چاپایف

# مقدمه‌ای بر روایت در سینما

مارک ورنه، ترجمه عسکر بهرامی

## سینما با روایت رویاروست

در اکثر قریب به اتفاق موارد، سینما رفتن به معنای رفتن به تماشای فیلمی است که داستانی را باز می‌گوید. این تأکید، چه‌بسا نکته‌ای آشکار یا امری بدیهی را بنمایاند، چراکه سینما و روایت به نظر می‌رسد از یک گوهر باشند؛ با این حال، اظهارنظرمان هنوز به تفسیری شایان، آراسته نیست. پیوند دادن این دو حیطه، در آغاز چندان دشوار نمی‌نماید؛ اما گفتنی است که طی نخستین روزهای پیدایش سینما، داشتن روایتی کاملاً سرراست و روشن، چندان در نظر نبود.

سینما، خیلی خوب می‌توانست چیزی فراتر از ابزاری برای پژوهش‌های علمی نباشد؛ ابزاری برای گزارش و مستندکردن؛ تداومی برای هنر نقاشی؛ یا خیلی راحت، شیء کوته عمرِ سرگرم‌کننده‌ای در نمایشگاه‌ها. سینما به منزله‌ی ابزار ثبت دیداری پنداشته می‌شد که هیچ وظیفه‌ی خاص یا شگردهای به‌خصوصی برای داستانگویی ندارد. هرچند، اگر تقدیر خاصِ لازمه‌ی پیوند یافتنِ سینما و روایت نبود

و اگر این رویارویی، تا اندازه‌ای تصادفی صورت نمی‌گرفت ـ نظیر پاره‌ای موارد تصادفی در پیدایش دستاوردهای تمدن ـ با همه‌ی این‌ها، چندین علت در پس این وصال وجود داشت. ما سه‌تای این دلایل را به اختصار شرح خواهیم داد که دوتای آن‌ها، خودْساختمایه‌ی بیان سینمایی، یعنی تصویر نمایشی متحرک‌اند.

**تصویر یک ششلول نه تنها معادلی برای اصطلاح ششلول، بلکه به‌طور ضمنی بیانی را می‌رساند، بدین قرار: «این‌جا یک ششلول هست» یا «این، ششلول است.»**

**تصویر نمایشی متحرک.** سینما به منزله‌ی ابزاری برای ثبت، تصویری نمایشی به دست می‌دهد که در آن، به‌واسطه‌ی پاره‌ای قواعد، موضوعاتِ فیلم شده، قابل تشخیص‌اند. این فرایند ساده‌ی نمایش و ارایه‌ی یک موضوع به چنین شیوه‌ای که می‌شود آن را بازشناخت، یک کنش «نمایش» را دربردارد؛ کنشی دال بر این‌که کسی می‌خواهد چیزی درباره‌ی آن موضوع بگوید. از این‌رو، تصویر یک ششلول نه تنها معادلی برای اصطلاح ششلول، بلکه به‌طور ضمنی بیانی را می‌رساند، بدین قرار: «این‌جا یک ششلول هست» یا «این، ششلول است.» در نتیجه گواه یک کیفیت بیانی در تصویر و میلی به ساختن مفهوم شیء در ورای نمایش ساده‌ی آن است.

از این گذشته، هر موضوعی، حتی پیش از بازآفرینی، پیشاپیش (دست‌کم برای جامعه‌ای که در آن قابل شناخت است)، مجموعه‌ی کاملی از ارزش‌هایی را دربردارد که آن‌ها را به نمایش می‌گذارد و «روایت می‌کند.» هر موضوعی، به خودی خود، گفتمانی است؛ گونه‌ای کتاب الگو یا سرمشقِ حیطه‌ی جامعه‌ی خویش است که با موقعیت‌هایش، وسیله‌ی انتقالی می‌شود میان گفتمان و داستانی که در خلال آن، موضوع (یا درست‌تر بگوییم هر فردی که موضوع را مطالعه می‌کند) بر آن است تا محیط اجتماعی را بازآفرینند.

از این‌رو، هر تصویرپردازی و هر نمایشی، یا دست‌کم شکل اولیه‌ی آن، به واسطه‌ی تأثیر نظام اجتماعی‌ای که موضوع مورد نمایش بدان تعلق دارد، و به‌واسطه‌ی حضور مربی‌اش، روایت را به کار می‌اندازد. برای اثبات این نکته، کافی است ایده‌ی نهفته در نخستین پرتره‌های عکاسی را در نظر داشته باشیم و آن چیزهایی را به خاطر آوریم که هر یک می‌توانند برایمان روایتی کوچک باشند.

**تصویر متحرک.** درحالی که اغلب، نقش و مشارکت واقع‌گرایانه‌ی سینما را به سبب بازآفرینی سینمایی حرکت دانسته‌اند، ولی اشاره‌ی کم‌تری به این حقیقت شده است که تصویر متحرک، تصویری است در تحول پیوسته که به ما اجازه می‌دهد فرازی از موضوع به نمایش درآمده را از مرحله‌ای به مرحله‌ی دیگر ببینیم. (چیزی که به موجب آن، حرکت به بُعدی زمانی نیاز دارد.) بنابراین، موضوع به نمایش درآمده در سینما، همواره در درون فرایند «نمایش داده‌شدن» است. هر موضوعی و هر چشم‌اندازی، به‌واسطه‌ی فیلم‌شدگی، صرف‌نظر از این‌که چگونه در قاب ایستا شده است، در دوره‌ای خاص ثبت می‌شود و از این‌رو یک موضوع تحول است.

تحلیل ساختار ادبی نشان داده است که هر قصه و داستانی می‌تواند از وضعیت اولیه به موقعیتی پایانی رو به پیشروی نهد. داستان ممکن است به صورت توالی تحول‌ها ترسیم شود و با یک رشته وقایع به قرار ذیل همراه شود: ارتکاب خلاف، گرفتار شدن، مجازات، فرایند مجازات، عمل مجازات و اصلاح. از این گذشته چنان می‌نماید که سینما به واسطه‌ی ماهیت تصویر متحرک، می‌تواند به داستان روایتی هم طول زمانی و هم تحول را بدهد. از این‌رو تا اندازه‌ای تلاقی سینما و روایت در همین نقاط مشترک است.

**تلاش برای اثبات حقانیت.** سومین دلیلی که می‌توان برای ارتباط سینما و روایت تصور کرد، توضیح تاریخی بیش‌تری در باب جایگاه سینما در آغاز را می‌طلبد. هم‌چنان‌که لویی لومیر درباره‌ی سینما گفته بود: «اختراعی بدون آتیه»، سینما در آغاز، بیش‌تر ـ و البته نه به‌طور کامل ـ به واسطه‌ی تکنیک نوظهورش، وسیله‌ای دیدنی برای عوام و اساساً

پدیده‌ای تماشایی و کارناوالی به حساب می‌آمد.
برای گریز از این تنگنا، لازم بود سینما خود را تحت توجهات «هنرهای اصیل» ـ که در این دوره‌ی زمانی میان سده‌های نوزدهم و بیستم تئاتر و رمان بودند ـ قرار دهد. سینما ناچار بود ثابت کند که او هم می‌تواند قصه‌هایی بگوید که شایان علاقه‌اند. هرچند مثلاً نمایش‌های ژرژ ملی‌یس هم قصه‌هایی ساده داشتند، ولی با این حال، فاقد شکل‌های گسترش یافته و پیچیده‌ی نمایش‌نامه صحنه‌ای یا رمان بودند.
از این رو، تا اندازه‌ای به انگیزه‌ی شناخته‌شدن به عنوان شکلی هنری بود که سینما شروع به گسترش توانایی‌هایش برای روایت‌پردازی کرد.

برای این منظور بود که در سال ۱۹۰۸ انجمن هنر فیلم فرانسه ایجاد شد. هدف این انجمن آن بود که با فراخوانی بازیگران مشهور تئاتر و نیز اقتباس ادبی از آثاری هم‌چون ***بازگشت اولیس***، ***مادام کاملیا***، ***روی بلاس*** و ***مکبث***، «در برابر جنبه‌ی عوامانه و مکانیکی فیلم‌های اولیه واکنش نشان دهد.» مشهورترین این کارها ***L'Assassinat du Duc de Guise*** (با فیلم‌نامه‌ای از هانری لاودان و موسیقی Camille Saint-Saëns) بود. فیلم به بازی لو بارژی می‌بالید که کارگردانی آن (۱۹۰۸) را هم برعهده داشت.

## سینمای غیرروایتی: محدوده‌ای دشوار

**روایتی / غیرروایتی.** روایت شامل نقل یک رویداد، خواه واقعی و خواه تخیلی، است این تعریف دست‌کم بر دو چیز اشاره دارد. نخست آن‌که، فرض می‌کند که مطرح کردن یک قصه، برحسب نظر هر آن کسی است که آن را باز می‌گوید. از این‌رو، این راوی می‌تواند برای کسب تأثیرهای مورد نظرش هر تعداد تمهید به کار بندد. دوم، دلالت دارد بر این‌که گره‌گشایی قصه، به طور هم‌زمان، به وسیله‌ی راوی و الگوهای پیشبرد قصه، تنظیم می‌شود.
قدر مسلم آن است که سینمای روایتی، امروزه دست‌کم در حیطه‌ی سینمای تجاری، حکمفرماست. با این حال نباید موقعیت‌های چشم‌گیری را از نظر دور داشت که سینما در حیطه‌های صنعتی، پزشکی و نظامی به دست آورده است. از این‌رو، سینمای روایتی را نباید صِرف سرشت سینما دانست، چراکه چنین تقلیل معنایی، کم‌بها دادن یا نادیده انگاشتن نقشی خواهد بود که سینمای موسوم به آوانگارد، زیرزمینی یا تجربی غیرروایتی در تاریخ سینما بازی کرده است و یا هنوز بازی می‌کند.

**معمولاً وجه تمایزی میان سینمای روایتی و سینمای غیرروایتی قایل می‌شوند، حتی اگر این وجه تمایز، شماری تفاوت‌های معین میان محصولات و شیوه‌های تولیدشان به دست دهد، باز هم ممکن است این دو با هم اشتباه شوند**

معمولاً وجه تمایزی میان سینمای روایتی و سینمای غیرروایتی قایل می‌شوند، حتی اگر این وجه تمایز، شماری تفاوت‌های معین میان محصولات و شیوه‌های تولیدشان به دست دهد، باز هم ممکن است این دو با هم اشتباه شوند. نتیجه آن‌که، سینمای روایتی ـ نمایشی ـ صنعتی را نمی‌توان در تقابل با سینمای تجربی دانست و قایل شدن تضاد میان این دو، امری مضحک به نظر می‌رسد.
هر عنصر فیلم، لزوماً روایتی ـ نمایشی نیست. سینمای روایتی، درواقع از امکاناتی دیداری (نظیر فید و پن سریع) بهره می‌جوید که یا اصلاً نمایشی نیستند، یا (چون رنگ و ترکیب‌بندی) در خدمت زیباشناسی آن‌اند.
تحلیل پاره‌ای فیلم‌های معاصر توجه‌مان را به لحظاتی از آثار لانگ، هیچکاک و ایزنشتین معطوف می‌دارد، لحظاتی که در آن‌ها هم از روایت‌پردازی و هم ارایه‌ی تصاویر نمایشی دوری شده است. از این‌رو ممکن است کسی در آثار اینان سکانسی را بیابد که بسیار شبیه یک فیلم چشمکی (فیلمی در نهایت ایجاز و شامل پدیداری تصاویر از تاریکی و یا به عکس، تبدیل تصویری بسیار درخشان به تصویری کاملاً تاریک) متعلق به میانه‌های دوره‌ی کلاسیک، عمل

می‌کند. صحنه‌ای از این نوع را مثلاً در اواخر یا پایان دو فیلم نوار لانگ، *وزارت ترس* (۱۹۴۵) و *خیابان بدکاری* (۱۹۴۵) می‌توان دید.

**خرده‌گیری از صنعت فیلم، چه‌بسا به منزله‌ی بها دادن به خلاقیت هنری و صنعتگران تلقی شود. صنعت «مستقل» که اغلب برای این سینمای متفاوت به کار می‌رود، مزیت وجود عامل هنر را نیز حاکی است**

دیگر این‌که، درحالی که سینمای غیرروایتی خودگواه (Self-Proclaim) از اتکا بر ویژگی‌های مشخص سینمای روایتی اجتناب می‌ورزد، ولی هم‌چنان، شماری مشخصه‌های روایتی را حفظ می‌کند. یک تفاوتش در کاربرد نظام‌مند فرایندی است که منحصراً فیلم‌سازان موسوم به کلاسیک از آن استفاده می‌کردند.

فیلم‌هایی هم‌چون آثار ورنر نکس (*T.W.O.MEN* [۱۹۷۲]؛ *ماکبونو* [۱۹۷۴]) یا نورمن مک لارن (*همسایه‌ها* [۱۹۵۲]؛ *ریتم‌دار* [۱۹۵۶]؛ *قصه‌ی صندلی* [۱۹۵۷]). ممکن است با تکثیر فزاینده‌ی عناصر (بدون طرح داستانی و بدون شخصیت) و حرکت سریع سروکار داشته باشند؛ با این حال، این فیلم‌ها هم نهایتاً بر یک ویژگی سنتی روایت تأکید دارند و پیش از جا دادن الزامی یک پایان یا نتیجه‌گیری، تصوری از یک گسترش منطقی را به تماشاگر می‌دهند.

سرانجام، فیلم برای این‌که واقعاً غیرروایتی باشد، لازم است که غیرنمایشی باشد. گفتنی است که در این حالت بیننده چیزی را در تصویر تشخیص نخواهد داد و نمی‌تواند روابط زمانی، منظم یا عِلی و معلولی میان نماها یا عناصر تصویر را دریابد. در حقیقت، همین روابط مشاهده‌ای‌اند که به طور قطع، به کار پنداره‌ای از یک تغییر خیالی یا تحولی داستانی می‌آیند که فعالیتی روایتی، آن را هدایت می‌کند.

با این همه، حتی اگر ساختن چنین فیلمی شدنی باشد، تماشاگر عادت کرده به حضور داستان، هم‌چنان تمایل به تزریق دوباره روایت در جایی دارد که موجود نیست؛ و از هر خط یا رنگی ممکن است برای سرهم کردن داستانی استفاده کند.

**زیرساختِ یک کشمکش.** بسیاری از نقدهای سینمای روایتی کلاسیک، مبتنی بر این ایده‌اند که سینما در راه پیروی از الگوهای هالیوودی، گمراه شد. سینمای هالیوود را به داشتن سه کاستی عمر، متهم می‌کنند: نخست این‌که امریکایی است و از این‌رو انگ سیاسی دارد؛ دوم این‌که، به دقیق‌ترین صورت ممکن، روایتی از نوع سده‌ی نوزدهمی است؛ و سرانجام این‌که، صنعتی است، یعنی محصولاتش کاملاً تنظیم شده و درجه‌بندی‌اند.

درحالی که همه‌ی این بحث‌ها، تا اندازه‌ای درست و موجه‌اند، ولی همه‌ی سینمای کلاسیک را در نظر نمی‌آورند و اساساً این تلقی را دارند که سینمای روایتی کلاسیک، سینمای مدلول است که تأثیر و تأملی بر دال ندارد. این نقدها، هم‌چنین مدعی‌اند که سینمای غیرروایتی، سینمای دالِ بدون مدلول است و بی‌محتوا. این‌که سینمای امریکا سینمایی قابل ملاحظه است، نکته‌ای بدیهی است و در مورد کل روند تولید فیلم آن مصداق دارد.

این پنداشت هم که سینمای روایتی می‌تواند مستقل از الگوهای داستانی و تئاتری باشد بر کژفهمی دوگانه‌ای مبتنی است:

نخست، پذیرفتن این‌که جوهره یا ویژگی‌ای در فیلم هست که با آمیختنش با زبان‌های بیگانه، تباه نخواهد شد؛ از این رو، به باوری مبنی بر «خلوص ذاتی سینما» ارج می‌نهد، چیزی که از دیرباز مطرح بوده است.

دوم، از یاد بردن این نکته که سینما با استفاده از داستانگویی است که به دقت ابزار و تصاویر حساب شده‌اش را شکل می‌بخشد و آن‌ها را برای تماشاگران قابل فهم می‌کند.

مونتاژ موازی تنها به این دلیل استفاده می‌شود که نشان دهد دو بخش از فیلم که در ادامه‌ی یکدیگرند و نمی‌توان هم‌زمان در یک کادر نشانشان داد، در داستان در حقیقت هم‌زمان رخ می‌دهند.

تدوین و سیستم‌های استفاده از حرکت دوربین، تنها به منزله‌ی کارکردهای تأثیرات روایتی و درکشان به‌وسیله‌ی تماشاگر است

که معنا دارند و مطمئناً می‌توانند دال بر این باشند که سینمای غیرروایتی به این ابزارهای سینمایی متوسل نمی‌شود وگرنه روایتی است. پیش از این گفتیم که فیلم تجربی همواره پاره‌ای از ویژگی‌های سینمای روایتی را حفظ می‌کند؛ زیرا فیلم روایتی را همیشه هم نمی‌توان به سادگی به «داشتن یک پیرنگ» فروکاست. به‌علاوه، همه‌ی این‌ها مانع از ایجاد معانی مشابهی نمی‌شوند که معمولاً طی بحث‌های سینمایی به ذهن می‌آیند.

از آن هنگام که به تولید صنعتی نمونه‌وار سینمایی توجه شد، به‌طور قطع، استاندارد کردن کمیت تولید نیز اهمیت یافت و حتی بر عرصه‌ی سینما چیره شد. به هر حال، قاطعانه نمی‌توان گفت که منظور از فیلم‌های صنعتی استاندارد همان‌هایی است که هنگام تجزیه و تحلیل فیلم و زبان سینمایی از آن‌ها صحبت می‌کنیم؛ زیرا بیش‌تر چنین مطالعاتی بر روی فیلم‌های غیراستانداردی هم‌چون همشهری کین صورت گرفته است.

خرده‌گیری از صنعت فیلم، چه‌بسا به منزله‌ی بها دادن به خلاقیت هنری و صنعتگران تلقی شود. صنعت «مستقل» که اغلب برای این سینمای متفاوت به کار می‌رود، مزیت وجود عامل هنر را نیز حاکی است. به هر حال تجلیل این چنینی از هنرمند، این خطر را دارد که وی را به ورطه‌ی تصورات رمانتیکی بیش از اندازه یا از سرگیری آن‌ها سوق دهد و به انزوایی بکشاند که نتواند آن‌چه به وی الهام می‌شود، بر زبان آورد.

پس، در نتیجه در عین حال که عادلانه نیست که برای فیلم تجربی اهمیتی فراتر از مرزهایش قایل شوند؛ همان‌گونه هم روا نیست که سینمای روایتی کلاسیک را چون کفش کهنه‌ای دور بیندازند و دیگر از آن صحبتی به میان نیاورند. این وانهادن سینمای کلاسیک، بر این باور مبتنی است که فیلم‌های این سینما، تکرار همان داستان‌های قدیمی و با همان شیوه‌ی قدیمی‌اند که سینما را تا حد رمان تنزل می‌دهند و در عین حال تأثیرات شکل‌دهنده‌اش و نیز تأثیراتش بر روی تماشاگر نادیده می‌مانند.

به هر حال، همین تکرار، یکی از مهم‌ترین عناصر نهاد سینمایی و یکی از کارکردهایش است که هم‌چنان باقی می‌ماند تا این‌که امروزه تجزیه و تحلیل شود. نگرش «ارایه‌ی ایدئولوژی» به تنهایی برای فهم این حقیقت کافی نیست که تماشاگران برای دیدن داستان‌هایی به سینما می‌روند که طرح اصلی‌شان از فیلمی به فیلمی دیگر تکرار می‌شود.

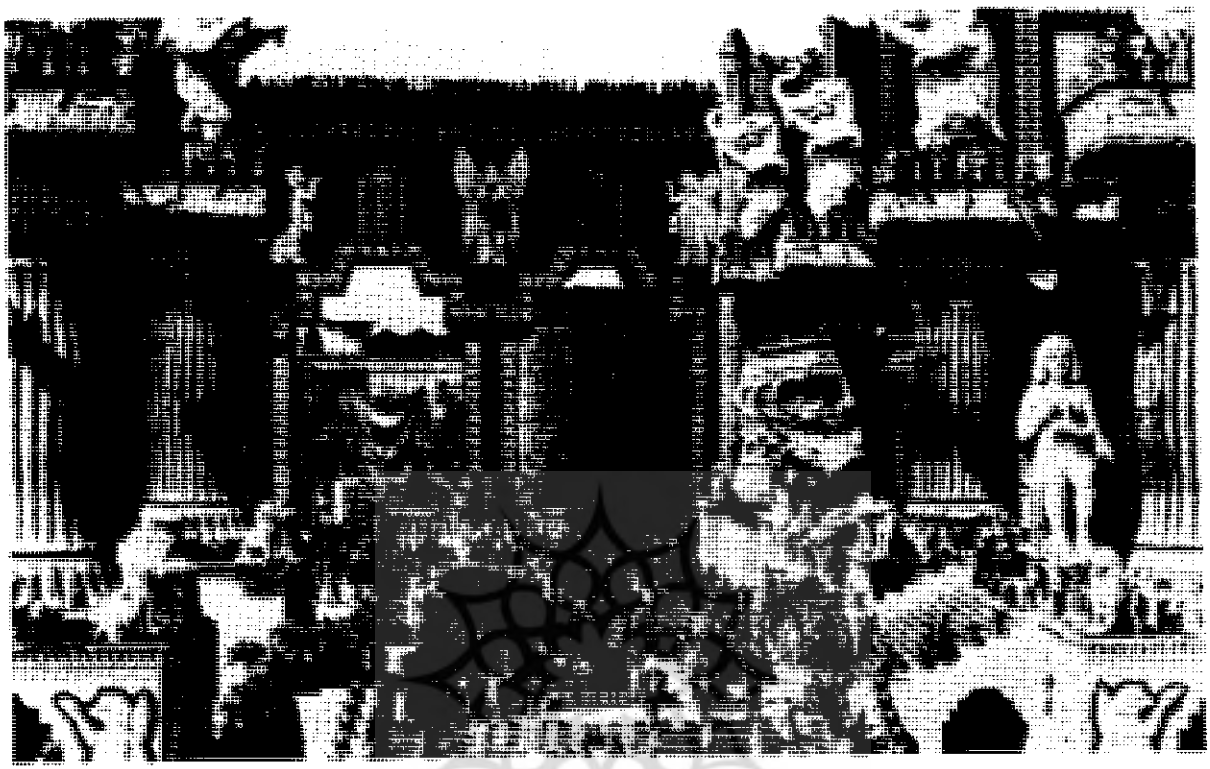
**سینمای روایتی. موضوعات و اهداف مطالعه‌ی فیلم**

**موضوع مطالعات.** برای مطالعه‌ی سینمای روایتی، لازم است که نخست به‌طور واضح تفاوت میان دو اصطلاح «روایت» و «سینما» تشریح شود. نباید این دو اصطلاح را با هم اشتباه گرفت، به عبارتی روایتی بودن برابر با سینمایی بودن نیست و مطمئناً همه‌ی فیلم‌ها هم روایتی نیستند.

به پیروی از کریستین متز، «سینمایی بودن» را نه به مثابه‌ی هر آن‌چه در فیلم ظاهر می‌شود، بلکه آن را به عنوان چیزی می‌توان تعریف کرد که فقط در فیلم‌ها قابلیت ظهور دارد. از این‌رو، به‌طور خاص و به معنای دقیق کلمه، زبان، زبان سینمایی است.

نخستین فیلم‌های هنری، تا اندازه‌ی زیادی، صرفاً ضبط تئاتری بازی‌ها بودند، و گذشته از تصویر متحرکی که به طور مکانیکی ضبط شده بود، عناصر خاص سینمایی چندانی نداشتند. دستمایه‌ی فیلم شده، در خود و از خود، بهره‌ای از زبان سینمایی نداشت یا اگر داشت بسیار ناچیز بود. ولی، هم‌چنان‌که نوئل برچ در تحلیل فیلم *ناتا* (۱۹۲۶) اثر ژان رنوار نشان داده است، این روابط میان رخدادهای روی پرده و پشت صحنه‌ی فیلم بود؛ گرایش بیش‌تری به سوی سینمایی شدن داشت.

روایت، بنا به تعریف، فراسینمایی است، چراکه علاوه بر فیلم، به تئاتر، رمان و حتی گفت‌وگوهای روزمره هم مربوط می‌شود. نظام‌های روایتی، خارج از حیطه‌ی سینما و عمدتاً پیش از پیدایش آن، شرح و بسط داده شدند. این ویژگی نشان می‌دهد که چگونه کارکردهای شخصیت‌های متفاوت سینمایی را که همراه با ابزارهای نقد در ادبیات، ولادیمیر پراپ (نهی، نقض نهی، عزیمت، بازگشت، پیروزی و الی آخر) یا آ.ژ. گریما (کنش‌نام [actant]، مخالف و الی آخر)، شکل یافته‌اند، می‌توان تجزیه و تحلیل کرد. این نظام‌های



روایتی، همراه دیگر نظام‌های روایتی سنیما عمل می‌کنند، ولی به بیان درست‌تر، آن‌ها چیزی سینمایی به وجود نمی‌آورند. این نظام‌ها، موضوعات روایت‌شناسی‌اند که قلمروشان بسی گسترده‌تر از قصه‌ی سینمایی صرف است. تمایز مطرح شده هر اندازه هم ضروری باشد، نباید این نکته را از خاطرمان ببرد که این دو عنصر، عرصه‌های واکنش دارند و ممکن است الگویی خاص برای روایت سینمایی به وجود آورند. این الگوی سینمایی، از جنبه‌هایی معین، با الگوهای روایتی رمان و تئاتر متفاوت خواهد بود. از یک طرف سینما به موضوعات فیلم، از قبیل پیرنگ‌ها یا مضمون‌ها، که به دلایلی برآمده از ابزار و اجرای سینمایی‌اند، حالتی برجسته و ممتاز می‌دهد؛ و از طرف دیگر، برای نوع خاصی از بیان سینمایی، به شیوه‌ای کمابیش آمرانه، گونه‌ی به‌خصوصی از کنش را می‌طلبد. این شیوه، به‌گونه‌ای معکوس معنای آن‌چه را به فیلم درآمده به خود نسبت می‌دهد.

به فیلم درآوردن کارکرد یک تعقیب و گریز (یک واحد روایتی) به وسیله‌ی مونتاژ موازی نماهای تعقیب‌کننده ـ تعقیب‌شونده (یک تصویر سینمایی دلانگر) تأثیری متفاوت با به تصویر کشیدن همان کنش از هلی‌کوپتری در یک نما ـ سکانس منفرد (تصویر سینمای دیگری) خواهد داشت. در فیلم **تصویرهایی در یک چشم‌انداز** (۱۹۷۰) اثر جوزف لوزی، استفاده از گونه‌ی دوم، تلاش و خستگی تعقیب‌کنندگان و احمقانه‌بودن کارشان را به نمایش می‌گذارد؛ حال آن‌که گونه‌ی نخست، وقتی در **تعصب** (۱۹۱۶) اثر گریفیث به کار رفته، تعلیق آشکارترین بر جای نهاد.

**اهداف مطالعه.** علاقه به مطالعه‌ی سینمای روایتی، پیش از هر چیز به این حقیقت برمی‌گردد که فیلم روایتی هم‌چنان تا به امروز، فیلم غالب است. وانگهی به واسطه‌ی فیلم روایتی است که می‌توان جوهره‌ی نهاد سینمایی (یعنی موقعیت، کارکردها و تأثیراتش) را به منظور قرار دادن این عناصر در

درون تاریخ سینما، هنر و حتی خود تاریخ، درک کرد.

با این همه، هم‌چنین لازم است این حقیقت را هم در نظر آورید که فیلم‌سازانی هم‌چون مایکل اسنو، استن براکیج و ورنر نکس از فیلم‌هایشان برای معطوف داشتن تأمل انتقادی به سوی عناصر سینمای کلاسیک (داستان، ابزارهایش و غیره) استفاده می‌کنند و نیز ممکن است در سراسر کارشان، جنبه‌های شناخته شده و بنیادین عملیات سینمایی را کنار بگذارند.

نخستین هدف در این‌جا کشف تصویرهای دلالتگر (روابط میان یک مجموعه دلالت و مجموعه‌ای از مدلول‌ها) است (یا بود) که منحصر به سینمایند. این هدف به‌خصوص که «نخستین» نشانه‌شناسی (مبتنی بر زبان‌شناسی ساختاری) دستاورد اندکی، آن‌هم به طور قابل ملاحظه‌ای با **زنجیره‌ی بزرگ** اثر کریستین متز داشت. متز حالت‌های مختلف ترتیب نماها، برای نشان دادن یک رویداد در فیلم را تحلیل کرد.

این **زنجیره‌ی بزرگ** که الگویی برای ساخت یک نظام رمزگان سینمایی است، مثالی از تأثیر متقابل و محترم سینمایی با روایتی را به دست می‌دهد؛ هرچند این شیوه فقط در مورد سینمای کلاسیک کاربرد دارد. در نتیجه‌ی این امر، واحدهای سینمایی، هم‌چون کارکردهای فرمتان از هم منفک می‌شدند، ولی به عنوان کارکردهای واحدهای روایتی نیز شکل می‌گرفتند.

هدف دوم، بررسی روابط موجود میان تصویر روایتی متحرک و تماشاگر است. این رابطه موضوع کار نشانه‌شناسی ـ موسوم به ـ دوم است که بر فراروان‌شناسی (metapsychology: اصطلاحی وام گرفته از فروید و گویای حالات و فرایندهای روانی مشترک در همه‌ی افراد) تأکید می‌ورزد. این نشانه‌شناسی دوم، تلاش دارد تا هم شباهت‌ها و هم تفاوت‌های میان رویا، خیال و توهم و «حالت فیلم» را نشان دهد که تماشاگر فیلم داستانی خود را در آن موقعیت می‌یابد. این کندوکاو در مفاهیم روان‌کاوانه‌ی معین به نشانه‌شناس اجازه می‌دهد پاره‌ای از فرایندهای روانی لازم برای، یا انگیخته شده به وسیله‌ی، تماشای فیلم را دنبال کند.

این‌گونه پژوهش که امروزه در محورهای بسیاری انجام می‌شود، این امکان را می‌دهد که کارکردهای روانی و فواید مختصِ تماشاگر فیلم داستانی را درک کنیم.

باید یادآوری کرد که تحلیلی از این دست به شخص امکان می‌دهد که از دست روان‌کاوی‌ای که آن هم اغلب به نقد فیلم می‌پردازد، رهایی یابد، ولی فراروان‌شناسی، نگرش‌هایی هم‌چون هویت یا فواید به دست آمده در راستای «زندگی غیرواقعی» (living vicariously) یا «تغییر عقاید شخصی» را بررسی می‌کند.

سومین هدف، از صورت‌های پیشین ناشی می‌شود. کارکرد اجتماعی نهاد سینمایی، هم از دو هدف نخست ناشی می‌شود و هم با آن‌ها در تضاد است. می‌توانیم دو سطح از این کارکرد اجتماعی را بازشناسیم:

**بازنمایی اجتماعی.** این سطح شامل یک بعد تقریباً مردم‌شناسانه است که در آن، سینما ابزار بازنمایی‌هایی تلقی می‌شود که جامعه از خودش می‌دهد. از آن‌جاکه سینما قادر به باز تولید نظام‌های بازنمایی یا بیان‌های اجتماعی است می‌توان گفت که فیلم‌ها از قصه‌های اسطوره‌ای مهم سرچشمه می‌گیرند. سنخ‌شناسی (typology) یک شخصیت یا یک رشته شخصیت، نه فقط نیاز دارد که یک دوره‌ی فیلم در نظر گرفته شود، بلکه یک دوره‌ی جامعه را هم می‌طلبد. از این رو، کمدی موزیکال امریکایی دهه‌ی سی بی‌ارتباط با رکود اقتصادی [امریکا] نبوده است.

این کمدی‌ها به سبب داستان‌های عاشقانه‌ی رمانتیک و صحنه‌های باشکوهشان کنایه‌های واضحی به رکود اقتصادی و مشکلات اجتماعی ناشی از آن داشتند. (برای مثال، تنها لازم است به سه فیلم ساخته شده با عنوان *طلاجویان* که بازبی برکلی و لوید بیکن در سال‌های ۱۹۳۳، ۱۹۳۵ و ۱۹۳۷ ساختند؛ و نیز به کمدی‌های فرد آستر ـ جینجر راجرز، هم‌چون *مطلقه‌ی زیبا* [۱۹۳۴] یا *کلاه سیلندر* [۱۹۳۵] نگاه کنید.) فیلمی نظیر *چاپایف* (۱۹۳۴) ساخته‌ی [سرگئی و گئورگی] واسیلیف نیز با خود ساختارش، یعنی تصویر قهرمان یا کنشگر اجتماعی مثبت ارایه شده به عنوان نقش ـ الگو، ارتباط‌هایی با زمان خاصی از استالینیسم از هنگام پیدایشش دارد.

با این حال نه می‌شود شتابزده نتیجه گرفت که سینمای روایتی

بیان شفاف واقعیت اجتماعی است و نه این‌که گفت در تضاد با آن است. تصمیم‌گیری‌های شتابزده‌ی این چنینی‌اند که سبب شده‌اند نئورئالیسم ایتالیا «برشی از واقعیت» قلمداد شود؛ و نیز منجر بدین شده است که فضای شاد به نمایش درآمده در کمدی‌های موزیکال، فضایی خلسه‌آور و ناب و ساده انگاشته شود.

با این همه، چیزهایی وجود دارند که هرگز به همین سادگی نیستند و مردم نمی‌توانند آن‌ها را بی‌واسطه از فیلم‌ها دریابند. وانگهی تحلیل این‌گونه‌ی سینما، باید به فیلم صِرف، محدود نشود. بلکه به مطالعه‌ی مقدماتی خود تاریخ اجتماعی هم نیاز دارد. روی هم رفته، شبکه‌ی پیچیده‌ای از تأثیرهای متقابل میان تهیه‌کنندگان و سازمان نمایش فیلم و واقعیت اجتماعی (تا آن‌جا که تاریخ‌نویسان می‌توانند آن را باز آفرینند) وجود دارد و تنها با مطالعه‌ی روابط، واژگونگی‌ها و ناهمخوانی‌ها میان این دو قلمروست که این تحلیل می‌تواند موفق باشد. (در همین رابطه نگاه کنید به فصل «واقعی و نمایان» از کتاب پی‌یر سورلن با نام ***جامعه‌شناسی سینما***.)

**ایدئولوژی.** تجزیه و تحلیل ایدئولوژی از دو نکته‌ی پیشگفته ناشی می‌شود و برگستره‌ای اشاره دارد که هم‌زمان نمایش روانکاوی تماشاگر و چرخه‌ی یک بازنمایی اجتماعی معین است و این، راهی است که برای نمونه منتقدان ***کایه دو سینما*** در رویکردشان به فیلم ***آقای لینکلن جوان*** (۱۹۳۹) اثر جان فورد پیش گرفتند. آنان روابط موجود میان تصویر این شخصیت تاریخی (لینکلن)، یک ایدئولوژی (لیبرالیسم امریکایی) و یک متن فیلم (داستان جان‌فورد) را آزمودند. کارشان بافت پیچیده‌ای را آشکار ساخت که تنها در درون کار دقیق و پرظرافت داستان فوردی قابل درک است. بار دیگر، هم‌چنان که آنان نشان دادند باید تحلیل فیلم را با دقت هرچه بیش‌تر شرح داد تا سودمندی یا حتی درستی آن معلوم شود. ❑

منبع:

Vernet, Marc: "***Aesthetices of Film***" Translated From France to English by: Richard Neupert university of Texas Press, 1992.