتدا در استودیوهای یونیورسال و سپس در متروگلدوین مایر، سالانه بر تولید بیش از پنجاه فیلم نظارت داشت، در یک سخنرانی در دانشگاه کالیفرنیای جنوبی به سال ۱۹۲۹ دیدگاه دست‌اندرکاران سینما را دربارهٔ تولیدات خویش این گونه جمع‌بندی کرد:

قبل از هر چیز باید معنای کلمه سرگرمی را درک کنیم، چرا که قصد و هدف نمایش سینمایی، سرگرمی است.... سرگرمی چیزی است که نظر موافق همگان را به سینما جلب می‌کند.... سایر هنرها عموماً نظر گروه خاصی را به خود جلب می‌کنند، اما هنر تصویر متحرک، که در هنر بودن آن تردیدی نیست، باید نظر همگان را جلب نماید. این مسئله بسیار حیاتی است چرا که صنعت سینما به این امید به سرمایه‌گذاری صدها میلیون دلاری دست می‌زند که بتواند نظر مردم یک کشور را و حتی نظر عموم جهانیان را به خود جلب کند و اگر سینما از چنین جاذبه‌ای برخوردار نبود، هرگز نمی‌توانست به چنین مرحله‌ای از پیشرفت و ترقی نایل آید...

موضوع فیلمهای من... باید امروزی باشد. یکی از وظایف اصلی من در ایفای نقش نظاره‌گر این است که خلق و خو و حالات روحی مردم را درک و احساس نمایم.[۶]

تالبرگ اعتقاد داشت که به واسطهٔ این امروزی بودن و نیاز به هماهنگ ساختن خود با «اندیشه‌های روز»، «سینما نمی‌تواند برای همیشه تولیدی هنری باقی بماند.» اما در عین حال می‌افزاید که «البته استثناهایی وجود دارد، داستانهای بزرگ و کارهای اصیل و بی‌همتا برهمهٔ مشکلات غلبه خواهند کرد.»[۷] تالبرگ نتیجه می‌گرفت که سینما «هنر هنرهاست، چرا که هیچ رسانهٔ دیگری قادر نیست چنین تعداد کثیری از مردم را به خود جلب نماید.»[۸]

این سخن تالبرگ نمونه‌ای از ستایشی است که از هنر عامه‌پسند به عمل می‌آید. تحت هدایت تالبرگ و افرادی همانند او بود که بسیاری از نویسندگان و بازیگران برجسته از شرق به هالیوود سرازیر شدند و دیری نپایید که سینمای آمریکا به شکل استانده[۹] و «کلاسیک» خویش دست یافت. تالبرگ در عین حال که می‌دانست منافع مادی او در جذابیت فراگیر فیلمهایش نهفته است، برای ارتقای «ارزشهای تولیدی» و رشد و تعالی ساخته‌های خویش نیز از هیچ کوششی فروگذار نمی‌کرد. استودیوهای هالیوود ذوق و سلیقهٔ مردم را هرگز به کم نمی‌گرفتند: فیلمهای آنان نمونهٔ خوبی از هنر ارسطویی به شمار می‌رفت. ارسطو،



همانند تالبرگ، معتقد بود هدف هنرها، لذت بخشیدن و سرگرم کردن است. از همین‌رو، رابطهٔ میان **بوطیقای** ارسطو و ساختار سینمای هالیوود بسیار ژرف و عمیق است.

در نظر ارسطو علت بنیادین تمامی هنرها را باید در نیاز آدمی به تقلید جستجو کرد و، «لذت از تقلید» امری است جهانی.[10] «آنچه مورد تقلید واقع می‌شود عبارت است از انسانهای در حین عمل یا پراکسیس.»[11] تقلید پراکسیس همان پیرنگ است که ارسطو آن را نخستین اصل تراژدی و، شخصیت - یعنی عاملی فردی که عمل را به انجام می‌رساند - را دومین اصل آن به شمار می‌آورد.[12] پیرنگ برای وافی به مقصود بودن، باید کلیتی باشد شامل آغاز، میانه و پایانی مأنوس و آشنا.[13] در پیرنگ موفق، هم اعمال و هم تقلیدهایی که انتقال از این حادثه را به حادثه‌ای دیگر سبب می‌شوند، باید به سهولت برای مخاطبان قابل تشخیص باشند. میان این سخن و این گفتهٔ تالبرگ که فیلم باید از جذابیتی بی‌واسطه برخوردار باشد، رابطه‌ای مستقیم برقرار است. اگر پیرنگ «روح تراژدی» به شمار می‌آید، همین نکته در مورد فیلم هالیوودی در شکل کلاسیک خود نیز صادق است.[14]

علاوه بر تصویب داستانهایی که می‌بایست ابتدا به صورت فیلمنامه و سپس در قالب فیلم درآیند، یکی از وظایف مهم تالبرگ این بود که در سِمَت سرپرست تولید، فیلم تمام شده را به صورت کالایی تجاری در آورد که «برای مردم یک کشور و حتی مردم تمام جهان جالب توجه باشد.»[15] برای دست یافتن به چنین هدفی، تالبرگ بخش عمده‌ای از شانزده ساعت کار روزانه‌اش را به نظارت بر تدوین فیلمهای استودیو اختصاص می‌داد: از جمله دستور حذف، فیلمبرداری مجدد و اضافه کردن برخی صحنه‌ها؛ بدین طریق فیلم در

پایان «از چنان وحدت و ساختاری برخوردار می‌گردید که در صورت حذف یا جابه‌جایی هر یک از اجزایش، کل آن در هم ریخته و تباه می‌شد.» این ویژگی نیز هماهنگ و همخوان با این سخن ارسطو بود که «چیزی که حضور یا عدم حضورش تفاوتی محسوس را سبب نمی‌شود، از اجزای انداموار آن کل به شمار نمی‌آید.»[۱۶]

در نظر تالبرگ نیز همچون ارسطو، پیرنگهای چند داستانه از آنجا که «چند نمایش را بی‌آنکه پیوستگی احتمالی یا ضروری میان آنها موجود باشد به صورت متوالی نشان می‌دهند»، «بدترین» نوع پیرنگ به شمار می‌آیند. به نظر ارسطو، چنین پیرنگهایی ساختهٔ «شاعرانی ناآزموده هستند... که ضعفشان از ضعف شاعر مایه می‌گیرد، [یا] ساختهٔ شاعرانی خوب و آزموده [که] در هنگام نوشتن قطعات نمایشی برای رقابت، پیرنگ را فراتر از ظرفیت آن گسترش می‌دهند.»[۱۷] در هالیوود زمان تالبرگ، هیچ فیلمی، خواه ساختهٔ کارگردانی ناتوان و خواه ساختهٔ نابغه‌ای همچون اریک فون اشتروهایم نمی‌توانست به سالنهای نمایش راه یابد بی‌آنکه مورد تأیید داورانی قرار گیرد که از ذوق و سلیقهٔ عموم مردم آگاه بودند.

اما، در دههٔ ۱۹۵۰ نوع جدیدی از فیلم بلندروایی پابه عرصهٔ وجود نهاد که انگارهٔ ارسطویی سینمای کلاسیک هالیوود را به چالش فرا می‌خواند. برای توضیح علت موفقیت این نوع فیلم، نظریه‌های زیادی مطرح گردیده است که هر یک بخشی از حقیقت را در خود دارند.[۱۸] شاید بتوان گفت که از طرفی مخاطبان بالقوهٔ سینما چنان کثرتی یافته بودند که امکان ساختن فیلمهایی نیز پدید آمده بود که از سنتهای استانداردهٔ ناظر برجلب نظر توده‌ها تخطی می‌کردند، چرا که این گونه فیلمها نیز در میان کل سینماروها مخاطبان خاص خود را می‌یافتند و حمایت درصد کوچکتری از آنها را به خود جلب می‌نمودند. از طرف دیگر از آنجا که تلویزیون بخش مهمی از تماشاگران سینما را ربوده بود، استودیوها لازم می‌دیدند یک بار دیگر «روشهای نو و متفاوت» را برای ترغیب تماشاگران به ترک مبلهای راحت خانه‌شان و بازگرداندن آنها به صندلیهای نه چندان راحت سالنهای سینما، بیازمایند. از نظر روان‌شناختی نیز، به دلیل زخمهای شدیدی که در نتیجهٔ نسل‌کشی و قتل - عامهای جنگ دوم جهانی و رعب و وحشتی که از سلاحهای هسته‌ای بروجدان اجتماعی وارد آمده بود، ظهور سینمایی امروزیتر ممکن و ضروری گردیده بود. سرانجام از دیگر عللی که ظهور فیلم هنری را به لحاظ اقتصادی ممکن ساخت، شاید افزایش مداوم تعداد افراد تحصیلکرده بود که به فرهنگ بصری علاقه‌مند بودند؛ اما به واسطهٔ جذبیت روشنفکرانه، آن نوع سرگرمیهایی که سینما و تلویزیون عرضه می‌کرد، ارضایشان نمی‌ساخت. در هر حال سینمایی جدید در ابعادی جهانی سربرآورد که تحت عنوان فیلم هنری در اواخر دههٔ پنجاه و اوایل دههٔ شصت سخت موردتوجه قرار گرفت. اینگماربرگمن در سوئد، آلن رنه، ژان لوک گدار، آینس واردا[۱۹] و دیگر کارگردانان موج نو در فرانسه، میکل‌آنجلو آنتونیونی و فدریکو فلینی در ایتالیا، لوییس بونوئل در مکزیک، لیندزی آندرسون در بریتانیا، جان کاساویتس[۲۰] و آرتور پن در آمریکا، همراه با دیگران، خویش را موردتوجه روشنفکرانه یافتند.

حال دیگر مانند دههٔ بیست و سی، سینمای روشنفکرانه محدود به هنرمندان و تجربه‌گرایان

نبود. این سینما، اینک تجلی خویش را به صورت فیلم بلندروایی، در فیلم هنری یافته بود. سینمای هنری که از سینمای سرگرم کنندهٔ هالیوود تخطی جسته بود، طبیعتاً از سنتهای حاکم برانگارهٔ روشنفکرانهٔ مدرنیستی پیروی می‌کرد که ریشه‌های آن را در هنرهای سنتی، فلسفه و حتی قانون می‌توان یافت. سینمای هنری را از نظر ساختار می‌توان به بهترین وجه در چارچوب و متن فرهنگی که مدرنیسم نام دارد، شناخت و توصیف نمود.

۲ - اسطوره در فرهنگ عامه و فرهنگ روشنفکرانه

پروفسور جان کاولتی[۲۱] میان فرهنگ عامه - که دنیای وسترن، فیلمهای گانگستری و کمدیهای بزن و بشکن، نمودهایی از آن به شمار می‌آیند - و فرهنگ روشنفکرانه که بظاهر ویژگیهای خاص خود را داراست و با فرهنگ عامه در تباین قرار می‌گیرد، تمایز قایل است. کاولتی به اسطوره‌های روایتِ عامه‌پسند علاقه‌مند بوده و اعتقاد دارد که با تجزیه و تحلیل جهان داستان و نمودهای قهرمانی، در داستانهایی که توده‌های یک جامعه را به خود جلب می‌کنند، می‌توان احساس آن جامعه را دربارهٔ خویش، انتظارات، آنچه را ممکن می‌پندارد و امید و آرزوهایش را مشخص کرد. وی در تألیف طولانی خویش، **اسطورهٔ شش اسلحه**[۲۲] از تصاویر قهرمانان فیلمهای وسترن و گانگستری برای تشریح اسطوره‌هایی سود می‌جوید که مردم خودآگاهانه یا ناخودآگاهانه در ارتباط با نقش فرد در جامعهٔ آمریکا، به آنها اعتقاد دارند. به اعتقاد من، این روش مفید و ثمربخش است؛ اما نمی‌توان صرفاً از رهگذر بررسی فیلمهای عامه‌پسند، تصویری کامل از یک جامعه به دست داد. برای درک این نکته تنها کافی است منتقدان و سینماروهایی را در نظر آوریم که فیلمهای عامه‌پسند را صرفاً براساس کیفیت هیجان‌انگیز دراماتیک آن یا میزان همدلی و صمیمیتی که در هنگام تماشای آنها با قهرمان فیلم احساس می‌کنند، مورد قضاوت قرار می‌دهند؛ حال آنکه همینان دربارهٔ فیلمهایی که در نظرشان «جدی» تلقی می‌شود، بر اساس توانایی فیلمساز در طرح و بررسی تنگناهایی که به عقیدهٔ آنها فراروی جهان معاصر قرار دارد، به ارزیابی دست می‌زنند.

کاولتی اعتقاد دارد که می‌توان فیلمهایی را که فرهنگ عامه خلق کرده است به مثابه نمود ارزشهای جامعه قبول کرد. شاید بتوان برخی گونه‌های مشخص عامه‌پسند را که بارها تکرار گردیده‌اند و موردتأیید مداوم تودهٔ مردم بوده‌اند، نمودی از شعور جمعی جامعه به حساب آورد؛ اما همان طور که تاریخ اجتماعی و سیاسی ایالات متحده در سالهای اخیر به وضوح تمام نشان داده است، فرهنگ آن از کلیتی متجانس و همگن برخوردار نیست. بلکه برعکس آمیزه‌ای است متشکل از زیرفرهنگهای[۲۳] متعدد و گروههای همسود که هر کدام ویژگیهای خاص خود را داراست. بی‌تردید همهٔ شهروندان، تجلی صفات و ویژگیهای خود را در قهرمانان فیلمهای گانگستری، کابویی یا ملودرام نمی‌یابند. فرهنگ عامه بدون شک اسطوره‌های متعددی را در برمی‌گیرد.

کلینت ایستوود[۲۴] در فیلم **هاری خبیث**[۲۵]، یکی از اساطیر فرهنگ آمریکایی را تجسم می‌بخشد. این شخصیت، مردی است که قوانین

جـامعه‌اش (کـه در نـظر او بـی‌تأثیر و ضـعیف می‌نمایند) وی را از تواناییهای خـویش مـحروم ساخته است و او تنها با توسل به خشونتِ فردی قـادر است تـوانـایی خـویش را بـازیابد. والری هارپر[۲۶] در نقش *رودا* تجلی اسطورهٔ دیگری است؛ براساس این اسطوره، یک زن تنها زمانی می‌تواند هم در زندگی زناشویی خوشبخت باشد و هم از هـویت اجتمـاعی بـرخـوردار گـردد کـه هـمواره خوش‌خلقی خویش را حفظ کرده و تسلیم شرایط نشود. (در حقیقت به نظر می‌رسد که اسطورهٔ «اگر تسلیم شوی، کسی نیستی» یک اسطوره‌ای است که در تمامی گونه‌های سینمایی که در آمریکا قبول عام یافته‌اند، رواج کامل دارد.)

فرهنگ عامه نه تنها از اسطوره‌های متفاوتی تشکیل گـردیده؛ بـلکه درسهـای حـاصل از ایـن اسطوره‌ها نیز اغلب با هم در تناقض است. ایـن اسطوره که می‌توان با تلاش بـی‌امـان، خـواه در زمـینهٔ تجـارت، سیـاست و خـواه در بـازی و سرگرمی، به ۰وفقیت و مـحبوبیت دست یـافت (برای نمونه فیلمهـای مـلتزمین[۲۷]، **ایب لینکلن درایلی نویز**[۲۸]، **یـانکی دودل دنـدی**[۲۹]، را شـاهد مثال می‌گیریم) اسطوره‌ای است که با تصویری که فیلمهـای وسـترن و گـانگستری از مـردان کـار و سیاست به دست می‌دهند، هـماهنگ و سـازگار است. فیلمهای **پدرخـوانـده** (مـحصول سـالهای ۱۹۷۲ و ۱۹۷۴)، نیز مانند فیلم **برادری**[۳۰] که پیش از آنها در سـال ۱۹۶۸ تـولید گـردید، بـا تـبدیل گانگسترها به مردان کار و تجارت، این سبکهای متناقض زنـدگی را بـا هـم وحـدت مـی‌بخشند. می‌دانیم که اغلب به شخصیت ضد اسطوره کـه فیلم بـا دیـدی مـنفی بـه آن مـی‌نگرد، در گـونهٔ گانگستری نقشی کم اهمیت تر واگذار می‌گردد؛ اما

فرهنگ عامه‌ای کـه از طـریق سینما و تـلویزیون، از هـالیوود سرچشمه مـی‌گیرد، بـرای آنکـه فرهنگ عامه باقی بماند، بناگزیر بـایـد از خـلق اسطوره‌هـا و شخصیتهایی که در اساس و بنیاد نو هستند، احتراز جوید.

در **پدرخوانده** وضع معکوس است، زیرا ضد اسطوره را به درونمایهٔ اصلی تبدیل می‌سازد، به جای آنکه کشمکش میان ارزشهای اخلاقی درست و نادرست را محور کار قرار دهد.

حال باید دید دربارهٔ فرد یا زیر - فرهنگی که این اسطوره پردازیهای عامه‌پسندانه را از آنجا که «حقیقت» نیستند به عنوان «اسطوره» شناسایی و ارزیابی می‌کند، چه می‌توان گفت؟ این زیر-فرهنگ همان است که کاولتی بظاهر در بحث در پیرامون فرهنگ روشنفکرانه به آن اشاره می‌کند. در این کتاب، اصطلاح روشنفکر تنها برای اشاره به فرهیختگان و دانشگاهیان به کار نمی‌رود، بلکه منظور، آن بخش از وجود همگی ماست که بنا به سرشت و ماهیت خود، متفکر است، آن بخش که اساساً به تفکر، تأمل و یافتن پاسخ برای مسائل و مشکلات می‌پردازد. فرهنگ روشنفکرانه، اسطوره‌های نهفته در وجدان جمعیِ ناخودآگاه را به زیر سؤال کشیده و متناسب با میزان رد و انکار آنها، به خلق نوعی اسطوره شناسی جدید دست زده و از رهگذر آن به حیات خویش ادامه می‌دهد. از اسطوره‌شناسی جدید، برخلاف اسطورهٔ پیشین، نه مفهوم غیر حقیقی، بلکه مفهوم حقیقت مطلق و «واقعاً حقیقی» استنباط خواهد شد. کارل گوستاویونگ در کتاب **انسان جدید در جستجوی روح** از نیاز به این نوع ذهنیت در هر عصری سخن می‌گوید. بنا به توصیف وی از انسان نوین، هر فردی که در یک دورهٔ مشخص، زندگی می‌کند، انسان نوین عصر خویش به شمار نمی‌آید، بلکه انسانهای نوین آنانی هستند که در خط مقدم تجارب نوین عصر خویش باشند[۳۱]. به همین منوال، جان اس دان در کتاب **شهر خدایان**، انسان نوین را چنین توصیف می‌کند: «هر عصری

انسان نوین خاص خود را داراست... زیرا خط مقدم تجارب نوین همانند امواج، در حال تغییر مداوم است.»[۳۲]

حال باید دید چگونه می‌توان اسطورهٔ نوین را تشخیص داد؟ در ابتدا فرض را بر این می‌گذاریم که آنها افرادی هستند که «شیوه‌های زندگی سازگار با وجدان جمعی نسلهای پیشین، در نظر آنها جذابیت خویش را از دست داده است.»[۳۳] شعور و وجدان انسان نوین تا آنجا تعالی می‌یابد که حقایق دوران پیشین در نظرش همچون «اسطوره» می‌نمایند. در اصطلاح شناسی رایج در قرن نوزدهم، همان طور که میرچاالیاده در کتاب **اسطوره‌ها، رؤیاها و رازها** مطرح می‌سازد، اسطوره عبارت بود از «هر آنچه در مقابل «واقعیت» قرار می‌گیرد: خواه آفرینش آدم باشد یا مرد نامرئی... یا سرگذشت *خدایان* که توسط هزیود[۳۴] شاعر یونانی بیان شده است.»[۳۵] در نظر

بنیادگرایان مسیحی، احکام هستی شناختی که با انجیل ناسازگار باشند، اسطوره به حساب می‌آیند. بر همین سیاق، در نظر تحقق گرایان منطقی[۳۶] نیز هر آنچه با قوانین علمی در تباین قرار داشته باشد، اسطوره به شمار می‌آید؛ حال آنکه اینان احکام علمی را نه در شمار اسطوره‌ها، که در زمرهٔ حقایق جای می‌دهند. در عصر ما بعد علمی، این احکام نیز به نوبهٔ خود در پرتو اسطورهٔ رایج زمان، «اسطوره‌هایی» بیش نیستند. برای آنکه مفهوم «انسان نوین» را در چشم‌اندازی گسترده دریابیم، باید اسطوره را هم به منزلهٔ حقایق غیرواقعی اعصار پیشین و هم حقایق عصر حاضر، فهم و درک نمود. جان‌دان در این زمینه چنین می‌گوید:

آنچه را در عصر حاضر «اسطوره» می‌نامیم، معمولاً بیان تجارب زمانهای پیشین است و آنچه را اسطوره‌های رایج زمان خود می‌شناسیم، بخش اعظم آن، بازماندهٔ اسطوره‌های پیشین یا احیای مجدد آنهاست. هرچند عناصری که ما از فرهنگ خویش بر این اسطوره‌ها افزوده‌ایم در آینده اسطوره به شمار نخواهند آمد؛ مهمترین عناصر فرهنگ ما یعنی ملاک و معیارهایی که ما براساس آنها اسطوره بودنِ اسطوره‌های پیشین را باز می‌شناسیم، اندیشه‌هایی که در نظرمان جدیترین به حساب می‌آیند، نظرگاهی که روشن‌نگری و آزادگی ما از آن پدید می‌آید، جملگی در اعصار آتی، اسطورهٔ عصر ما تلقی خواهند شد.[۳۷]

ابراهیم، انسان نمونهٔ کتب عهد عتیق، در جامعه‌ای پدر سالار زندگی می‌کرد؛ براساس باورهای این جامعه، انسان از طریق وابستگی خونی با پسران خویش به جاودانگی دست می‌یافت. همین امر به تقاضای یهوه از ابراهیم برای قربانی کردن تنها پسر خویش، چنین اهمیتی می‌داد، چرا که ابراهیم با این عمل امکان غلبه بر مرگ را از دست می‌داد و زندگی او هدف و معنایی نداشت. اما در نظر مارکوس آرلیوس[۳۸] که در روم باستان می‌زیست، انگارهٔ پدر سالارانهٔ فوق، اسطوره‌ای بیش نبود. در باور او، انسان، تنها از رهگذر انباشت تجارب گوناگون، به مفهوم نهایی زندگی دست می‌یافت. اگر انسان هر کار ممکنی را انجام دهد، تمامی تجارب زندگی را نمونه‌وار آزموده است (که به عقیدهٔ او چهل سال برای این کار کفایت می‌کرد) و مرگ او را از چیزی محروم نخواهد ساخت. در جامعهٔ طبقاتی قرون وسطی، زندگی انسان در صورتی معنا و مفهوم می‌یافت که از جایگاه اجتماعیی که در آن به دنیا آمده است - خواه این جایگاه، مقام پادشاهی باشد و خواه نیمه بردگی - راضی و خشنود باشد. طبیعتاً در چنین جامعه‌ای تلاش برای آزمودن کلیهٔ تجارب، اسطوره‌ای بیش نبود. جان‌دان در خاتمه نتیجه

می‌گیرد که اسطورهٔ عصرجدید - که در نظر ما حقیقت جلوه می‌کند - اسطورهٔ تحقق خویش است. پدر بودن کافی نیست؛ از میان تجارب ممکن تا آنجا که می‌توانیم به گزینش دست می‌زنیم؛ به سلسله مراتب از پیش تعیین شده‌ای نیز گردن نمی‌نهیم. در زندگی انسان عصر جدید، اسطوره‌های فوق همگی از مفهومی نسبی برخوردار هستند، حال آنکه انسانِ مطلقاً فردیت یافته یعنی انسانی که بیش از هر چیز از خودیّت خویش آگاه است، به گفتهٔ یونگ به بالاترین مفهوم زندگی دست می‌یابد.

فرهنگ روشنفکرانه که، بنا به تعریف، اسطورهٔ عصرجدید در آن نهفته است، می‌کوشد اولاً از اسطوره‌های مربوط به ضمیر ناخودآگاه جمعی و ثانیاً از اسطوره‌های فرعی که فرهنگ عامه محل ظهور و تجلی آنهاست، فراتر رفته و بر آنها تفوق یابد؛ و از همین رو اسطوره‌های دستهٔ اول را به ضمیر خودآگاه وارد ساخته و اسطوره‌های دستهٔ دوم را علی‌رغم اذعان بر مفید بودن آنها، بیانی ناقص از شرایط انسانی ارزیابی می‌کند. بنابر آنچه تاکنون ذکر گردید، اسطوره را به سه طریق می‌توان درک کرد: نخست به عنوان داستانها و شخصیتهایی که برای مشکلات و تنگناهای مادی و دنیوی راه‌حلهایی ارائه می‌دهند، مانند هاری خبیث و رودا؛ دوم به منزلهٔ راه‌حلهایی غیرواقعی برای مسائل هستی شناختی که در زمانهای قبل راه‌حلهایی حقیقی به شمار می‌آمده‌اند؛ و سرانجام به عنوان پاسخی حقیقی به مسئلهٔ زندگیِ معنی‌دار در عصرجدید.

در هر سه معنای فوق، اسطوره پاسخی است به مشکلی که راه‌حلش در چارچوبی بیرون از اسطوره قرار ندارد. لازم نیست اسطوره‌ها چندان با تجارب ما «آن گونه که واقعاً رخ می‌دهند» سازگار باشند بلکه عمدتاً باید بیانگر طریقی باشند که ما برای سامان بخشیدن و برخورد با تجارب مورد نظر بدان نیازمندیم. زنان آمریکایی و طبیعتاً مردان و کودکانی که با آنها زندگی می‌کنند، برای دست یافتن به امنیت از یک سو و هویت مستقل از دیگر سو، با مشکلی دست به گریبان‌اند که راه‌حل آن را در شخصیت رودا شاهد هستیم. به همین منوال فرهنگ مردانه که احساس می‌کند قدرت مردانگیش از جانب هنجارهای اجتماعیی که مردان را از حمایت خانه و خانوادهٔ خویش باز می‌دارد، مورد تهدید قرار گرفته است، در شخصیت هاری خبیث انعکاس می‌یابد.

هرچند این دو شخصیت در نگاه اول متفاوت و غیرقابل قیاس به نظر می‌رسند؛ نقاط مشترکی نیز دارند، چرا که هر دو از تسلیم در مقابل نظام اجتماعی پوچ و سرکوبگر سرباز زده و می‌کوشند جامعه را به ثبات و عدالت بازگردانند. چگونگی رهایی جستن این شخصیتها از تنگنا و اعمالی که باعث حل مشکل می‌شود، اسطوره یا داستان این شخصیتهاست. داستان رودا - زنی که پیوند میان مادر و فرزند را بریده و از آن خارج می‌شود، بدین معنی که هم ازدواج می‌کند و هم به کار خود ادامه می‌دهد - اسطوره یا چگونگی رهایی جستن از یکی از تنگناهای مبتلا به این عصر است. به گمان من محبوبیت رودا در نزد عامهٔ مردم از آنجا نیست که وی نمونهٔ زن آمریکایی در موقعیتی مشابه است، بلکه دقیقاً از آنجاست که او نمونهٔ زن آمریکایی به شمار نمی‌آید. رودا به گونه‌ای عمل می‌کند که مشکل فرا راه زنان آمریکایی را حل می‌کند. اسطوره، انعکاس جهان آن گونه که در واقعیت هست، نیست، بلکه انعکاسی از جهان به

آن گونه‌ای است که ما اعتقاد داریم می‌تواند باشد.

تمایزاتی که در اینجا میان فرهنگ روشنفکرانه و فرهنگ عامیانه قایل شده‌ایم، جنبهٔ ارزشی ندارد (هرچند که بی‌تردید می‌توان دربارهٔ آنها به قضاوتی ارزشی نیز دست زد). به اعتقاد من، تقریباً همهٔ ما، گاهی به «انسان نوین» تبدیل می‌شویم و گاهی نیز به صورت «فردی عادی در میان توده‌ها» یعنی مخلوق ضمیر ناخودآگاه جمعی، در می‌آییم. به گمان من توصیفی که در اینجا به دست داده شد، حاصل قراردادن ساختاری ذهنی براساس پدیده‌های عینی است. فرهنگ عامه همان‌طور که از تعریف آن برمی‌آید، توده‌ها را به خود جلب می‌کند و از اینرو، اسطوره‌ها و شخصیتهایی را پرورش می‌دهد که برای بخش اعظم جامعه به سهولت قابل فهم باشند. فرهنگ عامه‌ای که از هالیوود سرچشمه می‌گیرد از طریق فیلمها و تلویزیون، برای آنکه فرهنگ عامه باقی بماند، بناگزیر باید از خلق اسطوره‌ها و شخصیتهایی که در اساس و بنیاد نو هستند، احتراز جوید (و از همین‌روست که هالیوود، از دیدگاهی روشنفکرانه، همواره عقبتر از زمان به نظر می‌رسد). سینما و تلویزیون به عنوان پدیده‌هایی که موفقیت آنها به محبوبیت در نزد توده‌ها بستگی دارد، بناچار می‌کوشند به تماشاگران خویش همان چیزهایی را عرضه بدارند که آنها طالب هستند. اگر *ما* (روشنفکران) را، اندیشه‌ها و اعمال شمار اندکی از اسطوره‌سازان و مردان‌کار و تجارت که بر روی قطعه زمینی در مجاورت اقیانوس زندگی می‌کنند، اسیر خود ساخته است، دست *اندرکاران هالیوودی*، خود را، به نحوی حتی سخت‌تر از ما، اسیر نیازها و توقعات فرهنگ غیر روشنفکرانه احساس

اگر روشنفکران را، اندیشه‌ها و اعمال شمار اندکی از اسطوره‌سازان و مردان کار و تجارت اسیر خود ساخته است، دست اندرکاران هالیوودی خود را اسیر نیازها و توقعات فرهنگ غیر روشنفکرانه احساس می‌کنند، زیرا حیاتشان به این فرهنگ بستگی تام دارد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

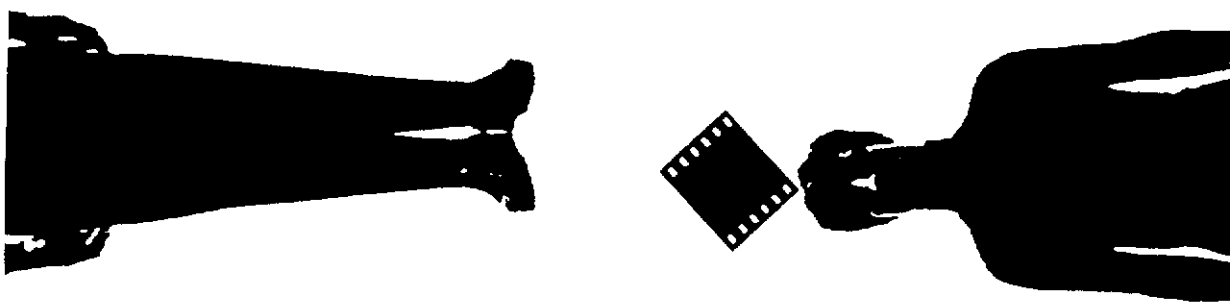
می‌کنند، زیرا حیاتشان به این فرهنگ، بستگی تام دارد.[۳۹]

اگر اسطوره‌های فرهنگ عامه باید برای کل جامعه ملموس و قابل فهم باشند، اسطوره‌های فرهنگ روشنفکرانه تنها باید بخش کوچکتری از جامعه را به خود جلب نمایند، منظور بخشی از جامعه که به قول یونگ به انسان نوین تعلق دارد، انسانی که در نظرش راه حلهایی برای تنگناهای موجود از طرف فرهنگ عامهٔ عصر خود او و فرهنگ گذشتگان ارائه گردیده است و اسطوره‌هایی بیش نیستند؛ اما راه‌حلهای خویش را حقیقت تصور می‌کند. چنانچه مطالعهٔ فرهنگ عامه، در شناسایی و درک شیوهٔ نگرش جامعه به خویش، ما را یاری رساند، می‌توان انتظار داشت که مطالعهٔ اسطوره‌های فرهنگ روشنفکرانه در ارتباط با آن بخش از فرهنگ که به انسان نوین تعلق دارد، نیز همین نتیجه را در پی داشته باشد. آن نوع فیلم بلند روایی که به لحاظ گونه شناختی به سینمای هنری متعلق است، در چارچوب فرهنگ روشنفکرانه قرار می‌گیرد.

۳ - فیلم هنری و ادراک مدرنیستی

مدرنیسم دارای شکل و محتوای خاصی است. محتوای آن، همان اسطورهٔ نوین است؛ اما از آنجا که آن را نه اسطوره، بلکه حقیقت به شمار می‌آورند، درونمایه‌های[۴۰] سینمای هنری، مخاطبان آن و واکنشهای انتقادی نسبت به آن بسیار جدی هستند. یکی از ادعاهای سینمای هنری این است که با امور، همان گونه برخورد می‌کند که در «واقعیت وجود دارند». ریشه‌های ادراک مدرنیستی را باید به طور مشخص در چند واژه جست و با همین واژه‌های کلیدی می‌توان تصویری کلی از آن به دست داد: دیدگاه، نسبیت، ذهنیت، بازتاب‌گرایی و، بافت باز[۴۱] و نامحدود.[۴۲] منظور از بازتاب گرایی «گرایش به آگاهیی است که به خود باز می‌گردد». این انگاره در هنر، ادبیات و فلسفه از طریق آثاری تجلی یافت که موضوع آنها یا ساختار و مواد و مصالح محصولات بود یا خالق آن محصول به عنوان انسانی که به عمل آفرینش مشغول است (یا هر دو). دوانگارهٔ دیدگاه و ذهنیت باعث گردید مطلق بودن حقیقت انکار شود و حقیقت، امری نسبی و در ارتباط با دیدگاه گوینده قلمداد گردد. از طریق سوژه یا «منی» که سخن می‌گوید، حدود و ثغور دانسته‌ها (ی آن سخنگو) مشخص می‌شود. بافتِ باز، نتیجهٔ طبیعی بی‌اعتقادی به مطلق بودنِ نظامهای اجتماعی، اخلاقی و زیبایی‌شناختی به شمار می‌آید. بافت باز به آن گرایش مدرنیستی اطلاق شد که در چارچوب یک اثر واحد، شکلهایی را می‌گنجاند که در گذشته نامربوط و نامتجانس به حساب می‌آمدند؛ در یک اثر واحد، وجود عناصر گوناگونی مانند مقاله و شعر غنایی (سخنرانی و شعر) و همین‌طور وجود چند «داستان»، مقبول و امکان‌پذیر است. این شیوهٔ جدید ادراک، تجلی خویش را در هنرهای سنتی و دیگر عرصه‌های دانش و معرفت، از دههٔ ۱۸۹۰ به بعد آغاز کرد.

در نقاشی، مدرنیسم درتوجه کمتر به بازنمایی اشیا بر روی بوم و، تمرکز بیشتر بر سطح بوم به عنوان جایگاهی که اشکال و رنگها بر روی آن نظم و قوام می‌یافتند، متظاهر شد. نقاشان کوبیست از جمله براک[۴۳] و پیکاسو می‌کوشیدند اشیا را نه به آن صورتی که با چشم غیرمسلح می‌بینیم بلکه همزمان از ابعاد گوناگون و از دیدگاههای متفاوت به تصویر آورند. شاعرانی مانند پل والری[۴۴] و



بعداً والانس استیونس[۴۵] دربارهٔ ماهیت شعر و گرایشهای خویش به عنوان شاعر، اشعاری سرودند. ای. ای. کامینگز[۴۶] شاعر، توجه خویش را به معنای اشکال و اصواتِ کلمات در فراسوی معنایی که بر آن دلالت می‌کردند، معطوف ساخت.

رمان پردازانی مانند هنری جیمز و جیمز جویس، ماهیت حقیقت را امری مربوط به گوینده و شعور و وجدان او، ترسیم می‌کردند - که نمونه‌ای از آن را در **بالهای فاخته**[۴۷] اثر هنری جیمز شاهد هستیم (این اثر پنجاه سال قبل از خلق **راشومون**، تأثیری راشومون وار پدید آورد). در تئاتر، برتولت برشت از طریق آشکار ساختن چراغهای صحنه، روشن نگهداشتن آنها به هنگام تغییر صحنه در میان پرده‌های نمایش و، وادار کردن بازیگران به بیرون آمدن از نقشهای خود و مخاطب ساختن تماشاگر به طور مستقیم، می‌کوشید عناصر درام را به منزلهٔ یک نمایش، به عناصری تبدیل سازد که ذاتیِ متن باشند. همان طور که فرانسیس فرگوسن در مقدمهٔ خود بر بوطیقای ارسطو اشاره کرده است، برشت اعتقاد داشت که «تمامی نمایشهای پیش از او بر اساس اصول ارسطویی بنیاد گرفته است و «تئاتر حماسی»[۴۸] او، اولین شکل غیرارسطویی نمایش است.»[۴۹]

کوتاه سخن آنکه، هنرهای زیبا رفته رفته شفافیت خود را از دست دادند. هنرمندان دیگر خود را به تقلید اعمال و یا پیرنگهای واحد و دارای کلیت انداموار، مقید نمی‌دانستند. نقاشی، رمان و نمایش، اکنون دیگر شکلهای هنریِ شفافی نبودند که تماشاگران بتوانند همچون پنجره‌هایی شیشه‌ای از فراسوی آنها، تقلید از واقعیت را به نظاره بنشینند و با شخصیتهای نمایش پیوند عاطفی برقرار کنند. هنگامی که اثر هنری شفافیت

خود را از دست می‌دهد و مخاطب از وجود آن به منزلهٔ پدیده‌ای مستقل آگاه می‌گردد، نویسنده یا خالق اثر قادر است در پیرامون ماهیت رسانهٔ هنری و دیدگاههای فردی خویش، با مخاطبان خود مستقیم و بی‌واسطه سخن بگوید. در عصر خودآگاهی، هنرمند مجبور نیست جهان‌بینی خویش را از طریق اعمال شخصیتهایش منتقل نماید؛ اینک هنرمند قادر است بی‌واسطه به ایراد مواعظ خوب یابد بپردازد.

هنری که از شعور خودآگاه هنرمند سرچشمه می‌گیرد، همواره، پاسخی است به تجربهٔ او که در شکلی خاص گنجانده شده؛ و از همین‌روست که این هنر ماهیتاً، تأمّل بنیاد یا بازتاب افکار آفرینندهٔ خود است. سینمای هنری را نیز که ترجمان دیگری از ادراک روشنفکرانه است، می‌توان سینمای «تأمل بنیاد» نامید، چراکه از ویژگیهای تأمل و تفکر برخوردار است. تأمل، کناره‌جویی از خویشتن و نظاره‌کردن جهان و جایگاه خود در آن است. تأمل دارای دو بعد است که هر دو بعد را در هنر و فلسفه شاهد هستیم. بعد اول تفکر دربارهٔ معنای زندگی است، ژان رنوار از این مفهوم، توصیفی گویا به دست می‌دهد: «زندگی یک فرد عبارت است از آنچه برایش اتفاق می‌افتد و آنچه راجع به آن می‌اندیشد.» برونو فورستیر، قهرمان اول فیلم **سرباز کوچک**[۵۰] ساختهٔ گدار نیز هنگامی که در آغاز فیلم هدف خویش را بیان می‌کند، همین معنا را در نظر دارد: «زمانِ عمل گذشته و اینک زمان تفکر فرا رسیده.» دومین بعد تأمل، تفکر دربارهٔ شیوه بیان است - که در این تحقیق آن را خودآگاهی فیلم به عنوان فیلم می‌نامیم.

به یک مفهوم، هنر تا آنجاکه پاسخی به تجربهٔ انسان بوده و از دستمایه‌هایی که سود می‌جوید،

سینمای هنری یا سینمای مدرن روایی، گونه‌ای است که آشکارا مسائل انتزاعی و ذهنی را موضوع کار خویش تلقی می‌کند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

آگاه است؛ تماماً محصول تأمل و تفکر به شمار می‌آید. اما هنگامی که یکی از جنبه‌های متفکرانهٔ هنر - یعنی تفکر راجع به تجربه یا تفکر دربارهٔ رسانهٔ بیانی - در ساختار هنری آشکار می‌گردد، با هنر تأمل بنیاد روبه‌رو هستیم. فیلمهای روایی که این ویژگیهای مدرنیستی را از خود بروز می‌دهند، فیلمهای هنری نامیده می‌شوند.

سینمای هنری، یا سینمای مدرنیستی روایی، گونه‌ای است که آشکارا مسائل انتزاعی و ذهنی را موضوع کار خویش تلقی می‌کند. ویژگی مشخص این تلقی آن است که در گفتگوها [ی فیلم] به مسائل فوق به طور مستقیم اشاره می‌شود و توجه تماشاگر به خودِ تصویر جلب می‌گردد؛ و تصویر نیز اغلب نمادی است که به عنوان نشانه مورد استفاده قرار می‌گیرد. در این سینما، از آنجا که مسائل درونمایه‌ای، انتزاعی و ذهنی هستند، از تمثیل، فراوان استفاده می‌شود و ذهنیت مورد تأکید بیشتری قرار می‌گیرد.

این دو سنت سینمای هنری - یعنی اشارهٔ آشکار به درونمایه‌های انتزاعی در گفتگوها و جلب توجه تماشاگر به تصویر - از آنجا که وحدت پیرنگ را مخدوش می‌سازند، انحرافی است غیر ارسطویی از شکل مرسوم روایت. در تک‌گوییهای هملت اثر شکسپیر که بواقع «نمایشنامه‌ای هنری» به شمار می‌آید، اولین نمونهٔ طرح مستقیم درونمایه‌های ذهنی را شاهد هستیم. اگر تک‌گوییهای پنجگانهٔ هملت را از آن حذف کنیم، آنچه برجای می‌ماند چیزی جز نوعی تراژدی سنتی انتقام نخواهد بود. سنت دوم سینمای هنری به نمادشناسی نقاشی در قرون وسطی باز می‌گردد.

پیتر وولن، در مقاله‌ای راجع به فیلم باد خاور[51] ساختهٔ گدار، تفاوتهای میان سینمای سنتی هالیوود، که به نظر او خارج از نوع زیبایی-شناختی «کلاسیسم آزاد شده» عمل می‌کند، و «ضد سینمای» رادیکال گدار را به صورت زیر طبقه‌بندی می‌کند[52]:

سینمای هالیوود	«ضد سینما»ی گدار
ارتباط آشکار میان اجزای روایت	عدم وجود ارتباط آشکار میان اجزای روایت
احساس یگانگی تماشاگر با شخصیتهای فیلم	عدم احساس یگانگی تماشاگر با شخصیتهای فیلم
شفافیت	برجسته سازی
یک داستانی	چند داستانی
دارای پایان مشخص	پایان نیافتگی
لذت بخشی	عدم لذت بخشی
تکیه بر تخیل	تکیه بر واقعیت

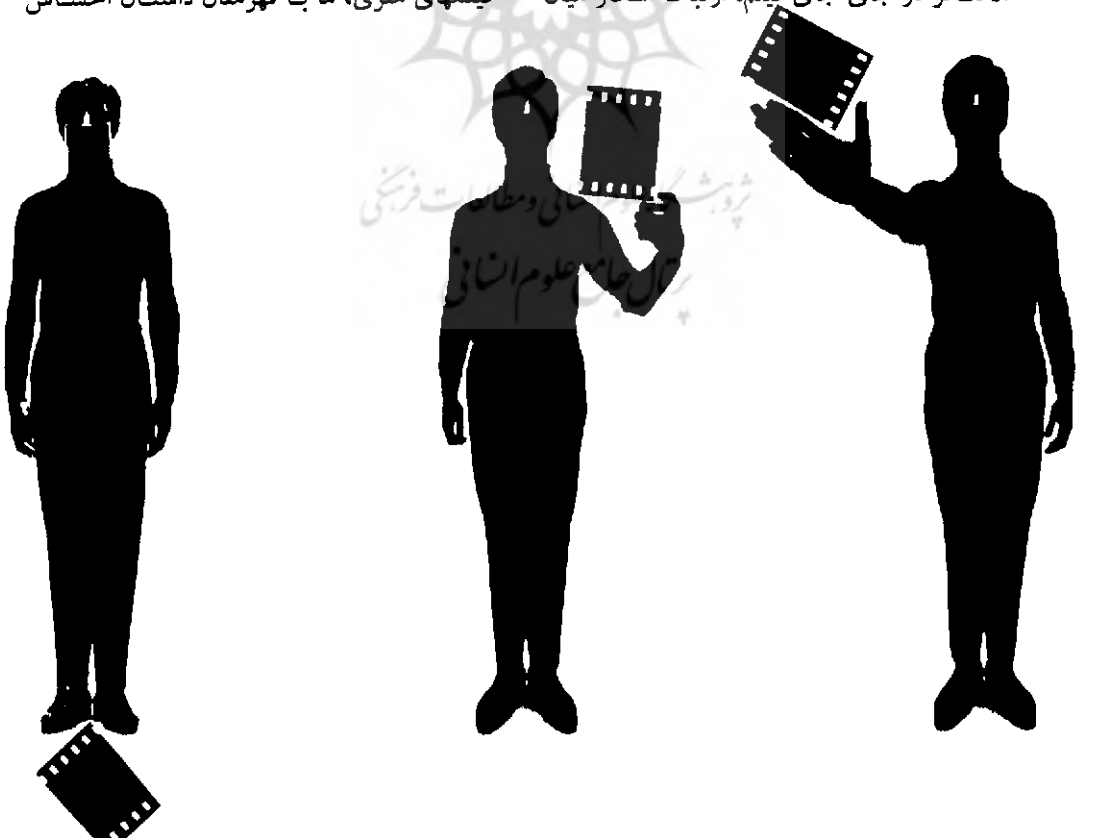
وولن مقوله‌های سمت راست، یعنی ارزشهای سینمای هالیوود (یا به قول گدار Hollywood - Mosfilm) را «هفت گناه کبیرهٔ سینما» به شمار آورده و آنها را در مقابل هفت فضیلت «ضد سینما»ی گدار باز می‌شناسد.[53]

در حالی که وولن هیچ اشاره‌ای به ارسطو ندارد و گدار جنبهٔ رادیکال سینمای هنری را نمایندگی می‌کند، قرابت میان مقولاتی که وولن برای سینمای هالیوود بر شمرده و اصول مورد قبول این سینمای ارسطوگرا از یک سو و، تفاوتهای این سینما با ادراک مدرنیستی از دیگر سو، کاملاً آشکار است.

در سمت چپ جدول فوق، پنج اصطلاح اول، در حقیقت تجلی صوری همان مفاهیم مدرنیستی هستند که پیش از این ذکر گردید: بازتاب گرایی،

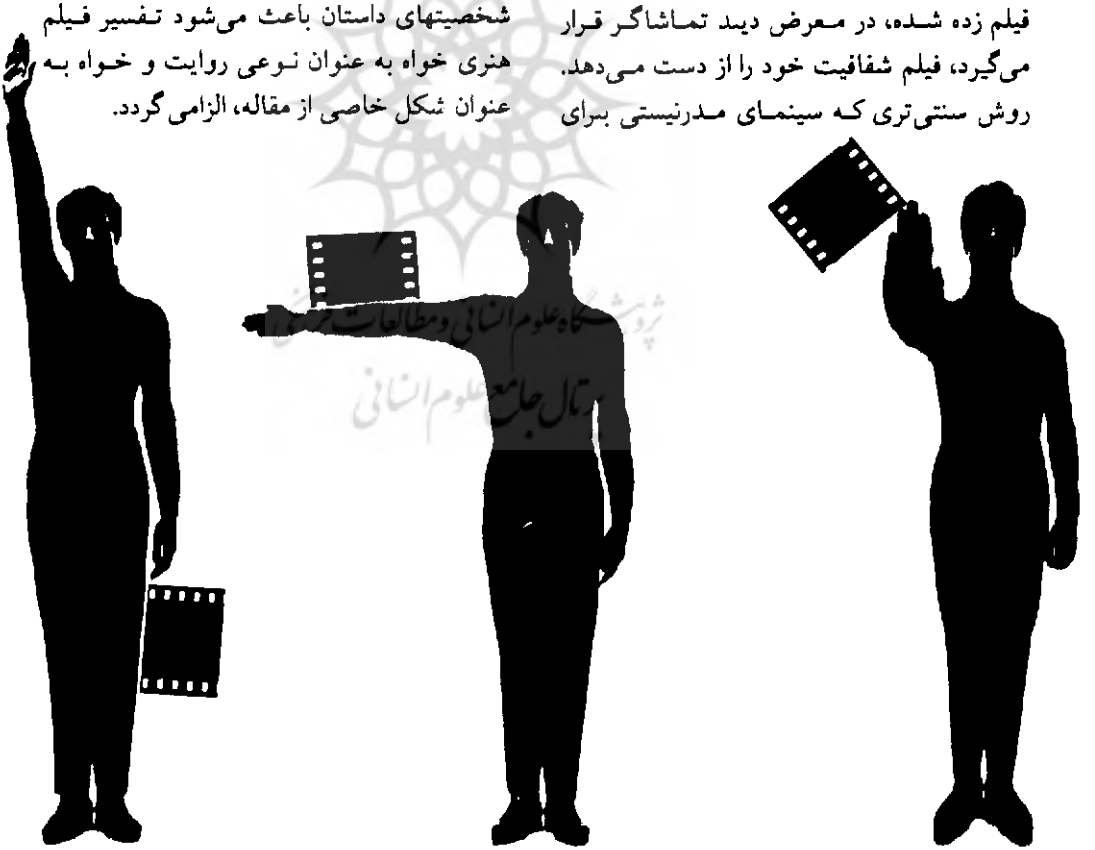
دیدگاه، نسبیت و بافتِ باز. دو مقولهٔ «عدم لذت بخشی» و «تکیه بر واقعیت» ما را در فهم محتوای اسطورهٔ عصر جدید یاری می‌کنند.

مقولهٔ «وجود ارتباط میان اجزای روایت» بر انسجام و کلیت پیرنگ دلالت دارد و به واسطهٔ آن، هر عملی براساس «زنجیرهٔ علیت» به دنبال عمل دیگری قرار می‌گیرد.[۵۴] اما در سینمای گدار به دلیل استفاده از شگردهایی مانند قطعه قطعه کردنِ روایت به وسیلهٔ عنوان‌بندیهایی که در آغاز هر فصل بر پرده ظاهر می‌گردد، خطاب مستقیم کارگردان به بازیگران و نیز خطاب بازیگران به تماشاگر و، نقل قول از فیلمهای دیگر، کلیت و یکپارچگی داستان مخدوش می‌گردد. در فیلمهای آنتونیونی و برگمن نیز به واسطهٔ ارائهٔ گفتگوهایی دربارهٔ درونمایهٔ فیلم و میان‌گذاری تصاویری دلالت‌گر در جای جای فیلم، ارتباط آشکار میان اجزای روایت از میان می‌رود. شگردهای فوق و شگردهایی مانند آنچه در مصیبت آنا[۵۵] ساختهٔ برگمن شاهد هستیم - آنجا که بازیگران رفتار شخصیتهایی را که خود ایفای نقششان را بر عهده دارند، تعبیر و تفسیر می‌کنند - تماشاگر را نسبت به شخصیتهای داستان بیگانه می‌سازد و احساس یگانگی او را با شخصیتها که در داستان‌پردازی و سینمای کلاسیک از اهمیتی اساسی برخوردار بود، از بین برده یا دست کم تضعیف می‌کند. گدار تدبیر بیگانه سازی تماشاگر با شخصیتها را عمدتاً به «تکنیک از خود بیگانگی»[۵۶] برشت مدیون است و، معمولاً در ساخته‌های گدار بیگانگی شخصیتها با تماشاگر و عدم احساس یگانگی تماشاگر با آنان، در مقام مقایسه با دیگر آثار سینمای هنری، شدیدتر است. البته در اغلب فیلمهای هنری، ما با قهرمان داستان احساس



یگانگی می‌کنیم؛ اما این احساس یگانگی نه در عرصهٔ عمل بلکه در قلمروِ تفکر و اندیشه است.

در سینمای سنتی برای آنکه تماشاگران خود را در متن پیرنگ - که جز تقلیدی از اشخاص در حین عمل چیزی نیست - احساس کنند، شفافیت رسانه امری لازم و ضروری است.[۵۷] اما از سوی دیگر، برجسته سازی که شگرد سینمای هنری است، به معنای «مرئی و آشکار ساختن شگردها و جزئیات فنی متن / فیلم» است و ریشه در خودآگاهی ادراک مدرنیستی نسبت به شکل هنری دارد.[۵۸] هنگامی که نماهایی از دوربینهای فیلمبرداری، چراغها و دکورهای صحنه، کلاکت، تکنیسینها، فیلمنامه و علامتهایی که بر روی نوار فیلم زده شده، در معرض دید تماشاگر قرار می‌گیرد، فیلم شفافیت خود را از دست می‌دهد. روش سنتی‌تری که سینمای مدرنیستی برای برجسته سازی از آن سود می‌جوید، استفاده از تصاویر دلالت‌گر است. این تصاویر که صلیب و تاجی از خار در فیلم **ویریدیانا**[۵۹] اثر بونوئل که ویریدیانا در مقابل آنها به خاک می‌افتد و، اسب سفید در فیلم **خاکستر و الماس**[۶۰] اثر وایدا، نمونه‌هایی از آن هستند، در درون فیلم گنجانده می‌شوند؛ این تصاویر از محتوایی ذهنی برخوردار بوده و بر عهدهٔ تماشاگر است که بر اساس دانش خویش به آنها معنا و مفهومی خاص ببخشد. در فیلم هنری، اغلب، کارگردان است که در مقام خالق اثر یا گویندهٔ پیام، برجستگی می‌یابد. تدبیر خطابِ مستقیم به تماشاگر توسط فیلمساز از رهگذر کلام و تصویر و نیز از طریق پیرنگ و شخصیتهای داستان باعث می‌شود تفسیر فیلم هنری خواه به عنوان نوعی روایت و خواه به عنوان شکل خاصی از مقاله، الزامی گردد.



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

دو مقولهٔ تک داستانی و پایان یافتگی، با وحدت و انسجام فیلم سنتی در ارتباط‌اند. در فیلم سنتی هر چیز نامربوطی باید به کنار نهاده شود؛ و اجزای باقیمانده نیز می‌باید براساس قوانین خشک علت و معلول در کنار هم قرار گیرند. آنچه را وولن چند داستانی و پایان نیافتگی می‌نامد، در حقیقت همان نسبیت و بافت باز است که مقبول مدرنیستهاست. ادراک مدرنیستی به جای آنکه جهانی متجانس و همگن را (ساختی که مقبول ذهن کلاسیک است) پذیرا گردد، به جهانی ناهمگن اعتقاد دارد که در آن، حقیقت نسبی است و به گوینده بستگی دارد. در ضمن به تعداد شخصیتهای داستان نیز ممکن است پیرنگ وجود داشته باشد. وولن برای پایان نیافتگی یا بافت باز این ویژگیها را بر می‌شمرد: «ناتمامی، سیالیت، ارتباط درون متنی - تلمیح[۶۱]، نقل قول و نقیضه.[۶۲]»[۶۳] وولن اعتقاد دارد که خودآگاهی هالیوود نو -که در فیلمهای متعلق به دورهٔ بعد از فیلم **دوره معصومیت**[۶۴] تظاهر می‌یابد - بیش از آنکه با پایان نیافتگی سازگار باشد با وجود پایانی مشخص سازگار است، چرا که هر چند در این سینما نیز برای القای معانیِ اضافی از تلمیح و نقل قول استفاده می‌شود؛ این امر که تماشاگر از عهدهٔ تشخیص این معانی اضافی بر می‌آید یا خیر «بر درک او از نتیجه نهایی فیلم تأثیری نخواهد داشت.»[۶۵] حال آنکه بافت باز هنگامی پدید می‌آید که نقل قولها و تلمیحات «در چارچوب فیلم از ویژگیهایی ساختاری و مهم برخوردار باشند.»[۶۶] استفادهٔ تمام عیار گدار از فلسفه و تاریخ؛ نشان دادن ماهی سفید مرده در پایان **زندگی شیرین**[۶۷] (۱۹۵۹) ساختهٔ فللینی، اشارهٔ بونوئل به گویا در **شبح آزادی**[۶۸] (۱۹۷۴) و کلِ ساختار فیلم **سرود سرخ**[۶۹] (۱۹۶۹) اثر یانچو که به مراسم عشای ربانی در کلیسای روم اشاره دارد، همگی نمونه‌هایی از بافت باز در فیلم هنری به شمار می‌آیند.

پیش از این دیدیم که ساختارِ ارسطویی فیلمِ کلاسیک چگونه در خدمت نیازهای سینمای هالیوود قرار گرفت و آن را در نیل به هدف هنری خویش، یعنی لذت بخشی به تماشاگران و جلب رضایت آنان یاری رساند. در نقطهٔ مقابل سینمای هالیوود، گدار، فیلمسازِ رادیکال سینمای هنری قرار دارد که هنر خود را وقف تغییر سیاسی کرده است، او در طیف فیلمسازان، در جناحی قرار می‌گیرد که ایجاد احساس نارضایتی را هدف خویش ساخته است؛ از نظر او هدف سینما نه سرگرمی که برانگیختن و ناخشنود ساختن تماشاگر است و در این راستا، به تغییر رفتار تماشاگر چشم امید دوخته است. هرچند غالب کارگردانان سینمای هنری با این سخن گدار موافق نیستند که تماشاگر را تنها باید از طریق محروم داشتن او از لذت ترغیب نمود تا خود را به زیر سؤال کشد؛ جانبداری آنها از هنجارهای ادراک مدرنیستی باعث می‌گردد از اصول ارسطویی تخطی جویند و از همین رو، فیلمهای هنری در مجموع کمتر از سینمای عامه پسند، خود را وقف ایجاد لذت به مفهوم ارسطویی آن نموده است. فیلمسازان هالیوود از آنجا به اخذ روش **بوطیقای** ارسطو همت گماردند که بر ایشان مفید فایده بود. همهٔ ما از شکل انسجام یافتهٔ داستان‌پردازی که براساس اصول ارسطوییِ تقلید، هماهنگی و ضرباهنگ بنا شده‌اند، لذت می‌بریم؛ زیرا در مقام مقایسه، دنبال کردن داستانی که از پیرنگ مناسب برخوردار بوده و به شیوه‌ای درست و بجا نقل

می‌شود، سهلتر از فهم داستانی است قطعه قطعه، پایان نیافته و مملو از قطعاتِ ذهنیِ میان گذاری شده.

اینک باید پرسید کارگردانان سینمای هنری چگونه تمایل آشکار خویش را به خلق نارضایتی توجیه می‌کنند؟ اگر اینان را نمایندگان اسطورهٔ نوینی در نظر بگیریم که به جهان با عینکی مدرنیستی می‌نگرند، می‌توان دریافت چرا اینان از قالب ارسطویی سینمای سنتی روی برگردانده‌اند؛ آثار اینان بیان واقعیت نوین یا اسطورهٔ جدیدی است که آن را حقیقت می‌پندارند و شناخت آن را، هدف اساسی خویش قرار داده‌اند. شکافی که به عقیدهٔ وولن میان تخیل و واقعیت وجود دارد و او نمود آنها را در سینمای سنتی هالیوود و ضد سینمای گدار می‌یابد، صرفاً از آنجا نیست که اولی به داستان‌پردازی دست زده و دومی نمایش رویدادهای واقعی یا بحث دربارهٔ مشکلات حقیقی را وجههٔ همت ساخته است. در نظر مدرنیستها، سینمای سنتی بر اساس اسطوره‌ای بنا شده که به فرد اجازهٔ این تصور را می‌دهد که واقعیت را می‌توان در چارچوب پیرنگی منسجم، بدون هیچ‌گریز، گسستگی، نقل قول و تلمیحی سازمان داد.

۴ - رهنمودهایی برای تحلیل روایت مدرنیستی

یکی از ویژگیهای برجستهٔ ادراک مدرنیستی، اعتقاد به نسبی بودن نظرگاههاست. دوانگارهٔ نظرگاه[۷۰] و دیدگاه[۷۱]، از نظر معنا با هم مترادف هستند. اثر هنری، در نظر ما از هر معنایی که برخوردار باشد، ما در مقام ادراک کنندهٔ آن ناگزیر باید دیدگاهی متناسب با ساختار آن اختیار کنیم.

هنگامی که فردی راجع به ارزش نسبی یک فیلم یا کارگردان به داوری می‌نشیند، جوهر این ارزیابی در دیدگاهی است که اختیار می‌کند، نه در ارزش مطلق آن فیلم یا فیلمساز.

از همین رو، در مورد یک اثر واحد، ممکن است چندین دیدگاه و در نتیجه، چندین تفسیر وجود داشته باشد. هرگاه فیلمی را از دیدگاهی مشخص تحلیل کنیم، به درکی از آن دست خواهیم یافت کاملاً متفاوت بازمانی که آن را از دیدگاه دیگری تحلیل می‌کردیم. از اینرو، انتخاب دیدگاهی مناسب حایز اهمیت بسیار است. در مقالهٔ پیش برای تحلیل **حرکات شبانه**[۷۲] از چنین فرایندی سود جستیم؛ بدین معنی که نخست آن را موافق با نظر غالب منتقدان، به عنوان فیلمی از سینمای سیاهِ دلهره‌آور، لحاظ کردیم و سپس کوشیدیم آن را به منزلهٔ روایتی مدرنیستی به تجزیه و تحلیل کشیم.

براساس ادراک مدرنیستی، برای حصول دانشی ترکیبی، نباید دیدگاهی اختیار کنیم که تمامی دیدگاههای دیگر را در برگیرد و گمان بریم که بدین طریق حقیقت نهایی اثر هنری آشکار خواهد شد؛ بلکه برعکس، چون حقیقت خود نسبی است و بسته به دیدگاهِ ناظر متفاوت خواهد بود، شرط انصاف آن است که بینندهٔ اثر، دیدگاه خویش را مشخص نماید. هنگامی که فردی راجع به ارزش نسبی یک فیلم یا کارگردان به داوری می‌نشیند، جوهر این ارزیابی در دیدگاهی است که اختیار می‌کند، نه در ارزش مطلق آن فیلم یا فیلمساز.

منتقد ساختگرا، تحلیل خویش را با فیلم - متن آغاز می‌کند. نمودهایی که در درون متن می‌یابد در حکم «سرنخ» هایی هستند که او را در انتخاب دیدگاهی مشخص برای تفسیر متن یاری خواهند رساند. تفسیر عناصر یک متن را براساس دیدگاهی مشخص می‌توان «نشانه برگردانی»[۷۳] نامید.

روشی که برای نشانه برگردانی یک فیلم اختیار می‌شود، در گرو اشارات و سرنخهایی است که از خود فیلم به دست می‌آید. نشانه‌های روایت عامه‌پسند، از هنجارهای زیبایی شناختی کلاسیک متابعت می‌کند و از آنجا که روایت عامه پسند بر شیوهٔ ادراک سنتی متکی است، لذا نشانه‌برگردانی آن فرایندی است که بیننده همزمان با مشاهدهٔ فیلم، به انجام می‌رساند. کالین مک آرتور[۷۴]، براساس همین فرایند، قراردادها و تمثالها - یا به عبارت دیگر نشانه‌ها - یِ متعلق به گونه‌های جنایی را در کتاب **آمریکای تبهکاران**[۷۵] تعریف و توصیف می‌کند؛ استوارت کامینسکی[۷۶] نیز در کتاب **گونه‌های سینمایی آمریکا**[۷۷]، همین کار را دربارهٔ بسیاری از گونه‌های عامه‌پسند دیگر، به انجام می‌رساند. در تحلیل ساختاری سینمای هنری نیز باید روشی متناظر با روش دو پژوهشگر فوق در پیش گرفت و در جهت کشف «قراردادها» و «تمثالهای»[۷۸] این سینما برآمد. اما از آنجا که میان ادراک مدرنیستی و اصول زیبایی شناسی کلاسیک، نوعی شکاف و جدایی وجود داشته و از همین رو ادراک مدرنیستی، غیرسنتی محسوب می‌گردد، لذا نشانه‌برگردانیِ روایت مدرنیستی، اغلب همزمان با مشاهدهٔ فیلم صورت نمی‌پذیرد و این کار به نوعی کار ذهنی جداگانه تبدیل می‌شود. به موازات گرایش هنر مدرنیستی به بازتاب (یعنی اینکه اندیشه یا ادراک با عملی جداگانه بر روی خود انعکاس یابد)، «قراردادهای» فیلم هنری، خود به مفاهیم کلیدی ادراک مدرنیستی (یعنی بازتاب‌گرایی، بافت باز و غیره) تبدیل گردیده؛ و تمثالهای فیلم هنری نیز به تصاویری خودآگاهانه مبدل شده‌اند. به این ترتیب اساس و بنیاد دیدگاهی که ما برای مطالعهٔ فیلم هنری اختیار می‌کنیم در تفکر مدرنیستی و نیز در توصیفی است که ما از فیلم مدرنیستی، به مثابه روایتی که مسائل انتزاعی را از طریق گفتگو و تصاویر دلالت‌گر برجسته می‌سازد، به دست می‌دهیم. **میکی یک** ساختهٔ آرتورپن، اسطورهٔ نوین را در هیئت نوعی تمثیل به نمایش می‌گذارد؛ **هشت و نیم** اثر فدریکو فللینی، نمونه‌ای از بازتاب هنرمند را بر روی خود، به عنوان خالق اثر یا فردی عادی، در اختیار ما قرار می‌دهد. آخرین **فیلم**[۷۹] ساختهٔ دنیس هاپر[۸۰] نیز نمونه‌ای از بازتاب فیلم را بر روی خود فیلم به منزلهٔ نوعی شکل هنری، عرضه می‌دارد؛ و سرانجام **پی‌یروی دیوانه**[۸۱] اثر گدار نمونه‌ای از بافت باز (نگرش میان متنی، پایان نیافتگی، نقل قول) را به تماشا می‌گذارد.

پاورقیها

*پاورقیهایی که با (م) مشخص شده‌اند، از مؤلف می‌باشد.

1 - technologist

2 - Edwin S. Porter

3 - Ivor Montagu

۴ - شاهد دیگر دالّ برصحت این نظر - که هنرمندان هنگامی به خلق آثاری بزرگ نایل می‌آیند که شرایط موجود، آنان را پیش از رسیدن به بلوغ هنری مورد تشویق و حمایت قرار دهد - در موسیقی عامه پسند سال ۱۹۶۰ یافت می‌شود. هنگامی که به موسیقی بیتلها در مراحل اولیه گوش می‌کنیم، از ناپروردگی و لغزشهای فنی آنها، چه در ترکیب‌بندی و چه در اجرا، دچار حیرت می‌شویم؛ و این حیرت، زمانی زیاد می‌شود که آثار اولیهٔ آنان را مقایسه کنیم با پروردگی و ظرافتی که در مراحل بعدی به آن نایل آمدند. این امر در مورد موسیقی گروه رولینگ استونز، هو و باب دیلان نیز صادق است. (م)

5 - Irving Thalberg

6 - Bob Thomas, *Thalberg : Life and Legend* (New York : Doubleday and Company, 1969), pp. 112 - 113. (م)

7 - Thomas, p. 114. (م)

8 - Thomas, p. 116. (م)

از عموم تماشاگران را منظور نظر قرار دهد؛ ظهور فیلمهای مستهجن یکی از نمونه‌های چنین گرایشی است. از طرف دیگر باید این نکته را در نظر داشت که در تلویزیون، هرگاه نتوان نمایشی را در شهر نسبتاً کوچکی مانند پی اُریا پخش کرد، بی‌تردید در هیچ جای دیگر نیز نمی‌توان چنین کرد؛ و به احتمال بسیار، چنین نمایشی هرگز تولید نخواهد شد. من بویژه به دانستن این نکته بسیار علاقه‌مندم که تلویزیون در دویستمین سالگرد انقلاب آمریکا، چگونه تصویری از آن به دست می‌دهد؟ آرتور رونی، نویسندهٔ برنامه‌های تلویزیونی عقیده دارد یکی از مشکلات احتمالی، مسئلهٔ قهرمانان انقلاب آمریکاست. به اعتقاد رونی، بنابر اسناد و مدارک، در میان قهرمانان انقلاب آمریکا نام هیچ زنی به چشم نمی‌خورد.

(Arthur Rooney, "If It Had Been a Term Paper, I'd Have Failed," *TV Guide* , June 28, 1975, pp. 32 - 34)

اما اگر فرهنگ جامعه به وجود قهرمانان زن در عرصهٔ انقلاب نیازمند است، تلویزیون باید آنان را «کشف» کرده و نقششان را برجسته‌تر از آنچه بوده، جلوه دهد. به سخن دیگر، تاریخ هامیانه ایالات متحده را باید بار دیگر به گونه‌ای نوشت که با نیازها و خواستهای این جامعه در دویست سال پس از پیدایش آن، هماهنگ و سازگار باشد. البته در این مطلب تردیدی نیست که زنانی وجود داشته‌اند که در بنیاد نهادن ایالات متحده نقشی ایفا کرده‌اند؛ اما برداشتی که رونی از ذهنیت جامعه دارد، به او می‌گوید این زنان در نزد جامعه شناخته نیستند و از اینرو اگر اعمال آنان بزرگ داشته شود، چه بسا، مورد پذیرش عموم قرار نگیرد. نکتهٔ جالب توجه دیگر این است که ببینیم طرفداران حقوق زن، از چنین تغییری در تاریخ که راه برج عاج قهرمانان انقلاب را به روی زنان می‌گشاید، تا چه حد حمایت خواهند کرد؟

این موقعیت، تصویر روشنی از کارکرد اسطوره در جامعه به دست می‌دهد، چرا که لازم نیست نتیجه‌ای که از یک اسطوره به دست می‌آید از طریق شواهد و مدارک عینی تأیید گردد. اسطوره، خواه داستان آدم و حوا باشد و خواه داستان سوارکاری پل ریور، از آنجا پدید می‌آید که برای یک فرهنگ مشخص، هویتی سالم و مثبت فراهم آورد. (م)

40 - themes

41 - open texture

42 - Yosal Rogat, "Notes on Modernism" (Unpublished , 1969). (م)

43 - Braque

44 - Paul Valery

45 - Wallace Stevens

46 - E.E. Cummings

47 - The Wings of the Dove

9 - standard

10 - Francis Fergusson, *Aristotle's "Poetics"* , trans. by S.H. Butcher (New York : Hill and Wang, 1961) , Ch. IV. p. 55. (م)

11 - Aristotle, Ch. II , p. 52. (م)

12 - Aristotle, Ch. VI, pp. 62 - 63. (م)

13 - Aristotle, Ch. VII, p. 65. (م)

14 - Aristotle, Ch. VI, p. 63. (م)

15 - Thomas, p. 113. (م)

16 - Aristotle, Ch. VIII, p. 67. (م)

17 - Aristotle, Ch. IX, p. 69. (م)

۱۸ - برای آشنایی بیشتر با این نظریه‌ها نگاه کنید به کتب معتبر تاریخ سینما (مانند Mast ، Robinson ، Knight و Sklar).

19 - Agnes Varda

20 - John Cassavetes

21 - John Cawelti

22 - The Six - Gun Mystique

23 - sub - cultures

24 - Clint Eastwood

25 - Dirty Harry

26 - Valerie Harper

27 - Executive Suite

28 - Abe Lincoln in Illinois

29 - Yankee Doodle Dandy

30 - The Brotherhood

31 - C. G. Jung, *Modern Man in Search of a Soul* (New York : Harcourt, Brace, and World, 1933), pp. 196f. (م)

32 - John S. Dunne, The City of the Gods : A Study *in Myth and Mortality* (New York , the Macmillan Company, 1965) p. v. (م)

33 - Jung, p. 197. (م)

34 - Hesiod

35 - Mircea Eliade, *Myths, Dreams, and Mysteries* (New York: Harper and Row, Publishers, 1960) , p. 23. (م)

36 - logical positivist

37 - Dunne, p.v. (م)

38 - Marcus Aurelius

۳۹ - به نظر من تلویزیون برای شناسایی اسطوره‌های فرهنگ عامه حتی از سینما نیز مناسبتر است. این امر تا حدی ناشی از این واقعیت است که با ظهور تلویزیون، سینما در بسیاری موارد بناچار مجبور گردید در هنگام تهیهٔ فیلم، جلب توجه بخشهای کوچکتری

48 - epic drama

49 - Francis Fergusson, "Introduction," Aristotle, p. 2. (م)

50 - Le Petit Soldat

51 - Wind From the East

52 - Peter Wollen, "Counter - Cinema : Vent d'est," Afterimage # 4, August 1972 , p. 11 & p. 7. (م)

53 - Wollen, p. 7. (م)

54 - Wollen, p. 7. (م)

55 - Passion of Anna

56 - Alienation Effect

57 - Aristotle, Ch.II, p. 52. (م)

58 - Wollen, p. 9. (م)

59 - Viridiana

60 - Ashes and Diamonds

61 - allusion

62 - parody

63 - Wollen, p. 12. (م)

64 - Age of Innocence کارگردان : فیلیپ مولر

65 - Wollen, p. 12. (م)

66 - Wollen, p. 12. (م)

67 - La Dolce Vita

68 - La Fantôme de la Liberté

69 - Red Psalm

70 - standpoint

71 - point - of - view

72 - Night Moves

نام این فیلم را **تلاطم شبانه** هم ترجمه کرده‌اند.

73 - decoding

74 - Colin McArthur

75 - Underworld U.S.A

76 - Stuart Kaminsky

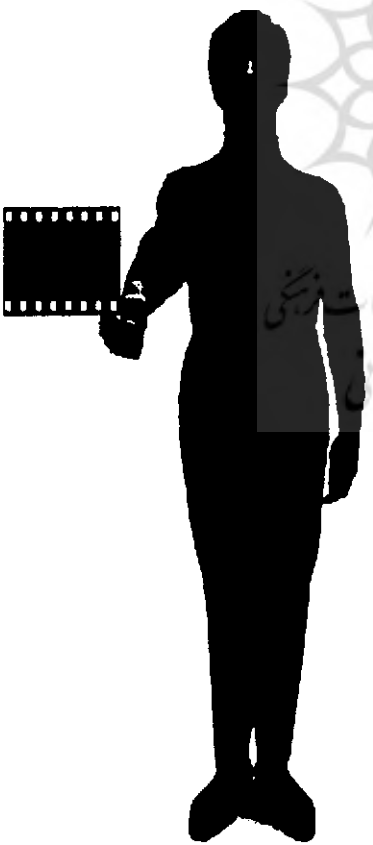
77 - American Film Genres

78 - icon

79 - The Last Movie

80 - Dennis Hopper

81 - Pierrot le fou



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی