ساختارگرایی
در کار منتقدان سینمای انگلستان

چارلز اکرت

در اواخردههٔ شصت،درست هنگامی که «نگرهٔ مؤلف»جلای خود را از دست می داد، تعدادی از منتقدین انگلیسی آن را مورد بررسی دقیق قرار دادند، چارچوب اساسی اش را از همهٔ زواید پاک ساختند. اگر نگرهٔ مولف را در این لباس جدید، و از دور تماشا کنیم، بیشتر مخلوق **کلودله وی اشتراوس، رولان بارت** یا **کریستین متز** به نظر می رسد، یا حتی مخلوق اشخاصی نظیر **فروید و یونک** که کارشان با ساختگرایی وجه مشترکی ندارد. اما مطمئناً بین آنچه به جود آمده و نگرهٔ مؤلف **تروفو و سادیس** هیچ مشابهتی در کار نیست. ولی وقتی از نزدیک به آن نگاه کنیم، به نظر می رسد که وجوه اشتراک کمی با تمامی- یا د ـک از- بینانگذاران خود دارد؛ مانند کودک نامشروعی است که نطفه اش کنار خیابانی بسته شده و همانجا در آستانهٔ نزدیکترین خانه رها شده است.

منتقدین انگلیسی مورد بحث عبارتند از **جفری ناول اسمیت، پیتر والن، جیم کیتسیس، الن لاون و بن بروستر.** قبل از آنکه دربارهٔ آیندهٔ روش ابداعی آنها صحبت کنیم، بهتر است به ارزیابی کارشان بپردازیم. اما ابتدا باید به تبیین صور اصلی انواع نقدنویسی پرداخت که امروزه «ساختگرایی» نام گرفته است و بسادگی با شیوه های شخصی نقدنویسی این منتقدین، اشتباه می شود. گرچه بینشی مبتنی بر ساختگرایی همیشه در زیربنای اندیشهٔ خلاقه در فلسفه و علوم وجود داشته است (ارسطو، هگل، مارکس، یونگ)، کاربرد وسیع ساختگرایی در دوران معاصر از زبان شناسان ساختارگرا سرچشمه می گیرد. بینش بنیادی **دوسوسور، یاکوبسن**، و دیگران، تحت سه نوع نقدنویسی ساختگرای جالب برای منتقدین سینما طبقه بندی می شود: بررسی ساختارها از دیدگاه زبانشناسی در روایت، بیشتر به وسیلهٔ **تودوروف و بارت**؛ بررسی «زبان» سینما را از طریق نشانه شناسی به وسیلهٔ **متز، پازولینی، اکو** و دیگران (در حقیقت تلاشی برای تحقیق در این مسئله که سینما چگونه القاء مفهوم می کند و اینکه آیا می توان مانند یک زبان، تحلیلش کرد)؛ و بررسی **له وی اشتراوس** دربارهٔ ساختارهای زیربنایی اندیشه و رموزی که در نظامهای دیالکتیکی در اندیشهٔ اساطیری عمل می کنند، به کار گرفته می شوند.

این آخرین نوع از بررسیهای ساختگرا، با روشی که منتقدین انگلیسی به کار می گیرند، نزدیکی بسیار دارد و همین نوع بررسی است که من در این مقاله، مرکز توجه خود قرار خواهم داد. بررسی ساختار روایتی در سینما از طریق به کار گرفتن قیاسهایی صرفاً زبان شناسانه، به نظر ثمربخش نمی رسد؛ در واقع، این سخن **بارت** است. آنچه اهمیت بیشتری دارد، این است که در سینما کمتر چیزی می یابد که از دیدگاه فکری جلب توجه کند (که مطمئناً بیشتر توضیحی است دربارهٔ روش شخص او تا سینما). **بارت** به نظر می رسد به این نتیجه رسیده که بررسی سینما در حد یک زبان (چه از دیدگاه دامنه و چه از دیدگاه کارآیی بینشهای حاصل آمده)، سخت محدود است. ولی تاکنون هیچ کس در صدد بر نیامده تا بررسی **اشتراوس** را در زمینهٔ اندیشهٔ اساطیری و رموز «به دقت تمام» در مورد سینما به کار گیرد. من برای عبارت «به دقت تمام» تأکیدی قایل شدم؛ چرا که منتقدین مؤلف - ساختگرای انگلیسی به کرات به نام **له وی اشتراوس** و روش او اشاره می کنند.

شاید بهترین راه برای بسط این مسائل پیچیده، این است که، در ابتدا کار این گروه از منتقدین را ارزیابی کنیم وروشهای آنها را با روشهای قاعده ای **اشتراوس** مقایسه کنیم، و سپس بپردازیم به تصریح دستاوردها و امکانات مؤلف - ساختگرایی و به طور کلی امکانات آن. از اینجا به بعد هر اشارهٔ من به ساختگرایی، باید رجوعی به حساب آید به روش **کلود لِه وی اشتراوس**. اولین کتابی که مؤثر واقع شد (در واقع، سرچشمهٔ نقدنویسی مؤلف - ساختگرایی که مورد توجه ماست) «*لوکینو ویسکونتی*» (۱۹۶۷)، نوشتهٔ **جئوفری نول اسمیت** بود. این کتاب روی **پیتر والن**، اثر گذاشت؛ و کتاب **پیتر والن، علایم و مفهوم در سینما**(۱۹۶۹)، به نوبهٔ خود یک سلسله مقاله را در زمینهٔ ساختگرایی در مجلهٔ «*سکرین*» به دنبال آورد. **ناول اسمیت** مبنای کار خود را بر این فرضیات می گذارد که «مؤلف»شناسی بعد لازمی برای بررسی سینماست، و اینکه «وجوه مشترک و خاص در آثار یک مؤلف همانهایی نیستند که نمایان تر از چیزهای دیگرند»، و به این بر نهادهٔ اساسی اش می رسد: «بنابراین هدف نقدنویسی باید این شود که در ورای تضادهای سطحی بین موضوع

و نحوهٔ پرداخت، به کشف مرکز متشکلی ساختاری از نقشمایه های بنیادی و غالباً مکتوم بپردازد». **ناول اسمیت** در این رویکرد یک اشکال اصلی یافت، و آن بسیار محدود شدن دامنهٔ تحقیق بود؛ «این امکان که به مرور زمان در آثار مؤلف تغییراتی پدید شود، همراه این امکان که ساختارها متغیر باشند و نه ثابت»، و این وسوسه که منقد جنبه های متعدد تهیهٔ فیلم و تأثیرات زیبایی شناسی آن را که بررسی نقشمایه ها نادیده می گذارد، از یاد ببرد. **ناول اسمیت** در فیلمهای **ویسکونتی** «ساختاری واحد و جامع» نیافت؛ بیشتر به این دلیل که **ویسکونتی** در طول سالها تکامل یافته و از سبکهای متعددی برای فیلمسازی استفاده کرده است.

این همه، در حدود رویکردی ساختگرا، بسیار نامطمئن و محدود است. و در تمامی بررسی ای که **ناول اسمیت** از آثار **ویسکونتی** به عمل می آورد، جنبه های مختلف تهیهٔ فیلم، تاریخ و تأثیرپذیری سبک که ارتباط چندانی با ساختار ندارند، ولی برای فهم فیلم لازم می نمایند، به تحلیل درمی آیند. مع الوصف، برداشت اصلی خواننده از این تحلیل عمیق و مستقل، این است که مایه های ساختاری در واقع در مرکز همهٔ کوششهای **ویسکونتی** و در مرکز علاقهٔ **ناول اسمیت** قرار دارند. در مبحث بعدی خود دربارهٔ **له وی اشتراوس** خواهم کوشید تا موقع و ارزش روش **ناول اسمیت** را نشان دهم. ولی حالا بپردازیم به اینکه **پیتر والن**، دریافتهای او را چگونه به کار می گیرد.

احتمالاً در میان دانشجویان معاصر رشتهٔ سینما، کتاب *علایم و مفهوم در سینما*، پس از کتابهای *شکل فیلم* و *سینما چیست؟*، بیش از هر کتاب دیگر در زمینهٔ نگرهٔ سینما خوانده می شود. عیوب کتاب فراوان اند، ولی ثابت شده که اینها از نوع عیوبی است که قدرت زایندگی دارند، عیوبی که به اندازهٔ مباحث جدال انگیز با **زن ـ ایزنشتاین**، فکرها و واکنشهای عمیق پدید می آورند. مرکزیتی که این کتاب یافته است، نظریاتش را بخصوص دربارهٔ مؤلف ـ ساختگرایی پر اهمیت می گرداند. **والن** با نقل قولهایی از بررسی **ناول اسمیت** شروع کرده، سپس فیلمهای **هوارد هاوکز** را در حد موردی آزمایشی برای «رویکرد ساختاری» انتخاب می کنند. نخست فیلمهای **هاوکز** را به دو دستهٔ مشخص تقسیم می کند: درامهای پرماجرا و کمدیهای جنون آمیز (در اینجا از **رابین وود** پیروی می کند که خود گرایشهای ساختگرایانه دارد). این دو نوع فیلم «نگرشهایی وارونه از دنیا عرضه می دارند، قطبهای مثبت و منفی دید **هاوکزی**» وسپس ادامه می دهد که شخص باید با آگاهی داشتن از «تشابه ها و تکرارها»، که معمولاً در نقدنویسی مبتنی بر بازمایه ها یا جویای نقشمایه ها یافت می شود، نسبت به «تفاوتها و تضادها» نیز اطلاع داشته باشد. او آن گاه گروه اصلی از تضادهای موجود در آثار **هاوکز** را یادآور می شود و خاطر نشان می سازد که اینها چگونه به دسته های کوچکتر خرد می شوند و اینکه امکان دارد در یک فیلم بر هم منطبق شوند یا که در فیلمی دیگر، یکی در پیشزمینه و دیگری در پسزمینه قرار گیرد.

ولی **والن** ژرف روترین مبحث نقد خود را برای **جان فورد** نگاه می دارد، فیلمسازی که در کارش «تضاد اصلی» برهوت و باغ را می یابد (این اصطلاحات را والن از کتاب «*سرزمین بکر*»، نوشتهٔ **هنری نش اسمیت**، می گیرد). تمامی تحلیل **فورد** در این گفته به نتیجهٔ نهایی اش می رسد: «آثار **فورد** بسیار غنی تر از آثار **هاوکز** است و... این نکته از طریق تحلیلی ساختگرا روشن می گردد، این غنای موجود در روابط متغیر میان جنبه های متضاد در آثار **فورد** است که او را هنرمند بزرگی می گرداند؛ هنرمندی ورای یک مؤلف بی چون و چرای ساده». این گفته مبین جوهر نوع ساختگرایی خاص **والن** است، همچنان که پی گردی «مرکز متشکلی از نقشمایه های بنیادی و غالباً مکتوم» ساختگرایی **ناول اسمیت** را تصریح می کند.

هر دو این تعاریف با مقاصد کتاب دیگری که در همان سال انتشار کتاب **والن** منتشر شد، هماهنگی دارند. *افقهای غرب*، نوشتهٔ **جیم کیتسیس**. **کیتسیس** این گونه آغاز کرد: «ولی من باید این نکته را روشن کنم که منظورم از «نگرهٔ مؤلف» چیست. به نظر من این اصطلاح مبین یک اصل بنیادی و یک روش است: فکر وجود مؤلفها در سینما و ـ آنچه اهمیتی اساسی دارد ـ مسئولیت وابسته اش، محترم شمردن همهٔ آثار یک کارگردان از طریق یک بررسی منظم به قصد پی گیری مایه های خاص، ساختارها و کیفیات موجود در قالبها.» **کیتسیس** نیز از این درون نگری *سرزمین بکر*، نوشتهٔ **اسمیت** استفاده می کند که سیمای غرب، قالبی دیالکتیکی دارد: «به این ترتیب در مرکز قالب ما دیالکتیکی فلسفی داریم، مجموعه ای مبهم از مفاهیم و طرز تلقی ها که ساختار بازمایه ای و سنتی «نوع» را به دست می دهد.» **کیتسیس** نموداری از تضادهای اصلی ارائه می دهد و خاطر نشان می سازد که در فرایند تکاملی یک مؤلف قطبهای متضاد می توانند جانشین یکدیگر شوند. بررسی او دربارهٔ فرد فرد مؤلفین بسیار موشکافانه است، مع الوصف، همچنان که نشان خواهم داد، روح کار **والن** در قیاس با **کیتسیس**، قرابت بیشتری با **له وی اشتراوس** دارد.

اگر روشها و هدف **ناول اسمیت**، **والن** و **کیتسیس** به وسیلهٔ دیگر منتقدین انگلیسی دنبال نمی شد، آثار این سه منتقد، تماماً محصول اواخر دههٔ شصت، احتمالاً موج صرفاً بسیار ناچیزی را در جریان نقدنویسی مؤلف گرا، نمایان می کرد. در شمارهٔ مارس ـ آوریل ۱۹۶۹ مجلهٔ *سکرین* **الن لاول** نقد مخالفی بسیار شدید دربارهٔ کار **رابین وود** منتشر کرد؛ به نظر **لاول**، کار **رابین وود** فاقد روش تحلیلی بود و در حالی که فیلمها و کارگردانان را با نظام شناخته شده ای از اعتقادات و ارزشها می سنجید، بیشتر در پی به دست آوردن تأیید خوانندگان بود تا عرضهٔ دلایل. پادزهری که **لاول** پیشنهاد می کرد، روشی مؤلف ساختگرا بود، بسیار شبیه روشهایی که پیشتر به بحث درآمد: «... هر کارگردانی فیلمهای خود را بر اساس ساختاری مرکزی خلق می کند و... تمامی فیلمهایش را می توان در حد گردانه هایی روی این ساختار مرکزی یا شکلهای تکامل یافته ای از این ساختار

مرکزی دید». برای نمایان کردن این روش انگاره‌ای یافته در آثار **آرتورپن** را تحلیل کرد که شامل قطب گیری بین گروه‌های اجتماعی و قهرمانهاست و شامل یک شخصیت پدر مانند که واسط بین این دو است (هم گروه‌ها و هم قهرمانها، گرایش زیادی به خشونت دارند؛ پدرها بین این دو قطب خشن به میانجیگری می‌پردازند، کمابیش به همان گونه که شاهزاده در رمئو و **ژولیت** نقش میانجی دارد). مقالهٔ **لاول** یک سلسله عکس العمل‌های به هم پیوسته را به دنبال آورد، شامل حمله‌ای به ساختگرایی **لاول** از جانب **رابین وود**، پاسخی از **لاول**، دفاع مستقلی از **وود**، نوشتهٔ **جان سی. موره‌ی**، و بحث بسیار فاضلانه‌ای دربارهٔ سهم‌های **بارت**، **متز** و دیگران در زمینهٔ ساختگرایی، نوشتهٔ **بن بروستر**.

اگرچه قسمت زیادی از بحث حالت مشاجره داشت، وقتی خصومتهای شخصی را کناری بگذاریم و از بحث بی مورد دربارهٔ «ارزش» روشهای به تمامی متفاوت نقد صرف نظر کنیم، می بینیم که مقاصد و محدودیتهای نقد مؤلف ساختگرا روشن شده است. **وود و موره‌ی**، هر دو خاطر نشان می‌سازند که **کیتسیس**، **والن و لاول** بر اساس مبانی‌ای چون وضوح ساختارهای متضاد یا پیچیدگی ارتباطهای متقابل (**والن** دربارهٔ **فورد**؛ **لاول** دربارهٔ **پن**) دربارهٔ ارزش کارگردانها قضاوت می کنند. ساختگرایی، به ادعای **وود و موره‌ی**، در حد یک ابزار صرف برای تحلیل به کار گرفته نمی‌شود، بلکه در حد معیاری به کار می‌رود برای سنجش پختگی یا مقام هنری یک کارگردان. و آنها کشفیات ساختگرایی- جفتهای متضاد، انگاره‌های تبادل- را پیش پا افتاده می‌یابند، بی هیچ اهمیت و صرفاً حرفهای پر طمطراق ناقدانه که ما را در باز شناختن فیلم بزرگی از یک کارتون دو قطبی و ساختاری **تکس ایوری** یا **چاک جونز** یاری نمی کند (**موره‌ی**).

در سرتاسر این بحث تا اندازه‌ای ساده گردایی بی حد، کندذهنی و بی انصافی محض جریان دارد که شخص باید در قبال وسوسهٔ وارد شدن به بحث مقاومت کند. ولی چیزی که در اساس حس می‌شود، نیاز به واقعی گرداندن دوبارهٔ اصطلاحات است، به منظور انداختن نگاهی تازه به فکر ساختگرایی، و مناسب بودن بررسی‌ای ساختگرا در مورد تمامی آثار یک کارگردان یا به طور کلی در مورد سینما. ما باید کار خود را با مهمترین شخصیت ساختگرایی، **کلود له وی اشتراوس**، شروع کنیم. دو مقالهٔ اساسی وجود دارد؛ هر دو آنها کوششی است برای به صورت قاعده درآوردن وبرداشتن محدودیتهای کاربردهای ساختگرایی: *بررسی ساختاری اسطوره*(۱۹۵۸)، و «مقدمه» مربوط به *خام و پخته* (۱۹۶۴). دامنهٔ این مقاله‌ها، بخصوص دومی، آن قدر وسیع است که بهتر است قبل از نزدیک شدن به آنها، موارد علاقهٔ خود را تصریح کنیم. می توانیم علایق خود را به صورت یک سلسله سؤال که به نحوی مستقیم به سینما مرتبط می‌شود، عنوان کنیم: آیا هیچ بررسی واقعاً **له وی اشتراوسی** ای از کارگردان معینی به

عمل آمده است؟ این بررسی شامل چه چیزهایی خواهد بود؟ آیا بررسی ساختاری، باید محدود به کارگردان باشد، یا که در آن برای «نوع»های سینما نیز جایی هست، برای محصولات یک استودیوی معین، یا جنبه های بیشتر تخصصی از قبیل نوار تصویر و نوار صدا؟ یا که هنر سینما، بیش از آن در برگیرندهٔ عوامل مختلف و غامض است که بتوان با رویکردی از این گونه به چیزی پر ارزش دست یافت؟

ما باید با تصریح موضوع **له وی اشتراوس** (اسطوره) و روش تحلیلی ابداعی او برای دریافتش شروع کنیم. موضوع **له وی اشتراوس** نسبتاً ساده و یک شکل است. یک مجموعه اسطوره (معمولاً روایتهای کوتاه) که توسط قوم شناسان و مردم شناسان در منطقهٔ معینی از جهان گرد شده است. این مهم نیست که شخص تمامی گردانه های یک اسطوره را در اختیار داشته باشد، یا که بتواند «قابل اعتماد» بودن منابعش را ارزیابی کند. اساطیر بی انتها هستند و شکل کلیدی یا اصلی ندارند. تمامی گردانه های یک اسطورهٔ معین شامل اسطوره است؛ و شخص می تواند کار تحلیل را با هر کدام از گردانه ها شروع کند. اساطیر به طور منظم تحلیل می شوند، هر «واحد بزرگ» تحلیل شامل یک ضابطه و یک رابطه است که نیمی از یک جفت متضاد را تشکیل می دهند. ادیپ پدرش را می کشد ـ مرگ ابوالهول به تب، حیا می بخشد. هر ضابطهٔ معین امکان دارد در رابطه های متعددی وارد شود: به عنوان نمونه، خورشید امکان دارد در نخستین رابطهٔ یک جفت نمایان شود. نور می بخشد ـ تاریکی می آورد؛ می سوزاند ـ منجمد می کند؛ سبب رشد می شود ـ سبب مرگ می شود. یا که امکان دارد دو ظرفیتی بوده، نمایشگر هر دو رابطه باشد: خشکسالی می آورد ـ زندگی تازه می بخشد. بنابراین، ارزشش در هرلحظهٔ یک اسطوره باید از طریق ارزیابی دقیق وظیفه اش در (معمولاً) تعدادی از روابط قطب گیری شده تعیین گردد. ولی این قدم بعدی در زمینهٔ تحلیل است که در روش **له وی اشتراوس** منحصر به فرد است: «واحدهایی که یک اسطوره را به وجود می آورند، در حقیقت روابطی مجزا نیستند، بلکه دسته هایی از این گونه روابط هستند، و فقط به صورت دست هاست که این روابط را می توان به کار گرفت و ترکیب کرد تا که مفهومی پدید آورند». نبوغ **له وی اشتراوس** در این است که می تواند «دسته»های مرکزی روابط را در اساطیر باز بشناسد و خاطر نشان سازد که چرا مفاهیمی به همراه دارند ـ کاری که به هوشمندی و قدرت تشخیص بیشتر از قدرت تحلیل نیاز دارد. نمی توان بدون نقل قولی طولانی از آثاری **له وی اشتراوس** نمایان کرد که این تحلیل چگونه انجام می گیرد. من فقط می توانم خواننده را به قسمتهای معین و به مقالات مفسرها دربارهٔ این روش رجوع دهم. آنچه این کار را مشکل تر می کند، امکان جابه جایی روابط مورد تحلیل است: «... دو ضابطهٔ متضاد که هیچ واسطی ندارند، همیشه گرایش دارند جای خود را به دو ضابطهٔ مشابهی بدهند که پذیرای ضابطهٔ سومی در حد واسط است؛ سپس یکی از ضابطه های این دو قطب و واسط جای خود را به یک رابطهٔ جدید می دهد، و به همین ترتیب». این «استحاله»های اسطوره، معمولاً با عملکرد از طریق طبقه بندیهای مختلفی که ساختمانی مشابه دارند، مبین همان تضاد (ها) ست ـ در جوامع بدوی، این طبقه بندیها شامل گیاهان، حیوانات، سنگها، کرات آسمانی و غیره است. تضاد خورشید ـ ماه امکان دارد همان مفهومی را همراه داشته باشد که تضاد عقاب ـ خرس، هرچند که ضابطه ها از طبقه بندیهای مجزا گرفته شده است.

کراراً، **له وی اشتراوس** روی اهمیت اندیشهٔ قطب گیری شده تأکید می کند «اسطوره از آگاهی داشتن به تضادها می رسد به واسطشان» و همچنین تأکید دارد روی منش پویا و متغییر این اندیشه. قطب گیری در تمامی فرایندهای اندیشه و زبان جنبهٔ بنیادی دارد، در حد گونه ای وضوح بخشیدن و نظام دادن به دنیای اطرافمان؛ پویایی فرایند بی وقفهٔ اندیشه و ـ آنچه بسیار پراهمیت است ـ منش ذاتی اسطوره، هر دو را منعکس می سازد: به تجسم درآوردن آزارنده و مکرر شوندهٔ یک دو راهی یا تضاد، که معنایش بر راوی پوشیده می ماند ـ کسی که به نحوی کمابیش غریزی، گردانه هایی از این اسطوره را می گوید و باز می گوید.

بنابراین، بررسی ساختاری متضمن تجزیهٔ تعداد بسیاری از گردانه های یک اسطوره به عناصر پرمعناست، مرتب کردن این عناصر برحسب انگاره های قطب گیری شده که در طبیعت اسطوره است و بذل توجه به دسته های روابط. شخص فقط وقتی مرکز اسطوره را کشف می کند که تمامی تحلیل ها را تک به تک بررسی کرده باشد. اینکه اسطوره «دربارهٔ چیست»، عموماً به اثبات می رسد که با معنای ظاهری اسطوره تفاوت بسیار دارد. اگر که محتوای اسطوره بر راویانش پوشیده نبود، دلیلی وجود نداشت که همراه با وسوسه ای مدام تغییر شکلش دهند، بازگویش کنند، و در زندگیهای خود برایش اهمیتی این چنین قایل شوند. اسطوره وقتی شناخته شد و فهمیده شد، می میرد؛ دیگر به کار بیان یک دو راهی یا یک تناقض نمی آید. اساطیر مردهٔ جهان، اندیشه های پویایی هستند به صورت سنگواره درآمده که به کناری گذاشته شده اند؛ چرا که حل شده اند، بچه گانه شده اند، یا که در اثر حوادث یا تکامل فرهنگی بی مورد شده اند. تحلیل گر کار خود را از همان نقطه ای که خالق اسطوره شروع کرده، آغاز می کند ـ در شرایطی که مبتنی بر جهل است. اگر که شخص پی گیری باشد، می تواند معمای نهفته در مرکز اسطوره را بخواند و دریابد که چگونه تمامی، گردانه هایش به هم مرتبط اند.

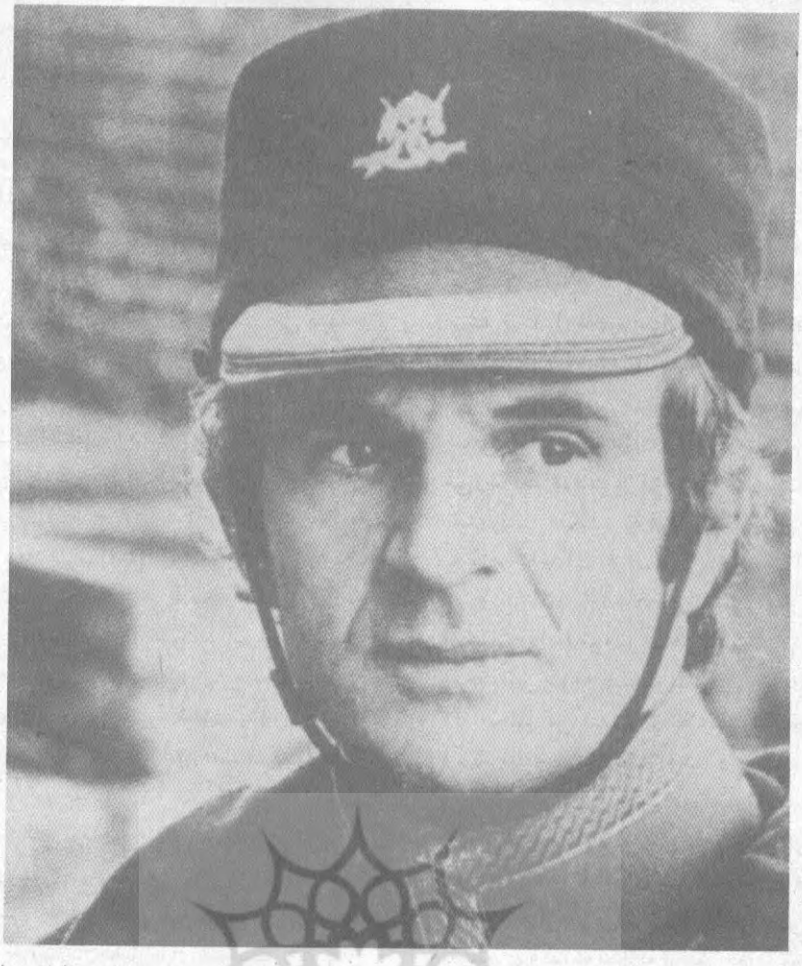
این همه مسائلی کلی است و درک آن مشکل است و فقط از طریق کاربرد ویژه اش در مورد سینما می توان به آن وضوح بخشید. من برانگیزاننده ترین درونگریهای **له وی اشتراوس** را برحسب درجهٔ اهمیت و دامنهٔ کاربردشان مطرح می کنم. سپس ما در موقعیتی خواهیم بود که دستاوردهای بررسیهای مؤلف ساختگرایی معاصر را ارزیابی کنیم و موارد استفادهٔ بیشتری بیابیم برای این رویکرد ساختاری.

قبل از آنکه بتوان فیلمها را با اساطیر برابر دانست، فیلمها باید یک شرط اساسی را در خود داشته باشند: باید از جامعه ای سرچشمه بگیرند که افراد آن صاحب «جهان بینی مشترکی» هستند. فقط در چنین جامعه ای است که به وجود آمدن آن گونه نظام دیالکتیکی که خاص اسطوره است، مفهوم پیدا می کند. همراه با پذیرفتن این معیار، اسطوره امکان دارد «هر نوع تجلی فعالیتهای فکری یا اجتماعی جوامع موردنظر» باشد. بگذارید سینما را با این معیار اولیه بسنجیم. تاریخ سینما را معمولاً به صورت تحلیلی از جوامع هنری می نویسند، که به صورت مکتبهای ملی یا سبکی تصریح می شوند (گویایی گرایی آلمانی، نو واقع گرایی ایتالیایی)، به صورت جنبش های بین الملل (فرا واقعگیرایی، موج نو)، یا به صورت سبکهای خاص استودیوهای معین (بیوگراف، اوفا، برادران وارنر). طبقه بندیهایی تا این اندازه نظام گرفته همیشه با پویایی و قدرت آفرینش درونی تاریخ هنر به شدت مغایر هستند، اما احتمالاً از «جوامعی» که **له وی اشتراوس** برای بررسی تصریح می کند، تعبدی تر نیستند. و محققاً این حقیقت را منعکس می کنند که سینما عموماً محصول کوششهای گروهی است. هالیوود در اوج خود به ساختار اجتماعی پیچیده ای شبیه بود: کمابیش مشابه ساختارهای «خانواده ـ قبیله ـ دهکده» که **له وی ـ اشتراوس** به کار می گیرد. درون این جامعهٔ بزرگتر که هالیوود نامیده می شد، فرهنگهای مشخص و جدای **وارنر**،**مترو گلدوین مه یر**، **پارامونت**، **دیپابلیک**، و دیگران وجود داشتند و درون اینها واحدهایی مرکب از گروههای معین تولید فیلم نیز بودند، یا گروههایی وجود داشتند که کارشان تهیهٔ «نوع» معینی بود (مسائل روز، کمدی، حماسه، سریال).

اینکه برادران **وارنر** یا **اوفا**، یا سینماگران تجربی روسیه، هرکدام برای خود «جها بینی واحدی» داشتند یا نداشتند، موضوعی است که باید درباره اش تحقیق شود و مورد مطالعه قرار گیرد، و نمی توان به دلخواه دربارهٔ آن اظهارنظر کرد. اما اگر شخص بتواند به نوع قضاوتی غریزی بسنده کند که مبنایش دیدن فیلمهاست، به نظر می رسد که جواب این سئوال، مثبت است. باید البته وجود نیروهایی را که در جهان امروز در جوامع مختلف در جهت وحدت بخشیدن به عقاید متفاوت کار می کنند بپذیریم (**لانگ** به هالیوود می رود و **کوبریک** به انگلستان)، ولی حال و هوای کلی یک جامعه، اغلب در فیلمها منعکس است. قبل از آنکه این موضوع را رها کنیم، بهتر است این گفتهٔ **له وی اشتراوس** را موکد کنیم که یک اسطوره می تواند «هر نوع تجلی»ای از فعالیتهای اجتماعی یا ذهنی یک جامعه باشد. بنابراین، تبلیغات و سبک زندگی یک جامعهٔ سینمایی (مثلاً هالیوود در سالهای ۲۰) را می توان گردانه هایی از اسطوره یا اساطیر برای اینکه سینما به عنوان مجموعهٔ اساطیری اصیل قابل قبول باشد، باید شرایط معیار دومی را نیز برآورده سازد؛ بدین معنا که باید از یک «نظام دیالکتیکی تضادها و روابط متقابل» سرچشمه بگیرد، نظامی که منطقی، مداوم، و به نحو قابل نمایشی، خاص جامعهٔ مورد مطالعه است. در اساطیری که **له وی اشتراوس** تحلیل می کند، این نظامها عموماً مبانی جانورشناسی یا گیاه شناسی دارد، یا مرکب از کیفیات محسوس است (خام و پخته). سهم عمدهٔ **له وی اشتراوس** در مورد اسطوره احتمالاً این بینش است که اندیشه های انتزاعی می توانند از طریق به کار گرفتن «طبقه بندیهای تجربی»ای این چنین تبیین شوند. جوامع امروزی دیگر از طبقه بندیهایی شامل گیاهان و جانوران استفاده نمی کنند، ولی ما از طبقه بندیهای مختلفی استفاده می کنیم که مشابه این گونه طبقه بندیهای اولیه هستند. سینما به خصوص سرشار از طبقه بندیهایی است که بر اساس اشیای مادی (لباس، اعضای بدن، اثاث، شناخت مکانها)، یا بر اساس کیفیات (زیبایی ـ زشتی، تاریکی ـ روشنایی) می باشند. این نظامها در اساطیر در حد رموز عمل می کنند: شخص باید اغلب از طریق مصاحبه یا تحقیق، مفهوم یا اهمیت یک لاک پشت را در یک جامعهٔ بدوی کشف کند تا بتواند به «خواندن» اسطوره ای که لاک پشتی در آن پدید می شود دست یابد؛ به همین ترتیب، شخص باید مفهومی را که در هالیوود اواخر سالهای ۲۰ برای یک عینک یک چشمی یا در اوایل سالهای ۳۰ برای یک پیراهن سیاه قایل بوده اند، کشف کند تا به درک خصیصه های شخصیتی **فن شتروهایم** یا **تیم مک کوی** دست یابد. محققاً سینما، با وابستگی کمابیش ذاتی و بیمارگونه ای که با اشیای مادی دارد، حتی در طول یک تحلیل ساده آشکار می شود که سرشار از طبقه بندیهای به رمز درآمده است.

و چنین طبقه بندیهایی را می توان با کمی دقت، در نورپردازی، کار با دوربین، تدوین و سبکهای بازی یافت، همچنان که در موسیقی متن (کاربردی موسیقی در حد رمز خیلی زود، همزمان با کینوتکها، شروع می شود).

اینکه این رموز بخشی از یک نظام دقیق و منطقی را تشکیل می دهند یا نمی دهند، تنها از طریق تحقیق است که می تواند روشن شود. کوششهای اولیهٔ خود من در زمینهٔ تحلیل جواب مثبت به دست می دهد ـ اما در عین حال، این را هم آشکار می سازد که این نظامها تحت تأثیر تعداد عواملی بسیار متنوع تر از آنچه که در اساطیر **له وی اشتراوس** دیده می شود، هستند. در مورد اساطیر شخص خود را در برابر توانایی های راویان، فراموشیها، و همه گونه نیروهای مخالف فرهنگی می یابد (اگرچه **له وی اشتراوس** عملاً منکر تمامی این چیزهاست؛ چرا که به هر یک از اساطیر در حد یک شیء یافتهٔ می نگرد)؛ در صورتی که در مورد فیلمها، شخص باید نیروهای مادی را به همان اندازهٔ نیروهای هنری و فرهنگی در نظر داشته باشد ـ یعنی، تصادفهایی که بر دست یافتن به تصویر نهایی روی پرده تأثیر می گذارند (انتخاب هنرپیشگان، تغییرات در فیلمنامه، بازبینی، از دست دادن یک نما، و غیره)، همچنان که بر طرحهای خلاقهٔ نویسنده و (یا) کارگردان تأثیر می گذارند. شاید این مسائل ساختگرایی را بیشتر از انواع دیگر نقدنویسی محدود نمی کند، اما ما نمی توانیم فیلمها را در حد اشیاء یافته در نظر بگیریم؛ چرا که اطلاعات ما در مورد چگونگی ساخته شدن آنها، بیش از اندازه است.



فرانسوا تروفو

بررسی رموزی که در دوره های مختلف سینما، در استودیوها، در «نوع»ها، و حتی در فرد فرد کارگردانان جنبهٔ مرکزی دارند، می تواند روشن کنندهٔ نظامهای منطقی کارگردانان هایی باشد که برابر نظامهای به رمز درآمدهٔ سنتی، عکس العمل نشان می دهند یا در عین کار کردن در این نظامها در حال تخریب آنها نیز هستند (**تروفو، گدار، بونوئل، سیرک**). منظور من چیزی این چنین ساده نیست: مثلاً بررسی این که چاقوکشهای هالیوودی چگونه کلاه بر سر می گذاشتند به قصد حاشیه نگاری بر تصویر آدمکشهای اجیرشده در *به پیانیست شلیک کنید* (نیازی به تحلیل آنچه خود در جا تحلیلی ضمنی است نداریم)، بلکه منظورم بیشتر آن گونه بررسی ای است که ما را در فهم تنشهای مبهمی کمک می کند که **تروفو** بین تصاویر سنتی و نو، حرکات، یا تأثیرهای موسیقی نگاه می دارد- این جزییات فیلم که می تواند ما را به اسطورهٔ مرکزی که **تروفو** در حال بیانش است، رهبری کند. اگر مفهوم اسطوره بر خالقش پوشیده است، فیلم **تروفو** در حال بیانش است، رهبری کند. اگر مفهوم اسطوره بر خالقش پوشیده است، فیلم **تروفو** نه ادای احترامی به هالیوود خواهد بود و نه هجو آن (حتی اگر- به خصوص اگر- این تعابیر **تروفو** را راضی می کنند). اسطوره ای که در بطن فیلم است، از طریق تحلیل «دسته روابط»ی که تمامی فیلم را به وجود می آورند، و مقایسه با تحلیل های سایر فیلمهای موج نوی فرانسه، کشف خواهد شد.

قبل از آنکه موضوع رموزی را که در فیلمها شامل «نظام دیالکتیکی تضادها و روابط متقابل» هستند رها کنیم، باید یک تفاوت مهم موجود بین سینما و روایاتی را که **له وی اشتراوس** تحلیل می کند، متذکر شویم. این تفاوت، به صورت کلام قصار که درآید، از این قرار است: در یک جامعه، هرکسی می تواند اسطوره ای را روایت کند، ولی فقط **متروگلدوین مه یر** است که می تواند فیلمی بسازد. رموزی که در فیلمها یافت می شوند، بستگی نزدیکی دارند با فرایندهای خلاقهٔ در پس فیلمها؛ این رموز روایتی، بصری و سمعی هستند، بسیار متنوع و اغلب حاصل اندیشهٔ ذهنهای افراد، که معمولاً در حد بخشی از سبک یک استودیو یا یک گروه تهیهٔ فیلم، شکل گرفته اند، یا حتی از جامعهٔ بزرگتری که فیلمسازان را دوره کرده، سرچشمه گرفته اند (فیلمهای مستند، فیلمهای فیلمبرداری شده در مکانهای واقعی، فیلمهای برملاکننده). این رموز، حتی وقتی که درون یک جامعهٔ سینمایی شکل گرفته باشند، با رموز جامعهٔ بزرگتر تماشاگران پیوند دارند- چرا که در غیراین صورت، تماشاچیها فیلمها را غیرقابل درک می یابند. به حدس من، رموز سینمایی ای که بیش از همه در دسترس هستند، جزیی از فیلمنامه اند، جزیی از تصاویر و جزیی از موسیقی، به خصوص وقتی که موسیقی برای تمامی فیلم یا متناسب با ضرب فیلم نوشته شده باشد (مثل بهترین موسیقی های متن **کینوتک** برای فیلمهای صامت). به نظر می آید که سینما با معیارهایی که تا اینجا مورد بحث قرار گرفته، جور است، هرچند که وظیفهٔ تحلیل گر به طور غیرقابل انکاری، پیچیده می نماید.

شرط بعدی، مکتوم ماندن مفهوم اسطوره بر راوی، به نظر

ساده تر می رسد. شاید هیچ وسیلهٔ بیان هنری بزرگ دیگری به اندازهٔ سینما به نحوی خاص خود، اسرارش را از خالقین و تماشاگران پوشیده نگاه نمی دارد. از **مه لیس تا فلینی**، تمثیل اساسی ای که برای تجربهٔ تماشای یک فیلم وجود داشته یک «رویا»ست، و فیلمها، مانند رویاها، وظایفی درونی و جادویی بر عهده دارند. فیلمها همچنین همواره خود را مکرر می کنند و همراه با نوعی اجبار درونی دیده می شوند. این مکرر شدن رویا مانند، مطمئناً به منش اسطوره ای سینما اشاره دارد. در ضوابط **له وی اشتراوس**، یک اسطوره تجسمی از یک دو راهی یا تناقض است؛ و مکرر شدنش، که از طبیعت وادارکننده اش ناشی می شود، سبب می گردد ساختارش نمایان شود. یا چنانچه بخواهیم این ضوابط را عملاً نشان دهیم، قهرمانی که در مرکز یک فیلم پلیسی قرار دارد، تجسم یک دو راهی ست: اگر این دو راهی از طرف فیلمسازان و تماشاگرها حل شود، دیگر این قهرمان برایشان جالب نخواهد بود. به نظر من، این مسأله بینشی بنیادی ست. می توان آن را در مورد نوع شخصیتهای معین، قالبهای داستانی، «نوع»های سینما، رشته فیلمها (فیلمهای اندی هاردی، فیلمهای موتور سیکلتی) و غیره تعمیم داد. اتحاد فیلمسازان و تماشاگرانشان، گونه ای هنر را به وجود می آورد که دو چهرهٔ متضاد را در بطن خود دارد. اسطوره هایی ساختهٔ اسطوره سازان که فقط پس از خلق شدن، صحت یا سقمشان معلوم می گردد. بنابراین، شاید بهترین معیار برای تشخیص فیلمهای اسطوره ای اصیل، فروش سالانهٔ بلیت فیلمهاست.

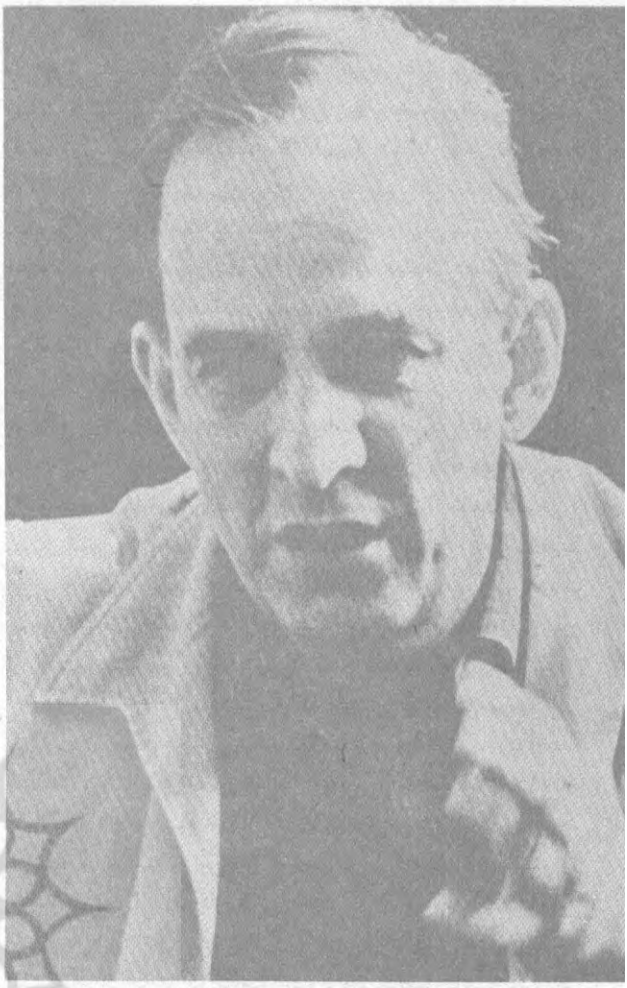
دو شرط دیگر از شرایط **له وی اشتراوس** نیز بررسی هایی کوتاه می طلبند. اولی این است که هر اسطوره فقط کاربرد محدود انگاره ای ست که در طول تحلیل تعدادی اسطوره نمایان می شود. این مسأله به سادگی، بدین مفهوم است که تعداد زیادی فیلم باید تحلیل گردد تا ساختاری معتبر باز شناخته شود. احتمالاً، شخص باید تعداد قابل توجهی از آثار حماسی **دو میل** یا وسترنهای **دیپاپلیک** را تحلیل کند تا به کشفهایی پر اهمیت دست یابد. یا اگر استودیو یا دوران معینی موردنظر است، باید فیلمهای «نوع»های زیادی را مورد بررسی قرار دهد. شرط دوم ما را به انتهای این بحث می رساند و می تواند در حد پلی ما را به موضوع «مولف ـ ساختگرایی» بازگرداند. به موجب این شرط، صور موجود در اساطیر فقط در ارتباط با دیگر صور افادهٔ معنا می کنند. نمی توان آن چنانکه که در تحلیل سنخ های باستانی یا **فرویدی** معمول است، برای آنها مفاهیمی معین در نظر داشت، همچنان که نمی توان انتظار داشت در اسطوره، این شکل خاص از اندیشه که تا به این حد پویاست، همیشه همان معنا را افاده کنند. یکبار دیگر، این مبحث را از طریق مثال بهتر می توانیم نمایان کنیم تا از طریق بیان فشردهٔ آن. **جین دارول** با همان اطمینان سنخ باستانی *مادر خوب* یونگی است که **جون کالینز**، سنخ باستانی صفت *پلید زنانگی* است. نظام یونگی سنخ های باستانی درهم آمیخته را نیز ممکن می داند، اما به هرحال، این مفاهیم گرایش دارند به صورتهایی ثابت درآیند. در نظر یک ساختگرا، «مفهوم» **جین دارول** در مثلاً *خوشه های خشم* به صورت یک رشته از روابط بیان می شود ـ روابطش با شخصیتهای دیگر، و با افکار دیگر (اگر که در سطحی استعاری عمل می کند)، یا به صورت طرز تلقی های متضاد دوربین بیان می شود، یا به صورت مایه های ثابت موسیقی، و به صورت سبکهای بازیگری. یک ساختگرا به دنبال این نیست که **جین دارول** شبیه چه چیزی یا مظهر چه چیزی است، بلکه بیشتر به دنبال مفهوم اسطوره ای است که در آن، **جین دارول** در حد یکی از صور، روابط بسیاری برقرار می سازد.

مسأله اینکه این صور را چگونه باید تعبیر کرد، ما را به قلب تمامی کوششی که از آن در حد «مؤلف ـ ساختگرایی» یاد کردیم می رساند. هریک از مؤلفینی که پیشتر ذکرشان رفت، روش نقدنویسی منحصر به فردی به کار می گیرند، هرچند که همه به ظاهر ساختگرا نیز هستند. کدام یک از آنها، بیشتر از دیگران به روش بسط یافتهٔ **له وی اشتراوس** نزدیک است؟ **ناول اسمیت** روابط موجود در هر فیلم را به دقت تحلیل می کند، و به خصوص متوجه طبیعت متغیر این روابط موجود در هر فیلم را به دقت تحلیل می کند، و به خصوص متوجه طبیعت متغیر این روابط و پیشرفتهای دیالکتیکی است. ولی مسأله اصلی او، این است که **ویسکونتی** در حد یک هنرمند تا اندازه ای تکامل یافته که بررسی تطبیقی فیلم هایش را غیرممکن می سازد. **ناول اسمیت**، ترجیح می دهد فیلمهای **ویسکونتی** را «تک تک بررسی کند، و در تحلیل هریک بکوشد رابطهٔ پنهانی یا آشکار آن را با بقیهٔ فیلمهای **ویسکونتی** به نمایش درآورد». فقدان روشی به تمامی قیاسی، نه تنها ساختگرایی اورا محدود می سازد، بلکه این مسأله عمیق را پیش می آورد که آیا می توان مجموعهٔ تمامی فیلمهای ساختهٔ یک کارگردان را در طول سالها در حد یک «مجموعهٔ» اساطیر در نظر گرفت. بگذارید در انتهای این مبحث به این مسأله باز گردیم.

کیتسیس مطمئناً کلیهٔ آثار یک کارگردان را در حد یک مجموعهٔ اسطوره تحلیل می کند، اما هریک از صورش را از طریق ضابطه هایی مبتنی بر سنخ های باستانی و شمایل ها تصریح می کند؛ مفاهیم آنها بیشتر سنتی هستند تا که وابستهٔ روابط درون هر فیلم. فقط تکیه اش روی پویایی روابط متقابل صور و گرایششان به پدید آوردن جفتهای متضاد مشابه تحلیل **له وی اشتراوس** است. روش **لاول** که بسیار شبیه روش **کیتسیس** می باشد، ترکیبی است از بینش های مبتنی بر سنخهای باستانی و بینشهای ساختاری.

در میان تمام این منتقدین، به نظر می رسد که **پیتر والن** بیشتر از همه با نوشته های **له وی اشتراوس** آشناست. تحلیل اواز **هاوکز** و **فورد**، هرچند که قصد شده فقط جنبهٔ اکتشافی و پیشنهادی داشته باشد و کمتر با سنخ های باستانی مطابقت دارد، به تمامی متوجه «دسته های روابط» است و بر مبنای این نظریه قرار داده شده که «فقط تحلیل تمامی آثار یک کارگردان، این امکان را در اختیار منقد قرار می دهد که وقتی به تک تک فیلمها باز می گردد به لحظهٔ هم نهاده دست یابد».

بنابراین، به نظر می رسد که در حکمرانی مؤلف ـ ساختگرایی معاصر دو مشکل اساسی وجود دارد: مسأله اینکه صور را چگونه



اینگمار برگمان

لوئیس بونوئل

باید تعبیر کرد، و اینکه تمامی آثار یک مولف تا چه اندازه از همان وحدتی برخوردار است که در یک مجموعهٔ اساطیر یک جامعه یافت می شود. له وی **اشتراوس** پاسخ به این سئوال را در «بررسی ساختاری اسطور» نخستین وظیفهٔ خود قرار می دهد: «اگر بتوان در اساطیر اساساً مفهومی باز شناخت، این مفهوم نه در عوامل جدایی که یک اسطوره را پدید می آورند، بلکه فقط در نحوه‌ای که این عوامل ترکیب می شوند است که می تواند جایی داشته باشد». پس، به نظر می آید که سنخ های باستانی، شمایل های سنتی، و **برهوت** و **باغ هنری نش اسمیت** کناری گذاشته می شوند. پذیرش این گونه مفاهیم قالبی، نه تنها تغییرات مهم روابط را از چشم ما دور می کند، بلکه امکان دارد ما را پای بند مفهوم سطحی اسطوره کند ـ پای بند توجیه های راوی راجع به اینکه داستانش دربارهٔ چیست، یا پای بند روکشی از اسطورهٔ سنگواره شده که منقد روی ساختاری زنده کشیده است. البته، بسیار امکان دارد که در طول تحلیل مفاهیم سنتی پدیدار شوند، ولی نکته این جاست که این مفاهیم کشف خواهند شد و از پیش وجودشان مسلم انگاشته نخواهد بود.

مسأله میزان وحدت وجود در آثار یک مولف به سادگی مسأله قبل قابل حل نیست، هرچند که دو نظریه به ذهن می رسد: عقیدهٔ **رنوار** مبتنی بر این که یک کارگردان تمامی عمرش را صرف تهیهٔ یک فیلم می کند؛ و نظر **الیزابت سیول** مبتنی بر این که هر هنرمندی خالق اسطوره ای که به وسیلهٔ آن باید آثارش را تعبیر کرد نیز هست. هر دو نظر از اصلی پشتیبانی می کند که در نگرهٔ مولف به طور ضمنی وجود دارد: اینکه مجموعهٔ آثار یک کارگردان واجد وحدت است. نظریهٔ مخالف، اینکه یک هنرمند از طریق مراحل مجزایی در زمینه‌های اندیشه و فن تکامل می یابد، بیشتر یک تصور قرن نوزدهمی است، مبتنی بر اعتقاد تکامل یافتنی که بر اساس قصدی از پیش می باشد. بررسی امروزی اسطوره به طرحهای مبتنی بر تکامل سخت تاخته و از اهمیت آنها کاسته است، و بررسی هایی همزمان دربارهٔ نقشمایه ها، نمونه ها، و قالبها را جانشین این طرحها کرده است. عکس العمل، بدون شک، بی اندازه افراطی بوده است. ما باید شخصاً تصمیم بگیریم که آثار یک کارگردان تا چه اندازه با تعریف **رنوار** مطابقت می کند و تحلیلی اسطوره ای می طلبد؛ و نیز باید پیش بینی کنیم که تکاملی ظاهری در سبک و مایه، امکان دارد فقط نقابی باشد بر آنچه که در مجموعهٔ آثار مکرر می شود.

باروری روش ساختگرایی، با در نظر گرفتن تمامی کاربردهای بالقوه اش، با بصیرت و هوشمندی کسی که به کار می گیردش مناسب خواهد بود. ولی در امکاناتش جای هیچ تردیدی نیست: سینما، بعد جنجالها و اداهای آغازی، وظیفهٔ اسطوره سازی جمعی را که قبلاً به صورتهای نمایشی، ادبی و شفاهی وجود داشت، بر عهده گرفت و کمابیش جانشین آنها شد، و بدل به وسیله ای شد برای تبیین اسطوره های حتی خصوصی تر؛ مثل اسطوره های **کوکتو**، **بونوئل**، و **برگمن**. آنچه مشکل می نماید، دنبال کردن بررسیهایی است که مستلزم دسترسی داشتن یا در اختیار داشتن تعداد بسیار زیادی فیلم است. تجربهٔ شخصی من این است که فقط سه یا چهار یا پنج بار دیدن فیلمها، می تواند آشنایی لازم را فراهم آورد و تحلیلی ساختگرا را ممکن سازد. اما برای کسانی که می توانند بر این مشکل فایق آیند، در ورای آنچه که مولف ـ ساختگرایی معاصر به اشاره گفته، کارهای بسیاری وجود دارد که باید به انجام برسد. ■

ترجمه: کورش کوشانفر