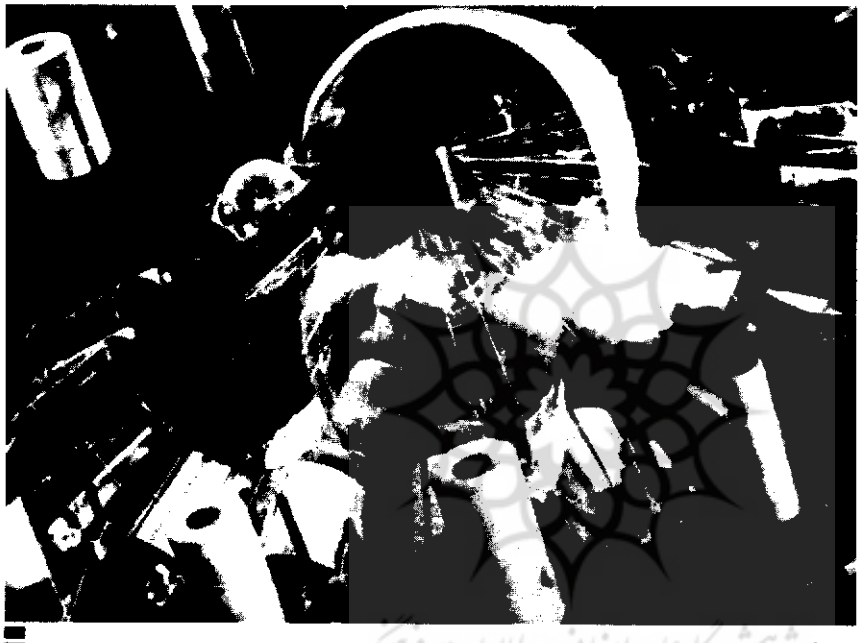
فرمالیسم و نئو ـ فرمالیسم

□یان کریستی

فرمالیسم، نام متعارف و گاه فریبنده گرایشی انتقادی است که بیش از هشتاد سال قدمت دارد، گرچه در این مدت مورد سوءتفاهم و حتی آزار هم قرار گرفته است. این عنوان که نخست از سوی مخالفان مطرح شد، متعاقباً با بی‌میلی از سوی شارحان روسی «شیوهٔ فرمال» پذیرفته شد، البته آنها اعتراض کردند که این تنها شیوه‌ای مجرد یا محدود به آنچه معمولاً «فرم» قلمداد می‌شود، نیست ولی صرف‌نظر از این بحثهای داخلی، سنت فرمالیسم را می‌توان دستاورد متمایز قرن بیستم در عرصهٔ زیبایی‌شناسی دانست.



ورتوف

زیرا این گرایش از جنبهٔ تاریخی در پی علاقه به یافتن هدف یا مبنایی علمی برای نقد ادبی بوجود آمد، تا حدی در حکم پاسخی به تازگی هنر مدرن ـ خصوصاً شعر فوتوریستی ـ و در عین حال برای بهبود درک آثار کلاسیک شکل گرفت. به طور خلاصه فرمالیسم دیدگاهی انتقادی بود که به نحوی یگانه به چالش غریب دوران مدرن پاسخ می‌داد. گرایشی که بعدها در دههٔ ۱۹۳۰ «منتقدان نوین» امریکایی، همراه با ساختارگرایان و نشانه‌شناسان آن را منعکس کردند.

ولی اگر تأیید فرمالیسم بر ادبیات بود، چگونه با فیلم مرتبط شد؟ این وضع را می‌توان عمدتاً با در نظر گرفتن جایگاه عجیبی توضیح داد که سینما طی سالهای اولیهٔ رژیم شوروی در روسیه به دست آورد. زیبایی‌شناسی فیلم با حضور فیلمسازانی چون ورتوف و آیزنشتاین که داعیه‌ای ایدئولوژیک گسترده‌ای در آثارشان داشتند، تبدیل به موضوعی برای بحث شدید عمومی و حتی موضوعی سیاسی شد. منتقدان فرمالیست پیشگام همچون ویکتور شکلوفسکی و یوری تینیانف در این فضای سرمستانهٔ جدل و نوآوری نه فقط به نگره‌پردازی دربارهٔ فرمهای نوین سینمای روسیه پرداختند. بلکه عملاً در مقام فیلمنامه‌نویس و مشاور مشغول به کار شدند. صحنه برای لغزشی خطرناک بین اختلافات انتقادی و سیاسی آماده شده بود. در انتهای دههٔ ۱۹۲۰ که کادر رهبری شوروی شروع به نظام‌دهی و یک‌دست‌سازی فرهنگی کرد، «فرمالیسم» که اکنون به معنای هر نوع تعهد سیاسی نسبت به تجربهٔ هنری یا مقاومت در برابر «رئالیسم سوسیالیستی» حاکم بود، تبدیل به اصطلاحی برای سوء استفادهٔ مقامات شد و حتی ضمن تصفیه‌های دههٔ ۱۹۳۰ می‌توانست مجازات اعدام در پی داشته باشد.

جای تعجب ندارد که بازماندگان فرمالیستهای روسی ساکت شدند یا عقاید خود را تکذیب کردند. در دههٔ ۱۹۶۰، دورانی که علایق پیشین نسبت به دوران اولیهٔ حکومت کمونیستی شوروی تجدید شده بود، بسیاری از متون مهم فرمالیستی برای نخستین بار ترجمه شد و تأثیر فرهنگی گسترده‌ای به جا گذارد. بار دیگر ارتباط میان نقد فرمالیستی و سینما تجدید شد زیرا نشانه‌شناسی مبنایی برای نگره‌پردازی نوین دربارهٔ فیلم و احیای سینمای آوانگارد شد، به گونه‌ای که تا حدی به الگوهای فرمالیسم شوروی نظر داشت. جنبش نشانه‌شناسی ساختاری یا فرهنگی روسیه که در اواخر دههٔ ۱۹۶۰ ظهور کرد، مکتب فرمالیسم را به عنوان یکی از عوامل تأثیرگذار بر تحلیل گسترده متون فرهنگی و هنری متفاوت مطرح ساخت. ادامهٔ این روند همچنان منجر به پژوهشهای ارزشمندی دربارهٔ سینما شده و می‌شود. آن دسته از نگره‌پردازان فیلم که به تحلیل ساختار روایت می‌پردازند و آنهایی که مایلند درک ما را از سینمای متعارف افزایش دهند یا به اصطلاح فرمالیسم «آشنایی‌زدایی» کنند، همچنان ابزارهای انتقادی فرمالیسم را زیر بیرق «نئو ـ فرمالیسم» به کار می‌گیرند.

تولد نظریه‌ای ادبی

نظریهٔ ادبی فرمالیستی به سرعت در فضای بسیار پرهیجان هنر آوانگارد روسیه در سالهای بلافاصله قبل و بعد از انقلاب سال ۱۹۱۷ گسترش یافت. شاعران فوتوریست در حال تجربه با زبان ابداع شده‌ای بودند تا بتوانند به ریشه‌های گفتار در صدا، ایماء و اشاره برسند. ویکتور شکلوفسکی این مورد را به عنوان نمونه‌ای به طور اخص آشکار در نظر گرفت که چگونه هنرمندان نقشی حیاتی در تقویت درک عادی ما از طریق «نامتعارف ساختن» زبان عادی ایفا می‌کنند. از نظر شکلوفسکی و اعضای انجمن پژوهش زبان شاعرانه سن پترزبورگ (OPOYAZ)، استفادهٔ شاعرانه از زبان، مشتمل بر طیفی کامل از تکنیکها یا «ابزارهایی» است که محدود به شعر نمی‌شود بلکه شاید بتوان آنها را در نثر ادبی هم یافت. او حرکتی گریزناپذیر را از شعر به نثر، از نوآوری به عرف کشف کرد، چنان که زبان حالتی خودکار می‌یابد. وی این وضع را با حالتی مقایسه کرد که وقتی می‌خواهیم هنر کهن را به روشی واقعاً هنرمندانه تجربه کنیم، با حفاظ شیشه‌ای «آشنایی» پوشیده می‌شود.

آنچه در این انقلاب از دست می‌رود، اهداف ویژهٔ هنر در غریب نشان

دادن صحنه‌ای آشنا (ostranenie) یا «آشنایی‌زدایی» از چیزی است که معمولاً بدیهی فرض می‌شود ایده‌ای تأثیرگذار که متعاقباً در «فاصله‌گذاری» بر تولت برشت در تئاتر منعکس می‌گردد. از نظر فرمالیستها، هنر عمدتاً روندی است که طی آن ادراک کاهش می‌یابد یا حتی قطع می‌شود و نه مقصود یا چارچوب اثر هنری. بدین ترتیب بررسیهای انتقادی هم شکلها و وسایلی هستند که به چنین تأثیری می‌رسند. چنان که شکلوفسکی به نحوی برانگیزاننده می‌گوید: «می‌دانم اتومبیل چطور ساخته می‌شود؛ همان‌طور که می‌دانم دن کیشوت چگونه ساخته می‌شود.»

فرمالیستها بیشتر الهامات خود را از نیروی معاصر هنر فوتوریستی روسیه گرفتند، چنان که دیدند چگونه «وسیله را در شکلهای جدید رادیکال عریان می‌کند»، با وجود این بسیاری از مؤثرترین تحلیلهای آنان مرتبط با آثار

کلاسیک می‌شد که از زاویه‌ای جدید و افشاگرانه مورد بررسی قرار می‌گرفتند، خصوصاً شکلوفسکی در مثالهایی که از طیف گسترده‌ای از منابع مطرح می‌ساخت و مقاله‌ای که در ۱۹۲۵ راجع به تریسترام شندی استرن و دن کیشوت سروانتس نوشت (شکلوفسکی ۱۹۹۰) رهیافت فرمالیستی پایه را نسبت به روایت داستانی پایه‌ریزی کرد. تمایز مهمی که در روایت ایجاد می‌شود بین مواردی است که فرمالیستها Fabula و syuzhet می‌نامند و معمولاً به «داستان» و «پیرنگ» ترجمه می‌شود (بوردول، ۵۰ ـ ۴۹: ۱۹۸۵ واضح‌ترین تعریف مدرن را از این موارد در سینما ارائه می‌دهد). به هر حال این ترجمه‌ها ممکن است گمراه‌کننده باشد (و در واقع با برخی از کاربردهای این اصطلاحات در انگلیسی تضاد دارد) زیرا Fabula به معنای فرمالیستی، استمرار خیالی رویدادهایی است که به وسیلهٔ syuzhet روایت می‌شود و الگوی روایی و واقعی اثر یا «بیان داستان» را ایجاد می‌کند. بدین ترتیب در ادبیات، گریز زدنهای فراوان سروانتس و استرن، جابجاییهای ناگهانی به جلو و عقب در زمان، تکرارها و تأخیر در ارائهٔ اطلاعات همگی وسایلی برای ساختن syuzhet یا پیرنگ هستند و فرمالیستها رابطهٔ بین syuzhet و Fabula را در حکم جوهرهٔ هنر ادبیات تلقی می‌کنند.

چنین تحلیلی در مورد «ادبیت» ادبیات را آشکارا می‌توان به سایر هنرها نیز گسترش داد و شکلوفسکی در استفاده از تحلیل فرمالیستی برای سینما راه را هموار کرد (شکلوفسکی ۱۹۲۳). او در بحث خود پیرامون چاپلین اشاره می‌کند که همان شخصیت اصلی و همیشگی «چارلی» در فیلمهای بسیاری ظاهر می‌شود و در تمام اینها وسایل سینمایی مشابهی مورد استفاده قرار می‌گیرد، هم چون صحنه‌های سقوط، تعقیب و درگیری. در هر فیلم برخی از این وسایل «با انگیزش» هستند چنان که به نظر می‌رسد احتمالاً از شخصیتهای خاص پیرنگ یا وسایل صحنه منشأ می‌گیرند، در حالی که سایرین «بدون انگیزش» هستند، ژستهای معمول «چارلی» و اعمالی که آشنا بودن آنها چاپلین را تبدیل به ستاره کرده است. موضوع مهم برای شکلوفسکی این بود که آیا چاپلین می‌تواند در فرا رفتن از هجویه خود ـ ارجاع فراتر برود که در ۲۲ ـ ۱۹۲۱ برای همه شناخته شده بود. او پیش‌بینی کرد که شاید چاپلین به طرف ژانر «کمدی قهرمانانه» برود که عملاً در فیلمهای بعدی‌اش چون جویندگان طلا (۱۹۲۵) و دیکتاتور بزرگ (۱۹۴۰) چنین شد.

تأکید فرمالیسم را بر این موضوع که زبان شعر و نثر محدود به ژانرهای ادبی شعر و نثر نیست، می‌توان در مورد سینما هم به کار گرفت و به نتایج جالبی رسید. در دوران اولیه حکومت شوروی بین طرفداران داستان جدلی و آنهایی که تمام آثار سینمایی را ذاتاً نادرست می‌دانستند و با آن مخالف بودند، بحثهای پرشوری درمی‌گرفت. فرمالیستها توانستند ثابت کنند که استفاده از دستمایه مستند «واقعی» در آثار ورتوف به خودی خود باعث نمی‌شود که فیلمهایش واقعی باشند. ورتوف با طرد ساختارهای داستانی رمان و نمایش به نحو مؤثری به شعر، تغزل و حماسه روی آورد: «اشعار سرخ با ریتم سینما». به همین نحو فرمالیستها فیلم چاپلین، زنی از پاریس (۱۹۲۳)، یک ششم دنیا (۱۹۲۶) اثر ورتوف و مادر (۱۹۲۶) ساختهٔ پودوفکین را با هم مقایسه کردند، بر مبنای این فکر که شعر نسبت به نثر از وسایل فرمال اختیاری‌تری استفاده می‌کند. بدین ترتیب نظر دادند که چاپلین با «نثر» سینمایی و ورتوف با شعر کار می‌کند ولی پودوفکین فرمی دورگه پدید آورده که بین نثر و شعر در گردش است (شکلوفسکی ۱۹۲۷).

در این کیفیت دورگه به نحو کامل از وسایل «شاعرانه‌ای» استفاده می‌شود که در دوران اولیه سینما شکل گرفت. همان چیزی که نظر یوری تینیانوف، منتقد فرمالیست و لنینگرادی را به گروه نمایشی کارگاه بازیگران عجیب (FEKS) جلب کرد. او که قبلاً در زمینهٔ استفاده از هجویه توسط نویسندگانی چون گوگول و داستایوفسکی تحقیق کرده بود، نمایشنامهٔ پالتو نوشتهٔ گوگول را به عنوان واسطه بحث در ۱۹۲۶ برای FEKS اقتباس کرد تا مسألهٔ عناصر کلاسیک در سینما را «از نو طرح کند». فیلم در حکم تفسیری رادیکال بر متن اصلی و افزوده‌های قراردادی آن عمل می‌کند. تینیانوف در فیلمهای تاریخی و بعدی FEKS، از جمله SVD و بابل جدید (۱۹۲۹) چالشی صرفاً تصویری را در استفادهٔ پیچیده از تمهیدات استعاری برای ایجاد کنایه و رنج مایه (Pathos) ملاحظه کرد.

در ۱۹۲۷ پژوهش فرمالیستهای روسی دربارهٔ سینما به اوج رسید و مجموعه‌ای به نام شعر در سینما منتشر شد که شامل مقالهٔ مهم «مسائل سبک‌شناسی فیلم» نوشتهٔ بوریس آخن بام بود (تیلر ۱۹۲۸). آخن بام ضمن بررسیهای دقیق خود که مقاله‌اش را در ردیف فرهیخته‌ترین متون اولیه در زیبایی‌شناسی فیلم قرار می‌دهد بر دو مؤلفه اصلی تأکید دارد که شاید بتوان آنها را در حکم معادلهای سینمای fabula و syuzhet تلقی کرد. او مفهوم «فتوژنیک» را از لوئی دلوک منتقد فرانسوی امانت گرفت تا به توصیف مادهٔ خام فتوگرافیک سینما بپردازد، چیزی که باعث می‌شود تصاویر فیلمبرداری شده از مردم و چیزهای دیگر ذاتاً جذاب باشد. همچنین وی از آوانگاردهای شوروی مفهوم «مونتاژ» را به منزلهٔ اصلی بنیادین نحو (syntax) برای ترکیب این تصایر (ساختن پیرنگ) الهام می‌گرفت. پس بیان سینمایی، وابسته به خلق عبارات سینمایی است. لازمهٔ این امر ایجاد احساسی توهم‌آمیز، گرچه قانع‌کننده از تداوم زمان و مکان است.

مهم‌ترین نقش آخن بام پاسخ او به این پرسش است: چه چیز عبارات

سینمایی را به هم می‌پیوندد؟ یا به اصطلاح فرمالیستها، چگونه نقل و انتقالات به نظر با انگیزش و نه اختیاری می‌رسند؟ وی استدلال می‌کند که بیننده ترغیب می‌شود تا از طریق گفتار درونی با تکمیل یا تبیین چیزی که تلویحاً به وسیلهٔ توالی تصاویر سینمایی «صامت» بیان می‌گردد، ارتباط ایجاد کند. این فکر به ساده‌ترین شکل با نمونه‌های استعاره بصری آشکار می‌شود. آخن بام به ملوان در فیلم چرخ شیطان (FEKS، ۱۹۲۶) اشاره می‌کند که تصمیم گرفته تا با دختر مورد علاقه‌اش در ساحل بماند. او وارد میکده‌ای می‌شود و در آن جا می‌بینیم که یک توپ بیلیارد به داخل سبد می‌غلتد. بدین ترتیب این فکر در ذهن جرقه می‌زند که ملوان کار و وظیفه‌اش را کنار گذاشته است. نمونه بعدی، سکانس مونتاژی و معروف «خدایان» در اکتبر (۱۹۲۸) اثر آیزنشتاین است که در آن یک سلسله تصاویر از مجسمه‌های عجیب خدایان عامه در فرهنگهای مختلف به نمایش درمی‌آید تا مفهوم «خدا» در حکومت تزاری به عنوان مفهومی نامتجانس نمود بیابد.

مفهوم مورد نظر آخن بام از گفتار درونی تا دههٔ ۱۹۷۰ علاقه چندانی برنیانگیخت. کریستین متز (۱۹۸۲) که نشانه‌شناسی و روانکاوی را تلفیق کرد،این مفهوم را مورد توجه قرار داد. متعاقباً پل ویلمن (ـ۵ ۱۹۷۴، ۱۹۹۴ الف) استدلال کرد که نیازی نیست تا این مفهوم را همچون مورد چرخ شیطان محدود به سینمای صامت یا نمونه‌های استعارهٔ «لغوی» کنیم. او نظر داد که شاید این گفتمان در مورد تمام فیلمسازان و بینندگان صدق نکند و تابع همان فرایندهای اختصاری، فشرده، مخدوش و غیره‌ای باشد که فروید آنها را در رویاها شناسایی کرد. پس می‌تواند هم به عنوان جزء سازنده و هم محصول متن سینمایی عمل کند ـ نوعی رویکرد ناخودآگاه در سیستم سینمایی.

لازم بود تا از عمر یکی دیگر از شاخه‌های تحقیقات فرمالیسم روسی چهل سال بگذرد تا مجدداً در عرصه سینما به کار رود. البته ریخت‌شناسی داستان عامیانه نوشتهٔ ولادیمیر پراپ (۱۹۶۸) قبلاً در دههٔ ۱۹۶۰ شناخته شده بود؛ به وسیله کلود لوی ـ استروس انسان‌شناس در مطالعه اسطوره که پراپ قبلاً به آن پرداخته بود و متعاقباً تبدیل به سنگ بنای جنبش ساختارگرایی شد. تحلیل پراپ از چارچوب داستانهای عامه‌پسند روسی همگام با حال و هوای علمی و غیرتاریخی فرمالیسم بود و ایدهٔ بیولوژیک ریخت‌شناسی (morphology) را به عنوان الگو در نظر گرفت یا مطالعهٔ اجزای تشکیل‌دهندهٔ گیاه را در پیوند با کل آن مورد توجه قرار داد. او با شناسایی طیف کامل شخصیتهای داستانهای عامه‌پسند و کاربرد روایی آنها، همچنین تعیین «روندهایی» که هر داستان را شکل می‌دهند، توانست نشان دهد که چگونه تمام اینها را می‌توان در حد واریاسیونهایی روی یک فرمول پایه کوچک‌سازی کرد.

پیتر وولن (۱۹۷۳:۹۳) ضمن به کارگیری این رهیافت ساختاری در بررسی چارچوب کار یک فیلمساز اشاره کرد که در پی‌گیری شباهتها در کوچک‌سازی تمام متون به حد «یک متن انتزاعی و تقلیل یافته»، خطری نهفته است. او تمایزی بین این دریافت به منزلهٔ نتیجه‌ای «فرمالیستی» و هدفی «حقیقتاً ساختاری» برای درک «سیستمی از تفاوتها و تقابلها» قائل شد. بدین ترتیب از نظر وولن و سایر منتقدان ساختارگرای فیلم، موفقیت تا حدی متکی بر توجه به آثاری است که شاید در چارچوب سیستم بزرگ‌شدهٔ نقش مایه‌ها یا «تقابلهای» تکرارشونده ابتدا عجیب یا فرعی به نظر برسند.

اصطلاحات تحلیل روایی پراپ به رغم این که ریخت‌شناسی را در حکم هدف مدنظر ندارند، از جهات دیگر هم ارزشمند نموده‌اند. لورا مالوی (۱۹۸۱) در بحث خود پیرامون الگوهای اودیپی در سینمای وسترن، یادآور می‌شود که در تمام داستانهایی که پراپ آنها را بررسی کرده است، کارکرد ازدواج به عنوان وسیله‌ای برای ختم روایت مورد استفاده قرار می‌گیرد ولی بر خلاف قهرمان عامیانهٔ روسی که شاید برای آن ازدواج می‌کند که داستان را به نحو متقاعدکننده‌ای پایان دهد، قهرمان وسترن شاید تصمیم بگیرد که ازدواج نکند تا به پایان متفاوت و نه کمتر معمول‌تری برسد. بررسی مالوی پیرامون این موارد جایگزین که در فیلمهای مردی که لیبرتی والانس را کشت (۱۹۸۲) و جدال در آفتاب (۱۹۴۷) انجام می‌شود، بار دیگر از رویکرد اساساً تشریحی پراپ فاصله می‌گیرد ولی به هر حال آشکارا مشخصه‌های فرمالیستی آن را در نظر دارد.

نئو ـ فرمالیسم

دیوید بوردول و کریستین تامپسون خصوصاً در کتاب روایت در فیلم داستانی (بوردول ۱۹۸۵) و شکستن حفاظ شیشه‌ای (تامپسون ۱۹۸۸)، مقاله‌هایی با موضوع تحلیل نئوفرمالیستی فیلم، به جامع‌ترین و تأثیرگذارترین شکل نوین از فرمالیسم در بررسی فیلم استفاده کرده‌اند. بورد ول و تامپسون ضمن دفاع از فرمالیسم در مقابل این ادعا که «صرفاً» فرمال است، سعی دارند تا نگره را از نقد متنی دقیق یا تأویل اجتماعی و تاریخی تفکیک کنند. استدلال آنها این است که بر عکس، صرفاً ابزارهای اساسی مدرنیسم می‌توانند در ایجاد نظریهٔ شعری متقاعدکننده و تاریخی دربارهٔ سینما نقش داشته باشند.

آنها معتقدند که فرمالیسم برخلاف برخی از سبک‌شناسیهای ساختارگرایانه و روان‌شناسانه، اساساً تماشاگر فعال را می‌طلبد و بورد ول در بررسی این موضوع مهم پیشنهاد یک نگرهٔ «کانستراکتیویستی» را می‌دهد که ادراک و تفکر را به هم می‌پیوندد. او با رویکرد به روان‌شناسی تفکر، سلسله مراتبی از طرح‌واره‌ها (schemata) را شناسایی می‌کند که درک فردی از طریق آن سامان‌دهی می‌شود. بدین ترتیب، دنبال کردن یک فیلم (مانند بسیاری دیگر از فعالیتهای روزمره ولو پیچیده) به طور معمول شامل استفاده از شکلهای اولیه و طرح‌واره‌های الگومانند برای شناسایی موقعیتها، شخصیتها و رویدادهای اساسی است. پس فیلمهای مختلف در سطح روایت از طرح‌واره‌های مربوطه در سطح روایت و طرح‌واره‌های سبکی استفاده می‌کنند. این طرح‌واره‌های خاص هنر یا فیلم تا حدی مطابق با مفهوم فرمالیستی انگیزشها به عنوان مواردی ترکیبی، واقع‌گرایانه یا هنری است (که این آخری چنان گسترش می‌یابد تا اشاره به سایر متون را به صورت «فرامتنی» دربر گیرد).

مثالهای فراوان و دقیق بوردول از این فرمالیسم تقویت شده و نظام یافته نشان می‌دهد که مثلاً چگونه روندهای معمول فیلم نوآر و ملودرام را می‌توان از جنبه الگوهای مختلف syuzhet و سازه‌های سبکی (فواصل و تأخیرها) تأخیر عامدانه در ارائه اطلاعات و انگیزشهای مختلف متمایز ساخت و این که چگونه نمونه‌های گسترده‌ای از فیلمهایی که در چارچوب سیاستهای خاص تولیدی ساخته می‌شوند، می‌توانند به طرف رده‌بندی تاریخی «فرمالیستی» گرایش پیدا کنند. بدین ترتیب «هالیوود کلاسیک» (موضوع پژوهش بوردول و دیگران، ۱۹۸۵) را می‌توان با اصطلاحاتی پویاتر

از معمول توصیف کرد. به‌گونه‌ای که «انتخابهایی برای بازنمایی Fabula و به‌کارگیری امکانات syuzhet و سبک میسر است. به نحوی متضاد، هنر سینما را می‌توان از طریق مجموعه خاصی از طرح‌واره‌های مربوط به روند کار تعریف کرد که راهبردهای روایی بسیار متفاوتی را زمینه‌سازی می‌کند.

تامپسون و بوردول از اصطلاح «سینمای پارامتری» استفاده می‌کنند که برگرفته از نظرات نوئل برچ (۱۹۷۳) است. بدین ترتیب تحلیل نئو ـ فرمالیستی خود را به عرصه‌ای چالش برانگیزتر می‌برند. این وضع به معنای تأکید بر انگیزش هنری به شیوه‌ای سیستماتیک و ساختاری است. مثالهایی که آنان مطرح می‌کنند از زنگ تفریح (۱۹۶۸) ژاک تاتی تا طول موج (۱۹۶۷) مایکل اسنو گسترده است (در این نمونه دوم، سبک کاملاً بر syuzhet حاکم است، چنان که روایت به جامانده در فیلم، تابع ساختار فراگیر استفاده مداوم از زوم می‌شود). به علاوه مثالهای آنان فیلمهای روبر برسون و ژان ـ لوک گدار را هم دربر می‌گیرد.

تأثیر فرمالیسم در خارج از موطن اسلاو آن، همچون مقایسه معروف شکلوفسکی از تاریخ ادبیات به حرکت اسب در شطرنج، تا حد زیادی وابسته به پیشرفت گاه و بی‌گاه ترجمه و در واقع موجهای فکری بوده است. بدین حیث، تازه در دهه ۱۹۸۰ ترجمه‌های آثار میخائیل باختین و همکارانش در دهه ۱۹۲۰ که مدتها به فراموشی سپرده شده بود، عرضه گشت، نویسندگان و محققانی که در اواخر دهه ۱۹۲۰ رویکردی انتقادی نسبت به فرمالیسم داشتند ولی شاید اکنون بتوان دید که از طریق نقد وجه غیرتاریخی و دگماتیک فرمالیسم، دامنهٔ آن را گسترش دادند.

شاید تأثیرگذارترین مفهوم ارائه شده از سوی باختین «منطق گفتگو» (dialogism) باشد که خصوصاً در بررسی او از رمانهای داستایفسکی مطرح شد. این مفهوم که در مقاله‌ای به سال ۱۹۲۹ به ساده‌ترین شکل ارائه گشت، شامل ایجاد تمایز بین گفتار مستقیم مؤلف و گفتار شخصیتهای آثار اوست. می‌توان رابطهٔ بین دو طرف را از طریق گفتگو کشف کرد. تحلیل گسترده باختین از رمانها در دوره‌ها و فرهنگهای مختلف نمایانگر درجاتی از «چندآوایی» (polyphony) بین گفتمانهای موجود است و تلویحاً این منطق گفتگو را به دلیل پیچیدگی و غنای آن معتبر می‌شمارد. تحقیقات باختین درباره آثار رابله یکی دیگر از مفاهیم اصلی مورد نظر او را دربردارد: «کارناوالیسم» که به تداوم «سنت عامیانه تمسخر» و ویژگیهای هجوآمیز کارناوال اشاره دارد.

اگر «منطق گفتگو» و «کارناوال‌گونه» اصطلاحاتی شده باشند که به نحوی فراگیر در مباحث انتقادی فیلم، ادبیات و نقد فرهنگی مورد استفاده قرار می‌گیرند، به نظر می‌آید که دو مورد دیگر از پژوهشهای باختین ارتباطی حتی بیشتری با سینما دارند. باختین در بررسی تنوع «ژانرهای گفتار» که علاوه بر گفتمان هنری در زندگی روزمره هم با آنها مواجه می‌شویم، نشان داد که چگونه اینها با ژانرهای ادبی رابطه متقابل برقرار می‌سازند تا «خاطرهٔ ژانری» را معین سازند که محدودیتهایی را به هر ژانر تحمیل می‌کند. ایوانف (۱۹۸۱) می‌گوید که این مفهوم را نیز همچون مفهوم "chronotope" می‌توان مستقیماً در سینما به کار برد. باختین این اصطلاح را که از ادبیات گرفته شده است برای اشاره به روابط متقابل زمان و مکان در شکلهای مختلف روایت مورد استفاده قرار داده است. پس او «زمان ماجرا» و «زمان رمانس» را در رمان یونانی با حذفها و نقل و انتقالات مشخصشان شناسایی می‌کند. ایوانف نظر می‌دهد که شاید بتوان تمایزات مشابهی را در بطن ژانرهای اصلی فیلم شناسایی کرد.

به رغم پربار بودن افکار باختین، باید اعتراف کرد که منتقدان غیرروسی تلاش اندکی برای استفاده گسترده یا سیستماتیک آنها به خرج داده‌اند. در هر حال موارد استثناء شامل مرور رابرت استم (۱۹۸۹) بر سنت آثار بازتابنده و کارناوال گونه بر مبنای دیدگاهی مشخصاً باختینی است. همچنین پل ویلمن (۱۹۹۴) از مفاهیم باختینی گفتگو، دگر بودن و ژانر به منزلهٔ «قطعه‌ای از حافظهٔ جمعی» در بررسیهای خود راجع به سینمای سوم استفاده می‌کند. مایا تروفسکایا (۱۹۸۹) از مفهوم chronotope برای توضیح ایده آندری تارکوفسکی درباره سینما به منزلهٔ «زمان ممهور» استفاده می‌کند. در بررسیهای یوری لوتمن و گروهش پیرامون نشانه‌شناسی فرهنگی (لوتمن و اوسپنسکیژ ۱۹۸۴) تأثیر نظرات باختین قابل تشخیص است.

یوری تسیویان (۱۹۹۴) یکی از پیروان لوتمن، نشانه‌شناسی فرهنگی را به منزلهٔ بررسی «متون در شرایطی که به وسیله انسانها پردازش می‌شوند»

تعریف می‌کند. بررسیهای پیشگامانهٔ تسیویان در دوران آغاز نمایش فیلم در روسیه از مرحلهٔ بررسی معماری سینما و روند نمایش بر پرده (با ذکر اتفاقات سوء) تا درک اجتماعی فیلم به صورتی که از طریق فرضیات فرهنگی غالب رنگ و مایه می‌گیرد، گسترش می‌یابد. او به نحوی رادیکال استدلال می‌کند که مرز «متن سینمایی» اساساً ناپایدار است زیرا عناصر غیر ـ فیلمیک از جنبهٔ فرهنگی بیش از خود فیلمها برای تماشاگران دلالت‌گر بوده‌اند.

شواهد تسیویان از روزنامه‌نگاری، ادبیات، خاطرات مکتوب می‌آید و گستره‌اش نشان می‌دهد که چگونه این وسایل و فرمهای سینمایی در دهه ۱۹۲۰ فرهنگ روسیه را فراگرفته بودند. البته فرمالیسم هم دست‌پرورده فرهنگ است ولی نوشته‌های تسیویان معانی تلویحی و سبک شناسانه گسترده‌تری هم دارد. نئوفرمالیستها نیز همراه با سایر نشانه‌شناسان فرهنگی معاصر نشان دادند که تفکر فرمالیستی همچنان ابزارهای دقیق و همه‌فن حریفی برای تحلیل انتقادی و تاریخی فراهم می‌آورد.■

شعر و نثر در سینما

□ویکتور شکلوفسکی

در هنر ادبیات شعر و نثر به نحو دقیقی با یکدیگر متفاوت نیستند. دانشجویان زبان گاه و بی‌گاه در نثر، بخشهای ریتمیک، تکرار سازه‌های عبارت را ملاحظه کرده‌اند. تادیوژ زیلینسکی بررسیهای جالبی درباره ریتم گفتار شفاهی و بوریس آخن بام تحقیقات فراوانی درباره ریتم در نثر محض انجام داده‌اند. آخن بام در این مورد که هدف خواندن و نه تلاوت است، به نکات جالبی می‌رسد گرچه این موضوع درست است که وی کارش را به نحو سیستماتیک دنبال نکرده است. در شرایطی که مسائل ریتم مورد تحلیل قرار می‌گیرد، به نظر می‌رسد که مرز بین شعر و نثر به تنهایی در ریتم دیده نمی‌شود. هرچه بیشتر به بررسی یک اثر هنری می‌پردازیم، بیشتر به وحدت

بنیادین قواعد آن نفوذ می‌کنیم. جنبه‌های سازمند و فردی هر پدیده هنری از جنبهٔ کیفیت متمایز است ولی این کیفیت‌مندی بر مبنایی کمّی استوار است و ما بدون این که متوجه باشیم از سطحی به سطح دیگر می‌رسیم. ساختمان اساسی پیرنگ تا حد شمایی از ثابتهای معنایی کوچک می‌شود. ما دو موقعیت متضاد روزمره را در نظر می‌گیریم و آنها را با موقعیت سوم حل و فصل می‌کنیم یا دو ثابت معنایی را در نظر می‌گیریم و شباهتی بین آنها پدید می‌آوریم یا نهایتاً ثابتهای معنایی متعددی را در نظر می‌گیریم و آنها را بر اساس مرتبه تنظیم می‌کنیم ولی مبنای متعارف پیرنگ (syuzhet)، داستان (fabula) به معنای موقعیت روزمره است. البته این موقعیت روزمره صرفاً موردی خاص از سازهٔ معنایی است و می‌توانیم از یک رمان، «رمان معمایی» بیافرینیم. این کار نه با تغییر داستان بلکه صرفاً جابه‌جایی اجزای سازنده تحقق می‌پذیرد: با آوردن پایان در ابتدای اثر یا تنظیم دوباره اجزا به شکلی پیچیده‌تر. دو داستان کولاک و شلیک نوشته پوشکین به همین ترتیب ساخته شده‌اند.۱ پس شاید بتوانیم چیزهایی را که ثابتهای روزمره، ثابتهای معنایی، ثابتهای موقعیت و مؤلفه‌های کاملاً فرمال می‌نامیم، با یکدیگر مبادله و تلفیق کنیم. هر اثر منثوری، از حیث ساختمان پیرنگ و ترکیب معنایی‌اش اساساً متکی بر تلفیق موقعیتهای روزمره است. منظور این است که ما یک موقعیت فرضی را به روش فوق گره‌گشایی می‌کنیم: مردی باید سخن بگوید

ولی نمی‌تواند پس شخص سومی از طرف او سخن می‌گوید. مثلاً در دختر سروان۲ اثر پوشکین، گرینیف نمی‌تواند سخن بگوید ولی باید چنین کند تا بتواند خود را از افتراهای شوآبرین برهاند. او نمی‌تواند صحبت کند زیرا موقعیت دختر سروان به خطر می‌افتد پس دختر شخصاً از اکاترینا می‌خواهد تا از طرف گرینیف صحبت کند. در مثالی دیگر، مردی باید خود را توجیه کند ولی نمی‌تواند، چون عهد کرده که سکوت پیشه کند: راه حل مسأله در این واقعیت است که او ضرب‌الاجل عهد خود را افزایش می‌دهد این مبنای یکی از قصه پریانهای گریم، دوازده قو و داستان هفت وزیر است ولی شاید راه دیگری هم برای گره‌گشایی باشد و این راه حل نه از طریق وسایل معنایی بلکه وسایل صرفاً ترکیبی ارائه می‌شود. چنان که تاثیر ثابت ترکیبی با ثابت معنایی قیاس می‌شود.

ما این نوع نتیجه‌گیری را در شعری از فیت۳ می‌یابیم: بعد از چهار قطعه که وزنی خاص توأم با مکث (استفاده از واژه‌ای ثابت برای تفکیک در وسط هر خط دارد)، شعر نه از طریق پیرنگ بلکه با این واقعیت پایان می‌یابد که قطعهٔ پنجم با وجود داشتن همان وزن، هیچ مکثی ندارد و این وضعیت حسی از پایان ایجاد می‌کند.

تمایز بنیادین میان شعر و نثر احتمالاً در ابعاد هندسی‌تر وسایل آن نهفته است. در این واقعیت که راه‌حل هندسی و فرمال، جای مجموعه‌ای کامل از راه‌حلهای معنایی اختیاری را می‌گیرد. گویی که وسایل شکل هندسی می‌یابند. بدین ترتیب در یوگینی آنیگین اثر پوشکین، قطعه به صورتی تمام می‌شود که بیت قافیه‌دار آخر در حالی که نظام قافیه را می‌گسلد، پایانی ترکیبی و فرمال رقم می‌زند. پوشکین با تغییر واژه در دو خط آخر و ایجاد کیفیتی هجوآمیز تا حدی این پایان را از جنبه معنایی تقویت می‌کند.

در این جا از اصطلاحاتی بسیار کلی استفاده کردم زیرا می‌خواهم متعارف‌ترین نقاط عطف را خصوصاً در سینما خاطر نشان کنم بارها شنیده‌ام که حرفه‌ای‌های سینما دیدگاهی غریب بیان می‌کنند و می‌گویند تا جایی که به ادبیات مربوط می‌شود، شعر بیش از نثر به سینما نزدیک است. گروه‌های مختلف سینماگران چنین نکته‌ای را مطرح می‌کنند و تعداد فراوانی از فیلمها رو به سوی پایانی دارند که شاید کمابیش با قیاس آن را شاعرانه بنامیم. جای هیچ تردیدی نیست که یک ششم از دنیا (شوروی ۱۹۲۶) بر مبنای اصل پایان فرمال شاعرانه ساخته شده است: در انتهای فیلم، شباهتی مشخص و تکرار تصاویر، معنایی متفاوت را انتقال می‌دهد، پس به نحوی مبهم فرمی سه‌تایی را یادآور می‌شود. وقتی فیلم مادر ساخته فسیه والات پودوفکین (شوروی، ۱۹۲۶) را بررسی می‌کنیم (که در آن کارگردان سعی فراوانی به خرج می‌دهد تا یک سازه ریتمیک پدید بیاورد)، می‌بینیم که موقعیتهای روزمره با عناصر کاملاً فرمال جابه‌جا می‌شود. شباهت صحنه‌های طبیعت در ابتدای فیلم ما را آمادهٔ شتاب‌گیری حرکات، مونتاژ و جدایی از زندگی روزمره می‌کند، وضعیتی که هرچه به پایان فیلم می‌رسیم، شدت می‌یابد. تغییر سریع نماها که هرگز جنبه واقعی به خود نمی‌گیرد، باعث ابهام تصویر شاعرانه و حال و هوایی مشخصاً تفکیک‌ناپذیر همراه با ظرفیت ایجاد همزمان معانی به شیوه‌های گوناگون می‌شود. نوردهی مضاعف (exposure - double) در نمایی از دیوارهای کرملین که به حرمت درمی‌آید و فیلم را به پایان می‌برد، وسیله‌ای برای به پایان رساندن اثر است. این وسیله‌ای شاعرانه، عمدتاً فرمال و نه معنایی است.

در حال حاضر ما در دنیای سینما کودک هستیم. ما به ندرت شروع به بررسی موضوعات آثار خود کرده‌ایم ولی می‌توانیم از وجود دو قطب در سینما

سخن بگوییم که هر یک قواعد خاص خود را دارند.

مسلماً زنی از پاریس (امریکا، ۱۹۲۳) اثر چاپلین نثری متکی بر ثابتهای معنایی و چیزهایی است که پذیرفته شده‌اند.

یک ششم از دنیا به رغم حمایت دولتی شعری مملو از رنج مایه (pathos) است.

مادر یک قنطورس [در اساطیر یونان: موجودی خیالی نیمی‌انسان، نیمی اسب] منحصر به فرد و کلاً موجود غریبی است. فیلم به منزلهٔ نثر آغاز می‌شود از میان‌نویس‌های همدلانه‌ای استفاده می‌کند که نسبتاً بد در قاب جای می‌گیرد و نهایتاً به صورت اثری کاملاً شاعرانه و فرمال پایان می‌یابد. تکرار نماها و تصاویر و تبدیل تصاویر به نمادها عقیده من را تأیید می‌کند که این فیلم ذاتاً شاعرانه است.

بار دیگر تکرار می‌کنم در سینما هم نثر و هم شعر وجود دارد و این نکته اساساً ژانرها را تفکیک می‌کند: آنها نه به وسیله ریتم، یا صرفاً به وسیله ریتم بلکه در اثر برتری مؤلفه‌های تکنیکی و فرمال بر مؤلفه‌های معنایی از یکدیگر متمایز می‌شوند، چنان که مؤلفه‌های فرمال جای مؤلفه‌ای معنایی را می‌گیرند. و ترکیب‌بندی اثر را کامل می‌کنند.

سینمای بدون پیرنگ، سینمای «منظوم» است.■

۱ـ عناوین دو داستان از الکساندر پوشکین که هر یک دارای دو روایت و دو راوی در زمانهای مختلف هستند.

۲ـ دختر سروان که طی سالهای ۱۸۳۶ ـ ۱۸۳۳ نوشته شد، رمانی تاریخی است که می‌خواهد گذشته را احیاء کند و سه بعد زمانی دارد: رویدادها در زمان وقوع آنها، رویدادها به گونه‌ای که در دو نسل بعد، دوران تزار دیگری دیده می‌شود و باز رویدادها به گونه‌ای که در دوران آخر دیده می‌شود. ماجرای آن در دوره قیام پوگاچف (۱۷۷۵ ـ ۱۷۷۲) می‌گذرد. پیوتر گرینیف افسر سابق سواره نظام چهل پنجاه سال بعد از آن ماجرا در دوران الکساندر اول وقایع را روایت می‌کند. محور وقایع نجات ماشا دختر سروان میرونوف است که به وسیله گرینیف از چنگ شوابرین نابکار، افسر دیگر پادگان رهانده می‌شود.

۳ـ آفاناسی آفاناسیویچ فیت (۱۸۹۲ ـ۱۸۲۰)، شاعر روس که اشعارش حاکی از نوعی بدبینی شوپنهاوری است. به زعم او هنر فقط یک هدف دارد و آن خدمت به زیبایی است.

ترجمهٔ علی عامری