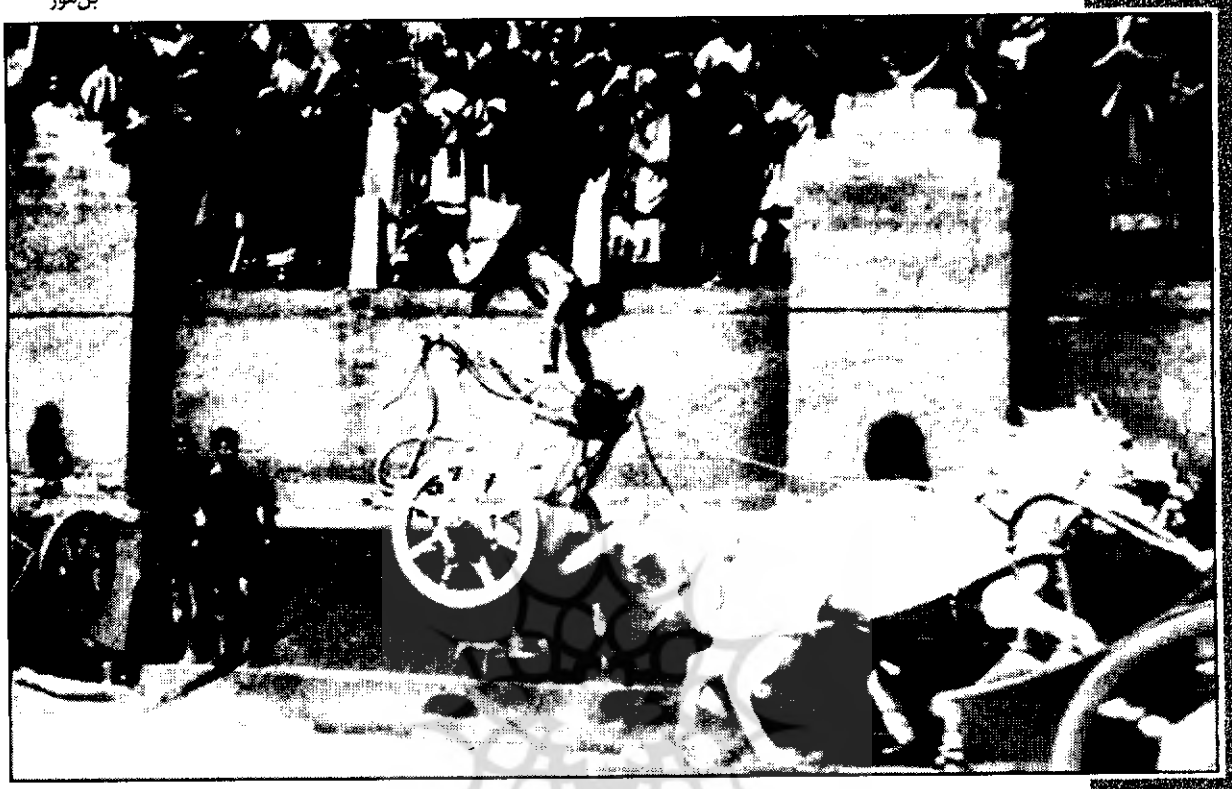
بن‌هور



اندیشه‌های بارت درباره سینماسکوپ

جیمز موریسن
ترجمهٔ علی عامری

یک. با ورود سینماسکوپ، پردهٔ نمایش فیلم‌ها که قبلاً هم درک عظمتشان آسان نبود، بیش از پیش گسترش یافته‌اند و کافی نیست بگوییم که صرفاً بزرگ‌تر شده‌اند. گرچه قطعاً یکی از جنبه‌هایی که سینماسکوپ از بین می‌برد، اسطورهٔ پردهٔ سینما به منزلهٔ جایگاهی با بُعدی مشخص و کمیتی ثابت است. سینماسکوپ عمدتاً این واقعیت را آشکار می‌کند که اندازهٔ پرده مشخصاً اختیاری است، یعنی پرده کوچک می‌شود، بالا می‌آید و پهن می‌شود. درواقع اغلب توضیحات تاریخی دربارهٔ ظهور ریشهٔ سینماسکوپ، بر سر اندازهٔ آن بحث دارند. ورود تلویزیون که ابعاد نسبتاً کوچکی دارد ولی فوراً قابل دسترس، قابل استفاده و تصاحب شدنی است، باعث شده است پردهٔ سینما واکنش شکل‌گرایانه‌ای نشان دهد و در این رقابت ابعاد گسترده‌تری بیابد. سینما سعی دارد از این امتیاز که از جنبهٔ نظری و عملی، غیرقابل دسترس است، استفاده کند و آن را با نوعی بزرگ‌نمایی جدید توأم سازد. (به مفهوم موردنظر

ریمون بلور از فیلم در حکم «متن غیرقابل دسترس» توجه کنید.)

دو. ورود سینماسکوپ، ایدئولوژی جامعی از توسعه‌طلبی با خود به همراه می‌آورد. جای شگفتی ندارد یا تصادفی نیست که تقریباً همهٔ طرح‌های مشخصاً جسورانه‌ای که در دهه‌های ۱۹۵۰ و اوایل ۱۹۶۰ بر پردهٔ عریض سینما عملی شدند، ژانرهایی را بازنمایی می‌کنند که مملو از رجزخوانی، هیاهو و صحنه‌های تماشایی هستند که اسطورهٔ امپراتوری و خیالات استعماری را تداعی می‌کنند، خصوصاً فیلم‌های عظیمی که براساس روایات *انجیل* یا شبه‌انجیلی ساخته شده‌اند (*خرقه*، *دمیتریوس و گلادیاتورها*، *بن‌هور*) یا فیلم‌های مجلل تاریخی (*اکسدوس*، *اسپارتاکوس*، *شورش در کشتی بونتی*، *لورنس عربستان*) یا فیلم‌های وسترن (*مردی از غرب*، *مرد رشید*، *چگونه غرب تسخیر شد*.) درواقع بیش‌تر این نمونه‌ها به نحو کاملاً آشکاری و به طرق گوناگون قصه کشمکش‌های استعماری را روایت می‌کنند. این ابعاد حماسی جدیدی که پردهٔ سینما یافته است، به شکلی نمونه‌وار استفاده می‌شود تا کارهای خطیری را نشان دهد که توأم با هیجان، طغیان و جنگ‌طلبی هستند و به پیروزی طرف موردنظر می‌انجامند. حال شاید مشخص باشد که کدام‌یک از طرفین، غربی هستند و چگونه پیروز می‌شوند. یا شاید در انتها، ظرافتی ولو عامدانه و نامحسوس به کار رود تا بیننده را در تعیین فاتح و مغلوب دچار ابهام کند. مثلاً در فیلم‌های عظیمی که براساس روایات انجیل ساخته شده‌اند، مشخصاً این پرسش مطرح می‌شود که کدام گروه، یهودیان یا رُمی‌ها مسؤول شهادت مسیح بوده‌اند، پرسشی که شاید به یمن قریحهٔ خوش سازندگان اثر، مسکوت بماند. معمولاً اقوام نخستین خود به خود به نحوی شسته رفته، مسکوت گذارده می‌شوند.

سه. سینماسکوپ در این توسعه‌طلبی مرعوب کننده‌اش که صرفاً محدودیت‌های تکنولوژی آن را مقید می‌کند، بنا دارد تا ایدئولوژی را به طریقی شبیه نوعی مطلق‌انگاری بروز بدهد که کمال مطلوب هگل بود، یعنی این که پردهٔ سینما می‌تواند همه چیز را در بر گیرد. ذهن، عظمت تمام اشیای موجود بر آن می‌رسد و تاریخ بالاخره می‌تواند انتظارات طولانی‌اش را برآورد. با وجود این، نیروی کمال‌بخش سینماسکوپ به منزلهٔ تکنولوژی می‌تواند به تنوع و احتمالاتی که جزیی از جبرباوری تکنولوژیک است، عینیت ببخشد. پهنای سینماسکوپ، نسبت آن و صِرف گسترهٔ آن در سطح جهان، محبوبیت دارد و برای نخستین بار امکان بازنمایی ذهنیت ورای آن را فراهم می‌آورد. (چشم‌اندازهای پهناور! حضور هزاران انسان!) حتی اگر تصویر سینماسکوپ، خود را به منزلهٔ تصویری آرمانی نشان دهد، بازهم به عقب و به استانده‌ای که از آن فراتر رفته است، اشاره دارد. همچنین رو به جلو دارد تا به قلهٔ اوجی برسد که بر آن دلالت می‌کند؛ جایی که شاید پردهٔ سینما همه جا باشد، نه آن که صرفاً به بینشی مرکزی و حاشیه‌ای محدود شود و بلکه پیرامون را به تمامی در بر گیرد و (بالاخره!) همه چیز را به کنترل خود درآورد.

چهار. آرمان کمال تقریباً همواره نوعی کاستی را در پیوند با موضوعاتش نشان می‌دهد، حتی اگر این امر صرفاً محرکی برای رشد پیوستهٔ آن باشد. درخشان‌ترین مواردی که در آن‌ها از سینماسکوپ به نحوی هنرمندانه استفاده شده است، بیش از آن که گسترهٔ نامحدودش را تحسین‌انگیز بنمایند، توجه بیننده را به محدودیت‌های فرم جلب می‌کنند. ماکس افولس در *لولا مونتز* (۱۹۵۵) مکرراً ترکیب‌بندی تصویر را ماسکه (نقاب‌گذاری) می‌کند. وی با شورو حرارت، چند ریختی شدن تصویر را تحقق می‌بخشد، همان که سینماسکوپ به خودی خود بر آن دلالت دارد. نیکلاس ری در *شورش بی‌دلیل* (۱۹۵۵) از گسترهٔ فضای سینماسکوپ استفاده می‌کند تا حس تنگنا هراسی را بازنمایی کند. رابرت آلدریچ در *وِراکروز* (۱۹۵۶) در چشم‌انداز پرده، نماها را درون خودِ نماها قاب‌بندی می‌کند؛ بدین‌ترتیب ترکیب‌بندی چندگانه‌ای به سینماسکوپ می‌دهد تا آن را به صورت یک میزان ابیم (mise - en abime) واقعی درآورد. بدین حیث از اولین تفسیرهایی که دربارهٔ سینماسکوپ شده، ماهیت کامل تکنولوژی به نحو قابل اطمینانی مورد تأکید قرار گرفته است. چارلز بار در

۱۹۶۳ فتح بابی می‌کند و سینماسکوپ را نقطهٔ اوج مفهوم آندره بازن از «سینمای کامل» می‌نامد. گرچه حتی بار در تشخیص مبنای اسطوره‌ای چنین مفهومی از بازن پیروی می‌کند، ولی اجازه نمی‌دهد که این تشخیص باب مذکور را ببندد: «به نظر می‌رسد که [سینمای پردهٔ عریض] با در نظر گرفتن تکنولوژی فعلی، نزدیک‌ترین راهی باشد که ما را به «سینمای کامل» می‌رساند... مسأله، ابداع روشی است که با آن بتوان هریک از بینندگان را در دنیای بصری *کاملی* احاطه کرد، به همان روشی که می‌توان وی را در دنیای صوتی کاملی احاطه کرد.»

پنج. بدین‌ترتیب سینماسکوپ اشتیاق تماشاگر را که می‌خواهد تابع فیلمی باشد که بر پرده می‌بیند، ارضا می‌کند. شاید همین مؤلفه باشد که باعث می‌شود رولان بارت تواضعی برخلاف عادت نشان دهد و تفسیرش را دربارهٔ تکنولوژی بدین‌ترتیب آغاز کند: «چون به حد کافی پس‌زمینهٔ دانش فنی ندارم، نمی‌توانم فرایند [آنا مرفیک] هانری کِریتین را توضیح دهم، اما لااقل می‌توانم درباره تأثیرهای آن داوری کنم.» شاید این تواضع ظاهری نیرنگی را که در خود دارد، پنهان می‌کند، زیرا صرفاً ایجاد حال و هوای کمال‌گرایانه یا تابع ساختن تماشاگر نیست که بین تکنولوژی سینماسکوپ و مضامین قراردادی در نظریهٔ پسا استعماری ارتباط تنگاتنگی ایجاد می‌کند. سینماسکوپ همچون بسیاری از اختراعات پر هزینه در قرن پسا صنعتی، از حیث خاستگاه ملی و توزیع جهانی، غرق در مشکلات شد. از بین اولین نمونه‌های استفاده از تکنولوژی پردهٔ عریض می‌توان فیلم تاریخی ـ تخیلی *ناپلئون* (۱۹۲۷) ساختهٔ آبل گانس را یاد کرد. شایع است یا حداقل افسانه‌ای در این‌باره وجود دارد که کریتین از مشاهدهٔ نمایش قدرتمندانه، ملی‌گرا و اسطوره‌ای گانس بر پرده دچار شور و حرارت شد و با شتاب بیش‌تری به تکمیل لنز آنا مرفیک پرداخت. با وجود این لنز هیپر گونار[1] کِریتین عمدتاً بلااستفاده ماند تا آن که در ۱۹۵۳ استودیوهای فوکس تکنولوژی کریتین را خریدند و آن را برای گستردن و تکمیل کردن کار خود به کار بردند، خصوصاً زمانی که در تنگنا قرار گرفتند؛ بسیاری از مهم‌ترین اسطوره‌های ماندگار خود را بر پرده تصویر کردند، بسیاری از این اسطوره‌ها آشکارا ملی بودند و هالیوود آن‌ها را تثبیت کرد. سینماسکوپ بیش از آن که مستقیماً از تکنولوژی کریتین استفاده کند، آن را تکامل بخشید. این که بارت سینماسکوپ را قاطعانه پدیده‌ای فرانسوی قلمداد می‌کند، شاید جزیی از همان اسطوره‌های مربوط به حس تملک غرورآمیز باشد، این اسطوره‌ها در بسیاری از فیلم‌هایی که در قالب سینماسکوپ ساخته شدند، آگاهانه یا ناخودآگاه به عنوان موضوع، دستمایه قرار گرفتند.

شش. تعمق بارت در مورد سینماسکوپ، شبیه مجموعه‌ای از مضامینی است که در سرتاسر آثار او تکرار می‌شوند، این نوشته، قالبی فشرده، و موجزد دارد و تمام مضامین در آن به

چشم می‌خورند: وسوسهٔ ریاضت‌طلبی در مقابل تأثیر مشاهدهٔ سینماسکوپ؛ این که مشتاقانه هم با مخاطرات و هم با لذت‌های متن خو می‌گیرد؛ و بالاخره این که عزمی راسخ برای برملا ساختن دروغ‌های *رئالیسم* دارد، اما وقتی در متن آن قرار می‌گیرد، فقط قدری لذت می‌برد. شاید جالب‌ترین مؤلفهٔ این قطعه، توازن وسوسه‌انگیزی باشد که به آن دست پیدا می‌کند. خرسندی از این اثر بارت، ناشی از اندیشهٔ انتقادی نسبت به متن و درعین‌حال تأیید آن است. بارت آمده است تا سینماسکوپ را تحسین کند و همزمان در آن غرق شود. از یک سو، این «فرایند» به بیننده آزادی می‌دهد: «آزادانه هر چیزی را که برایم جالب باشد، انتخاب می‌کنم...» و از سوی دیگر بیننده را به دام می‌اندازد: «تدریجاً احاطه می‌شوم...» درست جایی که آدم فکر می‌کند بارت دست در دست بازن می‌گذارد و از این که واقعیت سینمایی از قید رها شده و وضوح پیدا کرده است، آن را ستایش می‌کند، وی تن به نوعی ساده‌باوری می‌دهد و همچنان می‌خواهد به آن تکیه کند.

موردی شبیه تمایل به تجربه‌گرایی که خصوصاً در آخرین و «شخصی‌ترین» کتاب‌های این متفکر شکاک ولی امیدوار موج می‌زند. وی می‌گوید: «باید دید که در این‌جا، در بالکن تاریخ چه برایمان نمایش می‌دهند.»

هفت. این استعارهٔ دلالتگر که «بُعد حماسی» سینماسکوپ را به «فضایی آرمانی برای نمایش‌های عظیم» مرتبط می‌سازد، دیالکتیک کل مطلب را شکل می‌دهد. در آغاز بارت می‌گوید: «منِ بیننده در بالکنی عظیم قرار می‌گیرم» و در انتها «بالکن تاریخ» خود بدل به مکانی برای نمایش می‌شود. در سرتاسر مطلب، سینماسکوپ نشان از همانندی جسم و نمایش می‌دهد؛ نوعی همانندگی که خوانندگان آثار بارت می‌دانند که وی تا چه حد جویای آن بود، اما دستیابی به آن، خارج از بستر اغواکنندهٔ اسطوره‌شناسی، هرگز مورد قبول او نبود. بیننده به جای آن که در «فیلمی عادی» در موقعیتی به‌سان شفیره قرار گیرد، کاملاً محو تماشای اثر می‌شود و به نحوی متناقض آگاهی‌اش افزایش می‌یابد. بارت مفهوم «دید دو چشمی» را در مقابل این دلواپسی قرار می‌دهد که احتمال دارد انفعال بیننده با گسترده شدن پردهٔ نمایش، صرفاً تشدید شود. او چنین استنباط می‌کند که فضای پردهٔ سینماسکوپ نه تنها از حیطهٔ آگاهی محدود فراتر می‌رود، بلکه وارد حیطهٔ نامحدودی از آگاهی مضاعف می‌شود. بیننده‌ای که قبلاً به تماشا با یک چشم راضی بود، حال آشکار و به نحوی گریزناپذیر در می‌یابد که حداقل دو چشم دارد. قطعاً آنچه «به نحوی بنیادین حساسیت درونی بیننده را دگرگون می‌کند» انفعال است. از حالا به بعد سیکلوپ‌هایی[۲] که «فیلم عادی» را می‌بینند، تبدیل به بینندهٔ سینماسکوپ می‌شوند که با چشمانی آرگوس[۳] مانند به تماشا می‌نشینند.

هشت. شاید خوانندهٔ مطلب بارت دربارهٔ سینماسکوپ، به فکر اثر انتقادی مشابهی بیفتد که بیست سال قبل از آن والتر بنیامین نوشت: «*اثر هنری در عصر تکثیر مکانیکی*»[۴] (۱۹۳۶). از نظر بنیامین اختراع فیلم‌برداری شاید «ماهیت کلی هنر را دگرگون کرده است.» آن حال‌وهوا به نحوی برگشت‌ناپذیر سپری شد و امکان حیاتی و امیدوارکنندهٔ ارتباط جمعی را برجای گذاشت. در این میان به‌زعم بنیامین سینما صرفاً دهن پرکن‌ترین طلایه‌دار این موقعیت بود. بارت هم سینماسکوپ را به طریقی کم و بیش مشابه دگرگون کننده می‌دانست. سینماسکوپ نیز باعث از دست رفتن چیزهایی می‌شود: «شاید چندان جایی برای نمای درشت نباشد... اما دیالکتیک نوینی بین انسان و افق، انسان و اشیا به چشم می‌آید.» به نظر می‌رسد که بردباری بنیامین و بارت در مقابل سوگنامهٔ خودْنوشت‌شان چندان متقاعد کننده نباشد. عشق بارت به نمای درشت در سایر نکات نوشته‌اش نیز به شدت قابل مشاهده است. او نمی‌توانسته است با خویشتن‌داری تصنعی خود در این جا شاهد نابودی آن باشد، اما تأثیر کار طوری است که حال و هوای جدیدی را به جای حال و هوای گذشته ایجاد می‌کند؛ حال و هوایی که در آرمان شهر نو یافته در ذهن او پدید می‌آید.

نه. چنان که جاناتان رزنبام [مترجم انگلیسی مقالهٔ بارت] در مطلب «بارت و فیلم» که شاید بهترین مقدمه راجع‌به نوشته‌های بارت دربارهٔ فیلم باشد، آورده است. آثار بارت

سینماسکوپ از حیطهٔ آگاهی‌محدود فراتر می‌رود و وارد حیطهٔ نامحدودی از آگاهی‌مضاعف می‌شود.

سراسر مملو از موضوعات و ارجاعات سینمایی هستند. هرچند شاید رابطهٔ او با سینما دوسویه باشد، ولی دست بر قضا نکته دقیقاً در همین دوسویگی نهفته است: او همواره زندگی روشنفکرانه‌اش را با مقاومت و تسلیم، خوشی، عیش و ریاضت در مقابل سینما گذراند. به نظر می‌رسد که بارت در سینما نوعی عینیت و همبستگی بین این گرایش‌ها یافته است. او در کتاب *اسطوره‌شناسی* سه فصل را به تنهایی به فیلم اختصاص داده است و در هر مورد بارت ارتباط متزلزلی را بین مادیت سینما ـ جسم بازیگران، تکنولوژی‌های رسانه، و جوهری ناب، بدیعی فرض کرده است، یعنی ارتباطی که بر پرده آشکار می‌شود. در دو مورد، این جوهر به منزلهٔ چیزی جز آگاهی کاذب آشکار نمی‌شود. وی در مقالهٔ «رُمی در فیلم» به نکتهٔ مضحکی دربارهٔ آرایش موی سر بازیگران اشاره می‌کند که آن‌ها را رُمی نشان می‌دهد.[5] وی بی‌رحمانه «نوعی تزویر» را برملا می‌کند «که ویژگی هنر بورژوازی است.» از سوی دیگر، او در جدل پرشوری که در مطلب «آخرین قاره» علیه فیلم می‌کند، اسطوره‌شناسی بیگانه‌گرایی را عریان می‌سازد: «نظم تثبیت شده در مواجهه با هر چیز بیگانه‌ای، صرفاً دو نوع رویه را پیش می‌گیرد که هر دو مخرب‌اند: یا آن را در حکم نمایش پانچ و جودی[6] به رسمیت می‌شناسد یا آن را به منزلهٔ بازتاب تمام عیاری از دنیای غرب تلقی می‌کند و بدین‌ترتیب تأثیرش را خنثا می‌سازد.»

ده. بارت همچنان علاقهٔ خود را به فیلم در حکم نمادی از سیطرهٔ ایدئولوژی بورژوازی، و در این مورد، نمادی از سلطهٔ نو استعماری حفظ کرد. آثار او تلویحاً نشان می‌دهند که مقاومت او در مقابل سینما به همان اندازه وسوسه‌انگیز بود که جذابیت آن برایش جنبهٔ اجباری داشت. چنان که رزنبام خاطرنشان می‌کند، بارت به هیچ وجه نمونه‌ای عادی از شخصیت‌های معمول سینما دوست فرانسوی نبود. این وضع در مورد رُیل دلوز هم صدق می‌کند که به نحو سیری‌ناپذیری به سینما شوق دارد، ولی از جنبهٔ انتقادی، با آن سرد و رسمی برخورد می‌کند. او متفکری است که مقاومتش در مقابل سینما (به شهادت دو کتابی که در مورد فیلم نوشته است) با اشتیاق فراوانش برای تماشای فیلم، همزیستی مسالمت‌آمیز دارد. برعکس مقاومت بارت در مقابل سینما به نحو محسوسی ارادی است: وی راجع‌به این موضوع در کتاب *رولان بارت* چنین تعمق می‌کند: «مقاومت در مقابل سینما... فیلم همچون نواری پر گفتگو پیش می‌رود: قاعده‌ای دارد که نمی‌توان آن را قطعه‌قطعه کرد، نمی‌توان از آن هایکو ساخت.» مقالهٔ او با نام «دربارهٔ خروج از سالن سینما» این عمل را به منزلهٔ بازگشتی خوشایند به خودآگاهی قلمداد می‌کند، حالتی که قابل مقایسه با بیدار شدن پس از هیپنوتیزم است. اگر آنتی‌تز ناشی از علاقه‌ای پر شور به سینما وجود نداشت، بعید بود که چنین مقاومتی تا این حد ارادی باشد، در کتاب *رولان بارت*، فیلم‌ها نه جزو فهرست آثار «برتر» هستند و نه آثار «منفور». شاید علت آن باشد که در این مورد خاص، تداخل «آنچه دوست دارد» و «آنچه دوست ندارد» بسیار پیچیده است. به نظر می‌رسد وقتی بارت به فیلم می‌نگریست، در چیزی بیش از یک نظر، اندکی به حس تعالی نزدیک می‌شد: «چهرهٔ گاربو آن لحظهٔ ظریف و حساس را بازنمایی می‌کند که در آن، سینما می‌خواهد به نوعی زیبایی ذاتی، هستی ببخشد.» این نشانه‌شناس خستگی‌ناپذیر، در یکی از مقالات بعدی‌اش موسوم به «معنای سوم» اعتراف می‌کند که در مقابل پردهٔ سینما مقهور شده است. (گرچه صرفاً بعد از زمانی که جریان تصاویر متوقف می‌شود و روی نمای مجردی ثابت می‌ماند.) نظریه‌پردازی که می‌خواست هر چیزی را با رمز توضیح دهد، در این‌جا به نیرویی غیرقابل بیان اقرار می‌کند. وی اظهار می‌دارد که معناهایی وجود دارند که از دلالت می‌گریزند. صرف‌نظر از آن که این گریز را پیروزی یا نیرنگ تلقی کنیم، نکتهٔ واضح این است که بارت به سینما اساساً در حکم «اسطوره‌شناسی» کشش پیدا کرد و شاید در انتها تنها چیزی بود که وی نمی‌توانست به نحوی قابل اطمینان،

راهی برای برملاکردن واقعیت، نمایش یا رهاسازی آن بیابد.

یازده. تمام این موارد، تلویحاً گویای پاسخ به این پرسش هستند که چرا مطلب بارت دربارهٔ سینماسکوپ، از کتاب *اسطوره‌شناسی* حذف شد. به نظر می‌رسد که موضوع آن کاملاً مناسب آن مجموعه است، خصوصاً در تقابل قاطعانه‌ای که بین اسطوره و تاریخ وجود دارد. مطلب فوق از نظر شکل، فشرده و از جنبهٔ سبک، رسمی است و لحنی فیلسوفانه دارد، این مطلب همراه با دیگر مقالات فشرده، رسمی و فیلسوفانهٔ او در Les lettres nouvelles منتشر شد. این مطالب درنهایت به سال ۱۹۵۷ در *اسطوره‌شناسی* به چاپ رسیدند. با وجود این، تصریف‌های بسیار شخصی مطلب فوق، آن را از بسیاری از مقالات مذکور متمایز می‌کند و مستقیماً به آثار بعدی بارت مرتبط می‌سازد. درواقع مطلب سینماسکوپ، جزو اولین نظراتی است که بارت در مورد جسم خود ارائه می‌دهد و به‌طور منطقی منجر به این می‌شود که وی در کتاب *اس / زد* (۱۹۷۰) بگوید که تعمق بر جسم، فعالیتی اضافی است. او می‌نویسد: «تعمق باعث می‌شود تا هماهنگی ریطوریقایی یا جانشینی آنتی تز (AB/A/B/AB) به هم بخورد. این امر به دلیل کاستی نیست، بلکه ناشی از وجود عنصری اضافی است و این عنصر ناخواسته، جسم است...» اگر جسم وجود نمی‌داشت شاید رابطهٔ ذهن با متن به صورت ارتباطی صرفاً رمزی و یک به یک در می‌آمد. اما البته جسم وجود دارد و این امر همواره تأسف‌انگیز نیست این کتاب اخیر بارت به نحو دلپذیری مرثیه‌سرایانه است و سرسختانه تلاش می‌کند تا جنبهٔ اضافی و مادی جسم را با نیروهای فراگیر ولی ناپایدار «نشانه» وفق دهد.

دوازده. در مطلبی که بارت دربارهٔ سینماسکوپ نوشته است، شاهد نمایش جسم بارت، در هر دو حالت سوبژه و اُبژه هستیم که باگستردگی (اضافی بودن) پردهٔ سینماسکوپ مواجه می‌شود و در این موقعیت جدید جا می‌افتد: موقعیتی به‌سان شفیره، توأم با سرخوشی، گردشی که بدون زحمت صورت می‌گیرد، همزمان مقید و آزاد است و بیننده به «خدایی کوچک» می‌ماند. در این‌جا اسطوره‌شناس برجسته در حالتی انفعالی رویارو با اسطوره می‌شود. شاید یکی از دلایلی که مقالهٔ فوق در *اسطوره‌شناسی* چاپ نشد، این باشد که منادی چیزی است که بارت در دوران آغاز کارش هنوز آن راکشف نکرده بود. همان چیزی که بارت در اواخر دوران کارش بارها و بارها به ما آموخت، خصوصاً همان اندیشهٔ پسا استعماری که نکتهٔ خاصی را برجسته می‌سازد: فاش کردن اسطوره همواره بدین معنا نیست که می‌توانیم جسم خود را از چنگ نیروی آن رها کنیم.[۷] ❑

Internet by: James Morison *North Carolyna*, university, 1998.

پی‌نوشت‌های مترجم:

۱ ـ علامت تجاری نوعی عدسی آنامرفیک اولیه که در فرانسه ساخته شد.

۲ ـ (Cyclop) در اساطیر یونان نژادی از غول‌های تک چشم آدمخوار است.

۳ ـ (Argus) در اساطیر یونان هیولایی است که صد چشم دارد و هرمس (پسر زئوس که پیام‌آور خدایان است) او را می‌کشد. آرگوس بعد از مرگ تبدیل به بوقلمون می‌شود و یا براساس روایت دیگری از این افسانه هِرا (همسر زئوس، ملکهٔ آسمان و الههٔ ازدواج) از چشم‌های او برای آراستن دم بوقلمون استفاده کرد.

۴ ـ ترجمهٔ امید نیکفرجام، *فارابی*، شمارهٔ ۳۱، زمستان ۱۳۷۷، صص ۲۱۰ ـ ۲۲۵.

۵ ـ اشارهٔ بارت به فیلم *جولیوس سزار* (۱۹۵۳) ساختهٔ جوزف منکیه ویچ است که در آن موی بازیگران مرد به شیوهٔ رُمی‌های باستان آرایش شده است تا از نظر صحت تاریخی قابل‌قبول بنمایند، گرچه خصوصیات جسمی و حالت چهره بازیگران، انگلوساکسن است. تنها مورد استثنا مارلون براندو نیست که چهره‌اش حالت لاتین دارد.

۶ ـ Punch and Judy Show.

نمایشی سنتی و عروسکی است شخصیت اصلی آن، پانچ، گوژپشتی با خصوصیات گروتسک است. او پرخاشجوست، همیشه با زنش، جودی، و سایر شخصیت‌ها (مثلاً پلیس و دکتر) جدل می‌کند و اغلب با عصایش آن‌ها را می‌زند. تمام شخصیت‌های این نمایش، عروسک‌های دستکشی هستند.

۷ ـ اشارهٔ نویسنده به نظر بارت در کتاب *اسطوره‌شناسی* است. بارت اعتقاد دارد که طبقهٔ بورژوا ایدئولوژی‌اش را تحت لوای اسطوره تحمیل می‌کند و می‌خواهد آن را طبیعی جلوه دهد. پس باید اسطوره‌زدایی کرد و افشای اسطوره یکی از مراحل این روند است.