قفس آهنین سبک دیوید بردول

جیمز هارلی
ترجمه‌ی ابوالفضل حُری

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

مردمی که حرفه‌شان عینی ساختن جهان اجتماعی است، نشان داده‌اند که به‌ندرت قادرند خود را نیز عینی سازند و اغلب درک نمی‌کنند که آن‌چه گفتمان به‌ظاهر علمیشان درباره‌ی آن بحث می‌کند، نه عینیت، که ارتباط آن‌ها با عینیت است.

پی‌یرو بوردیو و لوییس جی. دی وکوئنت.

زمانی که در مقام منتقد یا خواننده می‌آموزم که چگونه این دو موضوع [متن و اثر] متقابلاً روشنگر یکدیگر... و چگونه خواص صوری یک متن جزو اثری قرار می‌گیرند که متن در جهان بدان نحو عمل می‌کند و چگونه استنباط ما از خواص متن، اثر را به صورت ممکن و یا مشروط درمی‌آورد. آنگاه خود را خرسندترین فرد می‌دانم.

مایکل بروب

اکنون چنین به نظر می‌آید که برای دیوید بردول، جدی‌ترین مشکل در برنامه‌های مطالعه و تحلیل فیلم، تباه کردن شالوده‌های نمادینه در گروه‌های انسانی و یا تحمیل سلیقه‌ها و شیوه‌های آموزشی برگرفته از

الگوهای تجاری بر برنامه‌هایی با دستمزد سودآور و یا برهم زدن رابطه‌های احتمالی بین برداشت فوق‌العاده پول‌ساز مطالعات انسانی از یک سو، و نیاز پسامدرنی سرمایه‌داری به انبوهی از مجموعه‌های ابزاری روبه‌رشد جهت ارضای طبقه‌ی حرفه‌ای ـ مدیرانه‌ی در حال گسترش نباشد. نه خیر. هیچ‌یک از موارد مذکور، جدی‌ترین مشکل مطالعه‌ی فیلم نیست. جدی‌ترین مشکل مطالعه‌ی فیلم، حمله به الگوی لاکانی ـ آلتوسری و ضربه‌زدن بر استمرار نظری آن است. بردول سال‌هاست که بی‌وقفه با الگوی لاکانی ـ آلتوسری سر نبرد دارد. در عین حال به نظر من تنفر بیش از حد بردول از این الگو غیرضروری، اغراق‌آمیز و یا اشتباهی ساده است، ولی هیچ راه گریزی از این موارد نیست: الف. بردول علیه الگوی لاکانی ـ آلتوسری نکات چشمگیر فراوانی را مطرح می‌کند.

ب. بردول این نکات را در بافت اثری طرح می‌کند که در حوزه‌ی روشنگرانه‌اش به دشواری هر اثری است که نظریه‌پرداز زنده یا مرده‌ی انگلیسی زبانِ فیلم تولید کرده است. به دیگر سخن، اگر هرازگاهی بردول ذره‌ای دچار شیفتگی جنون‌آمیز می‌شود، در همان حال هم نشان داده است که منتقدی برجسته و تأثیرگذار و متفکری است که باید مورد توجه قرار گیرد.

بردول در جدیدترین کتاب خود یعنی *سبک فیلم* بار دیگر بر الگوی لاکانی آلتوسری و وارثان آن به سبب بی‌اعتنایی به سبک فیلم ـ حمله می‌برد. هرگز به نظر نمی‌آمد که فیلم‌های مورد مطالعه نیز به سبب همه‌ی جاروجنجال‌هایی که در اکثر آثار نقادانه‌ی متعارف الگوی لاکانی ـ آلتوسری درباره‌ی جزییات دقیق متنی صورت می‌گیرند، می‌بایست تماماً از تُنالیته‌ها و بافت‌های تصویری متمایزی شکل گرفته باشند و یا این فیلم‌ها می‌بایست چیزی سوای نمونه‌های مدلل نظام تولیدی کلاسیک هالیوود و ایدئولوژیی به‌جز ایدئولوژی مطرح شده و حک شده در آن‌ها باشند. بردول الگوی لاکانی ـ آلتوسری و پسا الگوی لاکانی ـ آلتوسری را مسامحه‌ای دو سویه در نظر می‌گیرد: مسامحه‌ی اول این‌که این نوع نقد با کنار نهادن موضوعات سبکی یکی از اساسی‌ترین طرقی را که مخاطبان تجربیات خود را از این‌گونه فیلم‌ها شکل می‌بخشند، به فراموشی می‌سپارد؛ و مسامحاً دوم این‌که مفاهیم تاریخ سینما و شکل نضج گرفته از مورخان سبک فیلم که الگوی لاکانی ـ آلتوسری آن را از کار افتاده می‌داند، در سطح زیرین این نوع نقد در جریان است. بردول در کتاب *معناسازی* (۱۹۹۱) پیشنهاد کرد که هوس‌بازی‌های نقد زیر سلطه نظریه را می‌توان به بهترین نحو در بوطیقای خودآگانه‌ی تاریخی سینما مشاهده کرد. کتاب *سبک فیلم* گامی اساسی در راستای گسترش چنین بوطیقایی است.

بردول در فصل آغازین کتاب *سبک فیلم*، اساس را بر بافت استوار می‌کند که «به طور کلی چه چیزی تاریخ زیبایی‌شناختی سینما را شکل می‌بخشد.» در این‌جا تاریخ سبک فیلم تنها یکی از تاریخ‌هایی است که در دل تاریخ زیبایی‌شناختی جای گرفته است و فصل مشترکی نیز با تاریخ اشکال ژانرها و گونه‌ها دارد. و در عوض تاریخ زیبایی‌شناختی، یکی از روایت‌های تاریخی است که می‌توان درباره‌ی فیلم مطرح ساخت. دیگر روایت‌ها عبارت‌اند از: «تاریخ صنعت سینما»، «تاریخ فن‌آوری فیلم»، «و تاریخ ارتباط سینما با جامعه یا فرهنگ». همان‌طور که بردول نیز به‌درستی خاطرنشان می‌سازد، چون این‌گونه تاریخ‌ها را نمی‌توان به دقت از یکدیگر متمایز ساخت، پس وی تحت عنوان پرسش‌های مطرح درباره‌ی سطوح مختلف شمولیت، توجه منتقدان را به ساخت‌بندی روایت‌های تاریخی جلب می‌کند. پرسش‌های بردول در باب مسایل بنیادین سبک فیلم بدین قرارند: کدام الگوهای تغییر و تداوم سبک‌شناختی حایز اهمیت‌اند؟ این الگوها را چگونه می‌توان تبیین کرد؟ این پرسش‌ها نویدبخش به نظر می‌آیند. بردول پیشنهاد می‌کند که نخست، انتخاب هر یک از تاریخ‌های متنوع یاد شده، اختیاری و فی‌البداهه است، دوم، تعیین مرز بین این تاریخ‌ها نفوذپذیر و متغییر است، سوم، منتقدان در کل این فرصت را می‌یابند که از این مرزها بگذرند و یا از آن‌ها عقب بنشینند و چهارم، منتقدانی که به‌خصوص با سبک فیلم سر و کار دارند، نیازمندند که به

تاریخ سبک فیلم تنها یکی از تاریخ‌هایی است که در دل تاریخ زیبایی‌شناختی جای گرفته است و فصل مشترکی نیز با تاریخ اشکال ژانرها و گونه‌ها دارد. و در عوض تاریخ زیبایی‌شناختی، یکی از روایت‌های تاریخی است که می‌توان درباره‌ی فیلم مطرح ساخت.

سبب تغییر بیانی فیلم از دیگر روایت‌های تاریخی نیز بهره جویند. هدف بردول پاسخ به پرسش‌هایی است تا خود، آن‌ها را «شفاف و به‌طور تجربی متغییر» طرح کرده است. ممکن است هر عقل سلیمی این هدف را تحسین کند، اما بردول همین هدف را به محافظی نقادانه بدل می‌کند و به کمک آن، طیف مباحثه‌اش را به طور قاطع و خودسرانه محدود می‌سازد. در واقع ممکن است مشکل‌آفرینی کتاب بردول در پرسش‌هایی باشد که در باب فضاهای ذهنی و فرهنگی مطرح نمی‌کند. وی مکرراً از تفحص در حوزه‌هایی که پرسش‌های اساسی و جذاب برمی‌انگیزند، سرباز می‌زند. از نظر بردول این‌گونه پرسش‌های «شفاف و به‌طور تجربی متغییر» را نمی‌توان به دقت پاسخ گفت. در پاسخ بدان‌ها ناگزیر از رجوع به شمولیت‌ها و گمانه‌ها هستیم؛ یعنی رجوع به قلمرو نظری و فرهنگ مداری پسانظریی که اکثر منتقدان اشتباهاً در آن سرگردان‌اند. اما اصرار بردول بر این معیارها به منظور تعیین این‌که در پروژه‌ی نقادانه‌اش چه نوع پرسش‌هایی پذیرفتنی و چه نوع غیرپذیرفتنی هستند، به هیچ رو تصمیم جستجوگرانه‌ی معقولی به نظر نمی‌آید. اصرار وی انتخابی با پیامدهای نمادینه و ایدئولوژیکی ژرف است. آن‌چه بردول در کتاب *سبک فیلم* به ما ارزانی می‌دارد، به قول فردریک جیمسن، نه صرفاً توضیح، بلکه آن چیزی است که در انتظار توضیح به سر می‌برد.

بردول در سه فصل بعدی کتابش، نه تاریخ سبک فیلم، بلکه تاریخ‌نگاری فیلم را مورد خطاب قرار می‌دهد. او در این فصول درباره‌ی نویسندگانی بحث می‌کند که آثارشان در ارایه‌ی شکل روایتی و به منظور ادراک تاریخ سبک فیلم، حایز اهمیت بوده است. بردول در این فصول برای طرح تاریخ‌نگاری خود چهار واژه‌ی اساسی را معرفی می‌کند: «داستان پایه» (basic story)، نسخه‌ی معیار (Standard Version)، برنامه‌ی دیالکتیکی (dialectical program) و برنامه‌ی تقابلی (oppositional program) از نظر بردول، داستان پایه، روایتی است تا ظهور فیلم در حکم هنری متمایز را در پی می‌آورد؛ یعنی غایت‌شناسی یکباره، متعارف سینما از بدوی‌گری مستند رئالیستی لومیر تا شگردهای مونتاژ کارگردانان روسی و برداشتن گام‌های پیشروانه‌ی بعدی (مثل فیلم‌های فانتزی ملی‌یس پیشرفت‌های اولیه‌ی پورتر در تدوین، گریفیث و گسترش فلاش‌بک‌ها، برش‌های طولی و کلوزآپ‌ها و .....، حرکات دوربین اکسپرسیونیست‌های آلمانی و پیچیدگی‌های تصویری در انتقال حالات روانی). سپس ورود صدا گسترش فیلم را در حکم شکلی هنری محدود ساخت و به فیلم، فضایی تئاتری بخشید. صدا هم‌چنین توانست اتفاقات بعدی در فیلم را پیش‌بینی کند و خواص تصویری را قوت بخشد؛ خواصی که سینما از نظر زیبایی‌شناختی برای داستان پایه بی‌همتا می‌ساخت. بردول داستان پایه را شیوه‌ای فی‌البداهه گسترش یافته، یعنی محصول نوشته‌های مطبوعاتی می‌داند؛ نوشته‌هایی فاضل‌مابانه در مجلات ویژه‌ی فیلم، کثرت سینه‌کلوپ‌های امریکایی و اروپایی انباشته از هواخواهان پروپاقرص فیلم‌های جدی، ورود سینما به موزه‌ی فرهنگ. (در این زمینه موزه‌ی هنر مدرن نیویورک پیشگام است) و حتی مسایل تبلیغاتی خود تولیدکنندگان فیلم (برای مثال شهرت نقادانه‌ی گریفیث اساساً مدیون محبوبیت زندگینامه‌ی خود اوست.) از نظر داستان پایه، نسخه‌ی استاندارد تکیه‌گاه هستی‌شناختی نوهگلی به شمار می‌آید. چنین نسخه‌ای، فیلم را رسانه‌ی زیبایی‌شناسانه‌ی مستقلی می‌داند که تکاملش کاوشی خودْمهذب در خدمت شکل بنیادین خود فیلم است. نسخه‌ی استاندارد به همان گونه که نویسندگانی چون اروین پانوفسکی و ردلف آرنهایم آن را بسط داده‌اند، نمودار

پیشرفت به سوی کشف و شهود قابلیت‌های زیبایی‌شناختی ذاتی سینماست. اولین حضور کامل نسخه‌ی استاندارد در کتاب *تاریخ سینما* (۱۹۳۵) اثر دو تن از نویسندگان فاشیست فرانسوی یعنی روبرت براسیلاش و موریس باردِش نمایان شد. (گفتنی است که براسیلاش در سال ۱۹۴۵ به سبب همکاری با اشغالگران نازی به مرگ محکوم شد.) از دیدگاه بردول ظهور و سقوط مسیر زیبایی‌شناختی تاریخ سینمای آن دو موتور محرکه‌ی آثار مورخان فیلم دو دهه‌ی آتی، از جمله چهره‌های عمیقاً تأثیرگذاری هم‌چون ژرژسادول، لوییس جیکوب و ژان میتری شد. در اواخر دهه‌ی چهل، داستان پایه خصوصاً از جانب آندره‌بازن موضوع مداخله‌ای وارونه قرار گرفت. اکثر فرضیه‌های زیبایی‌شناختی نسخه‌ی استاندارد به سهولت از عهده‌ی آن‌چه بردول برنامه‌ی دیالکتیکی بازن می‌نامد، برمی‌آیند؛ به‌طوری که جوهره‌ی فیلم، دیگر نه کاملاً از قابلیت‌های سینمای صامت در فراسبک بخشی (اکسپرسیونیسم) و یا انتزاع پویا (مونتاژ روسی) بلکه از درهم تنیدگی خودآگاه فرهیخته‌ی سینما با جهان مادی واقعی ادراک می‌شود. از همین رو بازن به سینمای تئاتری روی می‌آورد که بر اساس نسخه‌ی استاندارد، شکل پست‌تر این نوع رسانه است. بازن از طریق شگردهای تدوین مستمر نامرئی (دکوپاژ) رویکردی روان‌شناختی را وارد تصویر می‌کند، به نحوی که از منظر دنیای فیلم، لحظات واقعی را زیر سؤال می‌برد. و البته بازن از این دکوپاژ به دانشنامه‌ی فلسفی عظیمی در باب پژوهش و رابطه‌ی فیلم با واقعیت دست می‌یازد؛ یعنی به میزانسن عمق میدان رنوار، وایلر و ولز. بردول، بازن را نه تنها به سبب طرح امکانات روایتی در داستان پایه (نسخه‌ی اصلی، این امکانات را نادیده گرفته بود) که هم‌چنین به دلیل جلب حساسیت بی‌سابقه به جزییات عملکردهای تصویری فیلم‌ها مورد ستایش قرار می‌دهد.

دیدگاه بردول تثبیت دیدگاهی است که مخالف اصلی برنامه‌ی تقابل، یعنی متفکر فرهیخته، نوئل بورچ دارد. از نظر بردول داستان پایه‌ی تاریخ فیلم را مفاهیم متمایز تکامل شکل زیبایی‌شناسانه رقم می‌زند. بردول درمی‌یابد که سینما تصویر متحرکی است که «از پس آهنگی به پیش‌آهنگی در نوسان است»؛ یعنی گفته‌ای که هارولد رزنبرگ آن را برای جریان هنر مدرنیسمی ابراز کرده بود. بازن با بهره‌گیری از رئالیسم دیالکتیکی، به مقابله‌ی این مدرنیسم برخاست. چنین مدرنیستی را دوباره با بورچ مطرح کرد، اما این بار اساساً آزموده‌تر و از نظر سیاسی مسؤولانه‌تر وارد حوزه‌ی عمل شد. بردول، بورچ را فردی می‌یابد که تیز حسی غنی و جستجوگرانه‌ای را به خواص صوری و امکانات سینما که پیش‌تر مورد بی‌توجهی منتقدان بود، اضافه می‌کند (برای نمونه به کارگیری پیچیده‌ی پارامترهای مکانی داخل قاب و انواع مختلف استفاده از فضای بیرون از قاب.) بورچ این کارها را در خدمت برنامه‌ای انجام می‌دهد که هدفش بی‌اعتبار کردن اقدامات صوری متعارف جریان اصلی سینماست (یعنی بی‌اعتباری آن‌چه بورچ وجه نمادینه‌ی تولید نام می‌نهد) و ارزش‌گذاری بر رهیافت‌های نوین و اساساً بنیادین فیلم است. از دیدگاه بردول، تأثیر بورچ بر تاریخ‌نگاری فیلم ژرف و اساسی است. بورچ قاموسی را تدارک می‌بیند که در برقراری رابطه و درک فیلم‌های بسیار مدرن و مشکل کارگردانانی چون آنتونیونی و آلن‌رنه مؤثرند و ایضاً برای مدرنیسم سیاسی ضد بورژوایی کارگردانانی چون گدار، شماری اقدامات اولیه ذهنی را عنوان می‌کند. مخالفت بورچ با وجه نمادینه‌ی تولید که اکنون می‌بایستی با شدتی بیش‌تر و از منظر سیاسی پیچیده‌تر از پیش مد نظر قرار گیرد، هم‌چنین بازبینی اولیه و ابتدایی روایت سینمایی جایگزین وجه نمادینه‌ی تولید را تحت فشار قرار می‌دهد. این فصول به عنوان خلاصه‌ی کلی تاریخ سینما ماهرانه نوشته شده‌اند و بردول در این فصل اجمالاً به موضوعات متنوعی می‌پردازد. هرچند در روایت بردول نکات چشمگیری وجود دارند که وی ـ به هنگام خطاب به تاریخ روشنفکری ـ خیلی سرسری و مقطعی از کنار آن‌ها می‌گذرد، ولی به نظر نمی‌آید که سودایش در دستیابی به تصویری شفاف از تاریخ فیلم یافتن مشابهی برای آن باشد. برای نمونه زمانی که بردول گرایش بازن رئالیست را به رشد کلی تداوم فرهنگی رئالیسم پس از

جنگ منتسب می‌کند، آشکارا دچار توهم است. گفته او درباره‌ی بازن ظاهراً خیلی سؤال‌برانگیز است، اما آن‌گاه که وی بعد از اندکی وقفه در طول جنگ جهانی دوم، یعنی «بازگشت انتقام‌جویانه‌ی مدرنیسم»، در بحث راجع به بورچ بدان اشاره دقیق‌تر می‌کند، این گفته سؤال‌برانگیزتر جلوه می‌کند. و این درست زمانی است که مدرنیسم دستخوش تمامی اعتبار نمادینه‌ی خود است: برای مثال مؤسسه‌ی اطلاع‌رسانی امریکا، اکسپرسیونیسم انتزاعی را یکی از صادرات رسمی امریکا می‌سازد، فاکنر و الیوت برنده‌ی جایزه نوبل می‌شوند، *اولیس* [جویس] به صورت برنامه ثابت گروه ادبیات دانشگاه درمی‌آید و غیره. (توهم بردول وقتی به اوج می‌رسد که وی اثری از برشت را که پیش‌تر در فصل سوم آن را نمونه‌ای از رئالیسم قلمداد کرده بود، در فصل چهارم نمونه‌ای از استیلای مدرنیسم معرفی می‌کند.) نکته‌ی مسأله‌ساز دیگر، انتقاد بردول است که خاطرنشان می‌کند استدراک نوهگلی جوانب تاریخی، حامی بازن در بازنویسی داستان پایه است. این استدراک، اظهارات برنامه‌ی دیالکتیکی بردول از جزییات واقعی تاریخ فیلم را گسترده‌تر نشان می‌دهد. حداقل از جهتی، بردول فرضیات تاریخی بازن را به کل هگل‌مداری اشباع‌کننده‌ی فرهنگ روشنفکری پس از جنگ پاریس منتسب می‌کند. (در این‌جا به کوجف اشاره‌ای نمی‌رود، اما آشکار است که بردول تأثیر وی را مد نظر داشته است.) چنین اظهارنظراتی بسیار کارساز و مفید است. اما در عین حال جو روشنفکری پیچیده و متنوع، توجه دقیق‌تری را ایجاب می‌کند. به دیگر سخن، وجه پدیدارشناسانه‌ی بسیار مهم نقد بازن، به ویژه خواهان بحث درباره‌ی اثر خود وی، در بافت جایگاه ممتازی است که در زندگی روشنفکرانه‌ی فرانسوی پس از جنگ متفکرانی چون هوسرل، هایدگر و مرلوپونتی به وجود آمده است. در عین حال که تمام فیلسوفان مدیون هگل هستند، ولی هیچ‌یک را نمی‌توان شایسته‌ی عنوان نوهگلی دانست.

اما نوهگلی واژه‌ای است که بردول آن را آزادانه در کتاب *سبک فیلم* تکرار می‌کند و از آن برای شرح هر نوع تفسیری بهره می‌برد که مقولات عموماً تجریدی را به منظور توجیه جزییات اجتماعی و تاریخی ملموس گسترش می‌دهد. بردول می‌گوید چنین رهیافت‌های تفسیری تاریخ‌های فراز و نشیب‌داری ایجاد می‌کنند که به پدیده‌های خاص مورد نظر رهیافت‌های مذکور، صدمات نژادپرستانه وارد می‌کند. (تصویرها شفافیت از بین می‌روند و تصویرهای کدر برجای می‌مانند.) این رهیافت‌ها هم‌چنین عملکردهای مفهومی بیش از حد گسترده‌ی ذهنی را جهت تبیین پدیده‌های خاص، ساخت‌بندی می‌کنند. برای بردول همان چیزی مشکل‌آفرین است که وی را سرشار از انرژی می‌کند. گرچه بدون تردید بردول بر آن است که داستان پایه را در کتابش مورد مداقه قرار دهد، ولی یکی از اظهارات امیدوارکننده‌اش این است که به‌رغم خودپسندی بنیادگرایانه‌ی متفکران الگوی لاکانی ـ آلتوسری منتقدان و مورخان اولیه‌ای که با هم عهده‌دار داستان پایه هستند، کارها را درست‌تر انجام می‌دهند. (به‌خصوص موفقیت قابل توجه، ارایه‌ی بازی‌های آرشیوی است که در حوزه‌ی فعالیت این منتقدان قرار دارند.) زمانی که بردول بر نویسندگان و منتقدان اولیه صحه می‌گذارد، بدین سبب است که این نویسندگان چیزی را ساخته‌اند که بردول آن را جنبشی اثبات ناشدنی می‌داند که در بافتی جزمی و اجتماعی / اقتصادی / تاریخی، جایگزین تاریخ فیلم شده است. بنابراین برای مثال زمانی که ژرژ سادول مارکسیست به خاطر توجه به ظرافت‌های روایت تاریخی براسیلاش و باردش تحسین می‌شود، تلاش وی در این‌که نشان دهد، علایق طبقاتی، تاریخ فیلم را قوام داده‌اند. تلویحاً با اظهارات متأخرین فاشیست او مبنی بر این‌که نیروی شکل‌دهی تاریخ فیلم، یکی نیروی کاپیتالیستی (تلویحاً یهودی) است، هم‌ارز است. بردول با بی‌میلی چنین گزارش‌های توضیحی را صرفاً وارونگی ایدئولوژیکی یکدیگر می‌داند. (یقیناً یکی از مشکل‌سازترین نتایج امتناع بردول از طرح سؤال نوهگلی این است که او هرگز پیامدهای احتمالی نسخه‌ی استاندارد تاریخ فیلم را که طبق نظر او ایدئولوگ‌های فاشیست پایه‌ی آن را بنا نهاده‌اند، مورد خطاب قرار نمی‌دهد.) به همین گونه مشکل اصلی برنامه‌ی تقابلی بورچ این است که کشمکش طبقاتی را نیروی محرکه

تحول اجتماعی تاریخ فیلم به شمار می‌آورد. از نظر بورچ، ظهور وجه نمادینه‌ی تولید، محصول نیاز سینمایی با انگیزه‌ی اقتصادی است که درصدد است خود را با طبقه‌ی متوسطی قانونی جلوه دهد که ذهنیت بورژوایی‌اش خواهان همذات‌پنداری با آثار زیبایی‌شناختی است. بردول یکی از نقایص مباحثه‌ی بورچ را کارآمدیی می‌داند که برای تماشاگران بورژوایی دیگر اشکال زیبایی‌شناسانه و از منظر تاریخی تصادفی هم‌چون اپرا، باله و نقاشی آبستره مطرح است. این اشکال تأثیرات واقعیت مورد نیاز، چنان همذات‌پنداری‌هایی را فراهم نمی‌آورد، اما اگر الگوی تاریخی بورچ، به واقع اصلاحی بزرگ‌تر را در پی ندارد، ضدبحث بردول خود تقریباً بحثی اصلاح ناشده است. آیا برای ما قابل درک است که تماشاگری با سرمایه‌گذاری طبقاتی و مفروضات اجتماعی یکسان به تماشای نمایشگاه نقاشی‌های موزه‌ای پساامپرسیونیستی و فیلم‌های مری پیکفورد و ردلف والنتینو برود؟ در حالی که مطمئناً تداخل‌های جمعیت‌شناختی حایز اهمیتی بین سینماروها و طرفداران برنامه‌های زیبایی‌شناختی فرهنگ برتر وجود دارد، تجمع این گروه‌ها در پرتو حمایت طبقه‌ی متوسط، نادیده گرفتن تمایزات قابل ملاحظه‌ای است که بایستی در بین طبقات رعایت شوند؛ تمایزاتی که مفاهیم سنتی طبقه‌ی اقتصادی را پیچیده‌تر می‌کنند و ایضاً تمایزاتی که ممکن است سرانجام منجر به تفکیک مقولات طبقه‌ای نیز بشوند. در پرتو کار هوشمندانه‌ای که نظریه‌پردازان جامعه‌شناسی چون اریک اولین رایت و پی‌یر بوردیو در باب طبقه (class) صورت داده‌اند، به نظر می‌آید اندیشه‌وری درباره‌ی طبقه به نادقیقی و ضعف اکثر اندیشه‌وران نوهگلیی باشد که اتفاقاً مورد انتقاد خود وی نیز هستند.

بردول در پنجمین بخش کتاب *سبک فیلم* که عنوان «چشم‌اندازهای پیشرفت برنامه‌های پژوهشی تازه» را دارد از مرور اجمالی تاریخ‌نگارانه به مسایل جاری و مورد توجه فیلم و مطالعات فرهنگی، تغییر مسیر می‌دهد. این فصل شاید از منظر روشنفکری، سودایی‌ترین و اساساً جنجال‌برانگیزترین فصل کتاب بردول باشد. وی در مطالعات فیلم دوران معاصر، دو رهیافت واگرا را مورد خطاب قرار می‌دهد: یکی رهیافت «مورخان تجدیدنظرطلب» که از طریق تتبع آرشیوی جامع مرتبط با چارچوب ذهنی محدود و انعطاف‌پذیر، اشتباهات واقعی و فواصل تاریخیی را برمی‌شمارند که زایل‌کننده‌ی داستان پایه هستند؛ و دیگری، رهیافت نظریه‌پردازان الگوی لاکانی ـ آلتوسری و مطالعات فرهنگی اخلاف آن‌هاست که خواهان تحمیل الگوهای گسترده و از منظر ایدئولوژیکی محتوم، بر موضوعات مورد مطالعه‌ی خود هستند. در حالی که مروجان اولین رهیافت، قهرمانان روشنفکر این فصل از کتاب‌اند، ولی هنگام صحبت درباره‌ی رهروان رهیافت دوم است که بحث بردول به نهایت گیرایی خود می‌رسد. از دیدگاه بردول کمی اغرق‌آمیز است که بگوییم الگوی لاکانی ـ آلتوسری کابوسی شبانه است که مدرس فیلم باید از آن به در آید. اما همان‌طور که در نکات پیشین کتاب *سبک فیلم* نیز ذکر شده است، هنگامی که بردول موقعیت‌های روشنفکرانه‌ای که با آن‌ها از در ستیز درمی‌آید و روش‌شناسی‌های نقادانه‌ای که از آن‌ها سرباز می‌زند، رودرور می‌شود، هدف صریح و ظریف تاریخی خود را اندکی تلطیف می‌کند. به دیگر سخن، بحث او درباره‌ی الگوی لاکانی ـ آلتوسری که وی آن را نظریه‌ی بزرگ (grand theory) می‌خواند، رو به نقصان می‌نهد و آماج مشاجرات ذهنی و تاریخی قرار می‌گیرد. همان‌طور که مد نظر بردول است، الگوی لاکانی ـ آلتوسری نظام نظری یک پارچه‌ای است که به سبب اظهارات مغرورانه‌اش در باب نظام‌مندی و جامعیت، مورد توجه منتقدان قرار گرفته است. این الگو نتیجه‌ی فوران نقدهایی از برون و تضادهایی از درون است. در نتیجه پیروان الگوی مذکور خود را از لاکان و آلتوسر رهانیدند و در عوض به مطالعات فرهنگی گراییدند و «فضایی خالی قفسه‌ی کتابخانه‌ی آن‌ها با سرعت با آثار فوکو و مکتب فرانکفورت پر شد.» تقریباً تمام شرح بردول از الگوی لاکانی ـ آلتوسری و نقادهای پس از آن غیرمنصفانه و ناحدودی نادرست است. (منظورم از غیرمنصفانه هم به طور کلی و هم از دیدگاه دیویدسن است.) برای نمونه بردول

اعلام می‌کند تضادهای درونی این الگو حاکی از این است که در نظریه‌ی بزرگ، چنین آثاری طیف متنوع‌تری از دیدگاه‌های نقادانه را نسبت به آن‌چه او اظهار می‌دارد، به خود اختصاص داده‌اند. (در این‌جا در باب ایده‌ی اصلی موقعیت موضوع نمایشی می‌توان به تفاوت‌های بین نظریه‌پردازان فمینیست هم‌چون لورا مالوی و مخالف مذکر این نظریه‌پردازان در الگوی لاکانی ـ آلتوسری، یعنی پم کوک اشاره کرد؛ تفاوت‌هایی که طبق این ایده به پالایش منجر می‌شوند و نه همان‌طور که بردول می‌گوید به تسلیم و واگذاری.) نظریه‌ی بزرگ چندان که باید اظهار نظر بردول را مبنی بر این‌که وی نمی‌تواند تداوم نقد از جانب شکاکیون را تاب آورد، بافتی یک‌پارچه قلمداد نمی‌کند. طریق بهتر (و یا منصفانه‌تر) طرح چنین ادعایی می‌تواند این‌گونه باشد که نظریه‌پردازان نظریه‌ی بزرگ آماده‌اند که موقعیت‌های خود را ذیل آثار تحریک‌آمیز منتقدان دیگر حوزه‌ها بازنگری کنند. (اخیراً فرصت یافتم که تک‌نگاری مالوی درباره‌ی فیلم *همشهری کین* را بازخوانی کنم. در این بازخوانی از روشن‌بینی‌های هوشمندانه‌ی دو تن از دشمنان سرسخت الگوی لاکانی ـ آلتوسری یعنی باری سالت و نوئل کارول شگفت‌زده شدم.) از این نظر منتقدانی که در الگوی لاکانی ـ آلتوسری کار می‌کنند و یا از آن نضج گرفته‌اند، ممکن است نسبت به مخالفان عبوس خود انعطاف‌پذیری نظری فراخ‌تری را عرضه بدارند.

نقد آشکارا وسواسی، اما در نهایت برملاکننده‌ی بردول، دربرگیرنده‌ی اشاره او به بیرون شدن لاکان و آلتوسر از پس ورود فوکو و پیروان مکتب فرانکفورت است. (از دیدگاه بردول، لاکان و آلتوسر ـ مانند بعضی ناهمگامی‌های حزب بورکرات رمانی از کوندرا ـ محصول حافظه تاریخی است.) البته مشکل چنین اظهارنظری این است که مغالطه‌آمیز می‌نماید. همان‌طور که جوزف سیلورمن، سالاوج زیزیک و ترزاد. لاریتس نیز به آن اشاره می‌کنند، هنوز لاکان و آلتوسر در فیلم و مطالعات فرهنگی مورد توجه‌اند. علاوه بر این ـ و نکته اذیت‌کننده هم این است که ـ مکتب فرانکفورت سوای عضو فرعی‌اش یعنی والتر بنیامین (فردی که جایی دیگر به او پرداخته‌ام) همان‌گونه که فرمول‌بندی غلط‌انداز بردول هم اظهار می‌دارد، در مطالعات فرهنگی نقش چندان مهمی را عهده‌دار نبوده است. برای آن‌که از نظر تاریخی در اشاره‌ی بردول به مکتب فرانکفورت دقیق عمل کنیم، لازم است به آنتونیو گرامشی هم اشاره‌ای بکنیم. این اشاره سوای دقت تاریخی‌اش، حاوی دلالت‌هایی نیز هست. از دیدگاه منتقدان فرهنگی، علاقه‌ی وافر به اندیشه‌ی گرامشی، حاکی از آگاهی رو به تزاید درباره‌ی محدودیت‌های حایز اهمیت نظریه‌ی ایدئولوژی آلتوسر است. (کتاب اخیر زیزیگ نشان داده که نظریه‌ی آلتوسر را به طرق دلالت‌آوری رد کرده است.) و این‌که چنین منتقدانی به جای هورک‌هایمر / آدرنو به گرامشی روی آورده‌اند. با توجه به نظریه‌های ایدئولوژی و صنعت فرهنگ، بدگمانی کلی‌تری را به ذهن متبادر می‌کند: صنعت ـ فرهنگ، منتقدان را افرادی می‌داند که در شیوه‌ای طاقت‌فرسا، یک جانبه و فرازو نشیب‌دار فعالیت می‌کنند. نوسانات مطالعات فرهنگی گرامشی با وجود پیچیده و اغلب انعطاف‌پذیری که بینندگان فیلم به بار می‌آورند، مبین رشد علاقه‌ی منتقدان به‌گوناگونی‌های عامل نمایشی است. این‌گونه تغییر در خط مشی، به عنوان نمونه‌ای دیگر از توانمندی نقدهای از منظر تاریخی اطلاعاتی در طرح پرسش و بازنگری خود مرا دچار شگفتی کرد. (یک لحظه‌ی حساس برای نظریه‌ی فیلم، حداقل به طور نمادین، مصاحبه‌ی استفن هیث با بزرگ‌ترین طرفدار انگلیسی‌زبان الگوی لاکانی ـ آلتوسری، یعنی ریموند ویلیامز، در سال ۱۹۸۶ است، که دیدگاه مشترکی را با یکی از چهره‌های سرشناس مطالعات فرهنگی بریتانیا به ارمغان آورد.)

این تغییر، هم‌چنین مرا که مشتاقانه می‌خواستم مطالعات فرهنگی را یکی از ویژگی‌هایی حساب کنم که بردول آن را با بی‌مهری در اثر خود «جزییات تجربه‌ی سینماروها» قلمداد کرده بود، دچار شگفتی کرد. (او اساساً در کتاب *سبک فیلم* بی‌توجهی به مطالعات فرهنگی را تکرار می‌کند.) اشاره‌ی بردول به مکتب فرانکفورت و حذف گرامشی، مانور مناظره‌ای کارسازی در کتاب *سبک فیلم* است. این مانور به وی اجازه می‌دهد که مطالعات فرهنگی را درگیر کلیشه‌های

ایدئولوژیکی قدیمی و یک‌جانبه بداند و ایضاً این مانور او را مجاز می‌دارد که فرهنگ‌مداری را دیدگاهی بداند که واکنش مخاطب نسبت به آن رو به کاهش است؛ یعنی دیدگاهی که به همان‌گونه که خواهیم دید در مورد خود بردول مصداق بارزتری دارد.

زمانی که بردول به طور مستقیم و گسترده به فرهنگ‌مداری می‌پردازد، روی آثار انتقادیی تأمل می‌کند که وی آن‌ها را «تاریخ رهیافت تصویری» می‌نامد. این تاریخ خاطرنشان می‌سازد که موقعیت‌های اجتماعی ـ اقتصادی لحظه‌ی تاریخی موردنظر، طریقی را تعیین می‌کنند که مصنوعات بتوانند جهان را ادراک کنند. بردول به روایت چنین رهیافتی اشاره می‌کند: اول مقاله‌ی مشهور والتر بنیامین یعنی «اثر هنری در عصر تکثیر مکانیکی» دوم، شماری از مقالات تام گانینگ با نام «سینمای جذابیت‌ها»؛ و سوم، رجیس دبری و کتاب بسیار دوران‌ساز او، یعنی «زندگی و مرگ تصویر». به سبب آنکه بنیامین مشهورترین و بانفوذترین متفکران یاد شده است، در این‌جا من نظراتم را محدود به دیدگاه بردول درباره‌ی کتاب بنیامین می‌کنم. نکته‌ی به‌خصوص قابل توجه بردول، اظهارنظر بنیامین در مقاله‌ی «اثر هنری...» است مبنی بر این‌که مدرنیته‌ای تغییرات بنیادینی در تجربه‌ی بشری از واقعیت اجتماعی را سبب شد، اکنون برای بنیامین مجموعه‌ای بی‌پایان از تکانه‌های حسی است که منجر به حواس‌پرتی روانی مستمر از موضوعات مدرن گردیده است. بنیامین تحرک بی‌ثبات تصویری فیلم (تصاویر متحرک) را هم یاریگر و هم آشکارکننده‌ی این حواس‌پرتی می‌داند. نقد بردول درباره‌ی مقاله‌ی بنیامین دو وجهی است: یکی آنکه نظریه‌های تدوین ایزنشتاینی که تصاویر را در رابطه‌ای کشاکشی به هم می‌پیوندد، دیدگاه عملکردهای تصویری فیلم را رقم می‌زنند و دوم آنکه نقد مذکور، فرض می‌کند که همه‌ی موضوعات تحت‌نظر آزادی مدرن، واقعیت اجتماعی را دقیقاً یکسان تجربه می‌کنند و از این رو تمایزاتی را که باید بر اساس طبقه‌ی منطقه و غیره بین اعضای جامعه مدرن قایل شد، نادیده می‌انگارد. علاوه بر این بردول بخش اعظم اثر فرهنگی در مطالعات فیلم را انتقال‌دهنده‌ی فرضیات گسترده‌ی بنیامین تلقی می‌کند.

انتقادات بردول مزایایی نیز دارد: بنیامین در مقاله‌ی سی صفحه‌ای خود که در میان آثار دیگر، تهاجم تاریخی ویژه‌ای به زیبایی‌شناسی‌های فاشیستی دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ به شمار می‌رود، گهگاه از واژه‌هایی کلی داد سخن می‌راند، اما سوای همه‌ی این‌ها، در نوشته‌ی بنیامین و در بین تأییدات فراوانش، مواردی به چشم می‌خورند که به‌خصوص می‌توانند ما را در درک تاریخ، فرهنگ و شکل فیلم یاری دهند. نخست لازم است به این نکته توجه کنیم که همبستگی بردول با دیدگاه بنیامین درباره‌ی فیلم ـ در حکم گونه‌ای که تدوین فیلم از نظر مضمونی، مخل آن است ـ فی‌النفسه اظهار نظری کلی است. همان‌گونه که بنیامین خاطرنشان کرده، ایزنشتاین اظهار داشته است که مونتاژ می‌تواند نه صرفاً بین نماها بلکه درون آن‌ها نیز صورت گیرد (از طریق شگردهای ترکیب‌بندی، حرکت درون قاب و غیره.) به‌علاوه بنیامین تکانه‌ی تجربه‌های فیلم را صرفاً به سبب شیوه‌های تدوین نمی‌داند و علت آن را «تصویر متحرک» با فرمول‌بندی توانمندی می‌داند که می‌تواند تدوین، حرکت دوربین و کنش میان‌نما را شامل شود. اهمیت این نکته در این است که چنین حس فراگیری درباره‌ی حرکت و پویایی صوری فیلم، سبب شده است انبوهی از منتقدان برجسته‌ی معاصر (مثل آن‌فریدبرگ و استیون شاویرو) به پیروی از بنیامین بپردازند. این منتقدان، همان‌طور که بردول می‌گوید، خود را محدود به الگوی فیلمی نکرده‌اند که نسبت به خصیصه‌های صوری دیگر برای تدوین اهمیت بیش‌تری قایل است. دوم، در حالی‌که اظهارات پدیدارشناسانه‌ی بنیامین درباره‌ی مدرنیته بسیار کلی می‌نماید، ولی حتی بردول نیز آن‌ها را تصدیق می‌کند تا از منظر پدیدارشناسی الگوی ادراک مدرن بنیامینی متقاعدکننده به نظر آیند. اما او فرض می‌کند که این تغییر ادراکی طبق اصطلاحات زیست‌شناختی، پیشرفت‌های فرهنگی انسان (مثل پیدایش متروپلیس مدرن) باشد که گوی سبقت را از تکامل فیزیکی دستگاه حسی انسان ربوده است. این‌که از دیدگاه تجربی، چنین بحث نظریی متنوع‌تر از

نظریه‌هایی است که به انرژی‌های استحاله‌ی فرهنگی کاپیتالیسم صنعتی اشاره دارند، به نظر کاملاً بحث‌انگیز می‌آید. اما حتی اگر درستی فرضیه‌ی بردول نیز اثبات شود. باز هم این‌که چرا این فرضیه خطوط تحقیق فرهنگی را انکار می‌کند، هرگز مشخص نمی‌شود. (آخرین شنیده‌هایم حاکی است که حتی نوداروینی‌های جسوری چون ریچارد داوکینز هم هنوز قایل به مکانی برای تأثیرات فرهنگی بر تجربیات بشری هستند.)

بردول در کتاب *سبک فیلم* مکرراً اظهار می‌دارد که آماده است تا فیلم را در بافت‌های اجتماعی و ایدئولوژیکی فراخ‌تری هم مورد توجه قرار دهد. همان‌گونه که فکر می‌کنم و مثال‌های فوق هم مؤید آن هستند، در حقیقت بردول خواهان آن است که در هر صورت با این مسایل مخالفت ورزد. این تخالف در هیچ فصلی از کتاب جز فصل آخر، یعنی «ادراکات به‌طور استثنایی دقیق: در باب صحنه‌بندی جامع» آشکارا نیامده است. بردول در فصل آخر، راهی را دنبال می‌کند که نشان می‌دهد کاربرد سینمایی عمق میدان در طول تاریخ فیلم دچار تحول شده است. بردول در این فصل، روش‌شناسی اواخر فصل یکی مانده به آخر را گسترش داد و آن را در حکم بدیلی برای زیاده‌روی‌های فحوایی نظری و فرهنگ‌باوری در شمار می‌آورد که وی از کنارشان بی‌اعتنا گذشته بود. از نظر بردول در خلال فرایند فیلم‌سازی است که قادریم به درک شایسته و باریک‌بینانه‌ی سبک فیلم نایل شویم. بردول می‌گوید که این فرایند موضوعی غیرقابل پیش‌بینی و اساساً فی‌البداهه است که ضمن آن کارگردانان با مشکلات عدیده‌ای رودررو می‌شوند که لازم است برای آن‌ها راه‌حلی دست و پا کنند. یافتن چنین راه‌حلی در تخالف با هنجارهای نمادینه‌ی ثابت فیلم‌سازی قرار می‌گیرد. (در این‌جا بردول از فرانسوا تروفو کارگردان فیلم *روز برای شب* به عنوان الگو یاد می‌کند.) این هنجارهای نمادینه منجر به نمودارهای سبک‌شناختیی می‌شوند که کارگردانان با توجه به آن‌ها فعالیت می‌کنند. مشکلاتی مثل موضوعات غیرتکنیکی انسجام روایتی، حالات روانی پرداخت شخصیت‌ها و برجسته ساختن کنش‌ها و حوادث مهم و غیره که کارگردانان با آن‌ها دست به گریبان‌اند، سبب بروز تغییراتی در این نمودارها می‌شوند. بنابراین وظیفه‌ی مورخ سبک فیلم، بررسی موشکافانه و دقیق انبوه بی‌شماری از فیلم‌هاست. مورخ سبک فیلم باید از فراز زمان و در پی مشکلات تدارکاتی ویژه، طریقی را ترسیم کند که نمودارها در آن پدید آیند و تثبیت و بازنگری شوند. بردول می‌نویسد الگوی پیشنهادی من که از الگوهای تصمیم‌گیری، نمودارها و هنجارها و پویایی باز و بسته‌ای آن‌ها در طول زمان قوام گرفتار است، ظریف‌تر [از رهیافت‌های فرهنگی و نظری] به نظر می‌آید.

فصل «ادراکات به‌طور استثنایی دقیق...» در بیش از یک‌صد صفحه و طیف وسیعی از تمام تاریخ فیلم و سینماهای ملی بی‌شمار، تلاشی است در حوزه‌ی یک حماسه. دانش سینمایی بردول در این مورد فوق طبیعی می‌نماید. وی انبوه غیرقابل تصویری فیلم را نه تنها مرور، که مورد مداقه هم قرار داده است. متأسفانه چارچوب تحلیلی بسیار محدودی که او در کتاب *سبک فیلم* برای خود ایجاد کرده، مانع از آن شده است که وی بتواند نکات جذاب بیش‌تری درباره‌ی فیلم‌ها مطرح کند. بردول در خلال این فصل، درباره‌ی تصاویر فیلم توصیفات، مبسوطی را عرضه می‌دارد. اما او این کار را در خدمت کارکردگرایی مقدماتی فیلم‌ها مثل نما ـ سکانس چهارونیم دقیقه‌ای [اتو لودویگ] بریمینگر [۱۹۰۶ ـ ۱۹۸۶، فیلم‌ساز استرالیایی تبار مقیم امریکا و سازنده‌ی فیلم‌هایی چون *لورا* و *کالبدشکافی یک قتل*] که فاقد از نما ـ نمای معکوس است، انجام می‌دهد. شخصیت‌ها در این نمای روی شانه‌ی چهار و نیم دقیقه‌ای به نوبت و خیلی طبیعی در جای یکدیگر قرار می‌گیرند و حرکات خیلی خفیف دوربین دایماً پیش‌زمینه‌های متغییری را نشان می‌دهند که توجه ما را جلب و یا منحرف می‌کنند. در این‌جا ما با دو مشکل روبه‌رو هستیم. کارکردگرایی صوری بردول، در نهایت، سبک فیلم مذکور را چیزی بیش از شگردهای تصویری ویژه و «جلب و با انحراف توجه» می‌داند که برای هدایت چشم بیننده انتخاب شده‌اند. اما برای این مهم، بردول تلویحاً تماشاگری تجریدی یا آرمانی

را در نظر می‌گیرد که در واقع نماینده‌ی همه‌ی تماشاگران است. و با به طریقی کاملاً متفاوت‌تر از قبل، وی فرض می‌کند همه‌ی بینندگان، در برابر شگردهای تصویری ویژه واکنش‌های کم و بیش یکسانی از خود بروز می‌دهند. ولی من هرگز نمی‌توانم متقاعد شوم که موضوع فقط همین است؛ هرچند به‌طور حتم آثار جذاب فمینیستی، در این باره با من هم‌عقیده هستند. یکی از مزایای الگوی موقعیت موضوعی که بردول از آن سرباز می‌زند، به‌خصوص هنگامی که منتقدانی چون ماری آن دوان، ترزا دو لوریتس و د.ا. میلر آن را بسط داده‌اند، این است که این الگو با طیف وسیعی از وجوه احتمالی مشارکت و واکنش تماشاگر نسبت به فیلم‌ها در ارتباط است. بنابراین طعنه‌آمیز به نظر می‌آید که رهیافت بردول ما را رودرروی تحلیل‌گری سینمایی قرار دهد که به ماهری نسل اول نظریه‌پردازان نظریه‌ی بزرگ باشد.

مشکل دوم در پرسش‌هایی است که بردول مطرح نمی‌کند. برای مثال او اظهار می‌دارد که در تولید فیلم امریکا، اتکای اولیه بر صحنه‌های تک‌برداشتی، راه را برای تدوین تداومی اواخر دهه‌ی ۱۹۱۰ هموار کرد. در تدوین تداومی، شگرد برش‌های کم‌وبیش بدون درز برای بینندگان، در ارتباط نزدیک با آن چیزی بود که روی پرده پدیدار شد. (این امر برای تدوین نامریی فیلم کلاسیک هالیوود به یک کهن‌الگو بدل شد.) بردول می‌نویسد ابداعات تصویری تکامل‌یافته در امریکا را خیلی زود، دیگر سینماهای ملی تقلید کردند. به نظر می‌آید ادغام پی‌درپی شگردهای مستمر فیلم‌های امریکایی، گرایشی همه‌جانبه در طول سینمای ثابت جهان برجای نهاده باشد و این گواهی است بر تجلی قدرت برش کلاسیک که کارگردانی چون ویکتور شوستروم که در سال ۱۹۱۳ مهارت خود را در نمایش صحنه‌ی یک برداشتی نشان داد، چند سال بعد نیز بر مزایای زمان‌بندی و تأکید برآمده از زوایای معکوس ظریف و برش منطبق با جهت نگاه فایق آمد. اما آیا تجلی قدرت برش کلاسیک، توجیهی وافی برای گسترش بین‌المللی چنین رهیافتی به تدوین به شمار می‌آید؟ آیا بهتر نیست که درباره‌ی نقش بازار در

بردول در کتاب سبک فیلم مکرراً اظهار می‌دارد که آماده است تا فیلم را در بافت‌های اجتماعی و ایدئولوژیکی فراخ‌تری هم مورد توجه قرار دهد.

ترکیب جهانی آن‌چه تکنیک تدوین و شگرد تولید صنعتی نام دارد، داد سخن برانیم؟ آیا ارتباطی احتمالی بین طریقی که دیگر سینماهای ملی از سبک امریکایی تقلید می‌کنند و موفقیت فیلم‌های امریکایی در بازارهای خارجی وجود دارد؟ و آیا موقعیت بین‌المللی فیلم‌های امریکایی آشکارا مدیون مزایای اقتصادی عظیمی نیست که دستگاه‌های مسؤول تولید، تبلیغ و پخش کمپانی‌های فیلم امریکایی اختصاص می‌دهند تا صرف هزینه‌ی فیلم‌ها کنند، به نحوی که آدم‌های زرنگ بتوانند بودجه‌های تبلیغاتی بالاتر و شبکه‌های صادراتی وسیع‌تری از نمایش فیلم‌های ساخته شده‌ی خود در کشورهای دیگر فراچنگ آورند. پاسخ بردول به این سؤالات هرچه باشد، او از طرح آن‌ها امتناع ورزیده است. به نظر من هجوم تاریخی امریکا به دیگر سینماهای ملی، نه صرفاً از جنبه‌ی تولید بلکه از دیدگاه ثبت‌شناختی، مواردی است که باید بدان‌ها توجه کرد. (بی‌شک موفقیت فعلی و چشمگیر استعمارگری اقتصادی و فرهنگی امریکا این‌گونه پرسش‌ها را مؤثرتر از پیش جلوه می‌دهد. تاریخ سینمای امریکا از خیلی جهات، پیش‌تاریخ استعمارگری امریکا به حساب می‌آید.)

در خاتمه‌ی این بررسی آنم که به اجمال به سه مسأله‌ای بپردازم که در بندهای ابتدایی به آن‌ها اشاره کرده بودم. فکر می‌کنم زمانی که بردول می‌گوید سبک، ویژگی تحت اکتشاف مطالعات فیلم است و نقش مهمی را در تعیین تجربه‌ی سینماروها ایفا می‌کند، گفته‌ی درستی بر زبان رانده است. اما معتقدم بررسی سبک در این بافت، احتیاج به طرق مختلف وسیع‌تر و انعطاف‌پذیرتری دارد، به مانند طرقی که بینندگان مختلف ممکن است به تماشای فیلمی بروند، و به‌سان راهی که رهیافت‌های سبک‌شناختی معین ممکن است صحنه به وجوه متنوع نمایشی در بین بینندگان

مختلف شود. (در این‌جا فیلم‌های داگلاس سیرک با شگردهای سبک‌شناختی چندوجهیشان، بی‌درنگ به ذهن متبادر می‌شوند. این‌که داگلاس سیرک که یکی از آگاه‌ترین سبک‌شناسان تاریخ هالیوود است در کتاب بردول مورد بی‌مهری قرار گرفته تدبیر زیرکانه‌ای است.) فکر می‌کنم هنگامی‌که بردول به بوطیقای تاریخی خودآگاه سینما اشاره می‌کند دیدگاه درست‌تری را پیش رو گرفته است. هنوز هم می‌توانیم شاهد گسترش کامل چنین بوطیقایی در مطالعات فیلم باشیم و اخیراً فعالیت بردول در این زمینه به عنوان شروعی ناامیدکننده، مرا دچار شگفتی کرده است. شبکه‌ی قدرتمند بین هنر و تجارت که از همان بدو پیدایش، فیلم را از دیگر هنرهای زیبایی‌شناختی جدا می‌سازد (گرچه صرفاً به سبب مقدار هنگفتی سرمایه که فیلم به خود اختصاص می‌دهد) بوطیقایی را موجب می‌شود که مستعد پیچیده کردن موضوعات شکل تاریخ، ایدئولوژی و اقتصاد است. (برای مثال اثر کِنِث برک که ثابت می‌کند چنین پیچیدگی‌ای در مطالعه‌ی ادبیات قابل دسترسی است، برای مطالعه‌ی فیلم نیز سودمند است.) همان‌طور که نقل قول مایکل بروب هم در آغاز این بررسی پیشنهاد می‌کند، شکل زیبایی‌شناختی، مسأله‌ای عمیقاً اساسی است، اما نه مسأله‌ای که به سهولت از شبکه‌ی دیگر مسایل بی‌شمار فیلم جداشدنی باشد.

علاوه بر این، چنین بوطیقای تاریخیی باید بدون تردید خودآگاه باشد و تلاش کند که به ادراکات به‌طور استثنایی دقیق پیش‌فرض‌های تاریخی خود دست یابد. گرچه بردول به ناگزیری اشکال حاضربودگی اعتراف می‌کند؛ ولی هیچ تلاشی برای آزمودن طریقی که فرضیات رایج تاریخی و فرهنگی معین روایت تاریخی خود او را خطاب قرار دهد، صورت نمی‌دهد. فرضیات تاریخی و فرهنگی، قاعده‌ی پروژه‌ی بردول در این کتاب را شکل داده‌اند. هنگامی که کتاب سبک فیلم را مکرراً می‌خواندم، با خود اندیشه می‌کردم که چقدر دانشجویانم ـ به‌خصوص دانشجویان رشته‌های غیر علوم انسانی ـ خرسند خواهند شد وقتی دریابند شیوه‌ی تدریس من شبیه شیوه‌ای است که بردول در کتابش به کار بسته است. رهیافت کارکردگرا، هدف محور و مشکل / حل مشکل بردول، در تطابق با عملکردهای صوری و سبک‌شناختی فیلم‌ها، و یا در تطابق با رهیافت ابزاری به تعلقی است که منطق عملگرای دانشجویان تجارت، اقتصاد و رشته‌های حقوق را شکل می‌دهد؛ منطقی که دانشجویان در جهان خارج از محیط دانشگاه دوباره سراغش را خواهند گرفت. شاید در میان دانشگاهیان رشته‌های علوم انسانی این نوعی خودفریبی است که آثارشان در قیاس با منطق ابزاری شده، مبین بدیلی واقعی باشند. شاید آنان بایستی از این کابوس رهایی یابند و خود را تسلیم این حقیقت تلخ اقتصادی کنند که آن‌چه در جامعه‌ی تمام‌سرمایه‌داری، آموزش دانشگاهی دارد، در لفافه پیچاندن تعلیم و تربیت حرفه‌ای است. از این‌رو کتاب بردول چه بسا کتابی مناسب و درخور باشد. شاید چنین باشد، با این حال به اعتقاد من کتاب درخوری به نظر نمی‌آید. ❑