سینما
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

گفتمان «رئالیسم سینمایی» در بوته نقد و تئوری

مسعود اوحدی

فصلنامه هنر
شماره ۷۹

۱ـ گفتمان رئالیسم

پرسش‌های مطرح در پیرامون رئالیسم، عملاً در آغاز تاریخ سینما، یعنی هنگامی شکل گرفتند که تماشاگران فیلم ورود قطار به ایستگاه «لاسیوتا» با مشاهده نزدیک شدن قطار با وحشت از ترس خطر رفتن به زیر قطار از جایشان برخاستند. اگرچه از آن هنگام تاکنون کمتر تماشاگری بوده که تصویر را با واقعیت اشتباه بگیرد، اما قدرت فوق‌العاده فیلم در تقلید از واقعیت، مسئله رئالیسم را به صورت ویژگی محوری زیبایی‌شناسی سینما جلوه داده است. پیش‌داوری‌هایی که له یا علیه رسانه فیلم صورت گرفته، غالباً بر محور ظرفیت منحصربه‌فرد آن در بازنمایی تقلیدی است. بعضی معتقد بودند که بازآفرینی مکانیکی آنچه که در برابر دوربین قرار دارد، اصولاً چندان محلی برای خلاقیت یا بیان شخصی باز نمی‌گذارد، حال آنکه دیگران بر این باور بودند که اتفاقاً پرده‌گشایی از واقعیت هم کار و وظیفه سینما و هم امتیاز و مزیت سینماست.

بعد از سال ۱۹۶۸، بحث و جدل در پیرامون رئالیسم، همراه با دیگر جنبه‌های تفکر درباره سینما چرخشی سیاسی اختیار کرد. گذشته از این، پرسش‌هایی مربوط به رئالیسم در این زیباشناسی

سیاسی شده محوریتی یافت و دلیل‌اش هم آن بود که متن رئالیستی- در هر گونه از وجوه متعدد رئالیسم که وجود داشته باشد- دارای موقعیتی متمایز، و حتی منحصربه‌فرد از لحاظ معرفتی است، چرا که اشیاء و پدیده‌ها را آن گونه که هستند بازنمایی می‌کند و مدعی گفتن حقیقت است. اهمیت رئالیسم نتیجه مستقیم موقعیت معرفتی، یا وضع آن از نظر شناخت‌شناسی است. این نکته را برشت، هنگامی که رئالیسم را یک مسئله عمده از نظر سیاسی، فلسفی و عملی خواند، تشخیص داده بود؛ زیرا تمامی مواضع و برنامه سیاسی مبتنی بر مفهوم و اندیشه واقعیت اجتماعی است، که البته برای همین است که دولت‌ها و دیگر کارگزاری‌های سیاسی تا بدین‌حد مشغول ترویج و ارتقای برداشت خود از واقعیت‌اند و تا بدین‌حد در فکر درست و حقیقی جلوه دادن بعضی از مسائل و نادرست و غیرواقعی خواندن دیگر مسائل‌اند. بنابراین، هر اثر رئالیستی، و بالاخص فیلم، با توجه به قدرت فوق‌العاده‌اش در تأثیرگذاری که به ساختار این رسانه مربوط می‌شود، دارای تبعات سیاسی است. با توجه به اینکه سینما، فراهم آورنده تأکیدی ماندگار، یا انواع و اقسام تأکیدات اجتماعی، سیاسی، اقتصادی، بین‌المللی و غیره است. از این روی، تئوری‌پردازان بعد از سال ۱۹۶۸ نسبت به سیاست یا خط مشی بازنمایی حساس بودند و از یک سو به تئوری ایدئولوژی آلتوسر، و از سوی دیگر به مفهوم و برداشت فوکو از دو موضوع قدرت و گفتمان توسل می‌جستند و بررسی در موارد پرداخت به رئالیسم را در زمره تکالیف اصلی خود می‌دیدند. این تئوری‌پردازان با یاری گرفتن از تئوری (دلالت) که ظاهراً می‌توانست نشان دهد که آنچه غالباً به عنوان رئالیسم تصور می‌شود، چیزی جز توهم نیست، و نیز توضیح آنکه جلوه مذکور چگونه ایجاد می‌شود، توانستند با اطمینان خاطر به انجام این تکلیف روی آورند. اما به‌زودی معلوم شد که تکلیف مذکور پیچیده‌تر از آنی بوده که تصور می‌کرده‌اند، زیرا تردیدها نسبت به کفایت هدف این تئوری عملکرد متن - که متأثر از سوسور بود- زمانی آغاز شد که میزان درگیری این مسئله با مسائل سیاسی و فلسفی آشکار شد. مشکل بنیادی، مسئله حقیقت بود. از آنجا که متن رئالیستی در گفتن اینکه واقعیت جایگاه و موضع هر چیز چیست یا چگونه است؟ مدعی دست‌یابی به حقیقتی می‌شود، و نیز از آنجا که ادعای حقیقت با متنی که خود آن (حقیقت) را ساخته تثبیت نمی‌شود، بلکه تنها در ارتباط با چیز دیگری می‌تواند راست بنماید، پس تحلیل واقعیت مستلزم ارجاع به یک «ماوراء متن» است. بدین‌ترتیب، هر چه توجیه کامل از عملکرد رئالیسم نه تنها باید اعمال یا عملکردهای متن را در نظر داشته باشد، بلکه آن عملکردهای اجتماعی

که اعمال متن در درون آن واقع شده را هم مورد توجه قرار دهد. براساس این تحلیل جدید، تئوری متن به تنهایی کفایت نمی‌کند: چیزی که مورد نیاز است یک تئوری جامع‌تر درباره چگونگی استقرار یا تثبیت حقایق و تصورات گوناگون از واقعیت در جامعه است. با پیشرفت تفکر درباره رئالیسم، این نیاز مکمل آشکارتر و غیبت آن بیش از پیش عمیق‌تر احساس شد.

با توضیح چنین زمینه‌ای، هدف ما از این پس شرح نسبتاً مفصل‌تر این برداشت کلی و لزوماً اجمالی است. اگر بخواهیم روشن کردن مسئله را در اولویت قرار دهیم، باید ابتدا سه رهیافت اتخاذ شده و در ارتباط با رئالیسم را تشخیص دهیم، با توجه به اینکه می‌دانیم در عمل این سه به هیچ‌وجه به وضوح از هم جدا نیستند؛ این سه رهیافت عبارتند از: تز میانجی‌گری، مارکسیسم و ساختارگرایی.

به نظر می‌رسد که نخستین رهیافت از این سه شامل چیزی بیش از عقل سلیم باشد. بر طبق این رهیافت، رئالیسم میانجی بین واقعیت و تماشاگر است. اگر بخواهیم تجسمی عملی از این تز داشته باشیم، باید اظهارنظر انتقادی را که علیه پخش تلویزیونی مباحثات مجلس عوام (انگلستان) اقامه شد، در نظر بگیریم. بر طبق این اظهارنظر، این پخش تلویزیونی احساس غلطی از واقعیت مذاکرات مجلس به دست می‌دهد. اگر این مذاکرات پخش شود، مجموعه‌ای از پرسش‌ها درخواهد گرفت که این کار چگونه انجام شود. مثلاً، آیا از نور موجود باید استفاده کرد؟ که در این صورت باید خطر در سایه قرار گرفتن بعضی از نمایندگان مجلس و در نور قرار گرفتن بقیه را- با تمام معانی ضمنی‌ای که ممکن است در برداشته باشد- تقبل کرد. آمیزه پیش‌زمینه با پس‌زمینه به هنگام سخنرانی نماینده و خطاب به پارلمان- با توجه به اینکه هرگونه آمیزه‌ای از این دست اشاره ضمنی متفاوتی خواهد داشت- چگونه باید در نظر بیاید؟ آیا تدوین باید به گونه‌ای باشد که فقط نماینده در حال صحبت نشان داده شود، یا برش‌هایی به جاهای دیگر سالن مجلس صورت گیرد؟ اگر قرار باشد برش به جاهای دیگر انجام گیرد، این برش به چه چیزی باشد؟ به اپوزیسیون خشمناک؟ به همفکرانی که مؤدبانه به سخنان نماینده گوش می‌دهند؟ یا به نماینده‌ای که در خواب است؟ سؤال در آن زمان این بود که آیا از خانم تاچر (نخست‌وزیر سابق بریتانیا) باید با عدسی استاندارد تصویربرداری کرد یا او را در یک وضوح ملایم شیک و جذاب نشان داد؟ آیا همیشه باید از فلان نماینده با عدسی‌ای به غیر از عدسی زاویه باز- که مشهور است از آن بدش می‌آید- تصویربرداری کرد؟ پاسخ این پرسش‌ها و پرسش‌های دیگر هر چه باشد، آن پاسخ لزوماً معنی آنچه را دیده و شنیده می‌شود، مشروط خواهد

کرد. گزینش‌هایی باید صورت بگیرد که حاصلش تصاویر گوناگونی از واقعیت مجلس عوام خواهد بود. مسئله کسانی که مخالف پخش تلویزیونی مذاکرات مجلس بودند، این بود که پخش جریان مذاکرات و مباحث به واقعیت ذاتی آنچه در مجلس می‌گذرد، به اصل و اساس و ماهیت آن خیانت می‌کند. مسئله برای نسل منتقدین بعد از ۱۹۶۸ هم مطرح بود که شکوه فوق‌العاده مشابهی را مطرح کردند: چیزی که از جملات ژان لویی کومولی[۱] پیداست: «نیرنگ اساسی (سینمای مستقیم) در واقع، ادعای آن در استنتاخ صادقانه حقیقت زندگی و گرفتن موضوع شاهد در ارتباط با آن حقیقت است. چرا که فیلم صرفاً اشیاء و رویدادها را به طور مکانیکی ضبط می‌کند. در واقعیت، همین حقیقت فیلم‌برداری البته خود دخالتی سازنده است که موارد ضبط شده را جرح و تعدیل کرده و تغییر شکل می‌دهد. از لحظه‌ای که دوربین شروع به دخالت می‌کند، شکلی از دست‌کاری و بهره‌برداری هم آغاز می‌شود[۲].»

بحث در این بود که هر چند در این جریان حس واقعیت به وجود می‌آید، ولی این ترجمان شفاهی نیست که فیلم مدعی آن است یا از خود انتظار دارد، بلکه نوعی ساختمان یا ساختارسازی و رد و انکار آن ترجمان شفاف است. بدین‌ترتیب بود که با وجود چنین منتقدینی، تز میانجی‌گری با تأکیدی تازه بر قراردادی بودن واقعیت تقویت شد. رئالیسم به مراتب دور از آنکه بخواهد تجسم وفادارانه از واقعیتی باشد که بر خود فرض دانسته، از طریق اشکال مختلفی که در طول تاریخ خود اختیار کرده نشان داده که نه پنجره و نه آینه، بلکه تنها مجموعه‌ای از قراردادهاست. به عبارت دیگر، هیچ واقع‌گرایی وجود ندارد بلکه چیزی که وجود دارد «واقع‌گرایی‌ها»ست[۳].

تنوع و گونه‌گونی این واقع‌گرایی‌ها چنان بوده که به قول آندرو تئودور[۴] اصطلاح رئالیسم به مجموعه گسترده و گوناگونی تز فیلم‌ها از جمله «تولد یک ملت»، «نوسفراتو»، «نانوک شمال»، «همشهری کین»، «قاعده بازی» و «پائی‌زا» اطلاق شده است. انواع بسیار واقع‌گرایی‌ها ناشی از لحظات متفاوت تاریخی است که آنها را در تقابل با دیگر واقع‌گرایی‌ها قرار می‌دهد. لحظات تاریخی متفاوتی که بر یک گونه (واقع‌گرایی) بر چسب موجه و معقول و بر دیگری بر چسب ناموجه و نامعقول می‌زند، یکی را شفاف و باورپذیر و دیگری را به شکل مسخره‌ای ناروشن و مبهم می‌خواند.

طرح مباحث درک رئالیسم به عنوان ساختمان یا ساختار برطبق شرایط خاص تاریخی اشکال مختلفی به خود گرفته است. یکی از نخستین این مباحث، مواجه با عرف رایجی بود که بیش از همه

به آندره بازن مربوط می‌شد که پیش از آنکه بخواهد اسطوره شفافیت واقعیت را برملا کند، این اسطوره را اشاعه داده بود.

اما مسائلی به مراتب عمیق‌تر از تصحیح اشتباهات بازن و پیروان او در کار بود، زیرا این اندیشه که فیلم رسانه‌ای شفاف (از نظر ارائه واقعیت) است، اندیشه‌ای ریشه‌دار و با دوام بود. مسلم است که به برنامه‌ای در مقیاس بزرگ و وسیع نیاز بود تا با اجرای آن از طریق آموزش و نیز از طریق ظهور سینمای جدید خود پژواکی که نشانه‌های تولید خود را از یاد نمی‌برد یا قصد محو کردن آنها را نداشت، از رئالیسم اسطوره‌زدایی شود.

اما مسائل به این سادگی‌ها که نخست به نظر می‌آمد، نبود. اول از همه آنکه، بازن بعد از شور و اشتیاق انقلاب ۱۹۶۸ مترسکی بیش نبود. هر چند که تفکر بازن غیر سیستماتیک و در مواردی مغشوش بود، ولی منصفانه به نظر نمی‌آید که از او به عنوان شخصیتی معتقد به شفافیت فیلم یاد شود، بلکه همچنان که تری لاول هم اشاره کرده، دل‌مشغولی بازن به واقعیت مورد تجسم و نیز نیازی که در تابع ساختن فرم و تکنیک به هر گونه تجسم و تصویرسازی وجود دارد، قیدوبندی بر اعتقاد وی به آنچه که خانم لاول «مغلطه بازآفرینی» می‌خواند نبود[۵]. بر مبنای این مغلطه، تنها رئالیسم آن است که نسخه‌ای دقیق از واقعیت یا توهمی از یک چنین نسخه‌ای بازآفرینی می‌کند. آن چنان که پولن[۶] و هس[۷] خاطرنشان کرده‌اند، دلیل سوءتفاهم نسبت به اندیشه‌های بازن این بود که منتقدان او آگاهی کافی از پس‌زمینه فکری و خردورزی او، به‌ویژه جنبش معروف به پرسونالیسم (شخصی گرایی) در سال‌های دهه ۱۹۳۰ که امانوئل مونیه[۸] چهره محوری آن جنبش بود، نداشتند[۹].

پرسونالیسم که ملغمه‌ای از کاتولیک‌باوری و هستی‌محوری بود، اعتقاد داشت که تنها از طریق عمل انتخاب است که فرد به رستگاری نایل می‌شود. بر طبق گفته مونیه، جهان کلمه الله را بیان کرده، اما فردی این را درک و دریافت می‌کند که آزادانه به عملی از روی ایمان دست زده است. همان طور که هیچ کس نمی‌تواند چنان گامی برای کس دیگری بردارد. زیبایی‌شناسی فیلم بازن از این اعتقاد سرچشمه گرفته است. نکوهش او از مونتاژ، که به نظر او جهان را تکه‌تکه (و نه در یک صورت کلی و جامع) بازنمایی می‌کند، بر این زمینه استوار است که هر گونه بازسازی از واقعیت تعبیری از سوی کارگردان (تعبیری مؤلفانه) بر آن تحمیل می‌کند و بدین‌ترتیب تماشاگر را در اختیار گرفته، از او بهره‌برداری می‌کند و از این طریق در تعبیر نهایی، حضور خداوند در جهان را نامرئی می‌سازد.

برعکس این، تمجید و طرفداری بازن از یک فرم رئالیسم سینمایی که در برابر واقعیت تواضع نشان می‌دهد و خود را کنار کشیده و حتی محو می‌کند، بر این پایه استوار است که چنین فرمی تماشاگر را همان قدر آزاد می‌گذارد که پیش از این هم در برابر خود واقعیت آن را داشت؛ یعنی این آزادی که به عملی از روی ایمان که سیمای خداوند را مرئی سازد دست بزند، یا نزند. همچنان که پولن نیز اشاره می‌کند، پرسونالیسم نوعی الهیات دموکراتیک بود که هیچ نیازی به وساطت کشیشان نداشت؛ مخالفت بازن با دخالت کارگردان و دوری گزیدن خود او از (خط مشی مؤلفین)، در واقع تلاشی بود در جهت انکار مقام کشیشی فیلم[10]. بنابراین، به طور کلی بازن نشان داد که نه طرفدار عرفیت متعصبانه، بلکه از بعضی لحاظ پیام‌آور نسل بعد از ۱۹۶۸ منتقدینی بود که به همین نسبت طرفدار سینمای عاری از فریب (تماشاگر) بودند. اگرچه شاید بازن و منتقدان او از نظر سیاسی به قدر دو قطب از هم فاصله داشتند، ولی از نظر تئوری به مراتب بیشتر از درک بسیاری از آن منتقدین با هم وجه مشترک داشتند.

این مسئله نیز در ضمن، آشکار بود که دل‌مشغولی با عرف و قرارداد، هر چند در مشخص کردن انواع وجوه رئالیسم مفید می‌افتاد، اما در پروژه ابهام‌زدایی چندان سهمی نداشت. این حقیقت که هر بازنمایی یک نوع قرارداد خاص (از نظر) تاریخی را می‌طلبد، بر موقعیت‌شناختی آن تأثیر نمی‌گذارد. هرچه باشد، اگر قراردادنشان جعل و بطلان بود، پس هر مطلب، طرح یا پیشنهادی هم مجعول و باطل بود. چرا که خود زبان به مجموعه‌ای از قراردادها وابسته است. یک چنین تصوری آشکارا بی‌معنی است؛ زیرا فقط در زبان نظام‌های بازنمایی است که حقایق و البته مجعولات، می‌توانند عنوان شوند. این مسئله‌ای است که فوکو[11] به عبارتی متفاوت آن را مطرح کرده بود، یعنی هنگام طرح این استدلال که قدرت، مولد و فرآور است، چرا که گفتمان‌ها نه تنها بعضی از حقایق را واپس می‌زنند، بلکه بعضی حقایق دیگر را تولید می‌کنند.

سومین سرچشمه دشواری این بود که اندیشه و مفهوم میانجی‌گری مسئله‌سازتر از آن بود که تصور می‌شد. این مفهوم در ابتدا به قدر کافی ساده می‌نمود: میانجی‌گری فرایندی به شمار می‌رفت که طی آن یک واقعیت از پیش مفروض با عمل فیلم‌برداری به صورت یک بازنمایی فیلم شده از آن واقعیت مبدل می‌شد و این بازنمایی در بهترین حالت، ارائه‌گر دورنما یا پرسپکتیوی از واقعیت مورد بحث و در بدترین حالت عرضه‌کننده «کژنمایی» از آن است. اما، مسئله در مکان‌یابی آن واقعیت از پیش

مفروض بود. در بازگشت به مثالی که قبلاً به آن اشاره کردیم، واقعیت «مجلس عوام» چیست؟ و در کجاست؟ به اختصار می‌توان پیشنهاد کرد، همان قدر که گفتمان‌هایی در جهت بیان واقعیت مجلس عوام وجود دارد، به همان میزان و تعداد هم مجلس عوام وجود دارد. اگر روی این مسئله توافق داشته باشیم، آن گاه می‌توانیم بگوییم که یک چنین پیشنهادی مستلزم آن است که هیچ حقیقتی جز تعبیرات وجود نداشته باشد، و در آن صورت با این اعتراض مواجه خواهیم شد که مطمئناً یک بستر و بنیادی از یقین وجود دارد که تعبیر می‌تواند در برابر آن آزموده شود؛ اما روند و فحوای فلسفه معاصر آن اعتراض را مردود می‌شمارد. مسلم است که یک رشته یا جریان غالب در فلسفه معاصر آنچه را که غالباً به عنوان اسطوره «مفروض» مصطلح شده- یعنی این فکر که بتوان یک حضور فی‌نفسه اصیل را که آلوده تعبیر نباشد سراغ کرد- به چالش می‌طلبد[12]. این رد حضور یک واقعیت تعبیر نشده و مفهوم‌سازی نشده که بازنمایی‌ها بتوانند با آن هم‌خوانی داشته باشند، در محدوده استدلال‌های کان[13] و فی‌یربند[14] در فلسفه علم موازی است؛ بر طبق این استدلال‌ها هیچ حقیقتی مقدم بر تبیین و توضیح آن در محدوده یک یا دیگر چارچوب یا پارادایم مفهومی وجود ندارد. حال، می‌توان دید که این همه به گونه‌ای غیرقابل انکار بحث‌انگیز است و با مخالفتی شدید و سرسختانه، از جمله در محدوده تئوری فیلم، یعنی، دفاع بی‌وقفه تری لاول از فلسفه رئالیسم مواجه شده است[15].

اما نکته در اینجاست که موضع هر چه باشد، بحث‌انگیز و محل اختلاف است، از جمله، آن موضعی که تز به ظاهر صریح و سرراست میانجی‌گری آن را بدیهی فرض کرده است. با آنکه بازنمایی فیلمیک می‌تواند از جنبه‌های مهم و خاصی با بازنمایی زبانی تفاوت داشته باشد، ولی در هیچ جایی -و بعیدتر از هرجا در تز میانجی‌گری- چنین چیزی قید نشده که فیلم قادر به بیان حقایق نیست. پیش از آنکه این دشواری‌های موجود با تز میانجی‌گری مورد کاوش قرار گیرند (چه رسد به آنکه حل شوند)، کل مسئله در زبان ساختارگرایان بازنویسی شده بود. این بازنویسی که موجب آن بازخوانی «لاکان»- محورانه[16] اندیشه‌های سوسور را در شکلی رادیکال، و رسیدن به این عقیده بود که جهان واژه‌ها آفریننده جهان چیزهاست، ضمناً پاسخی هم به مسئله سوژه، به‌ویژه مسئله تشریح چگونگی فریب خوردن تماشاگران از سوی متن‌های رئالیستی بود. خط مطلوب‌تر استدلال ساختارگرایان بدین‌گونه بود که تماشاگران زمانی فیلم را به عنوان ارائه‌ای از واقعیت می‌پذیرند که در حقیقت آن «فیلم» به سادگی جلوه‌ای از واقعیت ایجاد کند؛ فیلم‌ها به واسطه محو کردن تمامی نشانه‌های تولید

خود قادر به چنین کاری می‌شوند؛ پس، تنها راه شکستن این مانع ایدئولوژیکی این است که فیلم‌ها چنان سازماندهی‌ای داشته باشند که کار تولید خود را در پیش‌زمینه قرار دهند، یعنی، به متن‌هایی خودپژواک یا خودبازتاب مبدل شوند.

اما به هر حال، اگر سوژه از قدرت قضاوت برخوردار باشد- گو اینکه در اینجا زمینه برای قضاوت نادرست فراهم می‌آید- آن وقت، اینکه چگونه متن به تنهایی می‌تواند مسئول فریب باشد، دشوار خواهد بود. هر قضاوتی، چه درست و چه نادرست، باید به خاطر چیزی به غیر از متن باشد و آن می‌تواند تنها بر مبنای یکی از دو چیز باشد: قضاوت یا بر مبنای شباهت و هم‌خوانی بازنمایی‌های متن با یک واقعیت بیرونی مستقیماً قابل شناسایی است، یا در غیاب واقعیتی قابل دسترس، برمبنای ضبط و ربط منطقی و به عبارت دیگر با باورهای موجود تماشاگر درباره واقعیت.

در هیچ یک از این دو مورد، روشن نیست که چگونه تماشاگر، چه از راه هم‌خوانی و چه از راه ضبط و ربط منطقی، می‌تواند معین کند که ادعای حقیقت او معتبر است، یا معتبر نیست، البته در هر دو مدل تماشاگر می‌تواند درباره حقیقت دچار اشتباه و به عبارت دیگر در معرض توهم باشد، اما امر فوق ضامن این استدلال نیست که فرم خود متن فی‌نفسه قدرت فریب دادن دارد و تنها متن‌های خودبازتاب فاقد این قدرت‌اند. اگر چنین رخصتی داده می‌شد که تماشاگر عامل در قضاوت، چه بر مبنای هم‌خوانی و چه بر مبنای ضبط و ربط منطقی، باشد، آن گاه دیگر متن به تنهایی نمی‌توانست فریب بدهد. بدین معنی که، موقعیت آن نه از محو کار تولید آن بلکه از هم‌خوانی یا غیر هم‌خوانی، ضبط و ربط منطقی یا غیرضبط و ربط منطقی با آنچه که تماشاگر واقعی می‌داند ناشی می‌شد. هیچ گونه پیامد شناختی از طریق خود بازتابی پای نمی‌گیرد، مگر آنکه تماشاگر بین متن قرار نداشته باشد که روی آن قضاوت کند، بلکه توسط خود متن شکل گرفته باشد. این در واقع شیوه رهایی ساختارگرایانه از این اندیشه بود که فرم متن می‌تواند فی‌نفسه جلوه‌ای از واقعیت بیافریند. ملاحظات در موثر بودن این را به بعد از بررسی رویکرد مارکسیستی به رئالیسم موکول می‌کنیم.

همچنان که «تری لاول» به وضوح اشاره داشته، همه گونه رئالیسم متکی به اندیشه چیزها واقعاً چگونه‌اند (هستی‌شناسی) و نیز متکی بر روندی برای عیان‌ساختن یا بازنمایی آنها (شناخت‌شناسی) است. منتقدین مارکسیست انواع رئالیسم را از دو نقطه نظر مورد چالش قرار دادند؛ اولاً تصورات پیشینیان از واقعیت غلط بوده است و ثانیاً با توجه به وسایل بازنمایی که آنها به کار می‌گرفتند، باید

هم به آن تصورات غلط می‌رسیدند.

منتقد مارکسیست به عنوان نقطه آغاز، این نظریه مارکس را عنوان کرد که اگر می‌شد معرفت را صرفاً با نگاه کردن به دوروبر به‌دست آورد، دیگر نیازی به علم نبود، آن هم، به‌ویژه از طریق فکر کالاپرستی که تحت روابط اجتماعی در نظام سرمایه‌داری ظاهر گمراه کننده روابط بین چیزها را به خود می‌گیرد. در نتیجه این امر، واقعیت فرایند اجتماعی کاملاً با ظاهر آن تفاوت دارد و تنها راه تمیز چیستی آن از طریق دانش ماتریالیسم تاریخی است که ساختارها و نیروهای زیربنایی را- ساختارهای پنهانی که پویایی جامعه را رقم می‌زنند- آشکار می‌کند. این موضع، در کوتاه سخن، همان موضعی بود که دو نظریه‌پرداز اصلی رئالیسم در سنت مارکسیستی یعنی «گئورگ لوکاچ[17]» و «برتولد برشت[18]» اختیار کرده بودند.

از نظر لوکاچ و نیز از دیدگاه برشت، نقش هنر فرارفتن از سطح گمراه کننده چیزها به منظور نشان دادن واقعیت است. بنا به نظر لوکاچ ، ناتورالیسم از این روی به شکست انجامید که اشکال روابط اجتماعی دارای ارزش ظاهری را که مستقیم و بلافصل نمایان بود، اما در قید تعین قرار داشت، اختیار کرد و در نتیجه چیزی از روابط اجتماعی یا فرایندهای تاریخی واقعی آشکار نساخت. در مقابل، رئالیسم معتبر، با آنکه توجه‌اش بر چیزهای خاص است و از این روی نمی‌تواند انتزاعات علم را تولید کند، ولی مع‌هذا نوعی معرفت به بار می‌آورد، و هنوز می‌تواند درکی از واقعیت اجتماعی و تاریخی را تأمین کند. وسایل یا ابزار چنین کاری از طریق روایت‌هایی است که در پیرامون یک قهرمان ساماندهی شده است، قهرمانی که زندگی‌اش بازتاب رویدادهای تاریخی زمان خودش است. قهرمان از نظر این نظریه‌پردازان نه مظهر و تجسمی انتزاعی از انسان و نه نوعی معدل آماری بود؛ قهرمان موجود بازنما یا نماینده بود که ریشه در لحظه تاریخی خاص و نیز مبارزات طبقاتی و دیگر تضادها داشت. زندگی فرد در کشاکش چنین نیروهایی گرفتار آمده و پاسخگوی آن نیروها بود و از همین روی نشان می‌داد که چگونه جزء خاص همیشه متأثر از کل عام است. مدل‌های یک چنین رئالیسم معتبر رمان‌های اسکات[19]، استاندال[20] و بالزاک[21] بودند که هنگامی به وجود آمدند که بورژوازی هنوز نیرویی پیشرو بود و به جای بهره‌کشی و سرکوب جامعه، توجه و منفعتی در افشاگری و آشکارسازی داشت. لوکاچ نویسندگان را ترغیب می‌کرد که در خدمت پرولتاریا، آثار خود را بر مبنای الگو یا مدل این نوشته‌ها بنویسند تا رئالیسم پیشرویی را به ظهور رسانند که در

«حجاب عینیت، واقعیت و تعین نفوذ کند[۲۲].»

برشت هم خواهان هنری بود که واقعیت را نشان دهد، و البته نسبت به هر هنری که خود را محدود به ظواهر و نمودها می‌کرد، ظنین بود. برشت، به عنوان مثال، در مورد عکاسی دیدگاهی این چنین انتقادی داشت: «یک باز تولید ساده از واقعیت چندان چیزی از واقعیت ندارد که به ما بگوید. عکسی از کارخانجات کروپ یا GEC تقریباً هیچ چیز از این دو نهاد به دست نمی‌دهد. واقعیت تام و تمام به ورطه واقعیت کارکردی فرو لغزیده است. عینی‌سازی یا متجسم‌سازی روابط انسانی بگوییم کارخانه، دیگر این روابط را آشکار نمی‌سازد. بنابراین چیزی باید ساخته و بنا شود، چیزی مصنوع و ساختگی، چیزی ساختار یافته[۲۳].»

در نگاه کلی‌تر، انتقاد برشت از اشکال موجود رئالیسم به عبارتی که حاکی از اعتراض‌های لوکاچ به ناتورالیسم بود بیان شد، یعنی، مبین این بود که آن اشکال رئالیسم به جای بیان و توضیح واقعیت پنهان و متضاد چیزها، تنها بیانگر سطح قابل مشاهده آنها بودند.

باآنکه لوکاچ و برشت، همان‌طور که لاول مجدداً خاطرنشان ساخته، نقطه‌نظرهای مشترک بسیار داشتند، ولی هنوز تفاوت‌های مهمی بین آن دو وجود دارد. برشت بالاخص، مسئله کفایت زمان قرن نوزدهم به عنوان مدلی برای رئالیسم پیشرو را زیر سؤال برده بود. اما بدیل مدرنیستی برشت صرفاً نتیجه این فرض نبود که شرایط تاریخی تغییریافته خواهان قراردادهای هنری تغییر یافته است؛ بلکه، تمامی درک برشت از آن شرایط تغییر یافته با درک لوکاچ تفاوت داشت. در جایی که مارکسیسم لوکاچ اساساً خوشبینانه، پیروزی پرولتاریای او مقدر، و طبعاً کارکرد هنر (از دیدگاه او) نشان دادن و کف زدن برای پیشرفت آن بود، برشت برعکس لوکاچ ، گرایشی در سوی بدبینی داشت. برشت در مقابل فاشیسم که آن را خطر حائل و تهدیدی برای تمامی نیروهای پیشروی اجتماعی می‌دانست، نیاز به هنری را مطرح ساخته بود که وجود مردم را از غبار اندیشه خوش‌خیالانه اجتناب‌ناپذیری تاریخی بتکاند و آنها را مجاب به لزوم عمل سیاسی کند. در جایی که لوکاچ تأکید را بر فرایندهای همذات‌پنداری و پالایش گذاشته بود و معتقد بود که اینها تا حدودی می‌توانند سوژه‌های بی‌خویشتن سرمایه‌داری را به انسانیت تام و تمام خودشان برگردانند، برشت می‌خواست پاسخ‌های فعالانه در تماشاگران ایجاد کند، پاسخ‌هایی که پیش‌درآمد دخالت سیاسی در فراسوی هنر تئاتر باشد.

این بحث و مناظره در حیطه تئوری فیلم در سال‌های بعد از جنبش ۱۹۶۸ از سر گرفته شد. تئوری فیلم که همگام با لوکاچ و برشت وامدار ایده دوگانه علم/ ایدئولوژی آلتوسر بود، به ظواهر یا نمودها اعتماد نداشت؛ اما در فراسوی این و علیه لوکاچ، سخت جانب برشت را گرفت.

در این میان، موضع متمایز «کالین مک کیب[۲۴]» حائز اهمیت است. موضع مک کیب این بود که رئالیسم نباید به واسطه محتوا یا ظرفیتش در انعکاس آینه‌وار از واقعیت تعریف شود. رئالیسم باید به واسطه یک سازمان، متنی خاص که تأثیرش موضع گزینی یا تعیین موقعیت مخاطب (خواننده متن یا در تحلیل ما تماشاگر سینما) است، تعریف شود.

در سینما گفتمان‌های متضاد در چارچوب گفتمان غالبی قرار می‌گیرند که در مقام یک فرازبان[۲۵] عمل می‌کند. درمورد فیلم‌های مستند این گفتمان غالب یا فرازبان گفتار یا تفسیری است که به صورت صدای خارج از صحنه شنیده می‌شود و همین گفتار است که برداشت‌ها یا نسخه‌های مختلف واقعیت را که تصاویر و صداهای دیگر ارائه کرده‌اند، به یکدیگر پیوند می‌دهد. و در مورد فیلم‌های داستانی نیز همین ساختار سلسله‌مراتبی وجود دارد، ولی شرایط آن معکوس است، بدین‌معنی که تصاویر بر واژه‌ها تقدم یافته‌اند. در اینجا تصویر- صدا به گفتمان روایتی‌ای مربوط می‌شود که به تماشاگر نشان می‌دهد واقعاً چه اتفاقی افتاده است. به عنوان مثال این معنی، مک کیب به فیلم کلوت[۲۶] اشاره می‌کند که غالباً آن را به خاطر تصویر رئالیستی که از بری ارائه می‌دهد، ستوده‌اند.

در حالی که شخصیت‌های مختلف داستان فیلم هر کدام پاسخ‌های ویژه خود را در برابر این پرسش که بری چه می‌خواهد دارند - این پرسش که آیا بری می‌خواهد در نیویورک بماند یا با کلوت (کارآگاه) از آنجا برود- حقیقت عملاً با روند «تصویر- صدا» مشخص و مستقر می‌شود: در پایان فیلم، صدای خارج از صحنه یا خارج از نمای بری که با روانشناس‌اش صحبت می‌کند، سایه شک را بر احتمال ماندن او می‌اندازد. در حالی که تصویر وی که در حال بستن چمدانش است، تماشاگر را از خلاف آن مطمئن می‌کند.

چه در سینما و چه در ادبیات، گفتمان راوی به ظاهر فراهم آورنده حقیقت یا ترجمان شفاف واقعیت است. در عین اینکه مادیت گفتمان‌های دیگر پذیرفته و تصدیق می‌شود، مادیت فرازبان شناخته یا پذیرفته نمی‌شود. به عبارت دیگر موقعیت آن به عنوان گفتمان - به قول دریدا- تکذیب یا انکار می‌شود: حال آنکه «فرازبان در جهت نیل به بازنمایی کامل مادیت‌زدایی شده؛ از این روی که هویت

هر چیز از دریچه واژه‌ها بدرخشد[۲۷].» براساس همین ادعای شفافیت فرازبان بود که مک‌کیب متن رئالیستی کلاسیک را مرتجع خواند. برای فهم تفکری که در پشت این داوری قرار دارد، لازم است به مفهوم ساختارگرایانه بازنمایی مراجعه کنیم. برخلاف مفهوم سنتی، بازنمایی به عنوان فراچنگ آوردن یا همان ثبت واقعیت از پیش موجود، برداشت ساختارگرایانه از آن چیزی نیست جز سیستمی که هم جای ظاهر شدن شیء را تعیین می‌کند و هم نقطه‌ای که شیء از آنجا دیده می‌شود. اینجا بحث بر سر تولید است نه بازتاب. در واقع، بازنمایی به دانا و دانسته هستی می‌بخشد. به همین جهت هر توصیه‌ای مبنی بر شفاف بودن آن شدیداً گمراه‌کننده است. هر سیستم بازنمایی مثل رئالیسم کلاسیک که چنین ادعایی دارد، آلوده به تجربه‌گرایی است؛ بدین معنی که سیستم مذکور فرض را بر این قرار می‌دهد که معرفت از طریق تجربه حاصل می‌آید و یک سوژه مفروض می‌تواند ذات یا ماهیت یک واقعیت مفروض را در لحظه دیدن تمیز دهد، حال آنکه باید به این حقیقت رخصت دهد که معرفت همواره به طور توأمان سازنده سوژه و ابژه است[۲۸]. تطابق و مصادف بودن حقیقت و مظهر در فرازبان متن رئالیستی کلاسیک (واقعیت) را در فراسوی دلیل و برهان قرار می‌دهد، در حالی که از طریق فرازبان می‌توانیم به راحتی تکرار خود «آشکار»مان و واقعیت «آشکار»مان را قرائت کنیم. برای همین است که تماشاگر (فیلم) در موضع «نگرش مسلط» و مالکیت ظاهری معرفتی قرار می‌گیرد که خواهان فعالیت بیشتری نیست. تماشاگر ناآگاه از اینکه این موضع با سیستم خاص بازنمایی تولید شده چنین تصور می‌کند که وجودش خارج از تولید است و خود صاحب معرفت کامل و نهایی است. به خاطر این روابط با تماشاگر و نه به خاطر هر گونه تصویر تحریف شده یا ناقص از واقعیت است که متن رئالیستی کلاسیک به عنوان متنی ارتجاعی مورد قضاوت قرار می‌گیرد. نمونه این استدلال را در سینما و فیلمی مثل «آلمان در سال صفر» اثر روسلینی می‌توان یافت که در آن روایت بر گفتمان‌های شخصیت‌ها برتری ندارد و از این روی با به دست ندادن معرفتی که بتوان با آن حقیقت آن گفتمان‌ها یا بحث شخصیت‌ها را داوری کرد، بسیاری از ارکان و عناصر آنها را حل نشده و نامنسجم باقی می‌گذارد و البته همین خود نشانی از توان بی‌نظیر رئالیسم روسلینی است. دیگر گزینه در برابر متن رئالیستی کلاسیک متن انقلابی است که مصداق آن در ادبیات جیمز جویس[۲۹] و در سینما ژان لوک‌گدار است، متنی که به تساوی و همزمان دل‌مشغول فرایند بازنمایی و مسئله آنچه که بازنمایی شده، است.

پرسش‌های مربوط به رئالیسم به فراسوی زیبایی‌شناسی و بحث‌های آکادمیک و تا سپهر عمومی، یعنی حیطه مردمان و روابط آنها گسترش می‌یابد. شاهد این امر بحث‌های داغ پیرامون حقیقت داشتن یا واقع‌گرایی این یا آن متن است. فیلم «شکارچی گوزن» در ارتباط با ادعاهایی که نسبت به سادیسم ویت‌کنگ‌ها دارد، یا، اخبار تلویزیون در مورد تأثیر بمباران‌های آمریکا در عراق و افغانستان، و نیز قسمت اعظم سینمای داستانی از لحاظ نحوه بازنمایی زنان، برانگیزاننده این قبیل بحث‌ها بوده‌اند.

گرایش رایج در تئوری فیلم دهه ۱۹۷۰ که زنان چندان نقشی در آن نداشتند، کنار ایستادن از این مسائل خاص بود که علتش پاره‌ای به واسطه نبود کفایت و صلاحیت داوری و پاره‌ای نیز به واسطه تردید نسبت به پرسش‌های مربوط به هرگونه واقعیت مفروض و در عوض ترجیح دادن کار فرمول‌بندی یک تئوری کلی در باب نحوه عمل متن‌های رئالیستی بود. از آن زمان تاکنون گرایش توأمان به تئوری و عمل پیوسته مقبولیت بیشتری یافته است؛ گرایشی که تئوری را به یک‌باره نفی نمی‌کند، ولی آن را در شکلی موضعی یا محلی برای مسائل خاص بازنمایی و در مورد متن‌های خاص از قرار معلوم رئالیست به کار می‌گیرند.

مسئله رئالیسم به عنوان موضوع یا مضمونی فلسفی- زیباشناختی، گستره‌ای بسیار پهناور دارد، اما این مفهوم دقیقاً از کجا و به چه پیشینه‌ای به مقوله رئالیسم در سینما می‌پیوندد؟ چرا این مسئله برای حیطه تئوری‌های فیلم حائز اهمیت است؟ و رئالیسم چگونه در تئوری‌های روایت نفوذ می‌کند؟ برای پاسخ به این پرسش‌ها، ابتدا باید به زمینه ورود این مفهوم به حیطه سینما بپردازیم.

۲- زمینه رئالیسم فیلمیک

مفهوم رئالیسم در عین اینکه نهایتاً در اندیشه یونانی در دوران کلاسیک، یعنی در اندیشه میمه سیس[۳۰] (تقلید) ریشه دارد، ولی دلالت برنامه‌ای خود را تنها در قرن نوزدهم کسب می‌کند؛ یعنی هنگامی که منظورش جنبشی در هنرهای تصویری و روایتی است که خود را وقف مشاهده و بازنمایی دقیق جهان معاصر کرده است. رئالیسم، واژه‌ای نوساخته توسط منتقدین فرانسوی بود که در اصل با تلقی و گرایشی مخالف‌خوان نسبت به مدل‌های رمانتیک و نئوکلاسیک در رمان و نقاشی پیوند داشت. رمان‌های رئالیستی نویسندگانی همچون بالزاک، استاندال، فلوبر[۳۱] و جرج الیوت[۳۲] شخصیت‌هایی

به غایت خاص، فردگرا و جدی را به موقعیت‌های اجتماعی معاصر آوردند.

چیزی که در زیر این انگیزش رئالیستی نهفته بود، نوعی فرجام‌گرایی ضمنی در مقوله ایجاد فضای باز اجتماعی بود که به ظهور هنری «گروه‌های انسانی گسترده و از نظر اجتماعی فرودست التفات داشت و آنها را در مقام موضوع بازنمایی هستی‌شناختی و مسئله‌ساز قرار می‌داد[۳۳].»

منتقدین ادبی بین رئالیسم عمیق سازنده فضای باز و «ناتورالیسم» سطحی و تقلیل‌گرا که به شکلی وسواسی حقیقت‌نما بود، تمایز قایل شدند. این ناتورالیسم که مشهورتر از همه در رمان‌های امیل زولا[۳۴] تحقق یافته بود، مدل بازنمایی‌های انسانی خود را برمبنای علوم زیستی قرار داده بود. گئورگ لوکاچ ناتورالیسم را اغوایی بر آمده از سطوح قابل مشاهده می‌دانست که در برابر تناقض‌ها و تضادهای تاریخی کور است.

در سال‌های دهه ۱۹۳۰ رئالیسم مبدل به اصطلاحی کلیدی در مناظره‌ای شد که چنان که گفتیم برتولد برشت را در برابر لوکاچ قرار می‌داد. از نظر لوکاچ، ادبیات رئالیستی نمایانگر کلیت یا تمامیت اجتماعی از طریق استفاده از شخصیت‌های «تیپیک» بود. در حالی که لوکاچ رمان‌های بالزاک و استاندال را به عنوان مدل مورد نظرش برای رئالیسم دیالتیکی معرفی می‌کرد. برشت به نوعی تئاتر رئالیستی عنایت داشت، رئالیست از نظر هدف یا نیت- بدین معنی که هدفش متوجه آشکارسازی «شبکه علّی» جامعه بود- ولی مدرنیست، از این نظر که در فرم‌هایش ویژگی بازتاب یا عکس‌العمل طبیعی نهفته بود.

از نظر برشت، چسبیدن به اشکال متحجر رمان رئالیستی قرن نوزدهم، بازتابی از یک دلتنگی فرمالیستی برای گذشته است که از اذعان به شرایط تاریخی تغییر یافته بازمانده است. تغییر زمانه نیازمند به تغییر شیوه و روال بازنمایی است. برشت که در هراس وسوسه نازی‌ها نسبت به نمایشات عظیم و غرقه‌کننده - نمایشاتی که عواطف کور را بر می‌انگیخت- بود، خواهان نوعی «تئاتر گسیختگی‌ها» شد؛ تئاتری تکه تکه و فاصله‌گذاری شده که مشوق و مروج فاصله انتقادی بود.

اما در ارتباط با سینما، مسئله رئالیسم همواره مسئله‌ای حی و حاضر بوده است. رئالیسم در سینما چه در برآورد به عنوان ایده‌آل و چه به عنوان موضوع نکوهش، همواره حضور داشته است. خود همین اسامی بسیاری از جنبش‌های زیبایی‌شناختی یادآور تغییراتی روی موضوع رئالیسم است، از جمله: «سوررئالیسم» بونوئل[۳۵]، «رئالیسم شاعرانه» کارنه[۳۶] و پره‌ور[۳۷]، «نئورئالیسم» روسلینی[۳۸] و دسیکا[۳۹]،

«رئالیسم ذهنی (سوبژکتیو)» آنتونیونی[۴۰] و حتی «رئالیسم بورژوایی» که منتقدین مارکسیست آن را محکوم کرده‌اند؛ گرایشات گسترده و متعددی را در طیف تعاریف رئالیسم سینمایی می‌توان یافت. رایج‌ترین تعاریف رئالیسم حاوی ادعاهایی درباره حقیقت‌نمایی، یا شایستگی عرفی داستان برای تجسم واقعیات مادی جهان است.

این تعاریف فرض را بر این قرار داده‌اند که رئالیسم نه تنها امکان‌پذیر (و از نظر تجربی قابل اثبات است) بلکه مطلوب نیز هست. دیگر تعاریف بر امیال متمایز یک مؤلف یا مکتب در قالب‌ریزی آنچه که به عنوان یک بازنمایی بالنسبه حقیقی‌تر، یا تصحیح‌گر نادرستی سبک‌های سینمایی پیشین یا قواعد مورد توافق بازنمایی دیده شده، تأکید دارند. این تصحیح‌گری می‌تواند جنبه سبک‌گرایانه داشته باشد ـ مثل حمله موج نوی سینمای فرانسه به ساختگی بودن «سنت کیفیت» یا جنبه اجتماعی ـ مثل سینمای نئورئالیستی ایتالیا که می‌خواست چهره حقیقی ایتالیای بعد از جنگ را نشان دهد، یا همزمان هر دوی اینها ـ مثل نهضت سینمانوو[۴۱] برزیل که روندهای پیشین سینمای برزیل را چه از نظر ویژگی‌های مضمونی و چه از جنبه ویژگی‌های درخور سینما (ویژگی‌های سینماتیک) دگرگون کرد. با این حال برخی تعاریف دیگر معترف به وجود سنت یا راه و رسم خاصی در درون رئالیسم بوده و رئالیسم را بسته به میزان تطابق یا تبعیت متن از مدل‌های فرهنگی رایج «داستان‌های باور کردنی» و «شخصیت‌های منسجم» می‌دانند.

در واقع، واقع‌گرایی با رمزهای ژانری مربوط می‌شود. می‌توان از پدر محافظه‌کاری که در آغاز فیلم فرزندش را از آموختن موسیقی منع می‌کند «واقع‌گرایانه» انتظار داشت که در پایان فیلم از هنرنمایی فرزند در صحنه اجرای موسیقی به وجد آید.

دیگر معنای متمایل به روانکاوی رئالیسم شامل باور تماشاگر است، نوعی رئالیسم پاسخ یا واکنش ذهنی که بیشتر در باور و مقبولیت در نزد تماشاگر ریشه دارد تا در صحت تقلید. و سرانجام تعریف و تعبیری کاملاً فرمالیستی از رئالیسم که بر طبیعت قراردادی تمامی رمزهای قصه‌پردازی تأکید می‌گذارد و رئالیسم را صرفاً هیئتی از شگردهای سبک‌گرایانه، یا مجموعه‌ای از قراردادها و سنت‌ها می‌بیند که در لحظه خاصی از تاریخ یک هنر و از طریق دقیق‌تر کردن تکنیک تصویر یا توهم‌آفرینی، حسی نیرومند از صحت و اعتبار را متبلور می‌سازد. رئالیسم هم امری نسبی از نظر فرهنگی و هم امری شرطی از نظر تاریخی است. نسل‌هایی از سینماروها، به عنوان مثال فیلم‌های سیاه و سفید را

«رئالیستی»تر می‌دانند، حال آنکه «واقعیت» در رنگ و با رنگ متجلی می‌شود.

بحث رئالیسم در سینما غالباً در پیرامون یک تقابل دور زده است؛ تقابل بین نظریه‌پردازان فرم‌گرا «مثل آرنهایم[۴۲] و بالاش[۴۳]» که بر ظرفیت فیلم در جدایی از تقلید (میمه‌سیس) محض تأکید داشتند و در نتیجه تکنیک‌های مونتاژ و دیگر نشانگرهای واسطه‌گری در واقعیت را می‌پسندیدند، و نیز نظریه‌پردازان رئالیست (همچون بازن و کراکوئر) که بر رسالت سینما در ارائه رئالیسم تأکید داشتند و سبک نما/برداشت بلند و نمای عمیق را ترجیح داده و به تمامیت مکانی- زمانی نما به عنوان وسیله رسانش رویدادهای اتفاقی زندگی اعتنا داشتند. ویژگی ضد رئالیسم نظریه‌پردازان فرم‌گرای اولیه بعضاً متأثر از تمایلی برنامه‌دار در جهت تثبیت اصل و نسب سینما به عنوان هنر بود.

چنان که آرنهایم به عنوان مثال تا بدان‌جا پیش رفت که این تأکید و ادعا را که فیلم چیزی به جز بازتولید مکانیکی و بی‌تفاوت زندگی واقعی است، به کل رد کرد. (آرنهایم، ۱۹۵۸) پیشرفت هنری به معنی دوری از رئالیسم بود.

در عین حال کار زیگفرید کراکوئر و آندره بازن مدعی، دقیقاً غایت‌مندی در سوی مقابل بود: این غایت‌مندی مدافع حرکتی بود به‌سوی رئالیسم و در شکل داستان‌هایی روشن و باورکردنی که به زبانی شفاف روایت می‌شوند.

بازن نوعی پیشرفت پیروزمندانه رئالیسم را فرض قرار داد که بی‌شباهت به فرضیه اویرباخ[۴۴] در مورد زمان نبودن پیشرفت یا پیشروی رئالیسم بازن با لومیر[۴۵] آغاز می‌شد، با فلاهرتی[۴۶] و مورنائو[۴۷] ادامه می‌یافت، با ولز حیات تازه می‌یافت و با نئو رئالیست‌های ایتالیا به تحققی نسبی می‌رسید.

از نظر بازن و کراکوئر، رئالیسم به احترامی دموکرات‌منشانه نسبت به حق تماشاگر در خوانش سطوح متعدد عمق پرده سینما در جهت برآورد معنا مرتبط می‌شد.

کشمکش ظاهری بین نظریه‌پردازان شکل‌گرا و نظریه‌پردازان رئالیست، این حقیقت را که این دو مکتب تا چه حد وجوه مشترک دارند، از نظر پوشانده است. دیدگاه‌های هر دو مکتب «ضرورت‌گرا» و «ویژه‌گزین»اند. دو مکتب از این نظر «ضرورت‌گرا» هستند که زیبایی‌شناسی مطلوب خود را عیانگر امکانات بالقوه ذاتی رسانه (سینما) می‌بینند و «ویژه گزین» از این نظر که احساس می‌کنند نظریه‌پردازان (و فیلم‌سازان) باید بین زیبایی‌شناسی‌های متفاوت یکی را برگزینند. در واقع این دو مکتب جای چندانی برای کثرت‌گرایی زیباشناختی یا نسبی‌سازی تقابل سبک‌های رئالیستی و ضد

رئالیستی در محدوده یک فیلم باقی نمی‌گذارند.

رئالیسم در ضمن رودررویی لاجرم «سینمای کلاسیک» و «متن رئالیستی کلاسیک» را نیز بر می‌انگیزد. اندیشه «سینمای کلاسیک» که نخستین بار توسط بازن مطرح شد و بعدها از سوی دیگران گستردگی بیشتر یافت و در بوته نقد قرار گرفت، تجربه‌هایی خاص را در زمینه‌های تدوین، کار دوربین و صدا پیش آورد که همگی در خدمت بازآفرینی یک جهان تصوری‌اند: جهانی که ویژگی‌های ممیزه آن انسجام درونی، علیت موجه و معقول، واقع‌گرایی روان‌شناختی و ظهور تداوم فضایی و زمانی بدون خلل است.

فیلم رئالیستی کلاسیک از دیدگاه مکتب بازن از این نظر «شفاف» بود که سعی می‌کرد همه رد و نشان‌های «کار فیلم» را محو کند و آن را «طبیعی» جلوه دهد.

نوئل برچ[۴۸] این نوع سینمای توهم‌گرا را به عنوان «شیوه نهادی بازنمایی» تعبیر کرد، چیزی مثل محصول رویای بورژوای از شبیه- ساخته کامل جهان ادراک سینمای رایج یا «مسلط» با محو نشانه‌های تولید خود تماشاگران را وا می‌دارد که جلوه‌های ساخته و پرداخته را ارائه شفاف واقعیت بینگارند.

مسیر کلی، از تئوری‌های رئالیستی بازن و کراکوئر به سمت نشانه‌شناسی در سوی نوعی نسبی‌سازی و حتی حمله به رئالیسم به نام خودپژواکی با بار سیاسی در سال‌های دهه ۱۹۶۰ و دهه ۱۹۷۰، و نیز نوعی «بینامتنی» با بار سیاسی کمتر در سال‌های دهه ۱۹۸۰ و دهه ۱۹۹۰ بود. این مسیر ما را از «هستی‌شناسی» توجه به سینما به عنوان تجسم‌گر حسی «موجودات» واقعی به تحلیل رئالیسم فیلمیک به عنوان قراردادی زیباشناختی می‌برد. در دهه ۱۹۷۰ بحث در باره رئالیسم تحت تأثیر اندیشه‌های روانکاوانه «منظر دوستی[۴۹]» و «تماشاگری جنسیتی[۵۰]» و مفهوم لاکانی[۵۱] مرحله آینه، مورد تخیلی و مورد نمادین، واقع شد. تمرکز توجه از واقعیات منعکس بر پرده به فانتزی‌ها و فرافکنی‌های تماشاگر آرزومند معطوف شد. از دیدگاه نظریه‌پردازانی که گرایشات روانکاوی داشتند، ترکیب واقع‌نمای بازنمایی سینمایی و موقعیت تماشاگری فیلم که تحت تأثیر القائات فانتزی است، عملاً تماشاگر را به حالت خواب/رؤیا می‌برد، رویایی که طی آن توهم درونی با درک واقعی اشتباه گرفته می‌شود. متز[۵۲] در کتاب «دال خیالی[۵۳]» به این استدلال رسید که ماهیت به طور مضاعف خیالی دال سینمایی- خیالی از نظر آنچه که بازنمایی می‌کند و مجدداً خیالی از نظر ماهیت دال آن- به

جای آنکه حس واقع‌گرایی را محو کند، بیشتر آن را ارتقاء می‌دهد. حس واقعیت در فیلم قوی‌تر از این حس در تئاتر است، زیرا پیکرهای شبح‌آسایی که بر پرده سینما نمایان‌اند، ضعیف‌تر از آنند که در برابر میل وافر ما به برخوردار ساختن آنها از تمایلات و آرزوهایمان مقاومت کنند.

اگر تماشاگر حیطه یا مکانی برای فرایند فراوانی عمدتاً ناخودآگاه باشد، مسئله واقع‌نمایی از نظر اهمیت در برابر امیال تماشاگر و «اراده برای باور کردن» رنگ می‌بازد. حتی مقایسه مکرر بین فیلم و رؤیا، در این مرحله نشانه‌شناسی، نشان داد که فیلم‌های روایتی نهایتاً واقع‌گرا نیستند، بلکه حسی قوی (ولی نه توهم) از واقع‌گرایی را القا می‌کنند.

از نظر مدرنیسم هنری یعنی مجموعه آن جنبش‌های هنری که (چه در اروپا و چه بیرون از اروپا) در اواخر قرن نوزدهم پدیدار شده و در نخستین دهه‌های قرن بیستم شکوفا شدند و به صورت «مدرنیسم والا» پس از جنگ جهانی دوم نهادینه شدند، اصطلاح «خودپژواکی» برانگیزاننده هنری غیر- بازنمایانه و فراگذر از رئالیسم است که با آبستراکسیون، گسیختگی و پیش کشیدن مواد و فرایندهای هنری مشخص می‌شود. خودپژواکی به عنوان نفی ایده‌های مربوط به شفافیت واقع‌نمایانه هم از دیدگاه پسا- ساختارگرایی[۵۴] و هم از دیدگاه پسا- مدرنیسم[۵۵] حائز اهمیت بسیار است، چرا که هر دو مکتب در معنای متعالی مرجع یا مدلول مسئله‌ساز سهیم‌اند؛ خودپژواکی در مضمون پست‌مدرنیسم جنبه‌های نقل قول - مانند هنر التقاطی[۵۶]، جهان بیش- واقع سیاست‌های رسانه‌ای، و خود- آگاهی بی‌وقفه برنامه‌های تلویزیونی امروز جهان غرب، و به طور خلاصه جهان بی‌مرجع و مدلول شبیه- ساخته‌ای که در آن زندگی همواره از پیش، در بازنمایی رسانه‌های گروهی متجلی شده است.

از آنچه که می‌توانیم ظرفیت‌های سیاسی واقع‌گرایی و خودپژواکی بنامیم، مسائل متعددی سرزده است. در سال‌های دهه ۱۹۷۰ جناح چپ تئوری فیلم، به‌ویژه جناحی که تحت تأثیر آلتوسر[۵۷] و برشت بود، خودپژواکی را تکلیفی سیاسی دانست. تئوری فیلم در این دوران مناظره برشت و لوکاچ در دهه ۱۹۳۰ را «احیا» کرد و به‌ویژه آن را عنوان کرده و مورد بررسی مجدد قرار داد. در آن راه منظور اصلی جنبش آلتوسری با نقد برشت از رئالیسم همسو شد. از نظر این نظریه‌پردازان رئالیسم سنتی که بر مبنای روایت منسجم و وحدت‌مند قرار دارد، تضادها را از نظر می‌پوشاند و نوعی وحدت خیالی یا تخیلی را فرافکنی می‌کند که ریشه در آن چیزی دارد که دریدا[۵۸] آن را «حضور بلاواسطه»

می‌خواند. در عین حال متن مدرنیستی، برعکس، تضاد و واسطگی را در پیش‌زمینه قرار می‌دهد. گرایش این جناح تئوری فیلم در مرحله نخست، صرفاً از یک‌سو برابر نهادن رئالیست با «بورژوا» و از سوی دیگر برابر نهادن خودپژواک با «انقلابی» بود. «هالیوود» (یا سینمای مسلط) به صورت مترادف هر آنچه که سیر قهقرایی داشت و انفعال ایجاد می‌کرد درآمد. اما این برابر نهادن‌ها نیاز به بررسی دقیق دارد. اولاً دو اصطلاح انعکاس‌پذیری[۵۹] (یا همان خودپژواکی) و رئالیسم لزوماً اصطلاحات ضد هم نیستند. بسیاری از فیلم‌ها (از جمله فیلم «شماره ۲» اثر گدار[۶۰]) را می‌توان همزمان انعکاس‌پذیر و رئالیست دید، از این لحاظ که فیلم‌های مذکور واقعیات زندگی روزانه ترکیب‌ها یا مجموعه‌های اجتماعی را که این فیلم‌ها از درون آنها برخاسته‌اند روشن می‌کنند، و در عین حال ماهیت ساختگی یا طبیعت ساخته شده تقلید خود را به تماشاگر یادآور می‌شوند. رئالیسم و انعکاس‌پذیری صرفاً قطب‌های مقابل هم نیستند، بلکه گرایش‌هایی هستند که در یکدیگر نفوذ دارند و کاملاً قابلیت آن را دارند که در محدوده یک متن واحد با هم همزیستی داشته باشند.

صحیح‌تر آن است که از «ضریب» انعکاس‌پذیری سخن بگوییم و این نکته را تشخیص دهیم که مسئله، مسئله نسبت یا تناسب ثابت نیست.

در این حال، خیال‌گرایی هرگز به صورت یکپارچه حتی در فیلم‌های داستانی سینمای رایج حضور مسلط نداشته است. ضریب انعکاس‌پذیری؛ از یک گونه فیلم تا گونه دیگر متغیر است (موزیکال‌هایی مثل آواز در باران به طور کلاسیک انعکاس‌پذیری بیشتری نسبت به درام‌های رئالیستی اجتماعی مثل مارتی دارند)؛ از یک دوران به دوران دیگر متغیر است (در دوران پست مدرنیست معاصر- اگر بتوانیم این دوران را چنین بنامیم- انعکاس‌پذیری نوعی هنجار است نه استثناء)؛ از یک فیلم تا فیلم دیگر یک کارگردان متغیر است (فیلم «ساختارشکنی هری» اثر وودی آلن[۶۱] انعکاس‌پذیرتر از فیلم «زن دیگر» است) و، حتی از سکانسی تا سکانس دیگر در یک فیلم واحد متغیر است. اندک فیلم‌های کلاسیک که کاملاً در مقوله انتزاعی شفافیت به اصطلاح جا می‌افتند، غالباً در سینمای رایج هنجار شمرده می‌شوند.

از نظر بسیاری از منتقدان فرهنگی، انعکاس‌پذیری نشانه‌ای از پست‌مدرنیسم است و نقطه‌ای که در آن «هنر فرسودگی» دیگر کار چندانی ندارد، جز آنکه به تأمل و تفکر در ابزار خود بپردازد یا آثار گذشته هنر را بازیافت کند. از این لحاظ انعکاس‌پذیری پست‌مدرن پذیرشی بی‌حد و حصر نسبت به

انعکاس‌پذیری نشان داده است آن‌چنان که جز به عنوان کنایی مورد استفاده قرار نگرفته است. به عنوان مثال، تلویزیون‌های تجاری جهان غالباً انعکاس‌پذیر و خودنمودند، اما این انعکاس‌پذیری در نهایت ابهام‌آمیز است. این مسئله هم اکنون در شوهای نمایشی تلویزیون‌های تجاری آمریکا دیده می‌شود. فیلم‌هایی مثل پالپ فیکشن (داستان‌های عوام‌پسند) اثر تارانتینو[۶۲] سخت انعکاس‌پذیرند، ولی این انعکاس‌پذیری همواره در محدوده نوعی موضع بدبینانه، کنایه‌آمیز و طعنه‌دار بیان می‌شود، موضعی که با چشم بدبینانه و غرض‌آلود به هر گونه موضع‌گیری سیاسی نگاه می‌کند. بسیاری از روندهای فاصله‌گذار که در فیلم‌های گدار انعکاس‌پذیر تلقی می‌شوند، در تبلیغات تلویزیونی به فراوانی یافت می‌شوند. با این حال خود- نمودی تبلیغات تلویزیونی که خود را ساختارشکنی می‌کنند و دیگر تبلیغات تلویزیونی را دست می‌اندازند، فقط حالت انتظار توأم با آسودگی را به وجود می‌آورند و این، تماشاگر را دربرابر پیام تبلیغاتی نفوذپذیرتر می‌کند. در مجموع، انعکاس‌پذیری مجهز به هیچ برنامه سیاسی از پیش طراحی شده‌ای نیست و می‌تواند از زیبایی‌شناسی هنر برای هنر گرفته تا فرمالیسم رسانه‌محور و از آنجا تا تبلیغات تجاری و حتی خودستایی و خود ویرانی سردرآورد.

هرگونه بحثی درباره رئالیسم فیلمیک باید فناوری‌ها و زیبایی‌شناسی‌های در حال تحول را در نظر بگیرد. رسانه‌های جدید می‌توانند شبیه- ساخته‌های فتو- رئالیستی از رویدادهایی بسازند که هرگز تا حال به وقوع نپیوسته‌اند. می‌توانند تصاویر ساخته و پرداخته یا مصنوعاً فراهم آمده را با تصاویر فراچنگ آمده ترکیب کنند. می‌توانند صحنه روبه‌رویی بین کندی (رئیس‌جمهور سابق آمریکا) و فورست گامپ[۶۳] در فیلم «فورست گامپ» و ویدیوهای آوازهای دو صدایی بین دو خواننده، یکی مرده و دیگری زنده را بسازند، اما فناوری‌های تصویرگری دیجیتالی، آن گونه که در فیلمی مثل «پارک ژوراسیک» جلوه‌گر شد، به طور همزمان هم امکانات تقلید یا تقلیدگرایی[۶۴] را ارتقا می‌دهد و هم باور به تقلید را متزلزل می‌کند، چرا که تماشاگران عصر اینترنت از فناوری‌های پشت جلوه‌های ویژه آگاهند. چه کسی می‌تواند بگوید که نوآوری‌های فنی مثل صدای دالبی بازآفرینی دقیق‌تر و وفادارانه‌تری از صدا را عرضه می‌کند؟ در حالی که به نظر می‌رسد دالبی تأثیر ذاتی و فطری صدا را افزایش می‌دهد، بی‌آنکه تماشاگر آن را به عنوان چیزی که اتفاق افتاده است درک و دریافت کند. به طریقی مشابه در اصطلاح زیبایی‌شناسی، نظریه‌های قدیمی سینمای غالب در مقوله‌های روایت خطی

جهان روایت منسجم، تطابق خط چشم و تدوین نامرئی دیگر آن طورها کار نمی‌کنند، زیرا به عنوان مثال، سینمای پرهزینه امروزی آن قدرها که به هیجان‌انگیزی صرف علاقه‌مند است، به حقیقت‌نمایی و وحدت زمانی- فضایی توجه چندانی نشان نمی‌دهد. موسیقی ویدئویی یا نماوا هم به همین ترتیب تلاش چندانی برای باورپذیر بودن خود نشان نمی‌دهد، بلکه هدفش فرو بردن تماشاگر در سیلان تصاویر و صداهایی است که با ضربان ریتم ابراز می‌شود نه با فرایندهای صرفاً شناختی.

هم ساختارگرایی و هم پسا- ساختارگرایی در عادت «در پرانتز گذاشتن مدلول» سهیم بودند، بدین معنی که پافشاریشان بیشتر بر روابط متقابل نشانه‌هاست تا هرگونه رابطه بین نشانه و مدلول (یا مصداق). تئوری پسا- ساختارگرایی به ما یادآوری می‌کند که ما در جهان زبان و بازنمایی به سر می‌بریم و هیچ دسترسی مستقیمی به واقع یا واقعیت نداریم. اما این دو جنبش در نقد رئالیسم گه‌گاه به چنان نهایتی می‌رسند که هنر را از تمامی روابطش با مضامین اجتماعی و تاریخی جدا می‌کنند. در نتیجه، متن از مؤلف، جهان و مخاطب/ تماشاگر بریده می‌شود. این دیدگاه دیدگاهی یکسره نشانه‌شناختی از چیزی است که ادوارد سعید آن را متن دیوار به دیوار می‌خواند. اما برای طبیعت‌ساخت پذیرفته و رمزگذاری شده گفتمان هنری، منع و ناممکن کردن تمامی ارجاعات به واقعیت بسیار دشوار است. قصه‌های فیلمیک به ناگزیر تصورات روزمره در مورد ماهیت فضا و زمان و نیز در مورد روابط اجتماعی و فرهنگی را وارد عمل می‌کنند. اگر زبان جهان را ساختاربندی می‌کند که پس جهان هم زبان را ساختاربندی می‌کند؛ این حرکت نمی‌تواند یک طرفه باشد[۶۵].

با آنکه فیلم در یکی از سطوح خود تقلید یا بازنمایی است، در عین حال بیان یا اظهار هم هست؛ نوعی عمل هم‌صحبتی مضمونی بین تولید کنندگانی با مواضع اجتماعی و دریافت‌کنندگان (گیرندگان) است. گفتن اینکه هنر چیزی ساخته شده است نباید به بحث پایان بخشد، بلکه باید آن را آغاز کند. باید بپرسیم برای که؟ و در پیوند با کدام ایدئولوژی‌ها و گفتمان‌ها ساخته شده است. در این معنی هنر نوعی بازنمایی است که بیشتر تفویض است تا تقلید. یک رهیافت قیاسی- اجتماعی به مسئله رئالیسم تأکید را از این پرسش که آیا بازنمایی از نظر تقلید درست است؟ بر می‌دارد و بر پرسش کدام صداها و گفتمان‌های اجتماعی در اینجا بازنمایی شده؟ می‌گذارد. شاید اکنون چالش در این باشد که از دیدگاه ساده‌انگارانه بازنمایی هنری به شیوه رئالیستی پرهیز کنیم بدون آنکه به نیهیلیسم هرمنوتیک که در آن همه متون چیزی بیش از بازی بی‌پایان دلالت بدون ارجاع به جهان اجتماعی نیست، تن در دهیم.

پی نوشت‌ها:

1. Jean- Louis Comolli

2. Jean Louis comolli, cahiers du cinema 209. 1969, Quoted in Realism and the cinema" ed. Christopher Williams (London: Routledge and Kegan Paul, 1980, P.226.

3. Ellis, Visible Fictions. P8.

4. Andrew Tudor

5. Lovell, pictures and Reality, P81.

6. Polan

7. Hess

8. Emanuel Mounier

9. Polan, "Image- Makinr and Image-Breakinr": John Hess,"La Politiqiue des auteurs: Part one, World View as aesthetics, Jump Cut 1, May-June, 1974, PP.19-22.

10. Polan," Image- Making and Image- Breaking. P.125.

11 .Foucault

12. Richard, Rorty, " philosophy and the Mirror of Nature" (Oxford: Basil Blackwell, 1980, chapter4.

13. Kuhn

14. Feyerbend

15. Lovell, Terry:" Pictures of Reality: Aesthetics, Politics and Pleasure". London: British film institute- 1980.

16. Lacan, Jacque, 1977." Ecrits:A Selection": Translation. Allan Sheridan, New york, w.w.Norton.

17. Gyorg Lukacs

18. Bertolt Brecht

19. Scott

20. Standhal

21. Balzac

22. Gyorg Lukacs, quoted in Eugene Lum, "Marxim and Modernism" (London: Verso, 1985) P.98

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

23. Bertolt Brecht, Quoted in walter Benjamin" A short history of photography", screen 13, 1, spring 1972, P.24.

24. Collin Mac Cabe

25. Meta Language

26. Klute

27. Collin Mac Cabe, "Realism and the cinema: Notes on Some Brechtian theses", Screen 15,2. Summer 1974, P.8.

دو مقاله "Principles of Realism" و Realism and the cinema در اصل در مجله (اسکرین) چاپ شد و سپس در "Theoretical essays" تجدید چاپ شد.

28. Collin Mac Cabe, "Memory, Fantasy, Identity: Days of Hope and the Politics of the Past", Edinburgh Magazine 1977, P.15.

29. Collin Mac Cabe,"james Joyce and the Revolution of the world" (London, Macmillan, 1978) P.31.

30. Mimesis

31. Flauber

32. George Eliot

33. Auerbach, 1953 نقل قول از

34. Emil Zola

35. Bunuel

36. Carne

37. Prevert

38. Rossellini

39. Dessica

40. Antonioni

41. Cinema Novo

42. Arnheim

43. Balazs

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

44. Auerbach, Eric: 1953."Mimesis: The representation of Reality in western Literature". Trans. Willard R.Trask, Princetor: Princeton University.

45. Lumiere

46. flaherty

47. Murnau

48. Burch, Noel, 1990: "Life To Those Shadows." Trans and ed.Ben Brewster, Berkeley, University of Callifornia Press.

49. Scopophilia

50. voyeurism

51. Lacan

52. Metz

53. Signifier

54. Post structuralism

55. Post modernism

56. Pastiche Art

57. Althusser

58. Derrida

59. Reflexivity

60. J.L.Godard

61. Woody Allen

62. Q.Tarantino

63. Forrest Gump

64. Mimeticism

65. Stam, Robert: "Film and Theory, An Anthology. "Bluckwell Publishers, 2000 (Introduction).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی