سوبژه‌ی تماشاگری

ژاک لکان

نویسنده: جودیت ماین
برگردان: ابوالفضل حری

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

جودیت ماین در سینما و تماشاگری گستره مطالعه‌ی بحث تماشاگری را دسته‌بندی و شماری از تضادهای ذاتی نظریه‌پردازی تماشای فیلم را تبیین می کند. ماین در مقدمه، میان آن‌چه در مطالعات فیلم دو نوع تماشاگری مخالف هم نامیده می شود، تمایز قایل می شود. نخست آن که به انتقاد از ایدئولوژی غالب دیدگاه غیر همجنس، سفید و مذکر محور می‌پردازد و دیگر این که به ایدئولوژی غالب همخوانی دارد.

ماین در بخش اول کتاب ـ نظریه‌های تماشاگری ـ تلاش می کند تا طرحی کلی از رشد و نمو مطالعه‌ی تماشاگری در نظریه‌ی فیلم به دست دهد. به گمان او مفهوم سینما به منزله‌ی یک نهاد هم در جستارهای تماشاگری نظریه‌ی فیلم در دهه‌ی ۱۹۷۰ و هم در نظریه‌های معاصرتر فیلم محور اصلی به حساب می آید. ماین بر این باور است که سینما نهادی است که عیناً هم بر بیننده تأثیر می گذارد و هم این که بیننده بدان شکل می بخشد. ماین در تلاش برای تعریف ایدئولوژی و نیز روشن کردن مفهوم سینما به منزله‌ی یک نهاد و تماشاگر سینما در مقام عضوی از این نهاد، توجه خود را بیش تر بر آثار آلتوسر و بارت معطوف می کند. ماین بر این باور است که نوشتار آلتوسر مفهوم سنتی مارکسیسم از ایدئولوژی به منزله‌ی تحریف زیر

مفهوم سینما به منزله‌ی یک نهاد (Institution) هم در جستارهای تماشاگری نظریه‌ی فیلم در دهه‌ی ۱۹۷۰ و هم در نظریه‌های معاصرتر فیلم محور اصلی بحث و نظر بوده است

ساختارهای جامعه‌ای معین را به چالش می طلبد. در مقابل به گمان آلتوسر، ایدئولوژی رابطه‌ی خیالی افراد با شرایط واقعی زندگی خود است. ماین تأکید می کند که تعریف آلتوسر از ایدئولوژی که مطالعه‌ی تماشاگری برگرفته از آن است سنگ بنای اصلی نظریه‌ی فیلم در دهه‌ی ۱۹۷۰ محسوب می شود. از نظر ماین، این مفهوم از ایدئولوژی در جامعه هم کارکرد تفسیری دارد و هم کارکرد ضروری. ماین با ذکر این نکته که محتوا و کنش تماشای فیلم از نظر مطالعات نقادانه، نیاز به بررسی دارد، نظریه‌ی آلتوسر را در سینما مطرح می کند. به گمان ماین، آن چه آلتوسر «استیضاح» می نامد، در سینما نیز کارایی دارد؛ تماشاگران به واسطه‌ی استیضاح خود را سوبژه‌های ایدئولوژی مطرح در فیلم قلمداد می کنند.

ماین با ذکر این نکته که نوشتار آلتوسر زمینه را آماده می کند، اما چندان دقیق به مطالعات فیلم نمی پردازد، به سراغ S/Z بارت می رود و یادآوری می کند که این اثر به‌ویژه در حوزه‌ی تحلیل متن محور فیلم حرف‌های زیادی برای گفتن دارد. بارت در S/Z رمان کوتاه سارازین را به ۵۶۱ واحد معنایی تقسیم می کند. از نظر ماین، دو جنبه از کتاب بارت در گسترش مطالعات فیلم و به خصوص مطالعات سوبژه تماشاگری نقش اساسی دارند. ابتدا، تمایز میان متن خواندنی و متن نوشتنی (ر.ک: نوشتار ماین) و دوم، اشاره‌ی بارت که پنج دسته رمزگان (رمزگان روایی، فرهنگی، معناشناختی، نهادین و روان کاوانه).

ماین آثار آلتوسر و بارت را در پیشبرد مطالعات فیلم و به‌ویژه پیشبرد مطالعات تماشاگری بسیار حایز اهمیت می داند، چرا که به گمان هر دو نیاز است که در مفهوم ایدئولوژی به منزله‌ی تعامل با سوبژه‌های جامعه‌ای خاص تجدید نظر شود. از نظر ماین، آثار بارت و آلتوسر ایدئولوژی را نظامی بازنمودی معرفی می کند که روی سخنش با سوبژه است. هم چنین ماین میان هر دو نویسنده تمایز قایل می شود. آلتوسر برای گفتمان بدون سوبژه تلاش می کند و بارت به موقعیت‌های چندگانه‌ی سوبژه اذعان دارد، اما گفتمان بدون سوبژه را نمی پذیرد.

ماین نظریه‌پردازان فیلم دهه‌ی ۱۹۷۰ را در دو دسته‌ی نه کاملاً مخالف هم جای می دهد. نظریه‌پردازان پیرو آلتوسر که در تعریف چگونگی کارکرد سینما به منزله‌ی دستگاهی نهادی، نظم و آرایش متعارف اجزای سازنده و ماشین با حجمی از کارکردهای به هم پیوسته، مهم ترین نقش را ایفا کرده‌اند، ژان. لویی بودری، کریستین متز و لورا مالوی، در این دسته جای دارند. دغدغه‌ی این افراد این است که چگونگی تأثیر نهاد سینمایی بر بینندگان به منظور ایجاد لذت در هنگام تماشای فیلم است.

دسته‌ی دوم که تحت تأثیر دستگاه سینما قرار دارند، عمدتاً به تحلیل های متنی محور فیلم می پردازند مانند: ریمون بلور، استیون هیث و تیر کنت زل (ر.ک: نوشتار ماین).

ماین در بخش های بعدی نوشتار بحث روان کاوی را در سینما پی می گیرد و از همین رهگذر به نظرگاه‌های فروید، لکان و لورا مالوی اشاره‌ای کوتاه می کند.

سپس ماین بحث روایت را در سینمای کلاسیک هالیوود پیش

می آورد و آن را با میل ادیپی مقایسه می کند. مایز در بخش بعدی نوشتارش به یکی از پر دردسرترین پرسش ها در مورد نهاد سینمایی یعنی پرسش از همذات‌پنداری می پردازد. مایز در آخر نوشتار خود را با پرداختن به کیفیت های اجتماعی ساز نهاد سینمایی به پایان می برد.

مفهوم سینما به منزله ی یک نهاد[1](Institution) هم در جستارهای تماشاگری نظریه ی فیلم در دهه ی ۱۹۷۰ و هم در نظریه های معاصرتر فیلم محور اصلی بحث و نظر بوده است. برای این که بحث تماشاگری را موقعیت‌مند و مبتنی بر زمینه و بافت کنیم، بسیار اهمیت دارد که منظور خود را از سینما به منزله ی یک «نهاد» و نیز تماشاگر سینما در مقام عضوی از این «نهاد» بیان کنیم[2]. درباره ی پرسش از سوبژه، بازنمایی[3] و گفتمان در تبیین سینما به منزله ی یک نهاد به کار نظریه پردازان فیلم می آیند، به دو اثر بسیار تأثیرگذار که در دهه ی ۱۹۷۰ در فرانسه منتشر شدند (و ترجمه ی انگلیسی آن دو نیز اندکی بعد در آمد) استناد و رجوع می شود. نوشتار لویی آلتوسر با نام ایدئولوژی و دستگاه های ایدئولوژیک دولت (چند نکته ی تحقیقی) شماری از فرضیه های مربوط به ماهیت بازنمایی مبتنی بر ایدئولوژی را مطرح می کند که در فیلم نیز کارایی دارند. حال آن که کتاب S/Z اثر بارت که خوانشی مبسوط و دقیق از رمان کوتاه **سارازین** اثر انوره دوبالزاک به دست می دهد، شاید تأثیرگذارترین کتابی است که در نظریه ی فیلم دهه ی ۱۹۷۰ حوزه ی تحلیل متن محور یعنی هم تحلیل ساختار بازنمایی فیلم و هم مسایل و پرسش های فراروی این ساختارها را شرح و بسط می دهد.

نوشتار آلتوسر برداشت سنتی مارکسیسم از ایدئولوژی در مقام آگاهی دروغین یا تحریف ساده ی واقعیت های اقتصادی در یک فرهنگ خاص را به چالش طلبید. آلتوسر تعریف سنتی مارکسیسم از ایدئولوژی و شیوه های تعبیر رویاها را پیش از فروید در کنار هم قرار داد: «نتیجه ی صرفاً خیالی یعنی بی ارزش پس مانده های روز در نظم و آرایشی دلبخواهی ارایه می شوند، و در واقع وضعیت ایدئولوژی و فلسفه... در ایدئولوژی آلمانی به همین ترتیب است» (۱۶۰-۱۵۹: ۱۹۷۰) فروید بر کارکرد پیچیده ی رویاها تأکید کرد و به همین ترتیب بحث آلتوسر این است که نمی توان ایدئولوژی را به سبب تغییر شکل ساده ی بنیاد اقتصادی از گردونه خارج کرد. در مقابل تأکید آلتوسر بر این است که ایدئولوژی ـ طبق تعریف مشهور خود آلتوسر ـ رابطه ی خیالی افراد با شرایط واقعی زندگی خود است، (۱۶۲). این تعریف به یکی از فرضیه های بنیادی کارساز در تمام نظریه های فیلم در دهه ی ۱۹۷۰ بدل شد: در این تعریف تغییر عمده‌ای که رخ می دهد دور شدن از ایدئولوژی در مقام آگاهی دروغین و نزدیکی به مفهومی از ایدئولوژی است که نه فقط بر کارکرد تفسیری، بلکه بر کارکرد ضروری ایدئولوژی در تمام فرهنگ ها تأکید دو چندان می کند. در عین حال آلتوسر تأکید می کند که ایدئولوژی «وجودی مادی دارد» (۱۶۵) و بنابراین، نیاز است که آن را بر اساس واژگان عیناً مادی استنباط و تجزیه و تحلیل کرد. به عبارت دیگر، صرف اشاره به این که چگونه ایدئولوژی هایی به عنوان نمونه مذهب، نقش های جنسیتی و هنرها «حامی» و «بازتاب» وجه سرمایه داری تولید است، کفایت نمی کند، بلکه در مقابل آن چه نیاز به تجزیه و تحلیل دارد ساختارهای «بالنسبه مستقل» (به تعبیر خود آلتوسر) این ایدئولوژی هاست.

به منظور مطالعه ی سینما ـ نظریه ی آلتوسر در مورد کارکرد ایدئولوژیکی سینما حکم معیار و مبنا را دارد. آزمون فیلم ها برای تعیین محتوای سیاسی حاصله از رسانه ی فیلم کفایت نمی کند؛ بلکه خود رسانه ی فیلم ـ موقعیت تماشای فیلم و ماهیت زبان فیلم ـ است که نیاز به شرح و توضیح دارد. حتی از همه مهم تر در مطالعه ی سینما اصرار آلتوسر مبنی بر این است که «جز با سوبژه و برای سوبژه ها هیچ ایدئولوژی دیگری وجود ندارد» (۱۷۵). با این وصف، ایدئولوژی عبارت است از خود فرایند تبدیل افراد واقعی به سوبژه، اثرات شناخت و همذات پنداری و ساختارهای شیوه ی گفتار. آلتوسر برای تعریف این فرایند که در آن افراد با علم به این که سوبژه ها ایدئولوژی اند، نسبت به ایدئولوژی ها واکنش نشان می دهند، واژه ی استیضاح[4] را به کار می گیرد. از این گذشته نمی توان اهمیت مفهوم استیضاح ایدئولوژیکی را در مطالعه ی فیلم خیلی اغراق آمیز جلوه داد، چرا که آن چه در تحلیل آلتوسر برجسته شده است فقط درک این نکته است که چگونه و چرا نظام های ایدئولوژیک سوبژه های خود را چنان کارآمد استیضاح می کنند. بنابراین، هدف از مطالعه ی استیضاح یا تأثیر

سوبژه(subject effect) در فیلم توضیح این نکته است که چگونه سینماروها به صورت سوبژه درمی‌آیند و چگونه ابزارآلات و مؤلفه های گوناگون سینما در راستای ایجاد سوبژه های ایدئولوژیک حرکت می کنند.

در نوشتار آلتوسر به تمام جزییات استیضاح سوبژه ها از طرف نظام های گوناگون ایدئولوژیک (جز نگاهی سرسری و گذرا به ایدئولوژی مسیحی) اشاره نشده است. اما در نظر نظریه پردازان فیلم، کتاب SIZ بارت به صورت الگویی ادبی برای تحلیل تأثیر سوبژه درآمد؛ کتاب SIZ در گسترش تحلیل بافت محور مطالعات فیلم به اثری به غایت حایز اهمیت تبدیل

تحلیل بارت رویکردی را در مطالعه‌ی متنیت ارایه می‌دهد که متن را به شیوه‌ی «نوشتنی»، «می‌خواند» و هیچ رمزی را از رمز دیگر برتر نمی‌داند، بلکه در مقابل در پی آن است که متنیت چگونه از هم‌کنشی گفتمان های مختلف ـ گفتمان سیاسی ـ روایی و روان‌کاوانه ـ نضج می‌گیرد

شد. در واقع، بیش‌تر نام هایی که در تحلیل بافت محور فیلم مطرح اند، قرابت هایی نزدیک با شخص بارت دارند ـ تری کنت زل و استیون هیث هر دو از دانشجویان بارت بودند ـ نخستین اثر کنت زل که به تحلیل بافت محور بافت می پرداخت در شماره‌ای ویژه از **کامینیکاسیون**(Communications) که بارت ویراستار میهمان آن بود، منتشر شد؛ هیث نیز پژوهشی طولانی به زبان فرانسه درباره‌ی بارت نگاشت).

نفر سوم ریمون بلور بود که از همکاران دانشگاهی و قدیمی بارت محسوب می شد، به هر حال، بارت را یک مارکسیست ـ دست کم بدان گونه که آلتوسر بود (آلتوسر عضو حزب کمونیست فرانسه بود) به حساب نمی آورند، با این حال در تحلیل بارت مبنی بر این که روایت چگونه از طریق مجموعه ای از رمزگان، خواننده‌ی خود را اغوا می کند، ایدئولوژی حرف اول را می زند.

دقیق تر گفته باشیم، تحلیل بارت از **سارازین** یعنی تقسیم قصه به ۵۶۱ واحد معنایی یا واج(lexia) با ساختار روایت سر و کار دارد؛ با این نکته که چگونه متن روایی معنای خود را سر و سامان می دهد و خوانندگان را در روش های خاص به پیش می برد. دو مورد از تحلیل بارت در **سارازین** به‌ویژه با گسترش مطالعات فیلم مناسبت و مدخلیت دارد. در وهله‌ی نخست، تمایز میان متن خواندنی(readerly) و متن نوشتنی(writerly) است. در این جا، مفهوم گفتمان یعنی قراردادهای زبان بسیار حیاتی است؛ در حالی که خواننده در متن خواندنی با جهانی روبه‌روست که منسجم، خوش ریخت و تقریباً معنادار است، متن نوشتنی هیچ معنا و انسجامی برای متن متصور نیست و دایماً متن و بالطبع خواننده‌ی آن متن را به چالش فراخوانده، فرضیه ها و قراردادهای او را درباره‌ی ادبیات و درباره‌ی قضاوت فرد درمورد واقعیت جهان روزمره دستخوش تغییر و دستکاری می کند. تمایز میان متن خواندنی و نوشتنی، تمایز میان نوشته‌ی واقع گرا و نوشته‌ی تجربی است. اما بارت با پیشنهاد آن چه خود «تکثر محدودشده‌ی» متن واقع گرا می نامد، تکثری که از راهکارهای خواندن می گریزد؛ چنین تقابل ساده‌ای را قبول ندارد. «تکثیر محدود شده» نظم و انسجام واقع گرایی را به چالش می طلبد و راه را بر امکان معانی چندتایی، متغیر و گاهی تناقض آمیز هموار می سازد.

دیگر آن که بارت برای سروسامان دادن به قرائت خود از **سارازین**، پنج رمز پیشنهاد می کند. در حالی که می توان گفت تعریف های ارایه شده از رمزها تا حدودی دلبخواهی است، نمونه‌ای بی بدیل از تجزیه و تحلیلی مرکب از موردهای متعدد ارجاعی ـ موردهای فرهنگی، روان کاوانه و نیز روایی ـ به حساب می آیند. به دیگر سخن، در قرائت بارت هیچ رمزی به عنوان تعیین غایی معنا بر دیگری رجحان نیافته است، در مقابل، از دل هم کنشی رمزگان مختلف است که ماهیت قرائت رمان بر ما معلوم می شود. سه تا از پنج رمز(رمز هرمنوتیکی که در آن پرسشی مطرح

شده و پاسخ بدان پرسش به تأخیر می‌افتد، رمز معناشناختی(semic) است که به معرفی و تعریف شخصیت‌ها می‌پردازد و رمزکنش‌های روایی که به تعریف رخدادها به صورت ساخت‌بندی شده نظر دارد) با دنیای روایت سر و کار دارد، به ویژه تا بدان جا که به واقع‌گرایی مربوط می‌شود. دو رمز باقی مانده یعنی رمزگان فرهنگی یا ارجاعی و نمادین(symbolic) به ترتیب بیش‌تر به شناخت فرهنگی و اندام نظر دارند، بدان گونه که در روان‌کاوی نظریه‌پردازی شده است. البته این دو رمز جزو رمزگان روایی نیز هستند، اما با گرایش دقیق‌تر به سویه‌های فرهنگی و روان‌کاوانه.

بنابراین و به عبارت بهتر، تحلیل بارت رویکردی را در مطالعه‌ی متنیت ارایه می‌دهد که متن را به شیوه‌ی «نوشتنی»، «می‌خواند» و هیچ رمزی را از رمز دیگر برتر نمی‌داند، بلکه در مقابل در پی آن است که متنیت چگونه از هم‌کنشی گفتمان‌های مختلف ـ گفتمان سیاسی ـ روایی و روان‌کاوانه ـ نضج می‌گیرد.

در حالی که به نظر می‌آید SIZ در مقایسه با نوشتار آلتوسر درباره‌ی ایدئولوژی خیلی بیش‌تر به جزییات راهکارهای بازنمایی می‌پردازد، برای ارزیابی نظریه‌ی فیلم در دهه‌ی ۱۹۷۰ درک هم‌کنشی میان این رویکردها حایز اهمیت فراوان است. از نظر آلتوسر و بارت، ایدئولوژی ـ خواه ایدئولوژی مسیحی، خواه ایدئولوژی واقع‌گرایی ـ او و مهم‌تر از همه باید نظامی بازنمودی تلقی شود که روی سخنش با سوبژه‌هاست. آن‌گاه خود فرایند خوانش نیز به منزله‌ی ابزار فهم روش‌های پیچیده‌ای است که سوبژه‌ها را مورد خطاب قرار می‌دهند، برجسته و متمایز می‌شود. در این جا میان دیدگاه‌های بارت و آلتوسر واگرایی قابل توجهی اتفاق می‌افتد. آلتوسر در جایی از «خوانش ـ نشانه‌ای(reading symptomatic)» سخن به میان می‌آورد یعنی از خوانشی که نه فقط به ساختارهای غالب و ظاهری متن، بلکه به خصوص به آن‌چه توجه دارد که در متن حذف شده، پس رانده شده و در حاشیه مانده است. خواندن نشانه‌ای خواندن برخلاف میل متن یعنی خوانش نقادانه است. مفهوم تکثر محدود ـ شده‌ی بارت در گفتمان واقع‌گرا نمونه‌ای از این گونه خوانش است.

اما، در حالی که بارت در جهت خلاف میل می‌خواند و درمی‌یابد رمزگان واقع‌گرایی از آن‌چه آناً به نظر می‌آید، انسجام کم‌تری دارد، آلتوسر میان شناخت ایدئولوژی و شناخت واقعی کارکرد ایدئولوژی خط تمایز پر رنگ می‌کشد:

«تو و من، تقریباً همیشه سوبژه‌ایم و به معنای دقیق کلمه دایماً آیین‌های شناخت ایدئولوژیکی را به جا می‌آوریم؛ آیین‌هایی که ضمانت می‌کنند مادر واقع سوبژه‌هایی عینی، منفرد، بازشناختنی و (بالطبع) منحصر به فردیم... اما به این دلیل که درمی‌یابیم سوبژه‌ایم و این که در آیین‌های عملی ابتدایی‌ترین مسایل زندگی روزمره (دست دادن، صدازدن یکدیگر...) نقش داریم، این شناخت فقط «آگاهی» از روش همیشگی شناخت ایدئولوژیکی را برای ما به ارمغان می‌آورد و به هیچ رو دانش (علمی) ساز و کار این شناخت را در اختیارمان قرار نمی‌دهد. (صص ۱۷۲:۱۷۳)

آلتوسر مدعی است که به منظور نیل به این دانش علمی بایستی گفتمانی را اختیار کنیم که کاری به ایدئولوژی ندارد تا این که این جسارت را بیابیم که در خصوص ایدئولوژی در مسیر گفتمان علمی (یعنی فاقد سوبژه) گام برداریم. در این جا پر بی‌راه نیست که به خطرات مختلف سر راه تحلیل سوبژه و ایدئولوژی اشاره کنم. در اثر بارت که به حالت‌های چندگانه‌ی سوبژه می‌پردازد، اما هرگز حرفی از گفتمان بودن سوبژه به میان نمی‌آورد، گفتمان فاقد سوبژه درباره‌ی ایدئولوژی عملاً جایی ندارد.

تفاوت مورد بحث ـ تفاوت میان «فرد» و «سوبژه» از جمله مهم‌ترین وجوهی است که در نظریه‌ی نقادی دهه‌ی ۱۹۷۰ به درستی فهم نشده است. یک فرد، یک سوبژه نیست. گرچه نسبت به حالت‌های بی‌شمار سوبژه واکنش نشان می‌دهد. داعیه‌ی نظریه‌پردازان در دهه‌ی ۱۹۷۰ مبنی بر این که موقعیت استدلالی است نه یک شخص واقعی بدین معناست که تجربه‌ی زندگی و جوامع زنده متشکل از افراد به هیچ رو دغدغه‌ی خاطر نظریه‌پردازان به حساب نمی‌آید. مطمئناً نظریه‌پردازان دهه‌ی ۱۹۷۰ علاقه‌ی چندانی به زندگی مردمان واقعی از خود نشان نمی‌دادند، اما آن‌چه به بحث کنونی مربوط می‌شود، انتقادی است از طرف فرهنگ‌های غربی طبقه‌ی متوسط مبنی بر درک «انسان واقعی» بر اساس «ماهیت کلی بشر» یعنی در مقام وجودی خارج از تاریخ و خارج از ساختارهای اجتماعی، اما در عین حال در تیررس عقل سلیم یا آگاهی. این موضوع که به سهولت

نمی‌توان رابطه‌ی آنی میان حالت‌های سوبژه و مردم واقعی را نادیده گرفت، به‌تفصیل در نوشتار آلتوسر تبیین شده است که گرچه به تمایز اولیه میان سوبژه‌ها و افراد اشاره کرده است؛ هم‌چنان مبهم و فهم ناشدنی است.

تصور «گفتمان بدون سوبژه» به تمایز مهم دیگری میان برداشت‌های مختلف آلتوسر و بارت از ایدئولوژی و سوبژه دامن می‌زند. گذار از ساختارگرایی به پساساختارگرایی از جمله مهم‌ترین تغییرات حایز اهمیت در نظریه‌ی نقادی معاصر بوده است. اگر فرض ساختارگرایی بر خوانایی غایی گفتمان و امکان تفسیر معانی رمزگان بود، پساساختارگرایی نظر چندان خوش‌بینانه‌ای درباره‌ی شناخت غایت‌مند متنیت ندارد. بلکه،

نمونه‌هایی از آثار تأثیرگذار آلتوسر و بارت حاکی از اهمیت تحلیل سوبژه، گفتمان، تحلیل متنی و ایدئولوژیکی است. از نظر روش‌شناسی و به‌تبعیت از تمایزها و شباهت‌های میان آلتوسر و بارت که پیش‌تر بدان‌ها اشاره کردم، می‌توان نقش نظریه‌ی فیلم را در دهه‌ی ۱۹۷۰ از دو محور بررسی کرد.

فرض پساساختارگرایی بر این است ـ و تحلیل بارت از سارازین در این زمینه الگوست ـ که ساختارها و رمزگان همیشه جنبه‌ی موقتی دارند و خواندن آن‌چه متکی بر ساختارهای غالب است، در نهایت کارآمدتر و پربارتر است. در حالی که آلتوسر را یک ساختارگرا و بارت را پساساختارگرا در شمار می‌آورم، نیک می‌دانم که این مرزبندی خیلی دقیق نیست، چرا که اثر آلتوسر پر از عناصر پساساختارگرایانه است. درست همان گونه که ۵۶۱واج در تحلیل بارت صبغه‌ی ساختارگرایی دارد. در واقع، مفهوم خوانش نشانه‌ای آلتوسر مفهومی پساساختارگرایانه است، حال آن‌که فرض او مبنی بر احتمال گذار به خارج از ایدئولوژی این چنین نیست.

نمونه‌هایی از آثار تأثیرگذار آلتوسر و بارت حاکی از اهمیت تحلیل سوبژه، گفتمان، تحلیل متنی و ایدئولوژیکی است. از نظر روش‌شناسی و به‌تبعیت از تمایزها و شباهت‌های میان آلتوسر و بارت که پیش‌تر بدان‌ها اشاره کردم، می‌توان نقش نظریه‌ی فیلم را در دهه‌ی ۱۹۷۰ از دو محور بررسی کرد.

نخست این‌که در تعریف چگونگی کارکرد سینما به منزله‌ی دستگاهی نهادی، نظم و آرایش متعارف اجزای سازنده، و ماشینی با حجمی از کارکردهای به‌هم پیوسته، آثار ژان ـ لویی بودری و کریستین متز در فرانسه و لورا مالوی در انگلستان مهم‌ترین نقش را ایفا کرده‌اند، تا بدان جا که برخی ساختارها عملاً همیشه بخشی از لذت‌های تماشای فیلم بوده است. در آثار این افراد بر نهاد سینمایی تأکید شده است. به گمان این افراد با ابزار روان‌کاوی می‌توان به وجود این لذت‌ها پی برد، بدان گونه که در مطالعه‌ی ایدئولوژی راه‌گشا هستند. نظریه‌پردازان دستگاه نمایش از نظر عملی کیفیتی یکپارچه برای سینما متصورند، یعنی هدف سینما فرهیختگی افراد با ساختارهای فانتزی، میل، رویا و لذتی است که تمام و کمال با ایدئولوژی غالب هماهنگ است.

کیفیت یکپارچه‌ی سینما دو روی دارد. عیناً هم به ساختارهای بزرگ تجربه‌ی سینمایی ـ دست‌کم تا بدان جا که به روند جاری فیلم مربوط می‌شود ـ و هم به ضرورت بازنگری در آن ساختارها به جهت اطمینان از حضور دایمی آن‌ها در عرصه‌ی فیلم اشاره دارد. از نظر بودری، سینما در تماشاگر حالت واپس‌گرایانه ـ بازگشت به حواس کلی دوران کودکی ـ ایجاد می‌کند؛ به گمان متز، این حالت واپس‌گرایانه به فعالیت دوباره‌ی «دال خیال(imaginary signifier)» ـ یعنی توده‌ای از آسیب‌های مرتبط با رشد ذهنیت ـ چشم‌چرانی(voyeurism)، و صحنه‌ی آغازین(primal scene)ـ دامن می‌زند. از دیدگاه مالوی، روند کنونی سینما در راستای سنجش میل مذکر حرکت می‌کند و شگردهای مختلف که در سینمای کلاسیک هالیوود نقش اساسی دارند، جملگی همذات‌پنداری تماشاگر مذکر را به همتایش ـ قهرمان مذکر روی پرده ـ آسان‌یاب‌تر می‌کنند. به عبارت دیگر، دغدغه‌ی نظریه‌پردازان دستگاه نمایش تبیین چگونگی عملکرد ساختارهای سینماست.

دیگر آن‌که، آثار ریمون بلور، استیون هیث و تیری کنت‌زل

گرچه اغلب در نظریه ی دستگاه نمایش بدان ها اشاره می شود، به طور اختصاصی تر حول این محور می چرخد که کارکرد نهاد سینمایی از نظر متنی به چه شکل است. بنابراین، به لحاظ روش شناسی، این بدان معناست که این آثار تا بدان جا که با نهاد سینمایی سر و کار دارند تحلیل مو به موی تک تک فیلم ها را در دستور کار خود دارند. اگر نظریه پردازانی مثل بودری، متز و مالوی با بررسی کلی سینمای کلاسیک به ویژگی های نهادی تماشاگری نظر دارند، نظریه پردازان متن محور ریز ساختارهای متن فیلم را نقطه ی عزیمت کار خود قرار می دهند. تمام این نظریه پردازان ـ چه آن هایی که با دستگاه نمایش سر و کار دارند و چه آن هایی که به متن فیلم ها می پردازند، خط پایان مشترک دارند. تحلیل سینما به منزله ی یک نهاد، اما آن دو برای نیل به چنین هدفی از مسیرهای مختلف می آیند. برای نظریه پردازان متن محور، ابتدایی ترین ابزار سینمایی میز تدوین اشتین بک یا پروژکتور تجزیه کننده بود؛ در این پروژکتور برای بررسی ساختارهای اصلی فیلم کلاسیک، فیلم به کوچک ترین اجزای خود تقسیم می شد.

تک تک نماها اندازه گیری می شد، دیالوگ ها آوانگاری و براساس رابطه با روابط تصویر/صدا اندازه گیری می شد، الگوهای تدوین ثبت و نظام های تشابه و تفاوت حاکم بر روایت و معانی ایدئولوژیکی ساختاربندی می شد. برای نظریه پردازانی که با دستگاه نمایش سر و کار داشتند، ابزار اولیه ی مشاهده و تحلیل سینما بر اساس موقعیت ـ یعنی ماهیت تماشای فیلم و مشخصات مشترک میان اکثر فیلم ها ـ بود.

البته در این جا تأکید می کنم که تقسیم بندی نظریه پردازان تأثیر گذار فیلم در دهه ی ۱۹۷۰ به نظریه پردازان دستگاه نمایش و متن محور جنبه ی موقتی دارد... نظریه پردازان دستگاه سینما و متن محور بیش تر از آلتوسر و بارت بر روان کاوی تأکید می کردند و عمده جستارهای مطرح شده در مطالعات فیلم دقیقاً به همین موضوع نظر دارد. در واقع، در بریتانیا تأکید بر روان کاوی در مجله **اسکرین** ـ بدون تردید از جمله مجلات تأثیر گذار بر مطالعات فیلم ـ منجر به کشمکش میان هیأت تحریریه و در پی آن کناره گیری تنی چند از آن ها از شورای تحریریه شد.

در امریکا، نشریاتی چون فیلم **کوارترلی** (مجله ای که ترجمه ی انگلیسی نوشتار بودری را چاپ کرده بود) و **جامپ کات** با استفاده ی غیرنقادانه از روان کاوی به ویژه تا بدان جا که به پرسش های جنسیت و فمنیست مربوط می شد، به مجله ی **اسکرین** به خصوص و نظریه پردازان بازنمایی فرانسوی تاختند.

نظریه پردازان متن محور روان کاوی را به سبب تبیین این نکته به خدمت گرفتند که چگونه اختصاصی ترین ابزارآلات سینمای کلاسیک هالیوود ـ کاربرد کلوزآپ، رابطه ی میان صدا و تصویر، کاربرد نمای معکوس ـ تماشاگر را در چنان موقعیتی قرار می داد که به صورت ابژه میل در روان کاوی درمی آمد. نظریه پردازان دستگاه نمایش توازی های میان تماشای فیلم ـ نشستن در سالن تاریک سینما و رو به روی پرده ـ و موقعیت های اصلی در درک روان کاوانه ی سوبژه به ویژه رویاها و سرکوب ـ را مورد مطالعه قرار دادند. در واقع، اگر بتوان قدر مشترکی میان تمام این نظریه پردازان پیدا کرد، تمایل و گرایش به روان کاوی به منزله ی حوزه ای برتر برای درک چگونگی عملکرد سینما به مثابه ی رسانه ی ایدئولوژیکی است. اما آن چه در

این جا در معرض خطر قرار دارد، فقط اولویت روان کاوی نیست؛ بلکه از همه مهم تر روان کاوی همراه با تحلیل ایدئولوژیکی است، به عبارت دیگر امتزاج روان کاوی و ایدئولوژی عملاً به نحوی به تمام ویژگی های نهاد سینمایی بدان گونه که در نظریه ی فیلم دهه ی ۱۹۷۰ تعریف شده، شکل بخشیده است. بنابراین، اجازه بدهید مهم ترین وجوه نهاد سینمایی و تماشاگری در نظریه ی فیلم دهه ی ۱۹۷۰ ـ چه با تأکید بر دستگاه نمایش، چه تحلیل متن محور ـ را به شرح زیر مرور کنم.

کیفیت نمادین سینما که زمانی به فرهنگ های جدید غربی و سینمای کلاسیک و جریان غالب محدود شده بود، از دو زاویه ی دیگر معنای عمیق تری یافت. نخست آن که تصور بر این است که سینما دارای کیفیت استعاری منحصر به فرد است. رفتن به سینما و طلب لذت از جمله فعالیت هایی است که در گفتمان غربی بازتاب تصورات فرو نهفته درباره ی معنای سوبژه است

کیفیت نمادین سینما

هر گفتمان، هر شکلی از موقعیت سازی سوبژه (subject positioning)[5] جالب توجه است؛ حال این پرسش پیش می آید که چه چیز سینما را شایسته ی توجه کرده است؟ اصرار آلتوسر بر این که ایدئولوژی های گوناگون کارکرد نسبتاً مستقلی دارند سنگ بنای نظری این بحث قرار گرفت که تک تک نظام های بازنمایی را باید بر اساس ضوابط خود آن ها درک کرد، از این رو در مفهوم مادی گرایی تجدید نظر شد؛ هم اکنون این واژه نه فقط در اشاره ی دایم به نظام تولید در فرهنگی خاص (برداشت کلاسیک مارکسیسم از مادی گرایی) بلکه به معنای «ماده» در حقیقی ترین معنای کلمه یعنی در مورد سینما و انتظام تصاویر و صداها نیز به کار می رود. البته ضرورت استقلال در درک نظام های نشانه ای در هر یک از اشکال ایدئولوژی مصداق دارد. نظریه پردازان سینما ـ با تأکید بر کیفیت نمادین سینما ـ در تبیین علت علاقه به سینما گامی به جلو برداشتند. گفته می شود سینما نظام به هم فشرده ای از معناست، نظامی که ممزوجی از گفتمان های مختلف متعدد ـ مد، روایت، سیاست، تبلیغات و غیره ـ است و برای درک ایدئولوژی امکانات بالقوه ای در اختیار دارد. حتی بحث از این هم عمیق تر است، سینما فقط شکلی از سرگرمی نیست، بلکه متشکل از اسطوره های کهن و ایدئولوژی هایی است که در عملکرد کشورهای مدرن و صنعتی غرب نقش حیاتی دارد. از همین رو، بحث بیش تر نظریه پردازان فیلم در دهه ی ۱۹۷۰ این بود که سینما فقط محصول یک فرهنگ خاص نیست، بلکه بازتاب نیازهای اساسی، امیال و عقاید آن فرهنگ نیز به شمار می رود. این نیازها و امیال عبارت اند از مفهومی از روایت در راستای معیار نیازهای اجتماعی یعنی ورود رمان رآلیستی سده ی نوزده به حوزه ی صدا و تصویر؛ دغدغه ی پرداختن به تصویر و به چشم به منزله ی مرکز شناخت، و امتیاز ویژه ی مشاهده گری، یعنی به تماشاگر بودن به منزله ی عامل اصلی درک معنا.

در این جا دو نکته قابل ذکر است. نخست این که منظور او از نماد سینمایی مورد بحث، سینمای کلاسیک یا جریان اصلی سینماست، دوم این که، این نوع سینمای کلاسیک نماد فرهنگ های مدرن اروپا و امریکای شمالی است؛ فرهنگ هایی که غالباً مبتنی بر تیره ی سفیدپوستان، صنعتی زده و اروپایی شده است و به سمت خصایص مصرف گرایی به پیش می رود. آن گاه در این فرهنگ ها میان حوزه های خصوصی و عمومی، طبقات اجتماعی ـ اقتصادی، نژادها، زنان و مردان، کار و خانواده، میان هویت های معمولی و هویت های جنسیتی در حاشیه مانده تقسیم بندی هایی وجود دارد. در حالت برابری میان نماد سینمایی و سینمای کلاسیک با یکی از جامع ترین تضادهای مفهومی در مطالعات فیلم ـ تضاد میان سینمای کلاسیک و «بدیل های» مفروض آن ـ روبه روییم. به گمان نظریه پردازان فیلم

در دهه‌ی ۱۹۷۰، فقط با درک چگونگی کارکرد سینما این امکان بود که ضدسینمایی فطرتاً تضاددار شکل بگیرد. با این حال سینمای کلاسیک مورد بحث چندین و چند معنا دارد. سینمای کلاسیک از نظر فرم یعنی روایت استاندارد واقع‌گرا و رمزگان (رمزگان شخصیت، ژانر، غیره). از نظر تاریخی، سینمای کلاسیک یعنی سینمای هالیوود از ابداع صدا در اواخر دهه‌ی بیست تا افول سیستم استودیویی در دهه‌ی ۱۹۵۰. با این حال، گرچه تاریخ سیستم استودیویی هالیوود پارادایم سینمای کلاسیک: (رک: بردول، استایگر و تامپسن، ۱۹۸۵) محسوب می‌شود، واژه‌ی سینمای کلاسیک هم‌چنان بیش‌تر برای ارجاع به الگویی برای فیلم‌سازی به کار می‌رود تا برای ارجاع به دوره‌ی خاص تاریخی.

کیفیت نمادین سینما که زمانی به فرهنگ‌های جدید غربی و سینمای کلاسیک و جریان غالب محدود شده بود، از دو زاویه‌ی دیگر معنای عمیق‌تری یافت. نخست آن‌که تصور بر این است که سینما دارای کیفیت استعاری منحصر به فرد است. رفتن به سینما و طلب لذت از جمله فعالیت‌هایی است که در گفتمان غربی بازتاب تصورات فرو نهفته درباره‌ی معنای سوبژه است. البته فکر می‌کنم از جمله خصوصیات نظریه‌ی فیلم در دهه‌ی ۱۹۷۰ این بود که استعاره‌ها را بسیار جدی می‌گرفتند؛ این امر هم به معنای کیفیت‌های نمادین سینما رفتن است و هم بدین معنا که این کیفیت‌ها را به قدری تحت اللفظی و کلمه به کلمه در نظر می‌گرفتند که کیفیت استعاری آن از بین می‌رفت و در مقابل به پرسشی مکانیکی و بی‌روح بدل می‌شد.

دوم این‌که، از جمله عبارت‌هایی که اغلب در نظریه‌ی فیلم به کار می‌رفت. عبارت‌های «اتفاقی نبودن(no Accident) » و «حادثه‌ای نبودن(no coincidence) » بود. از سر «اتفاق» نبود که سینما در یکصد سال رشد و نمو یافت و به شکل تجسم اسطوره‌ها و عقاید فرهنگی درآمد که آکنده از تصاویر خود و تأثیر کامل واقعیت بود. از روی «حادثه» نبود که سینما هم‌زمان با تبلیغات جدید پا به عرصه‌ی وجود گذاشت؛ سینما و تبلیغات .هر دو.تلاش خود را به کار بستند تا مؤلفه‌های جامعه‌ی غرق در تولید و مصرف کالاها را به صورت امری طبیعی جلوه دهند. از این‌ها گذشته، از روی «حادثه» نبود که سینما هم‌زمان با روان‌کاوی فروید رشد و نمو یافت. اینک با در دست داشتن ابزار روان‌کاوانه به درون حادثه‌ای چه بسا متفاوت پا می‌گذاریم، چرا که در این جا با فرض این که روان‌کاوی ابزارآلات منحصر به فرد برای تحلیل فیلم یعنی تحلیل تأثیر سوبژه به شمار می‌آید، بیش‌تر از این جنبه واسطه و رابطه پیدا کرده است. ایده‌ی اصلی در این تعامل این است که سینما با امیال سر و کار دارد و امیال در روان‌کاوی حرف اول را می‌زند. همان‌گونه که ژاکلین رُز می‌گوید: قدرت فیلم به منزله‌ی «دستگاه ایدئولوژیکی به ساز و کارهای همذات پنداری و فانتزی جنسیتی برمی‌گردد؛ ساز و کارهایی که جملگی در آن مشارکت داریم، اما این ساز و کارها در بیرون از سینما فقط جنبه‌ی صوری پیدا می‌کنند.

هم‌چنین می‌توان گفت از سر اتفاق نیست که در حیطه‌ی

از جمله عبارت‌هایی که اغلب در نظریه‌ی فیلم به‌کار می‌رفت. عبارت‌های «اتفاقی نبودن» و «حادثه‌ای نبودن» بود

نظریه‌ی فیلم معاصر بیش‌ترین توجه به رابطه‌ی میان فیلم و روان‌کاوی معطوف شده است. در واقع یکی از خصوصیات بارز نظریه‌ی جدید فیلم رابطه‌ی بسیار قوی با روش‌شناسی و زبان روان‌کاوانه است. در حالی که واقع امر این است که دیگر اشکال نظریه‌ی انتقادی معاصر از روان‌کاوی تأثیر پذیرفته‌اند، نظریه‌های فیلم خواسته‌های خود را در روان‌کاوی تحقق یافته می‌داند.

میل در سینما

رابطه‌ی قوی میان دلمشغولی‌های سینما و روان‌کاوی بیش‌تر از هر چیز دیگر مرهون واژه‌ی «میل» است؛ یعنی این‌که افراد چه تصوری از خویشتن دارند، تعریف روابط میان خود و دیگری به چه نحوست و لذت چگونه جست‌وجو و ارضا می‌شود. در

حالی که روان کاوی فرویدی موردهای بسیاری را در اختیار سینما قرار می دهد تا بدان جا که امیالی مثل چشم چرانی و رویای روزانه که ظاهراً ذاتی سینمایند، مربوط می شود به رابطه ی سینما با روان کاوی لکانی که تأثیرگذارتر بوده است. در واقع، از نظر بسیاری نظریه پردازان فیلم، ژاک لکان . تأثیرگذارترین روان کاو در فرانسه ی معاصر . چیزی را پیشنهاد کرد که به نظریه ی میل معروف است. در بازنگری لکان از نظرگاه های فروید، نگاه و نگاه کردن با تأکید ویژه بر خیره شدن(gaze) به منزله ی ساختار اصلی هویت و کاستی های آن، حرف اول را می زند، تأکید دو چندان بر هویت و کاستی هایش در درک اندیشه های لکان در مورد فیلم بسیار حایز اهمیت است. چرا که از نظر لکان مفهوم میل، فرایند

روان کاوی لکانی به این سبب به حوزه ی نظریه ی فیلم وارد شده است که دقیقاً مشخص کند ارجاع سینمایی به سوبژه شامل چه موردهایی می شود؛ این حوزه هم زمان با تأثیر موازی اندیشه های لکان بر دیگر حوزه ها پیش آمده است

مستمری است که در آن امیال ارضا نمی شوند، از این رو مقتصد بودن میل نمود بیش تری می یابد و این امر در مقابل بر تمنای بازگشت دوباره و دوباره به سینما تأکید می کند.

دقیق تر بگوییم، روان کاوی لکانی به این سبب به حوزه ی نظریه ی فیلم وارد شده است که دقیقاً مشخص کند ارجاع سینمایی به سوبژه شامل چه موردهایی می شود؛ این حوزه هم زمان با تأثیر موازی اندیشه های لکان بر دیگر حوزه ها پیش آمده است. آن نقطه ی مشترکی که لکان و فروید بیش ترین تأثیر را بر نظریه ی فیلم بر جای گذاشته اند، وضعیت تماشاگر هنگام تماشای فیلم بوده است. لورا مالوی نظریه های فروید را درباره ی غرایز و هویت خود به کار برد تا دریابد چگونه سینمای کلاسیک بر قانونگذاری آسیب فیزیکی با اطمینان مجدد بر این که تهدید . معمولاً زن و/یا اختگی . از میان رفته است، تأکید دو چندان می کند. تأکید مالوی بر این است که چگونه تماشاگر به احساس همذات پنداری با مرد قهرمان سینمای کلاسیک و بالطبع با راهکارهای روایی و تماشاگری سینما ترغیب و تشویق می شود. در حالی که حرف میل ادیپی در سرتاسر نظریه ی روان کاوانه سینما به گوش می رسد، کاربرد آن در آثار بلور برجستگی بیش تری پیدا کرده است. بررسی سینمای کلاسیک از دیدگاه میل ادیپی به چه معناست و در نظریه ی فروید عقده ی ادیپی عبارت است از فرایند بلوغ کودک، همذات پنداری با پدر و عینی سازی هم زمان با مادر در مقام ابژه ی عشق. به عبارت دیگر، میل ادیپی یعنی میل به یافتن شباهت با پدر بدان جهت که در فرهنگ غیر همجنسی و خانوادگی و نیز صنعتی زده ی غرب جایگاه او را تصاحب کند.

بنیان فکری نظریه ی فیلم در دهه ی ۱۹۷۰ بر این بود که مشخصات منحصر به فرد سینمای کلاسیک . به واسطه ی ساختارهای تماشاگری که زن ابژه نگاه و مرد سوبژه ی آن است و نیز به واسطه ی قراردادهای حاکم بر رمان و شخصیت پردازی . میدان را برای یکه تازی عقده ی ادیپی خالی کرد. به قدر مناسب . به ویژه از جانب بلور . گفته شده است که پرداختن به زوج غیر همجنس فقط یک گره گشایی پیش پا افتاده ی مربوط به طرح (پلات) نیست، بلکه و از همه مهم تر گره گشایی آمیخته با عقده ی ادیپ است تا گره گشایی مربوط به سینما. به عبارت دیگر، میل ادیپی نشان می دهد که سوبژه سینمای کلاسیک مذکر است. پیامدهای این بنیان فکری در مطالعات فیلم بسیار به کار تحلیل های مبتنی بر زن مداری و تمایز جنسیتی آمده است. بسیاری از نظریه پردازان فیلم در دهه ی ۱۹۷۰ به خاطر بی تفاوتی نسبت به تمایز جنسیتی مورد انتقاد قرار گرفتند، اما می توان گفت آن چه آن نظریه پردازان گفتند همان بود که بود نه همان که ممکن بود، حادث شود.

شاید تحلیل ساختارهای ادیپی میل هیچ جایی را برای پرداختن به تماشاگر مؤنث باقی نگذارد. اما شاید هدف نیز دقیقاً همین است . که سینمای کلاسیک با انکار تمایز جنسیتی به «استیضاح» [سوبژه ها] بپردازد. جنسیت واقعی مخاطب هر چه می خواهد باشد، نظریه های نهاد سینمایی نشان می دهند که

چگونه میل ادیپی طبیعی، تسهیل و به عبارتی بهنجار می‌شود.

رولان بارت در «لذت متن» می‌گوید میان اسطوره ادیپ و داستان‌گویی رابطه‌ی علی ـ معلولی حاکم است. مرگ پدر ادبیات را از لذت‌های بی‌شماری محروم خواهد کرد. اگر پدر نباشد، پس داستان‌سرایی چه لطفی خواهد داشت؟ آیا هر روایتی به داستان ادیپ منجر نخواهد شد؟ آیا داستان‌گویی همیشه راهی برای جست‌وجوی هویت، برقراری رابطه با قانون و ایجاد تضاد میان عشق و نفرت نبوده است. بارت قدرت مشترک میان داستان ادیپ و روایت را میل به جست‌وجوی خود و احتمالاً جست‌وجوی خودمردانه می‌داند. در نسخه‌ی روان‌کاوی که مورد استفاده‌ی نظریه‌ی فیلم دهه‌ی ۱۹۷۰ قرار گرفت. ترکیب روایت و میل ادیپی به حد تمام و کمال می‌رسد؛ سناریوهای اضطراب از اختگی و گم‌گشتگی بنیان سینمای کلاسیک را شکل می‌دهد. در نظریه‌ی معاصرتر فیلم، پژوهشگران رابطه‌ی میان سوبژه و ابژه را از زاویه‌ی دیگر نگریسته‌اند؛ آن‌ها نه به دنبال گریزناپذیری میل ادیپی که به جست‌وجوی تعدد موقعیت‌های میل در سینمای کلاسیک برآمده‌اند.

روایت در سینما

اگر سینمای کلاسیک را نهادی روایی در نظر بگیریم این بدان معناست که این سینما با تاریخچه‌ی روایت در فرهنگ غرب قرابتی آشکار دارد. این که روان‌کاوی رابطه‌ای نزدیک با روایت و با شگردهای داستان‌گویی دارد، در تاریخچه‌ی روان‌کاوی جایگاهی بس رفیع دارد؛ برای نمونه، فروید همیشه بر خصیصه‌ی رمان‌گونه‌ی شرح حال‌های منتشر شده‌ی خود تأکید می‌کرد، (این نکته هم‌چنان مرا متعجب می‌سازد که شرح حال‌هایی که من می‌نویسم باید چونان داستان‌های کوتاه قرائت شوند). تعامل مشترک میان روایت و روان‌کاوی گواه این است که عمل داستان‌گویی را بایستی از جمله اساسی‌ترین روش‌هایی دانست که فرد با استناد بدان از نظر فرهنگی و فردی دست به هویت‌سازی می‌زند. در واقع، همان‌گونه که دیده‌ایم، رابطه‌ی روان‌کاوانه از جمله محکم‌ترین روابط در نظریه‌پردازی نهاد سینمایی است. اگر بتوان از «روایت ادیپی» حرف به میان آورد، آن‌گاه این روایت مجموعه‌ای از ساختارها را دربر خواهد گرفت که به استناد آن‌ها بحران‌های کودکی (مذکر) مثل فردیت، جدایی و استقلال برای تعدیل و طبیعی شدن دوباره برانگیخته می‌شوند. دوباره سرباز می‌کنند.

ابعاد روایی سینما به منزله‌ی نهاد، پیامدهای تاریخی مهم دیگری نیز در برداشته است. متز، بلور و هیث شرح داده‌اند که چگونه سینما در غرب سنت روایت واقع‌گرای مرتبط با رمان سده‌ی نوزدهم را پیش برده است. در واقع، به گمان برخی نظریه‌پردازان، آن‌چه خاص سینما بود، توانمندی سینما نه فقط برای پیشبرد سنت واقع‌گرایی، بلکه به جهت تکامل بخشی آن بود؛ در واقع، سینما و نه رمان توانست چنان توهم کاملی از واقعیت ایجاد کند که در نیمه‌ی اول سده‌ی بیستم به صورت شکل روایی غالب در آید.

اگر سینمای کلاسیک را نهادی روایی در نظر بگیریم این بدان معناست که این سینما با تاریخچه‌ی روایت در فرهنگ غرب قرابتی آشکار دارد. این که روان‌کاوی رابطه‌ای نزدیک با روایت و با شگردهای داستان‌گویی دارد، در تاریخچه‌ی روان‌کاوی جایگاهی بس رفیع دارد

تمایز میان متن خواندنی و نوشتنی مورد نظر بارت در مورد رابطه‌ی سینما با سنت روایی نقش ویژه‌ای ایفا کرد. ریمون بلور بر این باور است، در حالی که بارت توانست «تکثرگرایی محدود شده» را در برخی متن‌های واقع‌گرا ردیابی و جست‌وجو کند، سینمای کلاسیک هالیوود ماشینی با همگونی بسیار زیاد است؛ یعنی نهادی خواندنی است که تمام ردپاهای متن نوشتنی از آن پاک شده است. در جستارهای مطرح شده از دهه‌ی ۱۹۷۰ به بعد، این همگونی مفروض از جمله مسأله‌سازترین وجوه سینمای کلاسیک بوده است.

در فیلم روایی کلاسیک، الگوی غالب بحران و گره‌گشایی بوده است یعنی مجموعه‌ای از رخدادها که مبین بی‌نظمی‌اند و ارایه‌ی مجموعه‌ی راه‌حل‌های احتمالی پیش از آن‌که نوبت به

راه‌حل و گره‌گشایی پایانی برسد. یکی از بنیان‌های اصلی تحلیل ساختاری این بود که معنا در متن به صورت تقابل‌های دوتایی وجود دارد، و این‌که روایت در مقیاسی بزرگ‌تر چنین عملکردی را ـ ایجاد بحران و ارایه راه حل ـ به نمایش می‌گذارد. بنابراین، نظام تقابل‌های موثر در فیلم کلاسیک، نقطه‌ی عزیمت بخش زیادی از تحلیل متنی سینمای کلاسیک محسوب می‌شود. برخی از این تقابل‌ها که رایج‌ترند، عبارت‌اند از تقابل مذکر/مؤنث و به‌ویژه والدین/کودک که البته بر کیفیت ادیپی روایی ـ دست‌کم در معنای وسیع کلمه ـ تأکید دو چندان می‌کند.

اهمیت سوبژه در روایت بدین است که تمام تقابل‌های معنادار، بحران‌ها و راه‌حل‌ها خطاب به سوبژه یعنی موقعیت‌های ثبات و انسجام در بطن روایت است. به دیگر سخن، ساختارهای روایی بی‌معنا خواهند بود جز این‌که تماشاگر برخی موقعیت‌ها را تمجید و ستایش کند، از این‌رو رمزگان مختلف روایی فیلم دقیقاً در همین راستا ـ فراهم‌کردن دیدگاه مناسب برای تماشاگر جهت درک، ارزشگذاری و فهم رخدادهای روی پرده ـ حرکت می‌کنند. همان‌گونه که ماری آن دوآن گفته است «فیلم عملکردی جالب دارد که به واسطه‌ی آن گفتمان‌های «من» و «تو» در قالب تماشاگر ذوب می‌شود». اگر سینمای کلاسیک اولین و مهم‌ترین سینمای روایی است، آن‌گاه سوبژه به صورت تأثیری روایی در می‌آید که به واسطه‌ی نیروی رخدادهای روی پرده انتقال می‌یابد. مهم‌تر این‌که، سوبژه روایت را قراردادهایی تعیین می‌کنند که تاریخچه‌ای طولانی دارند، قراردادهایی که به تماشاگران می‌قبولاند برخی رمزها را به منزله‌ی رمزهای «واقع‌گرا» و برخی دیگر را «فانتاستیک» و الخ بپذیرد.

همذات پنداری در سینما

یکی از پردردسرترین و مسأله‌سازترین پرسش‌هایی که نظریه‌های نهادی سینما طرح کرده است، پرسش از همذات پنداری است. با توجه به روابط نزدیک میان سینما و هنرهای واقع‌گرایی، پر بی‌راه نخواهد بود که بحثی مقطعی را درباره‌ی ماهیت همذات‌پنداری در سینما پیش بکشیم و بنا را هم بر این بگذاریم که شکل اولیه‌ی همذات پنداری، همذات پنداری با اشخاص و بازیگران روی پرده خواهد بود. نظریه‌ی روان‌کاوانه همیشه هم با این فرضیه از در چالش در نمی‌آید؛ برای نمونه، نظریه‌ی لورا مالوی درباره‌ی «لذت بصری» مبتنی بر این فرض است که قهرمان مذکر فیلم بستر و وسیله‌ای برای همذات‌پنداری از جانب تماشاگر مذکر فراهم می‌آورد. در این جا پای دو فرضیه‌ی دیگر نیز به میان می‌آید. اول این‌که، همذات‌پنداری در سینما به رابطه‌ی مخاطبان و اشخاص روی پرده نظر دارد؛ دوم این‌که، همذات‌پنداری دست‌کم بر اساس قراردادهای فرهنگی رایج، حقیقی و عینی است به طوری که مردان با اشخاص مذکر و زنان با اشخاص مؤنث و سایر... احساس همذات‌پنداری می‌کنند.

دیگر نظریه‌پردازان تلاش کردند که در فرایند همذات پنداری تجدید نظر کنند، به‌ویژه کریستین متز در صدد برآمد میان همذات‌پنداری اولیه و ثانویه‌ی سینمایی تمایز قایل شود. همذات‌پنداری با خود موقعیت نمایش، با «خود من در حال نگاه کردن» مقدم بر همذات پنداری با اشخاص (همذات پنداری ثانویه) می‌آید. به همین ترتیب، نظریه‌ی ژان ـ لویی بودری درباره‌ی دستگاه سینمایی معطوف است به این‌که عملکرد موقعیت نمایش به چه نحوست، چگونه خود شرایط بازنمایی در سینما این امکان را فراهم می‌آورد که برای نمونه از چیزی به اسم همذات‌پنداری با اشخاص روی پرده صحبت به میان آوریم. از نظر بودری و نیز متز، همذات‌پنداری در سینما را باید با توجه به چیزهایی پیچیده‌تر از اشخاص درک کرد، چرا که موقعیت نمایش جایگاهی را برای سوبژه متصور می‌شود که اسطوره‌های سوبژه‌ی استعلایی یعنی شاهد یکپارچه، منطقی، منسجم و نیز فرد سرکوب شده با استناد بدان دوباره فعال شده و به کار می‌افتد.

در بازنگری همذات‌پنداری سینمایی، مفهوم موقعیت سوبژه بسیار حایز اهمیت است؛ یعنی این کار زمانی که وارد سالن سینما می‌شوم و روی صندلی می‌نشینم، از جنبه‌های متعدد (آگاهانه و نیز ناآگاهانه) درگیر فرایند همذات‌پنداری می‌شوم. در بطن دستگاه سینمایی جایگاهی را برای خود متصور شده‌ام و مکنونات آن را چه خودآگاهانه چه غیرخودآگاهانه ـ پذیرفته‌ام. نهاد سینمایی مدت‌ها پیش از آن‌که با بازیگر یا شخصیت مورد علاقه‌ام احساس همذات‌پنداری کنم، جایگاهی برای من معین کرده است. بنابراین، در تعریف دوباره‌ی همذات‌پنداری که در نظریه‌ی فیلم در دهه‌ی ۱۹۷۰ به وقوع پیوست، اهمیت فرایندهای

ناخودآگاه نقش اساسی دارند و مخاطب نیاز دارد که فرایندهای آشکار در خدمت همذات پنداری سینمایی مثل همذات پنداری با اشخاص را با دید انتقادی بنگرد. هم چنین درک این نکته مهم است که مفهوم فرایندهای ناخودآگاه ـ که غالباً به کشفیات فروید درباره ی باقی مانده های سکسوالیته ی دوران کودکی در هویت های بزرگسالی، مربوط می شود ـ اغلب به طور استعاری به کار می رفتند. در حالی که متز با لحنی تا حدودی فرویدی و لکانی درباره ی کارکرد سینما در مقابل مرحله ی آیینه (لکان) یا صحنه ی اولیه (فروید) صحبت می کند، ژان ـ لویی بودری درباره ی فانتزی های سرکوب شده که نه فقط با مفاهیم روان کاوانه که با مفاهیم فلسفی و ایدئولوژیکی درباره ی خود استعلایی نیز سر و کار دارد، به صورت کلی تر صحبت می کند.

پیامد دیگر بازنگری در مفهوم همذات پنداری در سینما از مفهوم موقعیت(position) ناشی می شود. این موضوع که مفهوم همذات پنداری که من در مقام یک زن یا شهروند امریکایی یا یک دانشگاهی طبقه ی متوسط به استناد بدان به ناگزیر و احتمالاً بدون دردسر با هر آن چه روی پرده می بینم و با هویت من بیش ترین قرابت را دارم، احساس همذات پنداری برقرار می کنم، دیگر خیلی آشکار و نخ نماست. برای تصور این گونه همذات پنداری باید به مفهوم ثابت هویت توجه کرد، و این درحالی است که نظریه های دم دست نظریه پردازان فیلم در دهه ی ۱۹۷۰ و به ویژه آثار لکان، هر نوع ثباتی را مورد پرسش قرار می دهد. در نتیجه، فرض همذات پنداری به معنای موقعیت و دقیق تر به معنای مجموعه ای از موقعیت های متغیر بر آن است که همذات پنداری سینمایی همان قدر شکستنی و متزلزل است که خود هویت.

کیفیت های اجتماعی ساز نهاد سینمایی

از نظر نظریه پردازان فیلم در دهه ی ۱۹۷۰، موقعیت های متغیر و چندگانه و موقعیت های در دسترس «همذات پنداری» حد و حصری داشت. در واقع، خود مفهوم سینما به منزله ی یک نهاد مبین نوعی محدودیت است و این که لذت ها و دلخوشی های سینما را کارکردهای فرهنگی و اجتماعی خود سینما تعیین می کند، و به گمان شماری از نظریه پردازان فیلم در دهه ی ۱۹۷۰، سینما واجد کیفیتی نهادین است؛ یعنی آن چه که در فرهنگ صنعتی زده ی غرب از آن دقیقاً به سوبژه تعبیر شود. کنش تماشای فیلم بدین معناست که شخص خودش را در معرض قدرت بینایی دیگر قرار می دهد، که فرد موقعیت های خاص دیدن و شنیدن را که پیامدهای فرهنگی قوی دارند، برخود روا می داند. اگر ـ همان گونه که گای دی بورد در مطالعه ی تأثیرگذار خود درباره ی قدرت تصویر در کشورهای سرمایه داری غربی بحث کرده است ـ در جامعه ی تماشاگری زندگی می کنیم، آن گاه سینما ـ به معنای واقعی کلمه ـ بستر آموزشی برای خو گرفتن به شکل تماشاگری محسوب می شود.

شاید بیش ترین همیاری نظریه ی فیلم در دهه ی ۱۹۷۰ ارایه ی این شناخت و اصرار متعاقب بر این نکته بود که تماشاگری را ساختارهای عمیق و دور از دسترسی ایجاد می کنند که هم زمان هم اجتماعی اند و هم فیزیکی و فقط با توسل به تحلیل نظام مند عیناً عمیق و دور از دسترس می توان به درک آن ها نایل آمد. نظریه ی فیلم در دهه ی ۱۹۷۰ مانند بسیاری از نظریه های انتقادی این دوره، پیوستن به مارکس و فروید به درک فرایندهای سیاسی و فرهنگی در رابطه با فرایندهای ناخودآگاه و بنابراین به گفته ی بارت، «به تغییر نظام اقتصادی روابط تولید و تغییر نظام اقتصادی سوبژه» تمایل داشت. با این حال، شناخت تأثیر نهاد سینمایی و به معنای وسیع کلمه تمام نهادها و مکتب ها بدین معنا بود که خود ماهیت «تغییر» که بارت از آن دم می زند به قدری سوداگرانه بود که در خیال نمی آمد. در واقع، یکی از انتقادهایی که اغلب متوجه نظریه ی فیلم در دهه ی ۱۹۷۰ و به خصوص اثر آلتوسر می کنند، اهمیت ندادن به مقاومت و کارگزاری به عنوان مقوله های معنادار است. اگر اعضای یک فرهنگ خاص فقط قادر باشند که با عنایت به موقعیت های سوبژه ی در دسترس خود صحبت کرده و رابطه برقرار کنند، و اگر این موقعیت ها تمام با تعین های ایدئولوژیکی لعاب داده شوند، پس چگونه می شود به دیگر موقعیت های جایگزین حتی فکر کرد؟

تناقض نظریه ی فیلم در دهه ی ۱۹۷۰ دقیقاً در همین جاست. چرا که وقتی بر ضرورت خواندن و درک اشکال پیچیده ی استیضاح در سینما تأکید می شود. نتیجه این می شود که ایدئولوژی غالب یک ساختار خواهد بود و همین که قالب یک ساختار را پیدا کند، در معرض تغییر قرار می گیرد. آن روی این فرایند این است که شناخت پیچیدگی و دور از دسترس بودن اشکال استیضاح روند تغییر را با دشواری رو در رو

می کند. در این جا به ویژه تا بدان جا که به مشروعیت نظریه ی فیلم در دهه ی ۱۹۷۰ مربوط می شود، دو مشکل بروز می کند. اول، زبان نظریه ی فیلم آمیخته با تصویر غالب شدگی و کنترل (دستگاه، موقعیت های منسوب، نهاد)است، خود مفهوم سوبژه همان قدر به معنای در معرض بودن است که به معنای در معرض نبودن. با این که این همه تأکید می شود که چگونه تماشاگری نظم غالب را تأیید می کند، مشکل بتوان گفت که تماشاگری چیزی جز همین تأیید و تصدیق نظم غالب باشد.

دوم، نظریه ی فیلم در دهه ی ۱۹۷۰ به راهکارهای بازنمایی فیلم تأکید دو چندان کرد و این امر به نوعی ایده آلیسم متنی یا آن چه باربارا کلینگر «ملاحظه ی بافت محور رابطه ی سینما/ایدئولوژی» می نامد، منجر شد. در حالی که نظریه ی فیلم در دهه ی ۱۹۷۰ نهاد سینمایی را نهادی پیچیده می دانست. تمایل به این بود که بر آن چه در داخل سالن سینما میان تماشاگر و پرده رخ می دهد، تأکید شود و (به ویژه در تحلیل متنی) مؤلفه های دلالت سینمایی تجزیه و تحلیل شوند. یک نکته، تمرکز بر وجوه خاص نهاد سینمایی و نکته ی دیگر جداکردن و در نهایت بت سازی برخی وجوه است که نسبت به وجوه دیگر نشانه ای تر و مهم ترند؛ بنابراین، مشخصات مهم نهاد سینمایی چون تبلیغات یا رابطه ی میان فیلم و دیگر شکل های بازنمایی به حاشیه رانده شد. به همین ترتیب یک طرف طلب روش نوین و ابداعی سینمایی است و طرف دیگر اظهار این نکته است که چنین روشی به خودی خود سوبژه ی جدیدی ایجاد خواهد کرد.

از برخی جنبه ها کوشیدم که برای روشن شدن مسایل و جستارهای مطرح در رشد و نمو نظریه ی فیلم در دهه ی ۱۹۷۰ نظرگاه های آلتوسر و بارت را در مقام دو دیدگاه ظاهراً مخالف هم مورد توجه قرار دهم. تأکید بارت بر خواننده و آلتوسر بر سوبژه. هر دو اهمیت گفتمان شیوه ی گفتار و ایدئولوژی را در رشد و نمو تماشاگری در مطالعات فیلم برجسته و ممتاز کردند.

با این حال، ارجاع من با این دو چهره این نکته را نیز یادآوری می کند که در ایجاد چارچوب ارجاع برای نظریه ی نقادی معاصر مجموعه ای از دوگانگی های نه چندان پیچیده دخالت دارند. برای نمونه، در نظریه ی فمینیستی فیلم، تمایز میان رویکرد «تصاویر زنان» (رویکرد اجتماعی - منطقی که جست وجوی «نقش مثبت الگوها» می گردد) در تضاد با آن چه قرار دارد که به شکلی مناسب «نظریه ی فمینیستی فیلم» نام گرفته است. رویکرد تصاویر زنان از جنبه ی نظری ناکافی به نظر می آید، و در حالی که این امر در مورد رویکرد تصاویر زنان به فیلم ارزشگذاری دقیق محسوب می شود؛ اصرار بر تقابل دوتایی نوعی دوگانگی ساده انگارانه به وجود می آورد که با پیچیدگی تاریخی این عصر همخوانی ندارد. لورا مالوی که آثارش در تعیین دامنه ی رویکردهای نهادی به تماشاگری بسیار تأثیر گذار بوده است، مشکلات دخیل در سنجش خطوط این نوع رویکردها را به طور عالمانه ارزشیابی کرده است. با توجه به جایگاه نوشتار لذت بصری و سینمای روایی (۱۹۷۵) مالوی در «سنت نظری فیلم» او یادآوری می کند که نوشتار در دوره و زمانه ای به نگارش درآمد، که به شکلی مناسب در روزهای اول یک جریان و جنبش از آن می توان سراغ گرفت. مالوی در این نوشتار از نگاه خیره ی مذکر در مقابل ابژه ی مؤنث نگاه خیره صحبت به میان می آورد. عمده بحث مالوی این است که در رابطه ی میان نظریه ی فیلم و روش فیلم باید پا را از حیطه ی تقابل های دوتایی (مردانگی/زنانگی/ چشم چرانی/تن نمایی/فعال بودن/غیر فعال بودن) فراتر گذشت.

پی نوشت ها:

۱. سوبژه/سوژه: فعالیت روانی و بنیادی انسان در تعامل با چیزهای جهان از طریق در تقابل قراردادن آن ها با ذهنیت خود.

۲. ساختارهای تنظیم کننده و سامان دهنده ی جوامع که افراد و فردیت را کنترل کرده و بدان ها شکل می بخشد.

۳. Representation: فرایند اجتماعی معنایافتگی در بطن تمام نظام های دلالت ساز در دسترس: سخن، نوشتار، چاپ، نقاشی، فیلم، ویدیو و غیره. بازنمایی هم به فرایند و هم به محصول نشانه سازی معنادار به کار می رود.

۴. Interplration: فرایند تمجید یا بازخواست انسان.

۵. موقعیت سازی سوبژه: مطالعه ی موقعیت سوبژه با موقعیت سازی سوبژه در سینما این پرسش را مطرح می کند که چگونه راهکارهای غالب سینمایی جایگاه مخاطب یا تماشاگر را در مقام سوبژه تعیین می کند و راه های مقابله با این موقعیت سازی کدام اند.

منبع:

Mayne, Judith: **Cinema Spectater Ship**, Rouhealy, 1399