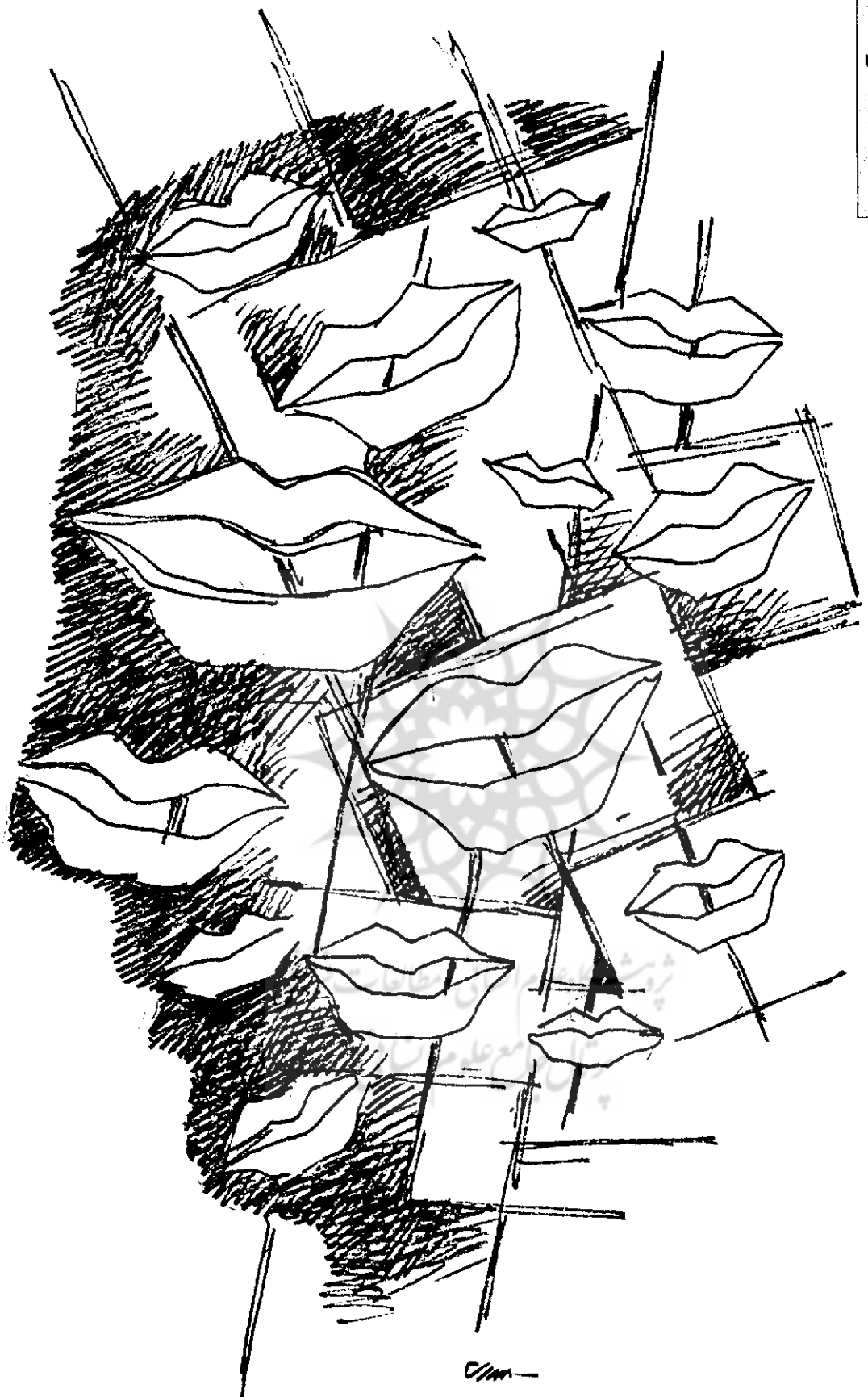


گفتمان و سینما

تژا میرفخرایی

آغاز سخن

مطالعات گفتمانی، گرایشی نوپا در علوم انسانی است. حال سؤال اینجاست که آیا می‌توان این گرایش نوین را در مطالعهٔ سینما نیز به کار گرفت؟ در این راستا، این مقاله باید در اولین قدم، دربارهٔ گفتمان و حوزه‌های مطالعهٔ آن بحث کند. سپس با مراجعه به منابع موجود سینمایی، گستردگی ابعاد و وجود یا عدم وجودِ مطالعات گفتمانی در زمینهٔ سینما مورد بررسی قرار گیرد. و در نهایت، حوزه‌هایی که می‌توانند در برگیرندهٔ یک مطالعهٔ گفتمانی فرضی در رابطه با سینما باشند را حداقل در کلی‌ترین شکل ممکن تعیین و محدوده‌های آن را از نظر روش‌شناسی مشخص کند.

■ در تحلیل گفتار، ساختارهای گفتمانی، لحن، فاصله و ارتباطات غیرکلامی با توجه به موقعیت و قدرت طرفین ارتباط و پس زمینهٔ آن یعنی مکان و موقعیتِ تقابل ارتباطی ـ از جمله مؤسسات اجتماعی که ارتباط در آن شکل می‌گیرد ـ مورد مطالعه قرار می‌گیرد.

تاریخچهٔ کوتاه

گرچه منشأ تاریخ تحلیل گفتمانی مطالعهٔ ریتوریک (Rhetoric) یا فن سخنوری ـ یعنی چگونگی ترکیب و تنظیم یک بحث به شکلی منطقی، جهت اقناع مخاطبین در یونان باستان ـ است، اما آنچه را که امروزه از این گرایش میان رشته‌ای ـ که ریشه در زبان‌شناسی، مطالعات ادبی، مردم‌شناسی، نشانه‌شناسی، جامعه‌شناسی، روانشناسی و ارتباطات دارد ـ استنباط می‌شود باید به اواخر دههٔ ۶۰ و اوایل دههٔ ۷۰ مربوط دانست.

مطالعات گفتمانی تاکنون فقط در رابطه با تحلیل گفتار و نوشتار به کار گرفته شده است. در تحلیل گفتار، ساختارهای گفتمانی، لحن، فاصله و ارتباطات غیرکلامی با توجه به موقعیت و قدرت طرفین ارتباط و پس زمینهٔ آن یعنی مکان و موقعیتِ تقابل ارتباطی ـ از جمله مؤسسات اجتماعی که ارتباط در آن شکل می‌گیرد ـ مورد مطالعه قرار می‌گیرد.

در مطالعهٔ متن، گفتمان شناسان با گذار از محدودهٔ طبیعی زبانشناسی (بررسی ساختارها در سطح جمله) موفق شدند تا به یک روش تحقیق منسجم و منطقی در جهت مطالعهٔ معنای کلان فوقانی و استراتژی‌های منسجم‌کنندهٔ متن دست یابند. این روش در حوزه‌های مختلف از جمله بررسی اخبار، تبلیغات و ادبیات با موفقیت به کار گرفته شد، اما به دلیل خصلت‌ذاتی خود، تنها در راستای نقد اجتماعی قدرت قرار گرفت.

سینما و گفتمان

بسیاری از نظریه‌پردازان بزرگ گفتمانی، مطالعهٔ متن تصویری را به صراحت مختص نشانه‌شناسی و خارج از حوزه‌های تحلیل گفتمانی دانسته‌اند. اگر به بسیاری از کتاب‌های سینمایی از گذشته‌های دور و نزدیک، مانند دو جلد کتاب *سینما چیست؟* آندره بازن *ایدئولوژی و تصویر* نیکولس، *دربارهٔ نظریه‌های سینمای* نوئل کارول، *نظریه‌های مهم سینمایی* دادلی اندرو و *معناسازی* بوردول نگاهی بیندازیم درخواهیم یافت که واژهٔ «گفتمان» حتی یک بار نیز در این کتاب‌های مرجع سینمایی به کار نرفته است. در بعضی از کتاب‌ها مانند *مقدمه‌ای* بر *هنر فیلم* بوردول و یا *فیلم به مثابه عمل اجتماعی* ترنریا... از این اصطلاح تنها به معنای تفکر یا روش فرهنگی (گفتمان فرهنگی) استفاده شده است، یعنی در رابطه با سینما و تحلیل سینمایی، مورد توجه نویسندگان نبوده است. البته جیل تلمس و سوزان هیوارد به اختصار و در کمتر از یک پاراگراف از مبحثِ گفتمان سینمایی به معنای «بیان سینمایی» نام می‌برند. مثلاً هیوارد تنها در یک جمله در مقایسه با گفتمان خبری از آن به عنوان گفتمانی دیداری و شنیداری یاد می‌کند که در اینجا منظور وی از گفتمان، تنها «شیوهٔ بیان» است.

بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که مطالعات گفتمانی به طور گسترده در سینما به کار گرفته نشده است.[1] اما سؤال این است که آیا می‌توان از حوزه‌ای به نام «مطالعات گفتمانی سینمایی» سخنی به میان آورد؟

محدوده‌ها و مشخصه‌های مطالعات گفتمانی در سینما

چگونه می‌توان از گفتمان‌شناسی دست‌کم به عنوان یک روش تحقیق کیفی در زمینهٔ سینما به‌طور مشخص و رسانه‌های سمعی ـ بصری به‌طور عام استفاده کرد؟ از این زاویه، دو حوزهٔ مطالعاتی، یکی بیرون از متن سینمایی و دیگری درون متن سینمایی در مقابل هم قرار می‌گیرد. این دو حوزه پیش از این، از سوی دیگر گرایشات علوم انسانی از جمله جامعه‌شناسی و روایت‌شناسی[2] مورد بررسی قرار گرفته‌اند.

الف: بیرون از متن سینمایی؛ تأثیر متن سینمایی بر مخاطب

جامعه‌شناسان و روانشناسان اجتماعی را در رابطه با مطالعهٔ تأثیرات، می‌توان به دو دستهٔ کلی تقسیم کرد؛ یکی

تأثیرات رسانه‌های بسیار قدرتمند را نامحدود و دیگری بر عکس تأثیر رسانه‌ها را برروی مخاطبان بسیار محدود قلمداد می‌کند.

مطالعات جامعه‌شناسانهٔ سینمایی نیز براساس این دو باور، به دو دستهٔ کاملاً مشخص قابل تفکیک است؛ دستهٔ اول تأثیر متن سینمایی بر مخاطب را مورد پژوهش قرار می‌دهد[3] و دستهٔ دیگر متن سینمایی را به عنوان آینهٔ تمام نمای گرایشات اجتماعی و فرهنگی قالبِ موج‌های سینمایی مطالعه می‌کند. باور نخست، گرایشات موجود در جامعه را متأثر از سینما و سایر رسانه‌ها می‌دادند و دیدگاه دوم موج‌های سینمایی را بر گرفته از گرایشات موجود در جامعه، ارزیابی می‌کند.[4]

اما گرایش سومی نیز می‌تواند در سینما شکل گیرد. این گرایش در ادبیات، متن ادبی را به مثابه «تعیین‌کننده» و «تعیین‌شونده» یعنی تأثیرگذار بر جامعه و بر گرفته شده از آن ارزیابی می‌کند. مثلاً آثار شکسپیر به عنوان گفتمانی برگرفته از شرایط ویکتوریایی اما در جهت تأثیرگذاری بر استمرار این شرایط به‌طور همزمان و در زمان، بررسی می‌شوند. بنابراین مطالعات گفتمانی، سینما را انعکاس دهندهٔ شرایط جامعه و منعکس‌کنندهٔ نظرات مؤلف بر جامعه دانسته و آنگاه آن را مورد مطالعه قرار می‌دهد.

ناگفته آشکار است که مطالعهٔ گفتمانی نمی‌تواند بیرون از سینما باشد و الزاماً به درون متن سینمایی جریان می‌یابد.

ب: درون متن سینمایی؛ ساختارهای روایت‌پردازی

چتمن در بررسی ساختارهای سطحی متن، گفتمان را به مثابه بیان و در بررسی ساختارهای عمیق، داستان را به مثابهٔ محتوا مورد مطالعه قرار می‌دهد. او گفتمان را تنها در چارچوب ادبیات و در نقش راوی مطالعه می‌کند ولی سینما را به هنگام مطالعهٔ راهکارهای روایت‌پردازی از طریق بررسی تفاوت‌های آشکار و نهان سینما و ادبیات مورد توجه قرار می‌دهد. بوردول نیز در بررسی روایت‌پردازی، گفتمان را به مثابه بیان سینمایی طرح می‌کند، اما در عمق، به آن نمی‌پردازد.

آنچه را که روایت‌شناسان در درون متن سینمایی بررسی می‌کنند، ساختارهای کلانی است که حوادث و اتفاقات فیزیکی را در یک رابطهٔ علت و معلولی به یکدیگر زنجیر می‌کند تا بدین ترتیب مخاطب را از یکی به دیگری تا نقطهٔ اوج و حل قطعی تضاد اصلی رهنمون سازد. چگونگی تعریف شخصیت‌ها و مکان در آغاز، طرح نقطهٔ اوج در وسط و تغییر شرایط با حل قطعی تضاد در پایان، ساختاری ارسطویی و منسجم است که روایت‌شناسان با اصل گرفتن این ساختار، کاری بیش از دسته‌بندی ساختارهای متفاوت با ساختار مذکور یعنی ساختار ایده‌آل انجام نمی‌دهند (مثلاً یک ساختار با پایان داستان، فیلم (روایت) را آغاز می‌کنند و در آغازِ داستان، فیلم (روایت) را پایان می‌دهد.)

اما گفتمان‌شناسی، متن را در سطح و در عمق مطالعه می‌کند. در سطح، بیان گفتمانی مانند رنگ، نور، حرکت دوربین، لحن گفتار شخصیت‌ها و اشارات غیرکلامی آنها و در عمق، ساختارهای گفتمانی مانند مونتاژ متونیمیک یاپارادیگماتیک و از آن مهم‌تر دلایل به کارگیری انواع پلاتَ منسجم یا طبیعی، یعنی ارائه فیلم به شکل تک متنی یا چند متنی می‌تواند مورد مطالعه قرار گیرد.[5]

روایت و فرهنگ؛ درون متن سینمایی

روایت‌پردازی از فرآیندهای اصلی فرهنگ است که در همهٔ جوامع چه عقب مانده و چه پیشرفته مشاهده می‌شود. مردم‌شناسان برای روایت‌پردازی، کارکردی در جهتِ تعریف واقعیت و تحلیل اجتماعی براساس خطوط کلی فرهنگ اصلی جامعه قائل می‌باشند. عده‌ای از مردم‌شناسان از جمله لوی استراوس روایت را از میان رفتن تضادهای یک فرهنگ به مثابه موجودیتی یکپارچه می‌دانند. امامردم‌شناسان رادیکال، روایت‌پردازی را در قالب طبیعی جلوه‌دادن شیوه‌های زندگی طبقه حاکم و ازلی جلوه دادن نظم اقتصادی و وضع موجود تعریف می‌کنند.

اگر روایت، مکانیسمی برای ایجاد معنا فرض شود، آن را باید در دو بُعد همنشینی و جانشینی مورد مطالعه قرار داد. بعد همنشینی را نظریه پردازان در رابطهٔ علت و معلولی بین رویدادها برای ایجاد ربط منطقی جست‌وجو می‌کنند. بُعد جانشینی به مسأله انتخاب اشاره دارد؛ انتخاب شخصیت‌ها، مکان‌ها و حوادثِ داستانی. مشهود است که یک روایت را می‌توان به دو ساختار عمیق و سطحی تقسیم کرد. ساختار عمیق به داستان و محتوای آن و ساختار سطحی به چگونگی

■ در مطالعهٔ متن، گفتمان شناسان با گذار از محدودهٔ طبیعی زبانشناسی (بررسی ساختارها در سطح جمله) موفق شدند تا به یک روش تحقیق منسجم و منطقی در جهت مطالعهٔ معنای کلان فوقانی و استراتژی‌های منسجم‌کنندهٔ متن دست یابند.

بازنمایی «داستان» در سطح گفتمانی از طریق انتخاب شخصیت‌ها، مکان‌ها، حوادث و جلوه‌های سینمایی (منظور «زبان سینمایی» است) اشاره دارد. برای بررسی ادبیات، فرهالیست‌های روسی دو مفهوم «فابل» و «طرح» را از یکدیگر تفکیک کردند. فابل به داستان خام و شکل نگرفته گفته می‌شود حال آن که طرح به نظم و ترتیب ارائهٔ اتفاقات اشاره دارد.

نظریه پردازان ساختارگرا در تداوم همین حرکت اما به شکلی پیچیده‌تر پس از تقسیم روایت به داستان و گفتمان، برای هر کدام تقسیم‌بندی‌های سطحی یا عمیق‌تری قائل می‌شوند در عمق، داستان به شکلِ محتوا یعنی ساختار سطحی بیرونی و جوهرهٔ محتوا یعنی ساختار عمیق تقسیم می‌شود. اما در سطح، ساختارگرایان گفتمان را به مثابهٔ بیان یک روایت به شکل گفتمان یا بیان یعنی سطحی‌ترین ساختار و بالاخره محتوای گفتمان یا جوهرهٔ بیان یعنی عمیق‌ترین ساختار سطحی تفکیک می‌کنند.

درسطح، نقش راوی در بیان داستان بسیار مهم تلقی می‌شود و بخش مهمی از نظریه‌های ساختارگرایان و گفتمان‌شناسان را به خود اختصاص می‌دهد، اما با توجه به تفکیکی که یونانیان میان دو مفهوم تقلیدگری و زبان بنیادی قائل شده‌اند، اهمیتِ راوی را عمدتاً باید در رابطه با آثار زبان بنیادی یعنی ادبیات نوشتاری ـ از جمله در رمان ـ جست‌وجو کرد. از آنجا که سینما بخشی از روایت‌های تقلیدگرانه محسوب می‌شود، مطالعهٔ راوی از مباحث اصلی سینمایی نیست و تنها به شکلی فرعی در رابطه با بعضی از آثار سینمایی مطرح می‌شود. اگر چه در سطح، راوی اهمیت چندانی ندارد، «پلات» یا چگونگی بازنمایی حوادث داستانی در یک رابطهٔ علت و معلولی در مطالعات سینمایی نقش بسیار مهمی پیدا می‌کند و بنابراین مطالعهٔ پلات و انواع آن می‌تواند نقطهٔ آغاز خوبی برای مطالعاتِ گفتمانی در درون متن سینمایی محسوب شود.

درون متن سینمایی؛ انواع پلات

مباحث مربوط به پلات ریشه در کار معروف ارسطو به نام «پویتیک» دارد. درک ارسطویی از پلات، یک داستان مدون را مجموعه‌ای از اَعمال جدایی‌ناپذیر می‌داند که براساس «اول، وسط و پایان»، انسجام منطقی پیدا کرده است. فورستر نظریه‌پرداز معروف نیز، پلات یا طرح داستانی را رابطه‌ای علت و معلولی تعریف می‌کند که جانشین رابطهٔ تاریخی (در توالی یک زمان زنجیره‌ای) شده است. در تعریف کلاسیک یا ارسطویی مطرح می‌شود که پلات یا طرح داستانی همهٔ عناصر آن حتی جزیی‌ترین اطلاعات را در ارتباطی تنگاتنگ و غیرقابل تفکیک با سایر عناصر داستانی از طریقِ غالب‌کردن رمزگان زنجیره‌ای، قرار می‌دهد. این نوع پلات را در مطالعات ادبی، «پلات منسجم» نامگذاری کرده‌اند. مهم‌ترین مشخصهٔ پلات منسجم، داشتن یک تضاد غالب و اصلی است. از آنجا که تضاد، موتور محرکهٔ داستان است، در پلات‌های منسجم مخاطب با یک داستان اصلی روبه‌روست. اما این بدان معنا نیست که تضادهای دیگری در پلات منسجم دیده نمی‌شود، چرا که تقریباً هر صحنه باید به وسیلهٔ یک موتور محرک به جریان بیفتد که این موتور همان تضاد است.

پراپ روایت را حرکت تعریف می‌کند و آن را تغییر یک وضعیت به وضعیتی دیگر می‌خواند. این تغییر در بعد کلان و خرد جریان می‌یابد. در بعد کلان، داستان در نقطه‌ای آغاز می‌شود و در نقطه‌ای پایان می‌یابد که این دو نقطه از همه نظر با یکدیگر متفاوت هستند. اما برای آن‌که این تغییرات کیفی بین ابتدا و انتهای فیلم اتفاق افتد، باید در هر صحنه حرکاتی رو به جلو مشاهده شود که این حرکت رو به جلو از طریقِ بازنمایی یک تضاد، به نمایش در می‌آید. اما این تضادهای مرحله‌ای در حقیقت نمودی از تضاد اصلی هستند و معنایی جدا از آن ندارند. به عبارت ساده‌تر در هر صحنه، ما با نمودِ تضاد اصلی به شکلی تازه و متفاوت روبه‌رو هستیم که با توجه به وضعیت صحنه و رابطهٔ شخصیت‌ها آن را به طرفِ نقطهٔ اوج اصلی یعنی برخوردِ دوسر تضاد، رهنمون می‌سازد. بدین‌ترتیب به‌طور فزاینده مخاطب از لحظه‌ای به لحظهٔ دیگر کشانده می‌شود. این عمل در رابطه با مفهوم «تضادهای مرحله‌ای» و «رابطهٔ علت و معلولی» قرار دارد. اما این دو مفهوم از یکدیگر جدایی‌ناپذیرند یعنی تضاد مرحله‌ای، عنصر درونی رابطهٔ علت و معلولی است و رابطهٔ علت و معلولی زنجیره‌ای است که مخاطب را از نقطهٔ A به اوج و سپس به نقطه پایان می‌رساند. اگر در بُعد خرد تضاد و رابطهٔ علت و معلولی در رابطه‌ای تنگاتنگ قرار دارند، در بُعد کلان نیز تضاد و «منطق» فیلم با چنین رابطه‌ای به یکدیگر زنجیر شده‌اند. آنچه یک فیلم را واقعی جلوه می‌دهد، منطقی بودنِ آن است و آنچه آن را منطقی می‌کند،

■ بسیاری از نظریه‌پردازان بزرگ گفتمانی، مطالعهٔ متن تصویری را به صراحت مختص نشانه‌شناسی و خارج از حوزه‌های تحلیل گفتمانی دانسته‌اند.

■ می‌توان نتیجه گرفت که مطالعات گفتمانی به طور گسترده در سینما به کار گرفته نشده است.

داشتن تضادی قوی است که درهر صحنه، نمود آن برای حرکت صحنه به نمایش در آمده باشد.

بنابراین در پلات‌های منسجم ما با یک حوزهٔ تحقیقاتی روبه‌رو هستیم؛ تضاد اصلی داستان چیست و چگونه فیلم را منطقی جلوه می‌دهد؟ این منطق تابع کدام ذهنیت و تفکر اجتماعی است؟ دو سر تضاد چه نیروهایی هستند و کدام نیرو با توجه به چه ابزارهایی برتری پیدا می‌کند؟

همچنین در هر صحنه محقق می‌تواند از خود سؤال کند که چگونه به خود تضاد اصلی، نیروهای داستانی صحنه را پیش می‌برد و این تضاد میان کدام نیروهای داستانی است و به طرف کدام نقطه اوج در حرکت است؟ بدین ترتیب، به جای تحلیلی سطحی مانند آن که چرا در یک فیلم مثلاً حادثه‌ای، مخاطب حتی «پلک هم نزد» به بررسی تضاد اصلی فیلم و نمودِ آن در هر صحنه به عنوان نیروی محرک داستان و عامل قفل‌کنندهٔ صحنه‌ها به یکدیگر ـ یعنی منطق درونی داستان ـ می‌پردازد.

در پلات‌های طبیعی، محقق با چندین تضاد روبه‌رو می‌شود. اما این تضادها را دیگر نمی‌توان به تضاد اصلی و نمودهای آن در صحنه‌های مختلف فیلم تقسیم کرد. بلکه آنها را باید به تضادهای اصلی و فرعی فیلم تفکیک کرد. پلات‌های طبیعی ریشه در رمان‌های رئالیستی دارد. نویسندگان بزرگی چون چارلز دیکنز و جرج الیوت پس از ردِ پلات‌های کلاسیک و منسجم از یک زاویهٔ واقع‌گرایانهٔ رمانتیستی، برای هر چه طبیعی‌تر جلوه‌دادنِ آثار خود یا به عبارت دیگر برای واقعی کردنِ آنها و به قول خودشان برای واقع‌گرایی بیشتر از پلات‌های پیچیده که آنها را می‌توان به اصلی و فرعی تقسیم کرد، استفاده کردند. همان‌طوری که در واقعیت زندگی، هیچ انسانی تنها با یک تضاد زندگی نمی‌کند و به‌طور دائم و هم‌زمان با تضادهای مختلفی روبه‌روست، رمان‌نویس‌های واقع‌گرا نیز با به کارگیری تضادهای مختلف به جای خلقِ یک داستان، داستان‌های متفاوت و گوناگونی دربارهٔ یک خانواده، یک شهر، یک روستا یا مثلاً فارغ‌التحصیلان یک دانشگاه در یک دورهٔ مشخص خلق کردند. نمونه‌های معروف این آثار را می‌توان در جنگ و صلح یا زمین نوآباد جست‌وجو کرد. از این تضادها یکی اصلی و بقیه فرعی هستند.

اگر در رمان‌نویسی پلات‌های طبیعی به وسیلهٔ بسیاری از نویسندگان به کار گرفته شده است، و اساساً اعتقاد بر آن است که بیشتر رمان‌ها در سرتاسر جهان از یک زاویهٔ کمی از پلات‌های طبیعی استفاده می‌کنند، در سینما محقق با فرآیندی کاملاً متفاوت روبه‌رو می‌شود. به نحوی که نظریه‌پردازان بسیاری در رابطه با تبدیل یک رمان به فیلم ادعا کرده‌اند که کار اصلی فیلمنامه‌نویس، حذف پلات‌های فرعی و تحمیل یک تضاد بر کلِ داستان است.

■ جامعه‌شناسان و روانشناسان اجتماعی را در رابطه با مطالعهٔ تأثیرات، می‌توان به دو دستهٔ کلی تقسیم کرد؛ یکی تأثیرات رسانه‌ها را نامحدود و دیگری بر عکس تأثیر رسانه‌ها را برروی مخاطبان بسیار محدود قلمداد می‌کند.

میزان موفقیت فیلمنامه‌نویسی را در حقیقت می‌توان به میزان تبدیل تضاد اصلی به نمودهایی که در هر صحنه، حرکت آن صحنه را سبب می‌شوند، نسبت داد، باید سنجید که تا چه حد تضاد اصلی در صحنه‌های مختلف خردشده و حرکت ایجاد کرده است. همان‌طور که اشاره شد در سینما، پلات منسجم غالب است، اما گاه کارگردانان بزرگی چون رابرت آلتمن از پلات طبیعی استفاده می‌کنند. آنها با این کار می‌کوشند تا ساختار فیلم خود را پنهان کنند و به عبارت ساده‌تر به دلیلِ نداشتن یک خط غالب داستانی که چیزی نیست مگر همان تضاد اصلی، به مخاطب که گویی به طور اتفاقی به تماشای «نماهایی» از زندگی واقعی نشسته، اجازه می‌دهند تا خود به میل خود و با توجه به گرایش‌های خود، منطقِ ربط دهندهٔ همهٔ عناصر داستانی را بر متن سینمایی منطبق کند. در این گونه فیلم‌ها، مخاطب با برش‌ها و قطعاتی از زندگی روبه‌روست و گاه به‌نظر می‌رسد که داستانی در کار نیست و تنها تکه‌تکه‌هایی از زندگی واقعی در برابر چشمان مخاطب به نمایش در می‌آید و این امر، مخاطب را در جایگاه مؤلف قرار می‌دهد تا او به ارادهٔ خود رمزگان زنجیره‌ای مورد نظر خود را بر صحنه‌های «بدون ارتباطِ» پیاده کند.

در اینجا محقق باید به دسته‌بندی همهٔ تضادهای اصلی و فرعی بپردازد. در آغاز باید بپرسد که آیا با یک داستان اصلی و چند داستان فرعی پیرامون یک مکان، خانواده یا... روبه‌رو بوده یا آن که تکه‌هایی (داستان‌هایی) کاملاً بی‌ارتباط از نظر مکانی، زمانی و یا... مشاهده کرده است؟ اگر بخش دوم پرسش غالب بود، آیا این تضادهای فرعی یعنی تضادهای هر تکه و هر داستان از نظر فلسفی در ارتباطی عقلانی با یکدیگر قرار دارند؟ بدین‌ترتیب در اینجا نیز محقق به دسته‌بندی تضادهای

اصلی و فرعی، مکان‌ها و زمان‌های حادث شدن آنها و ارتباطِ ارزشی، اخلاقی یا فلسفی آنها با یکدیگر می‌پردازد و بدین‌ترتیب پیلات برای یک گفتمان‌شناس، از یک حوزهٔ صرفاً زیبایی‌شناسانه خارج می‌شود و به مبانی فکری و ذهنیت‌های حاکم بر داستان ربط داده می‌شود. اما برعکس جامعه‌شناسان، گفتمان‌شناس مطالعهٔ پلات را از درون متن سینمایی به کمک فرمول‌های آماری به خارج از آن منتقل نمی‌کند تا انواع همبستگی‌های رتبه‌ای و غیررتبه‌ای را مابین آن و واقعیت حاکم کند.

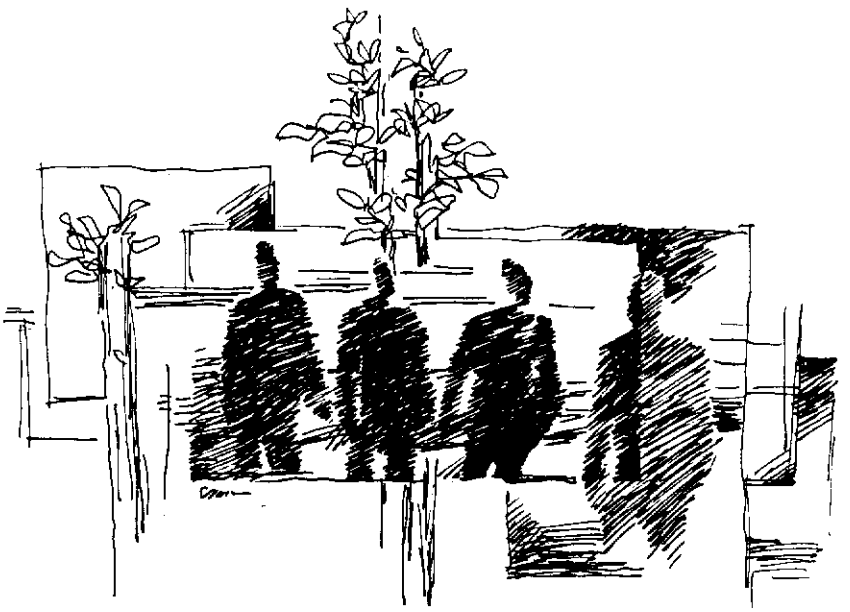
روایت و مدل‌های ادبی

در ادبیات به ویژه در حوزه‌ای از آن به نام «روایت‌شناسی»، بررسی ساختارهای کلان داستانی به شکل مدل‌هایی که علاوه بر مطالعهٔ نظام بازنمایی متن به کارکردهای به کارگیری چنین نظام‌هایی نیز می‌پردازد، اشاره شده است. از جملهٔ این مدل‌ها می‌توان به مدل معروفُ تودورف، ساختارگرای سرشناس بلغاری الاصل فرانسوی اشاره کرد. این مدل مسلماً، زمینهٔ مناسبی برای مطالعه گفتمانی متون سینمایی در اختیار محقق قرار می‌دهد. اما علاوه بر آن، می‌توان به مطالعهٔ معروف شاتس در مورد ساختارهای غالب بر دو ژانر نظم و سازگاری نیز اشاره کرد.

تودورف برای پاسخگویی به کمبودهای تفکر پراپ، مدلی را تدوین کرد که در حقیقت نشان دهندهٔ تمایلات لوی استراوس به طورکلی ساختارگرایان در مورد کارکردهای عمیق روایتی است. برای روشن شدنِ موضوع، باید تفاوتی بین کارکردهای درونی و بیرونی یک روایت قائل شد. پراپ عمدتاً به بررسی کارکردهای درونی روایت می‌پردازد و پس از تفکیک اجزای ثابت از اجزای متغیر، ۳۱ کارکردِ روایتی را در ۱۱۵ قصهٔ پریان رده‌بندی می‌کند. پراپ نیز که چون همهٔ فرمالیست‌ها به جای مطالعهٔ متغیرها به مطالعهٔ عناصر ثابت می‌پردازد، در بررسی روایت، تغییر و حرکت را اساس فرض می‌کند. از نظر او، روایت در یک جمله، تغییر یک وضعیت به وضعیت دیگر است و آنچه باعث تغییر می‌شود، حرکت است. اما آنچه باعثِ حرکت می‌شود، کارکردهای روایتی است. بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که پراپ برای مطالعهٔ آنچه باعث تغییر و حرکت می‌شود، به بررسی عناصر ثابت می‌پردازد. پراپ معتقد است که آنچه در قصه‌های شاه‌پریان روسی تغییر می‌یابد، تنها ظاهر شخصیت‌ها و حوادث داستانی است. اما آنچه در همهٔ قصه‌های شاه‌پریان ثابت باقی می‌ماند، کارکردهای روایتی است. اما پراپ در اینجا متوقف می‌شود، یعنی تنها به مطالعهٔ کارکردهای درونی روایت می‌پردازد و مطالعه خود را به بررسی کارکردهای بیرونی روایت، مثلاً در رابطه با جامعه و فرهنگِ آن جهت نمی‌دهد. لوی استراوس دقیقاً از این زاویه به پراپ انتقاد می‌کند و در تداوم انتقاد خود مطرح می‌کند که کارکردهای مشابه درون روایتی در حقیقت نمود سطحی کارکردهای عمیقی می‌باشند که یک روایت در رابطه با یک فرهنگ برعهده دارد. از نظر لوی استراوس، مطالعهٔ ادبی نمی‌تواند صرفاً در حوزهٔ ادبیات متوقف بماند، بلکه مطالعهٔ ادبیات باید در رابطه با چارچوب‌های دربرگیرندهٔ آن یعنی پس‌زمینهٔ اجتماعی آن قرار گیرد. تودورف دقیقاً مدل خود را در همین رابطه و در راستای از بین بردنِ این ضعف، تدوین می‌کند. تودورف برای نشان دادن تعریف استراوس از نقش و کارکرد ادبیات در فرهنگ، مطرح کرد که هر روایتی از یک شرایط توازن و هماهنگی اجتماعی آغاز می‌شود و در پایان نیز به یک وضعیت متوازن دست می‌یابد. البته برای نشان دادن چگونگی حل تضادهایی که یک فرهنگ با آن روبه‌روست، تودورف باید نشان می‌داد که در یک روایت وضعیت متوازن پایانی از امنیت و ثبات بیشتری برخوردار است. اما این همه کافی نبود، چراکه تودورف باید در مدل خود جایگاهی برای تضادی که فرهنگ با آن روبه‌روست، ایجاد می‌کرد. بدین‌ترتیب مدل تودورف از سه مرحله تشکیل شد؛ مرحلهٔ توازن آغازین که در آن شخصیت‌ها، مکان‌ها و زمان‌های داستانی به دقت تعریف شده، نطفه‌های تضاد نیز در دل توصیف شخصیت بد نهاد و رابطهٔ او با شخصیت‌های قهرمان داستانی، مطرح می‌شد. مدل تودورف در مرحلهٔ میانی نشان می‌دهد که چگونه هر روایت الزاماً از تونلی میانی گذر می‌کند که آن را می‌توان دوره‌ای نامتوازن دانست که در اثر فعالیتِ نیروهای برهم زنندهٔ توازن، تضاد و سازمان اجتماعی وضعیت آغازین را به خطر انداخته و نیروهای پایبند به ثبات را به واکنش وا می‌دارد. این نیروها در واکنش خود، باید تضادی را که فرهنگ و جامعه

■ مطالعهٔ گفتمانی نمی‌تواند بیرون از سینما باشد و الزاماً به درون متن سینمایی جریان می‌یابد.

■ چتمن در بررسی ساختارهای سطحی متن، گفتمان را به مثابه بیان و در بررسی ساختارهای عمیق، داستان را به مثابهٔ محتوا مورد مطالعه قرار می‌دهد.



■ آنچه که روایت‌شناسان در درون متن سینمایی بررسی می‌کنند، ساختارهای کلانی است که حوادث و اتفاقات فیزیکی را در یک رابطهٔ علت و معلولی به یکدیگر زنجیر می‌کند.

■ روایت‌پردازی از فرآیندهای اصلی فرهنگ است که در همهٔ جوامع چه عقب مانده و چه پیشرفته مشاهده می‌شود.

■ اگر روایت، مکانیسمی برای ایجاد معنا فرض شود، آن را باید در دو بُعد همنشینی و جانشینی مورد مطالعه قرار داد.

با آن روبه‌روست از طریقِ نابودی عناصر بر هم زننده ثبات و خشکاندن زمینهٔ حیات آنها ایجاد کنند. سرانجام پیروزی قهرمان به ایجاد ثبات و پایداری می‌انجامد و توازن پایانی را که عمیق‌تر و پایدارتر است پایه‌گذاری می‌کند.

یک تحلیل گفتمانی از سینما می‌تواند با تکیه بر رئوس مطالب ارائه شده از سوی تودورف، شیوهٔ زندگی، سلیقه‌ها، ارزش‌ها، باورها و ایدئولوژی مطلوب و نامطلوبِ متن سینمایی را مجرد نماید. اما این امر چگونه امکان‌پذیر است؟ شاید گفتمان شناس برای انجام این کار بتواند شرایط متوازن آغازین هر متن سینمایی را با شرایط پایانی مقایسه کند. این تحلیل از سویی نشان می‌دهد که نظمِ اجتماعی حاکم بر آن ساختاری که ارزش نبرد و مبارزه را از سوی قهرمان برای حفظ و احیای آن دارد، باید از نظر متن مزبور بر ارزش‌ها و باورهایی مطلوب استوار باشد. مقایسهٔ نظم آغازین و پایانی به علت این که نظم پایانی غنی‌تر است و در نتیجهٔ حل تضاد ـ تضادی که فرهنگ و جامعه با آن روبه‌روست ـ امکان‌پذیر شده، باید محقق را به ایدئولوژی مطلوبِ متن و تضادهای ایدئولوژیک نامطلوبی که از پیش پای برداشته شده‌اند، رهنمون شود. همچنین بررسی باورها و منش شخصیت‌های قهرمان و مقایسهٔ آن با ایدئولوژی و رفتار شخصیت نامطلوب، می‌تواند در مجرد کردنِ مباحث ذکر شده به محقق کمک کند. اما از آن مهم‌تر، مجرد کردنِ آن تضادی است که از نظر لوی استراوس، فرهنگ به مثابه موجودیتی یکپارچه و از نظر بارت، فرهنگ جامعه به مثابه تبلور فرهنگ اقشار و طبقاتِ غالب، با آن روبه‌روست. این تضاد ـ تضادی که از پیش روی برداشته می‌شود تا ثبات نه تنها حفظ شود، بلکه عمق بیشتری نیز پیدا کند ـ در مرحلهٔ میانی متبلور شده و در نتیجه محقق با مطالعهٔ این مرحله، یعنی تونل میانیِ پر از زدوخورد، می‌تواند تضادِ اصلیِ متن سینمایی و آنچه را که کارکرد جامعه را به خطر انداخته، مجرد کند.

بدین‌ترتیب مدل تودورف نیز در نهایت، مطالعهٔ متن سینمایی را به مطالعهٔ «بیرون از سینما»، گره می‌زند، اما آن را به «بیرون» از متن سینمایی منتقل نمی‌کند. به عبارت ساده‌تر، تحلیلِ متن را به پس زمینهٔ اجتماعی آن گره می‌زند، اما همچنان در حوزه یک تحلیل سینمایی باقی می‌ماند. نظرات شاتس را نیز می‌توان در راستای بحث تودورف مورد مطالعه قرار داد. شاتس مطرح می‌کند که در سینمای هالیود، دوژانر عمده غالب است؛ یکی ژانر «نظم» و دیگری ژانر «سازگاری». مطالعه شاتس همچون هر مطالعهٔ ژانر شناسانهٔ دیگر از نظر علوم اجتماعی بی‌ارزش محسوب می‌شود، چرا که نه به مطالعهٔ «متغیرها»[6] بلکه به دسته‌بندی «ثابت‌ها»[7] می‌پردازد. عناصر ثابتی که دسته‌بندی می‌شوند از انواع پلات آغاز شده و تا انواع رنگ‌های به کار گرفته شده، حرکات دوربین و یا حتی نوع اصطلاحات به کار گرفته شده از سوی قهرمانان این آثار ادامه پیدا می‌کند. اما مدل شاتس بسیاری کلی تر از آن است که مثلاً به رده‌بندی جنبه‌هایی چون نورپردازی غالب این آثار مبادرت ورزد. شاتس مطرح می‌کند که همهٔ آثار پلیسی، جنگی و حادثه‌ای هالیوود، به ژانر نظم تعلق دارند که تعریف او از این ژانر در کلیاتِ خود، عمیقاً شبیه مدل تودورف است. اما تعریف شاتس از

مدل‌سازگاری را در حقیقت می‌توان انتقادی به مدل تودورف دانست. (با آن که شاتس از تودورف اسمی به میان نمی‌آورد) اگر تودورف ادعا دارد که مدل وی شامل همهٔ روایت پردازی‌ها است شاتس معتقد است که آثار ملودرامیک، رومانس‌های عاشقانه و سایر فیلم‌های اصطلاحاً خانوادگی از ساختاری متفاوت بهره می‌جویند. آنچه شاتس نمی‌بیند این است که «نبرد»، «تضاد» و «جنگ» الزاماً «بیرونی» نیستند بلکه می‌توانند «ذاتاً» درونی و روانکاوانه نیز باشند. بنابراین نمودِ متفاوت تضاد یعنی درونی‌شدن آن و انتقال آن از بیرون به درون خانه و خانواده نمی‌تواند مدل تودورف را به طورکلی رد کند.

اما برخلاف مینسکه، این مقاله اعتقاد دارد که مدل تودورف اتفاقاً می‌تواند بسیاری از آثار ملودرامیک را توضیح دهد. چراکه بیشتر این آثار شامل این سه مرحله می‌شود. می‌توان مطرح کرد که حتی اگر در پایان تونل میانی فیلم به پایان رسد این به معنای رد مدل تودورف نیست، چرا که می‌توان تصور کرد که مرحلهٔ سوم یعنی توازن پایانی و عمیق در ذهن مخاطب به وسیلهٔ خود وی تألیف می‌شود.

مدل دیگری که ارزش بسیاری در مطالعات ادبی داراست، مدل گریماس است. گریماس مدل خود را به اقتباس از پراپ تدوین کرده است. او با تقلیل کارکردهای ۳۱گانهٔ پراپ به شش کارکرد شخصیتی یا شش نقش، کوشیده است تا زمینهٔ مناسبی را برای مطالعهٔ ساختارگرایانهٔ ادبیات ارائه دهد. سؤالی که این مقاله مطرح می‌کند این است که آیا می‌توان از مدل‌گریماس که در آن شش نقش ابریاری دهنده ـ گیرنده (ذینفع)، فاعل، مفعول، یاری‌دهنده ـ حریف مورد مطالعه قرار گرفته است، به شکلی خلاق برای مطالعهٔ گفتمانی متون سینمایی استفاده کرد؟ مایکل تولان از گفتمان‌شناسان ادبی معروف در زمینهٔ ادبیات نوشتاری اعتقاد دارد که از مدل گریماس تنها در رابطه با داستان‌های سنتی مردمی (قصه‌های پریان) و همچنین ادبیات عامه‌پسند می‌توان استفاده کرد. براین اساس، این مقاله مطرح می‌کند که بررسی این شش نقش شخصیتی در فیلم‌های سینمایی می‌توانند نشان‌دهندهٔ مشخصه‌های غالبِ منش و رفتارِ مطلوب و نامطلوب اجتماعی باشد. اما بررسی مدل گریماس در حقیقت این مقاله را به سوی حوزهٔ مطالعه شخصیت به مثابه یکی از عمده‌ترین حوزه‌های مطالعاتی پیش می‌برد.

تحلیل شخصیت‌های داستانی

هر کتابی که در رابطه با فیلمنامه‌نویسی نوشته شده است بخش عظیمی از فضای خود را به شخصیت‌پردازی اختصاص داده است. در این‌باره می‌توان به کتاب‌های متعددی اشاره داشت که به‌طور مشخص فقط به شخصیت‌پردازی و جنبه‌های مختلف آن پرداخته‌اند.

اما از نظر محققان ادبی شخصیت‌پردازی از اهمیت خاصی برخوردار نیست و در حقیقت بخش عظیمی از مهم‌ترین نظریه‌پردازی‌های فرمالیستی و ساختارگرایانه که بدنهٔ اصلی نظریه‌های نقد ادبی را فراهم آورده‌اند، برای شخصیت و شخصیت‌پردازی جایگاه ویژه‌ای قائل نیستند. ریشه‌های این بی‌توجهی را باید در یونان قدیم و در کار عظیم ارسطو یعنی «پویتیک» جست‌وجو کرد. ارسطو با تفکیک دو مفهوم کارگزار[8] و شخصیت[9] از یکدیگر، مطرح می‌کند که حرکت هرداستانی تنها نتیجهٔ عمل کارگزار است و مشخصه‌های شخصیتی تنها در بخش‌های پایانی کار به آن اضافه می‌شود. به همین روش فرمالیست‌های روسی که به شدت تحت‌تأثیر ارسطو بودند، حتی اصطلاح «پرسوناژ» را نیز به کار نگرفتند و چنان نقش شخصیت داستانی را بی‌اهمیت جلوه دادند که آن را تا حد یک فاعل ـ فاعل اَعمال داستانی ـ پایین آوردند. ساختارگرایان نیز دقیقاً در چنین راستایی به حرکت نظری خود ادامه دادند.

آنها نیز برای شخصیت پردازی اهمیت خاصی قائل نشدند.

اما پس از آن که برادلی اثر عظیم خود را در رابطه با تحلیل شخصیت‌های اصطلاحاً «شکسپیری» به عنوان افرادی واقعی، تاریخی و بی‌همتا ارائه کرد، جایگاه ویژه‌ای برای تحلیل نقش شخصیت در روایت ایجاد کرد. بر شالوده‌ای که برادلی پی ریخته بود، نظریهٔ واقع‌گرایانه ـ روانشناسانه رشد کرد. این نظریه را در نهایت می‌توان به عنوان بخشی از دیدگاه‌های فردگرایانه دسته‌بندی کرد که با تأکید بر بی‌همتایی بیولوژیک، هر فرد را تجربه‌ای بی‌همتا توصیف می‌کند. بنابراین معتقد است یک روایت

■ اگر در بُعد خرد تضاد و رابطهٔ علت و معلولی در رابطه‌ای تنگاتنگ قرار دارند، در بُعد کلان نیز تضاد و «منطق» فیلم با چنین رابطه‌ای به یکدیگر زنجیر شده‌اند.

■ آنچه یک فیلم را واقعی جلوه می‌دهد، منطقی بودنِ آن است و آنچه آن را منطقی می‌کند، داشتن تضادی قوی است که درهر صحنه، نمود آن برای حرکت صحنه به نمایش در آمده باشد.

■ از نظر لوی استراوس، مطالعهٔ ادبی نمی‌تواند صرفاً در حوزهٔ ادبیات متوقف بماند، بلکه مطالعهٔ ادبیات باید در رابطه با چارچوب‌های دربرگیرندهٔ آن یعنی پس‌زمینهٔ اجتماعی آن قرار گیرد.

خوب باید موفق شود تا ظواهر فیزیکی، مـــنش رفـــتاری و تـــجربیات فـــردی شخصیت‌های داستانی را به قول فورستر، «پر» ارائه کند. در اثر فعالیت نظری این دسته از محققان بخشی از ساختارگرایان در یک عقب‌نشینی منظم، جایگاهی برای نقش شخصیت در روایت پردازی، حداقل در بعضی از آثار ادبی باز کردند. مثلاً بارت که در مقدمه‌ای بر تحلیل ساختارگرایانهٔ روایت، به طور مشخص شخصیت‌های داستانی را شاید به تبعیت از پراپ، کارکرد داستانی خوانده بود، در S/Z از این موضع فرمالیستی تا حدی عقب‌نشینی می‌کند و مفهوم شخصیت در نظر گرفته است.

دیدگاه گفتمانی در زمینهٔ ادبیات، آثار جالب توجهی را ارائه داده و بدنهٔ نسبتاً پیچیده‌ای از نظریه‌های چند حوزه‌ای گفتمانی ارائه کرده است. در این مقاله سعی بر آن است تا کلیات این نظریات توضیح داده شود، تا با استفاده از آنها بتوان فرآیندهای مناسبی برای تحلیل گفتمانی شخصیت‌های سینمایی جست‌وجو کرد. دیدگاه گفتمانی به مثابه نظریه سوم ادبیات با تفکیک خود از ساختارگرایی ساده‌انگارانه، به بررسی روابط متقابل شخصیت‌ها می‌پردازد. اما در یک نقد

■ اساس مطالعهٔ گفتمانی در رابطه با شخصیت‌های داستانی، بر دو دسته تضاد استوار است: تضادِ بین شخصیت‌های داستانی که در روابط آنها به نمایش در می‌آید و تضاد درونی شخصیت‌ها.

■ گفتمان شناس هر شخصیت را به عنوان مجموعه‌ای از گرایش‌های متضاد تحلیل می‌کند و بدین‌ترتیب برای طیف‌های خاکستری شکل‌دهندهٔ یک شخصیت داستانی، ارزش بیشتری قائل می‌شود.

■ هویت‌های اجتماعی را معمولاً بسیاری از مردم‌شناسان، جامعه‌شناسان و بالاخره گفتمان‌شناسان مبحثی جمعی ارزیابی می‌کنند و بررسی این هویت‌ها بخش عظیمی از آنچه را که با عنوان مطالعات فرهنگی شناخته شده است تشکیل می‌دهد.

شخصیت‌های داستانی را چیزی بیش از یک فاعل با وظایف مشخص در یک داستان، تعریف می‌کند. تودورف نیز با تقسیم روایت‌ها به دو دستهٔ طرح واره‌ای [10] و شخصیتی [11] که در آن رمان روانشناختی به‌کار می‌رود، برای شخصیت در کارهای سنگینی چون آثار هنری جیمز، پیچیدگی‌های روانی خاصی قائل شد و به همین دلیل، مطرح کرد که این شخصیت‌ها را دیگر نمی‌توان «فاعل» یا به قول بارت «تیپ» ارزیابی کرد. بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که تودورف بسته به نوع کار ادبی دو جایگاه متفاوت در نظریهٔ خود برای گفتمانی، اساس را نمی‌توان بر تحلیلِ خصلت‌های فردی شخصیت‌ها استوار کرد. گفتمان شناسان عمدتاً در این نکته هم عقیده هستند که باید به جای بررسی خصلت شخصیت‌ها، به بررسی منظومهٔ روابط آنها به عنوان فاعلین اجتماعی پرداخت. بنابراین اساس تحلیل، رابطهٔ یک شخصیت با سایر شخصیت‌ها و ترسیم منظومه‌هایی از روابط در روایت مزبور است. گفتمان شناسان بر تفاوت نظریهٔ خود با دیدگاه واقع‌گرایانه پافشاری کرده و اظهار می‌کنند همچون واقع‌گرایان، شخصیت‌ها را منطقی و همگون ارزیابی نمی‌کنند.

اساس مطالعهٔ گفتمانی در رابطه با شخصیت‌های داستانی، بر دو دسته تضاد استوار است: تضادِ بین شخصیت‌های داستانی که در روابط آنها به نمایش در می‌آید و تضاد درونی شخصیت‌ها. بر این اساس، گفتمان شناس هر شخصیت را به عنوان مجموعه‌ای از گرایش‌های متضاد تحلیل می‌کند و بدین‌ترتیب برای طیف‌های خاکستری شکل‌دهندهٔ یک شخصیت داستانی، ارزش بیشتری قائل می‌شود. دیدگاه گفتمانی در راستای تحلیل خود، به تقابل تضاد درونی شخصیت‌ها تضادهای بیرونی آنها با سایر شخصیت‌ها و یا تضادهای کلان اجتماعی که شکل‌دهندهٔ منش و رفتار آنها بوده است، می‌پردازد. به همین دلیل نیز همهٔ شخصیت‌های داستانی مهره‌هایی در یک بازی کلان اجتماعی تصور می‌شوند که نقش‌هایی بر عهده دارند، اما تحلیل این نقش‌ها و کنش متقابل آنها همچون کنش متقابلِ اجتماعی، اساس هر تحلیل گفتمانی را پی‌ریزی می‌کند. به عبارت ساده‌تر نه خودِ شخصیت‌ها، بلکه رابطهٔ آنها و اشکال رابطه‌گیری آنها در کنش‌های متقابل داستانی، اساس یک تحلیل گفتمانی است.

با توجه به مطالب طرح شده برای تحلیل شخصیت‌های داستانیِ متون سینمایی، در اولین قدم می‌توان لیستی از مشخصه‌های خصلتی، فیزیکی و ... شخصیت‌های قهرمان و ضدقهرمان، یاری‌دهنده و بهره برنده و سایر شخصیت‌ها تهیه کرد. سپس با مقابله این مشخصه‌ها براساس دی کتومی مطلوب - نامطلوب در یک متن سینمایی و در بعدی کلان در یک موج سینمایی یعنی آثار همگون در یک دورهٔ مشخص به ارزیابی منش، فردیت، رفتار و در نهایت ایدئولوژی مطلوب و نامطلوب در یک فرهنگ یا بخشی از یک فرهنگ (موج نوی سینمای ایران به مثابه نمایندهٔ بخشی از روشنفکران ترقی‌خواه ایرانی در یک

پاسخ دهد این است که چگونه می‌توان هویت‌های اجتماعی جمعی را با مطالعهٔ آثار همگون یک هنرمند یا یک فیلمساز یا آثار همگون جمعی از فیلمسازان در یک برههٔ زمانی مورد مطالعه قرار داد. باید توجه داشت که این مبحث همان سؤال قدیمی انسان یعنی من که هستم و در کجا قرار دادم را مورد بررسی قرار می‌دهد. معمولاً هویت فردی و هویت گروهی را در رابطه‌ای تنگاتنگ اما در عین حال قابل تفکیک، مطالعه می‌کنند. درک نوین از مبحثِ هویت که فرهنگ‌شناسان و گفتمان‌شناسان مطرح می‌کنند، جایگاه ویژه‌ای برای تمایز افراد از یکدیگر در عین تشابه آنها با همدیگر قائل می‌شود.

در هر متن سینمایی داستانی در همان دقایق آغازین، تصاویری که دربردارندهٔ اطلاعات اصلی در توصیفِ شخصیت‌هاست، ارائه می‌شود. معمولاً هویت شخصیت هنگام انجام یک عمل و به شکل فیزیکی برای مخاطب تعریف می‌شود. آیا نمی‌توان در یک تحلیل گفتمانی، این تأکیدات متن سینمایی را مجرد و فهرست‌بندی کرد؟ پس محققی که از ابزار تحلیل گفتمانی استفاده می‌کند می‌تواند به جست‌وجوی «آنچه شخصیت‌های داستانی نیستند» نیز بپردازد و تحلیل خود را بر «آنچه این شخصیت‌ها هستند» محدود نکند. برای انجام این کار، محقق باید آن مشخصه‌های هویتی که شخصیت‌های داستانی از آن مبرا هستند را به صورت لیست‌های دی‌کتومی گونه در کنار آن مشخصه‌هایی که در شخصیت‌ها وجود ندارد. قرار دهد و این دو را با یکدیگر مقابله کند تا هویت شخصیت نه تنها براساس آنچه او دارد، بلکه براساس آنچه در او نیست نیز تعیین شود. از نظر عملی برای انجام این کار، محقق باید همهٔ صفاتی را که مورد تأکید فیلمساز قرار گرفته‌اند در رابطه با شکل ظاهری، روابط، فعالیت‌ها، نحوهٔ درگیری در تضادِ داستانی و رفتارهای به نمایش در آمدهٔ شخصیت‌ها فهرست‌برداری کند تا در رابطه با مبحثِ هویت، آنها را در تقابل با یکدیگر مورد تحلیل قرار دهد.

در جوامع شرقی در این برههٔ مشخص تاریخی، مبحث هویت را می‌توان در رابطه با سنت، نوگرایی، پیشرفت اجتماعی و تکنولوژیک، درجهٔ درونگرایی و برون‌گرایی شخصیت‌ها، زبان و لهجه‌های محلی، تضادِ نسل‌های نو با گذشتگان مورد مطالعه قرار داد.

■ درک نوین از مبحثِ هویت که فرهنگ‌شناسان و گفتمان‌شناسان مطرح می‌کنند، جایگاه ویژه‌ای برای تمایز افراد از یکدیگر در عین تشابه آنها با همدیگر قائل می‌شود.

■ در جوامع شرقی در این برههٔ مشخص تاریخی، مبحث هویت را می‌توان در رابطه با سنت، نوگرایی، پیشرفت اجتماعی و تکنولوژیک، درجهٔ درونگرایی و برون‌گرایی شخصیت‌ها، زبان و لهجه‌های محلی، تضادِ نسل‌های نو با گذشتگان مورد مطالعه قرار داد.

با تفکیک نگرش غالب بر متن به مثابه آنتی‌پاتی، سمپاتی امپاتی نسبت به فضاهای بالایی، میانی یا پایینی جامعه می‌توان تعلقات طبقاتی و فرهنگی یک متن مشخص سینمایی را تعیین کرد. این تحلیل را می‌توان به عرصهٔ مطالعه مشخص‌تر ایدئولوژی متن کشاند. گفتمان‌شناسان بسیاری در این رابطه با توجه به مطالعاتی که در جامعه‌شناسی گرایشات اجتماعی و فلسفهٔ سرشت[۱۳] انجام شده است، برای تحلیل ایدئولوژیک، الگویی ارائه داده‌اند که محقق می‌تواند از آن استفاده کند. با بررسی اَعمال بد و خوبِ شخصیت‌های داستانی و ربطِ آن به دو مفهوم «ما» و «آنها» می‌توان ایدئولوژی مطلوب یا نامطلوب از نظر متن را تعیین و تفکیک کرد. اِعمال خوب «ما» و بد «آنها» ریشه در ایدئولوژی «ما» و باورهای «آنها» دارد، در حالی که اگر افعال بد «ما» و خوب «آنها» ریشه در چارچوب شرایط داشته باشد، خصلتی ارزیابی نمی‌شود.

تحلیل دیالوگ نشانگر آن است که گفتار شخصیت‌های یک متن سینمایی می‌تواند یکی از اصلی‌ترین حوزه‌های تحلیل گفتمانی محسوب شود. در مطالعهٔ گفتار، گفتمان‌شناسان ساختارهای گفتمانی به کار گرفته شده را به همراهِ لحن صدا میزان به کارگیری استراتژی‌های محترمانه، نوع ارتباطات غیرکلامی که در رابطهٔ بین شخصیت‌های داستانی بر آنها تأکید شده است، فاصله فیزیکی افراد در صحنهٔ مزبور هنگام گفت‌وگو با یکدیگر با توجه به فاصلهٔ اجتماعی آنها و بالاخره پس زمینهٔ اجتماعی آنها را مورد مطالعه قرار می‌دهند. اگر گفتمان‌شناس برای مطالعهٔ یک کنش روزمرهٔ اجتماعی به موقعیت و مکان حادث شدن محاوره و قدرت طرفین ارتباط به عنوان پس زمینه نگاه می‌کند، برای تحلیل سینمایی باید جایگاهی نیز در دستگاه تحلیلی خود برای فاصلهٔ مخاطب از بازیگران اجتماعی ـ داستانی به نمایش درآمده در متن در نظر

همین حال و هوای علمی سبب می‌شود سردبیر فرهنگ آرزو کند «امیدواریم که یک مدرسهٔ جدیدی هم غیر آن‌که در جلفا انعقاد نموده‌اند در ولایت اصفهان تشکیل نمایند.»[۹] پس از آن ظل‌السلطان در نامه‌ای به شاه عنوان می‌کند، قصد دارد مدرسه‌ای به سبک جدید در اصفهان بنا کند و از او می‌خواهد چند نفر از معلمین دارالفنون به این مدرسه فرستاده شود. او می‌گوید معلم انگلیسی و طب در اصفهان هست فقط معلمین «شیمی، فیزیک و علم موزیک و ریاضی و پیاده نظام مرحمت شود» شاه نیز با این اقدام موافقت می‌کند.[۱۰] روزنامه فرهنگ در سال ۱۲۹۸ از تأسیس این مدرسه خبر می‌دهد که مدرسه «همایون» نام گرفته بود.

■ در دو دههٔ آخر حکومت ناصرالدین شاه، دیگر روزنامه در جامعهٔ ایران جای خود را باز کرده بود.
■ بنا به سرمقالهٔ روزنامه فرهنگ «شخصی عاری از انصاف و حقوق بشریت» مانع از انتشار روزنامه گردید.
■ جای جای روزنامهٔ فرهنگ تشویق به توسعه صنعت و کشاورزی است.

این مدرسه را می‌توان تالی دارالفنون تهران به‌شمار آورد.

دربارهٔ این مدرسه جالب است بدانیم در سفری که در سال ۱۲۹۸ ق ظل‌السلطان به تهران داشت و مجوز تأسیس آن را از شاه می‌گیرد و از همان جا محمدتقی حکیم‌باشی را مأمور می‌کند که عمارت هشت بهشت را برای این کار آماده کند.[۱۱] حکیم‌باشی نیز با جدیت به تعمیر و آماده‌سازی این عمارت و فضای آن می‌پردازد تا آن‌که در ۱۵ رجب همان سال مدرسه افتتاح می‌شود و ۵۰ نفر شاگرد برای مرحلهٔ نخست می‌پذیرد و ظل‌السلطان ریاست مدرسه را به صارم‌الدوله می‌سپارد.[۱۲] یک‌سال بعد در گزارشی که از مدرسه در فرهنگ چاپ می‌شود، در باب موارد امتحانی شاگردان آن، این دانش‌ها ذکر شده است؛ حساب، جبر، مقابله، تاریخ داخله مملکت، زبان فرانسه، زبان فارسی، زبان عربی، خط ایرانی، مشق و حرکات نظامی.[۱۳]

البته حکومت اصفهان به این هم بسنده نمی‌کند. در سال ۱۳۰۵ ق دوره‌ای را جهت ارزشیابی مکتب‌های شهر برپا می‌کند که هر سه ماه یک‌بار شاگردان و معلمین مکتب‌ها از نظر علمی تحت آزمون قرار می‌گرفتند.[۱۴]

عامل سومی که باید به آن پرداخت امنیت فوق‌العاده‌ای بود که در دورهٔ قاجاریه به وسیلهٔ حاکمان مقتدر به این شهر اجازه شکوفایی و بالندگی می‌داده است. در عصر محمدشاه حاکمی چون منوچهرخان معتمدالدوله و در عصر ناصرالدین‌شاه ظل‌السلطان بیش از سه دهه عهده‌دار این وظیفه بودند. نکته مهم‌تر آن‌که ولایات جنوبی چون فارس و خوزستان در مواردی، جزء حوزهٔ حکومتی اصفهان به حساب می‌آمدند. دربارهٔ امنیت ایجاد شده به دست ظل‌السلطان و مقایسهٔ آن با حوزه حاکمیت پدرش ناصرالدین شاه، ناظری چنین گفته است: «چنانچه جنوب ایران را که در ادارهٔ ظل‌السلطان بود با شمال ایران که در ادارهٔ ناصرالدین شاه بود مقایسه کنیم، در جنوب در ایلات بختیاری و قشقایی و الوار ابداً تجاوز و تطاولی سر نمی‌زد... در شمال اکراد زن و بچه را از نوک خنجر می‌گذرانیدند.»[۱۵]

ظل‌السلطان

دربارهٔ ظل‌السلطان و نقش او در تاریخ معاصر ایران، سخنان ضدونقیض زیادی گفته شده است. شاید بهترین مرجع از احوال او، کتاب *خاطرات ظل‌السلطان* یا سرگذشت مسعودی به قلم خودش باشد. او این کتاب را در سال ۱۳۲۳ ق (یک‌سال پیش از وقوع انقلاب مشروطیت) در سی‌ودومین سال حکومتش بر اصفهان نگاشته است.[۱۶] چون در جایی گفته «یقین دارم این روزنامه را کسی نمی‌بیند و نزد من ضبط است.»[۱۷] می‌توان چنین پنداشت که از میان سطور این کتاب نمایی از شخصیت حقیقی او را بتوان ترسیم کرد. به هرحال مادرش عفت‌السلطنه از خانواده‌های غیرقاجار بود و همین موجب شد با تمام لیاقتی که از خود نشان داد، شاه برادر کوچکترش مظفرالدین میرزا را به ولیعهدی برگزیند. اما او در پس ذهنش همیشه داعیه حفظ تاج و تخت ایران را داشت خصوصاً هنگامی که فرزند برادر، محمدعلی شاه بر تخت نشست و از قضا مورد اقبال مردم ایران نبود، این داعیه‌داری را آشکار نمود. این دعوای درون خانوادگی مجالی برای مشروطه خواهان به دست داد که شرح آن در جلد اول کتاب نارنجی به نام ظل‌السلطان و محمد علی‌شاه رودر رو آمده است. همسر ظل‌السلطان که دخترعمه او نیز بود، دختر امیرکبیر بود.[۱۸]

او از ۱۲ سالگی حکومت مازندران و سپس فارس را برعهده گرفت و در حکومت اخیر بود که نخستین روزنامهٔ خارج از پایتخت یعنی *فارس* را انتشار داد که نخستین شمارهٔ آن ۲۵ جمادی‌الثانی ۱۲۸۹ ق از چاپخانه خارج شد. نکته جالب آن‌که این روزنامه به زبان‌های فارسی و عربی آغاز انتشار کرد که بعد از چهار شماره قسمت عربی آن حذف شد و تا شمارهٔ ۱۹ در تاریخ ۶ ذیقعده ۱۲۸۹ ق به چاپ می‌رسید. بنا به سرمقالهٔ روزنامه فرهنگ «شخصی عاری از انصاف و حقوق بشریت» مانع از انتشار روزنامه گردید، محیط طباطبایی به یقین معتقد

بگیرد. اگر گفتمان شناس تنها با دو طرف ارتباط روبه‌روست، تحلیل‌گر سینمایی که از گفتمان شناسی به مثابه یک ابزار و یک شیوهٔ تحلیل استفاده می‌کند، با طرف دیگر ارتباطی نیز روبه‌رو می‌شود که این طرف مخاطبی است که جایگاه و موقعیت او را نسبت به بازیگران، فیلمساز به وسیلهٔ فاصلهٔ دوربین و نوع حرکت آن تعیین کرده است. بنابراین در تحلیل گفتمانی از سینما، این حوزه نیز باید در لیست‌های مقابله‌ای در تقابل با حوزهٔ قبلی قرار گیرد. در اینجا محقق می‌تواند ساختارهای گفتمانی سینمایی از جمله رنگ، نور و نمایه‌های موجود در دکور را به همراه حرکت دوربین در رابطه با لحن گفتار شخصیت‌ها و اشارات غیرکلامی آنها و ساختار دیالوگ بین آنها در کنار فاصلهٔ دوربین از شخصیت‌ها مورد تحلیلِ «همنشینانه»[۱۴] قرار دهد.

پایان سخن

متز در مقاله‌ای کوتاه به نام «داستان وگفتمان» که در آن گفتمان را در سطح و داستان را در عمق مورد بررسی قرار می‌دهد، با الهام ناگفته از «بنویسته» Benveniste که گفتمان را الزاماً رابطهٔ دو ضمیر «من» و «تو» معرفی می‌کند، به سه نوع رابطه بین مخاطب و سینما اشاره می‌کند. در بیرون از متن سینمایی (البته متز چنین اصطلاحی را به کار نمی‌گیرد) او به رابطهٔ مخاطب با صنعت سینما از جمله منتقدان اشاره می‌کند که این رابطه اساس ایجاد رابطهٔ مخاطب با متن است. سپس او بر رابطهٔ مخاطب با پردهٔ سینما یعنی متن سینمایی تأکید می‌ورزد، رابطه‌ای که در آن معنا تحت‌تأثیر رابطه‌ای دیگر ساخته می‌شود. متز به رابطهٔ سومی نیز اشاره می‌کند که بین شخصیت‌های داستانی در داخل متن سینمایی در جریان است و در نهایت نتیجه می‌گیرد که معنا حاصل این سه نوع رابطه است. گرچه متز در دههٔ ۷۰ همچون همهٔ مقالات خود، بسیار خلاصه، سنگین و تجریدی از این مقوله سخن گفته است. اما آیا نمی‌توان همین طرح گنگ و مبهم را برای یک تحلیل گفتمانی عملی از سینما ـ چه در بیرون و چه در درون متن ـ مبنا قرار داد.□

پی‌نویس‌ها:

۱. البته هنگام تدوین مقاله، در تماس با تئورن دایک، مطرح شد که به زودی کتاب گفتمانی دربارهٔ ارتباطات دیداری و شنیداری نوشتهٔ تئورن لئون از سوی انتشارات SAGE منتشر خواهد شد.

2. Narratology.

۳. به تحقیقات لازارسفیلد و هولند مراجعه کنید.

۴. در این رابطه به کتاب هواکو به نام «جامعه‌شناسی سینما» ترجمهٔ بهروز توانی مراجعه کنید.

۵. اما گفتمان‌شناسی برخلاف دیگر گرایش‌ها ـ از جمله روایت‌شناسی ـ ساختارهای روایتی را به محتوا ربط نمی‌دهد، بلکه آن را به محیط تماشای رسانه‌ای و محیط استفاده از متن مربوط می‌کند.

6. Variables.

7. Constantes.

8. Praton.

9. Ethos.

10. Plot - Centered.

11. Charecter Centered.

12. Cultural Studies.

13. Psychological Novels.

14. Synchronic.

منابع لاتین:

1. Andrew, J.D, The Major Film Theories, An Introduction.

2. Barthes,R.Introduction to Structural Analysis of Narrative, in; The Semiotic Challange, by Rolland Barthes.

3. Barthes, R. The Pleasure of Text.

4. Barthes, R. S/Z.

5. Bazin. A. What is Cinema, Volume 1,2.

6. Bennet, T. Outside Literature.

7. Cartmell, D and Whelehan, I.Adaptations from Text to Screen, Screen to Text.

8. Chatman, S.Story and Discourse.

9. Defleur/Dennis, Understanding Mass Communication, A Liberal Perspective.

10. Fuer. J. Genre Study and Television, in; Channels of Discourse, Edited by Allen.

11. Focault, M. The Archeology of Knowledge.

12. Fiske, J. Television Culture.

13. Gee,J.P.An Introduction to Discourse Analysis, Theory and Method.

14. Hall, S.Encoding/Decoding, in; Culture, Media.Language, Edited by Stuart Hall.

15. Hall, S.Culture,Mdia, and the "Ideological Effect", in; Mass Communication and Society, Edited by James Curran.

16. Hayward, S.Key Concepts in Cinema Studies.

17. Kissing. R.Cultural Anthropology.

18. Lull, James. Media, Communication, Culture.

19. McQuail, D. Mass Communication Theory, an Introduction.

20. Mills, S.Discourse, the New Critical Idiom.

21. Monaco, J.How to Read a Film.

22. Montgomery, M.An Introduction to Language and Society.

23. Neale, S.Gener and Hollywood.

24. Nichols,Bill. Representing Reality.

25. Nichols, Bill,Ideology and the Image.

26. Nichols,Bill,ed. Movies and Methods. (volume 1&2)

27. Noel,C.Mystifying Movies, fads and Fallacies in Contemporary Film Theory.

28. Real, M.R.Super Media.

29. Rosen, Philip. Narrative, Apparatus, Ideology.

30. Sklar, R.Movie Made America, A Cultural History of American Movies.

31. Toolan, J.M.Narrative A Critical linguistic Introduction.

32. Turner,G. Film as Social Practice.

33. Van Dijk, A.T. The Study of Discourse, in: Discourse as Structure and Process, Discourse Studies 1.

34. Van Dijk, A.T. Discourse as Interaction, in: Discourse as Social Interaction, Discourse Studies 2.

35. Walder, D. The Realist Novel.

منابع فارسی:

۱. تحلیل نقد، نور تروب فرای، صالح حسین.

۲. نظریه ادبیات، رنه ولک/آوستن وارن، ضیاء موحد و پرویز مهاجر.

۳. ساخت زمان، ادوین میور، فریدون بدره‌ای.

۴. ریشه‌های تاریخی قصه‌های پریان، ولادیمیر پراپ، فریدون بدره‌ای.

۵. راهنمای نظریه ادبی معاصر، رامان سلدن، عباس مخبر.

۶. روایت در فیلم داستانی ۱، دیوید بوردول، سید علاءالدین طباطبایی.