نگره و فیلم: اصول رئالیسم و لذت

کالین مک‌کِیب
علی عامری مهابادی

در سال‌های اخیر نگره‌ی فیلم به‌شکل خارق‌العاده‌ای گسترش یافته و جهش کرده است. می‌توانیم به سه عامل اشاره کنیم که در این پیشرفت نقش داشته‌اند، بدون آن که بخواهیم اهمیت یا استقلال آن‌ها را برجسته کنیم: پیشرفت‌های نامتجانس در چارچوب عملکرد سینمایی، سرمایه‌گذاری عظیم آموزشی، و دغدغه‌ی فزاینده نسبت به مسائل نظری و کلی دلالت‌گری. نتیجه‌ی عوامل پیچیده‌ی فوق این است که گرچه نگره‌ی فیلم عرصه‌ی تحلیلی خاص خود را توسعه می‌دهد، در اغلب مباحث فرهنگیِ مهم و محوریِ سال‌های اخیر نقش بیشتری ایفا کرده است. نشریه‌ی *اسکرین* در این روند مشارکت فعالی داشته و ما از طریق بررسی یکی از عرصه‌های مهم بحث، یعنی رئالیسم، می‌توانیم به درک انگیزه و مسیر کار *اسکرین* در دهه‌ی ۱۹۷۰ بپردازیم. برشت گفته است که رئالیسم صرفاً مبحثی زیبایی‌شناختی نیست، بلکه یکی از پرسش‌های مهم عصر ما است.[۱] مسائل رئالیسم به‌شکلی دقیق و مهم در سینما مطرح می‌شود و شاید هیچ موضوعی تا این حد کانون توجه بسیاری از پیشرفت‌هایی که در نگره‌ی فیلم رخ داده نبوده باشد.

اگر بگوییم که زیبایی‌شناسیِ حاکم بر فیلم رئالیسم بوده و هست، اهمیت دارد بدانیم که این حاکمیت از هنگام پیدایش فیلم ایجاد نشد. فیلم در هنگام ابداع هنوز امکانات بالقوه‌ی فراوانی داشت، امکاناتی که با مجموعه‌ای از گزینش‌های ایدئولوژیک شکل می‌گرفت و شیوه‌ی این بستار در مطالعه‌ی ایدئولوژی نقش مهمی دارد.[۲] اما اگر عرصه‌ای را دریابیم که در آن رئالیسم در فیلم پس از پیشرفت صدا حاکم می‌شود و پس از آن که تولید فیلم در سراسر جهان تحت حاکمیت هالیوود قرار می‌گیرد، همچنان این موضوع مطرح می‌شود که رئالیسم از هنگام دومین جنگ جهانی تبدیل به

زیبایی‌شناسیِ حاکم شده است. در هالیوود ــ جایی که رئالیسم تقریباً به هر بهایی خریده می‌شود ــ یا در سینمای نئورئالیسمِ ایتالیا، همه‌ی کوشش‌ها معطوف به بازنمایی واقعیت در تأثیرگذارترین شکل آن است. در هر دو سینما امکان این رابطه‌ی بازنمایانه بدیهی فرض می‌شود. تقابلِ احتمالی سینما ـ وریته (سینما ـ حقیقت) با هالیوود از جنبه‌ی سبک است؛ جایی که بازنمایی کامل، رابطه‌ی اصیل بین فیلم و واقعیت با تنظیم و دخالت آگاهانه منحرف می‌شود. تازه در دهه‌ی ۱۹۶۰ بود که به یافتن عملکردهایی پرداختیم که اعتبار رابطه‌ی بازنمایانه را زیر سؤال می‌برند. فیلم‌های گدار در چارچوب سنت اروپایی و به یمن نئورئالیسم و خصوصاً روسلینی، به بررسی هنر سینما پرداخته‌اند که روندهای بازنمایی و مسئله‌ی چیزی را که بازنمایی می‌شود مورد توجه قرار داده‌اند. هم‌زمان، در آمریکا پیشرفت تکنولوژیِ ارزان‌ترِ فیلم‌سازی این امکان را فراهم آورد تا شماری از دغدغه‌های نظریِ نقاشیِ مدرنِ آمریکایی در فیلم کاربرد عملی بیابند. نام وارهول می‌تواند شاخصی برای این پیشرفت باشد، اما اگر این عملکردها را بتوان خارج از هر نوع مسائل بازنمایی تبیین کرد، بحث‌های نظری پیرامون آن‌ها اهمیتی ثانوی داشته و غالباً یکی از مهم‌ترین عواملی که در این عقب ماندگی نقش داشته دشواری‌های مسئله‌ی رئالیسم بوده است. در عین حال رئالیسم سنتی نیروی حاکم بر سینمای تجاری بوده است، سینمایی که اگر در آن بسیاری از ترفندها و تأثیرهای سینماهای دیگر وام گرفته شود، فیلم‌هایی چون *نشویل* یا *دیوارنوشته‌های آمریکایی* راهبردها و روال‌های اصلی فیلم‌هایی چون *غول* یا *تعقیب* را بازسازی می‌کنند. نهایتاً رئالیسم در چارچوب سنت نظری و سیاسی مارکسیسم همواره مسئله‌ساز است و این میراثی است از نقش و اهمیتی که در شوروی دهه‌ی ۱۹۳۰ یافته بود. بدین‌ترتیب پرهیز از این اصطلاح در هریک از عرصه‌های سینما دشوار است و در واقع بررسی دقیق آن و نتایجش اهمیت حیاتی دارد.

رئالیسم و تجربه‌باوری

در آغاز کار باید با این تفکر که «چون سینمای هالیوود رئالیستی نیست، پس رئالیسم نمی‌تواند بر سینما حاکم باشد»، مخالفت کنیم. بنابر معیار آندره بازن، یکی از بزرگ‌ترین منتقدان رئالیست، برای این که فیلمی رئالیستی باشد باید شخصیت‌ها و رویداد خود را در شرایط مشخص اجتماعی و تاریخی قرار دهد. می‌توان استدلال کرد که اغلب فیلم‌های هالیوود قادر به انجام این کار نیستند، بنابراین غیر رئالیستی‌اند، اما ویژگی‌هایی که بازن برای رئالیسم برمی‌شمرد، بیشتر به‌وضوح شکل مرتبط است که در چارچوب عملکرد سینمایی هالیوود تکثیر می‌شود. معیار بازن برای تمایزِ فیلم‌ها صرفاً می‌تواند متکی بر دغدغه‌های غیر سینمایی باشد. می‌توان گفت که گرچه این تناقض‌ها گرایش به فروپاشی هالیوود و سینمای نئورئالیسم دارند، در خوانش بازن تفاوتی دیده می‌شود که می‌توان مجموعه‌ای از عناصر نامنسجم در متن او را جدا و چنان تبیین کرد که تمایزهایی بین نئورئالیسم و بخش عمده‌ای از سینمای هالیوود پدید آورد. (بدین‌ترتیب که می‌توان داوری‌های ارزشی بازن در مورد سینمای ایتالیای پس از جنگ را بدون تعهد به نگره‌ی بازنمایی او حفظ کرد.)[۳]

از نظر بازن، همچون دیگر نگره‌پردازان رئالیست، مسئله نه صرفاً بازنمایی واقعیت، بلکه بازنمایی واقعیتی است که با استفاده از ابزار زیبایی‌شناختی واقعی‌تر می‌شود. بازن در بحث راجع به استفاده از قاعده در سینما می‌نویسد که چنین استفاده‌ای ممکن است «در خدمت یا عدم خدمت به رئالیسم باشد. ممکن است کارآیی عناصر واقعیتی را که دوربین ثبت می‌کند، افزایش دهد یا خنثی کند ... می‌توانیم سبک‌های سینمایی را براساس کارکردشان در واقعیتی که بازنمایی می‌کنند، طبقه‌بندی ــ و نه لزوماً سلسله‌مراتبی ــ کنیم. پس هر نظام بیانی یا هر روند روایی را که گرایش به نمایاندن واقعیت بیشتری بر پرده دارد، رئالیستی خواهیم نامید.»[۴] این ارزیابی عمدتاً نه کمّی بلکه کیفی است و حیطه‌ای را ارزیابی می‌کند که در آن جوهر ابژه‌ی بازنمایی ثبت می‌شود. از نظر بازن این جوهر از طریق جهان‌شمولی و تمامیت، به‌منزله‌ی نوعی انسجام درک می‌شود. بینش روسلینی از حیث جهان‌شمولیِ واقعیتی ارزیابی می‌شود که بازنمایی می‌کند:

> این جهان‌شمولی نشان نمی‌دهد که می‌توان نئورئالیسم را تا حد مستندگرایی عینی تقلیل داد بلکه کاملاً به‌عکس، روسلینی دوست دارد که بگوید مبنای اندیشه‌ی او درباره‌ی «میزانسن» نه صرفاً عشق به شخصیت‌های آثارش بلکه عشق به واقعیت موجود است. دقیقاً همین عشق مانع جداساختن چیزی ــ شخصیت و دکور ــ می‌شود که آن واقعیت متحدشان ساخته است. نئورئالیسم با نفی موضعی نسبت به جهان و با نفی داوری در مورد آن تعریف نمی‌شود، بلکه نگرشی ذهنی را مد نظر دارد. همواره به واقعیتی توجه دارد که از طریق نگاه هنرمند نگریسته و در آگاهی وی انکسار می‌یابد، اما با تمامی آگاهی او ــ و نه خرد، شور یا اعتقادش ــ و البته با عناصر جداشده‌ای شکل می‌گیرد.[۵]

ماهیت اصلی فعالیت هنری تبدیل به نمایش واقعیتی می‌شود که واقعی‌تر از چیزی است که صرفاً با ثبت قابل دست‌یابی است. بازی با مفاهیم «واقعی» و «واقعیت» که مفهوم بازن آن‌ها را دربر می‌گیرد (هنرمند واقعیتی واقعی‌تر از واقعیت پدید می‌آورد) نیز مؤلفه‌ی اصلی تجربه‌گرایی است. لویی آلتوسر در *خوانش سرمایه*، مؤلفه‌ی خاصِ تجربه‌گرایی را نه در تقابل سوژه و ابژه که برای کسب هر شناختی به‌منزله‌ی امری متقدم فرض می‌شود (مسلماً تجربه‌گرایی بر این مفهوم تکیه دارد) بلکه عمدتاً در شناختی توصیف می‌کند که توسط ابژه‌ی آن شناخت حاصل می‌شود. آلتوسر می‌نویسد: «کل روند تجربه‌باورانه‌ی شناخت در عملکردی از سوژه نهفته است که انتزاع نام دارد. انتزاعِ جوهرِ ابژه‌ی واقعی، برخورداری سوژه از چیزی است که شناخت نام دارد.»[۶]

بدین ترتیب کل مفهوم تجربه‌گرایی بر دو مفهوم واقعی و نهایتاً دو مفهوم ابژه تکیه دارد و این بازی روند مذکور را هنگام شناخت سرکوب می‌کند. بازن نیز کارش را با واقعیت زندگی روزمره آغاز و با واقعیت عظیم‌تر بازنماییِ فیلم‌ساز از آن پایان می‌بخشد. آنچه «مؤلف» باید پنهان سازد، روندی است که «این واقعیت عظیم‌تر» را وارد می‌کند. براساس این توضیح «واقعیت عظیم‌تر» در آن جا حضور دارد و منتظر است که دیده شود. بدین ترتیب از نظر بازن هرنوع تصور از روندی که سوژه و ابژه را به بازی می‌گیرد ــ به جای آن که آنها را در حکم عناصری تشکیل‌دهنده ایجاد کند ــ باید حذف

شود. این موضوع در بحث راجع به دزد دوچرخه‌ی دسیکا به‌وضوح بیان می‌شود:

همان‌طور که ناپدید شدن بازیگر نتیجه‌ی غلبه بر سبک بازیگری است، ناپدید شدن میزان‌سن نیز ماحصل روند دیالکتیکیِ سبک روایت است. اگر این رویداد به‌خودی خود ــ و بدون آن که کارگردان بخواهد با استفاده از زوایای خاص یا جای خاص دوربین آن را حذف کند ــ کافی باشد، می‌توانیم بگوییم که به شفافیتی کامل نزدیک شده‌ایم؛ شفافیتی که به هنر اجازه می‌دهد تا از طبیعتی پرده بردارد که نهایتاً شبیه به آن است.[۷]

کل دخالت‌های سوژه را باید به حداقل رساند، زیرا این دخالت‌ها باعث حضور سوژه و ابژه در روندی می‌شود که استقلال کامل و زمانی آن‌ها را نابود می‌سازد. موفقیت دزد دوچرخه در این است که کاملاً بدون روند سینمایی شکل می‌گیرد. بازن می‌نویسد: دزد دوچرخه یکی از نخستین نمونه‌های سینمای ناب است. دیگر بازیگر، داستان، میزان‌سنی در کار نیست. بنابر توهم زیبایی‌شناسی واقعیت، دیگر سینمایی نیست.»[۸] وظیفه‌ی اصلی سینما آشکارسازی واقعیت است و تمام وسایل زیبایی‌شناختی صرفاً برای خنثی‌سازی خود به کار می‌روند. بدین ترتیب ما نیز مانند هنرمندی که پیش از ما تجربه کرده، لحظه‌ای را از سر می‌گذرانیم که واقعیت خود را به‌صورت کامل نمایش می‌دهد.

تناقض و امر واقعی

من برخلاف این تحلیل سنتی دلیل می‌آورم که فیلم واقعیت را در لحظه‌ی شفاف‌سازی آشکار نمی‌کند، بلکه فیلم با مجموعه‌ای از گفتمان‌ها شکل می‌گیرد (در مواضعی که به سوژه و ابژه داده می‌شود) که واقعیتی خاص را پدید می‌آورد. تأکید بر تولید باید توأم با یکی از اصطلاحات مهم مارکسیستی، یعنی تناقض، باشد. هیچ گفتمانی وجود ندارد که واقعیتی خاص پدید آورد. پذیرفتن این امر به‌معنای سقوط به ورطه‌ی آرمان‌گرایی است که مکمل همان تجربه‌باوری است که پیش‌تر در مورد آن بحث کردیم. تحلیل فیلم به مجموعه‌ای از گفتمان‌های متناقض می‌پردازد که با عملکردهای خاصی دگرگون می‌شود. شاید در متن فیلم «دیدگاه‌های» متفاوتی از واقعیت وجود داشته باشد که با هم به روش‌های متفاوتی تبیین می‌شوند. اغلب فیلم‌های مستند با تأویل کلامی راوی تصاویر را به هم می‌پیوندند. از سوی دیگر در فیلم داستانی کلاسیک تقابلی مهم بین گفتمان‌های شفاهی که ــ شاید اشتباه گرفته شوند ــ و گفتمان بصری وجود دارد که ضامن حقیقت است و همه چیز را آشکار می‌سازد. تماشاگر برای ایجاد چنین تقابلی باید در موضعی قرار گیرد که در آن تصویر، اصل قلمداد می‌شود. این وضعیت را می‌توان با ملاحظه‌ی گروه سومی از فیلم‌ها درک کرد که اصل شکل‌دهنده‌شان، «پرهیز از تعیین جایگاه برای تماشاگر» است. در فیلمی مانند باد شرق، ساخته‌ی گروه دیگا ورتوف، مجموعه‌ای از گفتمان‌ها و تصاویر سیاسی کنار هم قرار می‌گیرند. بدین ترتیب آنچه صدای زن دوم فیلم می‌گوید، همان است که فیلم‌سازان از جنبه‌ی سیاسی درست می‌دانند و برخلاف فیلم‌های مستندِ معمول بر تصویر حاکم نمی‌شود و تصاویر آن را داوری نمی‌کنند.

هیچ‌یک از این گفتمان‌ها را نمی‌توان بدون دیگری خوانش کرد، امکان ایجاد تنوع وجود ندارد و هیچ تطابقی بین صدا و تصویر نیست که تماشاگر را قادر سازد تا پا به قلمرو حقیقت بگذارد. این جدایی صدا و تصویر توجه را معطوف به موقعیت تماشاگر در سینما و نیز موقعیت سیاسی او می‌کند. این هم‌جواری‌ها تماشاگر را دائماً از گفتمان‌هایی آگاه می‌سازد که رو در روی او قرار می‌گیرند. درواقع مجموعه‌ای از موقعیت‌ها ایجاد می‌شود که به بیننده اجازه نمی‌دهند تا با ورود به دنیای تطابق‌ها از روند تبیین غافل شود، دنیایی که در آن تنها فعالیت ضروری، تطبیق دادن یک گفتمان با قلمرو حقیقت است.

شاید با این مخالفت مواجه شویم که «گفتمان فیلمیک» با دقت کافی تعریف نشده است. فرد به جای آن که تعریفی دقیق ارائه دهد، باید به دامنه‌ی کارکردهای این اصطلاح اشاره کند. حداقل از رنسانس به بعد، گفتمان در چارچوب مطالعات زبانی اصطلاحی بوده است برای اشاره به تغییرِ مسیرِ توجه از تقابل‌های شکل‌گرا که زبان‌شناس سعی در تعریف و تبیین آن دارد، به گونه‌ای که این تقابل‌های شکل‌گرا با سوژه‌ی گفت‌وگو مرتبط شوند. وقتی از «گفتمان» سخن می‌گوییم، از مفهوم زبان به‌منزله‌ی مجموعه‌ای از تقابل‌های دلالت‌گرا که مستقل از سوژه‌ی سخن‌گو است (واحد زبانی سوسور) جدا می‌شویم، تا در چارچوب بیان بر موضع سوژه‌ی سخن‌گو تأکید کنیم. ما در گفتمان به رابطه‌ی دیالکتیکی بین گوینده و زبانی علاقه‌مند می‌شویم که همواره موضعی در اختیار گوینده قرار می‌دهد. با وجود این شاید هم‌زمان کنش سخن‌گویی به خودی خود این موضع را جابه جا کند. این موضوع در اصطلاحات سینمایی به‌معنای نوعی تلفیق واژه‌ها و تصاویری است که می‌توان آن‌ها را از جنبه‌ی جایگاه‌های مختلف بیننده متفاوت ساخت. امیدوارم بتوانم انواع عناصری را آشکار سازم که متعاقباً در بررسی *دیوارنوشته‌های آمریکایی* تلفیق آن‌ها را نشان می‌دهم. فعلاً می‌توان گفت که مسئله نه استفاده‌ی فیلم‌ساز از گفتمانی آشکار برای نمایش امر واقع است و نه ابداع گفتمانی توسط او که امر واقع را ایجاد می‌کند. در عوض باید تولید فیلم را به‌منزله‌ی دخالت در کار، عملکرد دگرگونی گفتمان استنباط کرد. این عملکرد که آن را رئالیسم کلاسیک نامیده‌ام[9] و در *دیوارنوشته‌های آمریکایی* آن را تحلیل خواهم کرد، شامل همگن‌سازی گفتمان‌های متفاوت از طریق رابطه‌شان با یک گفتمان غالب است که سیطره‌ی آن با امنیت و شفافیت تصویر ضمانت می‌شود. این واقعیت که چنین عملکردی شامل همگن‌سازی می‌شود مرتبط با گرایش‌های ایدئولوژیک و سیاسی و نه هنجاربخش است. هدف من از نگارش این مقاله نشان دادن این موضوع است که چگونه عملکردهایی که مبیّن عناصر مختلف در گفتمان‌های شکل‌دهنده‌ی متن فیلمیک‌اند، تأثیرهای سیاسی خاصی دارند. فعلاً، و در تضاد با تأکید رئالیستی سنتی می‌توان گفت که در هر لحظه‌ای مواضع متناقض سوژه همراه با مواضعی که از طریق عملکردهای غیر زبان‌شناختی قابل دسترس می‌شود، واقعیت وضعیت اجتماعی را شکل می‌دهند.

همین تناقض است که بازن آرزو دارد آن را به هر بهایی مخفی نگه دارد. انسجام و تمامیت دید هنرمند آخرین معیار واقعیت را فراهم می‌آورد ــ سوژه و ابژه با روشن‌گری کامل با یکدیگر مواجه

می‌شوند. این روشن‌گری توجه را به این موضوع جلب می‌کند که ایجاد رابطه، جنبه‌ی بصری دارد. ما در سینما باید نگاه کنیم. همین جاست که باید به تحلیل عملکردهای سینمای رئالیست کلاسیک بپردازیم زیرا مؤلفه‌ی تمایزبخش این عملکردها ایجاد یک نقطه‌ی دید کامل برای بیننده است.

نقطه‌ی دید و نگاه

ژاک لاکان تحلیلی از «دیدن» ارائه می‌دهد که ارتباط فراوانی با هر نوع تلاش برای درک واقعیت فیلم دارد. از نظر لاکان، دیدن مبنایی خصوصاً ممتاز برای رابطه‌ی خیالی فرد با جهان ارائه می‌دهد.[10] مشخصه‌ی این رابطه‌ی خیالی، کمالی است که هم به سوژه و هم به ابژه، خارج از هر تعریفی از جنبه‌ی تفاوت، اعطا می‌کند. امر خیالی با فرض این که وحدتی شدید و کامل وجود داشته باشد، در عملکردهای روان انسان نقش محوری دارد و در مراحل اولیه‌ی طفولیت شکل می‌گیرد. طفل در فاصله‌ی بین ۶ تا ۱۸ ماهگی تصویر خود را در آینه کشف می‌کند و به درکی از وحدت می‌رسد که بسیار تعجب‌آورتر از وحدتی است که بعدها موتورِ کنترل بدن به‌صورت عملی نشان می‌دهد. بدین ترتیب، رابطه‌ای آینه‌وار ایجاد می‌شود. مرحله‌ی آینه‌ای مبنایی برای خودشیفتگی اصلی فراهم می‌آورد و سپس به سایر قسمت‌های دنیای انسانی منتقل می‌شود، جایی که «فرد دیگر» صرفاً نسخه دیگری از همان «من» است که محور جهان محسوب می‌شود. کودک صرفاً با درک تفاوت جنسی است که دنیای آسوده‌ی خیال را ترک می‌گوید و به دنیای نمادین پا می‌گذارد. لاکان (پس از لوی استروس) دنیای نمادین را نه به‌منزله‌ی مجموعه‌ای از روابط تک به تک، بلکه شبکه‌ای از تفاوت‌ها استنباط می‌کند که لحظات مهمی را در دنیای کودک تبیین می‌سازد. پذیرش یک فقدان بالقوه باعث ورود کودک به قلمرو نمادین و زبان می‌شود. زبان در قلمرو خیال با توجه به رابطه‌ی کامل بین واژه و شیء استنباط می‌شود؛ وحدتی غریب بین نشانه و مصداق. در قلمرو نمادین، زبان به‌صورت فقدان استنباط می‌شود. نشانه، تعریف خود را به‌نحوی تمایزبخش از طریق زنجیره‌های هم‌نشینی و جانشینی‌ای می‌یابد که وارد آن‌ها می‌شود. ما در مقام سوژه‌های سخن‌گو دائماً بین عناصر نمادین و خیالی در نوسانیم ــ دائماً تصور می‌کنیم که به واژه‌هایمان معنای کاملی می‌بخشیم و دائماً تعجب می‌کنیم که درمی‌یابیم آن‌ها با روابطی خارج از کنترل ما تعیین می‌شوند. اما اگر مذکریت عامل تعیین‌کننده‌ای برای ورود به عرصه‌ی تفاوت باشد، تفاوت پیشاپیش کل دنیای طفل را مسئله‌ساز ساخته است. پیشاپیش وحدت خیالی با جدایی بی‌رحمانه از ابژه‌هایی مختل شده که آن‌ها را بخشی از سوژه استنباط می‌کنیم. مذکریت تبدیل به استعاره‌ای حاکم بر تمام فقدان‌های پیشین می‌شود. لاکان مذکریت را چنین توصیف می‌کند: «دالی که هدفش ایجاد تأثیرهایی در قالب یک مجموعه به‌صورت مدلول‌هاست. بدین ترتیب دال با حضور خود شرایط این تأثیرها را تعیین می‌کند.»[11] در این جا مدلول دقیقاً همان امر خیالی است که مدام تحت تأثیر سازمان‌دهی دال در زنجیره‌های ساختمانی و زنجیره‌های غایب قرار می‌گیرد.

لاکان در Le Séminaire XI سعی دارد رابطه‌ی بین امر نمادین و امر خیالی را در سطح دیدن، و

فقدان را در حوزه‌ی دید نشان دهد. این فقدان، شرط وجود اشتیاق در حیطه‌ی بصری است ــ اشتیاقی که می‌تواند با انواع شکل‌ها اقناع شود. لاکان با بررسی نقاشی *سفرا* (نشنال‌گالری، لندن)، اثر هانس هلباین، درباره‌ی سر مرگ تفسیر می‌کند که با تمهید پرسپکتیو در تابلو پنهان شده و صرفاً از زاویه‌ای خاص قابل مشاهده است. بقیه‌ی تصویر در دنیای خیال قرار دارد ــ تماشاگر سوژه‌ای سراسری مشاهده می‌شود، انگار که بر ماهیت خودشیفته‌وار (نارسیستی) رابطه تأکید می‌شود. هلباین تصویر را مملو از نمادهای رنسانسی غرور می‌کند. به هر حال سر مرگ هنگامی درک می‌شود که حیطه‌ی تصویر را ترک می‌گوییم و امر نمادین دوباره وارد می‌شود، زیرا سر مرگ توجه را معطوف به این واقعیت می‌سازد که ما تصویر را با فاصله و از زاویه‌ای خاص می‌بینیم. اگر به نقل قول بازن در مورد *دزد دوچرخه* بازگردیم، این موضوع روشن می‌شود که از نظر وی، سینما باید فاصله و زوایا را بزداید. تماشاگر از موضع خود ابژه‌ها را چنان معین می‌کند که به‌صورت مجموعه‌ای از روابط مختلف دگرگون می‌شوند، مجموعه‌نشانه‌هایی که از قلم مو بر جا مانده است، محدوده‌ی فضایی سازمان‌یافته‌ای که می‌توان آن را از دیدگاهی خاص به‌منزله‌ی ابژه خواند. بدین‌ترتیب، ابژه‌ای که دیده می‌شود جمجمه‌ای است که حضورش تعجب‌آورتر از زمانی نیست که وارد قلمرو نمادین می‌شود و آن را می‌توان به ساده‌ترین شکل در حکم شناساییِ دنیا، مستقل از آگاهی فردی توصیف کرد ــ این که احتمال مرگ خود را تشخیص دهیم. تصویر هلباین نشان‌گر نوعی هم‌خوانی بین سازمان‌دهی زبان و سازمان‌دهی قلمرو بصری است. درست همان‌طور که در لحظه‌ی سخن‌گفتن عناصر تشکیل‌دهنده‌ی زبان باید غایب باشند، پس عنصر شکل‌دهنده به فاصله و موضع سوژه‌ی مشاهده باید از دنیای فراگیر بینش غایب باشد. *سفرا* نگاه را به عرصه‌ی دیدن می‌آورد و بدین‌ترتیب شاهد جدایی می‌شود که تصویر بر آن تکیه دارد، اما دائماً می‌خواهد از آن غفلت کند.

در ابتدای مرحله‌ی آینه‌ای تداخل امر نمادین با امر خیالی آشکار است. طفل با نگریستن به مادری که او را در برابر آینه قرار می‌دهد، تصویر خود را در برابر آن تأیید می‌کند. این نگاه مادر است که اعتبار تصویر طفل را تأیید می‌کند و ما با این نگاه درمی‌یابیم که در بنیانِ رابطه‌ی خیالی دوگانه، شرایطی ثانوی وجود دارد که آن را برهم می‌زند.

مادر رابطه‌ی خود را با طفل تأیید می‌کند، ولی این کار به بهای ارائه‌ی یک نگاه، یک تفاوت انجام می‌شود که صرفاً باید نوعی شباهت باشد. این واقعیت که نگاه مذکور در آنِ واحد کل قلمرو بصری را ایجاد یا نابود می‌سازد و به‌منزله‌ی فقدان بالقوه حس می‌شود، توضیح می‌دهد که چرا چشم در حالت مرسوم همواره شرور است. اکنون ما در موضعی قرار داریم که این ادعای لاکان را بفهمیم که امر بصری با نگاه ــ البته نگاه دیگران چنین چیزی را نشان نمی‌دهند ــ بی‌تغییر سازمان‌دهی می‌شود، این واقعیت که هر حوزه‌ی بصری چنان ساختار یافته که تأثیرهای مشخصی قابل مشاهده است. لاکان می‌نویسد: کارکردِ هم‌زمانِ لکه و نگاه این است که بفهمیم کدام یک پنهانی حاکمیت دارد و چه چیز همواره از تنگنای شکل بینش می‌گریزد و رضایتش را در خیال خویش به‌صورت آگاهی می‌یابد.[۱۲] بازن مایل است از دوربین صرف نظر کند، زیرا دائماً دنیای کثرت خیالی را تهدید می‌کند.

پس به هر بهایی باید سرکوب شود. جای آن را در دنیایی بصری می‌گیرد که در آن نگاه، هر نشانه‌ای از «فقدان بالقوه» حذف شده است. از جنبه‌ی سینمایی تفاوت بین امر نمادین و خیالی را می‌توان با تضاد بین نگاه و نقطه‌ی دید استنباط کرد. نقطه‌ی دید همواره مرتبط با یک ابژه است[۱۳]، ولی تا جایی که ابژه وحدتی فرضی دارد همواره امکان مشاهده‌ی آن همراه با تمام نقطه‌ی دیدها محتمل نیست. همواره امکان وجود نقطه‌ی دید کلی هست. نقطه‌ی دید، اولویت دیدن را حفظ می‌کند زیرا آنچه از یک نقطه‌ی دید بر جا می‌ماند، می‌تواند به‌وسیله‌ی دیگری تأمین شود. به‌هر حال نگاه اساساً ناقص است. در شرایطی که نقطه‌ی دید با یک ابژه ارتباط می‌یابد، نگاه مرتبط با سایر نگاه‌هاست. حوزه‌ی نگاه نه با علم نورشناسی، که در آن نگاه دارای نقطه هندسی است، بلکه با این واقعیت تعیین می‌شود که ابژه‌ی نگاه ما موضعی ارائه می‌دهد که می‌توانیم به آن بنگریم و این نگاه نقطه‌ای نیست، بلکه بر سطح جا به جا می‌شود. مهم آن که این سَری است که از نقاشی هلباین برمی‌آید و به ما می‌نگرد.

شاید از این توضیح در مورد لذتِ دیدن چنین برآید که فیلم ایده‌آل، پرسپکتیوی ایستا به ما نشان می‌دهد. اما چنین تصوری نشانه‌ی غفلت از دیالکتیک لذت و اشتیاق است که فروید بر ما آشکار می‌سازد.[۱۴] اگر از یک سوگرایشی به طرف ایستایی، هنجار بخشیدن به هیجان در بطن روان وجود داشته باشد، تکرار لحظاتی که در آن‌ها این ایستایی به حرکت تبدیل می‌شود و سطح هیجان به حدی تحمل‌ناپذیر می‌رسد اجباری است. در فراسوی اصل لذت، پسر کوچک هنگام بازی تمام‌نشدنی‌اش بی‌وقفه شیء را به انتهای سیم می‌اندازد، صرفاً برای آن که برگردد و دوباره آغاز کند. این عمل که به گفته‌ی فروید تجربه‌ی جدایی از مادر را بازسازی می‌کند، نشان می‌دهد که این لحظه همان لحظه‌ی اضطراب، تنش شدت‌یافته و لحظه‌ی آمدن است که در چرخه‌ای دائمی زنده می‌شود و خود را به خطر می‌افکند. آنچه فراسوی اصل لذت وجود دارد، صرفاً واقعیتی تهدیدگر و خارجی نیست، بلکه واقعیتی است که زیان‌مندی‌اش هیچ حد و حصری ندارد، واقعیت لحظات شکل‌دهنده‌ای که در آن خود را در لحظه‌ی جدایی می‌یابیم، لحظاتی که در آن‌ها مجبور به تکرار حرکات بی‌پایان می‌شویم که صرفاً با مرگ اقناع می‌شوند. اشتیاق صرفاً با فقدان، با امکان بازگشت به شرایط سابق ایجاد می‌شود. حوزه‌ی دیداری پس از آن که به‌وسیله‌ی نگاه فرد دیگر از حالت وحدت خارج می‌شود، جنبه‌ی لیبیدویی پیدا می‌کند. جذابیت رئالیسم کلاسیک در این است که نگاه فرد دیگری را ارائه می‌دهد، اما این کار همواره توأم با ضمانت برتری بر نقطه‌ی دید است. خطر چنان ظاهر می‌شود که می‌توان آن را دفع کرد و در انجام همین کار است که می‌توانیم لذت را بیابیم، در محدوده‌ای که تفکیک شده تنها به این شرط که دوباره به وضعیت پیشین برگردد. در این جا شرایط نمایان‌گر نکته مورد نظرند: تصاویر متحرک، فیلم، تصاویر چشمک‌زن. این خطر حرکت و جابه‌جایی است که زیر سؤال می‌رود، اما از همان ابتدا بر این خطر فایق می‌آییم.

منطق این حرکت متناقض را می‌توانیم برمبنای مجموعه‌ای از تبادلات بین پرده و بیننده دریابیم، همان چرخه‌ی پیچیده‌ای که اطمینان می‌دهد من نه‌تنها تماشاگر سینما هستم، بلکه بنابر روند

هم‌ذات‌پنداری یکی از شخصیت‌های روی پرده‌ام. سینما دائماً مـرا بـه‌صورت نـقطه‌ای دائـمی در مستطیلی ثابت قرار می‌دهد و دائماً پیشرفت پیچیده‌ی نماها، حرکات ناممکن آن نـقطه را بـنابر منطقه‌ی وقایع روی پرده مخدوش می‌کند و تحت تأثیر قرار می‌دهد. برای تحلیل این فرایند نیاز به مفاهیمی داریم که بِنوِنیست برای ایجاد تمایز بین سوژه‌ی ارتباط کلامی و سـوژه‌ی گـزاره ایـجاد می‌کند.[۱۵] بِنوِنیست می‌گوید که برای رسیدن به درکی منطقی از جملات و درکِ کاملِ اهمیت زبان برای ذهنیت، باید گوینده در مقام سازنده‌ی زنجیره‌ی استدلالی، از گوینده در مقام سوژه‌ی دستور زبانی متمایز شود: تمایز بین سوژه‌ی فلسفی، سوژه‌ی گزاره، «من» که داور مطابقت دنیا و زبان است و سوژه‌ی روان‌کاوانه، سوژه‌ی ارتباط کلامی، «آن» که نمی‌تواند بین واژه و جهان تمایز قائل شود و دائماً «من» را نقاب‌افکنی و ثبات آن را تهدید می‌کند. این تمایز بین تماشاگر در مقام بیننده، «منِ» آرامش‌بخش نقطه‌ی ثابت و تماشاگر مذکر یا مؤنث در نمایش وقایع بر پرده مخدوش می‌شود. چنان که آن بیننده‌ی مذکر یا مؤنث فیلم را «بیان می‌کند»، «بر زبان می‌آورد». سینمای هالیوود شدیداً به ایجاد چنین تقارنی علاقه دارد. بدین ترتیب متوجه نمی‌شویم که چه تهدیدی پیش می‌آید اما این تقارن هرگز نمی‌تواند کامل باشد، زیرا وجود فیلم دقیقاً در جدایی بین این دو میسر می‌شود. این بازی با روند تولید متن ما را به خارج از عرصه‌ی کلاسیک نشانه‌شناسی می‌برد. عرصه‌ی گزاره که در آن متن حکم تصریح مجموعه‌ای از جدایی‌هایی را دارد که برای ایجاد وقایع جابه جا می‌شود و مسئله‌ی ایجاد این جدایی‌ها را زیر سؤال می‌برد. سوژه نه حضور کامل نقد «مؤلف» سنتی را ارائه می‌دهد و نه نتیجه‌ی تأثیر ساختارگرایی سنتی است؛ پس در حرکت بین این دو تقسیم شده است. تناقض ارتباط کلامی و گزاره، تناقض بین روایت و گفتمان نیز هست. روایت همواره با عدم تجانس و افزونه (عدم تجانسی که باید بر آن غلبه کرد و گسترشش داد) پیش می‌رود. داستان، گذر از غفلت به شناخت است ولی این گذر به‌منزله‌ی فرایند پنداشته نمی‌شود. شناخت همواره راه حلی آرامش‌بخش برای وحدتِ فروپاشیده است. (هر روایتی همیشه داستانی تعلیقی است.) روایت باید زمان بازگویی خود را منکر شود. باید جایگاه خود را به‌منزله‌ی گفتمان (تبیین) و برای نمایاندن خود به‌منزله‌ی هویت و شناخت کامل نفی کند.

یک نمونه: دیوارنوشته‌های آمریکایی

برای فهم فیلمی چون *دیوارنوشته‌های آمریکایی* واقعیت و لذت آن ــ واقعیتِ لذت آن ــ لازم است تا منطق تناقضی را بررسی کنیم که جایگاهی برای بیننده فراهم می‌آورد، اما این موضوع را منکر می‌شود. باید بگوییم که این کار باعث پیدایش موضعی می‌شود که به ایجاد نقطه‌ی دید می‌انجامد، و چنان که بازن آرزو داشت، این رویداد به‌خودی خود کافی است و نیاز به روشن‌گری از زوایا یا موضع خاص دوربین ندارد. این موقعیت امیدوارکننده به‌نوعی حضوری همه‌جانبه، فراموضعی و پـیوندی کاملاً خیالی است. در *دیوارنوشته‌های آمریکایی*، تناقض در روند تولید و نفی روندی که از هـمان ابتدای روایت شکل می‌گیرد ــ این واقعیت که می‌دانیم کرت هندرسن شهر را ترک می‌کند ــ مسلم

است. گرچه ما نسبت به تصمیم این امرِ مسلّم دچار تعلیق می‌شویم، مسئله همچون مسئله‌ی همیشگی رئالیسم کلاسیک مربوط به هویت است. شاید این هویت زیر سؤال برود و دچار تعلیق شود، اما در لحظه‌ای معوق بیان، و دوباره در متن خوانش می‌شود. در عین حال این خوانش دوباره ضروری است زیرا بدون آن، مفهوم هویت و حقیقت ــ مفهوم شخصیت که رئالیسم کلاسیک براساس شکل می‌گیرد ــ فرومی‌پاشد. اگر قهرمان واقعاً خوب (یا بد یا هر چیز دیگر) نباشد، دیگر داستان هیچ نکته‌ای نخواهد داشت؛ روایت صرفاً بازگویی مجموعه‌ای از ماجراهای پی در پی خواهد بود. گره‌گشایی هویت کرت هندرسون نتیجه‌ی ایجاد نقطه‌ی دید برای بیننده نیز هست، اما لذت چنین کاری با دو نگاهی که نقطه‌ی دید را تهدید و هویتی را جایگزین می‌کنند، فراهم می‌شود.

هریک از این دو نگاه نظمی متفاوت دارند که می‌خواهم آن‌ها را جداگانه بررسی کنم، زیرا یکی از آن‌ها در چارچوب نظام لذتی قرار می‌گیرد که با نقطه‌ی دید تضمین می‌شود، در حالی که دیگری خطر اختلال در نظمی بسیار متفاوت را دربر دارد. اولین نگاه لحظه‌ی نامتجانسی را ارائه می‌دهد که در روایت هنگام ورود دختر شکل می‌گیرد.[۱۶] این نگاه که در یک نمای نقطه‌ی دید (کرت هندرسن) جای مطمئنی دارد، هرگز یک هویت خیالی و کامل را مسئله‌دار نمی‌کند ــ ایجاد بی‌اطمینانی نسبت به کرک و آینده‌اش در شبی که باید تصمیم بگیرد آیا می‌خواهد شهر را ترک کند یا نه. بدین ترتیب، *دیوارنوشته‌های آمریکایی* مسیر کلاسیک روایت را به‌صورتی می‌پیماید که تلاشی نومیدانه برای نفی جنسیت دارد، شناختی که نخستین نیروی حرکتی آن را ایجاد می‌کند. نگاه سریع دختر معرف نگاهی به نقطه‌ی دید ما است و هنگامی که از وجود کامل خود در جهان جدا می‌شویم، توجهی را به موضع ما جلب می‌کند (چنان که کرت برای کسی که او را نمی‌شناسد، تبدیل به فردی دیگر می‌شود، و بدین ترتیب از جایگاه خود آگاه می‌شود و احساس امنیت نسبت به امر خیالی را از دست می‌دهد). برای آن که خودمان را کاملاً در جهان جایگزین کنیم، باید اصلی را بیابیم که می‌تواند به‌عنوان ضامن هویت عمل کند. برای آن که بر نگاه تشویش‌برانگیز مادر غلبه کنیم، باید پدری بیابیم ــ فردی که مظهر هویت اصلی و قدرتی باشد که امکان رابطه‌ی متقابل بین نگاه‌ها را نفی می‌کند. کرت هندرسن به چنین جست‌وجویی می‌پردازد. پیشرفت وی از مقام معلم مدرسه به فرعون و وُلف‌من جک، جست‌وجوی پدری است که او را در هویتش تثبیت می‌کند و امکان تفاوت را از بین می‌برد، فردی که نقطه‌ی دید را دوباره در نگاه تأیید می‌کند. در صحنه‌ی استودیوِ رادیو شاهد سکانس نقطه‌ی دید دیگری می‌شویم (سه نما از کرت که در حال تماشا است، دو نما از وُلف‌من جک در حال نمایش همان سکانسی که قبلاً زن بور را پشت چراغ‌های راهنمایی و رانندگی دیده‌ایم). این حالت، شناختی برای غلبه بر خطر قبلی پدید می‌آورد.

مخالفم که این رهیافت از تلاقی پیچیده‌ی داستان‌های چهار پسر غفلت می‌کند، ولی انسان فقط می‌تواند همان منطق را در دو نفر از این سه بیابد (میلنر موردی خاص است). اشتباه است که فکر کنیم آن‌ها در یک سطح‌اند: *نشویل* و *دیوارنوشته‌های آمریکایی* دو فیلم از مجموعه‌فیلم‌هایی هستند که گرچه تمهیدات و وسایل را از مکتب‌های سینمایی دیگری گرفته‌اند، در چارچوب عملکرد سنتی

هالیوود باقی می‌مانند. دو مورد از آشکارترین این ترفندها عدم استفاده از حاشیه‌ی صوتی به‌شیوه‌ی متعارف، پیشرفت فیلم با الهام از اساتیدی چون ولز، گدار و سینما ـ وریته و از سوی دیگر ازدیاد شخصیت‌ها به گونه‌ای است که جای سیطره‌ی روایی را آزادی «گوشه‌هایی از زندگی» می‌گیرد. هر دوِ این بداعت‌ها عمدتاً به‌منزله‌ی صدا ــ و نه ساختار ــ عمل می‌کنند. تحلیل دقیق صدا نشان می‌دهد که برای پیشبرد روایت به روال مرسوم، صداها را بارزتر جلوه می‌دهند.

به‌همین نحو ازدیاد شخصیت‌ها بر حرکت سنتی روایت تأثیر نمی‌گذارد. فیلم شبح، ساخته‌ی ژاک ریوت، نمونه‌ای است که با ازدیاد شخصیت‌ها روایت را فرومی‌پاشد، اما این کار به بهای طولانی‌شدن افراطی فیلم و عدم توانایی اصیل برای پایان‌دادن آن انجام می‌شود. این دیدگاه کرت هندرسن است که در چارچوب روایت، شناخت و امنیتی ارائه می‌دهد که هنگام نشستن در سینما از دیدنش لذت می‌بریم؛ و همین اولویت بصری است که به نقش محوری و سنتی او در روایت اشاره می‌کند، زیرا کرت آخرین وظیفه‌ی خیالی‌اش را انجام می‌دهد. او پدر را می‌یابد. برای دیگران وُلف‌من جک نامی است که واقعیت خود را صرفاً در دنیایی متفاوت از صدا می‌یابد، اما کرت می‌تواند نام و صاحب نام را با هم متحد سازد. بدین‌ترتیب، چنین شناخت کاملی نسبت به این که او کیست و چه باید انجام دهد، اطمینان به وجود می‌آورد. او یک نگرنده است و برای دیدن جهان باید شهر را ترک کند. نگاه دختر این هویت را مسئله‌ساز می‌کند اما در آخرین نماهای فیلم، کرت در موضعی قرار می‌گیرد که نگاه او نمی‌تواند برایش مشکلی ایجاد کند. پیش از آن که دختر بداند او کی و کجا بوده است، مواضع جابه جا می‌شود و از نقطه‌ی دید هواپیما است که فیلم به پیشرفت در مسیر شناختی می‌رسد که از همان ابتدا مسلّم است. اهمیت پیشرفت کرت به سوی درک فیلم زمانی برجسته می‌شود که تیتراژ پایانی فیلم به ما می‌گوید که وی اکنون نویسنده‌ای مقیم کانادا است. پس معنی تلویحی این است که وی این داستان را نوشته و نقطه‌ی دید خود را به ما ارائه داده است. نگاه دیگر در فیلم نظم متفاوتی دارد؛ اساساً نقطه‌ی دید را جا به جا می‌کند و لحظه‌ی بسیار تهدیدگرایانه‌تری از جدایی به تماشاگر عرضه می‌دارد. این نگاه نه در فضای داستانیِ بین شخصیت‌ها، بلکه در فضای بین پرده و مخاطب وجود دارد. جان میلنر و کرول به اتومبیلی یورش می‌برند که مسافرانش از سر بلاهت چیزهایی به طرف‌شان پرتاب کرده‌اند. آن‌ها با اتومبیل مسابقه می‌گذارند، تایرهایش را درمی‌آورند و آن را کف‌آلود می‌کنند. در این بین تغییر جای دوربین دیگر براساس نماهای نقطه‌ی دید یا ملاحظات داستانی نیست. هنگامی که دوربین قاعده‌ی ۱۸۰ درجه را می‌شکند، برای یک لحظه موضع و نقطه‌ی دید خود را از دست می‌دهیم، گرچه این موضوع انگیزه‌ی داستانیِ مشخصی در اعمال جان و کرول دارد. هنگامی که فیلم به ما می‌نگرد، فضای داستانی شکسته می‌شود. این برخورد با امر واقع، و این حرکت به سوی امر نمادین همان لحظه‌ی شعف است که در آن کرول روی تمام اتومبیل کف می‌پاشد و میلنر تمام تایرها را درمی‌آورد (نمادگرایی جنسیتی به‌اندازه‌ی کافی آشکار است) و به ما نشان می‌دهد که ماهیتِ ریشه‌ای‌ترِ لذت این صحنه، همان لذتِ تنش و تخلیه‌ی آن است. اگر کرت لذت امنیت و موضع خود را فراهم می‌آورد، کارکرد جان میلنر همان تکرار تهدیدکننده‌ای است که

صرفاً با مرگ پایان می‌یابد و نه هیچ موضعی بلکه عمدتاً حرکت بی‌وقفه ارائه می‌دهد. نمی‌خواهیم بگوییم که میلنر در فیلم جایگزینی واقعی است. اگر چنین بود لذتی را که کرت فراهم می‌آورد، ضایع می‌کرد، اما وی در مقام نماینده‌ی عنصری که تعریف خود را خارج از فضای هم‌زمان با سایر شخصیت‌ها می‌یابد، زمان را به‌شیوه‌ای بالقوه مخاطره‌آمیز معرفی می‌کند. چنان که بعداً استدلال خواهیم کرد، ماهیت سیاسی فیلم وابسته به سرکوب زمان خارج از روند رشد طبیعی است. میلنر به‌شیوه‌ای مینی‌مال زمانی را معرفی می‌کند که قابل تقلیل به این چرخه‌ی طبیعی نیست ــ نگرش او به این فرهنگ با سایر پسرها تفاوت دارد، زیرا وی مسن‌تر از آن‌هاست.

مسئله‌ی مخاطب

شاید آنچه تاکنون گفته‌ام، مسائل رئالیسم و فیلم را از هرگونه بررسی در مورد شرایط اجتماعی تولید و درک فیلم دور کرده باشد. تأکید بر سازمان‌دهی متن بیننده را صرفاً در حرکت نازمانی بین عناصر نمادین و خیالی قرار می‌دهد، و صرفاً او را با واقعیت تفاوت مواجه می‌سازد. شاید از این موضوع نتیجه بگیریم که فیلم و تلویحاً هنر به‌طور کلی در نبردی دائمی بین کمال خیالیِ ایدئولوژی و تهی بودن واقعی امر نمادین قرار دارند. هدف من ارائه‌ی مفاهیم کلی و مشخصی است که می‌توان آن‌ها را برای تحلیل فیلم در لحظه‌ی مشخص اجتماعی به کار برد؛ این که جدایی از رابطه‌ی خیالی متن و بیننده نخستین پیش‌شرط پرداختن به مسائل سیاسی است. این موضوع از زمان برشت آشکار بوده است. گسست رابطه‌ی خیالی می‌تواند در ذهنیت فوقِ چپی نسبت به سوررئالیست‌ها به‌خودی خود هدفی سیاسی را شکل دهد. این موضوع در مورد اغلب کارهای آوانگاردی که در سینما انجام می‌شود نیز صادق است. مسلماً این دیدگاه در چنین فرمول‌بندی‌هایی پشتوانه‌ی نظری می‌یابد.

امیدوارم تحلیل من از *دیوارنوشته‌های آمریکایی* نشان دهد که چگونه روند ایجاد نقطه‌ی دید برای تماشاگر تحت تأثیر سازوکارهای هم‌ذات‌پنداری قرار می‌گیرد. آنچه از جنبه‌ی سیاسی در مورد این سازمان‌دهیِ متنی اهمیت دارد، این است که تماشاگر را از قلمرو تناقض دور می‌سازد؛ اما این صرفاً تناقض نیست که به‌طور کلی از آن پرهیز می‌شود، بلکه مجموعه‌ای خاص از تناقض‌هاست ــ مواردی که در اثر تأثیر جنگ ویتنام بر جامعه‌ی آمریکا پدید آمده‌اند. فیلم در حکم تصویری از آمریکای پیش از جنگ ویتنام، فرزندان نسل کنِدی را در دوره‌ی معصومیت نشان می‌دهد، معصومیتی که می‌توانیم از موضع شناخت به آن بپردازیم، ولی اکنون این شناخت ما را خارج از قلمرو سیاست و تناقض فرض می‌کند. در واقع کرت هندرسن نویسنده‌ای است که در کانادا زندگی می‌کند و به تأمل در مورد واقعیتی در گذشته‌ی آمریکا می‌پردازد که دیگر نمی‌توان آن را حفظ کرد. (این واقعیت که نویسنده در کانادا زندگی می‌کند، شاخص دیگری از سرکوب ویتنام است. شاید وی از سربازی گریخته باشد، اما حرفی از این موضوع به میان نمی‌آید. تحقیق در مورد این تصمیم باعث بروز تناقض می‌شود.) در فیلم، گذر از معصومیت به روند رشد تقلیل می‌یابد. این که هیچ راهی نیست تا نیروهای خارجی وارد جامعه‌ی متجانس شهری کوچک در کالیفرنیا شوند. انسان‌ها بزرگ می‌شوند

و می‌میرند، اما این صرفاً بخشی از چرخه‌ی حیات انسان است. موضع بیننده پس از جنگ ویتنام صرفاً تفاوت اندکی می‌کند ــ موضعی خیالی می‌شود. جنگ ویتنام سرکوب و برطرف می‌شود.

به هر حال اگر چنین نقدی از فیلم ارائه بدهیم، واضح است که مخالفت ما صرفاً با این واقعیت نیست که گوشه‌هایی از واقعیت جا مانده است، بلکه نسبت به کل رابطه‌ی فیلم با مخاطبش ابراز می‌شود. مخاطبان و بازنمایی آن‌ها جزو شرایط «رئالیسم» در هر فیلم یا اثر هنری‌اند، و نه صرفاً واقعیتی از پیش موجود که نشان داده می‌شود. نکته‌ی مهم صرفاً واقعیت خارج از متن نیست، بلکه واقعیت خود متن است. ما باید تأثیر متن را در چارچوب روندهای اجتماعی درک کنیم، چنان‌که باید رابطه‌ی بین خواننده و متن را در مختصات تاریخی‌اش بررسی کنیم.

نتیجه‌گیری‌ها و عواقب

من در یکی از مقالات قبلی‌ام در مورد نوع‌شناسی متونی استدلال کردم که مطابق با سازمان‌دهی گفتمان‌هایشان طبقه‌بندی می‌شوند. نکته‌ی مهم نه محتوای متن، بلکه روابطی است که برای خواننده ثبت می‌شود. امر واقع، ابژه‌ای خارجی نیست که در متن بازنمایی شود، بلکه رابطه‌ی بین متن و خواننده است که در رابطه‌ی سوژه با تجربه‌اش بازسازی یا قطع می‌شود. رئالیسم از جنبه‌ی کلاسیک متکی بر محور رابطه‌ی بین متن و خواننده به‌نفع سیطره‌ای است که با واقعیتی فرضی مطابق شده است؛ اما این سیطره بسیار بیش از آن که رابطه‌ای «طبیعی» را حفظ کند ماحصل سازمان‌دهی مشخصی است که ضرورتاً عملکرد خود را تحت تأثیر قرار می‌دهد. تا این جا واقعیتی که سلطه یافته در تناقض با تعیّنات حاکم بر ایدئولوژی واقعیت بوده است. پس چنین متنی را می‌توان مترقی شمرد، اما به هر صورت این سازمان‌دهی اساساً ارتجاعی است، زیرا واقعیتی را مطرح می‌سازد که مستقل از فعالیت متن و خواننده است، واقعیتی که اساساً نامتناقض و تغییرناپذیر است. متناوباً می‌توان گفتمان‌ها را چنان سازمان‌دهی کرد که خارج از هر سیطره‌ای باشد و اساساً هرنوع نظم ایدئولوژیک را برانداز. در پایان مقاله، این پرسش را مطرح می‌کنم که آیا می‌توان فیلمی انقلابی ساخت که موضع سنتی تماشاگر را به‌شیوه‌ای مثبت‌تر از ساخت‌شکنی ساده‌ی فیلم نظام برانداز واژگون سازد؟ آیا این مثبت‌گرایی به‌ناچار در موضع سیطره‌ی خیالی جای گرفته است؟

البته فکر می‌کنم که مقاله‌ی قبلی را می‌توان بر زمینه‌ای مساعدتر خواند. جای تردید نیست که آن مقاله تحت تأثیر فرمالیسم و ساختارگرایی‌ای است که داعیه‌ی پشت سرگذاردن آن را دارد. نقد سنتی، متن و نویسنده / خواننده را جدا می‌سازد. نویسنده می‌تواند معانی‌ای به متن تزریق کند که بعد به خواننده می‌رسد. دیدگاهی که در مقاله‌ی من برجسته شده سوژه را نتیجه‌ی ساختار می‌داند. (سوژه صرفاً برآیند مواضعی است که به آن تعلق گرفته است، اما تخطی‌ناپذیری و جدایی متن را حفظ می‌کند که دیگر محتوایی تخطی‌ناپذیر نیست که از طریق نویسنده تعینات واقعیت خود را به دست آورده بلکه عمدتاً ساختاری تغییرناپذیر است که واقعیت و نویسنده/خواننده را در مواضع‌شان تعیین می‌کند، ولی متن چنین وجود مجزایی ندارد). اگر بنابر نظام هم‌ذات‌پنداری که در این مقاله

بیان کردم، خواننده را در متن بیامیزیم، ابدا نمی‌توانیم متن و خواننده (یا نویسنده در مقام خواننده‌ی اول) را جدا سازیم. مسئله عمدتاً تحلیل فیلم در چارچوب لحظه‌ی اجتماعی مشخصی است. پس ممکن است بتوانیم تعیین کنیم که چه هم‌ذات‌پنداری‌هایی با چه کسانی انجام می‌شود ...[۱۷] متن هیچ وجود جداگانه‌ای ندارد، به‌همین دلیل نمی‌توان خواهان نوع‌شناسی متون به گونه‌ای شد که در مقاله‌ی قبلی‌ام پیشنهاد دادم. در واقع هر خوانشی باید تحلیلی مشخص باشد که ممکن است مفاهیم کلی مشخصی را به کار گیرد، ولی این مفاهیم در چارچوب تحلیل‌های خاص و نه تلفیقی از پیش معین تبیین خواهند شد.

رئالیسم دیگر مسئله‌ی واقعیت خارجی یا رابطه‌ی خواننده با متن نیست، بلکه یکی از روش‌های تلاقی این دو است. فیلم‌ساز باید توجه بیننده را به رابطه‌اش با پرده جلب کند تا بیننده بتواند روابط اجتماعی تصویر شده را «تشخیص دهد». متقابلاً می‌توان گفت که «غرابتِ» روابط اجتماعیِ نمایش‌یافته است که توجه مخاطب را به واقعیت تماشای فیلم جلب می‌کند. این امر در لحظه‌ای اتفاق می‌افتد که هم‌ذات‌پنداری از بین می‌رود و دیگر نمی‌توان آن را حفظ کرد، و ما در یک لحظه هم‌زمان روابطی را که آن هویت را تعیین می‌کنند و رابطه‌ی خودمان را با بازنماییِ آن درک می‌کنیم.[۱۸]

منبع

Film Theory and Criticism, Edited by Gerald Mast, Marshall Cohen, Leo Brady: Oxford University press: 1996.

پی‌نوشت‌ها

۱. رئالیسم صرفاً موضوعی در ادبیات نیست: موضوعی مهم از جنبه‌ی سیاسی، فلسفی و عملی است و باید با توجه به این نکته اهمیت آن را مورد بررسی قرار داد.

Brecht, Bertolt. "Against George Lukacs," New left Reviwe (March -April 1974). No. 84, p. 45.

۲. نباید فرض کرد که آپاراتوس سینمایی از نظر ایدئولوژی خنثی است، بلکه تأثیرهای ایدئولوژیک آن صرفاً بخشی از عوامل تعیین‌کننده چیزی است که تبدیل به سینمای حاکم و تأثیرهای ایدئولوژیک آن شده است. استیون هیث در مقاله‌ی «در پرده، در قاب» به بررسی این موضوع پرداخته است:

Quarterly Reviwe of film studies, 1(3), (Autummn 1976).

۳. نگاه کنید به:

Chirostopher Williams. "Bazin on neo-Realism," *Screen*, **14**(4), pp. 61-68 (Winter 1973-74) .

4. Bazin, Andre. "Qu´est-ce que le cinema?" Paris, Ed. Cerf, pp. 4:22, (1962).

۵. **همان**. ص. ۱۵۴.

6. Althusser, Louis. "Reading capital", trans. ben brewster, London, New Left Books, pp. 35-36 (1970).

7. Bazin, Andre. Qu'est-ce quw le cinema? P. 57.

۸. همان، ص. ۵۹.

9. Colin MacCabe, "Realism and the Cinema: Notes on some Brechtian Theses", *Screen* 15(2). pp. 7-27 (1974).

۱۰. در منبع زیر می‌توانیم تحلیل نقاشی هلباین را بیابیم:

"Du regard comme objet petit a" in Jacques Lacan, **Le Seminaire XI**, Paris: Ed. du seuil, pp. 65-109, (1973).

11. Lacan, Jacues. Ecrits, Paris: Ed. du Seuil, P. 690, (1966).

12. Lacan, Jacues. **Le Seminaire XI**. P. 71.

۱۳. نگاه کنید به:

Branigan, Edward. "Formal Permutations of the Point of View Shot," *Screen*, 16(3), pp. 54-64. (Autumn 1975),.

۱۴. خلاصه استدلال‌های فروید با فرمول‌بندی دوباره‌ی لاکان در این مقاله آمده است:

MacCabe, Colin. "Presentation of the Imaginagry Signifier," *Screen* 16(2), pp. 7-13, (Summer 1975).

۱۵. نگاه کنید به:

Benveniste, Emile. Problems of General Linguistics, Coral Gables, FI: University of Miami Press, part 5, (1971).

۱۶. تحلیل رابطه‌ی متقابل هم‌ذات‌پنداری و بینش تا حد زیادی براساس دو مقاله‌ی قبلی در **اسکرین** است:

a) Stephen Heath's "Film and System, Terms of Aalysis", 16(1), pp. 7-77, (Spring 1975) and *16*(2), pp. 91-113 (Summer 1975).

b) Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema", 16(3), pp. 6-8 (Autumn 1975).

۱۷. باید تأکید کرد که چنین تحلیلی هیچ ربطی به سرشماری ندارد، بلکه تحلیلی طبقاتی است که اعتبار آن از طریق رابطه‌اش با عملکرد سینمایی و سیاسی تعیین می‌شود.

۱۸. نگاه کنید به:

MacCabe, Colin. "The Politics of seperation," Screen, *16*(4), pp. 46-61 (Winter 1975-76).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی