سینما، ایدئولوژی، نقد

ژان ـ لوک کُمولی و ژان نارِبُنی، ترجمهٔ علی عامری

نقد علمی، ناگزیر باید حیطه و روش‌های خود را معین کند. این امر موارد متعددی را دربرمی‌گیرد: آگاهی نقد نسبت به موقعیت تاریخی و اجتماعی آن؛ تحلیل جدی از حیطهٔ مورد نظر برای مطالعه؛ توجه به شرایطی که کار را ضروری می‌کنند و شرایطی که آن را ممکن می‌سازند؛ همچنین، کارکرد خاصی که نقد قصد دارد آن را جامعه عمل بپوشاند.

اکنون ضروری است که ما نویسندگان **کایه دو سینما** به چنین تحلیلی جهانی از موقعیت و اهداف خود بپردازیم. بنا نیست که کلاً از صفر شروع کنیم. اجزای چنین تحلیلی از مطالبی به دست آمده‌اند که اخیراً منتشر کرده‌ایم. (مقالات، تحریریه، مباحث، پاسخ به نامه‌های خوانندگان) و این‌ها به شکلی نامشخص، و گویی تصادفی پدید آمده‌اند. این اجزا نشانه آن‌اند که خوانندگان ما، درست به اندازه خود ما، احساس نیاز به مبنای نظری واضحی دارند که از طریق آن شیوهٔ منتقدانه ما و حیطهٔ آن را به هم پیوند دهند و این دو را تفکیک‌ناپذیر بپندارند. برنامه‌ها و طرح‌های انقلابی اساساً با هدف دیگری پدید آمده‌اند، ولی گرایش دارند تا به خودی خود مهم باشند. این دامی است که قصد داریم از آن پرهیز کنیم. هدف ما بررسی مواردی نیست که می‌خواهیم (مایلیم) انجام دهیم، بلکه بررسی مواردی است که انجام می‌دهیم و می‌توانیم انجام دهیم؛ و این امر بدون تحلیلی از موقعیت فعلی محال است.

کجا؟

الف. نخست، به بررسی موقعیت خود بپردازیم. *کایه* شامل گروهی آدم‌هاست که با یکدیگر کار می‌کنند. یکی از نتایج کار آن‌ها در قالب یک مجله نمود می‌یابد.[1] مجله‌ای که باید گفت فراورده، خاصی است و تا حد مشخصی کار می‌برد. (به‌وسیله افرادی که آن را می‌نویسند، افرادی که آن را تولید می‌کنند و در واقع، افرادی که آن را می‌خوانند.) چشم‌های‌مان را بر این واقعیت نمی‌بندیم که فراورده‌ای با این ماهیت، دقیقاً در بطن نظام اقتصادی نشر سرمایه‌داری قرار گرفته است (روش‌های تولید، حوزه‌های توزیع و غیره). به هر روی، امروزه دشوار می‌توان دید که این وضعیت به چه صورت دیگری می‌توانست باشد، مگر آنکه آرمان‌های اتوپیایی گمراه‌مان کنند که می‌توان به موازات نظام فعالیت کرد. اولین گام در رهیافت ثانوی، همواره متناقض است و به شکل‌گیری موضعی غلط می‌انجامد، نظامی ـ جدید در جوار نظامی که فرد قصد دارد از آن بگریزد، با این تصور واهی که می‌تواند نظام قبلی را نفی کند. در واقع تمام کاری که این نظام ثانوی می‌تواند انجام دهد، سرپیچی از نظام قبلی است (بنیادگرایی آرمانی) در نتیجه خیلی زود مورد خطر دشمن قرار می‌گیرد که از آن الگو برداشته است.[2]

این توازی تنها از یک جهت کارآمد است و تنها بر یک سطح از جراحت تأثیر می‌گذارد، در حالی که ما معتقدیم باید بر هر دو سطح کار کرد. خطر تلاقی بسیار سریع. این دو مسیر موازی در بی‌نهایت، برای این بحث کافی به نظر می‌رسد که بهتر است در محدوده‌مان بایستیم و بگذاریم که از آن‌ها جدا باقی بمانند.

با پذیرش این فرض، سؤالی مطرح می‌شود: نگرش ما نسبت به موقعیت‌مان چگونه است؟ در فرانسه، اغلب فیلم‌ها مانند اکثر کتاب‌ها و مجله‌ها، از طریق نظام اقتصادی سرمایه‌داری و در بطن ایدئولوژی حاکم توزیع می‌شوند. به عبارت دیگر، آن‌ها هر چیز را که مصلحت بدانند، اقتباس می‌کنند تا از طریق آن با موفقیت به ایدئولوژی بپردازند. بدین ترتیب، سؤالی که باید بپرسیم این است: چه فیلم‌ها، کتاب‌ها و مجلاتی امکان می‌دهند تا ایدئولوژی به شکلی آزاد و بدون مانع تداوم یابد، آن را با وضوح تمام انتقال می‌دهند و در حکم زبان برگزیدهٔ آن عمل می‌کنند؟ و کدام یک تلاش دارد تا ایدئولوژی را تغییر جهت دهد تا بدین ترتیب خود را منعکس کند؟ کدام مانع از جریان آن می‌شود و با متوقف کردن ساز و کارهای ایدئولوژی، آن‌ها را آشکار و رویت‌پذیر می‌کند؟

ب. چون موقعیتی که در آن فعالیت می‌کنیم، حیطهٔ سینماست (*کایه* مجله‌ای سینمایی است[3]) و موضوع دقیق بررسی ما تاریخ یک فیلم است: این‌که چگونه تهیه، تولید[4]، توزیع و درک می‌شود.

امروزه به چه چیزی فیلم می‌گویند؟ این سؤالی است مرتبط با موضوع، نه به صورتی که احتمالاً زمانی چنین مطرح می‌شد: سینما چیست؟ نمی‌توانیم این سؤال را مجدداً مطرح کنیم، مگر آنکه مجموعه دانسته‌هایی از بررسی‌های نظری پدید آمده باشند. (روندی که قطعاً قصد داریم در آن سهیم باشیم) تا با ایجاد یک مفهوم، آنچه را که اکنون اصطلاحی بی‌معناست، روشن کنیم. برای مجله‌ای سینمایی، سؤال دیگری هم پیش می‌آید: در حیطه‌ای که به وسیله فیلم‌ها شکل گرفته است، چه باید کرد؟ و برای *کایه*، به طور اخص، این پرسش مطرح می‌شود: کارکرد خاص ما در این حیطه چیست؟ چه چیز ما را از سایر مجلات سینمایی متمایز می‌کند؟

فیلم‌ها

فیلم چیست؟ از یک سو محصول خاصی است که درون نظامی از روابط اقتصادی تولید می‌شود و ساختنش تلاش فراوانی می‌طلبد (که برای سرمایه‌دار به منزلهٔ صرف پول است) وضعیتی که حتی فیلم‌سازان مستقل و سینمای نو نیز از آن گریزی ندارند. این فرایند شامل گردآوری عدهٔ مشخصی از کارکنان می‌شود (حتی کارگردان، صرف‌نظر از آن‌که موله یا اوری باشد، چراکه با تمام این ملاحظات آن‌ها هم صرفاً از کارکنان سینمایند.) فیلم به کالا بدل می‌شود و ارزش مبادله می‌یابد. این ارزش با فروش بلیت و قرارداد مشخص می‌شود و قوانین بازار آن را کنترل می‌کنند. از سوی دیگر، فیلم به دلیل آنکه محصول مادی نظام است، محصول ایدئولوژیک آن نظام هم می‌شود، نظامی که در

فرانسه مترادف با سرمایه‌داری است.[۵]
هیچ فیلم‌سازی نمی‌تواند از طریق کوشش‌های فردی‌اش، این روابط اقتصادی که تولید و توزیع فیلم‌هایش را کنترل می‌کنند، تغییر دهد. (اغلب نمی‌توان خاطرنشان کرد حتی فیلم‌سازانی که می‌خواهند در سطح پیام و شکل انقلابی باشند، نمی‌توانند هیچ گونه تغییر سریع یا انقلابی در نظام اقتصادی پدید آورند؛ نمی‌توانند آن را تغییر شکل دهند، بلکه قادرند مسیر آن را عوض کنند، اما نمی‌توانند جداً آن را نفی یا سرنگون کنند. بیانیه اخیر گُدار حاکی از آن است که وی می‌خواهد از فعالیت در چارچوب نظام دست بکشد، ولی هیچ توضیحی دربارهٔ این واقعیت نمی‌دهد که هر نظام دیگری هم ناگزیر بازتاب همان نظامی خواهد بود که می‌خواهد از آن پرهیز کند. پول تهیهٔ فیلم، دیگر از شانزه لیزه نمی‌آید، بلکه از لندن، رم یا نیویورک تأمین می‌شود. شاید فیلم به‌وسیلهٔ انحصارگران توزیع، بازاریابی نشود، اما بر روی فیلم خامی فیلم‌برداری می‌شود که متعلق به شرکت انحصارگر دیگری ـ کُداک ـ است.) چون هر فیلم همان‌طور که بخشی از نظام اقتصادی است، بخشی از نظام ایدئولوژیک نیز هست، زیرا سینما و هنر شاخه‌هایی از ایدئولوژی هستند و هیچ‌یک نمی‌توانند از این وضع خلاصی یابند. هر کدام از آن‌ها مانند قطعات یک جورچین جای خاصی دارند که برایشان در نظر گرفته شده است. نظام بنا بر ماهیت خود، کور است، اما علی‌رغم و در واقع به دلیل این موضوع، وقتی تمام قطعات در کنار هم قرار بگیرند، تصویر بسیار واضحی پدید می‌آورند. ولی معنایش این نیست که هر فیلم‌سازی نقش مشابهی ایفا می‌کند؛ بلکه باید گفت واکنش‌ها متفاوت‌اند.
این وظیفهٔ نقد است که دریابد تفاوت آن‌ها در کجاست. چند نکته که بعداً با جزییات بیش‌تر به آن‌ها خواهیم پرداخت: هر فیلمی سیاسی است، به همان اندازه که توسط ایدئولوژی مولد آن تعیین می‌شود. (یا آن ایدئولوژی که فیلم در بطنش تولید می‌شود و از مورد مشابهی سرچشمه می‌گیرد.) سینما هنری کاملاً تعیین شده است، زیرا برخلاف هنرها یا نظام‌های ایدئولوژیک دیگر، تولید آن، نیروهای اقتصادی قدرتمندی را به تحرک وامی‌دارد. در حالی که تولید آثار ادبی (که تبدیل به کالای کتاب می‌شود) چنین تحرکی ایجاد نمی‌کند؛ گرچه وقتی به سطح توزیع، تبلیغ و فروش می‌رسیم، می‌بینیم که این دو در موقعیت مشابهی قرار دارند. سینما آشکارا واقعیت را بازسازی می‌کند: موردی که دوربین و فیلم خام ـ و همین‌طور، ایدئولوژی ـ برای آن به کار می‌روند. ولی ابزارها و فنون فیلم‌سازی، خود بخشی از واقعیت‌اند؛ و علاوه بر این، واقعیت چیزی جز بیان ایدئولوژی غالب نیست. در این راستا، نظریهٔ کلاسیک سینما که مطابق آن، دوربین ابزاری بی‌طرف برای به چنگ آوردن دنیا در قالب واقعیت عینی دنیاست یا عمدتاً از تصاویر دنیا انباشته است، مسلماً نظریه‌ای ارتجاعی است. در واقع آنچه دوربین ثبت می‌کند، دنیای مبهم، ضابطه‌بندی نشده، نظری و اندیشیده نشده‌ای از ایدئولوژی غالب است. سینما یکی از زبان‌هایی است که دنیا به‌وسیلهٔ آن با خود ارتباط برقرار می‌کند. این زبان‌ها ایدئولوژی دنیا را تشکیل می‌دهند، زیرا هنگامی دنیا را بازسازی می‌کنند که از صافی ایدئولوژی گذشته باشد. (چنان‌که آلتوسر به شکلی بسیار دقیق آن را مشخص کرده است.) ایدئولوژی‌ها، موضوعات فرهنگیِ درک شده ـ پذیرفته شده ـ ی سپری شده‌ای هستند. این‌ها اساساً از طریق فرایندی بر انسان‌ها تأثیر می‌گذارند که آن‌ها درک نمی‌کنند. آنچه انسان‌ها از طریق ایدئولوژی‌های خود بیان می‌کنند، رابطه حقیقی‌شان با شرایط وجودی‌شان نیست، بلکه چگونگی واکنش آن‌ها نسبت به شرایط وجودی‌شان است؛ موردی که لازمه‌اش هر دو رابطه ذهنی و واقعی است. پس وقتی شروع به ساختن فیلم می‌کنیم، از همان اولین نما، این ضرورت دست و پای‌مان را می‌بندد که هر چیز را نه به صورتی که واقعاً هست، بلکه به صورتی بازسازی کنیم که حین گذر از چارچوب ایدئولوژی انکسار می‌یابد. این امر شامل تمام مراحل در روند تولید است: مضامین، سبک‌ها، شکل‌ها، مفاهیم، سنت‌های روایی؛ تمام این‌ها بر گفتمان کلی ایدئولوژیک تأکید دارند. در فیلم، ایدئولوژی، خود را برای خود نمایش می‌دهد، با خود سخن می‌گوید و دربارهٔ خود می‌آموزد. وقتی دریافتیم که این ماهیت نظام است که سینما را به ابزار ایدئولوژی بدل کند، می‌توانیم ببینیم که اولین وظیفهٔ فیلم‌ساز، نشان دادن تصویر

واقعیت در سینماست. اگر وی قادر به انجام چنین کاری شود، این امکان پدید می‌آید که بتوانیم ارتباط بین سینما و کارکرد ایدئولوژیکش را مختل یا حتی قطع کنیم. تمایز حیاتی بین فیلم‌های امروزی این است که آیا چنین می‌کنند یا نه.

الف. اولین و بزرگ‌ترین رده شامل فیلم‌هایی می‌شود که سراسر مملو از ایدئولوژی غالب در شکل خالص و کامل آن هستند و هیچ نشانی ندارند که سازندگان‌شان حتی از موضوع آگاه بوده‌اند. صرفاً در مورد فیلم‌های موسوم به تجاری صحبت نمی‌کنیم. اغلب فیلم‌ها در تمام رده‌ها، ابزارهای ناخودآگاه ایدئولوژی تولیدکننده‌شان هستند؛ صرف‌نظر از آن‌که فیلم تجاری، جاه‌طلبانه، مدرن یا سنتی باشد؛ صرف‌نظر از آن‌که به تبع ژانرش، در مراکز هنری نمایش داده شود یا در سینماهای شیک، صرف‌نظر از آن‌که به سینمای بزرگسالان متعلق باشد. یا به سینمای جوان، عمدتاً به نظر می‌آید که همان ایدئولوژی قدیمی را نشخوار می‌کند. زیرا تمام فیلم‌ها کالا و در نتیجه اشیای تجاری‌اند، حتی آن‌هایی که گفتمان‌شان آشکارا سیاسی است. به همین دلیل در زمانی که سینمای سیاسی گسترش فراوانی می‌یابد، نیاز به تعریف دقیق چیزی است که سینمای سیاسی نام دارد. چنین تلفیقی از ایدئولوژی و فیلم در وهلهٔ اول با این واقعیت بازتاب می‌یابد که نیاز و واکنش اقتصادی بیننده نیز در یک قالب خلاصه شده است. عملکرد ایدئولوژیک، در تداوم مستقیم عملکرد سیاسی، نیاز اجتماعی را مجدداً چارچوب‌بندی و از آن با یک گفتمان پشتیبانی می‌کند. این نه یک فرضیه، بلکه واقعیت علمی تثبیت شده‌ای است. ایدئولوژی با خود سخن می‌گوید و قبل از آن‌که پرسش‌ها را مطرح کند، پاسخ‌ها را آماده کرده است، مسلماً چنین موردی به منزلهٔ نیازی اجتماعی، وجود دارد. ولی «آنچه مردم می‌خواهند» به معنای «چیزی است که ایدئولوژی غالب می‌خواهد.» تصور مردم و سلیقه‌شان را ایدئولوژی به وجود آورد تا خود را توجیه و جاودان سازد. مردم صرفاً از طریق الگوهای تفکر این ایدئولوژی می‌توانند خود را بیان کنند. کل این مجموعه، چرخه‌ای بسته است که همان توهم را تکرار می‌کند.

در سطح شکل هنری نیز موقعیت همان است. این فیلم‌ها کاملاً نظام مرسوم برای تصویر کردن واقعیت را می‌پذیرند: واقع‌گرایی بورژوایی و تمامی مجموعه ترفندهای محافظه‌کارانه که شامل ایمان کور به زندگی، انسانیت، حس مشترک و غیره است. نوعی غفلت خوشایند نسبت به این موضوع وجود دارد که شاید کلیت مفهوم تصویر در جایی می‌لنگد. چنین می‌نماید که این غفلت، بر تمامی مراحل تولید فیلم‌های مذکور غالب شده است، تا جایی که به نظر می‌رسد در مقایسه با عواید گیشه، معیار دقیق‌تری برای رده‌بندی فیلم‌های تجاری باشد. در این فیلم‌ها هیچ چیز مخالف با ایدئولوژی یا آشفتگی بیننده در قبال آن، نیست. این آثار بیننده را کاملاً مطمئن می‌سازند که هیچ تفاوتی بین ایدئولوژی در زندگی روزمره‌شان و ایدئولوژی بر پردهٔ سینما وجود ندارد. برای منتقدان فیلم، این وظیفه‌ای مکمل و مفید خواهد بود تا به روشی بنگرند که طبق آن، نظام ایدئولوژیک و محصولاتش در تمام سطوح در هم ادغام می‌شوند. بررسی پدیده‌ای که از طریق آن، فیلمی که برای بیننده به نمایش درمی‌آید، بدل به یک تک‌گویی می‌شود. در این تک‌گویی ایدئولوژی، با خود سخن می‌گوید. بررسی موفقیت فیلم‌های کارگردانانی چون ملویل، اوری و للوش، چنین منظوری را برآورده می‌کند.

ب. دومین رده مربوط به فیلم‌هایی می‌شود که از دو جهت یکپارچگی ایدئولوژیک خود را مورد تعرض قرار می‌دهند. اول، از طریق عمل سیاسی مستقیم در سطح مدلول است که این‌ها به موضوعی صریحاً سیاسی می‌پردازند. در این‌جا، پرداختن به مفهومی کنش‌مند مد نظر قرار دارد: این فیلم‌ها صرفاً راجع به یک موضوع بحث، یا آن را تکرار و تشریح نمی‌کنند، بلکه آن را برای حمله به ایدئولوژی به کار می‌برند. (لازمه این امر فعالیتی نظری است که در تضاد مستقیم با فعالیت ایدئولوژیک قرار دارد.) این عمل تنها در صورتی از جنبهٔ سیاسی مؤثر است که با فروپاشی روش مرسوم در تصویر کردن واقعیت توأم شود. از جنبه شکل، فیلم‌های *آشتی‌ناپذیر*، *لبه*، *جهان در شورش* همگی مفهوم تصویرکردن را به چالش می‌طلبند و نمایانگر جدایی از سنت هستند. تأکید خواهیم کرد که صرفاً با کار بر روی هر

دو جنبه مدلول و دال‌ها[6] می‌توان به اقدام علیه ایدئولوژی غالب امید داشت. عملکردهای اقتصادی ـ سیاسی باید به نحوی دائمی توأم شوند.

ب. رده‌بندی دیگری وجود دارد که در آن همان عملکرد مضاعف، اما به شکلی نامطلوب دنبال می‌شود. محتوای اثر آشکارا سیاسی نیست، اما به روش‌هایی، با انتقادی که از طریق شکل بر آن صورت می‌گیرد، سیاسی می‌شود[7]. فیلم‌های *مدیترانه*، *پادوی هتل*، *پرسونا* به این رده تعلق دارند. برای *کایه* این فیلم‌ها (ب و پ)، آثار اصلی سینما را تشکیل می‌دهند و باید موضوع عمده این مجله باشند.

ت. فیلم‌هایی است که امروزه رو به افزایش‌اند؛ یعنی، آثاری که محتوایی آشکارا سیاسی اما تأثیرگذار دارند. (زه بهترین نمونه نیست چراکه نمایش سیاست در آن از ابتدا تا انتها به نحو وقفه‌ناپذیری ایدئولوژیک است؛ *زمانی برای زیستن* نمونه بهتری است. این‌ها از نظام ایدئولوژیکی که در آن قرار گرفته‌اند، انتقاد نمی‌کنند، زیرا بی‌چون و چرا زبان و تصویرپردازی آن را به کار می‌برند.

این موضوع برای منتقدان اهمیت می‌یابد که به بررسی تأثیر انتقاد سیاسی در فیلم‌های مذکور بپردازند. آیا این‌ها، چیزی را که قرار است مردود بشمارند، بیان، تشدید یا تقویت می‌کنند؟ آیا اسیر نظامی هستند که آرزوی فرو ریختنش را دارند... (الف را ببینید)

ث. فیلم‌هایی که در نگاه اول شدیداً وابسته به ایدئولوژی و کاملاً تحت تأثیر آن به نظر می‌آیند، اما معلوم می‌شود که صرفاً به نحوی مبهم چنین می‌نمایند، زیرا با دیدگاهی غیرمترقی کار را شروع می‌کنند. اما از حالتی ضراحتاً ارتجاعی به حالتی مسالمت‌جویانه و متعاقباً اندکی انتقادی می‌رسند. این فیلم‌ها به روشی واقعی پرداخت می‌شوند و به موضوع می‌پردازند، چنان‌که شکافی قابل ملاحظه و تفاوتی قابل ملاحظه بین نقطهٔ شروع و محصول نهایی‌شان دیده می‌شود. به بخش‌های ناسازگار و بی‌اهمیت فیلم‌ها توجهی نداریم که در آن‌ها کارگردان از ایدئولوژی حاکم آگاهانه استفاده می‌کند، اما آن را مطلقاً دست نخورده باقی می‌گذارد. فیلم‌هایی که درباره‌شان صحبت می‌کنیم، در مسیر ایدئولوژی، موانع را کنار می‌گذارند و موجب تغییر جهت و روند آن می‌شوند. چارچوب سینمایی به ما امکان می‌دهد تا ایدئولوژی را ببینیم، در عین‌حال آن را مردود می‌شمارد. با مشاهدهٔ چارچوب مذکور می‌توان دو عنصر اصلی در آن یافت. یکی از آن‌ها چارچوب را در حیطه‌های مشخصی پنهان می‌کند؛ و دیگری از این حیطه‌ها فراتر می‌رود. نقدی در خود فیلم صورت می‌گیرد که آن را قطعه‌قطعه می‌کند. اگر فیلم را غیرمستقیم، خوانش کنیم و به جستجوی نشانه‌هایش برآییم، اگر ورای انسجام شکل‌گرایانهٔ ظاهری آن را بنگریم، می‌توانیم ببینیم که مملو از شکستگی است و تنشی درونی دارد که آن را می‌شکند؛ موردی که در فیلمی بی‌خطر از جنبه ایدئولوژیک دیده نمی‌شود. بدین ترتیب ایدئولوژی تابع متن می‌شود، دیگر وجودی مستقل ندارد، بلکه از طریق فیلم نمایش داده می‌شود. این همان موردی است که مثلاً در بسیاری از آثار هالیوود قابل مشاهده است. فیلم‌های مذکور با وجودی که کاملاً درون نظام و ایدئولوژی ادغام شده‌اند، نهایتاً نظام را تا حدی از درون متلاشی می‌کنند. باید دریابیم که چه چیز این امکان را به فیلم‌ساز می‌دهد که با بیان مجدد ایدئولوژی در محدوده فیلم خود، آن را مضمحل کند: اگر او فیلمش را کلاً در حکم ضربه‌ای به حمایت از آزادی‌خواهی می‌بیند، ایدئولوژی فوراً این ضربه را ترمیم می‌کند. از سوی دیگر، اگر فیلم‌ساز ایدئولوژی را در سطح عمیق‌تری از تصویرپردازی مجسم کند و دریابد، این فرصت به وجود می‌آید که مخرب بودن آن بیش‌تر آشکار شود. البته او نخواهد توانست که خود ایدئولوژی را تخریب کند، بلکه صرفاً می‌تواند چنین کاری را با انعکاس ایدئولوژی در فیلمش انجام دهد. (مثلاً فیلم‌های فورد، درایر، رسلینی.)

موقعیت ما با در نظر گرفتن رده‌بندی مذکور این است: مطلقاً قصد نداریم که به جریان کنونی و مخالف آن‌ها بپیوندیم و علیه‌شان موضع بگیریم. این فیلم‌ها به شناخت اساطیر خود می‌پردازند و از خود انتقاد می‌کنند، حتی اگر چنین نیتی در فیلم‌نامه وجود نداشته باشد و این امر برایشان نامربوط و گستاخانه بنماید. تمام کاری که قصد انجامش را داریم، نمایش این روند در عمل است.

ج. فیلم‌های طیف سینمای زنده (سینمای بی‌واسطه) گروه

یک (که از دو گروه دیگر بزرگ‌تر است.) این فیلم‌ها از رویدادها و نظریات سیاسی (یا احتمالاً دقیق‌تر آن است که بگوییم اجتماعی) سرچشمه می‌گیرند، ولی هیچ تمایز مشخصی بین خود و سینمای غیرسیاسی ایجاد نمی‌کنند، زیرا شیوه سنتی تصویر کردن را که از جنبه ایدئولوژیک تعیین شده است، به چالش نمی‌طلبند. مثلاً اعتصاب یک معدنچی به سبکی مشابه با *خانواده‌های بزرگ* ساخته می‌شود. سازندگان این فیلم‌ها دچار توهمی اساسی و بنیادین‌اند، به گونه‌ای که تصور می‌کنند اگر خود را از صافی ایدئولوژیک سنت‌های روایی (پرداخت نمایشی، ایجاد ساختار، سیطره، یک اندیشه اصلی بر اجزای سازنده، تأکید بر زیبایی شکل‌گرایانه) جدا کنند، واقعیت، خود را در شکل حقیقی‌اش بر آن‌ها آشکار خواهد کرد. واقعیت این است که با چنین کاری، تنها از یک صافی می‌گذرند و مهم‌ترین صافی همچنان برجا خواهد ماند. زیرا واقعیت هیچ نوع هستهٔ پنهانی از درک شخصی، نظری و حقیقت ندارد که همچون هستهٔ درون میوه باشد. ماییم که ناگزیر باید این موارد را به وجود آوریم (مارکسیسم در مورد این نکته، در تمایزی که بین موضوعات واقعی و ادراک شده قایل می‌شود، وضوح فراوانی دارد.)

به همین دلیل است که طرفداران سینمای بی‌واسطه برای بیان نقش و توجیه موفقیت‌های آن به همان اصطلاح‌شناسی آرمان‌گرایانه‌ای متوسل می‌شوند که دیگران درباره فیلم‌هایی با ماهرانه‌ترین ساخت و پرداخت، به کار می‌برند: دقت، حسی از تجربهٔ زنده، بارقه‌هایی از حقیقت عمیق، لحظاتی که به صورت زنده ضبط می‌شوند، از بین رفتن تمامی این احساس که گویی در حال تماشای فیلم هستیم؛ و بالاخره، جذابیت، اصطلاحاتی هستند که به کار می‌روند. این همان تصور جادویی است که: «دیدن فهمیدن است.» ایدئولوژی به نمایش درمی‌آید تا مانع از نشان دادن این موضوع شود که ایدئولوژی واقعاً چیست؛ واقعیت در خود تعمق می‌کند، اما از خود انتقاد نمی‌کند.

ج. نوع دیگری از سینمای زنده. در این‌جا کارگردان با ایدهٔ دوربین «فریب ظاهر را نمی‌خورد» قانع نمی‌شود، اما نقشی فعال به ترکیب عینی فیلمش می‌دهد و بدین ترتیب از مسألهٔ ریشه‌دار تصویر کردن انتقاد می‌کند. پس این ترکیب عینی، خود، معنا می‌سازد و صرفاً ظرفی منفعل برای معنایی که خارج از آن (در ایدئولوژی) تولید شده، نیست.

کارکرد انتقادی

پس حیطهٔ فعالیت انتقادی ما چنین است: فیلم‌هایی که در بطن ایدئولوژی هستند و روابط متفاوتی که نسبت به آن دارند. از این حیطهٔ به دقت تعیین شده، چهار کارکرد منشعب می‌شود: ۱. در مورد فیلم‌های ردهٔ الف نشان دهیم که چه چیزهایی را نمی‌بینند؛ چگونه ایدئولوژی کلاً آن‌ها را تعیین و قالب‌ریزی می‌کند. ۲. در مورد فیلم‌های رده‌های ب، پ و چ آن‌ها را در دو سطح خوانش کنیم و نشان دهیم که چگونه این فیلم‌ها از جنبه انتقادی در سطح مدلول‌ها و دال‌ها عمل می‌کنند. ۳. در مورد فیلم‌های نوع ت و ج نشان دهیم که چگونه مدلول (مضمون سیاسی) همواره با فقدان کنش فنی/ نظری بر دال‌ها، تضعیف و به صورتی بی‌خطر نمایش داده می‌شود. در مورد فیلم‌های گروه ث از طریق روشی که فیلم‌ها عمل می‌کنند و نشان دادن چگونگی عملکردشان، توجه را معطوف به فاصلهٔ ایجاد شده بین فیلم و ایدئولوژی کنیم.

در شیوه منتقدانه‌مان هیچ جایی برای بحث نظری (تفسیر، تأویل، حتی رمزگشایی) یا ستایش غلط‌انداز (به انواع گوناگونی که نویسندگان سینمایی انجام می‌دهند) وجود ندارد. این شیوه باید تحلیلی شدیداً مبتنی بر واقعیت و از چیزی باشد که تولید فیلم را در کنترل دارد (شرایط اقتصادی، ایدئولوژی، تقاضا و پاسخ) همچنین معانی و شکل‌هایی که در آن پدیدار می‌شوند، یعنی مواردی که به همان اندازه عینی هستند. سنت نوشته‌های سرسری و گذرا درباره سینما به همان اندازه که جا افتاده است، فراوانی هم دارد و امروزه تحلیل فیلم همچنان از قبل، با پیش‌فرض‌های آرمان‌گرایانه تعیین می‌شود. اینک تحلیل فیلم، بیش از پیش به این سو و آن سو پرسه می‌زند، ولی شیوهٔ آن هنوز از نظر مبنا تجربی است. این شیوه بر اساس مرحله‌ای ضروری شکل می‌گیرد که طی آن به عناصر مادهٔ کار فیلم، ساختارهای دلالتگر و سازمان‌دهی شکل‌گرایانه آن رجعت

می‌شود. بی‌شک اولین گام‌ها را آندره‌بازن برداشته است، گو این‌که تناقضاتی می‌توان در مقالاتش کشف کرد. سپس رهیافتی بر اساس زبان‌شناسی ساختاری دنبال شد. (بر سر این راه دو دام اساسی وجود دارد که در آن‌ها فرو می‌افتیم: پزیتیویسم پدیدارشناسانه و ماتریالیسم ماشین انگارانه.) قطعاً همان‌طور که نقد به ناچار وارد این مرحله شد، باید آن را پشت سر بگذارد. به نظر می‌آید که تنها مسیر پیشرفت برای ما، استفاده از نوشته‌های نظری فیلم‌سازان روسی در دههٔ بیست (و در رأس آن‌ها همه ایزنشتین) باشد تا نظریه‌ای انتقادی دربارهٔ سینما را بسط دهیم و به کار گیریم؛ یعنی، شیوه‌ای خاص برای درک موضوعاتی که شدیداً تعیین شده هستند و ارجاع صریحی به شیوه ماتریالیسم دیالکتیک دارند.

چندان ضرورتی ندارد که خاطرنشان کنیم که نمی‌توان ـ در واقع نباید ـ سیاست یک مجله را با جادو، یک شبه اصلاح کرد. این کار را بایست با شکیبایی و ماه به ماه انجام داد. باید در حیطهٔ خودمان دقت کنیم که از خطایی عمومی، یعنی دل سپردن به تحولات خودانگیخته، بپرهیزیم. همچنین بایست از کوشش سراسیمه برای انقلاب، بدون آن‌که برای حمایت از آن آماده باشیم، اجتناب کنیم. اگر در این مرحله بخواهیم ادعا کنیم که حقیقت بر ما آشکار شده است، درست مانند این است که بخواهیم از معجزات یا تغییر آیین حرف بزنیم. تمام آنچه باید انجام دهیم اذعان به کاری است که در این زمینه رو به پیشرفت است و چاپ مقالاتی که آشکار یا پنهان به آن مرتبط می‌شوند.

باید به طور مختصر اشاره کنیم که چگونه عناصر متعدد مجله در قالب این دورنما جای می‌گیرند. مسلماً بخش اصلی کار در بردارندهٔ مقاله‌های نظری و نقدهاست. به‌تدریج تفاوت بین این دو کمتر و کمتر می‌شود، زیرا دل‌مشغولی ما این نیست که امتیازات و نقایص فیلم‌های روز را از جنبهٔ پرداختن به مسایل روز نشان دهیم، یا چنان‌که در مقاله‌ای فکاهی آمده است، فیلم را دچار اختلال کنیم. از سوی دیگر مصاحبه‌ها، ستون‌های "یادداشت روز" و فهرست فیلم‌ها، همراه با پرونده‌ها و مطالب مکمل برای بحث‌های احتمالی بعدی، اغلب از جنبهٔ اطلاعات قوی‌ترند تا جنبهٔ نظری. این بسته به خواننده است که تعیین کند آیا این اجزا موضع انتقادی دارند یا خیر؛ و اگر دارند این موضع چیست؟

❑

پی‌نوشت‌ها:

۱ ـ سایر نتایج شامل توزیع، نمایش و بحث فیلم در استان‌ها، حومه شهرها، جلسات کار نظری می‌شود.

۲ ـ یا به مسامحه تن می‌دهدو با همین مسامحه به خطر می‌افتد. آیا نیازی به تأکید این موضوع هست که تاکتیک نظام‌هایی که مخفیانه سرکوب می‌کنند، خودداری از حمله به اقلیت مخالف است؟ این نظام‌ها از سر راه اقلیت مخالف کنار می‌روند و توجهی به آن‌ها نمی‌کنند. این امر تأثیری مضاعف دارد. نیمی از مخالفان مراقب‌اند که بیش از حد خود را فرسوده نکنند و نیمی دیگر به این دل‌خوش‌اند که فعالیت‌های‌شان قابل مشاهده نیست.

۳ ـ قصد نداریم تلویحاً بگوییم که از این طریق می‌خواهیم دیواری صنفی دور حیطهٔ خود بکشیم و از حیطهٔ بی‌نهایت بزرگ‌تری غفلت کنیم که مسلماً از جنبهٔ سیاسی خطیرتر است. کلاً در پاسخ به نیازهای واقعی و مشخص، در این مقاله بر نقطهٔ مشخصی از طیف فعالیت اجتماعی تأکید داریم.

۴ ـ مسأله‌ای بسیار اضطراری است که اگر بخواهیم با پراکنده‌گویی به آن بپردازیم، کار به اغتشاش خواهد انجامید. مسلماً برای این‌که مسأله مذکور را از جنبهٔ نظری مطرح کنیم باید بعداً تلاشی هماهنگ صورت دهیم. تا آن زمان، مسأله مورد بحث را کنار می‌گذاریم.

۵ ـ اصطلاح ایدئولوژی سرمایه‌داری، کاملاً منظور ما را بیان می‌کند، اما چنان‌که در این مقاله آن را بدون تعریف بیش‌تر به کار می‌بریم، باید اشاره کنیم که دچار این توهم نیستیم که نوعی ماهیت انتزاعی دارد. می‌دانیم که این اصطلاح از جنبه تاریخی و اجتماعی مشخص شده است و در مکان‌ها و زمان‌های خاص شکل‌های چندگانه‌ای دارد. همچنین از یک دورهٔ تاریخی به دورهٔ تاریخی دیگر، تغییر می‌کند. مانند کل مقولهٔ سینمای مخالف‌خوان که اکنون کاملاً مبهم و نامشخص است. ما باید: الف. جداً کارکردی را که به آن نسبت داده شده است، اهداف، تأثیرهای جنبی (اطلاعات، انگیزش، بازتاب انتقادی، تحریک، که همواره نوعی تأثیر دارد، و غیره) را تعریف کنیم. ب. خط سیاسی دقیقی را که ساخت و نمایش این فیلم‌ها را در کنترل دارد، تعریف کنیم؛ در این‌جا واژهٔ انقلابی برای هر نوع مقصود مناسب جامعیت دارد. پ. این موضوع را معین کنیم که آیا هواداران سینمای مخالف‌خوان، در واقع سلسله‌ای از عملکردها را مد نظر دارند که با سینما ارتباط ضعیفی خواهد یافت؟ و البته با این توهم که هر چه کمتر به وجه سینمایی بپردازند، قدرت و وضوح تأثیر مخالف‌خوانی کمتر خواهد بود. این روشی است برای پرهیز از تناقض‌های سینمای موازی و درگیر شدن با این مسأله که آیا فیلم‌های زیرزمینی را باید در این رده گنجاند؟ و با این دستاویز که رابطه آن‌ها با مواد مخدر و

جنسیت. دل‌مشغولی آن‌ها نسبت به شکل، شاید احتمالاً روابط جدیدی بین فیلم و بیننده ایجاد کند.

۶ - چشم‌های‌مان را بر این واقعیت نمی‌بندیم که ایجاد چنین تمایز دقیقی بین دو اصطلاح مذکور، ساده‌سازی بی‌رویه است (در این‌جا به این دلیل به کار می‌رود که قابل استفاده‌تر است.) خصوصاً در مورد سینما، یعنی جایی که مدلول غالباً چیزی بیش‌تر از محصول جابه‌جایی دال‌هاست و نشانه‌ای است که بر معنا غالب است.

۷ - هیچ نوع راه جادویی خارج از نظام تصویر کردن (که خصوصاً بر سینما حاکم است) وجود ندارد. بهتر است که کاری جدی، دقیق و گسترده پیرامون خود نظام صورت گیرد؛ راجع به شرایطی که آن را تحقق می‌بخشند و ساز و کارهایی که آن را خنثا می‌کنند. سبک کار این است که توجه معطوف به نظام شود تا بدین ترتیب چگونگی‌اش مورد ملاحظه قرار گیرد. از این طریق به هدف اصلی می‌رسیم؛ و نظام با زبان خود محکوم می‌شود. تاکتیک‌های مورد استفاده، شاید مشتمل بر واژگون کردن نحو سینمایی باشد، اما صرفاً محدود به آن نمی‌شود. هر فیلم قدیمی برای آن‌که به نحو مبهمی مدرن به نظر آید، می‌تواند از نظم وقایع‌نگارانهٔ معمولی عدول کند. اما فیلم‌های ***فرشتهٔ نابودگر*** و ***خاطرات آناماگدالنا باخ*** (گرچه نمی‌خواهیم آن‌ها را به عنوان الگو مطرح کنیم) بدون آن‌که به روشی که تشریح کرده‌ایم ضدنظام باشند، شدیداً وقایع‌نگارانه‌اند. حال آن‌که در بسیاری موارد، آشفتگی در توالی زمان، کلاً مفهومی را پنهان می‌دارد که اساساً ناتورالیستی است. به همین منوال، آشفتگی در ادراک (اذعان نمی‌کنیم که هدف تأثیرگذاری بر ناخودآگاه و تغییر در بافت فیلم و غیره است) خود به خود برای فرارفتن از روش مرسوم در تصویر کردن واقعیت، کافی نیست. برای تشخیص این مطلب صرفاً باید تلاش‌هایی ناموفق از نوع لتریست [وابسته به جنبشی در هنر و ادبیات فرانسه که مشخصه‌اش نفی معنا بود. - م.] یا **Zacum** را به خاطر آورد که با استفاده از واژه‌های بی‌معنا یا انواع جدیدی از نام‌آوایی [تقلید صداهای طبیعی با استفاده از کلمات یا گروهی از کلمات.- م.] سعی کردند زبان را نامحدود کنند. در موردی دیگر، تنها سطحی‌ترین مقطع زبان تحت تأثیر قرار گرفته است. این رویکردها رمزی جدید پدید می‌آورند که بر سطحی نامحتمل عمل می‌کند و بر هیچ سطح دیگری قابل اجرا نیست بدین ترتیب در موقعیتی نیست که از حد معمول فراتر برود.