مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی
نوع مقاله: پژوهشی
سال اول، شماره دوم، پیاپی ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۰، صص ۱۴۴-۱۲۱
DOI: 10.22077/ISLAH.2021.4727.1055

واقع‌نمایی و بازنمایی در فلسفه و سینما؛ بررسی نقادانهٔ فیلم *مرد عوضی* اثر آلفرد هیچکاک با اشاره به نظریهٔ آندره بازَن

محمد غفاری[۱]
ملیکا رمزی[۲]

چکیده

مسئلهٔ چیستی «واقعیت» و چگونگی بازنمایی آن در آثار هنری و ادبی از دیرباز یکی از مهم‌ترین دغدغه‌های هنرآفرینان و نظریه‌پردازان بوده است. اوج آن اواسط سدهٔ نوزدهم بود که به‌دنبال تحولات علمی و اجتماعی، از جمله اختراع دوربین عکاسی، نقاشان و نویسندگان اروپایی با صراحت و جدیت بیشتری به این موضوع پرداختند که حاصل آن شکل‌گیری جنبش «رئالیسم» (واقع‌نمایی) با هدف ثبت دقیق و عینی‌نگرانهٔ واقعیت خارجی، به‌ویژه واقعیت‌های جامعه و وضع طبقه‌های پایین بود. فیلم *مرد عوضی* ساختهٔ آلفرد هیچکاک (۱۹۵۷) فیلمی داستانی بر اساس رویدادی واقعی و شامل بسیاری از مضمون‌های رئالیسم است. ادعای خود کارگردان این بوده که فیلم او «مستند» و بازنمایندهٔ حقیقت است؛ بدون هیچ دخل و تصرفی. پس از شرح تطبیقی و موجز مفهوم‌های «واقعیت» و «واقعیت‌نمایی» در فلسفه و سینما، پژوهش حاضر، این فیلم را بر اساس نظریهٔ آندره بازَن دربارهٔ سینمای رئالیستی تحلیل می‌کند تا نشان دهد به‌رغم ادعای فیلم‌ساز و وجود برخی ویژگی‌های واقع‌نمایانه، آیا درنهایت می‌توان این فیلم را اثری رئالیستی به‌شمار آورد یا نه. تحلیل این فیلم نشان می‌دهد *مرد عوضی* نه‌فقط عاری از جنبه‌های ذهن‌محور نیست؛ بلکه طبق گزارش‌های موجود چندان هم به ماجرای واقعی وفادار نبوده است و با تعریف بازن از رئالیسم مطابقت نمی‌کند. پژوهش حاضر، به این ترتیب، به این بحث می‌رسد که با فرض وجود مستقل واقعیت عینیِ بیرونی، آیا اصولاً بازنمایی وفادارانه و بی‌طرفانهٔ آن در رسانه‌های هنری، از جمله سینَما و ادبیات، ممکن است یا خیر.

واژه‌های کلیدی: رئالیسم (واقع‌نمایی)، بازنمایی، ذهن‌محوری، عینی‌نگری، آندره بازن، *مرد عوضی*

[۱] استادیار زبان و ادبیات انگلیسی، گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه اراک، اراک (نویسنده مسئول)
m-ghaffary@araku.ac.ir
[۲] دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات انگلیسی، گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه اراک، اراک
ramzi_melika@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۷/۰۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۹/۱۵

۱. مقدمه

«واقعیت»[1] چیست؟ آیا واقعیت از ذهن ادراک‌گر ما نشأت می‌گیرد یا وجودی بیرونی و مستقل از ذهن ما دارد؟ به بیان دیگر، آیا واقعیت ذهنی[2] است یا عینی[3]؟ آیا «واقعیت» و «حقیقت»[4] دو مفهوم متمایزند؟ چطور می‌توان واقعیت را ادراک کرد یا به آن دسترسی پیدا کرد؟ آیا واقعیت در فرایند ادراک ما دگرگون می‌شود یا اینکه از ذهن ما تأثیری نمی‌پذیرد؟ چطور می‌توان ادراک خود از واقعیت را به دیگران انتقال داد؟ آیا حاصل این فرایندِ انتقال یا القای واقعیتْ ادراکِ همان واقعیت «اصلی» است یا اینکه آن واقعیتِ اولیهِ طی این فرایندِ «بازنمایی»[5] تحریف و دگرگون می‌شود؟ در هنر، «واقع‌نمایی»[6] (به معنای مثبتِ نشان‌دادنِ واقعیت) به چه معناست؟ اگر واقع‌نمایی/ واقع‌نگاری اولاً و به‌ذات ممکن است، لوازم و مقتضیات آن چیست؟ این پرسش‌ها ناظر به مهم‌ترین مسئله‌هایی هستند که فیلسوفان هنگام بحث دربارهٔ سرشت واقعیت در حوزه‌های فلسفهٔ متافیزیک، فلسفهٔ زبان و فلسفهٔ هنر، تاکنون با آن‌ها مواجه بوده‌اند و بسیاری از آن‌ها هم‌چنان محل اختلاف اندیشمندان باقی مانده‌اند. در هنر نیز، از دیرباز، بازنمایی «واقعیت» یکی از دغدغه‌های عمدهٔ هنرمندان بوده است. هدف جستار حاضر نه پرداختن به این مسئله‌ها و شرح پاسخ‌های گوناگونِ عرضه‌شده به آن‌ها؛ بلکه بررسی مفهوم رئالیسم در گفتمان هنر بر مبنای زمینهٔ فلسفی آن، به‌ویژه نظریهٔ آندره بازَن دربارهٔ رئالیسم در سینما، و از طریق تحلیل فرم و محتوای یکی از معروف‌ترین فیلم‌های تاریخ سینماست که ادعا شده بر اساس واقعیت و وفادار به آن ساخته شده است. به این ترتیب، مناسبت هنر و واقعیت یا خیال[7] و حقیقت[8] و، هم‌چنین، امکان بازنمایی واقعیت در هنر، در معنای مورد نظر رئالیست‌ها، از نظر فلسفی بازکاوی می‌شوند.

ادعای وفاداری به واقعیت بیش از هر مکتبی در رئالیسم سدهٔ نوزدهم به‌چشم می‌خورد. نقاشان و نویسندگان رئالیست، به تأثیر از تحول‌های علمی و فلسفی و اجتماعی آن دوره، دیدگاهی اثبات‌باورانه[9] به واقعیت اتخاذ کردند و برای واقعیت، ماهیتی اجتماعی قائل شدند (گاردنر و کلاینر ۱۳۹۴: ۷۵۲). خصیصهٔ اصلی جنبشی که رفته‌رفته رئالیسم نام گرفت، واقع‌باوری و صراحت بیشتر آن در پرداختن به واقعیت اجتماعی معاصر بود؛ در مقابلِ گرایش نقاشان و شاعران رمانتیک به تصویرکردن

[1] reality
[2] subjective
[3] objective
[4] truth
[5] representation
[6] realism
[7] fiction
[8] fact
[9] positivistic

دنیایی مخیل و آرمانی در گذشته یا اکنونی انتزاعی که شباهت چندانی با جامعهٔ واقعی معاصر و مسائل آن نداشت. شکل‌گیری جنبش رئالیسم در نقاشی و ادبیات، در قرن نوزدهم مصادف بود با استقرار اثبات‌باوری و تجربی‌انگاری[1] در فلسفه، ظهور مارکسیسم و پیشرفت‌های علمی و تکنولوژیک و یکی از بارزترین نتیجه‌های آن؛ یعنی اختراع دوربین عکاسی و تبدیل‌شدن آن به فرم یا رسانهٔ جدیدی در آفرینش هنری (گاردنر و کلاینر ۱۳۹۴: ۷۶۷؛ Morris 2005: 5). چند دهه بعد، دوربین فیلمبرداری و صنعت سینما نیز ابداع شدند و این‌گونه تلقی انسان مدرن غربی از واقعیت و ثبت و بازنمایی آن دچار تحولی اساسی شد؛ به‌حدی‌که بسیاری از هنرمندان پیشرو آن روزگار، عکاسی و سینما را به علت قابلیت بالا در ضبط دیداریِ واقعیت بیرونی، الگوهای مناسب نقاشان و نویسندگانِ رئالیست انگاشتند. در این زمینه، اصطلاح «رئالیسم» بیشتر در معنای «حقیقت‌مانندی»[2] مَطمح نظر هنرشناسان بود؛ یعنی شباهت محتوا و مضمون اثر هنری به آنچه به‌طور طبیعی در جامعه و زندگی روزمره پیرامون خود مشاهده می‌کنیم. رابرت لِپسلی و مایکل وستلِیک سرآغاز صنعت/ هنر سینما را با رئالیسم درهم‌تنیده می‌دانند:

> مسائل مربوط به رئالیسم از آغاز تاریخ سینما با آن همراه بوده‌اند؛ از همان زمانی که تماشاگران فیلم *ورود قطار به ایستگاه لاسیوتا*[3] [ساختهٔ برادران لومیر[4]، ۱۸۹۵] با دیدن قطاری که به‌سمت دوربین نزدیک می‌شد از ترسِ جانشان وحشت‌زده از جا بلند شدند (Lapsley & Westlake 2006: 156).

با این حال، همان‌گونه که قاسم‌خان نیز توضیح می‌دهد، از همان ابتدای ظهور صنعت فیلم‌سازی، ژانرهای اکپرسیونیستی، فانتاستیک[5] و علمی‌ـ تخیلی نیز در سینما پیدا شدند و هواخواهان زیادی یافتند (۱۳۷۳: ۲۴۸)؛ اما اعتقاد به قابلیت‌های رئالیستی فیلم در بسیاری از فیلم‌سازان برجسته، به قوت خود باقی ماند و تا امروز نیز هم‌چنان باقی است. یکی از این فیلم‌سازان آلفرد هیچکاک[6] (۱۸۹۹–۱۹۸۰)، فیلم‌ساز انگلیسی بوده است.

فیلم *مرد عوضی*[7] (۱۹۵۷) تا حدودی با سایر آثار هیچکاک متفاوت است؛ از این حیث که در آن عناصر تعلیق و ماجراجویی کمتر به‌چشم می‌خورند و ضرباهنگ پیشرفت پیرنگ[8] بسیار کندتر است؛ به‌حدی‌که از دید بسیاری از تماشاگران عام، ممکن است فیلم ملال‌آور باشد. هیچکاک خود به این نکته واقف بوده و دلیل آن

---

[1] empiricism
[2] verisimilitude
[3] *The Arrival of a Train at La Ciotat Station*
[4] The Lumière Brothers
[5] fantastic
[6] Alfred Hitchcock
[7] *The Wrong Man*
[8] plot

را محدودیت‌های ناشی از پایبندی به «واقعیت» می‌داند؛ زیرا فیلم بر اساس ماجرایی واقعی ساخته شده است. سعی کارگردان در ساخت این فیلم بر آن بوده است که واقعیت، تحریف یا مخدوش نشود؛ به همین دلیل، عامدانه از دراماتیزه‌کردن ماجرا و جذاب‌نمودن آن پرهیز کرده است. این فیلم نمونهٔ بسیار خوبی است تا در رابطهٔ حقیقت و خیال یا واقعیت و بازنمود، بیشتر تأمل کنیم و ببینیم که آیا بازتاب دقیق واقعیت بیرونی، آن‌گونه که هنرمندان رئالیست ادعا می‌کنند، اصولاً ممکن است یا نه. پژوهش حاضر با هدف بررسی این مسئله و تبیین مناسبت مفهوم‌های یادشده از چشم‌انداز واقعیت و سازوکارهای واقع‌نمایی، به واکاوی محتوا و فرم این فیلم می‌پردازد و حاصل کوشش هیچکاک را با توجه به مدعاهای او و نظریهٔ آندره بازن به‌لحاظ فلسفی، ارزیابی می‌کند. درکل، بر اساس بحث‌های درازدامن فیلسوفان و نظریه‌پردازان هنر، فرضیهٔ ما این است که قائل‌شدن به توان رسانه‌های هنر در بازنمایی وفادارانه و مطلق واقعیت بیرونی، عقیده‌ای ساده‌اندیشانه و به‌لحاظ نظری و عملی، غیر قابل دفاع است.

اهمیت تحقیق حاضر در این نکته است که با تحلیل *مرد عوضی* می‌توان نشان داد که (باز)نمایش «واقعیت»، که از دید رئالیست‌ها عیار ارزش‌گذاری آثار هنری‌ـ ادبی است، در اصل چیزی نیست جز یکی از قرارداد[1]های گفتمانی هنر که توقع‌های مشخصی را در مخاطب ایجاد می‌کند: اینکه اثری واجد عناصر نامأنوس یا فراطبیعی باشد، به‌خودی‌خود نه از ارزش اثر می‌کاهد و نه به آن می‌افزاید؛ بلکه مهم تناسب فرم به‌کاررفته با محتوا و مضمون و هدف اثر مورد نظر است.

۲. چارچوب نظری: واقعیت و واقع‌نمایی در فلسفه و سینما

در مقدمهٔ جستار، چند پرسش اساسی دربارهٔ مفهوم واقعیت مطرح شدند. پرسشی که از دیدگاه بحث این مقاله اهمیت دارد، پرسش دوم است؛ زیرا پاسخ هر فرد به آن موضع او به ماهیت، واقعیت را مشخص می‌کند. بر این اساس، فیلسوفان مدرن به‌طور کلی به دو دسته تقسیم می‌شوند: رئالیست‌ها (= واقع‌باوران) و ایدئالیست[2]ها (= ایده‌باوران). رئالیست‌ها بر آن‌اند که اشیای مادی از تجربهٔ حسی و ذهن ادراک‌گر ما مستقل‌اند و وجود خارجی دارند؛ حال آنکه به‌باور ایده‌آلیست‌ها موجودها فقط در آگاهی ماست که موجودیت می‌یابند و اگر ذهنِ ادراک‌گرِ ما نباشد، هیچ واقعیت بیرونی وجود نخواهد داشت؛ یعنی «واقعیت» فقط ایده یا تصوری ذهنی ست (Hirst 2006: 260).[3] رنه دکارت[4] (۲۰۰۸)، در «تأمل سوم» از کتاب *تأملات در*

[1] convention

[2] Idealist

[3] هم‌رئالیست‌ها و هم ایدئالیست‌ها بر مبنای فرض‌ها یا شیوهٔ استدلالشان به شاخه‌های متعدد تقسیم می‌شوند، اما بدیهی است که شرح آن‌ها در حوصلهٔ جستار حاضر نمی‌گنجد.

[4] René Descartes

فلسفهٔ اولی (۱۶۴۷)، هنگام بحث دربارهٔ وجود خداوند، بین دو نوع واقعیت، تمایزی قائل می‌شود که از نخستین اقدام‌ها در تعریف حدود و ثغور این مفهوم در فلسفهٔ مدرن بوده است: ۱. «واقعیت موضوعی»[1]، که اشاره دارد به ایدهٔ چیزی بدون در نظر گرفتن وجود مادی و عینی آن و ۲. «واقعیت صورتمند (یا فرم‌دار)»[2]؛ به معنی چیزی که واقعاً و با صورت مادی مشخص و عینی وجود دارد (۲۹ به بعد). برای مثال، موجودی که در افسانه‌ها اژدها نام گرفته وجود فرم‌دار و فیزیکی ندارد؛ اما مفهوم یا ایدهٔ آن از دیرباز در تخیل بشر وجود داشته است و دارد (واقعیت موضوعی یا بالقوه)؛ در مقابل، شیئی مانند صندلی با فرمی مشخص در جهان بیرون از ذهن انسان وجود دارد (واقعیت فرم‌دار یا بالفعل). بعدها، برای اشاره به دو مفهوم واقعیت موضوعی و واقعیت صورتمند، به‌ترتیب از اصطلاح‌های «واقعیت» و «ایده»[3] استفاده شد؛ یعنی همان تمایزی که در آغاز این بخش ذکر شد.

در هنر و ادبیات نیز، هنگامی که مفهوم‌های واقعیت و واقع‌باوری مطرح می‌شوند، همین معنای رئالیسم، یعنی باور به وجود خارجی و مستقل موجودهای عینی و نیاز به بازنمایی آن‌ها در آثار هنری، مطمح نظر است. از همان رو، گاه رئالیسم را با «مادی‌انگاری»[4] مترادف دانسته‌اند؛ به این معنا که آنچه واقعاً وجود دارد فقط جهان مادی و فیزیکی است (Morris 2005: 3). تفکر مادی‌انگارانه، محصول پیشرفت‌های علمی و تکنولوژیک غرب از سدهٔ هفدهم تا نوزدهم بود و در اثبات‌باوری و تجربی‌انگاری[5] قرن نوزدهم به اوج خود رسید. جنبش هنری- ادبی رئالیسم هم در همان دوره و به تأثیر از آن مکتب‌های علمی و فلسفی ظهور کرد. به عقیدهٔ هنرمندان رئالیست، از آنجا که هر شخص طبعاً می‌تواند فقط شاهد رویدادهای معاصر خود باشد، هنرمند حقیقی کسی است که به مسائل عصر خود بپردازد نه مسائل اعصار گذشته (یا آینده) و افزون بر آن، فقط موضوع‌هایی را به تصویر بکشد که در جهان واقع مشهود و محسوس باشند (Courbet 2020: paras. 9 & 11)، به‌خصوص زندگی مردم طبقهٔ پایین جامعه.

اصطلاح «رئالیسم» در نظریهٔ فیلم نیز، مانند فلسفه و ادبیات، به معناهای گوناگون به‌کار رفته است؛ اما مبنای همهٔ آن معناها در هر دو حوزه، ارتباط صادقانهٔ[6] موضوع با واقعیت بیرونی است، یعنی اینکه فیلم سینمایی تا چه حد «ماهیت حقیقی نظم اجتماعی- سیاسی یا سرشت و آگاهی انسان یا مناسبات بین افراد جامعه را صادقانه بازمی‌نمایانَد» (Kania 2009: 237). رابرت استم[7] نیز به همین نکته اشاره می‌کند

[1] Objective Reality
[2] Formal Reality
[3] idea
[4] Materialism
[5] Empiricism
[6] veridical
[7] Robert Stam

و توضیح می‌دهد اصطلاح «رئالیسم» هنگامی که به نظریهٔ فیلم راه پیدا کرد تمام پیچیدگی‌های معنایی دیرین خود در حوزه‌های فلسفه و ادبیات را با خود به نظریهٔ فیلم آورد (2000: 15). در پژوهش حاضر، معنای مورد نظر آندره بازَن[1]، نظریه‌پرداز فرانسوی فیلم (۱۹۱۸–۱۹۵۸) را مبنا قرار داده‌ایم که تا کنون در تحلیل فیلم‌های بسیاری به‌کار رفته‌است. شارحان نظریهٔ فیلم، بازن را دوشادوش زیگفرید کراکائر[2] آلمانی، بنیان‌گذار نظریهٔ «رئالیستی» فیلم می‌دانند که نقطهٔ مقابل نظریهٔ «کلاسیک» فیلم، به‌ویژه دیدگاه رودولف آرنهایم[3] و مدافعان روس نظریهٔ مونتاژ، محسوب می‌شود؛ نظریه‌پردازان کلاسیک در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ معتقد بودند که رسانهٔ فیلم قادر به ثبت مستقیم واقعیت نیست و از این‌رو، فیلم‌سازان می‌باید با توسل به ابزارهای مکملی مانند تدوین، واقعیت بیرونی را در فیلم بازسازی کنند؛ از سوی دیگر، نظریه‌پردازان رئالیست در دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ بر آن بودند که خاستگاه سینما صنعت عکاسی است و به همین دلیل، گوهر این رسانه نه در شگردهای ثانویه و متأخری مانند تدوین؛ بلکه در تصویربرداری و بُعد تصویری فیلم متجلی می‌شود (Carroll 2008: 202 & 204). بازن یکی از چهره‌های اصلی نظریهٔ رئالیستی بوده است.

از دید بازن، سینمای رئالیستی شبیه‌سازیِ واقعیت تجربه‌پذیر در تمامیت آن است؛ طوری که معنای مشخصی را به مخاطب القا نکند و امکان برداشت‌های وسیع‌تری در اختیار او بگذارد (Aitken 2006: 180). مهم‌ترین ویژگی‌هایی که منجر به این نوع رئالیسم در فیلم می‌شوند عبارت‌اند از: استفاده از میزان‌سن عینی، نمای عمیق صحنه[4]، برداشت بلند یا ممتد[5]، و نمای دور[6] (بازن ۱۳۸۶: ۲۴، ۲۸، و ۶۹). به این فهرست موارد زیر را هم می‌توان افزود: فیلمبرداری در محل، نورپردازی طبیعی، بازیگران غیرحرفه‌ای، و نماهای عینی یا نود درجه (Hayward 2006: 335). به‌زعم بازن، مونتاژ و میزان‌سن فیلم باید واقعیت را تا حد ممکن دقیق نشان بدهند و تحلیل را به مخاطب واگذارند. بازن نقش دوربین ثابت و نمای عمیق صحنه در فیلم‌های اورسن ولز[7] را مثال می‌زند که تصویری ارائه می‌کنند که «تمامیتش قابل‌فهم است [...] تا تماشاگر را وادارند که خودش گزینش کند» (۱۳۸۶: ۶۳). به‌طور کلی، بازن رسانهٔ عکاسی و، به‌تبع آن، سینما را ورانما[8] می‌انگارد؛ از آن جهت که وقتی فیلمی (یا عکسی) تماشا می‌کنیم، خودِ موضوع فیلم را مستقیم و آن‌گونه که در جهان واقع هست می‌بینیم (Kania 2009: 241). به‌زعم او، فیلم، که بر بازنمایی تصویری

[1] André Bazin
[2] Siegfried Kracauer
[3] Rudolf Arnheim
[4] deep focus
[5] long take
[6] long shot
[7] Orson Welles
[8] transparent

یـا دیـداری اسـاس یافتـه، دقیقـاً بـه همیـن دلیـل، مهم‌تریـن رسـانهٔ رئالیسـتی اسـت و از ایـن حیـث، در مقابـل نقاشـی قـرار می‌گیـرد؛ زیـرا در نقاشـی آنچـه مشـاهده می‌کنیـم نـه خـود آن شـیء یـا وضـع؛ بلکـه تفسـیر و بازآفرینـی نقـاش از آن شـیء یـا وضـع اسـت (بـازن ۱۳۸۶: ۱۱). برخـی از شـارحان بـازن از ایـن نَظریـه بـه «رئالیسـم عکاسـانه»[1] تعبیـر کرده‌انـد (Kania 2009: 240). سـوزان هِیـوارد[2] نیـز، در شـرح نظریـهٔ رئالیسـتی، فیلـم را ابـزار «طبیعـی» نمایـش واقعیـت می‌پنـدارد چـون در فیلـم محیـط فیزیکـی همان‌گونـه کـه هسـت بازتولیـد می‌شـود و، بـه ایـن ترتیـب، غیـاب بـر صفحـهٔ نمایـش یـا پـردهٔ سـینما بـه حضـور بـدل می‌گـردد (2006: 334). ایـن تلقـی از واقعیـت و واقع‌نمایـی مبنـای تحلیـل و ارزیابـی مـا از فیلـم *مـرد عوضـی* خواهـد بـود.

۳. پیشینهٔ پژوهش

نگارنـدگان در بررسـی خـود بـه جسـتاری برنخورده‌انـد کـه پیـش از ایـن به‌طـور خـاص فیلـم *مـرد عوضـی* را نقادانـه از دیـدگاه اصـول و عناصـر رئالیسـم یـا نظریـهٔ بـازن واکاویـده باشـد. از طـرف دیگـر، بررسـی جامـع پژوهش‌هـای موجـود دربـارهٔ رئالیسـم در سـینما یـا خوانش‌هـای گوناگـون سـینمای هیچـکاک بی‌گمـان بیـرون از حوصلـهٔ جسـتار حاضـر و خـود موضـوع کتـاب یـا رسـاله‌ای مفصـل اسـت. بـه همیـن سـبب، در ایـن بخـش مقالـه، صرفـاً بـه چنـد نمونـه از پژوهش‌هـای فارسـی اشـاره می‌شـود کـه بـه بحـث رئالیسـم در سـینما پرداخته‌انـد و، هم‌چنیـن، بـه خوانش‌هـای روان‌کاوانـه از آثـار هیچـکاک کـه خوانش‌هـای غالـب از آثـار او بوده‌انـد.

قاسـم‌خان دلیـل محبوبیـت فیلم‌هـای واقع‌نمـا را به‌تصویرکشـیدن وقایـع زندگـیِ روزمـره می‌دانـد؛ چراکـه سـینمای رئالیسـتی «در پـی آن اسـت کـه بـه مـا صورتـی (کامـلاً متفـاوت از سـینمای بیان‌گـرا [= اکسپرسیونیسـتی]) از زندگـی و درک موقعیـت اجتماعی‌مـان ارائـه دهـد» (۱۳۷۳: ۲۵۰). اوبـه نقـل از بـازن، تأثیـر شـگرد عمـق میـدان در یـک نمـا یـا میزان‌سـن را در تقابـل بـا مونتـاژ «غیرحسـی» می‌سـنجد و فقـط شـگرد اول را واقع‌نمـا می‌دانـد، نـه دومـی را کـه نماهـاَ را بریده‌بریـده نشـان می‌دهـد. از نظـر بـازن، «حضـور [و فیلم‌بـرداری] در محـل واقعـیْ ضبـط بخشـی از واقعیـت زندگـی اسـت» (قاسـم‌خان ۱۳۷۳: ۲۵۱). قاسـم‌خان در ادامـه، اسـتدلال می‌کنـد کـه اسـتفاده از بازیگـران غیرحرفـه‌ای («نابازیگـران») در سـینمای رئالیسـتی، به‌خصـوص در سـینمای نورئالیسـتیِ[3] ایتالیـا، رواج یافـت؛ زیـرا حضـور سـتاره‌های سـینما بـه واقع‌نمابـودن فیلم‌هـا آسـیب مـی‌زد (۱۳۷۳: ۲۵۲)؛ البتـه، همان‌طـور کـه بـازن می‌گویـد، پیـش از ایـن در سـینمای روسـیه شـاهد حضـور بازیگـران غیرِحرفـه‌ای بوده‌ایـم. آنچـه در نظـر بـازن اهمیـت دارد ایـن اسـت کـه

[1] photographic realism
[2] Susan Hayward
[3] neo-Realist

«بازیگر حرفه‌ای نباید نقشی را بازی کند که به آن معروف است» (۱۳۸۶: ۱۳۴) و به مخاطب پیش‌فرضی ندهد. به عقیدهٔ نگارندگان جستار حاضر، اگر عقیدهٔ بازن مبنی بر واقع‌نمابودن نمای عمیق صحنه نسبت به مونتاژ را بپذیریم، هیچکاک در بازنمایی واقعیت، شگرد مونتاژ را ارجح دانسته و نقش دوربین را در نمایش زاویه‌های مختلف و نماهای متعدد افزایش داده است. با این حال، هیچکاک فیلم را، مطابق دیدگاه بازن، در محل واقعی رویدادها ضبط کرده است. یکی دیگر از تفاوت‌های اثر هیچکاک با دیدگاه بازن این است که هیچکاک از بازیگران حرفه‌ای استفاده کرده است؛ برای مثال، هنری فوندا[1]، بازیگر نقش شخصیت اصلی، با ایفای نقش در فیلم‌هایی مانند *خوشه‌های خشم*[2] اثر جان فورد[3] (۱۹۴۰) و *آقای رابرتس*[4] اثر جان فورد و مروین لِروی[5] (۱۹۵۵) به شهرت رسیده بود؛ ورا مایلز[6]، بازیگر نقش همسر شخصیت اصلی، نیز پیشتر در چند فیلم بازی کرده بود.

هادی معیری‌نژاد (۱۳۸۲) مدعی است که سازندهٔ فیلم، گاهی جنبه‌های مستند واقعیت اجتماعی را فدای ویژگی‌های دراماتیک فیلم داستانی می‌کند، زیرا هدف اولیهٔ او ساختن فیلمی داستانی است نه مستند. این خود یکی از نشانه‌های محدود و ناواقعی‌بودن فیلم‌هایی است که داعیهٔ رئالیسم دارند. به‌زعم ما، در فیلم *مرد عوضی*، این نکته را در نقش پررنگ شگردهای دراماتیک می‌توان مشاهده کرد که هیچکاک با آن‌ها پیش‌فرض‌های خود را بر آنچه در واقع رخ داده است، تحمیل می‌کند. در بخش تحلیل فیلم، به بعضی از این شگردها اشاره خواهیم کرد.

در تحلیل فیلم‌های هیچکاک، نحوهٔ بازنمایی روان شخصیت‌ها، به‌ویژه بر اساس مفاهیم فرویدی، مورد توجه ناقدان بسیاری بوده است. لورا مالوی[7] (۱۹۷۵) زاویهٔ ذهن‌محور دوربین در فیلم‌های *پنجرهٔ پشتی* (۱۹۵۴)، *سرگیجه* (۱۹۵۸)، و *مارنی* (۱۹۶۴) را بازنمایی تمنای[8] مرد (= سوژه) هنگام تماشای زن (= اُبژه) می‌دانند: یکی از آثار این ابژه‌سازی زن، تماشاگری جنسی (= تماشابارگی)[9] شخصیت و بینندهٔ مرد است. از نظر مالوی، تأثیر دیگر ابژه‌سازی زن ایجاد ترس از اختگی و احساس گناه در شخصیت زن است (1975: 15). آنچه در خوانش روان‌کاوانهٔ مالوی از سینمای هیچکاک به تحلیل فیلم *مرد عوضی* کمک می‌کند، تأثیر دوم یا همان عذاب وجدانی است که در نهایت رز بالستررو را از پا درمی‌آورد. واقعیت بیرونی در این فیلم به ادراک

[1] Henry Fonda
[2] *The Grapes of Wrath*
[3] John Ford
[4] *Mister Roberts*
[5] Mervyn Leroy
[6] Vera Miles
[7] Laura Mulvey
[8] desire
9. scopophilia

و تجربهٔ مَنی بالسترو[1]، شخصیت اصلی روایت، محدود شده است و رُز بالسترو[2]، همسر منی، به‌رغم اَینکه قربانی نیروهای قدرتمند و بی‌رحم بیرونی است، تا پایان فیلم، ابژهٔ نگاه مردانه باقی می‌ماند.

۴. روش‌شناسی پژوهش

با توجه به آنچه تاکنون ذکر شد، جستار حاضر، پس از شرح مختصر فوق از مفهوم‌های واقعیت و واقع‌نمایی (= رئالیسم) در فلسفه و سینما با تکیه بر نظریهٔ بازن، با روش کیفی- کتابخانه‌ای و بر اساس تحلیل محتوا، فیلم *مرد عوضی* اثر هیچکاک را از دید توفیق فیلم‌ساز در بازنمایی دقیق و بی‌طرفانهٔ «واقعیت» بررسی و ارزیابی می‌کند، تا از این طریق بتواند مسئلهٔ مناسبت واقعیت با بازنمایی هنری واقعیت و، هم‌چنین، امکان انتقال وفادارانه و عینی‌نگرانهٔ واقعیت در هنر را روشن‌تر کند. دلیل انتخاب نظریهٔ بازن در پژوهش حاضر نزدیک‌بودن آن به نظر سنت‌گرایانهٔ هیچکاک دربارهٔ سرشت رسانهٔ سینما و کارکرد آن است؛ هرچند هردو جزو تلقی‌های سنتی‌ای محسوب می‌شوند که متفکران گوناگون در حوزهٔ تفکر اروپایی، از جمله متفکران (نو)مارکسیست، (پسا)ساختارنگر، و روان‌کاو، به‌جد در آن‌ها تردید کرده‌اند (ر.ک. Lapsley & Westlake 2006: 156 ff. و Stam 2000: 140 ff.). اکنون، بر مبنای این زمینهٔ نظری، به تحلیل محتوا و فرم فیلم *مرد عوضی* می‌پردازیم.

۵. یافته‌های پژوهش: *مرد عوضی*، اثری رئالیستی یا ضدرئالیستی؟

فیلم *مرد عوضی* را می‌توان در ژانر جنایی نیمه‌مستند[3] قرار داد، که رئالیستی محسوب می‌شود. رئالیسم پردهٔ واقعیت ظاهری را کنار می‌زند تا عملکرد نیروهای اجتماعی فعال در بطن جامعه را هویدا کند (Sohn-Rethel 2015: 10). فیلم هیچکاک نیز با ترسیم فضای زندگی شهری مدرن و وضع اعضای طبقهٔ کارگری، در پی محقق‌کردن همین هدف است. روبرتو روسلینی[4] در مصاحبه‌ای اظهار می‌کند که، در فیلم‌های رئالیستی، نیروهای فراطبیعی قاعدتاً نقشی در پیشبرد پیرنگ ندارند و صرفاً شکلی هنری از واقعیت بازنمایانده می‌شود (Williams 1980: 32). هیچکاک در مصاحبه با فرانسوا تروفو[5]، فیلم‌ساز فرانسوی، خود به این نکته اذعان دارد:

> وفاداری نسبت به ماجرای واقعی در ساختمان فیلم خلل‌هایی ایجاد کرد. اولین ضعفْ وقفهٔ طولانی‌ای بود که در سرگذشت مرد پیش می‌آمد، برای آنکه نشان داده شود که چطور همسر او به‌تدریج دارد عقلش را از دست می‌دهد. [...] بعد هم محاکمه، مثل واقعیت ماجرا، خیلی ناگهانی تمام شد. شاید من آن‌قدر سرگرم حفظ اصالت بودم که

1. Christopher Emmanuel Balestrero (Manny)
2. Rose Balestrero
3. semi-documentary
4. Roberto Rossellini
5. François Truffaut

به اندازهٔ کافی در واقعیت مداخله نکردم (تروفو و اسکات ۱۳۸۹: ۱۹۶).

البته، این مدعای هیچکاک که واقعیت را به اندازهٔ کافی دراماتیزه نکرده محل تأمل است؛ زیرا اصولاً حتی ساده‌ترین و دقیق‌ترین نماها، میزانسن، موسیقی متن فیلم، و تدوین آن به‌نحوی دستخوش فرایند گزینش آگاهانه یا ناآگاهانهٔ عوامل دخیل در تولید فیلم بوده‌اند. نمونهٔ بارز آن اضافه‌کردن عنصر دیدگاه روایت است؛ یعنی بازگویی ماجرای به‌اصطلاح «واقعی» از دید منی، در مقام شخصیت اصلی روایت. هیچکاک، البته، این تغییر را عامدانه وارد کرده است:

> سناریو بر پایهٔ قضیه‌ای قرار داشت که من [در سال ۱۹۵۲] در مجلهٔ *لایف (Life)* خوانده بودم. [...] من فکر کردم که اگر تمام این ماجرا از دریچهٔ چشم مرد بی‌گناه نشان داده شود فیلم جالبی از کار درمی‌آید؛ اینکه شرح بدهیم که این آدم در نتیجهٔ گناهی که دیگری مرتکب شده چه مصائبی به سرش می‌آید (تروفو و اسکات ۱۳۸۹: ۱۹۴).

به این ترتیب، واقعیت بیرونی در این فیلم محدود شده است به ادراک و تجربهٔ یکی از شخصیت‌های درگیر آن. گذشته از آن، واقعیت در اصل به‌صورت رنگی ادراک می‌شود (Stam 2000: 142) و فیلم‌های سیاه‌وسفید طبعاً این جنبهٔ واقعیت را حذف می‌کنند. اگر بخواهیم فیلم *مرد عوضی* را از این منظر ارزیابی کنیم، می‌توانیم بگوییم که رنگی‌نبودن فیلم با آنچه در واقعیت می‌بینیم در تضاد است و استفاده از فرم سیاه‌وسفید، در دوره‌ای که ساخت فیلم رنگی ممکن بود، به‌معنای فروکاستن واقعیت چندبُعدی و پیچیدهٔ بیرونی به روایتی محدود خواهد بود.

بسیاری از سکانس‌های فیلم در محله‌هایی از نیویورک فیلم‌برداری شده‌اند که اتفاق‌های واقعی آنجا رخ داده بودند (Adair 2002: 110)؛ افراد حاضر در دادگاه و قاضی پرونده همان افرادی هستند که در دادگاه محاکمهٔ منیِ واقعی شرکت کرده بودند (Hitchcock & Forbes 2015: 250)؛ حتی خانوادهٔ بالسترّرو هنگام فیلم‌برداری پشت صحنه حضور داشتند و بر صحت نمایش وقایع نظارت می‌کردند (Krohn 2000: 180 as cited in Haeffner 2005: 61). این دقت‌مندی یادآور شیوهٔ رمان‌نویسی اونوره دو بالزاک[1]، گوستاو فلوبر[2]، و امیل زولا[3]، سه تن از برجسته‌ترین نویسندگانَ رئالیست سدهٔ نوزدهم است.[(1)] مشهور است که این نویسندگان پیش از نگارش رمان، ماه‌ها وقت صرف می‌کردند تا از محل‌هایی که می‌خواستند محیط[4] داستانشان باشند، بازدید و مشخصات دقیق آن‌ها را یادداشت کنند، با افرادی که بنا بود شخصیت‌های‌شان از نوع آنان باشند مصاحبه کنند و در مکان‌های عمومی

[1] Honoré De Balzac
[2] Gustave Flaubert
[3] Émile Zola
[4] setting

پرسه بزنند و تعامل عادی مردم را زیر نظر بگیرند و ثبت کنند (ر.ک. Zweig 1930: 167-168 و سیدحسینی ۱۳۹۳: ۲۷۴). هیچکاک نیز در تولید *مرد عوضی* از همین شیوه تبعیت کرده است. بازن این نوع بازنمایی واقعیت در سینما را واقع‌نمایی «مکانی» می‌خوانَد و آن را از واقع‌نمایی «موضوعی» و واقع‌نمایی «بیانی» متمایز می‌کنَد (۱۳۸۶: ۷۵). از این حیث، دقت کارگردان در واقعی‌بودن محیط فیلم‌برداری به‌تنهایی برای واقعی‌بودن اثر کافی نیست.

روایت‌های رئالیستی، با وجود جنبهٔ انتقادی‌شان، در مجموع، به سرشت انسان خوش‌بین‌اند و به اصلاح جامعه امید دارند؛ به همین سبب، در پایان این روایت‌ها معمولاً کشمکش[1] شخصیت اصلی با نیروهای اجتماعی حل می‌شود و داستان، در کل، با پایانی خوش خاتمه می‌یابد؛ برخلاف روایت‌های ناتورالیستی که حال‌وهوایی جبرباورانه[2] و بدبینانه و پایانی تراژیک و نومیدکننده دارند ("Naturalism" 2009: 544 و Abrams & Harpham 2015: 334). با این حال، همان‌گونه که بهرام بیضائی (۱۳۸۷) اشاره می‌کند، در فیلم *مرد عوضی*، کشمکش روایت سرانجام حل نمی‌شود زیرا منی درنهایت توان مقابله با جامعهٔ بی‌رحم را ندارد و نجات‌یافتن این شهروند مطیع و زحمتکش در آخر داستان نتیجهٔ تصادفِ[3] صِرف است، نه قدرت و ارادهٔ فردی خود او. بیضائی (۱۳۸۷)، هم‌چنین، اشاره می‌کنَد که در این روایت، شخصیت منفی، به معنای متعارف آن، وجود ندارد و پایان روایت «خوش» نیست (۷۲ و ۱۳۱). در حقیقت، شخصیت منفی این فیلم همان نیروهای ظالم و زورآور اجتماعی‌اند. درست است که پروندهٔ جنایی منی مختومه می‌شود؛ اما این به‌معنای حل‌شدن مشکل او و گره‌گشایی[4] نیست؛ مهم‌ترین چیزی که در این داستان به نتیجه می‌رسد فقط فروپاشی خانوادهٔ منی است که حتی با تبرئه‌شدن منی و بهبود وضع روحی همسرش نیز هیچ‌گاه به حال اول بازنخواهد گشت (بیضائی ۱۳۸۷: ۳۱، ۵۶ و ۶۷). با این وصف، آیا می‌توان *مرد عوضی* را به‌راستی در طبقهٔ آثار رئالیستی جای داد، حال که فاقد یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های ساختاری- مضمونی رئالیسم است؟ فضای تیره و هراس‌انگیز فیلمْ «کافکایی»[5] و یادآور آغاز رمان *محاکمهٔ*[6] فرانتس کافکا (۱۹۲۵) است. این خود مؤید صبغهٔ اکسپرسیونیستی و تیره‌وتارِ جهانِ نمایانده در فیلم است که، بیش از آنکه رئالیستی باشد، سینمای اکپرسیونیستیِ دههٔ ۱۹۲۰ را به یاد مخاطب می‌آورد.

پایان فیلم متفاوت است با آنچه بیننده حین تماشای آن ممکن است در ذهن خود پیش‌بینی کند؛ چراکه هیچ دلیل معقولی برای این روند پایان‌یافتن داستان نمی‌توان

[1] conflict
[2] deterministic
[3] coincidence
[4] dénouement
[5] Kafkaesque
[6] *Der Proceß* / *The Trial*

اقامه کرد. مشکل منی تصادفی حل می‌شود؛ درست همان‌طور که تصادفی به‌وجود آمده بود. میان رویدادهای سازندهٔ پیرنگ روایت، هیچ نوع رابطهٔ سببی[1] به‌چشم نمی‌خورد. در فیلم *مرد عوضی*، با مشاهدهٔ ادعای کارگردان/ روایت‌گر فیلم در آغاز روایت، توقع ما در مقام تماشاگر این خواهد بود که با فیلمی واقع‌نما و پیرنگی حقیقت‌مانند روبه‌رو شویم؛ ولی این توقع در روند تماشای فیلم محقق نمی‌شود. از چشم‌اندازی واقع‌بینانه، اتفاقی‌بودن رویدادها پذیرفتنی نیست و همان‌طور که پیشتر اشاره شد، این یکی از اصول اولیه‌ای بود که موجب شکل‌گیری جنبش رئالیسم شد :

> برخی رمان‌نویس‌ها از علم‌باوری [رایج در سدهٔ نوزدهم] تأثیر گرفتند و بر آن بودند که حقایق [بازنموده در رمان‌ها] باید مشهود، آزمودنی، واضح، و دقیق باشند و علاوه بر این، نشان بدهند که چه چیزهایی در [مقابل حقیقت و در] مقولهٔ ایمان- آن قانون تغییرناپذیر حاکم بر جهان هستی- می‌گنجند» (Stromberg 1968: xi).

از قرار معلوم، هدف کارگردان این بوده که بیننده با مشاهدهٔ واقعیت تلخ وضع منی، در مقام یکی از قربانیان جامعه، با او و امثال او احساس نزدیکی و همدلی کند. با این حال، فیلم *مرد عوضی* بیشتر از این جهت واقع‌نماست که در مجموع از واقعیت حاکم بر جامعه پرده برمی‌دارد- اینکه فرد در برابر اجتماع قدرتی برای دفاع از خود ندارد- و در این فیلم نحوهٔ بازتاباندن رویدادها چندان واقع‌گون و منطقی نیست.

در فیلم *مرد عوضی*، رابطهٔ تصادفی و دلخواهانهٔ رویدادها چهارچوب واقع‌نمایانهٔ روایت را به‌هم می‌زند. ایمان مذهبی منی، که در روند فیلم به آن اشارهٔ چندانی نشده بود، سرانجام منجر به رهایی او می‌شود. منی وقتی می‌پذیرد که دیگر کاری از دستش ساخته نیست، در برابر تمثال مسیح مصلوب دعا می‌کند و به ایمان دینی (متافیزیکی/ فراطبیعی/ «فراواقعی») پناه می‌برد. مشکل منی نه با نیرویی واقعی، عینی، و مجسم؛ بلکه با نیرویی فراطبیعی و متافیزیکی حل می‌شود و این موجب می‌شود در واقع‌نمایانه‌بودن گزارش فیلم تردید کنیم؛ البته عمل دعاکردن منی به‌تنهایی باعث نمی‌شود به واقع‌نمابودن فیلم شک کنیم؛ بلکه قراردادن آن سکانس در لحظه‌های پایانی فیلم و تمرکز بر آن، در حکم گشایندهٔ گره پیرنگ است که موجب می‌شود بیننده احساس کند علت تبرئه‌شدن منی کمک نیروهای ماوراءطبیعت بوده است.

پیش از آن سکانس، درگیری رز و منی نمایش داده می‌شود. لحظه‌ای پریشان‌خاطری رز به حدی می‌رسد که بی‌اختیار شانه‌ای را به پیشانی منی پرتاب می‌کند (۰۱:۱۸:۳۴). در نمای بعد، منی در آینهٔ شکسته به صورت زخمی خود می‌نگرد. در دو تا از تکه‌های آینه، بخش‌هایی از چهرهٔ او را می‌بینیم و تصویر او طوری است که گویی صورتش دو نیم شده است. از آنجا که آینه و سایه هر دو نماد انعکاس

[1] causal

هویت سوژه‌اند، می‌توان چنین پنداشت که منی در این اوضاع، یکپارچگی ذهن خود را از دست داده و دچار سوژگیِ گسسته[1] یا شخصیت دوگانه شده است. به این ترتیب، نظام بورژوایی با فشاری که بر منی وارد می‌کند به‌تدریج فردیت او را از بین می‌برد. رناتا سالکل در تحلیل روان‌کاوانهٔ این نما به تغییر چهرهٔ منسجم منی به کاریکاتوری کریه و گسسته اشاره می‌کند که رز در ساحت نمادین[2]، به تعبیر روان‌کاوانهٔ ژاک لکان[3]، تحمل نگاه‌کردن به آن را ندارد و به همین دلیل، نگاهش را از آینه برمی‌گرداند؛ بنابراین، دوربین در این نما از دیدگاه چراغ روی میز به تصویر مخدوش منی می‌نگرد که همان لکه و ابژهٔ خیالی است و نگاه سوژه را پاسخ می‌دهد (Salecl 1992: 193). پس از شکسته‌شدنِ خود است که منی در آخر روایت برای یافتن راه نجات، نه به توان فردی و درونیِ خود (تصویر خود در آینه)؛ بلکه به تمثال عیسی مسیح متوسل می‌شود. درست در همین نقطه است که جنبهٔ رئالیستی فیلم از آن سلب می‌شود.

هنگامی که منی از اثبات بی‌گناهی‌اش مأیوس می‌شود، مادرش از او می‌خواهد تا برای «قوی‌بودن» دعا کند (۰۱:۳۵:۱۷). در نمای بعدی که منی مقابل تمثال مسیح ایستاده است، دوربین با شگرد نمای تراز چشم[4] از جایی نزدیک به موقعیت منی به همان تمثال نگاه می‌کند. در نمای تراز چشم، دوربین ابتدا شخصیت کانونی (اینجا، منی) را نشان می‌دهد که به چیزی خیره شده است ودر نمای بعد، موضوع نگاه او را نشان می‌دهد؛ از زاویه‌ای که انگار دوربین کنار شخصیت قرار دارد (Branigan 1984: 7). در این حالت، بینندهٔ فیلم، که ناخودآگاه لنز دوربین را چشم خود می‌انگارد، خود را نزدیک منی حس می‌کند. این شگرد سینمایی مشابه شگرد «گفتمانِ غیرمستقیم آزاد»[5] در روایت‌های داستانی منثور است که در بسیاری مواقع بر میزان همدلی بینندهَ با شخصیت‌های داستان می‌افزاید و در خدمت کانونی‌سازیِ درونی[6] قرار می‌گیرد (ر.ک. Ghaffary & Nojoumian 2013: 276). پرواضح است که این بازتابِ ذهن‌محور[7] واقعیت با یکی از بارزترین ویژگی‌های رئالیسم، یعنی روایت‌گریِ عینی‌نگرانه، تناقض دارد. در نمای بعد از خیره‌شدن منی به تمثال مسیح، صورت مجرم حقیقی با استفاده از شگرد برهم‌نمایی[8]، روی صورت منی می‌افتد (۰۱:۳۶:۳۱)؛ به‌نحوی‌که به‌نظر می‌رسد این دو شخصیت لحظه‌ای در هم مستحیل می‌شوند. این خود نشان می‌دهد که تمسک منی به ایمان دینی چقدر سریع مؤثر افتاده و مجرم حقیقی را به دام انداخته است. اتصال این دو نما با یکدیگر، یادآور نوعی از مونتاژ است که

[1] split subjectivity
[2] the Symbolic order
[3] Jacques Lacan
[4] eye-line match
[5] free indirect discourse (FID)
[6] internal focalization
[7] subjective
[8] superimposition

بازن از آن به «مونتاژ جاذبه‌ها»[1] تعبیر می‌کند: «تقویت معنای یک تصویر از طریق پیوند[دادن] آن با تصویری دیگر که لزوماً بخشی از همان اپیزود نیست» (۱۳۸۶: ۲۰). به این ترتیب، معنا در ترتیب نماها و ارتباط ذهنی‌شان با یکدیگر شکل می‌گیرد؛ نه در محتوای عینی هر نما. به بیان دیگر، کارگردان واقعیتی عینی را نمایان نمی‌کند؛ بلکه معنا را با مونتاژ می‌آفریند. هیچکاک نظر خود را دربارهٔ این نما این‌گونه بیان می‌کند:

> من فقط داشتم شباهت این دو را در قالب سینمایی نشان می‌دادم. اصلاً نباید آن کار را می‌کردم و مهم نیست اگر گمان کرده باشم کارم چقدر زیرکانه بوده است. این اتفاق در ماجرای واقعی نیفتاده بود و خطای من همین‌جا بود. اگر دارید فیلم مستندگونه می‌سازید، اضافه‌کردن عناصر غیرواقعی اشتباه است (Hitchcock & Macklin 2015: 52).

گشایندهٔ گره پیرنگ همان شگرد «دستِ غیب»[2] است که در اطلاق به برخی از تراژدی‌های یونان باستان به‌کار می‌رفت: قهرمان تراژدی با مشکلی مواجه بود که حل آن از توان بشری محدود او خارج بود؛ ولی سرانجام یکی از خدایان ناگهان برای حل آن مشکل سرمی‌رسید و نمایش‌نامه به خوشی خاتمه می‌یافت. این را می‌توان با نظر روان‌کاوانهٔ اسلاوُی ژیژک[3] سنجید که مدعی است هیچکاک خدایی دگرآزار و خودخواه را در این فیلم ترسیم کرده است- خدایی که از بازی با سرنوشت انسان‌ها لذت می‌برد (۱۹۹۲: ۲۱۲).

صدای «خداگون» روایت‌گر فیلم[۲] که در مقدمهٔ[4] فیلم *مرد عوضی* ظاهر می‌شود، خودِ هیچکاکِ کارگردانِ است. در این سکانس، مؤلف اثر (فیلم‌ساز) که خداوندگار و خالق آن به حساب می‌آید و معمولاً در فیلم‌ها پرده‌نشین می‌ماند، خود را به بیننده می‌نمایاند و با اقتدار و مرجعیتی که دارد بر موثق‌بودن گزارش خود صحه می‌نهد. بر این اساس، بیننده اقناع می‌شود که به این گزارش «مستند» وثوق تام داشته باشد و ترغیب می‌شود داستان فیلم را دنبال کند، زیرا این صدای خداگونْ دانای کل است و از نظر وجودی، یک سطح بالاتر از جهان داستان و محیط به آن است. این حضور خداگونِ کارگردان یکی دیگر از مواردی است که بازن در سینمای رئالیستی جایز نمی‌داند؛ زیرا معتقد است کارگردان باید مانند خدا، در جهانِ غایب باشد و فقط نشانه‌هایی از خود به‌جای بگذارد (Cardullo 2011: 8). معمولاً توقع می‌رود که فیلم با تیتراژ آغازین شروع شود؛ اما آغاز فیلم هیچکاک با این سنت متفاوت است.

---

[1] montage by attraction
[2] deus ex machina
[3] Slavoj Žižek
[4] prologue

با این همه، در همان مقدمهٔ فیلم، «کارگردان» که اکنون در متن فیلم ظاهر شده، به‌طرزی اغراق‌آمیز مدعی است که فیلم او واجد ویژگی‌های ژانر مستند است و «تک‌تک کلمات فیلم واقعی‌اند» (۰۰:۰۰:۳۹). واضح است که چنین چیزی عملاً ممکن نیست و این ادعا با اصول رئالیسم نیز مطابقت نمی‌کند. حتی در گفتمان روایتِ فیلم مواردی را می‌توان یافت که موجب می‌شوند در صداقت هیچکاکَ روایت‌گر تردید کنیم و او را روایت‌گری نامعتمَد[1] بدانیم؛ برای مثال، در آخر فیلم، طبق سنت سینما در آن دوره، اثری از تیتراژ پایانی نیست و به‌جای آن، مؤخره[2]ای مکتوب قرار گرفته است: «دو سال بعد، رز بالسترو از آسایشگاه روانی مرخص شد؛ درحالی‌که کاملاً درمان شده بود. این روزها، او با منی و دو پسرشان در فلوریدا زندگی سعادتمندانه‌ای دارند ... و آن اتفاق به نظرشان مانند یک کابوس بوده است؛ اما آن اتفاق واقعاً افتاده بود ...» (۰۱:۴۴:۴۶). برنارد اف. دیک[3] معتقد است:

> همان‌گونه که توضیح آغازین در فیلم‌ها در حکم مقدمه‌ای بر فیلم است، توضیح پایانی[4] نیز ممکن است نقش مؤخرهٔ فیلم را ایفا کند. توضیح پایانی به‌طور خاص از این جهت مفید است که با آن می‌توان بیننده را از سرنوشت شخصیت‌ها آگاه کرد؛ مخصوصاً هنگامی که ادامه‌دادن کنش داستان چندان جذاب نباشد و تأثیر مورد انتظار از پایان داستان را مخدوش کند یا از دیدگاهی واقع‌نگرانه‌تر، هزینهٔ زیادی روی دست تهیه‌کننده بگذارد (2005: 30-29).

برخلاف توضیح پایانی فیلم *مرد عوضی* که می‌گوید رز پس از گذشت دو سال سلامت خود را کاملاً بازیافت، درواقع او هیچ‌گاه بهبود پیدا نکرد (Lumenick 2016: para. 9) و این‌گونه واقعیتْ قربانی پایان خوش هالیوودی شد. چطور می‌توان باور کرد که پس از آن اتفاق شوم و آن ضربهٔ روحی، فرد بتواند سلامت روان خود را «کاملاً» بازیابد؟ به‌نظر می‌رسد که هیچکاک بعدها این ادعا را فراموش کرده بود؛ چون شش سال بعد از ساختن این فیلم در مصاحبه با تروفو اظهار کرد: «در نتیجهٔ این بدبختی‌ها عاقبت زن او عقلش را از دست داد و کارش به آسایشگاه امراض روحی کشید که [«درواقع»] احتمالاً هنوز هم همان‌جاست» (تروفو و اسکات ۱۳۸۹: ۱۹۴). به این ترتیب، می‌توان پرسید که آیا این خاتمهٔ فیلم مطابق با نیت هیچکاک مبنی بر به‌نمایش‌درآوردن واقعیت هست یا نه. پاسخ این پرسش، البته، منفی خواهد بود. دقیقاً به‌علت این پایان‌بندی، حاصل کار بیش از آنکه تراژیک و بازنمایندهٔ حقیقت تلخ زندگی این افراد باشد، در نهایت روایتی ملودراماتیک از آب درآمده است.

از این گذشته، سیاه‌وسفید بودن تصویرهای فیلم و زاویه‌های دوربین هیچ‌کدام حقیقت‌مانند و عینی‌نگرانه نیستند؛ چراکه در مستندها زاویهٔ دوربین معمولاً هم‌سطح

---

[1] unreliable narrator
[2] epilogue
[3] Bernard F. Dick
[4] end title

با چشم است (Spoto: 1992: The Wrong Man, para. 10)؛ حال آنکه دوربین در بخش‌های بسیاری از فیلم ذهن‌محور است. طرفه اینکه هیچکاک خود اذعان داشته بود که فیلم او ماجرا را از دید منی می‌گزارد. هیچکاک در یکی از مصاحبه‌های خود به‌صراحت اظهار می‌دارد که در فیلم *مرد عوضی* «کارگردانی من کاملاً ذهن‌محور است» (Hitchcock, Bitsch, & Truffaut 2015: 83)، و این آشکارا تأکید رئالیسم بر عینی‌نگری در گزارش واقعیت را نقض می‌کند.

بر اساس مدعای هیچکاک در مقام کارگردان و «روایت‌گر» فیلم و بحث فوق دربارهٔ محتوا و فرم فیلم *مرد عوضی*، درنهایت آیا می‌توان این اثر را نمونه‌ای از فیلم‌های رئالیستی/ واقع‌نما به شمار آورد؟ این پرسش ما را به بحث رابطهٔ هنر و بازنمایی بازمی‌گرداند. یکی از تلقی‌های سطحی و ابتدایی رایج دربارهٔ سرشت هنر «واقع‌باوریِ ساده‌اندیشانه»[1] است که طبق آن رسانهٔ اثر هنری از موضوعی که با آن بازنمایانده می‌شود ذاتاً مستقل است. به بیان دیگر، زبان (هر نظام نشانه‌ای و دلالتی، نه صرفاً زبان کلامی) ماهیتی جدا دارد از واقعیت بیرونی‌ای که با آن زبان توصیف می‌شود. با این همه، این تعریف از واقعیت جز ساده‌اندیشی نیست. همان‌گونه که متفکران و زبان‌شناسان با زمینه‌های فکری گوناگون استدلال کرده‌اند که زبان از واقعیت جدا نیست؛ چون زبان است که واقعیت را برمی‌سازد. راجر فاولر[2] این ایده را چنین شرح می‌دهد:

> ادبیات داستانی (مانند نقاشی، نمایش‌نامه و درمجموع، مانند اسلوب‌های ظاهراً غیرداستانی مثل تاریخ‌نگاری) هنری بازنماینده[3] است؛ به عبارت دیگر، ادبیاتِ داستانی این تصور را به خواننده می‌دهد که «واقعیت» را بازمی‌نمایاند ــ واقعیتی که ممکن است از رسانه‌ای که انتقالش می‌دهد مستقل و جدا باشد. [...] ما [...] «واقعیت‌باوریِ [= واقع‌باوری] ساده‌اندیشانه» را رد می‌کنیم؛ گرچه شاید سرنوشت و بختِ شخصیت‌های داستان‌ها را سرنوشت و بختِ خود بینگاریم، می‌دانیم که آن شخصیت‌ها «واقعی» نیستند و رمان هم به هیچ‌وجه تصویرِ راستین و شفافی از واقعیتِ عینی در اختیارمان نمی‌گذارد. محتوای رمان را فقط می‌توان همچون محتوای «بازنموده» تجربه کرد؛ بازنمایی (و درنتیجه، تجربهٔ ما) نیز با شگردهای زبانی اداره می‌شود (۱۳۹۶: ۱۲۱).

نحوهٔ کاربرد زبان ممکن است واقعیت بازنمایی‌شونده را تحریف کند؛ زیرا مفهومی را که می‌خواهیم منتقل کنیم باید در چهارچوب‌های از پیش تعیین‌شدهٔ صرفی و نحوی و گفتمانی قرار دهیم که خودِ آن چهارچوب‌ها و قواعد ماهیت اجتماعی و قراردادی دارند: «بازنمایی فراگردی شدیداً قراردادی است که رسانه (و درکل، شیوه‌هایی که جامعه با آن‌ها نشانه‌ها را به‌کار می‌گیرد) بر آن محدودیت‌هایی

[1] naïve realism
[2] Roger Fowler
[3] representational

اعمال می‌کند» (فاولر ۱۳۹۶: ۱۲۲). این نکته را می‌توان گسترش داد و نه‌فقط به زبان کلامی یا زبان ادبیات؛ بلکه به همهٔ نظام‌های زبانی، ازجمله زبانِ فیلم، اطلاق کرد.

در فیلم‌های داستانی، آنچه روایت می‌شود «واقعی» نیست و بیننده هم، البته این را از پیش می‌داند؛ زیرا یکی از قراردادهای سینما (و به‌طور کلی، هنر) این است که وقتی قصد تماشای فیلم داستانی داریم، باید ناباوری خود به واقعیت شخصیت‌ها و رویدادهای داستانی را موقتاً به تعلیق درآوریم[1] تا بتوانیم منطق آن جهان داستانی را درک کنیم و به التذاذ هنری برسیم. این مهارت بخشی از رمزگان[2]ها یا قراردادهای هنری است که ما با زندگی و فعالیت در جامعهٔ خود کسب می‌کنیم یا می‌آموزیم تا بتوانیم آثار هنری را درک و تفسیر کنیم (Abrams & Harphem, 2015: 333-334). حتی اگر فیلم از نوع مستند باشد، باز هم نمی‌توان ادعا کرد که آنچه بازنموده شده واقعیت است. فرانک ناریس[3]، نویسندهٔ ناتورالیست امریکایی، داستان واقع‌نما را این‌گونه تعریف کرده است: داستانی که «واقعی به‌نظر می‌رسد؛ اما واقعی نیست» (as cited in Barrish, 2011: 42 ,51 :1897). حال، چگونه می‌توان مدعی شد که یک فیلم داستانیِ نیمه‌مستند واقعیت مطلق را نشان می‌دهد؟ آنچه در گفتمان هنر از آن به «رئالیسم» یا «واقع‌نمایی» تعبیر می‌شود چیزی نیست جز یکی از همان قراردادهای نانوشته میان خالق اثر و مخاطبان آن، که اصولاً ماهیت ارزش‌گذارانه[4] دارد:

> «رئالیسم» [= واقع‌نمایی] با «واقعیت» یکی نیست؛ بلکه نوعی قرارداد یا نظریه است. [...] «رئالیسم» نوعی قرارداد گفتمانی است؛ به بیان دقیق‌تر، «رئالیسم‌ها» قراردادهایی گفتمانی‌اند؛ به این دلیل که الگوهای متفاوت در نویسندگان و آثار گوناگون تأثیرهای رئالیستیِ گوناگونی ایجاد می‌کنند (فاولر ۱۳۹۶: ۱۶۰؛ هم‌چنین ر.ک. Morris 2005: 4 و Lapsley & Westlake 2006: 158 و Stam 2000: 142).

به همین دلیل است که در طول تاریخ هنرْ برداشت‌های مختلف و حتی گاه متناقض، از واقعیت و واقع‌نمایی شکل گرفته و عرضه شده‌اند. در نظریهٔ فیلم، این تلقی از واقعیت به‌منزلهٔ نوعی برساختهٔ تاریخی و گفتمانی نقطهٔ مقابل نظریهٔ رئالیستیِ بازن و همفکران اوست که ساده‌انگارانه، رسانهٔ فیلم را ورانما و شفاف می‌پندارند.

فیلم *مرد عوضی* هیچکاک نیز از این قاعده مستثنا نیست؛ نخست اینکه مفهوم‌های عینی‌نگری، بی‌طرفی یا بازنمایی بلافصل واقعیت خود تصورهایی ایدئال و ضدرئالیستی‌اند که نمونهٔ آن در پافشاری هیچکاک بر مستندبودن فیلمش مشهود است. دوم اینکه سبک شخصیِ فرد هنرآفرین و نگرش‌های او به ماهیت و وظیفهٔ هنر ریشه در آگاهی، تجربهٔ زیسته و هویت فردی او دارند و او هرقدر هم

[1] willing suspension of disbelief
[2] code
[3] Frank Norris
[4] value-judgmental

در راستای عینی‌نمایی واقعیت تلاش کند، حاصل تلاش او برخاسته از ذهنیت او؛ یعنی ذهن‌محور، خواهد بود ("Realism" 2009: 667)؛ هرچند این فرایند ناخودآگاهانه محقق شود. این نکته را تروفو به هیچکاک تذکار می‌کند: «سبک کار شما که در حیطهٔ قصه به کمال رسیده با ساختمان و لوازم یک اثر مستند مغایر است [...]. صورت‌ها، نگاه‌ها و حرکات "استیلیزه" [= سبک‌دار] شده‌اند؛ درحالی‌که واقعیت را هرگز نمی‌شود استیلیزه کرد» (تروفو و اسکات ۱۳۸۹: ۱۹۶). نمونه‌ای که تروفو برای ایضاح منظور خود می‌آورَد سکانسی است که در آن منی را بعد از نخستین جلسهٔ دادگاه به زندان منتقل می‌کنند: «در راه رسیدن به کلانتری [= زندان] افراد مختلفی نگهبان او هستند ولی این مرد چون خجالت می‌کشد سرش را پایین انداخته و به جلوی پایش نگاه می‌کند؛ درنتیجه ما هیچ‌وقت نگهبان‌ها را نمی‌بینیم [۰۰:۵۱:۴۰]» (تروفو و اسکات ۱۳۸۹: ۱۹۶). تروفو توضیحی دربارهٔ این سکانس و منظور خود نمی‌دهد؛ اما احتمالاً آنچه اینجا توجه تروفو را به خود جلب کرده، کانونی‌سازیِ درونی و تمرکز بر آگاهی منی، در مقام شخصیت کانونیِ روایت است که بیننده بناست وضعیت را از دید او و ادراک و با او همدلی کند. این نَمونهٔ تمام‌عیار روایت‌گریِ ذهن‌محور، نه عینی‌گرانه است.

در پایان، این سؤال پیش می‌آید که فیلم‌های «ساخته‌شده بر اساس داستانی واقعی» به چه میزان واقعی‌اند. در پاسخ می‌توان گفت که روایت‌ها پیچیدگی‌های خود را دارند و هرقدر هم فیلم‌ساز بکوشد وفادار به واقعیت و بی‌طرف بماند، ذهنیت او و سبک شخصی‌اش در روایت‌پردازی و دراماتیزه‌کردن ماجرا، درنهایت، رد خود را در اثر او خواهند گذاشت. به تعبیر پَم ماریس[1]، «عمل نوشتن مستلزم گزینش و سازمان‌دهی [مطالب و فرم بیان] است؛ بعضی از چیزها باید پیش از چیزهای دیگر بیایند و این گزینش‌ها و سازمان‌دهی‌ها همواره به‌نحوی متضمن ارزش‌ها و چشم‌انداز نویسنده خواهند بود» (2005: 4). این نکته را می‌توان به تمام فرم‌ها و رسانه‌های هنر نسبت داد. در فیلم‌ها، افزون بر ذهنیت و سبک شخصی کارگردان، ذهنیت و سبک شخصی عوامل دیگر تولید فیلم را نیز نباید در فرایند ایجاد گفتمان نهایی نادیده گرفت:

> فیلم داستانی روایت می‌کند؛ اما این روایت‌گری کار فردی واحد نیست؛ دریافت‌کنندهٔ فیلم هم شخصی واحد نیست؛ بلکه روایت‌گری در فیلم تابع قواعد پیچیدهٔ خود است. فیلم [برای ایجاد تأثیر رئالیستی] «سند» ارائه می‌کند؛ ولی رابطهٔ این سندها با واقعیت‌هایی که قرار است ثبت کنند صرفاً غیرِمستقیم است» (Williams 1980: XIII).

نتیجهٔ همهٔ این‌ها شکل‌گرفتن شکافی پرناشدنی بین واقعیت بیرونی و رسانه‌های هنر است. مهم آن است که هنرمندان و نویسندگان جنبش رئالیسم، تا جایی که از آثار نظری و هنری‌شان برمی‌آید، هیچ‌گاه مدعی نشدند که هدفشان از خلق آثار

[1] Pam Morris

هنـری ایجـاد تناظـر یک‌به‌یـک بیـن واقعیت‌هـای غیرزبانـیِ بیرونـی و عناصـر زبانـی به‌کارگرفتـه در آن آثـار بـوده اسـت؛ بلکـه رئالیسـم در مجمـوعِ متضمـن ایـن بـوده اسـت کـه آثـار هنـری- ادبـی صرفـاً بازتـاب یـا انعکاسـی از واقعیت‌هـای خارجی‌انـد (Morris 2005: 5-6؛ هم‌چنیـن، ر.ک. Abrams & Harpham 2015: 334). به‌نظـر می‌آیـد کـه مـا نیـز بایـد امـکان واقع‌نمایـی را تـا همیـن حـد بپذیریـم و نـه بیشـتر- نکتـه‌ای کـه هیچـکاک، و تـا حـدی بـازن از آن غافـل بودنـد.

۶. نتیجه

پرسـش اولیـهٔ پژوهـش حاضـر ایـن بـود کـه آیـا فیلـم *مـرد عوضـیِ* آلفـرد هیچـکاک، بـا وجـود برخـی عناصـر و ابعـاد واقع‌نمایانـه در آن، دقیقـاً در زمـرهٔ آثـارِ رئالیسـتی، به‌معنـای فنـی کلمـه و بنـا بـه تعریـف آنـدره بـازن، قـرار می‌گیـرد یـا نـه. بررسـی ایـن فیلـم، در حقیقـت، نمونـه‌ای بـود تـا از طریـق آن بتوانیـم بـه پرسـش ثانویـهٔ پژوهـش، کـه پرسشـی کلـی و نظـری اسـت، بپردازیـم؛ یعنـی اینکـه آیـا به‌طـور کلـی در آثـار هنـری- ادبـی امـکان عرضـهٔ خنثـی، بی‌طرفانـه، و عینی‌نگرانـهٔ واقعیـت بیرونـی، بـا فـرض قائل‌شـدن بـه چنیـن واقعیتـی وجـود دارد یـا نـه. طبعـاً، در نوشـته‌ای کوتـاه ماننـد جسـتار حاضـر، نمی‌تـوان حـق مطلـب را در ایـن بـاره ادا کـرد و ادعـای ایـن تحقیـق نیـز بـه هیچ‌وجـه حل‌وفصـل ایـن مسـئلهٔ غامـض در فلسـفهٔ هنـر نبـود. هـدف بیشـتر طـرح ایـن مسـئله در قالـب تحلیـل نمونـه‌ای مشـخص در ایـن زمینـه بـود. بـه ایـن منظـور، ابتـدا مفهـوم رئالیسـم در گفتمـان فلسـفه و سـینما را بـا تمرکـز بـر نظریـهٔ بـازن دربـارهٔ فیلـم رئالیسـتی و نیـز مؤلفه‌هـای آن را به‌اختصـار توضیـح دادیـم و بـا شـرح تقابل‌هـای دوجزئـی عیـن/ ذهـن و واقعیـت/ ایـده، بـر ایـن نکتـه تأکیـد کردیـم کـه در آثـار هنـری و ادبـی، به‌لحـاظ نظـری و عملـی، بازنمایـیِ واقعیـت عینـیِ بیرونـی بـدون دخـل و تصـرف هنرآفریـن ممکـن به‌نظـر نمی‌رسـد. سـپس بـا تحلیـل فـرم و درون‌مایـهٔ فیلـم هیچـکاک، نشـان دادیـم کـه آثـارِ بـه ظاهـر «رئالیسـتی»، به‌رغـم مدعـای خـود در بازتابانـدن دقیـق و عینی‌نگرانـهٔ واقعیـتِ بیرونـی/ اجتماعـی، در عمـل هرگـز عـاری از جنبه‌هـایِ ذهن‌محـور و شـخصی نخواهنـد بـود.

در فیلـم برگزیـدهٔ ایـن پژوهـش، *مـرد عوضـی*، کارگـردان سـعی داشـته ماجـرا را کـه بـر اسـاس رخـدادی واقعـی بـوده اسـت، بی‌کم‌وکاسـت بـه بیننـده نشـان بدهـد؛ امـا دراماتیزه‌شـدن آن رویـداد کـه در فراینـد سـاخت فیلـم داسـتانی ناگزیـر بـوده، بـر «باز»نمایـیِ بی‌طرفانـهٔ واقعیـت مزبـور تأثیـر گذاشـته اسـت. در روایـت هیچـکاک، رویدادهایـی فراطبیعـیَ و «فراواقعـی» مشـاهده می‌کنیـم کـه توجیـه منطقـی و عینـی ندارنـد و بـا هدف‌هـا و فرض‌هـای سـینمای رئالیسـتی، آن‌طـور کـه بـازن آن را تعریـف می‌کنـد، مطابقـت نمی‌کننـد. بررسـی فـرم و محتـوای فیلـم، گویـای آن اسـت کـه بـرای روایـت ماجـرا، عامدانـه از دیـدگاه و آگاهـی منـی اسـتفاده شـده اسـت؛ حـال آنکـه طبـق اصـول رئالیسـم نمایـش واقعیـت نبایـد بـه ادراک و تجربـهٔ شـخصیتی واحـد محـدود شـود؛ زیـرا ذهنیـت شـخصیت در گـزارش

واقعیت بیرونی، اثر می‌گذارد و آن را از اعتبار ساقط می‌کند.

نتیجهٔ این بحث، تأکید صریح بر ناممکن‌بودن پایبندی مکانیکی و مطلق در بازنمایی هنری به دقایق رخداد واقعی است؛ زیرا به‌رغم تمام ادعاهای کارگردان، فیلم مورد بررسی و تلاش‌های او کشمکش موجود در پیرنگ داستان، در اثر تصادف محض حل می‌شود؛ یعنی فرارفتن از امکانات و منطق جهان مادی و فیزیکی (= واقعی) و توسل به نیروهای عالم ماوراءطبیعت و معرفت شهودی (ایمان دینی) برای پرکردن شکاف‌ها و ابهام‌های موجود در بطن واقعیت‌های بیرونی. حضور این عوامل فراطبیعی و ناگزیری آن‌ها در روایت‌پردازی، در کنار جنبه‌های ذهن‌محور فرم فیلم، نافی چهارچوب عینی‌نگرانه و علّی مفروض در آثار رئالیستی است و شاهدی بر فرضیهٔ جستار حاضر: رسانه‌های مختلف هنر، صرف نظر از ماهیتشان، به‌لحاظ نظری و عملی قادر به بازنمایی وفادارانه و مطلق واقعیت بیرونی نیستند. اصولاً، در ذهن ادراک‌گرِ ما، واقعیت همواره دستخوش تغییر و تحول می‌شود؛ در خلق آثار هنری نیز، به همین صورت، واقعیت از صافی ذهن فرد هنرمند می‌گذرد و از تمایلات خودآگاهانه و ناخودآگاهانهٔ او تأثیر می‌گیرد. با بررسی‌های آثار رئالیستی بیشتر، از نقاشی و عکاسی گرفته تا نمایش‌نامه و رمان و فیلم، به‌ویژه آثار نیمه‌مستند، می‌توان ابعاد و پیامدهای دیگر این بحث را سنجید و آشکار کرد. به این ترتیب، این پژوهش می‌تواند نقطهٔ آغازی باشد برای پژوهش‌های مفصل‌تر و عمیق‌تر دربارهٔ رئالیسم در هنر یا آثار هنری خاص، به‌ویژه با رویکردهای نقادانه‌تری که از مفهوم‌های سنتی رئالیسم در هنر فاصله می‌گیرند و به مناسبت واقعیت با ایدئولوژی یا هژمونی می‌پردازند؛ ازجمله نظریهٔ برتولت برشت[1] یا لویی آلتوسر[2] و نومارکسیست‌های پیرو او مبنی بر منفعلانه‌بودن رئالیسم و کنش‌پذیربودن مخاطبان آثار رئالیستی؛ زیرا به‌زعم آنان آنچه در هنر بازنموده می‌شود، نه واقعیت آن‌گونه که هست؛ بلکه واقعیت طبق تعریف ایدئولوژی حاکم است.

پی‌نوشت

(۱) دقیق‌تر آن است که بگوییم زولا نویسنده‌ای ناتورالیست بود، اما اینجا با تسامح او را در زمرهٔ رئالیست‌ها آوردیم؛ چه بیشتر مورخان ادبیات، ناتورالیسم را شاخه‌ای از جنبش گسترده‌ترِ رئالیسم انگاشته‌اند.

(۲) این اصطلاح را برنارد اف. دیک در تحلیل فیلم‌هایی دیگر به‌کار می‌بَرد (2005: 43).

[1] Bertolt Brecht
[2] Louis Althusser

منابع

بازن، آندره (۱۳۸۶). *سینما چیست؟* ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: هرمس.

بیضائی، بهرام (۱۳۸۷). *هیچکاک در قاب*. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

تروفو، فرانسوا و هلن جی اسکات (۱۳۸۹). *سینما به روایت هیچکاک*. ترجمهٔ پرویز دوایی. تهران: سروش.

سیدحسینی، رضا (۱۳۹۳). *مکتب‌های ادبی*. جلد نخست. تهران: نگاه.

فاولر، راجر (۱۳۹۶). *زبان‌شناسی و رمان*. ترجمهٔ محمد غفاری. ویراست دوم. تهران: نشر نی.

قاسم‌خان، علی‌رضا (۱۳۷۳). «رئالیسم و سینما.» *هنر*. شمارهٔ ۲۷. ۲۵۲ ـ ۲۴۷.

گاردنر، هلن و فرد س. کلاینر (۱۳۹۴). *هنر در گذر زمان*. ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی. ویراست چهاردهم. تهران: کاوش‌پرداز.

معیری‌نژاد، هادی (۱۳۸۲). «حقیقت و تصویر: مقدمه‌ای بر سینما و رئالیسم اجتماعی.» *آزما*. شمارهٔ ۲۶. ۱۷ـ ۱۶.

Abrams, M. H, & Harpham, G. G. (2015). *A Glossary of Literary Terms* (11th ed). Stamford: Cengage Learning.

Adair, G. (2002). *Alfred Hitchcock: Filming Our Fears*. Oxford: Oxford University Press.

Aitken, I. (2006). *Realist Film Theory and Cinema: The Nineteenth-Century Lukácsian and Intuitionist Realist Traditions*. Manchester: Manchester University Press.

Barrish, P. (2011). *The Cambridge Introduction to American Literary Realism*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Branigan, E. (1984). *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlin: Mouton.

Cardullo, B. (2011). "Defining the Real: The Film Theory and Criticism of André Bazin." In Bert Cardullo (Ed.). *André Bazin and Italian Neorealism*. New York: Continuum. 1-17.

Carroll, N. (2008). *The Philosophy of Motion Pictures*. Oxford: Blackwell.

Courbet, G. (Feb. 15, 2020,). Realist Manifesto: An Open Letter [Online]. *https://arthistoryproject.com/artists/gustave-courbet/realist-manifesto-an-open-letter/* (Retrieved on January 20, 2020)

Descartes, R. (2008). *Meditations on First Philosophy, With Selections from the Ob-*

jections and Replies. Trans. M. Moriarty. Oxford: Oxford University Press.

Dick, B. F. (2005). *Anatomy of Film* (5th ed). New York: Bedford / St. Martin's.

Ghaffary, M., & Nojoumian, A. A. (2013). "A Poetics of Free Indirect Discourse in Narrative Film. *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*." *5* (2). 269-281.

Haeffner, N. (2005). *Alfred Hitchcock*. Essex: Pearson Education Limited.

Hayward, S. (2006). *Cinema Studies: The Key Concept* (3rd ed). London and New York: Routledge.

Hirst, R. J. (2006). Realism. In Donald M. Borchert (Ed.), *Encyclopedia of Philosophy* (8). 2nd ed. Farmington Hills: Thomson Gale. 260-69.

Hitchcock, A. (Producer & Director). (1957). *The Wrong Man* [Motion Picture]. US: Warner Bros.

Hitchcock, A., Bitsch, C, & Truffaut, F. (2015). "Encounter with Alfred Hitchcock" In Sidney Gottlieb (Ed.). *Hitchcock on Hitchcock: Selected Writings and Interviews* (2). Oakland, CA: University of California Press. 80-85.

Hitchcock, A., & Forbes, B. (2015). "John Player Lecture." In Sidney Gottlieb (Ed.). *Hitchcock on Hitchcock: Selected Writings and Interviews* (2). Oakland, CA: University of California Press. 1-17.

Hitchcock, A., & Macklin, A. (2015). "It's the Manner of Telling: An Interview with Alfred Hitchcock." In Sidney Gottlieb (Ed.). *Hitchcock on Hitchcock: Selected Writings and Interviews* (2). Oakland, CA: University of California Press. 49-57.

Kania, A. (2009). "Realism." In Paisley Livingston and Carl Plantinga (Eds.). *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. London and New York: Routledge. 237-48.

Krohn, B. (2000). *Hitchcock at Work*. London: Phaidon.

Lapsley, R., & Westlake, M. (2006). *Film Theory: An Introduction* (2nd ed). Manchester: Manchester University Press.

Lumenick, L. (Feb. 7, 2016). "A Case of Mistaken Identity Ruined This Man's Life — And Inspired Hitchcock" [Online]. *https://nypost.com/2016/02/07/a-case-of-mistaken-identity-ruined-this-mans-life-and-inspired-hitchcock.html* (Retrieved on January 9, 2020)

Morris, P. (2005). *Realism.* London and New York: Routledge.

Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, *16* (3). 6–18.

Naturalism. (2009). In I. M. Milne (Ed.), *Literary Movements for Students* (2). 2nd ed. Farmington Hills: Gale. 534-55.

Norris, F. (1964). *The Literary Criticism of Frank Norris.* Ed. D. Pizer. Austin: University of Texas Press.

Realism. (2009). In I. M. Milne (Ed.), *Literary Movements for Students* (2). 2nd ed. Farmington Hills: Gale. 654-81.

Salecl, R. (1992). "The Right Man and the Wrong Woman." In S. Žižek (Ed.). *Everything You Always Wanted to Know about Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)* London: Verso. 185-94.

Sohn-Rethel, M. (2015). *Real to Reel: A New Approach to Understanding Realism in Film and TV Fiction.* Leighton Buzzard (GB): Auteur.

Spoto, D. (1992). *The Art of Alfred Hitchcock: Fifty Years of His Motion Pictures* [E-Book]. 2nd ed. New York: Anchor.

Stam, R. (2000). *Film Theory: An Introduction***.** Oxford: Blackwell.

Stromberg, R. N. (1968). "Introduction." In Roland N. Stromberg (Ed.). *Realism, Naturalism, and Symbolism: Modes of Thought and Expression in Europe, 1848-1914*. London: Palgrave Macmillan. Ix-Xxxvi.

Williams, C. (1980). *Realism and the Cinema: A Reader***.** London: Routledge & Kegan Paul.

Žižek, S. (۱۹۹۲). "In His Bold Gaze My Ruin Is Writ Large." In S. Žižek (Ed.)**.** *Everything You Always Wanted to Know about Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)* London: Verso. 211-272.

Realism and Representation in Philosophy and Cinema: A Critical Examination of Alfred Hitchcock's *The Wrong Man* with Special Reference to André Bazin's Theory

Mohammad Ghaffary[1]
Melika Ramzi[2]

Abstract

The issue of "reality" and its representation in artistic and literary works has been one of the major concerns of artists and theorists since classical times. It reached its climax in the mid-nineteenth century when following scientific advances and social changes, including the invention of photography, European painters and writers treated the issue more directly and precisely. This situation resulted in the formation of a movement named "Realism," which aimed at recording the external reality, especially social reality and the condition of the lower classes, accurately and objectively. Alfred Hitchcock's *The Wrong Man* (1957) has a narrative based on a true story and contains several realistic elements. The director claims that it is a "documentary" which faithfully represents the reality without any directorial interference. After offering a brief comparative explanation of the concepts of "reality" and "realism" in philosophy and cinema, the present study draws on André Bazin's theory of cinematic realism to investigate the realistic dimensions of this movie. The goal is to see whether or not, despite the filmmaker's claim and the presence of certain realistic features, *The Wrong Man* can ultimately be regarded as a realistic work. The analysis of the movie shows that not only is *The Wrong Man* not without subjective aspects, but it has not also been greatly faithful to the actual incident, and thus, it does not correspond to Bazin's definition of reality. This discussion eventually leads to the question of whether or not, given the autonomous existence of an external objective reality, it is possible to represent it faithfully and impartially in artistic media, including the cinema and literature.

Keywords: André Bazin, Objectivity, Realism, Representation, Subjectivity, *The Wrong Man.*

[1] Assistant Professor of English Language and Literature, Department of English, Arak University, Arak m-ghaffary@araku.ac.ir
[2] MA Student of English Language and Literature, Department of English, Arak University, Arak ramzi_melika@yahoo.com