



به خاطر مخاطب

نگارنده: دکتر پرویز چمنی

در این مقاله آثار چند فیلساز که سعی کرده اند از منظری دیگر ایات در عالم بود کار کنند بررسی شده و با آثار فیلسازان مستقل را در یک مقایسه شده است. مخصوصاً به شیوه‌هایی پرداخته می‌شود که با آنها پیشروها تلاش کرده اند «کدهای باز نموده» (متنور اصول و رمزگانی است که به واسطه آن چیز (The Thing) باز نموده می‌شود) مسلط را به تعوی دگرگون کنند که فرم قلم همانند محتوای آن به اثرات انبوهی را در یکسال متعیر شود.

داگلاس کانر - مایکل رایان

فرم یا وسیله بازمانده به اندازه محتوای قلم نیازمند تفسیر است؛ چرا که انگه‌های غالب اندیشه و قرائت و رفتار که به بقای سرمایه‌داری و پلوسالزین بازی می‌رسند چنان که مستقیماً از آن خواهیم دانست توسط بازمانده‌های انبوهی می‌شوند یعنی توسط همان فرم‌ها یا قالب‌های مسلطی که قرائت را طریق

آنها چنان را انحراف نمی‌کند. ذهنی که فرم در تزویر ایالات متحده را همچون جسمانی از سر نوشتن تحققی یافته بازمانده کند یا همچون مجموعه‌ای از چیزهای به هم پیوسته‌ای از اینکالیسم و سوسیتری که به طور متداولی جایگزین یکدیگر می‌شوند. در این که وی در جهان چگونه عمل می‌کند تفاوت به وجود می‌آورد. به علاوه سوسیالیسم متضمن فرم جدیدی از زندگی است، سبک جدیدی از امور که از مسالوات حلقه‌های فرسایشی اجتماعی که از سوابق‌های متفاوت بازمانده تفکیک ناآهسته است. اگر حفظ سرمایه‌داری منوط به روح یافتن بازمانده‌های فرهنگی است که یک واقعیت اجتماعی مشترک را بنا می‌کنند، رشد و توسعه سوسیالیسم مستلزم بازمانده‌های فرهنگی متفاوت است. فرم‌ها یا شیوه‌هایی برای متفاوت ساختن جهان و معنا اگر بازمانده‌های فعلی، زبان را در جایگاه لزوم‌های مفصل، میان‌راهی از آن جایگاه فاسد و کم‌دین و فقیر و در جایگاهی فروتر از خطر پیشگام

مرسدیس پوست فراموشی دهند یک چیدمان اجتماعی مسالوات خنثی‌انگیز به بازمانده‌های متفاوت نیز در فرم جزء لاینفک جوهر زندگی اجتماعی است. فرم نه تنها شناخت و چگونگی تجربه کردن جهان توسط فرد را تعیین می‌کند بلکه شکل نهادها و به‌عبارت دیگر فرم‌ها را نیز تعیین می‌بخشد. اخلاق پرستی از شیوه‌های بیرون است. لوس‌های کنش و فرم‌های رفتار است. فرم مورد سیاست اقتصاد با واقعیت‌سنسی نیز می‌تواند به همین نحو سخن گفت متنازع سیاسی میان جنب و راست تا حد گونه‌های رقابت بر سر شکل زندگی تشریل می‌یابد. فرم قلم‌های عالی‌بودی ملی مسائل خاصی اخیر به نحوی ذاتاً ایدئولوژیک وصف شده؛ زیرا آن‌ها بطور مداوم به سمت تقویت و تحکیم فرم‌های مسلط زندگی بازمانده‌ها را در سر می‌مانند. گرانش طرف به بیان دقیق‌تر، فرم‌های عالی‌بودی از دیدگاه ایدئولوژیک یک فرم جزئی از فرم‌ها و روایت‌های تشکیل دهنده جوهری آن روش‌ها را به‌عنوان نهادها یا رانکتیو می‌کنند که به یک جامعه مد اما شکل

می‌بخشد. شناخت نهادها اگرچه صرفاً محصول قرائت‌های است که از طریق آن، فرم‌های مفوم جامعه مذکور روایت موقیبت‌فردی، استوار آزادی به فرم‌های سینمایی مشخص آروا، شمر در مطالعه مواضع دورین و میزانش داخلی تغییر گندی باشد. این مفهوم بر تازمی مشخصاً ایدئولوژی به جای نامکن داشتن پرست از فرم‌های پانزوی پیشروی پوسازنده دلگشت‌تولی‌های گزم در خصوص سیاست است.

در باره سوبه چه‌ها بود. قلم‌های رانکتیو اولاً کارکرد این بحث را پیش می‌کشند که قلم‌های با محتوای چه در صورتی که از فرم‌های بازخوانی سنتی عالی‌بود استفاده کنند محافظه‌کارند بر شی ممکن است روی این بحث بیشتر بحث فری کنند و چنین گفته‌اند که فقط فرم‌های مرتبطی شی غیر عالی‌بودی پیشروانه پرست از چیستی یک حسی پیشروانه، این سوال را مطرح می‌کند که آیا یک قلم با محتوای محافظه‌کارانه در فرم‌های پیشروانه، یک قلم پیشروانه است؟ اندک این موضوع این است که شق مرتبطی در تزویر فرهنگ را در حالی نادیده می‌گیرد که هم بسط با سیاست از داخلی بوده است. به طرز متغیر در این و پانزوی فرم مرتبطی به تنهایی، بدون محتوای چه از آن پیشروانه نیست. در واقع فرم‌های مرتبطی می‌تواند است به معنای تماماً محافظه‌کارانه خوش بخورد. یک معیار کلی رسمی از سیاست پیشروانه در قلم نیز است. ایل استا بفرج «فرم و جنبه» را نادیده می‌گیرد. متن‌های پیشروانه قلم‌های و غیر از زنده سبک ممکن است در مجموع در قالب مجموعه متفاوتی از الزامات سیاسی عمل کنند.

در این رابطه به نظر می‌رسد قلم‌هایی ایدئولوژیک هستند که از لحاظ مضمون، چه گراو از لحاظ فرم مرتبطی باشند اما معیار تفاوت در خصوص چنین مطالبی باید پراگماتیک باشد. معیاری که خصوصاً پیشروانه یک متن را به این نحو از غایب می‌گیرد که تا چه حد وظیفه‌های رانکتیو‌های خاص به انجام می‌رسد. آن چه پیشروانه محسوب می‌شود بازمانده و موقعیت تغییر می‌کند و آن چه گنه در یک عصر اوضاع و احوال شبیه بخش است ممکن است در عصر با اوضاع و احوالی دیگر به شکست بینجامد به علاوه مفهوم پیشروانه همیشه در رابطه با چیزی دیگر پیشروانه است. متن‌های مرتبطی در لایس بازمانده بود و لایس مائل آرو و ایدئولوژیک اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم است. کالزورثی و ژان قیل به گرایش به پیشروانه بودن داشتند. اما به محض این که خود مرتبطی فرم ایل اجتماعی فاده گرفت و به یک کلاسی تجاری در جهان هنر بدل شد و دیگر به هیجوجه پیشروانه نبودند.

ایده‌های پیشروانه اگر چه متغیر است اما کاملاً نامیرن نیز است. فاده خاص از فرم‌های خاص ایدئولوژیک هستند تکنیک‌های دورین که با آنها مسئله مراتب طبیعی شده‌اند. این‌ها شی که خوشتر را به متغیر با شی به ما ایل اجتماعی آرمی می‌کند. به نظر می‌رسد که فرم‌های باشند که تفکر انتقادی نسبت به جهان را بر می‌انگیزند. همان‌طور که در مورد خاص رانکتیو مشاهده می‌کنیم، چنین ایدئولوژی را به سختی می‌توان در چارچوب عالی‌بود به دست آورد. شکل ایل این است که وی آن‌ها را موقی بود که ترانس رانکتیو را به بیرون از عالی‌بود باز کند. پس اگر چه ممکن است وی اکتیو کرده باشد که چگونه می‌شود کاری را در یک فرم سیستم بازخوانی عالی‌بود انجام داد مورد و این ایدئولوژی را نیز ثابت می‌کند که چگونه ایدئولوژی رانکتیو در آن سیستم ناممکن است. کل ایل این واقعیت نیز تسلیم می‌یابد که او هم در سطح قواعد رفتاری و کنش و هم در سطح تصویر روایت و قالب بندی شخصیت فعالیت می‌کند. قلم‌های ابتدای دهه هفتاد (دولمشیر و ستر مک کلود، مک کیب و خلف مبارز) قواعد رفتاری سنتی قلم‌های چنگی و وسترن را از گون کرده و از حلقه‌های اکتیو به بازی جهت محور روش‌های محافظه‌کارانه از فاده

می‌کنند چنانکه در فیلم‌های ابتدایا جزو یا جنگ سترگ‌ها می‌بینیم. برقی چه تاریخ، سخت ممتد و موثقی نیست. بلکه حیطه مبارزاتی است میان نمایان‌ها بربری که در آن نتیجه نامعلوم است. به طور مثال در فیلم‌های چینی مانند «مرد بزرگ کوچک» و «هولوکاست و سرخپوشان» نشان داده می‌شود که تاریخ به مثابه اسطوره یا ماست یک، دورگ است. این فیلم‌ها نمونه‌هایی اند از اعمال قدرت باثمدی در یک متنازع سیاسی. به همین نحو، چپ و راست جامعه رانیز به طرز متغیر، افرانرا، و بازمانی می‌کنند در فیلم‌های تخیلی و قهرمانی بزرگی راست جامعه قدرت باثمدی و توانگری است که فرآیند را با کاستن درونی، از آنجمله هویتش و تضعیف نیروی جنسی‌اش تهدید می‌کنند. فرآیند حمله یک نوده بی‌چهره و فرزندایی شده است. برای چپ، چنانچه در فیلم‌هایی مانند «۹۵ تا ۱۵» یا «هیلد ران» می‌بینیم، جامعه متنی برای همیاری و کمک متقابل است. شک‌های است ژرویل چند گفته‌های بسته و رویه گشایش.

پس هم تاریخ و هم جامعه مثل فرد زمین‌های مشترک میان چپ و راست برای مبارزه باز نمودی است. این که هر کدام چگونه بر پرده رفتار باز نموده شوند به تعیین این که هر یک در جهان عملاً چگونه شکل بگیرد یا بر ماخته شود کمک می‌کنند. در این بخش بر فیلم «گمشده» متمرکز می‌شویم که به مسائلی سیاسی می‌پردازد و در محدوده کدهای باز نمودی مرسوم‌ها می‌آید. بدون تسلیم شدن به ایدئولوژی‌های محافظه کارهای که در این کدها متمرکز هستند مسئولی را بر چپ می‌کنند که از مواجهه با مقولاتی مانند فرد، تاریخ و جامعه نشان می‌گیرند.

«گمشده» اثر کاستا کورائس، داستان ناآیدید شدن یک آمریکایی جوان در شبی از بازگویی می‌کند. وقایع فیلم مربوط به زمانی است که کودتایی دست راستی با حمایت آمریکا، دولت سوسیالیستی ساراواور اندوه را که به صورت دموکراتیک بر سر کار آمده بود، سرنگون می‌کنند. داستان فیلم حول ثلاثی‌های پدر و مادر این جوان متمرکز است که من خواهند بقیه‌مند چه بر سر او آمده است. حرکت روایی فیلم بر منحول شدن پدر استوار است. یک تاجر محافظه کار که در قفسه‌های عقیده همسرش که ایالات متحده در قتل پدرش و سرپوش گذاشتن بر این قتل دست داشته نظیر است. اما پس از آن که وی خود شاهدی در جمع قاضیست‌ها می‌شود و شواهدی را در خصوص دست داشتن ایالات متحده کشف می‌کند به منتقد کودتا و ایالات متحده، مردود، تبدیل می‌شوند.

می‌توان گفت «گمشده» کدهای باز نمودی ایدئولوژیک مرسوم و ایرانی مقصودی ضد ایدئولوژیک به کار برده است. اما همچنین می‌توان آن را به خاطر تأکید روی ترویجی شخصی یک سفید پوست آمریکایی شمالی در وضعیتش که در آن هزاران زن از مردم آمریکایی لاتین کشته می‌شوند به حق متهم کرد. این تمرکز شخصی، یکی از مشکلات فیلم حاصل اعمال قدرت تهر باقیست بودند ولی بازمانی این نظام قدرت در روایت زندگی گمانه‌آمیزی از این نوع ناممکن است. هر واقع رواج چپین روایت‌ها و چنین شیوه‌های هرگز زندگی و تاریخ است که جوی و ایجاد می‌کنند که به توصیفات ساختاری آنچه می‌دهد به وقایعی مثل کودتای شیلی بر حسب «پروپاگاندا» برنند. «از طرف دیگر ما اجرا باشند فیلم است ولی اگر طبقات درگیر باشند پروپاگاندا» روایت‌های هالیوودی تمایل دارند تاریخ را به مثابه وقایع شخصی قاب کنند و این فرآیند حال که همدلی مخاطبانی را که دلفست‌توانی‌های گسترده‌تری دارند جلب می‌کنند ممکن است مخاطبانی را که بیشتر دلفست‌توان نرد و رواج شخصیت‌های فیلم‌اند تا موضوعات اخلاقی کاهش دهد.

آن سوی هالیوود بخش مستقل مستقل‌ها در دهه هفتاد به عرصه گذاشتند. اگر آثار فیلسوفانی مانند کریس جوی را از «جبهه‌هایمان» و فرانس «دهه» تا «نوستالژی» گفتار و نامکن «

فقط کتب منوجه می‌شویم رشد و تحولی که از سینمای مستقیم‌اندازه‌گر تا سینمای متفکرانه و پیچیده‌تر که استراتژی‌های بازمانی را مصاحبه گرفته تا «فرد» را تلفیق می‌کنند و به بررسی زمینه‌های یک مسأله اجتماعی می‌پردازند. طشتا تا چه حد چشمت‌ها بوده است در فرآیند دهه هفتاد و اوایل دهه هشتاد چند فیلم مستقل این امکان را یافتند که در سطح عمومی نمایش داده شوند. که از جمله این فیلم‌ها می‌توان «هالان کانتی» و «قهوه آبی» اشاره کرد اما فیلسازان مستقل خود به طور روز افزون در حرفشان دشواری‌ها و پیچیدگی‌ها داشتند. آنان چا که اوایل دهه هشتاد شاهد ظهور جریان مخالف و متمایزی از قبیل «ژان» و «تخل» درم راجع هستیم. فیلسازانی از قبیل جان سیلوانز فری و سیزده دیگر که جیم جارموش «عجیب‌تر از بهشت» «بازی برون ژان» «گل کر» اسپایک لی «باید داشته باشند» و «یک تویز تویز» (ساعت سبز) «بیل بل» «بدر الامو» و «سوزان سیاهان» (تاریخچه) «جستجوی سوزان»

مسائلی که مستقل‌ها با آن مواجه می‌شوند این است که چگونه دیدگاه سیاسی بر تری را به کنش سینمایی ترجمه کنند که قادر باشند به حد کافی مخاطب جذب کنند. نقل‌هایی که پیش از همه به تأثیر گذاری سیاسی توجه داشته‌اند. «سمازها هستند در مستندهای رادیکال مهم این دوره نظیر «طلب‌ها و ذهن‌ها»، «هالان کانتی»، «کلفتهای اتحادیه»، «روز بروج کن» و «سیزده» که به گونه‌ای زیبایی‌شناسی مستند فتغذایی خود را آشکار ساختند. اگرچه بسیاری از این فیلم‌ها به شدت جیدارانه‌تر برخی از آنها سینمای «عینی» تر انتخاب می‌کنند که اجازه می‌دهد تصویر خودشان مبلغ خود باشند. به رقم این که فیلسازان هستند، توجه داشتند که با روش‌هایی قانع کننده به مخاطبان دسترس‌پیدا کنند. خود فرم هستند از لیرای لسانی رقیع می‌برد. مخاطبانی که از زمره مردم کلر گر بودند و غالباً برای سرگرم شدن به سینما می‌رفتند ممکن بود از این گونه فیلم‌ها اجتناب کنند. آن هم در صورتی که فیلسازان آن قدر خوش شانس بودند که فیلمشان به نمایش عمومی درآید. انتقالی پس از آنکه که فقط در صورت محدودی از فیلم‌ها نظیر «جنگ در خانه» و «هالان کانتی» رخ دادند. نتیجه بسیاری از فیلم‌های مستند ممکن است ذاتاً به مخاطبان مطلع و حرفه‌ای محدود باشند. به هر حال مستندها می‌توانند برخی کارکردهای مشخص بازمانی را که از عهده فیلم‌های بلند داستانی خارج است به انجام رسانند. شمار فرآیندهای فیلسازان در حال چرخش به سمت فیلم‌های بلند داستانی اند و همین جنبش است که بازترین امکان‌های واسطه جهت استفاده از فیلم برای کمک به تحول فرهنگ سینمایی آمریکا می‌شود. بافتند فیلم قابل ملاحظه و بحث برانگیز در این رنجر «فائل گوسفندها» از چارلز پرثو و هنتولد شلمه‌ها از لیزی بورن هستند.

رویکرد بلاغی و ساختار شکنانه به مسأله تأثیر گزار سیاسی از طریق فیلم، استراتژی‌ای اقصا فیکتور و چند گفته‌ها از آن چهره که امروز ما چپ به چشم می‌آید، دیگره می‌کنند. بحث‌های سال‌های اخیر در خصوص استفاده‌های چپ از فیلم به واسطه نوعی نایب‌گرایی، هر قبال فرم و نوعی مطلق‌گرایی در قبال آلودگی به رساندهای علم‌پسند، علیل و اتوان شطیست فعالان سینمای چپ که عموماً تحصیل کرده و فریه‌خنده‌ترند به جغرافیای فرم‌هایی تمایل دارند که بیشتر بلب طبع فرهنگی خودشان باشند. تا سیم مستند و هنر نیمه اول‌نگارند. تمرکز بر این حیطه‌های کاری به وقوع بسیار غنی اثر منجر شده است. همین تمرکز بر عناصر فرم و سینمای روایی جزایان اصلی را دست نخورده بر جای می‌گذارد. زمانی که چپ‌گراها با جریان اصلی هالیوود وارد مملعه می‌شوند نقیابین تیشرا هر سر دارند که تشنه‌های داستانی از وقایع تاریخی ارائه کنند مانند «گمشده» یا «هز مرزها» این قبیل کارها فوق‌العاده اهمیت دارند اما لازم است که در دیگر عرصه‌های سینمایی نظیر فیکه‌های تخیلی، ملودرام و حتی کمدی نیز کارهایی انجام شود. اگر سوسیالیسم

احساس خوبی باشد. نت‌دهد نتیجه بخش نخواهد بود و چپ مجموعاً نمایان دارد در خصوص سینمای سینما. مستندانه پیش از حد خشک و عیوس عمل کند به علاوه فر صورت مدلی.

فر سیمتای پیشرو که مانند آن چه در نظریه ساختار گرایی فیلم متداول است است را نایده می‌گیرد و ایدئولوژی را بر حسب خود «هاندی» یا «کو» تعریف می‌کند. مثلاً کلات سینمای جدیدی وجود دارد. باید یادآوری کرد که لوی، لوسر که در بحث این رویکرد به فیلم ایستاده بود، این ایده موافق بود که هزینه مشمول خود است. توهم است. نظریه مدرنیستی فیلم به همان اندازه متعهد به برنامه‌های فلسفی است که اعتبار دهی به «خود» را انکار.

می‌کنند و در نتیجه چندمائی سیاسی را مدنظر قرار می‌دهد که مستلزم انکار «خود» است و رشد و تحول خود را کنای می‌گذارد. نظریه مارکسیستی «تولیت دیگری» بتفصیل سوز کتیو توده مردم و قدرتشان در «فرز دهی» به خود» و نه حزب و آنتی سوسیالیزم قرار می‌دهد و این برهه که یک سینمای پیشرو چیست معنایی متفاوت را ترویج می‌کند. چنین سینمایی بر آن خواهد بود تا بازمانی‌های فرهنگی را انکار کند و بر «ازنده» واقعیت اجتماعی اند بازمی‌آید کند به جای این که به سیستم باز نمودی هالیوود به منزله چیزی ذاتاً ایدئولوژیک بلور داشته باشد. این را پیش فرض می‌گیرد که آن چه مهم است تأثیراتی است که بازمانی‌ها دارند. این که چگونه در یک زمینه خاص تاریخی مورد استفاده قرار می‌گیرند و این که چگونه بر مخاطبانی خاص اثر می‌گذارد. این مفهوم تأثیر گذاری، محدود به واکنش یا نظر روشنفکرانی نخواهد ماند بلکه شیوه‌ای رانیز فر می‌گیرد که در آن بازمانی‌ها چنان‌هایی را پیش فرض می‌گیرند و با جهت‌دهی به هر کار و احساسی، مفهومی از واقعیت اجتماعی را بر می‌آوردند به نحوی که مجموعه‌های مشترک از جنبش‌های روشنفکرانی به یک جهان مشترک تبدیل می‌شوند و نهادی منتهی می‌شود.

باین همه چنین سینمایی فیلم پیشرو را صرفاً مجموعه‌ای از لیرای‌های فرمال با کنش‌های باز نمودی تلقی نخواهد کرد. بلکه چنین پیش فرض می‌گیرد که معنا و تأثیرات فیلم‌ها همیشه توسط محدودیت‌های تاریخی و زمینه‌های اجتماعی مسلط، تعیین می‌شوند. و دیگر چنین سینمای پیشروی، موافقت گرایی و زمینه‌های خواهد بود. استفاده از فیلم را بر حسب محدودیت‌های موجود و همچنین بر حسب تأثیرات یا اهداف خاصی که احتمال می‌رود ایجاد شوند یا حصول باند تنظیم می‌کنند. این سینما به معنای خاصی غیر سینمایی خواهد بود چرا که بر چیزهایی نظیر «مطالعه مخاطبانش به منظور بر آورد میزان تأثیر گزار» هر یک از استراتژی‌های بازمانی تکیه دارد. ما این تصور مسلم را داریم که چنین سینمای فر قالب فرمول‌های سینمای رایج به خوبی کل می‌کنند و پیشرفت‌های بدست آمده در بلاغت باز نمودی (فر لحاظ اجتماعی سازنده) را که در حیطه پیچیده فیلسازان مستقل رشد و توسعه یافته‌اند، در آنها وارد می‌کنند. این سینمای است که خود را با تمایلات و کدهای فرهنگی مخاطبان عام موفق داده است. تا به تیر بتوقد با آنها کار کند و با نشان راجعاً شکل و تصویر دهد. چه چنانکه نظریه‌ها در این عصر نیست. مدنظر دارند سینمای بدون روایت، بلکه سینمای با روایت‌های بیشتر و متفاوت روایت‌هایی که جهانی متفاوت وضع می‌کنند و امکان خلق داستان‌های متفاوتی از زندگی را فراهم می‌کنند.

ترجمه: کاظم حسن زاده
منبع:
The Philosophy of Film: introductory text and readings. Ed Thomas E. Wartenberg and Angela Carter. pp. 213-224



نظریه مدرنیستی
فیلم به همان اندازه
که اعتبار دهی به
«خود» را انکار
می‌کنند متعهد به
برنامه‌های فلسفی
است و در نتیجه
چندمائی سیاسی
را مدنظر قرار
می‌دهد که مستلزم
انکار «خود» است