ژانر، ستاره و مؤلف

پاتریک فیلیپس، ترجمهٔ فتاح محمدی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

راه‌های مفاهمه با هالیوود

نیویورک، نیویورک فیلمی است که کمپانی یونایتد آرتیستز هالیوود به سال ۱۹۷۷ تولید کرد. این فیلم شامل عناصر پولسازی است که حول آن، یک معاملهٔ هالیوودی منحصر به فرد می‌تواند توسط تهیه کنندگان ایروین وینکلر و رابرت چارتف جوش بخورد: یک کارگردان (مارتین اسکورسیزی) و دو ستاره (لیزا مینه‌لی و رابرت دنیرو). همکاری‌های موفق قبلیِ اسکورسیزی و دنیرو که آخرین‌شان *رانندهٔ تاکسی* بود، به کار تضمین بیشتری می‌بخشید. چیزی که جای شک داشت عبارت بود از قابلیت‌های گیشه‌ای فیلمی که ظاهر موزیکال استودیویی کلاسیک را داشت. با این حال اعتماد پشتیبانان آن آشکار بود؛ آن‌ها بر سر بودجه‌ای ۹۰ میلیون دلاری توافق کردند و در عوض یک فیلم ۱۵۳ دقیقه‌ای ۱۱ میلیون دلاری تحویل گرفتند. هرفیلمی چنین طولانی، مشکلات مربوط به نمایش را دارد، اما این فیلم، در واقع نخستین بار در نسخه‌ای ۱۳۶ دقیقه‌ای به نمایش درآمد و در نمایش‌های بعدی طولانی‌تر شد. کارگردان از چنان قدرتی برخوردار بود که بر این نکته پا فشارد که آنچه او صحنه‌ای مهم تلقی می‌کند ـ صحنه‌ای که فیلمبرداری آن ۳۵۰ هزار دلار هزینه داشت ـ در فیلم گنجانده شود؛ هرچند اذهان عمومی بر این باور بود

که لازمهٔ روایت کم‌گویی است نه پرچانگی. *نیویورک*، *نیویورک* به رغم دفاع پرشور برخی منتقدان و تماشاگران، از نظر مالی شکست خورد.

بررسی *نیویورک*، *نیویورک* می‌تواند نکته‌های چندی را توضیح دهد که در بالا بدان‌ها اشاره شد می‌توان فیلم را در ارتباط با شرایطی دید که منجر به تولید آن شد؛ و این شرایط عبارت است از صنعت سینمای هالیوود، به صورتی که در نیمهٔ دوم دههٔ هفتاد عمل می‌کرد. *نیویورک*، *نیویورک* بیشتر محصول هالیوودِ جدید، تهیه کنندگان مستقل، کارگردانان پر نفوذ و ستاره‌های خودمختاری است که در فیلمی که یک بار برای همیشه ساخته می‌شد و احتمال شکست داشت، گردهم آمدند. این بررسی می‌تواند توجه خود را معطوف کند به سرمایه‌گذاری طرح، یعنی عامل تعیین کننده‌ای که در مراحل مختلفِ ساخت فیلم دخیل بود. شاید بازاریابی، پخش و نمایش فیلم، درگیر چالش‌های خاصی بود که در فیلم موزیکال ـ آن هم با این زمان بلند ـ با آن روبه‌رو می‌شود. یکی از این چالش‌های خاص، ممکن است آن کشمکش همیشگی بین قید و بندهای مالی و آزادی عمل هنری باشد. کشمکشی که در *دروازهٔ بهشت* اثر چیمینو که پنج سال بعد از *نیویورک*، *نیویورک* ساخته شد به اوج خود رسید، و یونایتدآرتیستز را به بحران مالی کشاند. علاوه بر این، بحث اصلی‌تر باید حول فیلمسازی در شرایط هالیوود جدید در مقایسه با فیلمسازی در شرایط نظام استودیویی، شکل گیرد؛ بحثی که در این وضعیت خاص از اهمیتی غیرمعمول برخوردار است، وضعیتی که در آن کوششی آگاهانه به عمل می‌آمد تا آنچه را که حداقل در ظاهر، محصول نمونه نظام استودیویی می‌نمود، در زمینهٔ کاملاً متفاوتی از فیلمسازی، باز تولید کند.

روش دیگر برخورد با *نیویورک*، *نیویورک*، روشی است که در آن بیش‌تر بر فرم فیلم، سازمان روایت، به‌کارگیری میزانسن، تدوین و فیلمبرداری تأکید می‌شود تا موضوعات مربوط به نهادهای تولید فیلم. مثلاً، روایت این موزیکال داستانیِ *ملودرام/زندگی‌نامه*، به شکلی قراردادی خطی است. رویدادی به دنبال رویداد پیش از خود به ترتیب توالی زمانی قرار می‌گیرد و در فرایند خود یک الگویِ علت ← معلول ← علت ← معلول به بار می‌آورد. آنچه که در این فیلم، در مقایسه با دیگر فیلم‌های موزیکال، بیش‌تر نامتعارف می‌نماید، استفاده از سکانس‌های بسیار طولانی است که بخشی از آن نتیجه یک شگرد فی‌البداهه و استفاده از سبک مستند است. در تدوین، پرهیز از نمای معرف، یعنی نمایی که منظری عمومی از صحنه‌بندی و جایگاه شخصیت‌ها در آن ارائه می‌دهد، به نفع ضرباهنگی حاصل از نماهای تعقیبی، موجدِ سبک بصری چشم‌گیری شده است. آشکارترین نمود این سبک بصری، آن چالشی است که در موضع ضدطبیعت‌گرایی فیلم نهفته است.

اسکورسیزی گفته است: «در خیابان‌های شهرهایی که در موزیکال‌های متروگلدوین مایر و برادران وارنر دیده بودم، جدول‌های نیویورک همیشه خیلی بلند و خیلی تمیز نشان داده می‌شد. وقتی بچه بودم، می‌دانستم این حقیقت ندارد؛ اما بخشی از یک شهر اسطوره‌ای کامل بود؛ همین طور احساس تکنی کالر سه حلقه‌ای قدیمی با ماتیک‌هایی که خیلی روشن بودند و آرایش‌هایی که حتی روی مردان هم انجام می‌شد.»

یکی از محاسن این فیلم دقیقاً در تضادی است که بین تصنعی بودن نوستالژیک فضای فیلم و بازی فی‌البداههٔ عصبی ستاره‌هایش، به خصوص رابرت دنیرو، ایجاد شده است (به این نوع بازیگری که شامل درگیری بسیار شدید بازیگران با نقش‌های‌شان است، با عنوان بازیگری روش‌مند، اشاره می‌شود و درباره‌اش بیشتر صحبت خواهیم کرد.)

به طور خلاصه، می‌توان *نیویورک*، *نیویورک* را در ارتباط با ژانر، بازی ستاره‌ها و کارگردان توضیح داد. این روش از طریق سبک بصری مشخص و دلمشغولی‌های مضمونی کارگردان فیلم با موزیکال‌های متروگلدوین مایر ارتباط می‌یابد.

بررسی *ژانر*، *ستاره*، *مؤلف* (کارگردانی که ویژگی‌های سبک شناختی یا مضمونی مشخص و قابل تمیزی را به فیلم وارد می‌کند) معمول‌ترین رویکرد انتقادی به فیلم هالیوودی است.

رویکردهای ژانر، ستاره و مؤلف را می‌توان به حوزه‌های

اصلی مطالعه فیلم، تعمیم داد تا روشن شدن مباحث مختلف را آسان‌تر سازد. این بحث‌ها عبارتند از:

۱ـ کار تولید و بازاریابی صنعت فیلم.

۲ـ نظام‌های معنایی دخیل در متن فیلم.

۳ـ گسترهٔ انتظارها که به موضوع تماشای فیلم مربوط می‌شود.

در این نوشتار، به دلیل گستردگی مطالب، نمی‌توان تمام پیچیدگی‌های ژانر، ستاره و مؤلف را در ارتباط با صنعت ـ متن ـ مخاطب توضیح داد. در این‌جا بیش‌ترین توجه بر ارزیابی ارزش این رویکردهای انتقادی معطوف شده است تا روشن شود که چگونه ژانر، ستاره و مؤلف به گونه‌ای بسیار معنادار به مثابه «نظام‌های معنایی» دخیل در بطن متن فیلم ایفای نقش می‌کنند.

گفتمان و ساختار

رویکردهای انتقادی ژانر، ستاره و مؤلف در کنش و واکنش متقابل بین صنعت ـ متن ـ مخاطب دو نقش اساسی به عهده دارند، که هر دوی آن‌ها اساساً نقش‌های ارتباطی‌اند:

۱ـ به مثابه *ساختارهایی* عمل می‌کنند که قرار است سازندگان فیلم به کارشان گیرند.

۲ـ به مثابه *گفتمان‌ها* برای کسانی عمل می‌کنند که می‌خواهند دربارهٔ فیلم حرف بزنند؛ یعنی آن را معنادار کنند.

نخست به دومین نقش می‌پردازیم. گفتمان، یک شیوه گفتار است که برای بیان فعالیت‌های مشترک یک جامعهٔ انسانی، تکامل یافته است. از این رو، به عنوان مثال، گفتمان‌های متمایزی برای تخصص‌های پزشکی و حقوقی وجود دارند و گفتمانِ رشته‌های مختلف آکادمیک نیز هست. بررسی فیلم، مثل دیگر رشته‌ها، زبان خاص خود (نظام گفتمانی خاص خود) را پدید آورده است تا تشخیص و ساختار دادن به آن حیطه از فعالیت و تجربه انسانی را ممکن سازد که مورد نظر مطالعه فیلم است. علاوه بر روایت و واقع‌گرایی، ژانر، ستاره و مؤلف نظام‌های گفتمانی بنیادینی‌اند که در بطن نظام گفتمانی بزرگ‌تری کار می‌کنند که آن را مطالعه فیلم می‌نامیم.

هر نظام زبانی به ما اجازه می‌دهد تا :

۱ـ از طریق جدا کردن پدیده‌ها و نامگذاری آن‌ها، تعیین هویت امکان‌پذیر شود؛ و ۲ـ از طریق سازماندهی [چیزهای] قبلاً بی‌شکل و تصادفی و همچنین در دادن نوعی نظام بدان‌ها ساختن معنا ممکن شود.

هنگام تعمیم یک رویکردِ ژانری یا ستاره‌ای یا مؤلفانه، ما با توجه به خود فیلم، دست به این تلاش می‌زنیم.

تلقی یک ژانر یک ستاره یا یک مؤلف به مثابه یک ساختار، به ما امکان می‌دهد که بفهمیم چگونه این ژانر این ستاره این مؤلف در آن معنای کلی که ما می‌توانیم از فیلم استنباط کنیم، ایفای نقش می‌کنند. یک ساختار، ترکیبی از عناصر است؛ این ترکیب چه آشکار، چه پنهان را «قوانینی» اداره می‌کنند که می‌توان بعد از مطالعهٔ فیلم، آن قوانین را شناسایی کرد. عناصری که برای جا گرفتن در یک ساختار خاص وجود دارند، محدود به حدودی‌اند که قراردادها یا عقل سلیم تعیین کرده‌اند. در این نوشتار این عناصر را الگوها (Paradigms) می‌نامیم.

به عنوان مثال وسترنی مثل *دلیجان* (۱۹۳۹) دارای یک رشته الگوهای ویژه (صحنه‌ها، شخصیت‌ها، لباس‌ها و غیره) است که طبق یک قاعده، یک 'قانونِ' ترکیب عمل می‌کنند. جان وین، ستارهٔ *دلیجان* نیز دارای رشته الگوهای ویژه (صدا، ادا و اطوارها، تیپ‌های شخصیت‌ها و غیره) است که به صورتی با هم ترکیب شده‌اند که پرسونای سینمایی منحصر به فرد وین را می‌سازند. جان فورد کارگردان *دلیجان*

نیز به همان ترتیب رشته الگوهای ویژه‌ای (مضمون، شخصیت‌پردازی، سبک بصری) را به فیلم‌هایش وارد می‌کند که واجد یک 'قانون' ترکیب است که به ما امکان می‌دهد هم فردانیت فیلم فورد را به جا بیاوریم و هم نحوهٔ ایفای نقش این فردانیت را در آن تأثیر کلی‌ای که فیلم روی ما می‌گذارد.

نمودار زیر، رابطهٔ بین الگوها و قانون ترکیب آن‌ها را در یک طرح ساده بازنمایی می‌کند. این ساختار یک رویکرد متداول در مطالعهٔ ژانر، ستاره و مؤلف به دست می‌دهد.

الگو (دستچین شده از گستره‌ای از گزینه‌های قراردادی)

الگو الگو قانون ترکیب

اعتراض سریع به این رویکرد ساختارگرایانه این است که خیلی انتزاعی به نظر می‌رسد و گویی عالم یک فیلم را به رشته‌ای از فرمول‌های بی‌روح تبدیل می‌کند. با این حال اگر ما می‌پذیریم که ژانر، ستاره و مؤلف هر یک زنجیره‌ای از معناها فراهم می‌آورند که درک فیلم هالیوودی از سوی بیننده و واکنش او به آن فیلم، نقش محوری دارد، در این صورت این نکته اهمیت می‌یابد که چگونه این معناها به مثابه *نظام‌ها* کار می‌کنند؛ اجزای متشکلهٔ آن‌ها کدام‌اند و این اجزا چگونه کار می‌کنند. تلقی *نظام‌های معنایی* ژانرها، ستاره‌ها و مؤلفانِ مختلف به عنوان *ساختارهای ارتباطی* شیوهٔ بسیار کارآمدی است. و از آن‌جا که ساختارهای کلیدی دیگری هم هستند که در بطن فیلم دخیل‌اند و شاخص‌ترین آن‌ها ساختار روایی است، پس افزایش توانایی تمایز آن‌ها از هم و شناخت نحوه کار آن‌ها در کنار یکدیگر، اهمیت خاصی دارد.

در واقع مسأله عمده در رویکرد ساختارگرایانه، نه انتزاع آن، بلکه نیروی آن است. ساختارها به عنوان ابزارهایی می‌توانند بر تفکر ما تسلط یابند و در واقع به جای ما فکر کنند. ما باید نسبت به آن ساده‌انگاری که از طریقش، گنجاندن یک فیلم یا دسته فیلم‌هایی در درون یک ساختار ژانری، مؤلف یا ستاره امکان‌پذیر می‌شود، آگاهی انتقادآمیزی داشته باشیم. سرانجام این‌که، ما باید در قبال این خطر هشیار باشیم که در سازماندهی یک بحث، حول یک ژانر یا مؤلف یا ستارهٔ خاص، چه بسا به خلق یک کلی گویی به دقت سازمان یافته، دست زده باشیم؛ اما در عین حال ممکن است دست به ساختن قصه‌ای زده باشیم که هر تکهٔ آن چنان باور کردنی و در عین حال به همان اندازه تصنعی باشد که خود روایت‌های فیلم‌ها. به عنوان مثال، پس از شناسایی مشخصه‌های مشترک در دو یا سه فیلمی که یک نفر کارگردانی کرده است، منطقی است که این مشخصه‌ها را در درون یک ساختار مؤلف جای بدهیم؛ ساختاری که آثار این مؤلف را می‌نمایاند و به ما امکان می‌دهد که آگاهانه درباره آن حرف بزنیم. سپس با فیلمی مواجه می‌شویم که به نظر می‌رسد در آن ساختار مؤلفی که درست کرده بودیم جا نمی‌افتد. وسوسهٔ جا دادن این فیلم ـ در صورت لزوم با استفاده از پیچیده‌ترین ترفندها ـ در درون چارچوبی که ساخته‌ایم، وسوسه‌ای خطرناک است که طی آن آراستگی، مقدم بر پیچیدگی و حقیقت ناب خواهد بود. همانند دیگر شکل‌های مطالعه زبان یک رویکرد توضیحی به جای رویکرد تجویزی باید پیشنهاد شود؛ یعنی، رویکردی که صادقانه به چیزی نظر دارد که واقعاً حی و حاضر است، به جای رویکردی که می‌کوشد از واقعیت درهم برهم آنچه که روبه‌روی ماست، طفره رود. یک رویکرد ساختارگرایانه، تنها وسیله‌ای است در خدمت یک هدف؛ هدف ما درک فیلم مورد مطالعه‌مان است، درک درست، تا آن‌جاکه در توان ماست.

بررسی تفصیلی یک نمونه

قسمت اول: نیویورک، نیویورک

این سه گفتار را در نظر بگیرید:

نیویورک، نیویورک فیلمی موزیکال است. این فیلم هویت ژانری دارد.

نیویورک، نیویورک تحت سیطرهٔ دو ستارهٔ سینماست که بخش عمدهٔ هویت فیلم را تعیین می‌کنند.

نیویورک، نیویورک را یک مؤلف کارگردانی کرده است؛ یعنی کسی که هویتی کاملاً متمایز به فیلم می‌بخشد.

نیاز به شناسایی، نیاز به قابل شناسایی بودن، برای مخاطب و صنعت فیلم نقش حیاتی دارد. مفاهیم و مقوله‌ها از طریق نامگذاری ساختار می‌یابند: فیلم موزیکال، فیلم اسکورسیزی، فیلم *اسکورسیزی ـ دنیرو*، مینه‌لی بُردار [Minnelli Vehicle: منظور فیلمی که فیلمنامه‌اش را مخصوص لیزا مینه‌لی نوشته‌اند.ـ م]. مخاطب، یک محصولِ [سینمایی] را براساس انتظاراتی می‌خرد که از آن محصول دارد، یعنی تضمین‌هایی که در هویت ادراک شدهٔ متن فیلم وعده داده شده‌اند. هالیوود گاهی این هویت را خلق می‌کند، گاهی آن را پس از ظهورش در فرهنگ عامه، به کار می‌گیرد. این هویت‌ها در مجموعهٔ عمل اجتماعیِ محیط بر سینمای هالیوود، از جمله تبلیغات، برخورد رسانه‌ها و صحبت‌های عادی [مردم] به حرکت درمی‌آیند و آزادانه وارد جریانی چون *عقل سلیم* مشترک بین سرمایه‌گذاران و مدیران تبلیغات صنعت سینما، منتقدان، روزنامه‌نگاران و تماشاگران می‌شود.

اختلاف نظرهای پیش آمده بر سر تعیین هویت، به بحث‌های انتقادی دامن می‌زند و تحلیل‌های جزئی‌نگرتر را تشویق می‌کند. در مورد *نیویورک*، *نیویورک* یک مشکل عمده بر سر هویت ژانری آن بروز کرد. آیا این فیلم، موزیکال است؟ می‌توان آن را ملودرامی به حساب آورد که با همکاری موسیقیدانان ساخته شده است؟ اگر موزیکال است با کدام یک از ژانرهای فرعی موزیکال، آشکارترین هماهنگی را دارد؟ آیا در جهت تجلیل از موزیکال‌های متروگلدوین مایر حرکت می‌کند یا با پرهیز از یک پایان خوش، از این ژانر ساختارزدایی می‌کند؟ این پرسش‌ها همه جالب‌اند و ارزش پی‌گیری دارند و همه، پیش‌فرض‌های اندیشهٔ هویت ژانری‌اند. توانایی رسیدن به توافق نظری در برخی راه‌های قطعی، اهمیتی کمتر از این حقیقت بنیادین‌تر دارد که می‌گوید یک رویکرد انتقادی از خلال ژانر، امکان می‌دهد که بحث‌ها به هر شکلی پا بگیرند و در روند خود، آگاهی ما از پیچیدگی‌ها و ابهام‌های فیلم را اعتلا بخشند.

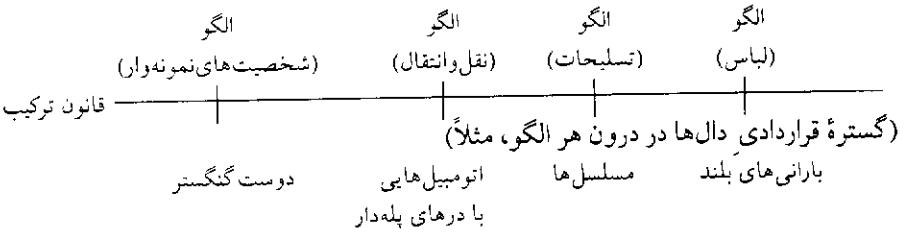
حضور لیزا مینه‌لی مجموعه عناصری را وارد کار می‌کند که یادآور تصویر او به مثابه یک ستاره‌اند. ما دقیقاً چه برداشتی داریم از این حقیقت که فیلم، آگاهانه ظواهر موزیکال‌های پدر او در متروگلدوین‌مایر را بازتولید می‌کند؛ یا این‌که آسیب پذیری او در روی پرده، احتمالاً از طریق اطلاعاتی که از مادرش جودی گارلند داریم، شکل گرفته است. چه بسا هیچ‌یک از این چیزها اهمیتی ندارند، وقتی که ثلث پایانیِ فیلم تبدیل می‌شود به محملی برای مینه‌لی تا او کار خودش را بکند، یعنی آهنگ‌ها را به سبک خودش اجرا کند. شاید این سرزندگی است که بیش‌ترین اهمیت را دارد ـ که نخستین بار در فیلم *کاباره* (۱۹۷۲) در نقش سَلی بولز معرفی شد ـ و انگیزش آن موجبات شکل‌گیری شخصیت دنیرو را فراهم می‌کند. شخصیت دنیرو نیز به همان راحتی به عنوان [شخصیتی] الکن، و مرد بحران زدهٔ پرخاشگری است که تداعی کننده نقش‌های بسیاری است که در آثار اسکورسیزی بازی کرده است (به خصوص بین ۱۹۷۲ و ۱۹۸۲). در حصول به یک درک دقیق از نحوه بازیگری مینه‌لی یا دنیرو در *نیویورک*، *نیویورک* یک نکته کلیدی را باید در نظر داشت؛ این نکته که همین مطالعهٔ ستاره است که به ما اجازه می‌دهد تا وارد یک چنین جستار بالقوه جالب و روشن‌گری شویم.

شناخت هویتی که مؤلف بودن اسکورسیزی به فیلم وارد کرده است، *نیویورک*، *نیویورک* را به میزان زیادی اعتلا می‌بخشد. آگاهی نداشتن بر دلمشغولی‌های مضمونی و سبک شناختیِ اسکورسیزی در فیلم‌هایی که قبل و بعد از *نیویورک*، *نیویورک* ساخته است باعث می‌شوند این فیلم اثری نه چندان جالب به نظر بیاید. پیش‌تر به شیفتگی آگاهانهٔ او به موزیکال از یک طرف ـ و در همان حال ـ طرد خوش‌بینی افراطی آن از سوی دیگر، اشاره شد. همچنین کشمکش آگاهانه بین فنون فی‌البداهه و واقع‌گرایی مستندگونه، در یک طرف، و تصنع ناب صحنه‌های استودیویی در طرف دیگر را خاطر نشان کردیم. آن افراط و فراوانی که معمولاً جزء جدایی‌ناپذیر موزیکال‌های کلاسیک هالیوود بود، به ملودرامی درون‌گرا و تاریک از مردانگیِ به خطر افتاده تبدیل شده است. اسکورسیزی یکی از معدود کارگردانان فعال در هالیوود است که می‌توان بدون تردید او را مؤلف نامید. هویت چندگانهٔ این مؤلف در جریان تماشای وسواس‌آمیز انبوه فیلم‌هایی نشو و نما یافته است که در آن‌ها فرد، آشکارا آن حضور هدایت‌گری است که

تحلیل و بررسی متن فیلم را به شیوه‌هایی بالقوه کارآمد، شکل می‌دهد.
به زبان ساده‌تر، ترکیب موزیکال ـ اسکورسیزی ـ دنیرو ـ مینه‌لی حاصلش فیلمی است متمایز از فیلم دیگری که در آن یکی از این چهار عنصر تغییر کرده است. در تحلیل [فیلم]، آگاهی بر هویت هر یک از این‌ها، بر درک سه عنصر دیگر تأثیر خواهد گذاشت.
تماشاگران، دانشجویان [سینما]، منتقدان، تاریخ شناسان سینما، بازاریاب‌ها، بازیگران و کارگردانان خود از طریق انتخاب عناصر مهم و گردآوردن آن‌ها در درون ساختارهای منسجم به آن‌ها هویت می‌بخشند. در *نیویورک، نیویورک* ما یک ساختار مؤلف (اسکورسیزی)، یک ساختار ستاره (دنیرو یا مینه‌لی) و یک ساختار ژانر (موزیکال) داریم که هر کدام از آن‌ها از ویژگی‌های قابل رؤیت پدید آمده‌اند.
گاهی این ساختارها ممکن است خیلی پیچیده باشند و گاهی صیقل نخورده و خام به مثابه ابزارهای انتقادی، چیزی که بخش اعظم باقی‌ماندهٔ این مقاله به بررسی آن خواهد پرداخت. با این حال، این ساختار ابزارهای اصلی‌ای فراهم می‌کنند که توسط آن‌ها ما هم به صورت نوشتاری و هم به صورت محاوره‌ای دربارهٔ فیلم‌های هالیوود صحبت می‌کنیم.

ژانر: طریقه مفاهمه با ژانر

ژانرها نظامی رسمی‌اند برای دگرگون کردن دنیایی که در آن ما عملاً در درون ساختارهای قائم به ذات، منسجم و قابل هدایت معانی زندگی می‌کنیم. از این رو، می‌توان گفت که ژانر، کارکردی همانند نظام زبان دارد: فراهم آوردن واژگان و سلسله قوانینی که به ما امکان می‌دهند به واقعیت «شکل بدهیم» و بدین ترتیب، باعث شویم که کمتر تصادفی و بی‌نظم به نظر برسد. تبدیل تجربه زیستن به مجموعه‌ای از قراردادهای قابل پیش‌بینی، لذت‌های چندی به وجود می‌آورد. این لذت‌ها شامل پیش آگاهی بر این ویژگی‌های قابل پیش بینی و احساس رضایت از تحقق انتظارات است. (در عین حال، ترکیب عناصر، هر بار با تفاوت‌های جزیی همراه است. در نتیجه به اندازه کافی، عدم قطعیت فراهم می‌آید تا کنجکاوی نگران کنندهٔ بیننده زایل نشود.)
ژانر، در سطح ایدئولوژیک، آرامش خاطر بی‌دغدغه‌ای فراهم می‌آورد، پیچیدگی‌ها و ابهام‌های دنیای اجتماعی‌ای را که ما عملاً ساکنان آنیم، منتفی می‌سازد و به جای آن الگویی از نظم و استمراری را مستقر می‌کند که از قراردادهای خود ژانر پدید آمده است.
ژانر و فرم‌های ژانری خاص در طول تاریخ هالیوود تطور یافته‌اند، به طوری که صنعت فیلم و تماشاگر به یک اندازه یادگرفته‌اند که از طریق آن حرف بزنند و از طریق آن به تفکر بپردازند.
متداول‌ترین راه مفاهمه به ژانر از طریق شبیه سازی ـ پراپ‌ها [اشیای معنارسان در صحنه. ـم.]، لباس‌ها و صحنه‌آرایی ـ است. در قاموس نشانه‌شناسی این‌ها نشانه‌اند؛ یعنی دال‌های بصری که می‌توانند فوراً توجه ما را به هویت ژانری فیلم جلب کنند. دال‌های بصری وسترنی مثل *دلیجان* آشکارا متفاوت از دال‌های بصری مهیج پر جلوه‌ای چون *نابودگر* (۱۹۸۴) است. هر ژانری تعداد محدودی عناصر خصلت نما، یعنی الگو دارد.
هر الگویی دارای گسترهٔ محدودی از دال‌هاست. ما نمی‌توانیم یک قهرمان وسترن، یک کارآگاه شهری و فرمانده یک ایستگاه فضایی را به صورتی که دوست داریم، لباس بپوشانیم یا مسلحش کنیم یا از جایی به جای دیگر ببریم. گسترهٔ محدودی از الگوهای خاص هر ژانر تعیین کنندهٔ تصمیم‌های فیلمساز است. به همین ترتیب، دال‌های کلامی و موسیقایی به شکل گفت و گو و باند صوتی، اغلب به صورت تنگاتنگی با ژانرهای خاص، همبسته‌اند.
ژانرها به مثابه نظام‌های رسمی، دارای الگوهای قابل شناسایی‌اند که از دال‌ها ساخته شده‌اند. این‌ها مطابق با قوانین ترکیب و ساختار به کار گرفته می‌شوند و نتیجه، چیزی است کاملاً قراردادی و کاملاً نمایان. به عنوان مثال، ما در میزانسن ژانری مثل فیلم‌های گنگستری دههٔ سی برادران وارنر، تعدادی دال پیدا می‌کنیم که در ترکیب با هم، جنبه‌های مهم هویت ژانری را به رخ می‌کشند. از نمودار زیر می‌توان به مثابه قالبی برای صورت‌برداری از ویژگی‌های قراردادی هر ژانری، استفاده کرد.



اگر در بین دال‌های برگزیده دالی باشد که در 'فهرست' الگوهای حاصل از قراردادها نباشد، بیننده احساس می‌کند که از این قوانینِ متعارف تخطی شده است. نمونه معروفِ حضور یک اتومبیل، و حتی عجیب‌تر از آن، حضور یک شتر، در وسترن *تفنگ‌ها در بعدازظهر* (۱۹۶۲) اثر سام پکین پا، به‌خوبی تأثیر دراماتیکِ خارج شدن از الگوهای پذیرفته شده را نشان می‌دهد. این تمهیدِ انتخاب آگاهانه دال‌های نامربوط، از اواسط دههٔ هشتاد به این سو معمول‌تر شده است و بهترین نمود خود را در فیلمی چون *بازگشت به آینده ـ ۳* (۱۹۹۱) دارد.

این رویکرد ساختاری، به پی‌گیری تداوم‌ها و تغییرات در درون یک ژانر در طول زمان، کمک می‌کند. اگر تلاش کنید که الگوهای عمدهٔ فیلم گنگستری و دال‌های خصلت نمای درون هر یک از این الگوها را فهرست کنید، از بعضی لحاظ، به ضرورت تفاوت‌گذاری بین یک محصول اوایل دههٔ سیِ برادران وارنر مثل *دشمن جامعه*، (۱۹۳۱) و *رفقای خوب* (۱۹۹۰) آگاه می‌شوید.

ژانرهای بسیاری‌اند که فوراً از روی دال‌های بصری‌شان شناسایی نمی‌شوند. یک کمدی جدید، یک فیلم مهیج و یک ملودرام، ممکن است شبیه هم به نظر برسند (هرچند ممکن است دال‌های کلامی و موسیقایی به تفکیک آن‌ها کمک کنند). این پدیده ما را به آن‌جا می‌کشاند که بپرسیم آیا در شناسایی مشخصه‌های خصلت نمای یک ژانر باید با کارایی بیش‌تری به جستجوی قراردادهای روایی ژانرهای مختلف برآییم؟

ژانر در سینمای هالیوود خود را در روایت به رخ می‌کشد. ولی نوشته‌های نظریه‌پردازانی چون ولادیمیر پراپ و تزوتان تودوروف تأکید دارند که روایت‌ها می‌توانند در سراسر طیفی از ژانرهای مختلف، به طور چشم‌گیری همانند باشند. ژانرهایی که از نظر دال‌های بصری، کلامی و موسیقایی تفاوت‌های آشکاری با هم دارند، در واقع براساس ساختارهای روایی کلیِ یکسان حدوث یافته‌اند. بهتر است عناصر روایی عمده، مثلاً یک وسترن، یک فیلم حادثه‌ای علمی تخیلی و یک مهیج پلیسی را روی کاغذ بیاوریم تا ببینیم این سخن تا چه اندازه درست است. در آشکارترین سطح، فیلم‌هایی که بر مبنای دال‌های بصری‌شان قابل رده‌بندی در ژانرهای مختلف‌اند، صرفاً «لباس نو می‌پوشانند» به تن روایت‌هایی که در ژانرهای دیگر هم به همان اندازه نقش مؤثر داشتند. از *جنگ ستارگان* (۱۹۷۶) اغلب به عنوان وسترنی که تغییر لباس داده است، یاد می‌کنند. *حمله به منطقه ۱۳* (۱۹۷۷) اثر کارپنتر بازسازی *ریوبراووی* هاکز است که یکی از وسترن‌های سال ۱۹۵۹ بود. بررسی سکانس افتتاحیه *قاتلان* (۱۹۴۷) اثر سیودمارک و *قاتلان* (۱۹۶۴) ساخته دان سیگل پرسش‌های ظریفی را درباره انتقال‌ها و تغییر و تبدیل‌های بین ژانرهای مربوطه یعنی فیلم نُوار و فیلم گنگستری، پیش می‌کشد.

اگر هویت ژانری صرفاً یک روش صوری، هرچند مؤثر، است که از طریق آن متون فیلم‌ها تعداد نسبتاً کمی از روایت‌ها را باز تولید می‌کنند؛ در این صورت، واضح است که مطالعهٔ ژانر، اگر در پی آن است که چیزی بیش از وسیله‌ای صرف برای رده‌بندی فیلم‌ها باشد، باید از این عناصر صوری فرا رود. مطالعهٔ ژانر اگر در پی آن است که یک بینش و درک واقعی از عناصر هسته‌ای سینمای رایج هالیوود، فراهم آورد، باید مرزهای رده‌بندی خود را پشت

سر بگذارد.

اما اگر بررسی دال‌های ژانری، به خودی خود یک فرم صوری از تحلیل است و اگر بپذیریم که تنها یک ساختار روایی با تعداد بسیار محدودی تنوع وجود دارد، چه باید کرد؟ شخص احتمالاً به دلمشغولی‌های مضمونی مختلفِ ژانرهای مختلف و شیوه‌های متضادی که ژانرهای مختلف از طریق آن‌ها مضامین یکسان را سامان می‌دهند، توجه خواهد کرد. به عنوان مثال، وسترن و مهیج پلیسی به موضوع‌های نظم و قانون، فضای رقابت آلود و قهرمان فردی می‌پردازند و آن‌ها را به شیوه‌های بسیار مشابه ساخته و پرداخته می‌کنند. موزیکال یا کمدی رمانتیک موضوعات طبقه، مقام و جنسیت را به عنوان مضمون‌های اصلی انتخاب می‌کنند ولی ممکن است آن‌ها را به صورت‌های کاملاً متفاوت ساخته و پرداخته کنند.

رابطهٔ بین ژانرها و اسطوره‌های فرهنگی، رابطه‌ای است محکم. بازنمایی‌های اسطوره‌ای غرب امریکا در قرن نوزدهم یا 'خیابان‌های پایین' شهرهای امریکا در دهه‌های سی و چهل، نمونه‌های بارزی از این رابطه‌اند. در میان این گسترهٔ اسطوره‌ها برخی حالت‌ها و موقعیت‌های تکرار شونده وجود دارند که ارزش‌های ایدئولوژیکی بنیادین را دراماتیزه و جابه‌جایی‌ها در فرهنگ را حل و فصل می‌کنند. فرانک مک کانل در بررسی خلاقانه‌ای تنها چهار تیپ شخصیت و چهار ژانرِ متناظر با چرخه تاریخیِ چهار مرحله‌ایِ یک فرهنگ را ارائه می‌دهد:

پادشاه ـ دولت را بنیان می‌گذارد ـ حماسه؛

شوالیه ـ پایه‌های دولت را تحکیم می‌بخشد ـ رمانسِ حادثه‌ای؛

گروگان جنگی ـ گیرافتاده در دولت نهادینه شده ـ ملودرام؛

دلقک درباری ـ به بلاهت دولت واکنش نشان می‌دهد ـ هجونامه.

مک کانل علاوه بر این، یک مرحلهٔ پنجم ـ آخرالزمان ـ هم در فرضیه خود مطرح می‌کند که عبارت است از یک فروپاشی که بازگشتی است به آغاز و شروع یک چرخهٔ جدید.

می‌توان به این موضوع پرداخت که چگونه هالیوود به شکل خاصی دلمشغول مثلاً شوالیه‌های وسترن‌ها و فیلم‌های علمی تخیلی، گروگان‌های جنایی نُوار و ملودرام و دلقک تیزهوشی بوده است که از چاپلین تا برادران مارکس تا استیو مارتین تظاهر و نهادینه‌سازی زندگی معاصر را هجو می‌کند. این نوع نقدِ ملهم از کهن الگوها، می‌کوشد الگوهای فراگیری بسازد تا تمایزهایی را از بین ببرد که در یک نظام رده‌بندی ژانرِ مبتنی بر دال‌های بصری، کلامی و موسیقاییِ متضاد، ظاهر می‌شوند. ما با استفاده از الگوی مک کانل، تشویق به

دیدن روابط متقابل ایدئولوژیکی‌ای می‌شویم که در طیفی از ژانرها حضور دارد، ژانرهایی که شخصیت‌های‌شان در اصل گروگان‌هایی‌اند گیر افتاده در یک جامعه سرکوبگرِ نهادینه شده. همچنین می‌توان براساس چرخهٔ مک کانل، گرایش‌ها و تأکیدهای متفاوت را در درون یک ژانر شناسایی کرد. به عنوان مثال، در وسترن نه فقط آن چهارکهن الگوی فهرست شده در بالا را، بلکه تنش‌های بین آن‌ها را هم می‌بینیم.

اگر آنچه که در ظاهر ممکن است تعداد زیادی ژانر به نظر برسد، عملاً بازنمای تعداد نسبتاً اندکی از دلمشغولی‌های بنیادینِ ایدئولوژیکی /اسطوره‌ای/ مضمونی باشد، و اگر این‌ها در سینمای تجاری هالیوود خود را در تعداد بسیار اندکی روایت به رخ بکشند، در این صورت به نظر معقول می‌رسد که توجه خود را معطوف آن نوع رده‌بندی‌ای کنیم که مبتنی بر شباهت و توارد است.

یک چنین الگویی را توماس اسکاتز در کتابش به نام *ژانرهای هالیوود* (۱۹۸۱) ارائه داده است. او از یک رویکرد مضمونی و ایدئولوژیک استفاده می‌کند و ژانرها را در دو ردهٔ بزرگ رده‌بندی می‌کند: ژانرهای نظم و ژانرهای یکپارچگی.

یکی از ارزش‌های روش اسکاتز این است که اجازه می‌دهد *ریوبراوو* و *حمله به منطقهٔ ۱۳* در کنار هم بررسی شوند، و نه فقط به خاطر شناسایی یک ساختار روایی مشابه، بلکه به سبب مضمون‌ها و جلوه‌های ایدئولوژیکی مشترک هم، با یکدیگر بررسی شوند. ترکیب مضمون‌های ایدئولوژیکی مختلف با روایت استاندارد (فروپاشیِ تعادل ← غلبه بر بحرانِ حاصل از آن ← برقراری دوبارهٔ تعادل) تحلیل انتقادی پیچیده را ممکن می‌سازد. می‌توان انواع فروپاشی‌ها را که باعث شروع حرکت روایت در ژانرهای مختلف می‌شوند، با هم مقایسه کرد. ماهیت فروپاشی در *کلمانتین عزیزم* چیست؟ این فروپاشی چگونه می‌تواند با فروپاشی

ژانرهای نظم	ژانرهای یکپارچگی
(وسترن، گنگستری، علمی تخیلی و غیره)	(موزیکال‌ها، کمدی‌ها، ملودرام‌های خانوادگی و غیره)
قهرمان:	
فرد (غالباً مرد)	زوج یا گروه، مثلاً خانواده (غالباً زن)
صحنه:	
● فضای رقابت آلود	● فضای شهری
(به لحاظ ایدئولوژیکی ناپایدار)	(به لحاظ ایدئولوژیکی پایدار)
کشمکش:	
● بیرونی	● درونی
(از طریق اعمال خشونت‌آمیز بیان می‌شود)	(از طریق عواطف بیان می‌شود)
● راه حل: (مرگ)	● وصال (عشق)
مضمون‌ها:	
● قهرمان خود را با مسایل و تناقض‌های ذاتی جامعه‌اش درگیر می‌کند و به عنوان منجی وارد عمل می‌شود.	● زوج یا خانوادهٔ رمانتیک با جامعهٔ بزرگ‌تر یکپارچه می‌شوند. دشمنی شخصی آن‌ها حل می‌شود.
● کد رفتاری نرّه مرد (macho)	● مادرانه ـ خانوادگی
● منزوی و متکی به خود (قهرمان چه از طریق ترک صحنه و چه از طریق مرگ جذب ارزش‌ها/ سبک زندگی جامعه نمی‌شود؛ اما فردیت خود را حفظ می‌کند.)	● همکاری با جامعه

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

در *مرا در سنت‌لوییس ملاقات کن* مقایسه شود. به همین ترتیب می‌توان ابزارهای جستجوی راه حل روایت را با هم مقایسه کرد. ابزارهای اصلی در *پلیس آهنی* کدام‌اند؟ این‌ها چگونه با ابزارهای اصلی استفاده شده در *Sister Act* مقایسه می‌شوند؟ شاید مناسب‌ترین راه، توجه به شیوه‌های ویژه‌ای باشد که از طریق آن‌ها روایت در ژانرهای مختلف به یک نقطهٔ بستار (Closure) می‌رسد. این دو نمونه معروف را در نظر بگیرید: *جذابیت مرگبار* چگونه به یک نقطه بستار می‌رسد؟ چگونه می‌توان آن را با بستار در *تلما و لوییز* مقایسه کرد. چگونه این فیلم‌ها می‌توانند جداگانه یا با هم به مضمون‌های ایدئولوژیکی‌ای مرتبط شوند که در طول سالیان در ژانرهای مختلف هالیوود قوام یافته‌اند؟

الگوی اسکاتز، در عین حال آدمی را تشویق به کشف فیلم‌هایی می‌کند که در آن تقابل‌های دوگانهٔ نظم/یکپارچگی قرار نمی‌گیرند. فیلم‌های خاصی با قهرمانان زن، تناقض‌های ایدئولوژیکی خود را دقیقاً در منطقه حایل بین نظم و ادغام برملا می‌کنند. *میلدرد پیرس* و *تلما‌ولوییز* را در کجای [الگوی اسکاتز] می‌توان جای داد.

ژانرشناسی‌ای که اجازه می‌دهد مثلاً *ولگرد دشت‌های مرتفع* و *نابودگر* در یک گروه، با مثلاً *جستجوی نومیدانهٔ سوزان* و *گوجه‌فرنگی‌های سبز برشته* در گروه دیگر مقایسه شود، بسیار بُرنده‌تر خواهد بود از آنی که توجه خود را منحصراً در درون مقوله‌های ژانری سنتی مثل وسترن و کمدی حبس کرده است. در واقع می‌توان گفت که رویکرد دوم دایره‌ای و خودفرهیخته (Self-fulfilling) است؛ منتقد با تصوری که از عناصر اساسیِ برخی فرم‌های مبتنی بر کهن الگو به نام وسترن دارد؛ شروع می‌کند، بعد در ادامه سعی می‌کند آن‌ها را در درون فیلم‌های خاص شناسایی کند.

این رویکرد انتقادی مثل خود ژانر، تمامیت و بستار صوری از دنیای بازنمایی شده ایجاد می‌کند، دنیایی فروکاسته به مجموعه‌ای از قراردادها. در هستی به ظاهر مستقل یک ژانر که در آن به نظر می‌رسد ژانر را فقط به خودش ارجاع می‌دهد، بیننده از تفکر دربارهٔ واقعیت ورای دنیای خیالی - واقعیتی که در بیرون از سینما وجود دارد - باز می‌ماند. از منظر ایدئولوژیکی می‌توان گفت که محبوس کردن بیننده در درون دنیای بستهٔ ژانر، امکان درگیری انتقادآمیز با موضوع‌های ایدئولوژیکی را که ممکن است هسته اصلی فیلم را تشکیل داده باشند، منتفی می‌سازد. مثلاً، جالب خواهد بود اگر طیف فیلم‌های هالیوودیِ مربوط به جنگ ویتنام را در ارتباط با حدود جذب موضوعات ایدئولوژیک در درون قراردادهای ژانرِ جنگی ببینیم.

اگر مطالعهٔ ژانر واجد ارزشی است، این ارزش در میدان دادن به یک برخورد بی‌رحمانه به تمامیت هالیوود نهفته است. مطالعه ژانر، به راحتی می‌تواند به نوعی عمل دست و پاگیر تبدیل شود، و فقط وقتی قرین موفقیت خواهد بود که فیلم را در درون ساختاری که از طرف محقق به آن تحمیل می‌شود، زندانی کند. چیزی که نیاز داریم نه یک رویکرد خشک، بلکه رویکردی قابل انعطاف به رده‌بندی ژانری است، چیزی که به سنجش‌های خلاق و بارآور در حیطهٔ مرزهای ژانریِ رسمی میدان دهد؛ امکانی که، حداقل تا حدودی، با به‌کارگیری الگوی اسکاتز فراهم می‌آید. در واقع یک رویکرد بی‌رحمانه به ژانر، امروزه بهترین نمونه‌های خود را از درون هالیوود، و از بین فیلمسازان و فیلمنامه‌نویسان پیدا کرده است.

بازی با ژانر

تولید ژانر در هالیوودِ جدید، بسیار متفاوت از شگردی است که تحت سیطرهٔ نظام استودیویی دهه‌های سی و چهل کارآمد بود. نظام تولید کیفیت قادر بود فیلم‌هایی بیرون دهد که بدون ایجاد مشکلی از فرمول ثابتی تبعیت می‌کردند و انتظارات بیننده را برآورده می‌کرد. منطق متداول تاریخدانان سینما می‌گوید که تولید محصول ژانری استاندارد شده، در دههٔ ۱۹۵۰ به تلویزیون تفویض شد. آن ژانرهایی که در سینما باقی ماندند به‌طور فزاینده‌ای از این عوامل تأثیر می‌گرفتند: ۱. تغییرات اجتماعی و جمعیت شناختی که منجر به ارضای تمایلات نوجوانان امریکایی شد، ۲. روش تجاری سرهم‌بندی فیلم که به ضرر تولید سنتی ژانر و به سود یک مضمون برای همیشه یا فیلم دنباله دار، کار می‌کرد. ستاره‌ها که تحت سیطرهٔ نظام استودیویی تولید ژانر را استحکام بیشتری بخشیدند؛ گذشته از تعدادی سرشناس،

دیگر تمایل چندانی نداشتند که تصویر ستاره‌ای خود را منحصر به یک ژانر به‌خصوص کنند؛ ضمن این‌که ظهور [نگرهٔ] مؤلف، فیلم هالیوودی را هرچه بیشتر به درون قلمروی متمایز و متفاوت و به طرف دور شدن از هر پذیرش آسان‌گیرانهٔ قراردادهای ژانری، سوق می‌داد.

با این حال، دورهٔ نظام استودیویی فیلمسازی ژانری هنوز برای درک فیلم هالیوودی امروزی نقش محوری دارد. حتی، و می‌توان گفت، به‌خصوص فیلم‌هایی که دغدغهٔ دگرگونی و چندگونگی دارند، ریشه در این دوران اولیه[ی سینما] دارند. امکان دسترسی به فیلم‌های ژانری استاندارد در دورهٔ استودیو هرگز تا این حد بالا نبوده است. خواه کمدی دیوانه‌وار، خواه فیلم نُوار، هر دو به موازات هالیوود جدید در زمان حال ـ در تلویزیون و ویدئو ـ به حیات خود ادامه می‌دهند. مؤلفان هالیوود امروز از اسکورسیزی تا تارانتینو، اشباع از ژانرهای هالیوودی کلاسیک‌اند و شرایط فرهنگی معاصری که آن‌ها قصد بازتاب و کشفش را دارند، شامل 'زمان حال ثابتِ' بیش‌تر فیلم‌های گذشتهٔ هالیوود نیز است. ژانرهای هالیوود امکان دگرگونی‌ها را دقیقاً تا آن حد فراهم می‌کنند که آن‌ها نقاط ارجاع، جایگاه‌های نظم پیوستگی و ثبات برای فرهنگ معاصر باشند.

امروزه آگاهی بر ژانر در میان فیلمسازان و تماشاگران چنان است که تبدیل شده است به ویژگی تعیین آنچه که بدان هالیوود پست مدرن می‌گویند.

جان بلتن در کتاب فوق‌العاده‌اش *سینمای امریکایی/فرهنگ امریکایی* (۱۹۹۴) سه ویژگی سینمای پست مدرن را شناسایی می‌کند:

- نخست، این سینما مبتنی است بر سبک تقلید از مواد ژانری سنتی
- دوم، بخش عمدهٔ این تقلید، تقلید تصاویری است از گذشته که به مثابه جانشین نوستالژیک برای هر نوع کندوکاو گذشته یا حال‌اند.
- سوم، این ارجاع به گذشته بازتابندهٔ مسألهٔ دیگری است که امروزه هنرمند با آن مواجه است: ناتوانی در گفتن چیزی که تا به حال گفته نشده باشد.

هنرمند پست مدرن تلاش می‌کند از چیزی که به نظر می‌رسد تلفیق بی‌معنای جزییات فرهنگ معاصر است، معنا بیرون بکشد. چنانچه بلتن می‌گوید: «آن‌ها در انتقال واقعیت زمینه اجتماعی و فرهنگی‌شان، تنها عدم انسجام آن را باز

تولید می‌کنند.» این کار می‌تواند منجر به تولید آثاری شود که هم از نظر مضمونی و هم به لحاظ سبکی به صورتی سطحی هیجان انگیزند؛ ولی از هر نوع معنای اساسی طفره می‌روند. اغلب گفته می‌شود که آثار برادران کوئن تجسم هالیوود پست مدرن‌اند؛ و *بارتون فینک* (۱۹۹۱) بهترین نمونه آن‌هاست.

بریکلاژ (bricolage) ـ ترکیب بازیگوشانهٔ عناصر متعلق به سبک‌ها و دوره‌های مختلف هنری ـ تجسم خود را در فیلم هالیوودی در استفاده خودآگاهانه از ارجاع می‌یابد؛ به‌خصوص ارجاع‌های ژانری از گنجینهٔ عظیم تصاویر و یادمان‌های فیلم که از طریق دیدن و دوباره دیدن فیلم‌های قدیمی انباشته شده است. دسترسی به این گنجینه از طریق تلویزیون، و به‌خصوص ویدئو، موجدِ فرهنگی ژانرشناسانه با پیچیدگی چشم‌گیر شده است. پیش‌تر به استفاده عجیب سام پکین پا از اتومبیل و شتر در فیلم ***تفنگ‌ها در بعدازظهر*** اشاره کردیم. میل به ارائهٔ مضمون غرب به مثابه مکانی برای انتقال و تغییر به شگفت‌انگیزترین شکل ممکن، توجیه کنندهٔ استفاده از این دال‌ها در فیلم است.

در تقلید و هجو فیلم‌هایی چون ***هواپیما*** و ***مردگان پیچازی نمی‌پوشند***، آشکارا بهره‌برداری از ژانر به خاطر تأثیر کمیک صورت می‌گیرد و شوخی آن منوط به شناخت ژانر از سوی فیلمساز و تماشاگر است.

سینمای پست مدرن به‌خوبی از این فراتر می‌رود. جیم کالینز متن هالیوودی امروزی را به مثابه روایتی می‌داند که اکنون به طور همزمان در سطح عمل می‌کند:

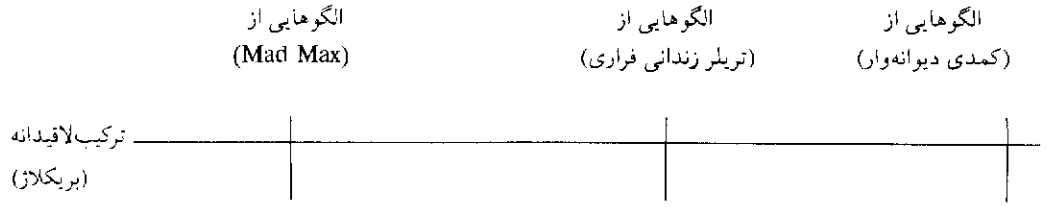
ـ در ارجاع به ماجرای شخصیت

ـ در ارجاع به ماجرای متن در مجموعهٔ تولید فرهنگی معاصر

می‌توان ماجرای متن را، در یک بخش بزرگ، استفادهٔ آزادانه از دال‌های ژانری تعریف کرد که از کاربرد الگووار قراردادی‌شان در روایت‌های پایدار گسسته‌اند. ***بزرگ کردن آریزونا*** (۱۹۸۶) ساختهٔ برادران کوئن تجسم روشنی است از این بی‌قیدی. هویت ژانریِ چندگانهٔ آن ـ ملودرام کمیک، طنز اجتماعی، مهیج ـ از طریق بهره‌برداری از دال‌هایی از طیف به مراتب وسیع‌تری از ژانرها، مشخص‌تر شده است. تصویر Mad Max biker و محکومان فراری، از دنیاهای ژانری دیگری می‌آیند؛ مضحکه‌ای که حضور آن‌ها باعث می‌شود زیر سایهٔ تداعی معانی دیگری قرار گیرند که قادر به القای هیجان و حتی وحشت به بیننده‌اند.

با مراجعه مجدد به نموداری که برای نشان دادن دنیای کاملاً ثابت و قراردادی شدهٔ ژانر ارائه شده بود، اکنون باید رهایی نشانه‌ها را از ساختارهای ژانری‌شان، رهایی دال‌ها ـ بصری، کلامی و موسیقایی ـ را که همه جا برای استفاده در درون محصول فرهنگی در دسترس‌اند، وجهه همت خود قرار دهیم: (موسیقی ویدیویی و آگهی‌های تبلیغاتی هم قوی‌ترین انگیزه و هم روشن‌ترین نمایش‌ها را ارائه می‌دهند؛ قابلیت‌های فیلم‌هایی چون ***متروپلیس***، ***همشهری کین*** و ***کازابلانکا*** را به یاد بیاورید.)

چندگونگی ژانری: برخی ویژگی‌های بزرگ کردن آریزونا



(هر دالی از هر نوع طبقی می‌تواند بالقوه توسط ژانر وارد چرخه شود.)

این لاقیدی، وابسته به فرم‌های ژانریِ از پیش موجود است؛ فرم‌هایی که در شرایط هالیوود، بعد از تقریباً یک قرن قادر به ارائه 'واژگانی' است غنی در تداعی معانی مشترک در صنعت ـ متن ـ تماشاگر.

نه تنها در ارتباط با فیلم‌های چند ژانری، بلکه در مورد فیلم‌هایی که در ژانر مشخصی جای نمی‌گیرند نیز بیننده و فیلمساز، یک آگاهی شدت یافته از ژانر را با خود می‌آورند که تجربهٔ فیلم دیدن را دگرگون می‌کند و شکل‌های مختلفی از لذت را قابل حصول می‌سازد. در *دراکولای برام استوکر* اثر کوپولا (۱۹۹۲) از دال‌ها و ساختارهای یک ژانر به‌خصوص به طریقی کاملاً قراردادی استفاده شده است که از طریق برخی جلوه‌های ویژهٔ پرهزینه و یک مضمونِ بی‌اهمیت جلوه داده شده، شرح و بسط یافته است. در مقابل، اسکورسیزی در *تنگهٔ وحشت* (۱۹۹۱) از طیفی از 'واژگان' در درون قالب تریلری روان‌شناختی استفاده می‌کند. با این حال، در هر دو فیلم 'دانستگیِ' مشترکی بین فیلمساز و تماشاگر وجود دارد، به طوری که فیلمساز از طریق به کارگیری و تماشاگر از طریق قرائت دال‌های ژانریِ فیلم، دست به تولید معنا می‌زنند. هم فیلمساز و هم بیننده بر رویارویی دوبارهٔ خود با دنیاهایی که به صورت ژانری ساختار یافته‌اند آگاهی دارند؛ دنیاهایی که هرچه می‌گذرد بیش‌تر چیزهایی تلقی می‌شوند که تاریخ خاص خود و واقعیت مستقل خاص خود را دارند. این دانستگیِ آگاهانه، همچنین به صورت آشکاری در اجرای نقش فن هسلینگ توسط هاپکینز و نقش مکس کیدی توسط دنیرو و در آن افراطِ در سبک بصری حضور دارد. هر دو فیلم، خصلت نمای هالیوود پست مدرن و خصلت نمای تولید فرهنگی پست مدرن، به طور کلی‌اند. برجسته کردن ارزش‌های تولید، اصرار بر داشتن امضای مؤلفانه در سبک بصری، اجراهای کوپولا و اسکورسیزی را به عنوان مؤلف مشخص می‌کند.

جیم کالینز در مقابل فیلم التقاطی جدید، که با فیلم‌هایی چون *Blade Runner* (۱۹۸۲)، *چه کسی برای راجر ربیت پاپوش دوخت؟* (۱۹۸۸)، *دیوانه از ته دل* (۱۹۹۰) و *بازگشت به آینده-۳* (۱۹۹۰) تعریف می‌شود، یک گرایش مخالف در فیلم‌هایی مثل *سرزمین رؤیا* (۱۹۸۹) *با گرگ‌ها می‌رقصد* (۱۹۹۰) و *هوک* تشخیص می‌دهد. این فیلم‌ها، به شیوه‌های متفاوتی، بار دیگر موضوع اصالت را پیش می‌کشند؛ یعنی حسی از ارزش و شفافیت معنا در دنیاهایی که هرچند خیالی‌اند، ولی با آن سادگی و اطمینان خاطری تحکیم یافته‌اند که تولید ژانر در هالیوود معمولاً فراهم می‌آورد. مطمئناً اقبال مفرطی که نصیب اغلب فیلم‌های ژانری سنتی در ۱۹۹۲ مثل *نابخشوده* ساختهٔ ایستوود، یا اثر کم هزینهٔ فرانکلین به نام *یک حرکت غلط* شد، حداقل نشان‌دهندهٔ نوستالژیایی نسبت به ساختارهای هالیوودی است که این فیلم‌ها از آن‌ها تبعیت می‌کنند. با این حال، همین نوستالژی مشابه که ساخت و تماشای چنین فیلم‌هایی را شکل می‌دهد، خود فرمی از دانستگیِ آگاهانه است؛ یعنی شق دیگری از حساسیتی که خصلت نمای وضعیت پست مدرن به طور کلی، است، جدیِ موقر ولی تنها کمی متفاوت از ایفای نقش؛ مثلاً *سگدانی*.

در بازگشت دوباره به قیاس بین ژانر و زبان که در آغاز مقاله انجام دادیم، می‌توان گفت که همان‌طور که ما زبان را به ارث می‌بریم، همان طور هم ژانر را به ارث می‌بریم با تمامی افزوده‌های آن در طول تاریخ. در عین حال، می‌توان گفت درست همان طور که ما در زبانی سکنا می‌گزینیم که ساختاردهندهٔ نحوهٔ پردازش دنیای‌مان توسط ماست؛ همان طور هم در ژانر سکنا می‌گزینیم. چه فیلمساز، چه بیننده، هرچه فهم‌شان از این توارث بیشتر باشد، هرچه درک‌شان از این سکونت [در زبان / ژانر] بیشتر باشد، خلاقیت بیشتری از سوی فیلمساز و بیننده در ساختن معنا به ظهور خواهد رسید. فیلمسازانی چون اسکورسیزی، دیوید لینچ، برادران کوئن و تارانتینو اشباع شده از سنت‌های ژانری‌اند، اما دانش خود را به شیوه‌هایی خلاق و هیجان‌انگیز به کار می‌گیرند. نقد ژانر، توانایی این را دارد که به همین سان جسور باشد، و آماده نشان دادن این‌که «ساختن و نقد ژانرها خود یک فرایند فرهنگی مهم است.»

□ **بررسی تفصیلی یک نمونه**

قسمت دوم: موزیکال بحران زده (Problematic) ـ نیویورک، نیویورک

به عنوان ژانر در بازگشت به *نیویورک*، *نیویورک* دوست دارم توانایی بالقوهٔ مطالعه ژانر، در رازگشایی از یک فیلم خاص برای بحث و تحلیل را متذکر شوم.

تماشاگر ابتدا با مسأله رده‌بندی مواجه می‌شود. طیفی از دال‌های بصری و موسیقایی نشان می‌دهد که این فیلم، اثری موزیکال است؛ هرچند باید گفت که چهار نوع موزیکال، چهار ژانر فرعی موزیکال وجود دارد. چشم‌گیرترین جنبهٔ این فیلم ساخته شده در ۱۹۷۷ عبارت است از شیفتگی به صحنه‌های استودیویی کاملاً ساختگیِ موزیکال‌هایی که وینسنت مینه‌لی و استنلی دانن ـ جین کلی در اواخر دههٔ چهل و اوایل دههٔ پنجاه برای متروگلدوین مایر ساختند. ولی خود اجراها، از یک طرف برمی‌گردد به دورهٔ باند بزرگ که مقدم بر موزیکال‌های بزرگ مترو بود، و از طرف دیگر به ستاره‌پرستی فردگرایانهٔ مدرن که در دهه هفتاد از طریق فیلم *کاباره* ساخته مینه‌لی و فیلم‌های متعدد باربارا استرایسند به ظهور رسید. این فیلم از بابت بسط روایی، بیش‌ترین شباهت را به زندگینامه‌های موزیکال دارد که در دهه چهل و پنجاه محبوبیت عامه داشتند؛ هرچند روایت را با عناصر صوری برگرفته از دیگر ژانرهای فرعیِ اشاره شده در این‌جا، تلفیق کرده است.

قطعات رقص و آواز فیلم موزیکال به جای این‌که در پشت سر خود واقع‌گرایی سطحی را به جا گذارند و وارد بُعد دیگری از خیال‌پردازی و تصنع شوند ـ چیزی که در موزیکال‌های بازبی برکلی، محصول برادران وارنر و مترو می‌بینیم ـ، به مثابه بخشی از روایت، به عنوان یک اجرای صحنه‌ای واقعی ـ یا در سکانس «پایان‌های خوش» به مثابه اجرای فیلم ـ اتفاق می‌افتند. به علاوه، این قطعات، تقریباً همیشه به عنوان تمرین‌ها یا تکه‌هایی از اجرای بدون ارزش‌های فیلمسازی معمول و بدون رقص به صورت تکه‌های جدا از هم نمایش داده می‌شوند (به استثنای فیلم در فیلم «پایان خوش».)

شاید مناسب‌ترین راه این باشد که *نیویورک*، *نیویورک* را هم مثل *کاباره* ملودرام دارای موسیقی تعریف کنیم که مضمون اصلی آن حول ازدواج و روابط شخصی دور می‌زند. اسکورسیزی گفته است:

> [*نیویورک*، *نیویورک*] می‌توانست فیلمی باشد دربارهٔ یک کارگردان و یک نویسنده، یا آوازخوان و آهنگساز. فیلم درباره دو نفر است که عاشق یکدیگرند و هر دو کار خلاقه می‌کنند. ایدهٔ فیلم این بود: ببینیم آیا ازدواج کارگر خواهدافتاد.

با وجود برخی پیچیدگی‌ها، توضیح ژانری به صورتی که تا به حال خواندید، به ما اجازه می‌دهد که این فیلم را جزو ژانر یکپارچگی ـ در تقسیم‌بندی اسکاتز که شامل موزیکال و ملودرام است ـ به حساب آوریم. شناسایی زیر- ژانرهای موزیکالِ متضاد و بالقوه متعارضی که در بطن فیلم دخیل‌اند، از بابت تلاش در نامگذاری فیلم، کار سازند. اما این کار، به خودی خود، تنها می‌تواند وسیله‌ای در خدمت یک هدف تلقی شود؛ یعنی ترسیم طرح بیرونی فیلم برای این‌که آن درک گسترده‌تر از فیلم امکان‌پذیر شود.

با این حال، این توضیح هنوز کامل نیست. ریچارد دایر محصول مشخص موزیکال سبک کلاسیک مترو را به عنوان احساس ـ فراوانی، انرژی، جامعه ـ شناسایی می‌کند. دایر نشان می‌دهد که چگونه این ویژگی‌های فیلم موزیکال، راه‌حل‌های خیالی برای دنیای واقعیِ غرقه در قحطی، فرسودگی، ملال، تقلب و فروپاشی فراهم می‌کنند. *نیویورک*، *نیویورک*، استثنائاً فاقد این عاملِ *احساس* خوب است؛ تلاش نمی‌کند یک راه‌حل آرمانی را برای مسایل ناشی از زندگی در یک دنیای اجتماعیِ واقعی، حقنه کند. صحنه‌ها دارای حالتی سهمگین و اغلب نومیدانه‌اند؛ تصنع آشکار آن‌ها به طور معناداری برای القای حس فاصله، آشفتگی، و از خود بیگانگی به کار گرفته شده است. این دنیا ممکن است به طور تمام و کمال دنیای *راننده تاکسی* نباشد؛ ولی القا کنندهٔ دنیای فیلم نُوار است. از دیگر موضوعات ایدئولوژیک پنهان، موضوعات بررسی شدهٔ مربوط به مردانگی فردیت و فضای رقابت‌آلودند؛ غرق شدن هرچه بیش‌تر در آن شاخصه‌هایی که اسکاتز نه برای توضیح ژانر که یکپارچگی برای توضیح ژانر نظم به کار می‌گیرد.

به این سه لحظه توجه کنید:

- جیمی (دنیرو) به تنهایی در حال تماشای ملوانی است که پاسی از شب گذشته، با دختری در حال رقص

است. این زوج تنهایند و موسیقی‌ای در کار نیست. این صحنه بیش از آن‌که ادای دینی باشد به *فیلم در شهر* (استنلی دانن، ۱۹۴۹)، اجرای دوبارهٔ آن نوع از خود بیگانگی و اضطراب مردانه‌ای است که با دورهٔ بلافصل جنگ جهانی دوم همراه بود و عموماً پیروان فیلم نُوار بدان به مثابه یک عنصر شکل دهنده بازیابی آن ژانر، اشاره کرده‌اند.

● جیمی ناگهان تصمیم می‌گیرد که با فرانسین (لیزا مینه‌لی) ازدواج کند؛ در اواسط یک شب برفی (با تصنع صحنهٔ استودیویی). او فرانسین را با اتومبیل خود به ادارهٔ ثبت می‌برد؛ بدون این‌که به او پیشنهاد ازدواج داده باشد یا حتی اعمال خود را توضیح دهد. صحنه‌ای که به دنبال این صحنه می‌آید، به طور توأمان دارای عناصر کمدی و رمانس است؛ اما صحنه‌ای آزارنده است و بسیاری مواقع تماشای آن بیننده را مشوش می‌کند. نه کمدی و نه رمانس چشم‌اندازی از هیچ نوع یکپارچگی ندارند.

● جیمی و فرانسین از هم جدا شده‌اند. حالا فرانسین ستارهٔ سینماست. جیمی به تماشای آخرین فیلم او به نام «پایان‌های خوش» می‌رود، که دارای جلوه‌های شوخ و شنگ بازبی برکلی است (که با تجمل و شور و نشاطش خشکی موزیکالی به نام *نیویورک، نیویورک* را ـ که حاوی آن «پایان خوش» است ـ بیش‌تر به رخ می‌کشد). سپس جیمی با بی‌اعتنایی این سکانس را با عنوان پایان‌های آبکی، رد می‌کند ـ [Sappyending: جناس کلامی با happy ending: پایان خوش ـ م.] و از این راه ادای دین خود فیلم به موزیکال‌های کلاسیک را تخطئه می‌کند. به دنبال این، بستار روایت می‌آید که در آن آشتی‌ای بین جیمی و فرانسین اتفاق نمی‌افتد؛ پایان خوش بی‌پایان خوش.

در این فیلم چه چیزی دارد اتفاق می‌افتد؟

ژانر به مثابه یکی از مؤلفه‌های اصلی نظام گفتمان فیلم به کار گرفته شده است که از طریق آن، مضامین خاص فیلم می‌توانند به صدا درآیند. این موضوع، همان ارتباط سادهٔ یک رشته دال‌های قراردادی فاقد بحران نیست که طبق یک قانون ترکیب ثابت و در نتیجه قابل پیش‌بینی عمل می‌کند؛ بلکه بهره‌برداری پیچیده‌ای از ژانرهای مختلفی است که در طول تاریخ هالیوود پیدایی یافته‌اند. چنانچه پیش‌تر گفته شد، فیلمساز و بیننده به طور یکسان ژانر را به ارث می‌برند و در آن زندگی می‌کنند؛ ولی در عین حال، در ساختن معنا مدام دست اندرکار گسترش ژانرند.

بخشی از لذت ژانری *نیویورک، نیویورک* مربوط است به لذتِ شناخت، یعنی آن علقه‌ای که با دیگر متون لذت‌بخش تاریخ سینمای هالیوود برقرار می‌شود. با این حال، معمول‌ترین فرم لذت ژانری ـ لذت ناشی از برآورده شدن انتظارات ـ جای خود را به تردید درباره آن انتظارات می‌دهد؛ تردیدی که بالقوه تکان دهنده و در عین حال مشوش کننده است. اندرو ساریس در *ویلیج وویس* می‌نویسد: «مردم از من می‌پرسند این به چه می‌ماند؟... این، خُلق و خوهای چندگانه و جدلی هذیانی است؛ دو جزء تشکیل دهندهٔ سمّ گیشه.»

این فیلم مثل *سلطان کمدی* اسکورسیزی، و به همان دلایل، عملاً فروش خوبی نداشت. سرسام حالت خطرناکی از لذت برای بیننده‌ای است که به امید یافتن آرامش خیالی قراردادی، خود را به دست محصولات هالیوود می‌سپارد. ارزش مطالعهٔ ژانر در این مورد به‌خصوص، این است که به ما اجازه می‌دهد این سرسام را هم تجربه و هم درک کنیم.

ستاره‌ها

ستاره را در کجا بیابیم؟

ستاره را در دو جا می‌توان یافت؛ در نقش‌هایی که او در فیلم‌ها بازی می‌کند و در بازتاب رسانه‌ای که به منزلهٔ پیامد این بازی، به خود او برمی‌گردد و این بازتاب به نوبهٔ خود، در معنایی که او به نقش بعدی خود می‌دهد، سهم خواهد داشت.

فیلم اغلب محملی برای ستاره است که به او فرصت عرضهٔ آن چیزی را می‌دهد که خاص پرسونای ستارگی اوست.

دایر موارد زیر را تشخیص می‌دهد:

ـ یک نقش شخصیت

ـ یک موقعیت
ـ یک زمینه برای انجام کارهای او؛ رقص، آواز، یا هر کار دیگری.

علاوه بر این، ظهور ستاره در درون فیلم، ممکن است دارای برخی عناصر تکرارشونده باشد که منجر به حد بالایی از قابلیت پیش‌بینی و انتظارات بیننده ـ که در ارتباط با همین قابل پیش بینی بودن است ـ می‌شود. دایر در این‌جا هم سه مورد را مشخص می‌کند:

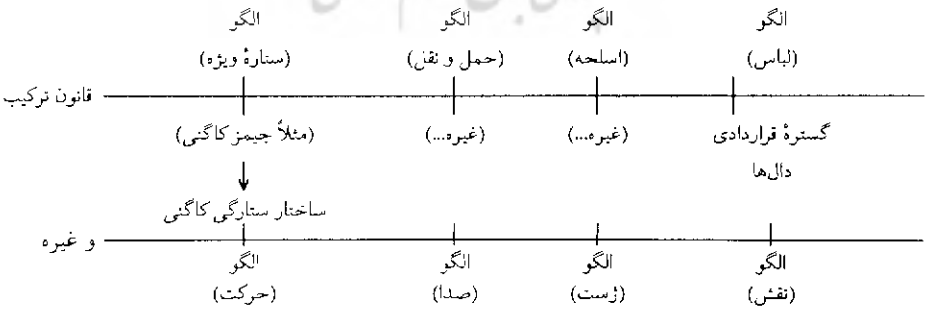
ـ شبیه سازی
ـ سبک بصری
ـ جای‌گیری درون ساختار روایت.

از اشاره‌های فوق چنین برمی‌آید که ستاره را می‌توان به مثابه یک ساختار صوری تلقی کرد. همانند آنچه که در ساختار ژانری می‌بینیم، در این‌جا نیز رشته الگوهای قابل تشخیص وجود دارند که ابزارهای اصلی تکرار و تمایز از یک فیلم به فیلم بعدی خواهد بود. این ابزارها سر و وضع، صدا، ژست‌ها، حرکت و دیگر ویژگی‌های مشخص ستاره را شامل می‌شود. یک ساختار ستاره‌ای همانند ساختار ژانری، نظامی ارتباطی فراهم می‌آورد که قادر به خلق معانی پیچیده است.

پرسونای ستاره اغلب از طریق محملی تحول می‌یابد که یک ژانر به‌خصوص فراهم می‌آورد؛ و در روند تحول خود چیزی متمایز خلق می‌کند؛ مثلاً کلینت ایستوود هم در نقش مرد بی‌نام و هم در نقش هری کثیف ظاهر می‌شود. با این حال حد این متمایز بودن فقط می‌تواند در ارتباط با قراردادهای ژانری و روایی که مقدم بر ستاره‌اند، تعیین شود. بنابراین ستاره‌ها به ژانر به مثابه یک نظام به شدت وابسته‌اند؛ نظامی که از طریق آن پرسونای آن‌ها امکان بیان می‌یابد.

در عین حال باید یادآوری کرد که یک ژانر ممکن است کاملاً متکی به وجود ستاره‌ای باشد که بتواند نقش‌های کهن‌الگویانهٔ مرتبط با آن ژانر را عینیت بخشد. تغییر ستاره‌ها در درون یک ژانر و جابه‌جایی ستاره‌ای از یک ژانر به ژانر دیگر، هر دو برای پژوهش‌گر سینما نکته‌های فوق‌العاده جالبی‌اند. مطالعهٔ ژانر می‌تواند از طریق تأکید بر ستاره‌ها پیش برود (به عنوان یک نمونه می‌توان به پویایی متغیر وسترن به صورتی که توسط پرسونای ستارگی جان وین، گری کوپر و کلینت ایستوود ترسیم شده است، توجه کرد.) مطالعهٔ ستاره، به نوبه خود می‌تواند از طریق عطف توجه به ژانر پیش برود (به عنوان یک نمونه، می‌توان پرسونای ستارگی جیمز استوارت در فیلم‌های هیچکاک را با وسترن‌های آنتونی مان مقایسه کرد). نقش تعیین کننده ادوارد جی. رابینسن در *سزارکوچک* در ژانویهٔ ۱۹۳۰ و نقش جیمز کاگنی در *دشمن مردم* سه ماه بعد از آن پرسش‌هایی را درباره تحول همزمان الگوهای ژانری و ستارگی برانگیخت.

نمودار زیر که نسخهٔ دیگری از نمودار پیشین است نشان می‌دهد که مثلاً جیمز کاگنی چگونه در ارتباط با ساختار ژانری فیلم‌های گنگستری برادران وارنر قرار می‌گیرد:



ستاره علاوه بر محمل، از طریق آشکار شدگی‌ای که تصویر ساختار یافته او در فرم‌هایی به‌جز خود فیلم، پیدا می‌کند، «قابل دسترس» می‌شود. دایر بین مواد تبلیغاتی صنعت فیلم (از جمله نماینده‌ای که از طرف ستاره وارد معامله می‌شود) و نقد و تفسیرهایی که واکنش تودهٔ مردم را بیان می‌کند، تفاوت قایل است. هر کدام از این سه عامل، در عمل می‌توانند تصویر ستاره را ضمن به چرخش درآوردن آن در بطن فرهنگ هم شکل و هم تغییر دهند.

البته در عمل، دومین عامل [نقد] ممکن است به‌شدت وابسته به عامل اول [مواد تبلیغاتی] باشد. با وجود این، آن شیوه‌های عملی که از طریق آن‌ها تماشاگران از ستاره‌ها استفاده می‌کنند، و به دنبال «لذت بردن» از آن‌هایند، بسیار متفاوت از الگوهای جبری ستاره‌سازی است که میزان مصرف، تعیین کنندهٔ آن است. در واقعیت، تصویر ستاره چند معنایی است؛ یعنی دارای معانی متعدد مختلف است و مطالعهٔ آن می‌تواند منجر به کاوش‌های بسیار گسترده‌تر در فرهنگ توده‌ای شود، فرهنگی که تصویرشان در آن به چرخش درمی‌آید، خیالبافی‌ها، آرزوها و اسطوره‌های مردم عادی را ـ که در شرایط دیگر امکان بروز ندارد ـ جامهٔ عمل می‌پوشاند.

یکی از کارآمدترین راه‌ها برای به هم نزدیک کردن این دو نکتهٔ مقدماتی، عبارت است از رجوع به تقسیم بندی کریستین گِلدهیل که معتقد است چهار مؤلفه‌اند که ستاره را می‌سازند:

۱. آدم واقعی

۲. شخصیت‌ها/نقش‌ها ـ که به طور کلی از طریق قراردادهای داستانی و کهن الگویی تثبیت می‌شوند.

۳. پرسونا ـ ترکیب دو مؤلفهٔ نخست ـ ، قابل پیش‌بینی در نقش، «یگانه» در خود (Self).

۴. تصویر ـ انتشار در فرم‌های رسانه‌ای فرعی مثل مصاحبه‌های تلویزیونی، مجله‌ها و غیره.

بازیگران در اجتماع خود را به نحوی بازتاب می‌دهند که گویی این چهار مقوله در هم ادغام شده‌اند. به نحوی می‌توان گفت که تصویر به یک شخصیت تبدیل می‌شود، ولی نه شخصیتی در یک فیلم روایی، بلکه شخصیتی در درون نهاد سینما. پیچیدگی این پدیده به طور فزاینده‌ای در هالیوود پست مدرن به کار گرفته می‌شود. مثلاً، آرنولد شوارتزنگر، نه خود را، بلکه تصویر سینمایی خود را در بطن روایت *آخرین قهرمان اکشن* (۱۹۹۳) بازی می‌کند.

ریچارد دایر تحلیلی از جولیا رابرتس ارائه می‌دهد، بازیگری که بسیاری از ایده‌هایی را به کار می‌گیرد که پیشتر مطرح شدند، چیزی که این تحلیل کوتاه را برجسته می‌کند ـ صرف نظر از بحث درباره جزییاتش ـ شیوهٔ برخورد آن با چهار مؤلفهٔ تشکیل دهندهٔ ساختار ستاره است و در آن بر وابستگی متقابل پیچیدهٔ آن‌ها تأکید شده است. او سال ۱۹۹۱ را «لحظه»ی جولیا رابرتس می‌نامد، و می‌پرسد که چه چیز دقیقاً از او یک ستاره ساخت؛ نخستین ستارهٔ زن در طول بیست سال، که نام او به تنهایی برای فروش فیلم کافی بود.

فرم‌های فرعیِ انتشار و نقش‌هایی که او بازی می‌کند، حول ویژگی تعیین کنندهٔ «اصالت» تمرکز می‌یابند. ماجراهایی که دربارهٔ جولیا رابرتس در رسانه‌ها گفته می‌شود، ماجراهای روابط او با بازیگران مرد نقش اولِ فیلم‌های او این ایده را القا می‌کنند که او دقیقاً خودش است. شخصیت‌هایی که او بازی می‌کند ترکیبی جذاب از قدرت و آسیب‌پذیری‌اند که نشان می‌دهد این نقش‌ها تجسم یک آدم واقعی‌اند. بیننده با تناقض کلاسیکِ شهرت و محبوبیت مواجه می‌شود: ستاره، شناخته شده یا قابل شناخته شدن است، قابل دسترسی است، عادی است، و در عین حال، فوق عادی است و در جهان روزمرهٔ بیننده فقط به شکل‌های آرزو و خیال قابل حصول است.

دایر می‌گوید: «آدم واقعی» دوست داشتنی، جذاب و صاحب ذوق است؛ اما از این پرسش طفره می‌رود که چرا این زن جوانِ دوست داشتنیِ جذابِ صاحبِ ذوقِ خاص؟ یکی از توضیحاتی که دایر ارائه می‌دهد موضوع جذبه است؛ این‌که بعضی آدم‌ها به طور طبیعی می‌درخشند. «ما اغلب درباره آدم‌هایی صحبت می‌کنیم که دوربین دوست‌شان دارد... شاید تعداد آدم‌هایی که دوربین دوست‌شان دارد کمتر از آدم‌هایی باشد که دوربین را دوست دارند.» ستاره خود را جلوه‌گر می‌سازد؛ کاری که جولیا

رابرتس در *خوابیدن با دشمن* انجام می‌دهد، که هیچ توجیهی به‌جز جلوه‌گرسازی ندارد. هم این فیلم و هم *زن زیبا* دربردارندهٔ لذت ظریفِ ناشی از به خود گرفتن تصاویر مختلف‌اند.

توضیح دیگر، صرفاً می‌تواند این باشد که رابرتس به اندازهٔ کافی خوش اقبال بوده است که از بین زنان جوان بسیار با تقریباً همان ویژگی‌ها، انتخاب شده است تا ماشین بازاریابی هالیوود روی او جار و جنجال به پا کند. ولی جار و جنجال، خود به خود نمی‌تواند تضمین کنندهٔ شهرت و محبوبیت باشد. تاریخ هالیوود پر است از نمونه‌هایی از بازیگرانی که به رغم سرمایه‌گذاری‌های کلانی که روی آن‌ها انجام شد، به شهرت و محبوبیت نرسیدند.

دایر چنین نتیجه می‌گیرد که برای تبدیل شدن به یک ستاره «باید آدم شایسته در فیلم‌های شایسته در زمان شایسته باشی.» این مسأله، شامل آمیزهٔ پیچیده‌ای از آدم ـ نقش ـ پرسونا ـ تصویرِ واقعی است که حالت‌ها، احساس‌ها، آرزوها را در فرهنگ در لحظه خاص می‌سازد و بدان‌ها یکپارچگی می‌دهد. دایر نشان می‌دهد که رابرتس فمینیسم را چنان از آن خود می‌کند که دیگر برای یک بینندهٔ زن قابل قبول نیست که یک خاله زنک یا کدبانو باشد. در عین حال او چنان آمادگی را پیدا نکرده است که این خاله زنک یا کدبانو را که جذابیتی برای بیننده مذکر ندارد، پنهان کند. او در نقش‌هایی که بازی می‌کند هالو یا قربانی نیست؛ و با وجود این، هنوز «چیزی از دلالت‌های مشوش‌کنندهٔ جذابیت زنانه [در او] هست ـ او آسیب‌پذیر است، به عبارت دیگر فوق‌العاده زخم‌پذیر است.» دایر تحلیل خود را این‌گونه به پایان می‌رساند:

> جولیا رابرتس چنان هیجان‌انگیز و در عین حال چنان زنی از نوع خود است، که تجسم عینی به‌اصطلاح زن پُست فمینیستی است. او آماده شده است تا او را به عنوان یک کالای جنسی به فروش برسانند و در عین حال همزمان این حس را به آدم می‌دهد که او مسؤول تصویر خویش است... بازی کردن با تصویر خود، با نهاد خود تنها کاری است که ارزش انجام دادن دارد. این‌ها همان تصاویر دههٔ هشتادند؛ اما جولیا رابرتس به اندازه کافی ملایم و قدیمی نماست که آن تصاویر را با آنچه که به خیال خوش ما طرز فکرهای دردآشنای امروزند، آشتی دهد؛ و او پرده را نورانی می‌کند.

دایر با رجوع به شیوه‌ای که ستاره از طریق آن به عنوان نظامی دلالت‌گرِ منتقل کنندهٔ طیفی از معانی عمل می‌کند، یک رشته قوانین به دست می‌دهد؛ البته بعضی از این معانی اسطوره‌های فرهنگی پذیرفته شده (در این‌جا شکل و قیافه، جنسیت، سبک زندگی) را تقویت می‌کنند؛ و برخی دیگر، تنش‌ها و تناقض‌های فرهنگی خاصی را در درون یا در بین این اسطوره‌ها و آرمان‌سازی‌ها بازتاب می‌دهند. ساختار معنایی پیچیده‌ای به نام جولیا رابرتس می‌تواند به همان صورتی عمل کند که، چنانچه در بخش پیشین دیدیم، ژانرها عمل می‌کردند: تجسم ارزش‌های مسلط و آشتی دادن تناقض‌ها یا لاپوشانی آن‌ها.

به قول پم‌کوک در *کتاب سینما*، ستاره‌ها یک «ارزش بیمه» به صنعت فیلم، یک «ارزش تولید» به فیلمسازان و یک ارزش «علامت تجاری» را به تماشاگران بالقوه ارزانی می‌کنند.

شخصیت‌سازی یا تیپ سازی؟

تا آن‌جا که ستاره‌ها به مثابه دال‌هایی در درون روایت و ژانر عمل می‌کنند، معنای آن‌ها حساب شده و قابل پیش‌بینی است، و لذتی به دست می‌دهند که حاصل شناخت و انتظاراتِ برآورده شده است. با این حال از آن‌جا که دالِ ستاره نه تنها در درون روایت و ژانر، بلکه به عنوان یک تصویر در بطن یک فرهنگ هم عمل می‌کند، معنا، پایداری بالقوهٔ بسیار اندکی دارد. ظرفیت چند معنایی آن‌ها چنان است که می‌توانند به جای این‌که خطوط شقاق بین ارزش‌ها و منش‌های متضاد در فرهنگ را لاپوشانی کنند، آن‌ها را برجسته‌تر می‌سازند. صنعت سرنوشت‌سازی که حول پرسونا ـ تصویر مدونا ـ نشو و نما یافته است، به‌خوبی کشمکش بین دو ستاره را نشان می‌دهد که یکی تناقض را می‌دوزد یا «به هم بخیه می‌زند» و دیگری که ستاره‌ای معارض است، آن تناقض‌ها را برجسته می‌کند و ما را به تفکر وامی‌دارد. مدونا به‌سختی توسط نظام متنی‌ای که او درونش قرار گرفته، «محبوس» شده است. برای تماشاگر

امروز، همین گفته ـ بـه شـیوه‌ای کـاملاً جـالب ـ در مـورد مریلین مونرو هم صادق است. مسألهٔ «محبوس شدن» او در نقش‌های ژانری به نحوهٔ تلقی ما از تصویر فرهنگیِ فراگیرتر او مربوط می‌شود؛ فرهنگی که شامل شیوه‌ای است که او از طریق آن توانست، به نحوی کهن الگویانه، دلالتی باشد بر شیءشدگی و استثمار یک زن مستعد تـوسط مـجموعهٔ صنعت فیلم.

هیچ چیز به اندازه حضور ستاره نمی‌تواند چنین آشکـار و چنین مکرر، توهم خیالی یک فیلم هالیوودی را به چالش بکشد. هر قدر که قراردادهـای روایـی سـینمای واقـع‌گرای هالیوود برای مرئی کردن ساختار یافتگی خود از طریق مثلاً میزانسن نـاتورالیسـتی و تـدوین تـداومـی بـه کـار گـرفته می‌شوند، حضور ستاره قـابلیت ایـن را دارد کـه هـمهٔ ایـن رشته‌ها را پنبه کند. تماشاگر آگاهانه بر مثلاً شوارتزنگری که در حال اجرای نقش است، آگاهی دارد. هر چند این موضوع، لذت متن را زایل نمی‌کند و در واقع می‌تواند آن را تشدید کند؛ عمل بینندگی باید کشمکش بالقوهٔ بین حضور ستاره را با کوشش قصه برای مـتقاعد کـردن مـا بـه ایـن‌که نـه یـک محصول هالیوودی بلکه «زندگی» را داریم تماشا مـی‌کنیم، حل و فصل کند. چرا این «شکاف» در توهم که توسط ستارهٔ در حال اجرای نـقش ایـجاد مـی‌شود، بـه‌ندرت مسأله‌ای واقعی برای بیننده ایجاد می‌کند؟

یک پاسخ به نحوهٔ برانگیخته شدن بیننده برای قـرائت یک فـیلم، مـربوط مـی‌شود. سـاختار روایـی و ژانـری فـیلم هالیوودی از دو طریق ایجاد لذت می‌کند؛ یکـی از طـریق توهم واقعیتی که این فیلم‌ها ارائه می‌دهند، دیگری از طریق فرم‌های قائم به ذاتی که خارج از خود، هستی ندارند. لذت نوع دوم لذت حاصل از دریچهٔ اطمینان است ـ این فقط یک فیلمه.... این فقط یک فیلم وحشتناکه ـ که پس از ترساندن، گشوده می‌شود. ساختار سـتاره کـه در بـطن سـاختارهای بزرگ‌تر روایت و ژانر کار می‌کند بـه هـمان طـریق سـاخته پرداخته می‌شود. «این فقط یه فیلمه» ادعایی است که اذعان می‌دارد که «شکافی» وجود دارد؛ و در عین حال از این دانش به مثابه وسیله‌ای برای گریز از دلالت‌های ایـدئولوژیکی و مضمونی مشقت‌بار فیلم استفاده می‌کند.

اغلب این «شکاف» با قالب ریزی تیپ ستاره (دال) در نقش (مدلول) نامحسوس می‌شود. رابطهٔ بین ستاره و نقشی که بازی می‌کند، به نظر «حس مشترک» می‌رسد، چه این ستاره، هریسن فورد در نقش مجری قانون باشد، چه شارون استون در نقش «زن مرگبار». لذت اطمینان خاطری که بـه بـیننده دست می‌دهد، از یک ارتباط «طبیعیِ» ادراک شده بین ستاره و نقش ریشه می‌گیرد، که به جهاتی، اطمینان خاطری است مبتنی بر تأیـید اسـطوره‌های فـرهنگی و کـلیشه‌های دارای خاستگاه ایدئولوژیکی.

بدین ترتیب، دومین پاسخ ممکن، به آن پرسش ارتباط پیدا می‌کند؛ نگاه به ماهیت نحوه بازیگری ستاره. بـازیگری یـا شخصیت‌سازی می‌کند یا تیپ‌سازی.

شخصیت سـازی عـبارت است از نـقش‌آفرینی بـازیگر بـا استفاده از مجموعهٔ مهارت‌ها و خلاقیت‌هایی کـه او دارد. شـخصیت‌سازی مـوفق، شـامل نـاپدید شـدن در نـقش و فـراروی از خـودِ «واقـعی» است. کـار بـازیگر در مـقام شخصیت‌ساز، در ارتباط با تنوع نقش‌هایی که می‌تواند بـا موفقیت اجرا کند و میزان واقعی نماییِ روان‌شناختی ایـن نقش‌ها، سـنجیده مـی‌شود. ایـن نـوع بـازیگری اغـلب بـا بازیگری جدی در تآتر پیوند می‌یابد.

تیپ‌سازی مـتضمن بـازیگری است کـه بـه واسـطه ظـاهر فیزیکی و الگوهای رفتاری‌اش که در انطباق با تـیپ نـقش است، وارد نقش می‌شود. بازیگر در مقام تیپ‌ساز، براساس این‌که این بازیگر چه چیز است ـ نه براساس این‌که چه کاری می‌تواند انجام دهد ـ ارزیابی می‌شود. این نوع بازیگری در اغلب موارد با فرم‌های پرداخت نشدهٔ تآتـر دراما‌تیک ـ و سینمای عامه‌پسند ـ پیوند می‌یابد.

بازیگری ستاره‌ها در هالیوود به طور سنتی، عمدتاً مبتنی بر تیپ‌سازی بوده است. همفری بوگارت سازندهٔ تیپ کاراگاه خصوصی [فیلم] نُـوار است. فـلین سازندهٔ تـیپ قـهرمانِ ماجراجوست. گاهی توضیح یک نقش نمونه‌وار به طور کلی مشکل است: گاربو یا دیتریش یا مدونا اساساً تـیپ‌سازی می‌کنند. این، هم‌آمیزی شخص ـ پرسونا ـ تصویر و نقش در حین تیپ‌سازی است که دومین پاسخ غیرقطعی را برای این پرسش فراهم می‌آورد که چرا ستارهٔ در حال ایـفاگری، بـا

حضور خود، به ساختارزدایی از توهم واقع‌گرای فیلم میدان نمی‌دهد.

با گفتن این، شکافِ واقعی باقی می‌ماند؛ یعنی جایگاهی که در آن متنِ به اصطلاح «بدون درز» به‌راحتی به مثابه یک ساختار خیالی پدیدار می‌شود. و این در مورد نحوهٔ بازیگری ستاره در سینمای امروز هم به همان اندازه صادق است که در مورد آثار تولید شده در نظام استودیویی. گرایش حاکم از زمان فروپاشی نظام استودیویی به شیوهٔ بازیگری روش‌مند مثلاً براندو و استایگر، تا پدیدهٔ «ستاره به مثابه بازیگر» در هالیوودِ امروز که بهترین نمونه خود را در مریل استریپ یافته است، ستاره را به عنوان تیپ‌سازِ مهارت‌های شخصیت‌سازی معرفی می‌کند.

با این حال روش امریکایی به صورتی که توسط لی استراسبرگ پایه‌گذاری شد، ضمن این‌که به ایفاگری ظاهر شخصیت‌سازی می‌دهد، در عمل شکل حادتری از تیپ‌سازی است. فرایند مورد نظر استراسبرگ، برخلاف فرایند شخصیت‌سازیِ مورد حمایت استانیسلاوسکی که بازیگر را تشویق می‌کرد که شخصیت را با تخیل خود بسازد، از بازیگر می‌خواهد که شخصیت را از بطن شخص خود، کشمکش‌ها و تجربیات شخصی خود بسازد. این فرایند می‌تواند منجر شود به خودعیان‌سازی دردناک براندو در *آخرین تانگو در پاریس* و عینیت همذات‌پنداری جسمانیِ دنیرو در *گاو خشمگین*. بازیگری روش‌مند را می‌توان نوع پیچیده‌تر و حاد تیپ‌سازی به شمار آورد. در حالی که تیپ‌سازی مستلزم این است که ستاره از نظر ظاهر، ژست و حرکت، تجسمی جسمانی از نقش به دست دهد، شخصیت‌سازی به این ویژگی‌ها، این را هم اضافه می‌کند که ستاره از نظر روان‌شناختی «تبدیل به نقش شود».

بازیگری روش‌مند، نه تنها شکاف بین ستاره (دال) و نقش (مدلول) را پر نمی‌کند، بلکه در واقع آن را برجسته هم می‌کند. داستین هافمن یا مریل استریپ یا آل پاچینو، هرچه بیشتر در جهت شخصیت‌سازی تلاش می‌کنند، بیننده بیشتر بر این نکته آگاه می‌شود که «آن‌ها دارند کار خودشان را می‌کنند».

تیپ‌سازی را می‌توان رابطه‌ای بین ستاره (دال) و نقش (مدلول) به حساب آورد که چنان حساب شده است که دال و مدلول را تقریباً همانند می‌سازد. به این دلیل است که آزمایش جابه‌جایی به شکل خاصی، قابل تعمیم به مطالعات مربوط به ستاره است. یک بازیگر را به جای بازیگر دیگر در یک نقش خاص قرار دهید و ببینید آیا تفاوت معناداری به بار می‌آید (مثلاً نقش فارست گامپ را به جای تام هنکز به هافمن، کروز، رابینز و کاستنر بسپارید.) ارزش عمدهٔ آزمایش جابه‌جایی (علاوه بر مفرح بودنش) در توضیحی بودن آن است: این کار می‌تواند منجر به توضیح دقیقی شود از آنچه که در واقع در یک پرسونا نسبت به دیگری منحصر به فرد است؛ [خصیصه‌ای] که برحسب قابلیت آن‌ها برای تیپ‌سازیِ یک تیپ سنجیده می‌شود.

نوع دیگری از آزمایش جابه‌جایی این است که یک ستاره را در گذار از یک پرسونا و تصویر به پرسونا و تصویر دیگر ببینیم. چشم‌گیرترین و جالب‌ترین نمونه را در جین فاندا می‌توان یافت که دوران زندگانی او گذارهای بزرگی است تا حدی پخته، شامل طیفی از یک خاله زنک تا فعال سیاسی چپ و تا یکی از موفق‌ترین زنان تاجر در امریکا.

یک بررسی نشان خواهد داد که یک پرسونای «هسته‌ای» تا کجا در جریان این تغییرات ثابت می‌ماند. (در مورد جین فاندا یک پرسونای هسته‌ای شامل صدا، ژست، اطوار و دیگر جنبه‌های جسمانی به طور مداوم در بازی‌های روش‌مند، و فراتر از آن، ویژگی‌های صداقت، استقلال، قابلیت و آسیب‌پذیری می‌شود.)

مطالعهٔ بازیِ جین فاندا در *همه چیز روبه‌راهه* (۱۹۷۲) ساخته گدار، به‌خصوص، بسیار سودمند است. این فیلم نمونه‌ای جالب و نادر از ساختارزدایی ستاره ارائه می‌دهد. او خود را در یک عمل تیپ‌سازی ناب در اختیار فیلم قرار می‌دهد ـ او بر پرسونای ستارگی خود دلالت دارد ـ که این فیلم در درون فیلمی با جدل‌های چپ‌گرایانهٔ شدید قرار دارد. تماشاگر این فیلم، همانند تآتر برشت، مداوماً به این مسأله آگاه است که بازیگران را در یک بازی ساختار یافته، تماشا می‌کند. حضور فاندا یکی از ابزارهایی است که از طریق آن‌ها این آگاهی منتقل می‌شود.

ستاره و ایدئولوژی فردگرایی

روایت، ژانر و ستاره در مجموع یک فرم کاملاً قراردادی از ارتباط فراهم می‌آورند که دو نوع لذت خیالی را به بیننده ارزانی می‌دارد. یکی از آن‌ها عبارت است از امنیت کاذبی که از طریق سامان‌یابی صوری فیلم ایجاد می‌شود؛ ما می‌دانیم که دنیای واقعی، در مقایسه با دنیای ساخته شده توسط روایت و ژانر، بسیار کمتر قابل فهم و قابل هدایت است. دومین لذت، قابلیت شخصی شدید برای حل بحران‌هایی است که در وجود ستاره تجسم یافته‌اند؛ ما می‌دانیم که فرد نمی‌تواند تأثیری چنین مستقیم و چنین مؤثر بر دنیای واقعی داشته باشد.

این واقعیت که ستاره «تیپی است که به منتها درجه خود رسیده»؛ یعنی رشته خصایصی را به کامل‌ترین شکل قابل تصور، به منصه ظهور می‌رساند، اجازه می‌دهد که اسطوره‌اش را ابدی سازد، روا می‌دارد که آن‌ها اشکالی از قهرمان مردانه یا اشکالی از زیبایی زنانه باشند. از آن‌جا که سرمایه‌داری مصرف‌گرای غربی روی کیش شخصیت بنا شده است، بازیابی یک هویتِ فردیت یافتهٔ منحصر به فرد از طریق تصویر، یعنی استحکام ایدئولوژیکی‌ای که توسط ستاره فراهم می‌شود، بسیار نیرومند است.

به عنوان مثال، تیپ‌های به منتها درجه رسیده‌ای را در نظر بگیرید که کوین کاستنر و ویتنی هیوستن در *محافظ* تیپ‌سازی کرده‌اند. پرسونای هر دو ستاره در حال انجام «کار خود» به صورت قهرمان اکشن و آوازه‌خوان به نمایش درآمده‌اند، و روایت آشکارا تحت‌الشعاع منظر ظاهر قرار گرفته است. هیچ یک از این دو ستاره شخصیتی خلق نمی‌کنند که چیزی بیش از تجسم خصایص تیپ باشد؛ که خود این خصایص، همزمان واجد بی‌بدیل بودنی است که از کسانی ریشه می‌گیرد که به عنوان ستاره شناخته شده‌اند. بنابراین در یک طرف؛ نقش‌های ژانری آن‌ها قرار دارد که به‌شدت قراردادی شده و قابل پیش‌بینی‌اند؛ و در طرف دیگر تمام معناهایی قرار دارد که تصویر ستاره برای تماشاگری که با آن‌ها در طیف عظیمی از فرم‌های جنبیِ انتشار برخورد می‌کند، به بار می‌آورد. ستاره، تیپی آشنا و در عین حال منحصر به فرد است، گیر افتاده در یک روایت ملودرام، ولی آزاد برای ابراز فردیت، محبوس در درون یک دنیای ناتورالیستی آشنا، در عین حال قادر به هستی داشتن به صورت یک خودِ خودمختار است که می‌تواند تأثیر زیادی روی این دنیا داشته باشد.

بدین ترتیب لذتی که ستاره ما را با آن آشنا می‌کند، شامل لذت *استحکام ایدئولوژیک* است. یعنی یک تصویر نوسازی شده از اهمیتِ خود به مثابه عاملی که می‌تواند روی دنیایی که در آن زندگی می‌کند، تأثیر بگذارد و آن را تغییر دهد.

به عنوان معترضه‌ای بر این بحث، [باید گفت] جالب آن‌که می‌بینیم در عمل هالیوود آن آزادی اسطوره‌ای را در اختیار فرد ـ به مثابه ـ ستاره قرار نمی‌دهد تا روی دنیای خود تأثیر بگذارد. ستاره‌ها دارای یک «ارزش مبادله» در مفهوم اقتصادی آن‌اند؛ آن‌ها شکلی از سرمایه‌اند که به صورت حساب شده به کار انداخته شده‌اند تا سودی به بار بیاورند. به همین ترتیب، ستاره‌ها دارای یک «ارزش کاربری»اند، که عبارت از آن چیزی است که به صورت نظام‌های دلالت‌گر، به صورت ساختارهای معنایی به روایت ارزانی می‌دارند. ستاره‌ها وقتی دارای ارزش مبادله و ارزش کاربری می‌شوند، یعنی وجود آن‌ها به عنوان شکلی از سرمایه تلقی می‌شود، از طرف دیگر وقتی به مثابه مواد خامی در نظر گرفته می‌شدند که در درون روایت و ژانر پالوده خواهند شد، دیگر سنخیتی با آنچه که عوامل آزاد نامیدیم، نخواهند داشت. بازیگران که می‌خواهند به مثابه نشانه کارکرد داشته باشند، خود را در اختیار آن‌هایی قرار می‌دهند که ـ هم در تولید فیلم و هم در تبلیغات ـ مسؤول ساختار دادن به تصویرند.

این‌که یک ستارهٔ امروزی در مقایسه با ستاره‌ای که در درون نظام استودیویی کار می‌کرد، به میزان بیش‌تری تحت تأثیر تصویر خود است، جای بحث دارد. تا آن‌جا که یک ستاره خود را به مثابه حامل معنا، یعنی یک «کالای معناشناختی» عرضه می‌کند، خود را در معرض ضرورت‌های متغیر بازار و آن‌هایی که می‌کوشند این بازار را اداره کنند، قرار می‌دهد؛ و این کمتر از آن چیزی نیست که در دوران نظام استودیویی وجود داشت.

□ بررسی تفصیلیِ یک نمونه

قسمت سوم: *نیویورک*، *نیویورک*، برخورد ستاره‌ها

اگر *محافظ* نمونه‌ای «قدیمی‌نما»ست برای این‌که نشان دهد که چگونه مطالعهٔ ستاره می‌تواند در تحلیل متن یک فیلم ثمربخش باشد، *نیویورک*، *نیویورک* ترکیب پیچیده‌تری از عناصر را وارد میدان می‌کند.

دو ستارهٔ فیلم، رابرت دنیرو و لیزا مینه‌لی در درون قاموس ملودرام که پیش‌تر بحث شد، بازی می‌کنند. *نیویورک*، *نیویورک* با چنان تأکید انحصاری‌اش بر یک رابطه، از طریق توسل به روان‌شناسی و عاطفه، اجتناب نمونه‌وار هالیوود از دیگر عوامل مؤثر ـ عوامل اجتماعی، فرهنگی، سیاسی ـ را به نمایش می‌گذارد. با این حال، فیلم از بابت نمایش جسانه‌دار دو شیوه متضاد بازیگری ستاره، یک فیلم غیرمتعارف به حساب می‌آید. نخست این‌که چگونه تعمیم بازیگریِ روش‌مند به یک فیلمنامهٔ ملودرام، می‌تواند شخصیت‌پردازی ژرفی را به بار بیاورد. جیمی دویلی که توسط دنیرو ساخته می‌شود شخصیتی تک بعدی نیست که اغلب در ملودرام‌ها دیده می‌شود. دوم، این نوع بازیگری چگونه توسط شکل بازیگری ستاره‌ایِ بسیار قدیمی و فوق‌العاده پرقدرتِ لیزا مینه‌لی به چالش کشیده می‌شود. این رابطه دارای پیچیدگی بی‌بدیلی است که از جستجوی پرسونای هر ستاره در پرسونای ستارهٔ دیگر، و از منابع بسیار متفاوتی که هر کدام از آن‌ها با خود به پرده می‌آورند، حاصل می‌شود.

دنیرو و مینه‌لی پرسوناهای ستارگی خود را به راه‌های فوق‌العاده مؤثری به کار می‌گیرند. جیمی دویلی که دنیرو ساخته پرداخته می‌کند، مردانگی انعطاف‌ناپذیر و در عین حال متزلزلی را به نمایش می‌گذارد؛ مبارزه‌ای برای هدایت و جهت دادن به انرژی افسارگسیخته‌اش؛ ناتوانی برای بیان کلامی، که از این رو، ارتباط باید شکل کنش فیزیکی به خود گیرد؛ فقدان صلاحیت اجتماعی، که هم می‌تواند خنده‌دار باشد و هم شرم‌آور. این پرسونایی است که در فیلم‌های *خیابان‌های پایین شهر* و *راننده تاکسی* پیدایی یافت و از این رو پر است از تداعی‌هایی از آن فیلم‌ها. ولی اشاره به این نکته هم مهم است که دنیرو در این مرحله از دوران حرفه‌ای‌اش، به‌ندرت دارای تصویری در فرم‌های فرعیِ انتشار بود ـ به استثنای اشارهٔ رسانه‌های سرگرم‌کننده به او به عنوان «گاربو» به دلیل تلاش موفقیت‌آمیزش در خصوصی نگه‌داشتن زندگی شخصی‌اش. مهم‌تر از این‌ها این است که دنیرو در تمامی نقش‌هایش به روش‌مندی وفادار است. او هشت ماه صرف آموزش نواختن ساکسیفون کرد؛ همان طور که برای آماده‌کردن خود برای بازی در *راننده تاکسی*، مدت دو هفته هر روز دوازده ساعت در خیابان‌های نیویورک رانندگی کرد؛ و باز همان طور که برای بازی در *گاو خشمگین* یک سال صرف آموختن مشت‌زنی کرد.

مینه‌لی، برخلاف دنیرو پرسونایی را با خود به فیلم می‌آورد که در نحوهٔ بازیگری او به عنوان لیزا مینه‌لیِ خواننده، همچنین در فیلم‌های پیشین او ـ آشکارتر از همه *کاباره* ـ ساخته و پرداخته شده است. او، خیلی بیش‌تر از دنیرو، با خود تصویری را می‌آورد که در رسانه‌های دیگر ساخته شده است؛ تصویری که شامل پس‌زمینه و مسایل شخصی او، همچنین سبک ویژهٔ او به عنوان خواننده ـ بازیگر نیز می‌شود. او قادر است ستارهٔ خوش آتیه‌ای را تیپ‌سازی کند که متکی به خود و خواهان استقلال است و ضمن آسیب‌پذیر بودن (در توصیف پرسونای ستاره‌های زن هالیوود، اغلب باید به این کلمه متوسل شد!) قادر است با تکیه بر ویژگی‌های خود سرپا بماند و کسب موفقیت کند، نه با تکیه بر حمایت یک مرد. او قدرت و جذبهٔ تصویر خود را در سراسر فیلم و نه فقط در صحنه‌هایی که حضور دارد، به کار می‌گیرد. فوران انرژی بعد از طلاق وقتی که او به شهرت و محبوبیت می‌رسد، از ابتدا در رسالت لیزا مینه‌لی فوق ستاره مستتر است.

بدین ترتیب یک منبع عمدهٔ جذابیت در کنش و واکنش متقابل بین یک ستاره (مینه‌لی) که تیپ‌سازی او در نقش فرانسین ایوانز بر پایه ریشه‌های سنتی در تصویر یک ستاره مبتنی است، و «دخول» روش‌مند دنیرو به نقش، نهفته‌است. اگر نقش‌های دنیرو و مینه‌لی را «توشه»‌ای که با خود می‌آورند و شیوهٔ بازیگریِ خاص آن‌ها شکل می‌دهد، این پدیده‌ای مشترک در همه ستاره‌ها (مثلاً خیلی شبیه کاستنر و هوستن) است. با این‌حال نحوهٔ تعامل این نظام‌های معنایی

بسیار غیرمتعارف است. آن‌ها تمام و کمال مهار و هدایت نشده‌اند (چنانچه پرسونای کاستنر و هوستن شده است)؛ بلکه به جایش، آن‌ها یکدیگر را در صحنه‌هایی به محک می‌کشند که طول بیش از حد آن‌ها نسبت به استانده‌های هالیوود را می‌توان برحسب افراط یعنی معناهای *مازادی* که ایجاد می‌شوند، توجیه کرد (معنای مازاد عبارت است از معنای اضافه بر آنچه که برای برآوردن مقتضیات روایت، لازم است؛ یک مازاد شامل ابهام‌ها و تداعی معانی‌های تخیلی است که حسی از بهت و حیرت را بر ما مستولی می‌کنند.) در بحث از این فیلم در بخش‌های پیشین، از ایدهٔ بازی ژانری که منجر به سرسام می‌شود، استفاده کردیم. در این‌جا هم می‌توان از همان واژه‌ها استفاده کرد برای توضیح این‌که چگونه شیوهٔ بازیگری متضاد ستاره‌ها باعث درگیری بیشتر بیننده می‌شود.

یقیناً با در نظر داشتن مسألهٔ حضور ستاره ـ که خطر کم‌رنگ کردن توهم خیالی فیلم را دربردارد ـ *نیویورک*، *نیویورک* نمونه با ارزشی برای یک بررسی تفصیلی است. بازیگریِ روش‌مند دنیرو و شیوه بازیگری مینه‌لی که در واقع نقش خودش را بازی می‌کند، هر دو توجه را به خود جلب می‌کنند. بیننده، همزمان هم به درون حدت کشمکش ملودراماتیک کشیده می‌شود و هم آگاهانه بر حضور و بازیگری بسیار متفاوت دو ستاره در فرایند [بازی] خودجوش، وقوف دارد. این واقعیت که این اتفاق در زمینه‌ای از تصنع مبهوت کننده، سبک بازیگری و سبک بصری متضاد، در بازبینی پیچیده یک ژانر قدیمی هالیوود رخ می‌دهد، تأیید بیش‌تری است بر این‌که این فیلم، فیلمی است که در خلال سطوح چندگانه‌ای از معنا عمل می‌کند.

اسکورسیزی گفته است: «ما فقط این کار را می‌کردیم؛ بازنویسی، بداهه‌پردازی، بداهه‌پردازی، بداهه‌پردازی تا این‌که دوازده هفته فیلمبرداری سپری شد و ما چیزی داشتیم شبیه یک فیلم.» در سینمای تجاری هالیوود، وابسته بودن بسط روایی به نحوهٔ شکل‌گیری شخصیت از طریق بداهه‌پردازی، کاری نامتعارف است.

این روش‌مندی در خلق شخصیت، هم از دنیرو طلب می‌شد هم از مینه‌لی. اما، از آن‌جا که این شیوه بازیگری بیش‌تر مناسب دنیروست که شخصیتی می‌سازد با عواطف افراطی ـ به‌خصوص پرخاش‌گری به مثابه پوششی بر سرخوردگی ـ می‌بینیم که جیمی دویل بر بخش اعظم فیلم مسلط است.

آنچه که در *نیویورک*، *نیویورک* چشم‌گیر است، عبارت است از تعادل بین بازیگری روش‌مند مردانه و فرم سنتی تیپ‌سازی مینه‌لی در نقش فرانسین ایوانز. با این حال، گفته‌اند که فیلم دیدگاه مردانه را از امتیاز بیش‌تری برخوردار کرده است، حتی در بخش دوم فیلم که مینه‌لی با قدرت ظاهر می‌شود؛ چون او از یک منظر مردانه دیده و قضاوت می‌شود.

مطالعهٔ ستاره، مانند مطالعه ژانر می‌تواند به توضیح طرزکار متنی یک فیلم هالیوودی کمک کند؛ همچنین به مکان‌یابی این طرزکارهای متنی درون زمینهٔ بزرگ‌تر سینمای هالیوود به مثابه یک کل. با وارد شدن به مطالعهٔ مؤلف، تا حدودی از مفهوم نظام‌های معنایی تثبیت شده ـ که ریشه در کل فرایند صنعتی هالیوود دارند ـ دور می‌شویم و به طرف مفاهیم خلاقیت و نظارت فردی حرکت خواهیم کرد.

مؤلف

تضاد مؤلف

در هالیوودِ جدید کارگردان از بابت فراهم کردن یک ارزش بیمه برای صنعت فیلم و ارزش علامت تجارتی برای بیننده، می‌تواند شبیه یک ستاره عمل کند. هر روز که می‌گذرد، فیلم‌ها بیش‌تر براساس نام کارگردانی خرید و فروش می‌شوند که کارکرد یک نشانه را به عهده گرفته است. این نشانه حامل اطلاعات مهمی است مربوط به «وجهه»ای که کارگردان در میان توده مردم و منتقدان دارد؛ وجهه‌ای که بر پایه آثار قبلی او و نوع توقعی که فیلم‌های جدیدِ تحت نام او، ایجاد می‌کنند، ساخته شده است. در مقابل، نشانهٔ مؤلف بسیار دقیق‌تر و خاص‌تر است. این نشانه بر مجموعه‌ای از خصایص سبک شناختی و مضمونی دلالت می‌کند که در متن فیلمی که حامل نام اوست قابل تشخیص خواهند بود. به بیان دیگر، یک مؤلف دارای نشانه ـ امضایی است که فردیت خاص او را مشخص می‌کند؛ فردیتی که خوانا و واضح است؛ البته در فیلمی که مؤلف نظارت خلاقهٔ کافی روی آن داشته است تا آن نشانه ـ امضای فیلم را به خود

آغشته کند. در عمل می‌توان نشانهٔ مؤلف را مثل نشانه ستاره، به مثابه ساختاری در نظر گرفت که از مجموعه الگوهایی تشکیل شده است که تابع قوانین مشخصی از ترکیب‌اند.

مسایل تعریف و رده‌بندی که در مطالعهٔ ژانر و ستاره با آن‌ها مواجهیم، در مطالعهٔ مؤلف هالیوودی حداقل به همان اندازه مشکل‌آفرین است. از اواخر دههٔ ۱۹۵۰، به دنبال آثار منتقدان فرانسوی تمایز بین مؤلف در سینمای هالیوود و آنچه که آن‌ها متور ـ ان ـ سن (metteur-en-scéne) می‌گفتند، یعنی تفاوت قایل شدن بین کارگردانی که نشانه‌های فردیت خود را به مثابه نیروی خلاقهٔ مسلط در تولید فیلم، به فیلم وارد می‌کند، و کارگردانی که صرفاً تبحری در کار تخصصی کارگردانی دارد، هم ممکن و هم ضروری شد. در بسیاری موارد، تعیین این‌که در کجای یک پیوستار، ویژگی‌های یک متورانسن تبدیل به ویژگی‌های یک مؤلف می‌شود، مشکل است؛ و به‌خصوص این مشکل وقتی نمایان‌تر است که صنعت فیلم هالیوود فیلم‌ها را به طور فزاینده‌ای براساس یک نام به بازار می‌فرستد، و این کار در روند خود به مخدوش شدن تفاوت‌هایی می‌انجامد که دانشجویان یا منتقدان ممکن است خواهان مشخص کردن آن‌ها باشند.

این آخرین نکته اهمیت خاصی دارد. در بخش‌های پیشین توضیح دادیم که ژانر و ستاره پدیده‌هایی‌اند که برای تماشاگران واجد اهمیت‌اند؛ یک ژانر یا یک ستاره، دلالت بر اسطوره‌ها و آرزوهایی دارند که در قلب فرهنگ عامه منتشر است. در مقابل، حضور یک ساختار مؤلف نه به این سادگی «احساس می‌شود» و در نتیجه، نه واکنش مستقیمی را برمی‌انگیزد. اگر بتوان به صورت کلی، گفت که مطالعهٔ ژانر و ستاره از درون تجربهٔ از سرگذشتهٔ سینمای هالیوود نشو و نما یافته است، پس مطالعهٔ مؤلف محصول نقد و نقادی است. بدین ترتیب، جایگاه محوری آن در مطالعات فیلم مدت‌ها موجب بحث و جدل بوده است. موضوع مؤلف نه فقط به دلیل مشکلات مربوط به تعریف آن (که پیش‌تر بدان اشاره شد)؛ بلکه توسط پرسش‌های بنیادین حول خود ایدهٔ تألیف، پیچیده می‌شود.

ساختار مؤلف

نظریهٔ مؤلف در شکل اولیه‌اش به دنبال چیزی بود که به طور کلی می‌توان آن را با عنوان کیش شخصیت تعریف کرد که در آن روی متن یک فیلم بررسی‌های دقیقی انجام می‌شد تا «ذات» کارگردان آن برملا شود؛ و از همین جا مقام مؤلف بودن به او اعطا می‌شد. این رویکرد چندان غافل از عواملی چون روایت و ژانر، یا این واقعیت که نیت فیلمسازی باید یک کار جمعی باشد؛ بیش‌تر چنین القا می‌کند که مؤلف به نحوی از این «قید و بندها» فرا می‌رود تا به بیان شخصی برسد. «خط مشی» نهفته در *مشی مؤلف* (نامی که در فرانسهٔ دههٔ پنجاه برای اعتلای کارگردانان هالیوود به مقام «مؤلفان»، آثار خود، به این جنبش داده شد) شامل اشتیاق قابل تحسین برای برخورد جدی‌تر با سینمای هالیوود، نیز است. ولی چسبیدن به ایدهٔ چهرهٔ خلاق فردی که به صورتی رمانتیک با عوامل دست و پا گیر می‌جنگد تا مهر منحصر به فرد خود را بر متن بکوبد، بیشتر با باخت قرین بوده است تا بُرد.

- کارگردانانی که آثارشان نشانه‌هایی از نوعی نیروی شخصیِ نهفته‌ی‌شان را برملا نمی‌کرد، به درجه متورانسنی تنزل مقام می‌یافتند و آثارشان همراه آن‌ها تنزل مقام پیدا می‌کردند.
- ارزیابی یک فیلم بر این اساس انجام می‌گرفت که آیا آن فیلم هویتی مؤلفانه دارد یا خیر؛ که منجر به نوعی نتیجه‌گیری‌های جفنگ می‌شد (مثلاً، یک فیلم بد که یک مؤلف ساخته باشد، «بهتر» است از فیلم بزرگی که ساختهٔ یک غیرمؤلف است.)
- «خلاقیت نظام» (عنوانی که توماس اسکاتز به کار می‌برد)، یعنی تولید صنعتیِ فیلم‌های سرگرم کنندهٔ خوش ساخت از طریق ابزارهای رسمی روایت و ژانر، (که چیزی دور از دسترس تئوری اولیهٔ مؤلف بودند) حتی بیش‌تر تخطئه می‌شد؛ نظام از نظر آن‌ها همان چیزی بود که فرد خلاقِ کبیر علیه آن می‌جنگید.
- تلاش برای بالا بردن مقام فرم‌های مبتنی بر فرهنگ عامه، با استفاده از یکی از ویژگی‌های فرهنگ نخبه ـ خلاقیت فردی ـ شگردهایی را که سینمای هالیوود با استفاده از آن‌ها دست به ایجاد معنا از بطنِ صنعت ـ متن

ـ مخاطب می‌زند، از نظر دور می‌داشت.

● نظریهٔ مؤلف، به جای گسترش مطالعهٔ فیلم به درون قلمروهای وسیع‌تر بحث‌های سیاسی و فرهنگی، در لاک خود به دنبال بحث‌های خشک و پیش پا افتاده‌ای بود راجع به این‌که چه کسی مؤلف است و چه کسی مؤلف نیست؛ و این‌که دقیقاً کدام ویژگی‌هایند که امضای مؤلف را می‌سازند.

شاید کارسازترین ادعانامه علیه نظریهٔ مؤلفِ نخستین، شکست آن در جلب تأییدیه بسیاری از کارگردانانی باشد که از سوی منتقدان به عنوان مؤلف شناخت شده بودند. کارگردانانی چون هاکز، فورد و وایلر مایل بودند که آثارشان در زمره محصولاتی گنجانده شوند که در آن‌ها تأکید اصلی بر همکاری تعداد قابل توجهی افراد خلاق در درون یک نظام صنعتیِ مبتنی بر کسب سود، است.

با این حال مطالعهٔ مؤلف از دوجهت نقش بنیادین و تعیین کننده‌ای در مطالعات فیلم بازی کرد:

● در مفهومی بسیار کلی، مطالعه جدی سینمای مردم پسند هالیوود را تشویق کرد.

● در مفهومی خاص، بررسی این سینما را با تکیه بر تحلیل دقیق میزانسن ـ به مثابه جایگاه اصلی هویت مؤلف ـ به پیش برد.

کندوکاو فیلم اصطلاحی است که گاهی در ارتباط با پرسونای ستاره و ژانر بدان اشاره می‌شود. یقیناً نوعی استمرار بین مطالعهٔ مؤلف و مطالعهٔ ژانر و ستاره برقرار است. در مطالعهٔ مؤلف (همانند کندوکاو ژانر) شناسایی طیف الگوهای خصلت نمایی که در مجموعه‌ای از فیلم‌ها به کار گرفته می‌شوند و نیز، شناسایی قوانین ویژهٔ ترکیب این الگوها در دو یا چند فیلم کارگردانی شده توسط یک نفر، ضروری است. مؤلف را می‌توان، مثل یک ستاره، به مثابه پرسونایی تلقی کرد که (باز هم مثل یک ستاره) ترکیبی است از شخص واقعی و فیلم‌هایی که او در آن‌ها به عنوان نشانه ـ امضا حضور دارد. البته تفاوت اصلی در این است که مؤلف در فیلم ظاهر نمی‌شود (به استثنای کسانی چون وودی آلن و اسپایک لی)، از این رو، در حالی که ستارهٔ فرو رفته در نقش در پیش چشم ماست و به مثابه یک شمایل عمل می‌کند، مؤلف فرو رفته در نقش را باید از طریق تحلیل انتقادی کندوکاو کرد.

تحول از *مؤلف به مثابه فرد* به *مؤلف به مثابه ساختار* (تحولی که به‌خصوص در نوشته‌های پیتروولن در اواخر دههٔ ۱۹۶۰ نمایان است) موجب رهایی این رویکرد از ایدهٔ مؤلف نشد، بلکه تعریف ماهیت تألیف در سینمای هالیوود را به طور ریشه‌ای دگرگون کرد. تأکید بر بررسی خصایص تکرار شونده‌ای منتقل شد که دخیل فیلم‌هایی‌اند که نام یک کارگردان خاص را بر خود دارند. هرچند این خصایص تکرار شونده حول نام یک فرد هویت یافتند (مثلاً، ساختار هاکزی)؛ ولی دیگر لازم نبود که به دنبال فردی به نام هاوارد هاکز بگردیم که ذات او در زیر این ساختار در انتظار برملا شدن است. این خصایص تکرار شونده چیزی را شکل می‌دهند که می‌توان آن را «ساختار معنا» نامید، که در کنار ساختارهای روایت، ژانر و ستاره در سراسر بدنهٔ یک فیلم وجود دارد. منظور این نیست که اطلاعات زندگی‌نامه‌ای دربارهٔ مؤلف چیز نامربوطی است. این اطلاعات ممکن است در تأیید مشاهداتی به کار آیند که مربوط به آن «حضور» مشخصی‌اند که از طریق ساختار مؤلف القا می‌شود. این نشانه ـ امضا مجموعه‌ای از عناصر صوری است (این را به عهدهٔ خواننده می‌گذاریم که تحلیل شخصیت را براساس این امضا انجام دهد.)

حال به مسایل ناشی از هم‌آمیزی مفهوم مؤلف با مفهوم فیلمسازی به مثابه کاری جمعی توجه می‌کنیم که در گرو همیاری مجموعه‌ای از افراد خلاق است. در صحنه‌های خاصی ممکن است کار یک یا چند تن از این گروهِ همیار ـ کارگردان، طراح صحنه، فیلمنامه‌نویس، تدوین‌گر، آهنگساز ـ به شکل ویژه‌ای برجسته شود؛ اما آن صلاحیتِ (اتوریته) خلاقِ مشرف بر امور و به کارگیری این همیاری‌ها در اختیار کارگردان مؤلف است. همیاری‌های دیگران پژواک‌هایی است از وجوه خاصی از بینش خلاقِ فراگیر مؤلف؛ و در این محدوده، آن‌ها جزیی از هویت مؤلف می‌شوند. به عنوان مثال، بحث‌هایی از این دست که آیا فیلمنامهٔ سال باس یا موسیقی برنارد هرمن نقش خلاقهٔ تعیین کننده‌ای در صحنه حمام فیلم *روانی* داشته است یا خیر، محلی از اعراب

نخواهند داشت اگر بپذیریم که این عناصر تنها به صورت بالقوه وجود داشته‌اند تا این‌که در درون یک ساختار معنا با هویتی واحد ـ در این‌جا چیزی به نام هیچکاک ـ به حرکت درآمده و خود را به رخ کشیده‌اند.

چیزی که از این موضوع مستفاد می‌شود، در واقع نوعی سازش است بین فردگرایی نظریهٔ مؤلف نخستین و یک برداشت ساختارگرایانهٔ ناب. ساختار مؤلفی که هیچکاک نام دارد، به فردی به نام آلفرد هیچکاک امکان می‌دهد که خود را نه فقط به مثابه یک تسریع کننده، بلکه به عنوان نیروی خلاقِ تعیین کنندهٔ نهایی هم به رخ بکشد. به علاوه، این ایده، احتمال وجود یک ساختار ترکیبی را از نظر دور نمی‌دارد؛ ساختاری که در آن یک متن توسط رمزگان متفاوتی «تألیف می‌شود» که در کنار هم درون یک فرم آشنا و همیشگی دست اندرکارند؛ به عنوان مثال، ساختار فورد ـ وین ـ وسترن.

یقیناً شناسایی یک «مؤلف» واحد اشتیاق همه آن‌هایی را برمی‌انگیزد که باید فیلم‌ها را رده‌بندی و فهرست کنند. فهرست‌های تهیه شده توسط رسانه‌های دیگر و توسط فرهنگستان‌ها ـ شاید به خاطر راحتی کار ـ مشتمل بر همان نام واحدند؛ ولی این توجیه ساده، از قرائت جدل‌آمیز این نام طفره می‌رود: به عنوان نبوغ خلاق، به عنوان تسریع‌کننده، به عنوان ساختار. و چه این کار به مصلحت باشد یا نه، پذیرفتن بی‌چون و چرای این گفتمان کار آسانی نیست؛ گفتمانی که با چنین شدت و حدتی توجه را از روابط خلاقِ پیچیده و همیارانه بین تعداد بی‌شمار آدم‌هایی منحرف می‌کند که در قلب سینمای هالیوود قرار دارند.

زیستگاه مؤلف

مؤلف تحت چه شرایطی رشد و شکوفایی پیدا می‌کند؟ در امنیت نظام استودیویی یا در زدوبندهای هالیوود جدید؟ در قراردادهای رسمی روایت و ژانر یا در «بازی آزادانه» پست مدرنیسم که پیش‌تر بدان اشاره شد؟

هر دوی این پرسش‌ها، پاسخ‌هایی برمی‌انگیزند که براساس ایجاد آنچه که می‌توان به عنوان شرایط مطلوب برای بیان فردی به حساب آورد، مرتب شده‌اند. بسیاری از نوشته‌های انتقادی دربارهٔ مؤلف بودن، دغدغهٔ این را دارند که مثلاً فورد یا هاکز تا کجا می‌توانستند با قراردادهای ژانر کنار بیایند تا فیلم‌هایی بسازند با دغدغه‌های مضمونی خاص خود و دال‌های ویژهٔ خود؛ و یا تا کجا هر یک از این دو از کار در نظام استودیویی سود می‌بردند. شاید قانع کننده‌ترین پاسخ به مسأله مؤلفی که در درون قراردادهای هالیوود کار می‌کند، این باشد که این قراردادها را به مثابه تمهیداتی در نظر بگیریم که امکان بیان [شخصی] را فراهم می‌آورند. یک نظام قواعد هم امنیت و هم موقعیت مناسب برای نوآوری‌ها را فراهم می‌کند. در واقع می‌توان گفت که هنجارهای ژانری و روایی هالیوود چارچوبی آرمانی برای بیان خلاقانه فراهم می‌آورند. مؤلف هم در پناهگاهی امن درون دنیایی به لحاظ هنری مستقل، می‌آساید و هم مدام ویر این را دارد که پا از مرزهای این دنیا به بیرون بگذارد تا امکانات نوینی را کشف کند.

با این حال فرانسیس فورد کوپولا به واقعیت فشارهای گیشه‌ای هالیوود اذعان دارد:

مسأله این است که من زندگی دوگانه‌ای دارم و برای صنعت فیلم تجاری کار می‌کنم که اساساً می‌خواهد فرمول‌های قدیم را حفظ کند و آن‌ها را با بازیگران جدید بسازد. این شبیه کار بوئینگ است ـ آن‌ها مجبورند هواپیماهایی بسازند که بتواند پرواز کند. نمی‌توانند هواپیمایی تولید کنند که به سمتی که خودش می‌خواهد پرواز کند؛ هرچند ممکن است این ایدهٔ خوبی باشد... مردم راجع به فیلم‌ها مشکل‌پسندند، آن‌ها نمی‌خواهند در موقعیتی که به شکل باورناپذیری غیرمتعارف است، قرار داده شوند. این کار، به آن بچه کوچولو می‌ماند که می‌گوید «باز هم قصه آن سه تا خرس را برایم بگو.»

در واقع تنش بین نوآوری‌های مؤلفانه و ضرورت‌های تجاری تا آن‌جا ادامه می‌یابد که بر دیدگاهی که معتقد به هنرمندِ خلاقِ نستوهِ قهرمان است، صحه می‌گذارد. به عنوان مثال، توجه کنید به تنش بین اذعان به نیروی گفتمان هالیوود و نیاز به احیای شخصیت فردی که درون و به واسطهٔ آن کار می‌کند. دادلی اندرو می‌نویسد:

آغاز کردن یک طرح نه خلق یک اثر، بلکه بیش‌تر تغییر مسیر یک جریان، گشودن راه فرعی از یک جادهٔ [کوبیده شده] است. این نکته، مفهوم نوآوری را محدود می‌کند، نیروی تلاش فردی را حفظ می‌کند، و از قدرت بزرگ‌ترِ نظام اجتماعی که درون آن هر چیزی که تفاوتی به باور می‌آورد باید [از نو] آغاز شود، همزمان هم انتقاد می‌کند و هم آن را به رسمیت می‌شناسد... بد نیست [این نظریه] را تا حدودی به ریدلی اسکات تعمیم دهیم که تلاش او برای گشودن راه فرعی از جادهٔ هالیوود در *تلما و لوییز*، به خاطر شکست آن در سکانس تعقیب و گریز نهاییِ فیلم، کاری قهرمانانه به نظر می‌رسد.

همزمان، در پی‌گیری بحث‌های مربوط به فشاری که از طرف نظام داد و ستدِ فیلمسازی یک فیلم برای همیشه، به مؤلف وارد می‌شود، لازم است به فشار متقابلی که کوپولا بدان اشاره می‌کند، توجه کنیم: انتظارات فزاینده در مخاطبانِ افراطِ متنی در ارزش‌های تولید و پیشرفت‌های سبک‌شناختی. کارگردان جوانی که آرزوی معروف شدن دارد باید کارت ویزیت خود را روی پرده جا بگذارد. تمام کارگردانان باید سودای رسیدن به مقام مؤلف در هالیوود جدید را در سر بپرورانند و همزمان تقاضای بیننده (گیشه) را بر فردیت خود مقدم بدارند. شاید این همان راهی باشد که همیشه پیموده می‌شد؛ اما نظام جاری هالیوود این کشمکش را با شدت و حدت خاصی برملا می‌کند (*بازیگر* رابرت آلتمن این موضوع را با شوخ طبعیِ ریشخندآمیز گزنده‌ای ثبت کرده است.)

کوپولا، در عین حال نمونه جالبی است در ارتباط با سود و زیان کار در درون نظام استودیویی. تلاش او برای ساختن فیلم‌هایی با امضای مؤلف در طیفی از ژانرهای مختلف و امکان دادن او به دیگران برای انجام همین کار تحت حاکمیت هالیوود جدید باعث شد که در سال ۱۹۶۹ استودیویی (به نام زوتروپ) تأسیس کند که آن امنیت و تداومی را در اختیار افراد خلاق می‌گذاشت که از پایان دوران نظام استودیویی به این سو از آن‌ها دریغ شده بود (مقایسهٔ *از صمیم قلب* کوپولا با *نیویورک، نیویورک* اسکورسیزی خالی از فایده نیست؛ هر دو فیلم کوشش‌هایی مؤلفانه‌اند برای انجام چیزی نو، ضمن به کارگیری قراردادهای موزیکال‌ها و ملودرام‌های استودیویی دههٔ ۱۹۵۰؛ و هر دو از نظر فروش شکست خوردند.)

مؤلف تحت هر نظام تولیدی و صرف‌نظر از فرم‌های باب روز، نیازمند بهره‌مندی از میزان قابل توجهی نظارت و استقلال در مراحل مختلف تولید است تا ساختار مؤلف بتواند بر روی پرده ابراز وجود کند. با اشاره مجدد به نکته‌ای پیشین، می‌توان گفت که کارکردِ تسریعی او باید تأمین شود. این حکم در مورد آن‌هایی که در فیلم‌های تجارتی رایج کار می‌کنند (کارگردانانی چون استیون اسپیلبرگ، الیور استون، کلینت ایستوود و اسپایک‌لی) به همان اندازه صادق است که در مورد آن‌هایی هم که در بخش فیلم‌های کم هزینه و مستقل فعالیت دارند (مثل، جان سیلز، جیم جارموش، گاس وان سانت و هال هارتلی).

از این نظر نقش تهیه‌کنندگی بالفعلِ کارگردان اهمیتی اساسی دارد. در نظام استودیویی، کارگردانانی چون هاوارد هاکز و جان فورد از قدرت تهیه کنندگی واقعی یا بالفعل بهره‌مند بودند. با این حال تعیین دقیق میزان نظارتی که کارگردان نیاز دارد تا بتواند به حد کافی نشانه ـ امضای خود را بر فیلم تحمیل کند، کار آسانی نیست. درخواست حق نظارت بر مونتاژ نهایی، به عنوان معیاری برای حضور نظارتی کارگردان در درون فیلم، فزون‌طلبی است. بدیهی است که *آمبرسون‌های با شکوه*، از نظر ارسن ولز فیلم بهتری از آب درمی‌آمد، اگر او می‌توانست نظارت خود را تا مونتاژ نهایی اعمال کند؛ ولی این فیلم به این صورتی که امروز هست، هنوز به آشکارترین وجهی مهر حضور مؤلفانهٔ ولز را بر خود دارد. آیا بازسازی هالیوودی فیلم آلمانی زبانِ *زوال* توسط کارگردانش اسلویتزر با پایان‌بندی متفاوت، نمونه‌ای است از ازدست دادن نظارت مؤلفانه؟ مثلِ *Blade Runner* ـ مونتاژ کارگردان ـ این ایدهٔ جالب را به ذهن می‌آورد که امکان این هست که کارگردانی با دستیابی به قدرت عمل بیش‌تر، ده سال پس از اولین نمایش فیلمی، تبدیل به مؤلف آن فیلم شود. ریدلی اسکات دقیقاً در چه نقطه‌ای از متورانسن به مؤلف دگردیسی می‌یابد؟

این مثال از برجسته شدن ریدلی اسکات در نسخهٔ دوم

Blade Runner درعین حال نشان‌دهندهٔ محدوده‌ای است که در درون آن، صنعت فیلم به دلایل بازاریابی، علاقه‌مند به ارتقای کارگردان به مقام مؤلف است.

«فیلمی از...» یا «اثر...» امروز عبارت‌های نمونه‌واری از تبلیغ فیلم‌اند؛ حتی آن هنگام که کارگردان از آن قدرت تهیه‌کنندگی که پیش‌تر اشاره شد، برخوردار نبوده است (به عنوان مثال، *جذابیت مرگبار*؛ فیلمی از آدرین لین؟). بدین ترتیب بنا به مقاصد بازاریابی، به نظر می‌رسد که همه کارگردانان صاحب مقام مؤلفی شده‌اند یا این مقام بدان‌ها تحمیل شده است. آیا این کارها ضایع کردن مفهوم مؤلف است؛ و یا نشان‌دهندهٔ این نیست که آن‌همه تلاش برای ایجاد تمایز معنادار بین آن‌هایی که «کارگردانی می‌کنند»، و آن‌هایی که «خلق می‌کنند» کار عبثی بوده است؟

علاوه بر این، می‌توان پرسید که آیا خودِ تهیه‌کننده را در صورتی که ویژگی‌های تکرار شونده‌ای در طیفی از فیلم‌های او قابل تشخیص باشد، می‌توان مؤلف به حساب آورد؟ این پرسش، به‌خصوص به جایی خواهد بود اگر به مجموعه‌ای از فیلم‌های نظام استودیویی توجه کنیم که افرادی با بینش شخصی خاص ـ مثل تالبرگ یا سلزنیک یا فرید ـ تهیه کرده‌اند. در هالیوود امروز، می‌توان گفت که اسپیلبرگ در نقش تهیه‌کنندگی به همان اندازه مؤلف است که در نقش کارگردانی. می‌توان فراتر از این رفت و استودیو را به مثابه مؤلف تلقی کرد؛ به عنوان مثال، فیلم‌های گنگستری برادران وارنر، موزیکال‌های مترو ساختارهای معنایی با الگوهای ویژه را به نمایش می‌گذارند.

و اما ستاره به مثابه مؤلف: ستاره چنان تأثیری بر بُردار اعمال می‌کند که می‌تواند تبدیل به تهیه‌کننده ـ ستاره‌ای شود که محتوای سبک‌شناختی و مضمونی فیلم را تعیین کند. آیا شوارتزنگر یا استالونه مؤلف‌اند؟ در مورد کوین کاستنر؛ نه فقط به خاطر نقشی که به عنوان کارگردان ـ ستاره در *با گرگ‌ها می‌رقصد* دارد بلکه به خاطر نقش تهیه‌کننده ـ ستاره‌اش در *محافظ* هم می‌توان چنین ادعایی داشت.

اگر در این‌جا تعداد پرسش‌ها بیش‌تر از پاسخ‌هاست بدین دلیل است که زیر پای نظریهٔ مؤلف سنتی در ارتباط با کل موضوع خلاقیت، سست است. ارزش تردیدناپذیر آن در پیش کشیدن ساختار معنایی دیگر، بُعد خلاقه دیگر (خواه از مؤلف ـ کارگردان ریشه گرفته باشد یا از مؤلف ـ تهیه‌کننده یا حتی از مؤلف ـ استودیو) برای کنش و واکنش متقابل با ساختارهای ژانر و ستاره، و در نتیجه امکان‌پذیر کردن بررسی دقیق متن فیلم نهفته است. با این حال؛ قبل از تعمیم ساختار مؤلف به *نیویورک*، *نیویورک*، لازم است گریزی بزنیم به دو موضوع دیگر در ارتباط با خلاقیت، هویت و خط‌مشی رده‌بندی.

تماشاگر به مثابه مؤلف؟

معنا فقط در نتیجهٔ عمل قرائت خلق می‌شود. یک پیام رمزپردازی شده (متن) فقط به صورت یک معنای بالقوه باقی می‌ماند تا این‌که خواننده (یا تماشاگر) آن را رمزگشایی کند. به علاوه، خواننده‌های مختلف با شکل‌بندی‌های اجتماعی، فرهنگی و روان‌شناختی خاص خودشان در مقام افرادِ انسانی با متن روبه‌رو می‌شوند. استنتاج منطقی از این گفته این است که متن توسط خواننده «تألیف می‌شود» و نه توسط پدیدآورندهٔ آن. به عنوان مثال، رولان بارت، از «مرگ مؤلف» و «تولد خواننده» سخن به میان می‌آورد.

ولی در عمل، بینندگی به حدی که از مطالب بالا استنباط می‌شود، خودمختار نیست. تعداد قرائت‌هایی که از یک متن به عمل می‌آید بسیار کمتر از تعداد خوانندگان آن است. دامنه واکنش‌های یک مخاطب در نتیجهٔ عوامل زیر بالنسبه همگن خواهد شد:

۱. **تفوق.** شیوه‌های قراردادیِ دیدنِ دنیا (شیوه‌هایی که به لحاظ سیاسی، اجتماعی و فرهنگی مقبول‌اند) که کم و بیش بین اکثریت عظیمی از بیننده‌ها مشترک‌اند.

۲. **زبان.** (در کلی‌ترین معنای نشانه‌ها که در ساختارها دست‌اندرکارند و شامل زبان‌های غیرکلامی هم می‌شود) که همان‌طور که قبلاً گفته شد «به جای ما فکر می‌کند».

بررسی گسترهٔ واکنش به ژانر یا ستاره پرتوروشنی بر این موضوع خواهد افکند. هر کدام از این‌ها از طریق عمل خواندن به سطح خودآگاهی آورده می‌شوند؛ ولی در آن لحظه، شیوه‌های قراردادیِ قدرتمندِ تفکر و رمزگشایی، خود را به آنچه که در غیر این صورت ممکن بود قرائتی کاملاً

شخصی و فردی باشد، تحمیل می‌کنند.
یک ساختار مؤلف، همانند هر ساختار معنایی دیگری در حین عمل خواندن یعنی رمزگشایی به سطح خودآگاهی منتقل می‌شود. ولی چنانچه پیش‌تر گفته شد، بین ساختار مؤلف و ساختار ژانر و ستاره تفاوت اساسی وجود دارد؛ به این دلیل که ساختار ستاره و ژانر به صورتی بسیار آشکار و درخشان به مثابه گفتمان در درون فرهنگ عامه وجود دارند. ساختار مؤلف از طریق خلق مؤلف به شیوه‌ای بسیار نیت‌مندانه‌تر از آنچه که در مورد ژانر و ستاره است، قابل دیدن و در نتیجه قابل خواندن می‌شود. به محض این‌که نامی یافت (و از این رو قادر به شناسایی شد) نیروی خود را به خواننده تحمیل خواهد کرد.
یک فیلم داگلاس سیرک، در واکنش به دانشی که دربارهٔ ساختار مؤلفِ داگلاس سیرک داریم قرائت خواهد شد و اگر چنین دانشی وجود نداشته باشد، ساختار مؤلف به طور کلی قرائت نخواهد شد و به صورت یک معنای بالقوه و دور از دسترس خواننده می‌ماند. در دههٔ ۱۹۵۰ سیرک را به عنوان کارگردان فیلم‌های ملودرام سنتی اشک‌انگیز می‌شناختند که داستان آن‌ها در دنیای بورژوایی می‌گذشت. تنها اندرو ساریس منتقد معتقد به نظریهٔ مؤلف بود که در پایان دههٔ ۱۹۶۰ منظر متفاوتی از سیرک را پیش کشید؛ این‌که او در واقع یک انتقاد نیش‌دار به دنیایی وارد می‌کند که در فیلم‌هایش نشان داده می‌شود.
ساریس می‌گفت که سیرک در سبک بصری و در شیوه روایی‌اش، یک مؤلف تمام عیار است که فیلم‌ها را طبق قرارداد به یونیورسال تحویل می‌داد؛ فیلم‌هایی که ظاهراً باید محصولات ژانری استانده‌ای باشند؛ ولی از طریق یک شیوهٔ فردی دیدن و گفتن، تشخص یافته بودند. یکی از فیلم‌های معروف سیرک، مثل **نوشته بر باد**، ممکن است در ظاهر توجه خاصی را برنیانگیزد مگر این‌که بیننده بر ساختار مؤلف داگلاس سیرک آگاه باشد. ادعای این که این فیلم بیش از یک ملودرام و محمل ستارهٔ متداول در دههٔ ۱۹۵۰، یک متن معارض است، ایجاب می‌کند که از طریق ارجاع به ساختار معنایی تعیین کننده ـ سیرک ـ که در درون فیلم عمل می‌کند، آن ادعا تأیید شود. به بیان دیگر فیلم فقط وقتی به مثابه یک متن با اهمیت قرائت خواهد شد که از صافی فرایند نقد عبور کرده باشد.
در یک سطح بنیادی‌تر، حتی اگر تماشاگر غافل از ساختار مؤلف باشد، نیروی محض *نامگذاری* همچنان اهمیت خود را حفظ می‌کند. رده‌بندی‌ای که مؤلف نامگذاری می‌کند نشانهٔ این است که متن‌ها می‌توانند برحسب جایگاهی که می‌توان بدان‌ها اعطا کرد، از یکدیگر متمایز شوند. عمل بینندگی، تحت تأثیر قدرت نام قرار خواهد گرفت. این حرف دوباره بحث مؤلف به مثابه بیمه و علامت تجارتی را پیش می‌کشد و در عین حال ما را متوجه این واقعیت می‌کند که در هالیوود امروز تقریباً همه فیلم‌ها بر پیشانی خود نام یک مؤلف را دارند، فارغ از این‌که اصلاً ساختاری مؤلفی در پس این نام ایجاد شده است یا نه. این نام، صرفاً به عنوان یک نام ـ برچسبِ روی کالا است؛ در واقع این نام ـ برچسب خود یک کالاست: «اسپیلبرگ». کوشش برای ایجاد مجموعه‌ای قابل شناسایی از خصایص مضمونی و سبک‌شناختی (یک مدلول) برای نام مؤلف (دال)، به طریقی خود بازتاب، به طور فزاینده‌ای توسط حامل آن نام یعنی خود کارگردان انجام می‌گیرد. بدین ترتیب ما می‌توانیم یک جریان انتقالی را از اواخر دههٔ ۱۹۵۰ (که منتقدان، یک ساختار معنایی مؤلف را از مجموعه فیلم‌هایی بیرون کشیدند که کم و بیش به صورتی شهودی توسط کارگردانی به منصه ظهور رسیده بودند که در درون ساختارهای نهادیِ مساعد، همیاری فعالانه‌ای با دیگر افراد خلاق داشت) تا وضعیت امروز (که کارگردان اغلب به طور آگاهانه‌ای در تقلاست که ساختار مؤلف قابل تشخیصی به خود بچسباند تا این ساختار بر هستی تجارتی و روشنفکری نامی که او برخود دارد، صحه بگذارد) را پی‌گیری کنیم.

□ بررسی تفصیلی یک نمونه

قسمت چهارم: اسکورسیزی و نیویورک،نیویورک

سرانجام وقت آن رسیده است که به ایده‌ای که پیش‌تر معرفی شد رجوعی دوباره کنیم؛ ایدهٔ معنای مازاد شیوهٔ نقدی که در این‌جا با عنوان کندوکاوِ متن توضیح داده شد، ممکن است معنایی را برملا کند که نسبت به آنچه که لازم

بود تا متن، معنای روایی بنیادین خود را فراهم کند، مازاد است؛ ولی دقیقاً در معنای مازاد است که متن خود را با هویتی متمایز به رخ می‌کشد. اغلب لذت‌های متن و سرسام احتمالی آن، از معنای مازاد ریشه می‌گیرند. مطالعهٔ مؤلف، مانند مطالعهٔ ستاره بر حضور نوعی از این [معنای] مازاد صحه می‌گذارد، ساز و کارهای آن را شناسایی می‌کند، و لذتی را که محصول آن است، توضیح می‌دهد.

برخی معانی مازادِ مستتر در *نوشته برباد* (۱۹۵۶) را می‌توان از طریق ارجاع به ستاره‌های آن، و بسیار بیش‌تر از آن از طریق ارجاع به ساختار مؤلفِ سیرک مسجل کرد ـ و چنین چیزی در مورد *نیویورک*، *نیویورک* نیز، وقتی که سطح دیگری از رمزآگینی آن، یعنی ساختار مؤلفِ اسکورسیزی بررسی می‌شود، صادق است.

ساختار مؤلف اسکورسیزی، به طریق قیاسی، از مجموعه فیلم‌هایی که مارتین اسکورسیزی کارگردانی کرده است، گردآوری می‌شود (این‌که این ساختار تا چه میزان نتیجه تعمیم استقرایی اطلاعاتِ زندگی‌نامه‌ای دربارهٔ شخص مارتین اسکورسیزی است، جای بحث فراوان دارد، و در ادامه بدان اشاره خواهد شد). سپس این ساختار به متنی که تحت بررسی موشکافانه است، تعمیم داده می‌شود.

خصلت دایره‌ای و قائم به ذات این شیوه باید در نظر باشد. خطر آشکارِ محبوس کردن فیلم در نظام فرمالیستی، به همان صورتی که پیش‌تر در بحث ژانر و ساختارگفته شد، همیشه وجود دارد. خط بسیار ظریفی بین تعیین معنا و معناتراشی برای متن فیلم، هست. رویکرد ساختارگرایانه، ابزارهای با ارزشی در اختیار محقق قرار می‌دهد؛ ولی این‌ها ابزارهایی‌اند که باید همراه با بصیرت و انعطاف به کار گرفته شوند. اگر بتوان فیلم را ابژه تلقی کرد، قصد بسته‌بندی و منطبق کردن آن با برخی استانده‌ها نیست، بلکه دقیقاً برعکس: هدف باز کردن معنای آن است و همراه با آن شناسایی آنچه که در ترکیب خاص عناصر آن فیلم خود را به رخ می‌کشد.

ساختار مؤلفِ اسکورسیزی را می‌توان، دست‌کم تا حدودی، از فیلم‌هایی استنتاج کرد که از نظر زمانی در قبل و بعد از *نیویورک*، *نیویورک* ساخته شده‌اند؛ در *نیویورک*، *نیویورک* بود که اسکورسیزی از نوعی نظارت تهیه‌کننده ـ کارگردانی ـ که قبلاً بدان اشاره شد ـ بهره‌مند بود. از این رو *چه کسی در می‌زند*، *خیابان‌های پایین شهر*، *گاو خشمگین* و *سلطان کمدی* به مثابه متن‌هایی‌اند که باید برای یافتن نوعی خصایص تکرار شونده ـ که برای ساختن یک ساختار مؤلف به کار خواهند آمد ـ زیر و رو شوند. *برتاواگنی* و *آلیس دیگر این‌جا زندگی نمی‌کند* فیلم‌هایی‌اند که اسکورسیزی چنین نظارت شخصی بر آن‌ها اعمال نکرد؛ در نتیجه مشمول بررسی ما نخواهند بود (اما می‌توان این‌ها را کنار گذاشت؟ شاید این فیلم‌ها از برخی جنبه‌ها جالب‌ترین آثار اسکورسیزی باشند؛ آثاری که در آن‌ها کارگردان مجبور بود یک رابطه، یک هم‌هویتی با ماده کارش «برقرار کند»).

ما دلمشغولی‌های مضمونی زیر را از بین دو یا چند فیلمِ مؤلفِ اسکورسیزی بیرون کشیده‌ایم:

- بزرگنمایی شدید مردانگی: در رفاقت مردانه، در جنسیت مردانه و در راه‌هایی که در آن‌ها این ویژگی‌ها تهدید و یا به مثابه قلمروهای بحران شخصی تجربه می‌شوند؛
- در حالتی خاص‌تر: برخورد مردانه با زنان به مثابه «دیگری»، به عنوان موجودی غیرقابل شناخت، قابل تقسیم به دو گروه «روسپی» و «باکره» به مثابه منبع تهدید مردانگی، به مثابه علت پارانویای مردانه، و در نتیجه به عنوان ابژه‌هایی برای سواستفاده در روابطی که در آن‌ها مرد به دنبال اثبات برتری خود است؛
- به صورتی آشکار یا ضمنی، شخصیت‌های مرد در درون چارچوبی از بزه، گناه، مکافات و بخشایش قرار داده می‌شوند؛
- زندگی مرد در درون دنیایی بسته، چه یک جامعه (محله ایتالیایی‌های نیویورک) و چه یک حالت روانیِ از خود بیگانگی و تحریف واقعیت؛
- این تحریف واقعیت گاهی به فرم‌های فراگیرتر تحریف واقعیت درون فرهنگ امریکایی ارتباط می‌یابد (*راننده تاکسی* و *سلطان کمدی*)
- عموماً کشمکش درونی از طریق خشونت بیرونی حل می‌شود؛

● در ادامهٔ این، تسلط جسم بر کلام ـ شخصیت‌های مرد همیشه الکن ولی به لحاظ جسمانی بیان‌گرند.

● حضور سیاهان که نژادپرستی قهرمانان را چه به صورت آشکار و چه به صورت تلویحی منعکس می‌کنند.

همچنین خصایص فرمی و سبکی زیر را که در دو یا چند فیلم نامبرده در بالا تکرار می‌شوند، تشخیص داده‌ایم:

● واقع‌گرایی مستند در بازیگریِ روش‌مند و مکان‌های وقوع رویداد؛

● استفاده معنادار از دوربین متحرک، نورپردازی، تدوین و صدا که در خلاف جهت واقع‌گرایی مستندگونه عمل می‌کنند و آن را در بطن یک تصنع سبک‌پردازی شده قرار می‌دهند؛

● از این رو نقطه دیدهاکنش و واکنش متقابل پیچیده‌ای است از مشاهدات بیننده از دنیای «عینی» و ادراک «ذهنی» شخصیت از آن دنیا؛

● در فرایند ایجاد معنا، نقش اصلی به باند صوتی تفویض شده است؛

● اقتباس از (و در نتیجه بحرانی کردنِ) فرم‌های ژانری و، به خصوص ابهام و پیچیدگی بستارهای فیلم‌ها.

این الگوها، این خصایص قابل مشاهده در درون فیلم‌ها، می‌توانند با رجوع به اطلاعات زندگی‌نامه‌ای مربوط به مارتین اسکورسیزی، پررنگ‌تر جلوه کنند. بدین ترتیب می‌توان به مثلاً همدلی تنگاتنگ او با *ایتالیای* کوچک در شهر نیویورک با آن شکل‌بندی‌های اجتماعی خاصی که دارد، اشاره کرد. مخصوصاً پس‌زمینه کاتولیکی او، شواهدی مستدل و مفید در اختیار ما می‌گذارد؛ و نیز برخی اظهارات شخصی او (که ممکن است بیش از حد شسته و رفته باشند) مانند این‌که می‌گوید در کودکی آرزو می‌کرد که یا کشیش شود یا گنگستر. این‌که او از سنین بسیار پایین مجذوب فرهنگ فیلم شده بود، به توضیح جنبه‌هایی از گنجینه غنی سبک‌ها و تصاویری که می‌تواند به روی پرده بیاورد، کمک می‌کند. علاقهٔ او به فیلم‌های پاول و پرسبرگر، همچنین شیفتگی آشکار او به موزیکال‌های کلاسیک مترو گلدوین مایر می‌تواند درک ما از فیلمی چون **نیویورک، نیویورک** را اعتلا بخشد.

پرهیز از اسکورسیزی به عنوان شخص، از طریق غور در اسکورسیزی به عنوان ساختار برای بیرون کشیدن معنا از

نیویورک، نیویورک، ممکن است به لحاظ عملی، بنیادگرایانه به نظر برسد، بدون این‌که فایده‌ای بر آن مترتب باشد. اطلاعات زندگی‌نامه از نوعی که در بالا دیدیم، آشکارا نقش به‌سزایی در این آمیزهٔ مؤلف ـ ساختاری دارد که به این فیلم تعمیم می‌دهیم. با این حال این پرسش را باید در نظر داشت: چه نوع جزییات زندگی‌نامه‌ای مفیدند؟ به عنوان مثال شایعات زیادی دربارهٔ مصرف کوکایین سرصحنه، ورد زبان‌ها بود. وقتی استفاده از شیوه‌های بداهه‌پردازانه در این فیلم را در نظر می‌گیریم جستجوی آن جنونی که در این روش مستتر است، ضرورتی دارد؟

با وجود این، چه فردِ مورد توجه، اسکورسیزی باشد یا هیچکاک یا وودی آلن، تأکید بر اطلاعات زندگی‌نامه‌ای و به خصوص اشکال ذهنیِ اطلاعات زندگی‌نامه‌ای، ما را به ورطه گمراهی ذات‌گرایانه می‌کشاند ـ این‌که متن جایگاهی است برای کندوکاو «ذات» یک شخص، ولو این‌که این شخص نیروی خلاق اصلی فیلم باشد. در این بخش و در سراسر این نوشته تأکید قاطع بر متن فیلم بوده و نحوهٔ عملکرد آن به مثابه یک نظام معنایی.

وقتی نیویورک، نیویورک را درون ساختارِ مؤلفی به نام «اسکورسیزی» جای می‌دهیم امکان شناسایی دقیق‌تر عناصر سبکی و مضمونی و از این طریق حرکت به سوی درک و دریافت پیچیده‌ای از فیلم فراهم می‌شود.

یکی از مضامینی که از طریق تعمیم مؤلف ـ ساختار به فیلم، پررنگ‌تر جلوه‌گر می‌شود، عبارت است از مبارزه شخصیت مرد برای یافتن امکانِ بیان و هویت در بطن رابطهٔ دگرجنس‌خواهانه. مثلاً به ساکسیفون جیمی دویل به عنوان آلت مردانه در صحنه‌ای با فرانسین درست قبل از تولد بچه آن‌ها، به دراماتیک‌ترین صورت اشاره می‌شود، آن‌جا که جیمی دویل فرانسین را متهم می‌کند که او را واداشته است ساکسیفون را بشکند.

یکی از خصایص سبک‌شناختی که از طریق تعمیم مؤلف ـ ساختار به فیلم پررنگ‌تر جلوه می‌کند، عبارت است از قرار دادن بازیگری روش‌مند در مقابل تصنع و افراط بصریِ صحنه‌های استودیویی. در عین حال، این فیلم برخی عناصر کلیدی فیلم‌های دیگر اسکورسیزی را به نمایش درنمی‌آورد، از جمله قرار گرفتن شخصیت اصلی در بطن یک زمینهٔ الوهیتِ کاتولیکیِ گناه و بخشایش (رد «پایان‌های خوش»). عملاً این فیلم را در مقایسه با فیلم‌های بسیار ملالت‌باری که قبل و بعد از آن ساخته شدند کمتر «بخشاینده» معرفی می‌کند) این که تطابق کاملی بین مؤلف ـ ساختار و فیلم وجود ندارد، کاملاً منطقی است. باز هم این نکته را تکرار می‌کنیم که: ساختار، وسیله است نه چیزی دست و پاگیر.

با این حال، این طرح سطحی ویژگی‌های مؤلفانهٔ نیویورک، نیویورک، امکان ارزیابی استفاده از مطالعه مؤلف به مثابه رویکردی انتقادی به سینمای هالیوود را فراهم می‌سازد، عناصر مضمون و سبک به آشکارترین صورتی برجسته می‌شوند و بر آنچه که در غیر این صورت تفسیر تجربی بیننده از معنای فیلم بود، صحه می‌گذارند. شاید فحواهای جدیدی از جزییات، امکان خوانده شدن بیابند و درک غنی‌تری از جنبه‌های فرم فیلم فراهم آید.

یک رویکرد مؤلفی، ضمن این‌که به لحاظ فلسفی و روش شناختی جای تردید دارد، لایه‌های دیگری از انسجام را به متن ارزانی می‌دارد، و برخی معناهای مازادِ مهم فیلم را آشکار می‌سازد. هرچه ساختارها / هویت‌های مؤلف که وارد انتشار سراسری می‌شود، بیش‌تر باشند، انتظارات بیش‌تری ایجاد می‌شود و بیننده که همیشه به دنبال الگوهای تکرار و دگرگونگی به عنوان بخشی از لذت سینماست، خواهان برآورده شدن این انتظارات خواهد بود.

فیلم، مخاطب، مکالمه

رویکرد ساختارگرایانه به مطالعهٔ فیلم می‌تواند بسیار کارساز باشد. این کار امکان می‌دهد که یک رویکرد مشترک نه فقط برای تعداد زیادی از فیلم‌های به‌ظاهر بسیار متفاوت، بلکه برای گفتمان‌های انتقادی مختلف درون موضوع ـ مثل ژانر، ستاره و مؤلف ـ نیز قابل تعمیم باشد. این رویکرد، همچنین امکان استقلال کافیِ تمام متغیرهای ظاهری را که باعث می‌شوند هر فیلمی متفاوت از هر فیلم دیگری باشد، فراهم می‌کند تا مطالعه متن یک فیلم یا متون مجموعه‌ای از فیلم‌ها قرین موفقیت باشد.

با این حال این امتیازها ـ رویکرد مشترک و استقلال ـ در

عین حال می‌توانند به عنوان معایب آن به شمار آیند؛ از این نظر که حکم می‌کند که یک فیلم چگونه باید قرائت و نقد شود. همچنین در این نوشته در مورد مشکلات فزاینده یا جاذبهٔ تمامیت، یعنی جاذبه محدود کردن تمامی معانی دست‌اندرکار، به منظور مطالعهٔ فیلم، توضیح داده شد. این مقاله، در ارتباط با ژانر، ستاره و مؤلف تأکید بر به هم ریختن همه رده‌بندی‌های سنتی داشته است:

محدودهٔ خصایص الگووارِ مجاز در درون یک ژانر، با الگوهای متن (که با هم در ارجاع متقابل قرار دارند) به میزان چشمگیری از کلیت سینمای هالیوود آزاد شده است. در ارتباط با مطالعه ستاره، تغییر از ستاره به بازیگر کار تثبیت جایگاه مجموعه‌ای از ویژگی‌های تکرار شونده را در ارتباط با نقش‌ها یا پرسوناها با مشکل بسیار مواجه کرده است.

با توجه به این‌که صنعت فیلم بسیاری از کارگردانان را در مقام مؤلف جای داده (که ممکن است به انگیزهٔ بازار باشد) و با توجه به جایی آزادانهٔ مؤلفان بین فیلم‌های شخصی و تجاری (اسکورسیزی آشکارترین نمونه در یک دهه است) اتفاق نظر بر سر این‌که در سینمای هالیوود عناصر متشکله یک مؤلف کدام‌اند با مشکل مواجه شده است (همچنان که همیشه بوده است).

تمامی آن عناصری که نمی‌توان آن‌ها را تحت نظارت درآورد، و با ارجاع به **نیویورک**، **نیویورک** با عنوان معنای مازاد یا افراط یا حتی سرسام مشخص شدند، همان چیزهایی‌اند که باید حتماً کشفشان کنیم.

به خصوص فرم‌های حادِ لذت و معنا، دقیقاً جزو آن جنبه‌هایی از فیلم‌اند که از تمامیت ساختاری می‌گریزند.

این فیلم نه تنها پیچیدگی‌های زیبای روابط بینامتنی، یعنی مکالمه‌ای را که بین این فیلم و کل تاریخ هالیوود در جریان است و سرشار از تداعی‌هاست، به نمایش می‌گذارد؛ بلکه در عین حال، این را هم نشان می‌دهد که چه میزان مکالمهٔ درونی در بطن و بین عناصر الگووار متعدد، ژانر، ستاره، مؤلف ـ که روایت سادهٔ زندگی‌نامه‌ای (با تفاوتی ناچیز) کنار هم قرار داده ـ در جریان است. منطق تحمیل شده ساختارگرایی باید از طریق حساسیت به این فرم‌های مکالمه تعدیل شود.

در ادامه مقایسهٔ فیلم با زبان می‌توان گفت که مجموعه معینی از قوانین و واژگانی محدود، می‌توانند تعداد بی‌شماری معنا تولید کنند. آموختن این واژگان و این ساختارها مفید است؛ اما منظور از آن، مشارکت در دنیای واقعی ارتباط است. در دنیای واقعیِ کنش و واکنش متقابل بینِ صنعت فیلم ـ متن و فیلم ـ بینندهٔ فیلم واژگان محدودی به شکل الگوها، به نحوی ساختار یافته است که به حد کافی قراردادی شده‌اند که بتوان آن‌ها را قوانینی نامید که قادر به خلق تعداد بی‌شماری معنایند. هم تمامیت تصنعیِ دنیای واقعی در فرم‌های ساختار یافته و هم بازیی که توسط این فرم‌های ساختار یافته امکان حدوث می‌یابد، هر دو متضمن لذت‌اند.

به همین دلیل مطالعهٔ صوری ژانر، ستاره و مؤلف باید از طریق رویکرد متفاوتی به مطالعات فیلم، تعدیل شود؛ در این رویکرد، تأکید بر دریافت و کاربردهای عملی‌ای است که براساس آن‌ها یک متن فیلم توسط گروه خاصی از مردم که از نظر جنس، طبقه، نژاد یا سن متفاوت‌اند، در لحظه تاریخی خاصِ تماشا جای می‌گیرد. یک فیلم، عبارت است از متنی با ساختارهای درونی پیچیده که توسط یک صنعت به عنوان یک کالا به جریان می‌افتد. اما این فیلم، در عین حال یک تجربه است، یک رویداد فرهنگی که در آن، فرم کالایی فیلم می‌تواند توسط مخاطبان به عنوان بخشی از تولیدات فرهنگی خود آن‌ها مصادره شود. (به عنوان مثال، معنای فیلمِ مهیج و نفس‌گیر *سقوط* اثر شوماکر، برای مخاطبان شهریِ آمریکاییِ سفیدِ طبقه متوسط پایین.)

این‌جاست که بررسی ژانر و ستاره، به خصوص باید در ادامهٔ خود از بررسی‌های متنی به بررسی‌های فرهنگی، از ساختارگرایی به قوم نگاری، از نظریه‌ها به شیوه‌ای که مردم از طریق آن عملاً فیلم‌ها را می‌بینند و آن‌ها را در درون زندگی خود به کار می‌گیرند، حرکت کند. ❑

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی