فونکسیونالیسم در سینما

□ حسین خانمحمدی

بررسی و تحلیل فیلمها در ایران از ورود سینماتوگراف و سپس ساخت اولین فیلمهای سینمایی همواره با تضاد و درگیری منتقدان و نویسندگان سینمایی روبرو بوده است. عده‌ای نقد تکنیک را مورد نظر قرار داده‌اند و به این نظر دارند که نقد مضمونی و محتوایی فیلمها به عهده جامعه‌شناس است و عده‌ای دیگر معتقد به نقد مضمونی و محتوایی و در آخر عده‌ای نیز به بیان هر دو (تکنیک و محتوا) پرداخته‌اند، اما سخن ما در اینجا بر این موضوع استوار است که چرا هیچ کدام از منتقدان (نسل ششم) به این اشاره نداشته‌اند که برای نقد و تحلیل یک فیلم باید از نظریات جدید نیز بهره جست.

نظریات جدید نقد که بر اساس ارتباطات، جامعه‌شناسی، روانشناسی، روانشناسی سیاسی، پدیدارشناسی، نشانه‌شناسی، زبانشناسی و... بنا شده است هر یک به نوعی در خدمت تحلیل و بررسی و نقد فیلمها قرار گرفته‌اند؛ اما بهر صورت چون در کشور ما وزود و ترجمه نتایج جدید همیشه با مشکل مواجه بوده است تا هنوازه در تحلیل فیلمهای سینمایی به یکی از این وجوه بالا اشاره کرده‌ایم و البته که با این فرض (نسل ششم) نتوانسته نقد کامل و بدور از هرگونه عیب و نقصی را برای خواننده ارائه دهد تلاش ما در این بخش بر این است که به بیان نتایج تئوریک سینمایی و بیشتر انطباق آنها با مفاهیم کلیدی علوم ارتباطات و جامعه‌شناسی بپردازیم. این علوم هر دو در غرب طبقه‌بندی شده و وارثانی هستند؛ لذا هر دو با سینما و در سینما حل شده‌اند؛ سینما به نوعی تمامی این علوم را در خود دارد و گوشه‌ای از طبیعت که انسان نیز جزئی از آن است را با بیان صوتی و تصویری به نمایش می‌گذارد. اولین موضوع این بخش «سینمای پروپاگاندا» بود که به آن پرداخته شد و حالا به مفهوم **فونکسیونالیسم** Functionalism که مبحثی جامعه‌شناختی است، می‌پردازیم.

«دگمه‌های سرآستین لباسهای میرداته اروپایی نیز کارکردی دارند و آن حفظ رسوم گذشته و هماهنگی با رفتار نسلهای پیشین است.»[1]

تالکوت پارسونز

در ارتباط با مکاتب جامعه‌شناسی دو دیدگاه مطرح می‌شود، تضاد و وفاق. در زمره‌ی دیدگاه تضاد دو مبحث وجود دارد:

۱ـ تضاد خارجی که مربوط می‌شود به نظریه‌ی داروینیسم اجتماعی و متفکرانی مانند گومپلوویچ و اپنهایمر.

۲ـ تضاد داخلی که نظریه‌ی مارکس و نئوماکسیسم در این مجموعه قرار می‌گیرد. در مورد دیدگاه وفاق عمده‌ترین مکتبی که در مقابل مارکسیسم قرار می‌گیرد، مکتبی است بنام **فونکسیونالیسم** که از (Function) یا کارکرد گرفته شده است و فونکسیونالیسم عبارتست از مکتب اصالت کارکرد. ریشه‌ی این مکتب با یک تفکر بسیار قدیمی در یونان باستان تحت عنوان ارگانیسیسم که بر اساس آن جامعه با بدن موجود زنده مقایسه می‌شده، ارتباط دارد. در هند باستان نیز این پیشینه به نوعی دیگر به چشم می‌خورد: چهار کاست در هند، از دهان، بازوها و رانها و پاهای برهما آفریده شده است، به صورتیکه هر کاست دارای وظایف مشخصی می‌باشد. از نظر افلاطون نیز، جامعه و دولت و تقسیم کار اجتماعی عناصر مهم نظام اجتماعی هستند. در نظر ارسطو نیز روح به طبقه بالا و تن به طبقه پایین جامعه تعلق دارند.

شعر

چو عضوی بدرد آورد روزگار ... دگر عضوها را نماند قرار

تفسیری کوتاه و موجز از کارکردگرایی می‌باشد. اگر در یک مجموعه یا ارگانیسیسم، جزئی دچار اختلال شود کل سیستم در هم می‌ریزد. **امیل دورکیم** به عنوان پایه‌گذار کارکردگرایی عصر جدید است، اما بزرگانی نظیر داروین، مارکس، مالتوس و اسپنسر را نیز می‌توانیم از پیشگامان این نظریه به حساب آوریم. **مالینوفسکی**، مردم‌شناس انگلیسی، لهستانی‌الاصل نیز یکی دیگر از واضعان این مکتب است که تحقیقات او در جزایر «تروبریان» کمکهای زیادی به شناسایی مکتب فوق در دنیا کرد. دورکیم در مورد اصول فونکسیونالیسم همیشه «از خطرات تحلیل فرجام‌گرایانه teleological بدین معنی که نتایج آتی از همان آغاز علت بروز وقایع خاصند، آگاه بود و به همین سبب اخطار کرد که باید میان دلایل یک پدیده و اهداف آن کاملاً تمایز قائل شد.

بنابراین آشکار است که دورکیم با دادن تقدم تحلیلی به کل و فرض اینکه اجزاء، نتایجی برای حالات بهنجار دارند و بنابراین نیازهای نظام را برآورده می‌سازند، از خطرات رسیدن بدین نتیجه آگاه بود که نظامها دارای هدفند و کل دلیل وجودی اجزاء می‌باشد. با این همه، اصرار دورکیم مبنی بر اینکه کارکرد جزء برای کل باید همواره مورد مداقه قرار گیرد، وی و بسیاری از پیروانش را به استدلالهای فرجام‌گرایانه ناگزیر ساخت.»[2]

کارکردگرایان اجتماع را یک کل می‌دانند که دارای نظم و یگانگی است. این کل مجموعه‌ای است که تمامی واحدها و عناصر ساختی و بخشهای مختلف آن با یکدیگر تناسب و سازگاری دارند. حال، این سئوال مطرح می‌شود که این کل و مجموعه چه ارتباطی به سینما دارد؟ در سینما نیز که فیلم به عنوان یک مجموعه و کل در نظر گرفته می‌شود تمامی افراد دست به دست هم می‌دهند تا خلق فیلم و نمایش آن بر روی پرده به هدف خود که ارتباط با بینندگان است، بپردازند. این سیستم در سینما از تهیه کننده شروع شده و به پایین‌ترین جزء از عوامل و دست‌اندرکاران که کارگر صحنه یا شاید سیاهی لشگر باشد، ختم می‌شود. هر یک از عوامل سینما به عنوان جزئی از ارگانیسیسم، به ایفای نقشی در این مجموعه می‌پردازند و اگر هر کدام از آنها با مشکلی مواجه شوند، کل این مجموعه از آن تأثیر می‌پذیرند.

اصول موضوعه کارکردگرایی از مهمترین بحثهای آن است که سینما نیز از آن بی‌بهره نمی‌باشد. مارکسیسم بعنوان یک جریان اقتصادی، اجتماعی، در رویارویی با سینمای مارکسیستی پیوند خورد و بر اساس نظریه‌ی وفاق، سینمای مارکسیستی هم بی‌شک در مقابل سینمای فونکسیونالیستی قرار می‌گیرد. «آیزنشتاین معتقد بود که تدوین معادل سینمایی دیالکتیک مارکسیستی است: تعارض دو نما (تز و آنتی‌تز) تولید یک ایده‌ی کاملاً نوین را می‌کند (سنتز). از این رو به زبان اصطلاحات سینمایی، نتیجه تعارض میان نمای الف و نمای ب، (الف ب) طبق نظر پودوکین نیست، بلکه سازه یا عامل جدید کیفی، یعنی ج، طبق نظر آیزنشتین است.»[3]

به عبارتی در سینمای مارکسیستی به اجزاء بیشتر از کل اهمیت داده می‌شود؛ هر فریم فیلم در سینمای مارکسیستی به تنهایی می‌تواند بیان کننده مفهومی خاص باشد. در مقابل، سینمای فونکسیونالیستی به کل اهمیت می‌دهد و نهایتاً اجزاء همگی در خدمت به کل سیستم قرار می‌گیرند. اما اصول موضوعه کارکردگرایی که زیربنای این مکتب می‌باشد عبارتست از: اصل وحدت فونکسیونی، اصل عمومیت فونکسیونی، اصل ضرورت فونکسیونی. در اینجا به این موضوع خواهیم پرداخت که اصولاً این موارد چه تأثیری در این گونه سینما می‌توانند داشته باشند. با کمی تأمل در تاریخ سینما و بررسی سینمای غرب، تنها نامی که می‌تواند در صدر این مجموعه قرار گیرد آلفرد هیچکاک، بلندآوازه‌ترین فیلمساز فونکسیونالیست تاریخ سینما می‌باشد. در تمامی آثار هیچکاک، هم عوامل پشت صحنه و هم کارگردانی و مسائل فنی مربوط به خود فیلم، پر از هر گونه نقص و اشتباهی بوده‌اند. البته در سینمای معاصر دنیا این مبحث به کلی حل شده که اساساً سینما، هنری کارکردی است و کارگردانان معاصر همگی به این موضوع اذعان دارند؛ در آثار استیلبرگ، کوکلس، رایدلی اسکات، الیوزاستون، برایان دی پالما، مارتین اسکورسیزی، جیمز کامرون و... اصول فونکسیونی بشدت موج می‌زند؛ اما نکته‌ی قابل توجه این است که هیچکاک در زمانی به این موضوع پرداخت که امکانات و تجهیزات سینما به صورت امروزی مدرن نبود و با وسایل و امکانات چندین دهه قبل، پرداختن موضوعات به شیوه‌ی هیچکاک، حرکت عظیمی در تاریخ سینما بوده است. البته در مورد هیچکاک، شاید سخنان زیادی گفته شده باشد و مباحث مختلفی مطرح شده باشد، اما با تمامی تفاصیل و تفاسیر مورد نظر سینمای هیچکاکی، هدف نگارنده بررسی سینمای فونکسیونی در آثار هیچکاک می‌باشد که انطباق آن با اصول موضوعه کارکردگرایی امری واضح و مبرهن است.

۱ـ اصل وحدت فونکسیونی

در یک سیستم اجزاء تا کل ارتباط تنگاتنگی دارند و به همین صورت اجزاء نیز خود، با یکدیگر در ارتباط هستند. اگر جزء نباشد، کل دچار اختلال می‌شود. «به نظر **رادکلیف براون** وحدت کارکردی عبارتست از یکپارچگی و هماهنگی همه عناصر سازنده نظام اجتماعی که اختلاف همیشگی را کنار می‌گذارند، زیرا حل آنها ناممکن است.»[4]

در صنعت تولید فیلم، «نظام اجتماعی» به «سینما» تبدیل می‌شود. یکپارچگی و هماهنگی همه عناصر سازنده

فیلم نیز در این زیرمجموعه قرار می‌گیرند. در بیشتر فیلمهای هیچکاک، اصل وحدت فونکسیونی آشکارا به چشم می‌خورد. تمامی عوامل پشت صحنه فیلمهای هیچکاک، بجا و درست در خدمت کارکردانی دقیق او بوده‌اند. وحدت اجزاء عناصر سازنده فیلمهای هیچکاک به حدی است که حتی فرانسوا تروفو که به عنوان منتقد آثار هیچکاک، می‌بایست با دیدی موشکافانه به آنها بنگریسته، اینگونه از فیلم خانم ناپدید می‌شود و تأثیرگذاری آن یاد می‌کند: «این فیلم را اغلب در پاریس نشان می‌دهند و من گاهی آنرا ظرف یک هفته، دوبار می‌بینم. چون فیلم را از حفظ هستم، گاهی به خودم می‌گویم، این دقیقه داستان را ندیده می‌گیرم و دقت می‌کنم ببینم قطار واقعاً حرکت می‌کند یا نه و به نماهای روی پرده شفاف توجه می‌کنم و یا حرکت دوربین را. داخل کوپه‌ها می‌بینم که چطور است. ولی هر بار چنان مجذوب شخصیتها و داستان می‌شوم که هنوز نتوانسته‌ام در مکانیزم فیلم دقت کنم.»[5] این وحدت عناصر و اجزاء اعم از تکنیکی و داستانی، آنقدر زنجیروار و پیوسته، به هم گره خورده‌اند که نمی‌توانیم فرم و تکنیک را از محتوا و داستان در آثار هیچکاک جدا نمائیم. اگر هر کدام از این عوامل به نوعی با مشکل مواجه باشند به طور قطع دیگر سینمایی به نام سینمای هیچکاکی وجود نمی‌داشت. حتی، عوامل پشت صحنه فیلمهای هیچکاک نیز در اصل وحدت فونکسیونی تبریک مساعی دارند. چنانکه او در فیلم **طلسم شده** از نقاش بنام سوررئالیست، سالوادور دالی، اینگونه مدد می‌جوید: «دلیل واقعی انتخاب دالی، آن بود که من می‌خواستم رؤیاهای فیلم را با قاطعیت و روشنی تصویری کامل نشان بدهم، روشنتر و قاطع‌تر از خود فیلم. حتی دالی را هم برای قاطعیت ساختمانی تابلوهایش می‌خواستم. ولی دالی فکرهای غریبی داشت. می‌خواست که مانند مجسمه‌ای ترک بخورد و اجزایش مثل پوست تخم‌مرغ بریزد، در حالی که مورچه‌ها دارند روی آن می‌لولند. داخل این مجسمه باید اینگرید برگمن قرار می‌گرفت در حالی که مورچه‌ها سراپایش را پوشانده‌اند!»[6]

حتی در بخش سناریونویسی در آثار هیچکاک، او بندرت خود به تنهایی به نوشتن یک سناریوی کامل پرداخته است و فقط در چاههایی با همکاری یک یا دو فیلمنامه‌نویس این کار را انجام داده و بیشتر، آنرا به عهده افرادی مانند **لیوت استاناردبن لوپوی، آلما رِوِیل، چارلز بِنِت، جارِد هریسون، بن هکت و جان مایکل هیز** گذاشته است به عبارتی در آثار هیچکاک پیش از شروع کار فیلم، تمامی وظایف مانند یک جامعه‌ی بزرگ انسانی، به دقت تفکیک شده است.

در فیلم **بدنام** کارکرد استفاده درست از هنرپیشگان توسط هیچکاک به دقت طراحی می‌شود. هیچکاک به کوچکترین و جزئی‌ترین مسائل در این فیلم توجه داشته است. «کلود رینز و اینگرید برگمن روح جوبی بودند ولی وقتی قرار شد آنها را در نمای نزدیک با هم نشان بدهیم اختلاف قدشان طوری مشخص بود که تا چار کلود رینز را واداشتیم روی یک جعبه بایستد. در یک مورد که می‌خواستیم نشان بدهیم این دو نفر از دور به جلو می‌آیند و دوربین از روی یکی به سراغ دیگری می‌رود دیگر نمی‌شد جعبه‌ای کف اطاق گذاشت در نتیجه یک الوار درست کردیم که هرچه رینز به دوربین نزدیک‌تر می‌شد، الوار کم‌کم سربالایی‌تر می‌رفت.»[7]

او در تمامی آثارش از عوامل و اشیاء با آتراکسیون (ترکیب صحیح قطعات) منطقی و درست استفاده می‌کند. برای مثال در فیلم **پرندگان** هیچگونه موسیقی وجود ندارد و او فقط از افکت و صدا استفاده کرده است. سکوت الکترونیک در این فیلم آنقدر قوی و منطقی است که بیننده اصلاً احساس نمی‌کند که فیلم دارای موسیقی نیست. تروفو در این مورد عنوان کرده «وقتی جسیکا تندی جسد آن دهقان را پیدا می‌کند، دهانش را به حالتی که می‌خواهد فریاد بزند باز می‌کند ولی صدایی شنیده نمی‌شود. این کار را کردید که در این لحظه سروصدای صحنه بیشتر جلوه کند؟ هیچکاک: سروصداهای صحنه در اینجا خیلی اهمیت داشت. صدای پای او بود که با کمی طنین از راهرو می‌دوید. موضوع جالب در مورد صدا، تفاوت بین صدای پا در داخل و خارج خانه است متوجه شدید که او را واداشتم که از فاصله دور بدود و جلو بیاید و بعد نمای درشت صورت او را نشان دادم که از ترس زبانش بند آمده. در این لحظه سکوت هست بعد که دوباره حرکت می‌کند صدای پاهایش با اندازهٔ کادر تصویر هماهنگی دارد. صدا تا لحظه‌ای که این زن خودش را به کامیون می‌رساند بلندتر می‌شود. غرش کامیون موقعی که موتور روشن می‌شود حالت زجر او را می‌رساند. در اینجا ما در واقع با سروصدای واقعی تجربه می‌کردیم. بعد این صداها را استیلیزه می‌کردیم که از آنها تأثیر دراماتیکی بگیریم که در حالت عادی نمی‌شد.»[8] او حتی عنوان می‌کند که از «خاک» بعنوان عنصر دراماتیک استفاده کرده است. به گزاره‌ای در فیلم پرندگان تمامی عناصر در خدمت ارائه مفهوم اصلی فیلم قرار گرفته‌اند. یعنی هر بخشی، ساز مخالف نمی‌زند که کل ساختار را درهم بریزد. کوچکترین صدا و حرکت در کادر و بیرون کادر (تعجبی ندارد، هیچکاک حتی بیرون کادر را هم کارگردانی کرده است!) از نظر او دور نمانده و تمام آنها در خدمت اصل وحدت کارکردی قرار گرفته‌اند.

۲ـ اصل عمومیت فونکسیونی

همه پدیده‌های اجتماعی در جوامع دارای کارکرد هستند. یعنی کارکرد در یک سیستم عمومی است و همه اجزاء دارای فونکسیون می‌باشند. **رابرت مرتن** که در تعدیل اصول فونکسیونالیسم کوشید مکتبی را ابداع کرد بنام **فونکسیونالیسم ساختی** که در آن به بررسی چهار نوع کارکرد **مناسب، نامناسب، آشکار و پنهان** می‌پردازد. در سینما نیز همه کارکردها مناسب نیستند و عده‌ای از کارکردهای نامناسب استفاده می‌کنند. کارکردهای سینما، به آشکار و پنهان هم تقسیم می‌شود کارکرد آشکار آن، همذات پنداری تماشاگر با ژانرهای مختلف است و کارکرد پنهان تأثیرگذاری روی تماشاگر و واداشتن او به تفکر است:

الف ـ کارکرد مناسب در سینما

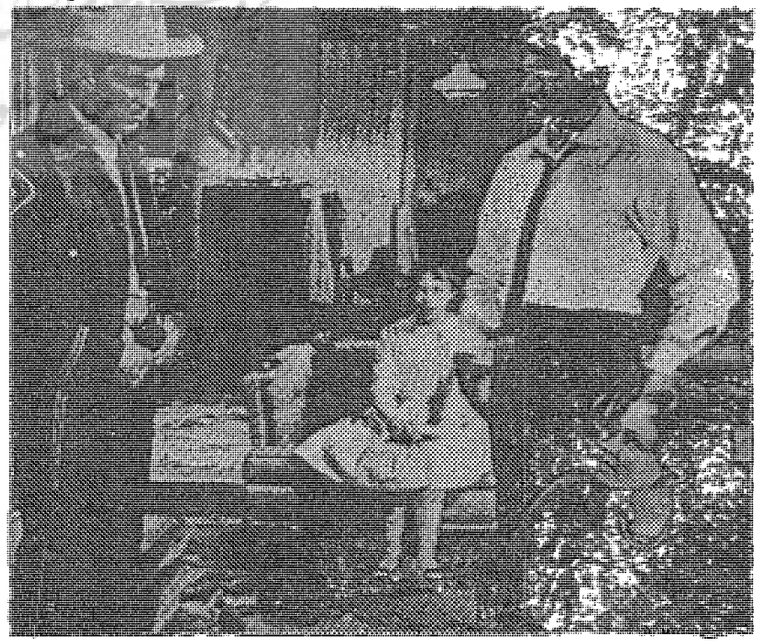
با نگاهی به تاریخ سینما و بررسی آن به این موضوع پی می‌بریم که سینما فراز و نشیب‌های زیادی را پشت سر گذاشته تا به این مرحله رسیده است. مرحله‌ای که دیگر کامپیوتر هم به عنوان یک جزء از مجموعه عظیم صنعت تولید فیلم در این سیستم پیچیده مشغول به کار است. در فیلمهای **تایتانیک، دنیای گمشده، پارک ژوراسیک، بیگانه‌ها** و ... کامپیوتر بعنوان یک جزء مناسب مشغول به کار است.

کاری که رایانه روی فیلم انجام می‌دهد، اینست که بیننده بتواند تپش قلب دایناسور را احساس کند و کارکرد مناسب در اینجا ماهیت خود را آشکار می‌کند. زمانیکه همه چیز در تولید فیلم مناسب باشد، بازگشت سرمایه از فروش فیلم، نیز کارکرد مناسب خود را می‌نمایاند. گرچه برای «کانستراکتیویست (ترکیب‌گز)»[9]ها، طبق نظریات لنین و مارکس، مسائل سیاسی و حزبی از سینما مدنظر بوده است. اما آنها نیز کارکرد مناسب خود را از دیالکتیک نماهای **رزمناو پوتمکین** و **اکتبر** به نمایش گذاشتند. آیزنشتاین در نظریاتش با مفهوم کارکرد کلی فیلم در پایان آن مخالفت داشت و به توجی هالیوود و گریفیث را زیر سئوال می‌برد، اما ناخودآگاه در بیان سیاسی اندیشه در فیلم‌هایش از «کارکرد مناسب» مکتب فونکسیونالیسم سود جسته است. امروزه، مکتب **[دیکانستراکتیویسیسم (شالوده‌شکنی)]**[10] تمامی این مناسبات را در هم ریخته است. شالوده‌شکنی یک فیلم به معنای ویران کردن کل آن نیست، بلکه بیشتر به تحلیل آن دست می‌زند. بعبارتی، نقد دیکانستراکتویستی، به این توجه دارد که تحلیل فیلم به چه گونه کشف چیزهایی است که کارگردان آنها را اصلاً مد نظر نداشته است. بهر صورت مکتب دیکانستراکتیویسم، مکتب کارکردگرایی را پشت سر گذاشته تا به این مرحله رسیده است، و نقش مکتب فونکسیونالیسم را نمی‌توان در تکامل شالوده‌شکنی مؤثر ندانست.

ب ـ کارکرد نامناسب در سینما

کارکرد نامناسب، کارکردی است که نه تنها در تداوم و بقای حیات پدیده و ساختار، تأثیری ندارد، بلکه مخل تداوم و بقای پدیده است.

لومیرها در اوایل اختراع سینما، هیچگونه اطلاعی از کارکردهای این هنر و صنعت نداشتند. دوربین ثابت آنها در فیلم **ورود قطار به ایستگاه** و **خروج کارگران از کارخانه**، فقط ثبت‌کننده یک لحظه از واقعیت بود. اگر مسیر تکاملی سینما توسط اشخاصی مانند **ژرژ ملی‌یس** دنبال نمی‌شد، شاید الان بسیاری از کارکردهای هنر هفتم بیهوده و نامناسب بود.



ملی‌پس بطور اتفاقی به این موضوع پی برد که با قطع فیلمبرداری و جابجا کردن اشیاء و شخصیتها در صحنه، می‌توان کارکردهای کلیشه و نخ‌نما شده‌ی آن دوران را به کارکردهایی مناسب تبدیل کرد و نتیجه آن فیلم **سفر به ماه** بود که در زمان خود به پویایی هنر/صنعت سینما کمک قابل توجهی نمود. کارکرد نامناسب در سینما، هم شامل تأثیرات فیلم بعد از نمایش آن است و هم کاربرد درست و نادرست تکنیک‌های مختلف در ساخت فیلم می‌باشد. فیلمی که مستقیماً به تبلیغات سیاسی می‌پردازد، از لحاظ اخلاقی و انسانی دارای کارکردی نامناسب است، اما از نظرگاه سازندگان آن، کارکردی مناسب برای القای اندیشه‌های خاص دارد. فیلم **پورنوگرافیک** هم مجموعه‌ای است که در کل مفهوم سینما جای می‌گیرد. اما کارکرد این نوع فیلم، نامناسب است و عوارض آن پس از مدتی آشکار می‌شود. در بخش تکنیک، کارکرد نامناسب زمانی آشکار می‌شود که کارگردان، اصول کارگردانی فیلم را نداند و یا داستانی را به فیلم برگرداند که فاقد کشش لازم برای بیان سینمایی باشد. تدوینگر اگر نداند که کجای پلان را حذف کند و یا در کجا از «شات‌لایی» استفاده کند، غیرمستقیم به کارکرد نامناسب آن فیلم کمک کرده است. باید گفت که سینما اساساً هنری است که به کارکرد مناسب بیشتر گرایش دارد، اما در هر جامعه انسانی، کسانی وجود دارند که از هر پدیده‌ای نامناسب بودن آنرا مدنظر قرار می‌دهند و یا اینکه تخصص ویژه در یک موضوع را ندارند و بالطبع منجر به تولید کارکرد نامناسب در یک پدیده می‌شوند.

ج ـ کارکرد آشکار در سینما

این کارکرد، آن چیزی است که ما بعنوان بیننده از سینما انتظار داریم. انتظار من و شما بعنوان تماشاگر از سینما چیست؟ یکی فقط می‌خواهد فیلم کمدی ببیند و بخندد، دیگری بدنبال فیلمهای ملودرام و عشقی است، دیگری بدنبال فیلمهای هنری است و عده‌ای هم بدنبال فیلمهای اکشن و پر زد و خورد هستند.

هنر هالیوود اینست که فاصله بین تماشاگر با سینما و پرده را از بین برده است و کارکردهای آشکار سینما، همذات پنداری بیننده با شخصیت اول فیلم است. «از نظر بالاش سینما، طبیعت را با بشر برابر می‌کند»[11]؛ جمله بزرگی است و بالاتر اینجا مقام انسان را با اختراع سینما با مقام طبیعت که کل است و انسان را نیز در برمی‌گیرد، برابر کرده است، او می‌گوید که سینما آشکارکننده دنیای تاریک و پنهان است. هیچکاک در فیلم **روح** کارکردهای آشکار ترس را برای بیننده به نمایش می‌گذارد: تعدادی از بینندگان فیلم روح با نورمن بیتس همذات پنداری می‌کنند و دوست ندارند که او دستگیر شود و عده‌ای دیگر نیز با جنت لی و دوست دارند که او با چهل هزار دلار پول فرار کند. در سکانس قتل که نورمن، پرنده‌ها را خشک کرده، این حس ترس را به بیننده منتقل می‌کند؛ اول تماشاگر فکر می‌کند که نورمن آدم مظلوم و بی‌آزاری است، اما چشم چرانی او زمانیکه جنت لی در حال دوش گرفتن است بر خوی شرارت او تأکید می‌ورزد. اما، سکانس قتل در حمام درخشانترین سکانس هراس‌آور سینمای واقع‌گرای کلاسیک هالیوود است: هیچکاک در این سکانس، حس همذات‌پنداری را بین چند قشر بیننده تقسیم کرده است: تماشاگران زن، با جنت‌لی احساس همدردی می‌کنند که نکند او به قتل برسد؟ و تماشاگران مرد سادیست با نورمن بیتس و در انتظار این هستند که او هرچه زودتر کاردش را بر جسم جنت‌لی فرود بیاورد.

هیچکاک خود در مورد فروش این فیلم گفته است: «فیلمی بسازید که در تمام دنیا، میلیونها دلار پول بدست بیاورد! این آن حیطه‌ی فیلمسازی است که در آن رضایت شما از تکنیک کار بیشتر اهمیت دارد تا موضوع فیلم. این آن فیلمی است که دوربین فیلمبرداری زمام‌کار را در دست می‌گیرد. البته چون منتقدان بیشتر به سناریو توجه دارند لزوماً چنین فیلمی انتقادهای چندان مثبتی عاید شما نخواهد کرد ولی شما باید فیلمتان را درست جوری طرح کنید که شکسپیر نمایشنامه‌هایش را طرح می‌کرد. برای عامه مردم»[12] با کمی دقت روی این موضوع که هیچکاک همیشه عامه مردم برایش اهمیت داشته‌اند، کارکردهای آشکار آثار او را در استقبال مردم از آنها درگذشته، خوانده‌ایم. بی‌دلیل نبود که او در مورد فیلم روح گفته: «من در این فیلم تماشاگران را مثل ارگ می‌نواختم.»[13]

د ـ کارکرد پنهان در سینما

کارکرد پنهان در سینما، آن نوع کارکرد است که در ضمن کارکرد آشکار، خود را نمایان می‌سازد. در مبحث کارکردهای پنهان، سینمای تبلیغاتی که بیشتر بر تبلیغات تجاری تأکید دارد، مطرح می‌شود. **جیمز دین** با کاپشن چرم خود در زمانی، برای یک نسل خاص، نماینده‌ی جوانی و طراوت و زیرپا گذاشتن ارزشها و سنتهای گذشته بود. **الویس پریسلی** نیز در زمانی دیگر به نوعی به عطش زیبایی و جوانی و موسیقی جوانان دامن میزد. وقتی می‌شنویم که پس از مرگ الویس، هزاران دسته گل به سر مقبره او برده شد و هزاران نفر خودکشی کردند، پی به تأثیرات پنهان کارکرد سینما می‌بریم.

معنایابی برای سینمای هنری، بخش دیگری از کارکردهای پنهان سینما است **زیگفرید کراکوئر** در مورد فیلمهای مستند به این نکته اذعان دارد که این نوع فیلمها، سینما هستند، اما آنرا کامل نمی‌کنند. **و اما** کارکرد پنهان سینمای هیچکاکی چیست؟ در سکانس آتش‌سوزی فیلم **پرندگان** یک نمای p.o.v over head وجود دارد که تروفو آنرا به عنوان نمای از دید پرندگان دریایی دانسته است، اما با کمی تأمل در این نما و اثرات پنهان کارکرد آن، می‌توان پی برد که هیچکاک غیرمستقیم به یک نیروی متافیزیکی و والا اشاره داشته است. تیپی هدرن در این فیلم آنقدر در گناه خود اصرار می‌ورزد که باید از طرف نیروهای برتر، برای مدتی کوتاه هم که شده تنبیه شود؛ در سکانسی دیگر که از ترس پرندگان در اطاقک تلفن خود را محبوس می‌کند، عنصر جابجایی بطرزی زیبا به نمایش گذاشته می‌شود: در حالت عادی این پرنده‌ها هستند که توسط انسانها در قفس محبوس می‌شوند؛ اما زمانی که کار دنیا از فرط حسد و افراط انسانها در گناه برعکس شود، پرندگان زیباکه همیشه برای ما مظهر پرواز و آزادی بوده‌اند؛ دشمنان سرسخت ما خواهند شد. سینمای مدرن و پست مدرن و پسا مدرن، سرشار از کارکردهای پنهان است. معنایابی برای هر کدام از این کارکردها از زاویه‌های مختلف انجام می‌شود. به تعداد هر بیننده یک سمبل و مفهوم، می‌تواند معنایی خاص داشته باشد، چراکه به قول پیرس: «معنای هر نشانه، خود نشانه‌ای دیگر است.»

۳ـ اصل ضرورت فونکسیونی

وجود هر پدیده اجتماعی، ضروری و کارکرد آن مثبت است؛ هر کارکرد در ارتباط با دیگر کارکردها به بقای سیستم کمک می‌کند. وقتی اصل ضرورت مطرح می‌شود، بدنبال آن نظریه‌ی تعادل در نظام اجتماعی نیز مطرح می‌شود. در سینما، نظام اجتماعی به نظام تولید فیلم تبدیل می‌شود که تعادل اگر در آن موجود نباشد (همانند خط‌کشی که روی نوک انگشت گرفته باشیم و تا جای خود را پیدا نکند به چپ و راست گرایش دارد) فیلم نیز از جهات مختلف تعادل خود را از دست داده و تکنیک بر مضمون غلبه می‌کند و یا برعکس. اما اصل ضرورت فونکسیونی بدنبال این است که در نظام تولید فیلم چه چیز در کجا باید باشد و آیا ضرورت استفاده از آن وجود دارد یا خیر؟ در آثار هیچکاک بدون ضرورت، پلانی یافت نمیشود که کارکردی نداشته باشد و فقط از روی خوش‌آمدن کارگردان در فیلم گنجانده شده باشد. وجود مگ‌گافین، ضرورتی برای سینمای هیچکاکی است، مک گافین بهانه‌ای است تا بیننده فیلم هیچکاک از موضوع اصلی منحرف شود و نتواند حوادث را حدس بزند در صورتیکه مگ گافین سرپوشی بیش نیست.

در فیلم **بدنام** سکانسی وجود دارد که در آن از پرده شفاف و سیستم بک‌پروژکشن استفاده شده است شاید اگر کس دیگری به جای هیچکاک صحنه‌ی رانندگی اینگرید برگمن به همراه کاری گرانت را در لوکیشن واقعی می‌گرفت. اما هیچکاک اصلاً وقت را تلف نکرده است، او برای رساندن مفهوم همین را کافی دانسته که از روش پرده شفاف استفاده کند و موفق هم بوده است. در فیلم **طناب** هیچکاک قواعد مرسوم تقطیع سینمایی را درهم می‌ریزد اما فونکسیونها، همان کارکردهای قبلی هستند، تنها هنر استاد، این است که با فکر و ایده‌ی کاملاً نوین، قطعی در دوربینش حاصل نمی‌شود. اگر احتیاج به رفتن دوربین از نمای لانگ شات به کلوزآپ وجود دارد، دوربین با حرکت تراکینگ خود این مسئله را حل می‌کند. برای اینکار هیچکاک تمامی نقاط مختلف کف صحنه را با شماره مشخص کرده تا شخصیتها بتوانند در نقاط تعیین شده به ایفای نقش خود بپردازند. نام شخصیت فیلم طناب هیچکاک **جان دال** است که در اینجا لازم می‌بینم از تکرار این نام بعنوان قاتل فیلم **هفت** اثر دیوید فینچر یاد کنم.

فینچر با تأثیرپذیری مستقیم از آلفرد هیچکاک در سکانس پایانی قتل جان دال (کوین اسپیسی) توسط براد پیت، زمانیکه می‌خواهد بسته پستی را به بیننده نشان دهد، اصلاً با یک نمای نزدیک سر بریده‌ی تریسی همسر برادپیت را نشان نمی‌دهد، بلکه با یک تک فریم ذهنی از دید براد پیت، کلوزآپی از همسر او (تریسی) را به ما نشان می‌دهد؛ ضرورت وجود این پلان تک فریم، تعلیق بخشیدن

به درگیری نهایی فیلم که منجر به کشته شدن جان دال می‌شود، است. یکی دیگر از فیلمسازانی که مستقیماً از تعلیمات هیچکاک سود جسته، برایان دی پالما است: در فیلم **تسخیرناپذیرها**، کارکرد ضروری چوب بیس‌بال چیست؟ بیننده با نشانه‌های قبلی و علائم از پیش نمایش داده شده می‌داند که شخصیت رابرت دنیرو در این فیلم بصورت حرفه‌ای بیس‌بال بازی می‌کند؛ بیس‌بالیست حرفه‌ای ضربات محکمی دارد و زمانیکه افراد زیر دست او دور میز روی صندلی نشسته‌اند، هر کدام از این وحشت دارند که چوب بیس‌بال دنیرو روی سر کدامیک از آنها فرود خواهد آمد؛ دنیروی عصبانی با یک چرخش بدور میز، ضربه خود را روی یکی از این بخت‌برگشته‌ها فرود می‌آورد.

در فیلم **پنجره رو به حیاط** هیچکاک به مسئله چشم چرانی می‌پردازد. وسیله‌ای که در این فیلم بیننده را به سوژه‌ها نزدیک می‌کند، دوربین عکاسی جیمز استوارت است؛ یک کارکرد ضروری برای این نقش. بعبارتی هیچکاک در هر لوکیشن و هر جغرافیا از مواد و لوازم موجود در آن جا برای پر کردن میزانسن استفاده می‌کند. دلیلی ندارد که او در فیلمهایش چیزی را نشان دهد و از آن استفاده نکند. فلاش عکاسی جیمز استوارت هم در پنجره رو به حیاط زمانیکه او روبروی قاتل قرار می‌گیرد، به او کمک می‌کند. او در این فیلم به هیچ وجه گفتگوی اضافی نگنجانده است، هرچه هست تصویر است که حرف می‌زند و صدای دیالوگ‌ها هم مانند دیگر افکت‌ها فقط به پیشبرد اصل داستان کمک می‌کنند.

در فیلم **مردی که زیاد می‌دانست** کارکرد سنج به عنوان یک کارکرد ضروری و بجا در لوکیشن اجرای کنسرت توسط نوازنده سنج رقم می‌خورد: قاتل که در میان تاریکی منتظر نواخته شدن سنج است، خود را آماده می‌کند تا با نواخته شدن آن، به سمت سیاستمدار (مقتول) شلیک کند. اصل ضرورت فونکسیونی در فیلم مردی که زیاد می‌دانست ایجاب می‌کرد که هیچکاک وقتی سالن کنسرت را نشان می‌دهد، حتماً از یکی از وسایل موجود در این سالن برای عمل نمایشی استفاده کند. و اما معروفترین سکانس **سرگیجه**، آنجاست که جیمز استوارت از بالای برج به پایین نگاه می‌کند که بوسیله ترکیب «تراک‌بک و زوم این» است. این حرکت مکانیکی و اپتیکی که با هم ترکیب شده‌اند، بخوبی حالت سرگیجه و بیماری ترس از بلندی جیمز استوارت را در فیلم می‌رساند. او وجود صحنه‌های بی‌هدف را نیز در فیلم توجیه می‌کند؛ هیچکاک برای مثال این موضوع را به ترووفو عنوان داشته که وقتی در سوئیس هستیم، مسلماً شکلات بکارمان می‌آید و وقتی در هلند هستیم آسیاب بادی. اصل ضرورت فونکسیونی الان مسئله تازه و جدیدی نیست، سینمای معاصر، به شدت از این اصل پیروی می‌کند، اما بحث در این است که در زمان هیچکاک، کمتر فیلمسازی به رعایت کردن این اصول آگاه بود.

* * *

مطلب فوق بعنوان یک نظریه مطرح شده است و امکان رد و یا اثبات آن نیز وجود دارد. کارکردگرایی در سینما از آغاز تولد سینما مدام رو به پیشرفت بوده است و سینماگران زیادی، سینما را از قید و بند فیلمهای کلاسیک رها کردند و به خلق دیگرگونه‌ی فیلمها دست زدند. گدار سیستمی را در فیلمهایش خلق کرد که سینمای کلاسیک را زیر سئوال برد؛ او در دهۀ ۶۰ نوعی سینما را بوجود آورد که در «نماهای ریورس» وقتی شخصی نشان داده می‌شد، صدای شخص مقابل روی تصویر او بود و این ابداع یک روش تازه در صنعت سینما بود. رابرت فلاهرتی در فیلم **نانوک شمال** کیلومترها فیلم را در بیان واقعیت صرف بکار برد و به نوعی کار او انحراف از حرکت در مسیر سینمای کلاسیک هالیوود بود؛ اما با کمی دقت در این سنت‌شکنی‌های فیلمسازان، می‌توان تأثیرات سینمای فونکسیونی را در کار آنها دید، یعنی سینمای موج نو و آوانگارد هم با تمام سنت‌شکنی‌اشان، باز از اصول کم و بیش کارکردی پیروی می‌کنند و ما نمی‌توانیم الیور استون، را برای اینکه در **قاتلین بالفطره** دوربینش را با استدی کم حرکت می‌دهد و یا نماهای فیلمش از سیاه و سفید به رنگی و برعکس بدل می‌شوند، فیلمسازی بنامیم که کارکردگرا نیست، کارکرد این حرکتها در فیلم او نشاندهنده‌ذوق او در نمایش اجتماع بیمار معاصر آمریکاست: جامعه‌ای که خانواده در آن دیگر بعنوان یک نهاد اجتماعی معنا ندارد.

به قول مخملباف، سینما، همه سینماست و ما در این نظریه از همه سینما بحث کردیم، سینما را به این خاطر دوست داریم که ما را در تصرف طبیعت شریک می‌کند. کار منتقد پس از عمل خلق است که معنا پیدا می‌کند؛ استفاده از نظریات جدید باعث می‌شود که نقد سینمایی معاصر در ایران به حرکتی دست بزند که سالها از آن دور بوده است، پس از نسل پنجم که پرویز دوایی، کیومرث وجدانی، بهرام ری‌پور و پرویز نوری از جمله آنها بودند، دیگر فقط صحبت نقد در ایران وجود داشته و انتقاد حذف شده است. نماینده نسل ششم (احمد طالبی‌نژاد) در جایی عنوان کرد که نقد مضمونی فیلم به عهده جامعه‌شناس است و نقد تکنیک به عهده منتقد سینما. این تقسیم‌بندی با توجه به احترام زیادی که برای آقای طالبی‌نژاد قائل هستم، به نظر من غلط است؛ کار جامعه‌شناس بررسی خود جامعه است که سینما هم جزیی از آن و طرح و جای مانده از آن می‌باشد. جامعه‌شناس اگر بخواهد برای شناخت جامعه از سینما مدد جوید دست به یک تعمیم زده که این از لحاظ آماری هم نادرست است. متأسفانه با توجه به نقد تکنیک هم، باز بیشتر ما، نقد مضمون را مد نظر قرار می‌دهیم. با تمامی این تعابیر و نظریات، نقش منتقد همیشه یک نقش درجه دوم بوده است. حتی اگر منتقدی مسلط به تمامی عرصه‌های نقد مدرن هم باشد، مانند یک فیلمساز درجه چندم هم مطرح نمی‌شود، بهتر است که بجای درگیری و اینکه من بهتر از دیگری می‌نویسم و من قدیمی‌تر هستم، به این بیاندیشیم که روزها و سالها دارند می‌گذرند و گرد پیری بر چهره‌های ما می‌نشیند؛ به این گفته چخوف باور داشته باشیم که «برای همه جا هست». اگر به درک این جمله نائل آمدیم، تلاشمان بر این باشد که دستاوردها و اندوخته‌های خود را برای نسل هفتم آماده کنیم؛ اگر ما ایتکار را نکنیم، شاید دیگر نسل هفتمی هم در کار نباشد!

* با تشکر از دوستم محمد ولی‌زاده که مرا در نوشتن این مقاله یاری داد.

زیرنویس:

۱ و ۲ و ۴ ـ توسلی، غلام‌عباس ـ نظریه‌های جامعه‌شناسی ـ انتشارات سمت ـ چاپ پنجم ۱۳۷۴

۳ ـ ماهنامه فیلم ـ شماره ۱۷۰

۵ و ۶ و ۷ و ۸ و ۱۲ و ۱۳ ـ ترووفو، فرانسوا با همکاری جی اسکات، هلن ـ سینما به روایت هیچکاک ـ ترجمه پرویز دوایی ـ انتشارات سروش ۱۳۶۵.

۹ و ۱۱ ـ آندرو، دادلی ـ تئوری‌های اساسی فیلم ـ ترجمه مسعود مدنی ـ نشر عکس معاصر ۱۳۶۵

کانستراکتیویسم (Constructivism) زیبایی‌شناسی که ابتدا در روسیه‌قرن نوزدهم بر اساس توجه به اختراعات مکانیکی و انقلاب صنعتی شکل گرفت ـ اولین بار ولادیمیر تاتلین طی سالهای ۱۷ ـ ۱۹۱۴ با آثار مجسمه مانند خود که از شیشه، سیم و فلز تشکیل شده بود این نهضت را پایه‌گذاری کرد. در سال ۱۹۲۰ نمایشگاه معروف کانستراکتیویست‌ها برپا شد و مانیفست واقع‌گرایی در حمایت از آن به انتشار رسید.

۱۰ ـ احمدی، بابک ـ ساختار و تأویل متن ۲ ـ نشر مرکز ـ چاپ دوم ۱۳۷۲ ـ دیکانستراکتیویسم (deconstructivism) مکتب ابداعی ژاک دریدا، فیلسوف فرانسوی است، کاربرد این روش از نظر دریدا در متن به معنای ویران کردن آن نیست: بلکه به نظر او شالوده‌شکنی از ویرانی به دور و به تحلیل نزدیک است. خواندن متن همواره باید به مناسباتی ویژه برسد که نویسنده آنها را طرح نکرده است. مناسباتی میان آنچه او از زبانی که به کار برده، انتظار داشته و آنچه انتظارش را نداشته است. این مناسبات گونه‌ای توزیع کمی میان سایه و روشن، نیرو و سستی نیست، بل ساختاری دلالت‌گر است که کنش خواندن نقادانه باید آنرا بیافریند. البته کاربرد این شیوه در متن ادبی است و بکار بردن آن برای نقد سینمایی خواهان پیاده کردن اصول این مکتب و انطباق آن با سینماست.○